NUMERO 19

ANNO V - SETTEMBRE 2000

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

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

Un gesto puro e folle

Cattaneo - Cellotto - Curcetti - de Biedma - Del Sarto - Di Biase - Italiano
Monreale - Montalto - Munaro - A. Napoli - Pellegatta - Piccini - Ponso
Raimondi - Rotino - Santi - Severi - Villalta - Zuccato

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 Un gesto puro e folle
Marco Merlin

5 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'autore

Vittorio Sereni: «due versi a matita»

6 Notizie biobibliografiche
a cura di G. Ladolfi e di S. Montalto

10 Vittorio Sereni: il "prigioniero"
Giuliano Ladolfi

31 Una segreta violenza: vitalismo trattenuto e schermatura espressiva in Vittorio Sereni
Daniele Piccini

36 "Milano cambia! ma...": la città sereniana negli *Strumenti umani*
Stefano Raimondi

42 William Carlos Williams, Vittorio Sereni: colloquio familiare
Federico Italiano

L'incontro

49 L'unità che non dà scampo. Conversazione con Cesare Viviani
Marco Merlin

Saggi

57 L'ultimo vagito di De Angelis
Marco Merlin

Interventi

70 La poesia dialettale: appunti
Giuliano Ladolfi

73 Quale poesia in quale dialetto
Gian Mario Villalta

75 Perché non scrivo in dialetto
Marco Munaro

78 Scrivere in dialetto
Edoardo Zuccato

80 Nota sullo scrivere in dialetto
Alberto Cellotto

83 Il terribile bluff
Flavio Santi

Voci

86 Simone Cattaneo: *Compromesso fra pietre e nubi*

88 Gabriel Del Sarto: *Su altri raggi obliqui*

91 Jaime Gil de Biedma, Alberto Pellegatta: *la certezza dell'altro*
a cura di Federico Italiano

Letture

108 Davide Bregola, Andrea Righi: "Viaggi e corrispondenze"
Sergio Rotino

109 Luigi Di Ruscio: "Firmum"
Flavio Santi

110 Flavio Ermini: "Hamsund"
Antonio Curcetti

111 Nicola Gardini: "L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna"
Giuliano Ladolfi

114 Gianni Giorgianni: "L'amore che inseguiva"
Carmine Di Biase

112 Giulio Mozzi: "Fantasmi e fughe"
Adriano Napoli

116 Roberto Mussapi: "La polvere e il fuoco"; "Antartide"
Luigi Severi

120 Pierangela Rossi: "Coclea e Kata"
Daniela Monreale

121 Enrica Salvaneschi: "Poesia"
Daniela Monreale

123 Achille Abramo Saporiti: "Un amore di vigilia"
Giuliano Ladolfi

124 Fabio Scotto: "La dolce ferita"
Giuliano Ladolfi

125 Nevio Spadoni: "Lus – Monologo" e Gabriele Ghiandoni: "La festa"
Andrea Ponso

127 **Rivistando**
a cura di Andrea Temporelli

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

Un gesto puro e folle

*Per chi affronta lo scoglio che delimita la consunzione del canone novecentesco (in tutte le sfaccettature con cui si mostra) il rischio è quello di una clamorosa impennata che lo porterà a scrivere "sopra le righe", a uscire, in altri termini, dalla letteratura, in territori non giurisdizionali per la critica – o non ancora. Di fronte a queste voci (due esempi su tutti? l'ultima stagione di Luzi e i recenti sviluppi di Viviani, ma si potrebbero rileggere anche gli autori del numero scorso di «Atelier»), di fronte a queste voci, dicevo, il gioco del sistema è semplice: o il blando elogio che allontana in un'imprecisata e imponderabile originalità e autonomia, oppure la rimozione. Eppure il rischio è vitale, per chi scrive da un'esperienza della poesia non confinabile nella gestione letteraria dei propri mezzi e della propria identità, cioè per chi cerca il punto in cui memoria e profezia si intrecciano con terribile naturalezza, anche a costo di scrivere qualcosa che non può essere preso dentro i parametri valutativi convenzionali – opere destinate perciò anche a "svaporare", ma che avranno il merito di innaffiare nuovi e più fertili territori dell'esperienza umana. Al contrario, molti autori, anche appartenenti alle ultime generazioni attestate, sembrano denunciare, magari dietro a un vitalismo di facciata un po' nevrotico, di avere per così dire "il fiato corto", come se, per non valicare quella soglia della poesia che andiamo cercando di identificare, si accontentassero di sopravvivere decorosamente sul riflusso dei loro versi. Per qualcuno la poesia sarà anche una specie di tesoro in perenne svalutazione da custodire gelosamente in vista di un profitto del tutto privato, piuttosto che un bene da spendere con generosità; per molti, invece, questa fedeltà a sé stessi nell'ombra del muro (montaliano) che rimanda la propria voce non sarà un atto volutamente narcisistico, ma un'eroica resistenza contro quello sbalzo, quella tentazione del sublime di cui altri, invece, si fanno carico, senza affidarsi ai trucchetti consolidati (com'è facile scrivere versi decorosi, coltivare le proprie aiuole…). Ognuno riconosca i suoi, la buona fede di tutti è fuori discussione, ma una certa stanchezza, una certa mancanza di ossigeno si avverte nella poesia contemporanea da un po' di anni a questa parte nella precoce e cosciente autoimbalsamazione operata da Magrelli, per esempio, o nell'infruttuosa eppur lunga attesa di un altro luogo da cui scrivere di De Angelis oppure nella pervicace fedeltà di Cucchi a ripercorre le tracce dell'*Ultimo viaggio di Glenn *e così via. Volendo azzardare un giudizio colpevolmente sommario (ma a questo editoriale rimedia, lo spero, il lavoro critico che si sviluppa con parsimonia e perseveranza in tutti i numeri della rivista), si dirà che la generazione che è seguita a quella rappresentabile da tali campioni ha mancato l'appuntamento con la storia, non ha saputo dare fiato alle spinte innovative interne alla tradizione, oppure custodisce con troppa saggezza un lavoro segreto e meraviglioso che non riesce a portare alla luce.*

La sfida, oggi, è allora quella di "fare storia" (in modo umile e concreto) sul displuvio fra ogni possibile deriva (sperimentale, orfica, ideologica, spirituale, postmoderna, mitomodernista) e la stoica ragionevolezza del Novecento. Occorre lavorare molto, mettere mattone su mattone per edificare altri spazi in grado di ospitare il futuro, e la condizione marginale in cui oggi versa la poesia sarà, para-

www.andreatemporelli.com

dossalmente, la nostra salvezza, perché ci costringerà a restare dentro questa "modestia" artigianale.

Ci pare dunque un gesto puro e folle, ma responsabile, quello di dare vita a una collana di poesia che affiancherà la rivista, una nuova, piccola ma efficace iniziativa editoriale, in grado di dare visibilità a testi che ci sembreranno condividere questa esperienza costruttiva della poesia, una collana di voci di confine eppure capaci di restare "dentro le righe" (siamo per la presenza, per l'incarnazione, dicevamo nel numero scorso, a dispetto di ogni novecentesca pretesa di assolutezza o ironico minimalismo, che non è poi, mutatis mutandis, *cosa tanto diversa); libri belli, di autori di qualsiasi età, magari anche traduzioni. La forza che ci sorregge è la nostra stessa follia: pubblicare libri (finalmente!) senza chiedere una lira all'autore, puntando tutto sulla credibilità del nostro lavoro. Lo dicevamo anche a proposito delle pagine della rivista: finché troveremo abbonati senza scendere a compromessi, vorrà dire che la nostra idea di letteratura trova qualche riscontro. Non si fa la storia da soli, è «l'opera comune che ha valore».*

Eccoci, dunque, a varare un fragile battello, spinti dal desiderio di dare corpo e sangue a qualche sogno. L'impresa, di per sé coraggiosa, assume un significato ancor più alto se sapremo dare fiato a chi, a dispetto di qualsivoglia istituzione letteraria, sta da tempo aprendo qualche solco fra le zolle che non rientrano del tutto nei confini di ciò che sappiamo da sempre, a priori, essere poetico (e perciò letterariamente conveniente, onesto). Diremo meglio: se sapremo dare voce a chi già respira, nonostante tutto.

M. M.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Il numero 19 di «Atelier» presenta alcune novità: «il gesto puro e folle» della rivista che, secondo i princìpi più volte motivati, si propone di pubblicare testi di poesia senza chiedere all'autore alcun contributo finanziario, come annuncia l'**Editoriale** del direttore Marco Merlin, e l'accresciuto numero di pagine che passa a 128. Ambedue le iniziative si inseriscono nell'entusiasmo produttivo che pone la poesia come ideale etico ed estetico.

La rubrica **L'autore** presenta una serie di saggi su Vittorio Sereni, che si aprono con la consueta notizia biobibliografica al fine di offrire ad ogni lettore il contesto in cui inserire gli studi seguenti. Apre la rassegna Giuliano Ladolfi, il quale analizza l'importanza del poeta nel quadro della poesia del secondo Novecento ed individua nella figura del "prigioniero" e nel suo "essere-per-la-morte" il tipo umano che caratterizza la cultura che dal Decadentismo transita alla civiltà post-moderna. Secondo Daniele Piccini, il poeta "scherma" un vitalismo quasi dannunziano con uno stile "trattenuto". Stefano Raimondi esamina il rapporto tra lo scrittore e Milano, la sua città, mentre le modalità di Sereni traduttore di Williams sono analizzate da Federico Italiano.

Ritorna la rubrica **L'intervista** di Marco Merlin: questo genere letterario, originale per molti aspetti, permette un attento esame dell'ultima raccolta di Cesare Viviani e pone in luce gli elementi fondamentali della sua poetica.

Il saggio è dedicato a Milo De Angelis. Partendo dall'ultima pubblicazione, *Biografia sommaria*, Marco Merlin, grazie ad una scaltrita acribia filologica, documenta la tendenza dell'artista all'autocitazione.

Numerosi sono gli **Interventi** sulla poesia dialettale. La questione è affrontata da Giuliano Ladolfi in uno studio di carattere storico-sociale, mentre Gian Mario Villalta approfondisce il problema all'interno dell'attuale panorama letterario italiano. Il dibattito non vuole assolutamente mettere in dubbio l'importanza della poesia dialettale nel passato e nel Novecento, di cui anzi si riconosce la grandezza; si cerca, piuttosto, di porre in discussione il rapporto del dialetto con le nuove generazioni che, nella maggior parte dei casi, non parlano tale idioma. Una tale posizione non impedisce al singolo autore di addurre ragioni valide per una versificazione dialettale; in ogni caso le motivazioni dello scrivere oggi in dialetto sono diverse da quelle del passato, come testimoniano Alberto Cellotto ed Edoardo Zuccato. Marco Munaro, invece, entra nel dibattito esponendo i motivi per cui "non scrive in dialetto" e Flavio Santi considera il ritorno alla poesia dialettale come «uno dei più terribili bluff, un falso perfetto».

Nella sezione **Voci** presentiamo due poeti compresi nell'antologia *L'opera comune*: Simone Cattaneo dotato di un piglio secco ed essenziale, capace, come pochi, di cogliere la profondità di una sensazione, e Gabriel Del Sarto il quale comunica la dolcezza di esperienze interiori attraverso un dettato disteso che trova nella musicalità del verso un elemento di "significato aggiunto". La rubrica di traduzione, curata da Federico Italiano, affida il poeta catalano Jaime Gil de Biedma alla traduzione di Alberto Pellegatta; la scelta intitolata *La certezza dell'altro* rinvia all'*ethos* civile di una parte della sua produzione, qui rappresentata dalla poesia *Anni trionfali*.

Nella sezione **Letture** troviamo la consueta approfondita rassegna delle più importanti pubblicazioni del momento; non manca un appiglio per riprendere il dibattito sul dialetto.

Ritorna **Rivistando**, la rassegna delle riviste, curata con slancio giovanile da Andrea Temporelli.

www.andreatemporelli.com

Vittorio Sereni: «due versi a matita»

Notizie biobibliografiche
a cura di Giuliano Ladolfi e di Sandro Montalto

Vittorio Sereni nacque a Luino (Varese) nel 1913. Studiò prima a Brescia e poi, dal 1925, a Milano fino alla laurea in Lettere (1936) con tesi sulla poesia di Guido Gozzano legandosi al gruppo di giovani filosofi che facevano capo ad Antonio Banfi e agli artisti di «Corrente».

Nel 1941 avviene l'esordio come poeta con il volume *Frontiera* (ripubblicato e ampliato nel 1942 da Vallecchi con il titolo di *Poesie*). Vi troviamo un linguaggio che, pur tenendo conto dei modi tipici dell'Ermetismo, si affaccia all'esigenza di una maggiore adesione alla realtà quotidiana tende alla narrazione quasi diaristica.

Appena iniziata la carriera di insegnante nei licei, viene chiamato alle armi. Ufficiale di cavalleria durante la guerra, partecipa prima alla campagna nei Balcani, poi è fatto prigioniero in Sicilia nel 1943 e deportato per due anni in Algeria e in Marocco. A queste esperienze è dedicato il *Diario d'Algeria* (1947), nel quale la cronaca tende a diventare allegoria esistenziale. Mengaldo parla di una «vicenda esemplare, che oscilla fra il referto di una esperienza ben reale e storica e l'allegoria della vita intesa come transito e prigionia [...]. La forza di persuasione [...] sta nella profondità con cui Sereni ha scandagliato nella condizione psicologica della prigionia, guidato da un'intuizione centrale: che l'ostinata illusione con cui il prigioniero, morto che non sa di esserlo, tenta di risuscitare o piuttosto "ripetere" la vera vita, si rovescia necessariamente nel disdegnoso gusto con cui egli infine accetta la prigionia come unica dimensione reale, negatività ed estraniazione assolute ma a loro modo autosufficienti e perfette».

Alla fine della guerra rientra a Milano e lavora prima come insegnante e come critico per «Milano sera» e poi, dopo il 1952, è pubblicitario alla Pirelli; infine dal 1958 al 1976 come dirigente editoriale alla Mondadori, dove dimostra grandissime capacità. Collabora ad importanti riviste come «Rassegna d'Italia», «Verri», «Paragone» e «Nuova Corrente».

Nel 1952 viene inserito nell'*Antologia dei lirici nuovi* di Anceschi, che lo indica come capostipite della "Linea lombarda", quella tendenza poetica che deriva da Parini e da Porta e che concepisce la poesia come confronto diretto con la realtà. Si tratta, secondo il critico letterario, di una poesia che nasce dalle cose e non prima delle cose ed esprime l'esigenza di impegno etico e civile.

Nel 1957 viene pubblicato il testo *Frammenti di una sconfitta* e nel 1962 *Gli immediati dintorni*, che raccoglie pagine di diario, appunti di lavoro e frammenti narrativi. Nel 1964 esce il volume di racconti *L'opzione e allegati*.

Il 1965 è l'anno della terza e fondamentale raccolta poetica, *Gli strumenti umani*, libro di lunga gestazione in cui le vicende private appaiono costantemente proiettate sullo sfondo delle grandi trasformazioni in atto in Europa.

Nel 1973 vede la luce un volume di saggi letterari intitolato *Letture preliminari*. Gli scritti contenuti, apparsi su «Aut-Aut», «Paragone», «Il menabò di letteratura» ed altre riviste, testimoniano una grande attenzione all'attualità. Nel 1980 viene pubblicato il volume di prose *Il Sabato tedesco*, che include anche *L'opzione*.

Sereni fu anche apprezzato traduttore di Corneille, Camus, Frénaud, Apollinaire, Valéry, Pound, W.C.Williams e Char. Una scelta delle sue traduzioni è apparsa nel testo *Il musicante di Saint-Merry* (1981).

Del 1982 è *Stella variabile*, in cui la riflessione spesso amara sulla vita quotidiana sembra tendere ad una maggiore stilizzazione ed il linguaggio si fa più esistenziale.

Muore a Milano nel 1983.

Nel 1986 esce postumo, a cura di Dante Isella, il testo *Senza l'onore delle armi* e nello stesso anno, a cura di M. T. Sereni, anche *Tutte le poesie*.

L'opera completa delle poesie di Sereni, curata da Dante Isella, è apparsa nel 1995 sui Meridiani di Mondadori. La pubblicazione presenta un'antologia dei testi critici più illuminanti

www.andreatemporelli.com

sullo scrittore scelti da Pier Vincenzo Mengaldo, seguiti da un pregevolissimo apparato critico, dai documenti, da *Poesie e versi dispersi*, per concludersi con una rassegna di bibliografia critica di Barbara Colli.

Gli Ermetici fiorentini sentirono Sereni come un membro del loro gruppo in terra lombarda e tale impostazione critica si è mantenuto per decenni, nonostante Anceschi lo indicasse nella famosa antologia del 1952 come il più prestigioso rappresentante della "linea lombarda". Sostanzialmente estraneo ai movimenti degli Anni Sessanta, egli continuò il suo percorso poetico avvalendosi anche della posizione privilegiata del lavoro alla Mondadori, che gli permise di stringere rapporti di amicizia con i più importanti letterati italiani. I diversi contributi critici, che accompagnarono la pubblicazione delle sue opere, hanno compiuto un lavoro di "stratificazione" su alcuni punti nodali: lo stile, le tematiche, il rapporto con i contemporanei. Fra tutti si segnalano per singolare acume interpretativo gli scritti di Franco Fortini e di Pier Vincenzo Mengaldo.

Un primo coerente bilancio viene tracciato da quest'ultimo nell'antologia *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, prima edizione del 1978, ma rivista nelle edizioni successive), il quale sostiene che Sereni «è generalmente considerato, con Luzi, il maggior lirico della generazione post-montaliana». Lo studioso precisa il carattere "lombardo" della poesia sereniana affermando che «altri esponenti o prosecutori di essa risentono fortemente della sua lezione [,] poiché, scontata una pariniana volontà di dialogo e presenza morale, egli è sostanzialmente estraneo alla tradizione di corposo-espressionismo che caratterizza la poesia lombarda, anche per una sua immutabile poetica […] del riserbo dell'attenuazione scevra da ogni attivismo» (p. 746). La prima raccolta viene interpretata come «struggente elegia della giovinezza al tramonto e insieme della scomparsa di un'epoca». Con il *Diario d'Algeria*, «grande diario di guerra», il poeta supera la tematica ermetica dell'"assenza" per calarsi in una precisa realtà storica. L'Italia del Dopoguerra è ritratta nella terza pubblicazione; come sostiene Crovi: «Sereni "è il poeta che… ha meglio interpretato il passaggio, in Italia, da una civiltà di opzioni individuali a una civiltà di conflitti collettivi, da una cultura preindustriale a una cultura di massa, da un decoro provinciale piccolo borghese a una tensione problematica di crisi e rinnovamento antropologico"» (p. 749). Mengaldo rileva a livello stilistico la presenza dell'iterazione e a livello di schemi «narrativi» le ricorrenti situazioni del viaggio e dell'incontro. Nell'ultima raccolta viene recuperata «la concisione monotonale dei primi due libri»: «è come se questo Sereni procedesse non più per accumulo amalgama, ma per essenzialità ed arte della smorzatura e del "levare"; l'angolo tematico si restringe, il gioco delle "occasioni" si riduce in sostanza a variazioni su pochi motivi fondamentali» (p. 752).

Come si diceva, i principali contributi di studio sono stati inseriti nella prefazione dell'*Antologia critica* curata dallo stesso Pier Vincenzo Mengaldo del volume *Poesie*, Mondadori, Milano, 1995. Giacomo Debenedetti, nel saggio *Il poeta da giovane*, che risale al 1974, prende in esame la prima raccolta di Sereni sostenendo che il poeta «è un annotatore di vicende personali, di momenti e di episodi della sua vita» (p. XIX). «Il linguaggio rimane quello della "poesia pura" cioè un linguaggio che in teoria cerca e trova la sua validità in un rifiuto di raccontare, in una virtù di alludere evitando ogni concreto riferimento alla cosa allusa, in una piena oggettività del materiale lirico al di fuori di ogni "logica intelligibile della connessione esteriore"» (pp. XIX-XX). Lo studioso parla, quindi, di «contaminazione», di «equilibrio» tra purezza e narratività che diventa «costume generale» del *Diario d'Algeria*.

Franco Fortini *(«Gli strumenti umani»)* prende in considerazione la terza raccolta: a suo parere, il libro può essere letto «come una raffigurazione della storia italiana in una certa misura europea » (p. XXIX) del periodo che va dalla fine della guerra alla data di pubblicazione. La lettura orientata induce lo studioso a vedere nel testo una «formula morale» nel richiamo di alcune composizioni ai "libertini", intesi sia come *honnêtes hommes* sia come «pubertà dell'èra borghese» sia come «l'unica forma positiva dell'essere umano». Le più

www.andreatemporelli.com

importante figure del discorso sono individuate nella ripetizione e nella reticenza, la cui presenza viene attentamente documentata. La precedente oscillazione tra «purezza e impurità narrativa» si traduce in presenza del "parlato" e del "narratore" con «dislivelli linguistici» propri di un «linguaggio medioborghese e medioeuropeo» con cadenze, esitazioni e pause tipiche di quel ceto o genere. Interessante è il saggio successivo *Il musicante di Saint-Merry*, dedicato a Sereni traduttore, in cui si documenta l'importanza di tale operazione all'interno del suo fare poesia.

Lanfranco Caretti, nel *Perpetuo presente di Sereni. «Gli strumenti umani»*, coglie nel concetto di "ritorno" il desiderio di chiudere con il passato l'elemento fondante della raccolta. Ma rimane aperta la "ferita" della guerra che provoca lo scontento della nuova vita cittadina, desumibile dai temi del rimorso, della protesta e della resistenza attiva che lo spingono a scagliarsi contro il neocapitalismo.

Pier Vincenzo Mengaldo (*Iterazione e specularità in Sereni*) documenta la presenza dell'iterazione e della specularità negli *Strumenti umani*. A questo modulo è «in gran parte dovuto quel che di inconfondibilmente legato, fuso e come agglutinato ha lo stile [di] Sereni, quella sua tonalità di spenta *grisaille*: iterante lentezza ritmica, affidata bene spesso alle sequenze e come lasse di versi lunghi, e programmatica parsimonia cromatica fanno l'incanto di uno stile che punta tutto sull'apparente uniformità con cui gioca ogni volta sulla sua scacchiera pochi elementi base, rinunciando a splendore timbrico e varietà e facilità di ritmi in favore di un lavoro più sottile di parca, sapiente modulazione armonica» (p. LV). La figura dell'iterazione può anche significare «un processo di crisi del linguaggio, in margine o meglio nonostante una congenita difficoltà di dirsi, di parlare, una sfiducia nella labilità e consunzione delle parole, e relativamente nelle loro possibilità di ricezione» (pp. LVI-LVII). Il tema del rispecchiamento assume funzione prima protettiva e poi certificante dello sdoppiamento dell'io, «quasi che solo in questo rifrangersi in un altro o in un doppio di sé l'io possa riconoscere se stesso e saggiare la propria esistenza» (p. LX).

Il solido nulla dello stesso critico riprende due tesi di Dante Isella, secondo cui, a dispetto della manualistica opposizione tra poesia dell'"oggetto" e poesia della "parola", Sereni «di fatto modula sensibilmente la lingua stessa generale della koiné ermetica e perciò […] si situa più sull'asse di Ungaretti» (p. LXVII) e secondo cui la rottura all'interno della produzione poetica avviene con *Strumenti umani*, come testimonia un'analisi stilistica delle diverse raccolte. La novità di quest'opera consisterebbe nel «complesso stratificarsi interno di un linguaggio capillarmente iniettato o intriso di "prosa" [e nella] "presenza persistente di una linea alta… la cui tensione si regge su un libero, inventivo contrappunto affidato al livello prosastico; il quale, a sua volta, mentre funge da messa a terra di quella tensione, ne è in qualche modo toccato, percorso dal suo guizzo» (p. LXX). Il coinvolgimento di liricità alta e prosa, «un sublime che in proprio si nega», secondo una fortunata formula di Fortini, introduce a *Stella variabile*. Tuttavia questa raccolta, invece di attestarsi sulle precedenti posizioni, costatatane l'indifendibilità, le abbandona per arrendersi al negativo, al nulla.

Dante Isella nel saggio *La lingua poetica di Sereni* costata che, pur non potendo ascrivere il poeta alla linea ermetica, egli opera «un'individuazione riduttiva dei *realia* e dei materiali adibiti a nominarli. Sicché, sia pure per eterogenesi dei fini, il risultato, in *Frontiera* e nel *Diario* del '47, è una lingua poetica diversa, ma non meno aristocraticamente selettiva di quella degli adepti dell'orfismo fiorentino» (p. LXXVII). Una tale scelta si inserisce nel solco della lezione di Ungaretti piuttosto che di Montale, mentre a quest'ultimo va accostato per la poetica, come dimostra l'analisi intertestuale. Importante è anche la «tenace memoria di Dante da cui è percorsa tutta l'opera di Sereni» (p. LXXX). Dalla terza pubblicazione lo stile sereniano si leva «appena al di sopra della prosa» al fine di realizzare «non una poesia *autre*, cioè "una cosciente antipoesia", ma, piuttosto, "una poesia nata dalla prosa che è il miraggio non sempre illusorio dei poeti d'oggi"» (p. LXXXIII), concetti, per altro, desunti da Montale. Secondo Isella, nella terza raccolta l'autore lombardo avrebbe raggiunto una dimensione narrativa capace di

www.andreatemporelli.com

sciogliere «la sua stilizzata cifra iniziale» (p. LXXXV).

Gilberto Lonardi (*Di alcuni grandi temi sereniani*) ritrova negli *Strumenti umani* una cadenza pessimistica leopardiana sia pure in diversa condizione storica, segnata da un soggettivo senso di colpa, «il suo ritardo nei confronti dell'occasione "che c'era" nella storia» (p. LXXXIX), la quale si riverbera anche nell'inutilità del fare poesia. Nell'ultima raccolta si fa più cupa la visione della vita, «l'io si scopre "rifiuto dei rifiuti", si eclissa la voce del *puer*, e resta il nudo battere e accanirsi del *senex*, punitore di se stesso e delle delusioni stesse della storia e del presente, nel rovesciarsi del mondo» (p. XCIII).

A questi saggi pare opportuno aggiungere le pagine che Niva Lorenzini ha dedicato a Sereni nel testo *La poesia italiana del Novecento* (Bologna, Il Mulino, 1999), in cui si sottolinea la necessità dell'autore di muovere «dall'astratto verso il circostanziato, l'annotazione immediata, e dalla purezza del vocabolario alla concretezza» (p. 129) e lo studio di Franco Buffoni *«Con i miei soli mezzi». La poesia di Vittorio Sereni* (*Sentieri poetici del Novecento*, Novara, Interlinea, 2000), in cui lo studioso dimostra la presenza costante della storia all'interno della poesia sereniana.

Al fine di fornire la possibilità di approfondire il problema, segnaliamo i seguenti contributi critici che possono fornire un quadro sufficientemente completo sull'autore:

S. Antoninelli in *Aspetti e figure del Novecento*, Parma 1955;

F. Fortini, *Sereni*, in *Saggi italiani*, Milano 1987 (volume che raccoglie anche altri interventi fortiniani su Sereni, mentre altri ancora sono in *Nuovi saggi italiani*, Milano 1987);

N. Bonifazi, *Vittorio Sereni*, Aa.Vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Milano 1963;

G. Ferrata, *Il libro "unico" di Sereni*, in *Presentazione e sentimenti critici 1942-1965*, Cremona 1965;

N. Tedesco, *Il neoilluminismo di Sereni*, in *La condizione crepuscolare*, Firenze 1970;

M. Grillandi, *Vittorio Sereni*, Firenze 1972;

P. V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in *La tradizione del Novecento*, Milano 1975;

Per una lettura di Sereni interessato all'arte si legga P. V. Mengaldo, *Vittorio Sereni "lettore" di pittura*, in: Aa.Vv., *Per Maria Clonini Visani. Scritti di amici*, Padona 1977;

R. Paganelli, *La ripetizione dell'essere. Lettura dell'opera di Vittorio Sereni*, Milano 1980;

Per una efficace bibliografia si consulti L. Caretti, *La "stella variabile" di Sereni. Nota bibliografica*, «Inventario», n.s., 1 (1981);

F.P. Memmo, *Vittorio Sereni*, Mursia, Milano 1983;

Aa.Vv., *La poesia di Vittorio Sereni, Atti del convegno* (Milano, 28-29 settembre 1984), Librex, Milano 1985;

M. L. Baffoni Licati, *La poesia di Vittorio Sereni. Alienazione e impegno*, Longo, Ravenna 1986;

A. Luzi, *Introduzione a Sereni*, Laterza, Roma-Bari 1990;

Recentissimo è l'importante volume di Gian Carlo Ferretti *Poeta e di poeti funzionario*, Il Saggiatore e Fondazione Mondadori, Milano 1999, che prende il titolo da un epigramma di Fortini («Poeta e di poeti funzionario, / prima componi quei tuoi versi esatti / poi componi i tuoi colleghi nel sudario / dei tuoi contratti») e si occupa della convivenza dello spirito creativo di Sereni con la sua funzione editoriale. Con l'ausilio dell'Archivio della Fondazione Mondadori l'autore ricostruisce il lavoro di Sereni, da lui amato, nonostante tutto: come scrisse nella pubblicazione *I creatori condizionati*, pubblicato sulla rivista Pirelli, «se un fascino ha questo lavoro esso consiste nell'operare con spirito libero da schemi in un settore che per sua natura è caratterizzato da schemi».

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Vittorio Sereni: il "prigioniero"

1. Premessa

Ad uno sguardo retrospettivo di inizio secolo, la presenza di Vittorio Sereni nella poesia italiana del secondo Novecento appare fondamentale soprattutto se si considera la sua influenza sui poeti degli ultimi decenni.

Una simile valutazione, ormai accettata, non comporta come conseguenza che gran parte dei nodi critici siano risolti, anzi a mano a mano che la sua opera viene sottoposta ad un esame distanziato, si rilevano posizioni variegate che la rendono complessa, interessante e feconda.

Il nostro lavoro non si propone di sviscerare tutte le questioni in sospeso quanto piuttosto di ricercare, se mai esista, la cifra fondamentale delle quattro raccolte poetiche e considerarne la portata nel cammino della poesia italiana.

2. Le quattro raccolte

La continuità all'interno della produzione sereniana è ancora oggi *sub iudice*. Un gruppo di critici, tra cui Dante Isella e Pier Vincenzo Mengaldo[1], sostiene che *Strumenti Umani* abbia impresso alla poesia di Sereni una decisa svolta e vedono in *Stella variabile* un ritorno al *Diario di Algeria* e alla sua più genuina vena. A mio parere, invece, le quattro raccolte possono essere interpretate come tappe di una maturazione umana e poetica provocata da esperienze sia personali (difficili da individuare) sia esterne, come la dittatura, la guerra, la prigionia, la ricostruzione postbellica dell'Italia, in cui permangono in misura diversa alcuni tratti fondamentali: la figura del "prigioniero" e il difficile cammino verso una "poetica delle cose".

Pare opportuno precisare che la poesia di questo autore con grande difficoltà si presta a definizioni a causa della sua natura diaristica che nasce da "occasioni" e tende a legarsi e a risolversi in esse. Per questo motivo, molteplici e diversificate sono le suggestioni presenti nei suoi testi. Anche le tematiche consuete che troviamo "standardizzate" sui libri di testo a proposito, per esempio, della prima raccolta *Frontiera*, il lago, la frontiera, il paese, i morti, in realtà non occupano né un àmbito particolare né una posizione di rilievo. Tale constatazione non implica che esse non si presentino come le più significative dell'intera raccolta, ma solo che ne esistono altre altrettanto suggestive.

Eppure, nonostante la varietà e l'occasionalità, esiste un tono di fondo che riaffiora costantemente in particolari circostanze poetiche in tutte e quattro le raccolte, come è dimostrato dalla consapevolezza presente nell'ultima silloge, quando l'età invita il poeta ad un bilancio dell'intera produzione.

3. Il "prigioniero"

La letteratura della prima metà del Novecento è ricca di tipi umani, che esprimono il particolare modo con cui gli scrittori considerano l'uomo: dall'"inetto" di Svevo, all'individuo chiuso nella sua solitudine di Pirandello, al "malato" e al "diverso" di Thomas Mann, all'"indifferente" di Moravia, all'"uomo senza qualità" di Musil, — per citare solo alcuni esempi —, tutti segnati dal marchio del fallimento, conseguenza della crisi in cui si dibatteva la cultura occidentale. Ad essi si può aggiungere il "prigioniero", *principium individuationis* inteso in senso personale prima che poetico, il quale costituisce anche una modalità esistenziale della generazione che ha vissuto il ventennio fascista, la guerra e il dopoguerra fino agli Anni Settanta - Ottanta. «Così a

www.andreatemporelli.com

lungo prefigurato dalla poesia del decadentismo, lo stato di vinto, di uomo "in forza altrui"»[2], da una parte, conserva le caratteristiche di fondo proprie dell'umanità della prima metà del secolo e, dall'altra, si arricchisce di problematiche nuove, testimoniando la permanenza di tale corrente letteraria nella seconda metà del Novecento[3].

Come più volte si è chiarito, la galleria di tipi umani prodotta dalla letteratura europea, segnata dalla corrente del Decadentismo e dall'atmosfera filosofica dell'Esistenzialismo, è causata dalla crisi della cultura occidentale giunta alla fine del suo percorso:

> *il Decadentismo rappresenta il momento storico in cui la civiltà occidentale assume la consapevolezza della crisi in cui si dibatte da parecchi secoli*. Dal Seicento in poi la nostra cultura si è dimostrata incapace di affrontare in modo soddisfacente *i problemi fondamentali dell'esistenza* e, dopo aver tentato soluzioni diverse, è pervenuta alla *coscienza del proprio fallimento*. Infatti, come acutamente sottolinea Giacomo Debenedetti, "l'uomo non sa più (o non sa ancora, non ha riappreso a capire) chi è. Non lo sa perché è rotta la tregua tra lui e la società, tra lui e il mondo"[4].

Pertanto un senso di impotenza, di fallimento, di noia e di frustrazione pervade l'intimo del pensiero e della vita umana minandola alla base: l'individuo non riesce più né a progettare né a sperare né a credere in se stesso e negli altri. Del resto la sintomatologia è stata adeguatamente descritta da Freud nel concetto di "disagio della civiltà".

Sereni inizia a sperimentare come uomo e come poeta questa condizione in un'epoca, gli Anni Trenta, in cui la situazione speculativa e il trionfo del fascismo e del nazismo stavano troncando alla radice ogni slancio e ogni possibilità di soluzione, in accordo con la lezione di Montale e di tanti altri maestri della disperazione. In quest'atmosfera cupa e pesante nasce la sua prima raccolta, *Frontiera*, in cui prevale un tipo umano privo di speranza, già "morto" (parola ossessivamente presente nel testo e non solo per designare i trapassati, ma soprattutto per indicare la condizione dei vivi). Colui che sarà il "prigioniero", in questo momento è morto alla vita, alla giovinezza, alla speranza, alla felicità. Le sue mura, la "frontiera" (termine che implica una sfumatura semantica militare, non solo il confine di Stato) sono costituite dall'Italia fascista, che manda i «bambini-soldati» a giocare alla guerra e che perseguita i dissidenti. Al di là delle "mura" c'è la Svizzera o, meglio, l'Europa (vocabolo ripetuto nelle prime due raccolte), la terra della libertà. «In nessun altro poeta italiano moderno – osserva Fortini – il diniego della speranza era stato meno disperato, meno accompagnato dalla consolazione dell'inessenzialità del mondo o da prospettive vitali o infernali»[5].

Nella personale "prigione" «s'infolta la città» (*Nebbia*, p. 18)[6], «i passanti / tutti hanno un volto di morte» (*Temporale a Salsomaggiore*, p. 20), ci sono «bambini in guerra sulle aiole» (*Concerto in giardino*, p. 8), mentre «innaffiano i giardini in tutta Europa». Egli «morto in tramonti nebbiosi d'altri cieli sopravviv[e]» (*Inverno a Luino*, p. 31), mentre «nell'estate impaziente / s'allontana la morte» (*Strada di Zenna*, p. 33). L'autunno è la stagione privilegiata, durante la quale la fine è «già certa» (*Settembre*, p. 35) e il paesaggio stesso si nega e si chiude «monotono / in prati grami d'inverno, / in disperate brughiere / che salgono verso il confine» (*Paese*, p. 37); la vita, infatti, altro non è che un «trepido vivere nei morti» (*Strada di Creva*, p. 40). La stessa sezione dedicata a Proserpina introduce un'interpretazione del reale dicotomica tra luce e tenebre, tra libertà e schiavitù, in cui il termine positivo si trova oltre la *Frontiera*.

Sereni, quindi, in questa prima raccolta presenta un tipo umano privo di speranza,

www.andreatemporelli.com

incapace di progettare, chiuso in una dimensione di inautenticità, teso alla morte nelle «toppe d'inesistenza» (*La spiaggia*, p. 184). Non possiamo non vedere in tale situazione uno stato di deiezione, in cui l'esistenza si estrania da sé, non riesce ad attuarsi nelle proprie possibilità e causa sfiducia nella lotta. Il poeta non cerca di riempire questo vuoto con qualche strumento, neppure con la poesia, che rimane ri-velazione di questa tragica situazione. Per lui nel "carcere" geografico, politico e ontologico, non rimane alcuna possibilità di scelta, alcuna certezza se non la morte. Non per nulla sostiene il contemporaneo Heidegger: «La morte, in quanto possibilità non dà niente all'uomo da realizzare», è la possibilità dell'impossibilità di ogni progetto esistenziale. Pare, quindi, che l'uomo sereniano altro non sia che un essere-per-la-morte. Il vivere-per-la-morte, infatti, costituisce l'unico modo rimasto di esistere, che si esaurisce nelle circostanze, negli attimi, nelle singole sensazioni (di qui la natura diaristica delle poesie di Sereni) e dà loro sostanza attraverso l'esperienza del nulla, il «solido nulla» di Mengaldo[7]. Ma l'essere-per-la-morte produce angoscia che il poeta lenisce solo con il coraggio di chi accetta la propria condizione di finitezza e di negatività.

Eppure in lui è viva la consapevolezza che oltre la *Frontiera* (intesa in senso geografico, politico ed esistenziale) esiste un'altra possibilità di vita, un altro poter-essere sulla quale fondare il progettare, caratteristica tipica dell'essere umano.

Tale duplicità, la condizione di "prigioniero" e la possibilità di progettualità oltre la frontiera è presente anche a livello stilistico. Si è molto discusso se questa prima pubblicazione fosse attribuibile alla corrente dell'Ermetismo. Giacomo Debenedetti la ascrive alla "poesia pura" per l'adozione di «un linguaggio che in teoria cerca e trova la sua validità in un rifiuto di raccontare, in una virtù di alludere evitando ogni concreto riferimento a una cosa allusa, in piena oggettività del materiale lirico al di fuori di ogni "logica intelligibile della connessione esteriore. […] Se oggi rileggiamo quelle prime poesie di Sereni, la meraviglia che ci destano dipende da quella contaminazione della narratività e dalla purezza, dal modo come prendono atto del costume generale, attraverso la riconoscibilità umana e addirittura cronachistica del protagonista, e dal modo come conservano una traccia di evasività sociale, di assenza»[8]. La critica attuale nega risolutamente tale appartenenza ponendo in evidenza gli elementi realistici. Franco Buffoni nel commentare la prima lirica, *Inverno*, sottolinea la presenza di stilemi ermetici, unita ad una capacità di "levare" e ad un'allusività[9], in cui si attua la perfetta identificazione tra il dato della cronaca e l'elemento trasfigurativo del simbolo.

L'appartenenza di un autore ad una corrente è sempre problematica, per il fatto che la sua individualità trascende ogni tipo di codificazione. Tuttavia, se si pone il problema nei dovuti modi senza eccessive sottigliezze logiche, è possibile aprire orizzonti di senso. È veramente difficile non cogliere in questa prima raccolta e, isolatamente anche in quelle successive, stilemi ermetici e, in modo particolare, l'uso di quelli che Mengaldo denomina come «attanti astratti»[10] («di ridenti vetri una calma», «maturità di foglie», *Compleanno*, p. 17, «la fermezza del verde», *Ritorno*, p. 19), il passaggio dal dato reale ad un piano universale («Dalla pianura balenano città», *Temporale a Salsomaggiore*, p. 20) e, infine, l'adozione di un'aggettivazione espressionistica che nel rapporto con il sostantivo brucia ogni passaggio logico («antelucani colombi», *Memoria d'America*, p. 12; «rosse fontane», *Capo d'anno*, p. 13, «malinconiche barche», *Strada di Zenna*, p. 34), a cui si può aggiungere anche qualche raro uso di verbi intransitivi in forma transitiva («La passione fiorisce fazzoletti», *Domenica sportiva*, p. 9).

www.andreatemporelli.com

Maturità scoppiante dei colori,
fu vostra la grazia dell'aria
nel lume di primavera. Ora si turba
lo splendido fervore.
Ma se il lago riaccenna al sereno
tra i canti d'una gita
sul mondo scampanato ai temporali
le più bianche s'illudono d'eterno.

Se consideriamo la presenza degli "attanti" astratti, l'uso espressionistico della *iunctura* «mondo scampanato», la necessità del titolo per capire l'ultimo verso e il trasferimento del transeunte in una dimensione di eternità non possiamo non ascrivere la composizione *Azalee nella pioggia* (p. 21) al platonismo ermetico. Tale maniera, tuttavia, convive con l'altra tendenza, quella che sarà da Anceschi denominata come "linea lombarda" che comporta una poesia *in re*, una poesia che si pone negli oggetti e non *ante* o *post rem*, «una poesia – come dice l'illustre critico – che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare», come testimoniano anche i dantismi presenti nelle raccolte:

Sui tavoli le bevande si fanno più chiare[11]
l'inverno sta per andare di qua.
[…]
E noi ci se sente lombardi
e noi si pensa
a migrazioni per campi
nell'ombra dei sottopassaggi.

In realtà tutta la raccolta è segnata da precise indicazioni spazio-temporali rifiutate dall'Ermetismo, incline all'emblema puro, a cominciare dalla denominazione del proprio paese, Luino, dalla frequente presenza di termini concreti come «traffico», «semafori», «treni», «neroazzurri», «le zebre venute dal Piemonte», «ranch», «autocarri», «ponti», «viali», «locomotive», «matita».

Sotto il profilo stilistico, dunque, questa raccolta è un libro di "frontiera" tra le due tendenze: una consacrata dalla critica e una *in fieri*, più personale, più consentanea alla propria individualità umana e poetica. Non c'è dubbio che la sezione *Frontiera* contenga caratteri più innovativi rispetto alle altre.

È pure significativo rilevare che nel percorso poetico di un laureato in Lettere il classicismo mitologico è presente solo nella prima raccolta e in maniera limitata nell'identificazione della donna con Proserpina. Tale scelta può essere spiegata come opposizione alla retorica fascista, ma anche come affermazione di una scelta di concretezza spazio-temporale. In una simile prospettiva notiamo che le frequenti rappresentazioni della natura rimangono completamente estranee alla tradizione arcadica che nel Novecento non risparmiò né Pascoli né Betocchi. Per Sereni abbandonare il classicismo, il petrarchismo e la poesia pastorale settecentesca con il suo bagaglio di cantabilità metrica e stilistica come pure la linea mallaméana assume parecchi significati:

a) affermare la validità di altre posizioni poetiche come il "realismo" dantesco, dei temi politici e sociali del primo Parini, adattati, s'intende, alla situazione culturale e letteraria del Novecento;

b) dichiarare che è terminata la funzione storica di una tradizione poetica, non più adatta ad esprimere le tensioni moderne e, soprattutto, post-moderne in una società industriale e post-industriale;

c) essere consapevole della "perdita delle origini" (concetto da intendersi in senso lato

www.andreatemporelli.com

e sotto il profilo emotivo prima che letterario), segno del disagio gnoseologico, causato da una ragione giunta al punto più basso della crisi, che ha smarrito il "metodo" per recuperare senso e significato al vivere;

d) dichiarare definitivamente finito non solo qualsiasi rigurgito di neoclassicismo, ma anche ogni tentativo di Umanesimo inteso come summa di valori a-temporali, universalmente validi, per proclamare il carattere storico-geografico di ogni cultura.

4. Il "prigioniero" in Africa

La condizione di essere-per-la-morte si trasforma in reale prigionia in *Diario d'Algeria*. Accanto alle indicazioni topiche si pongono quelle cronologiche, per il fatto che il poeta si rende consapevole che la storia, la grande storia, è entrata nella sua vita. Nella seconda raccolta giungono a maturazione due elementi fondamentali già presenti in *Frontiera*: il diarismo e la condizione di prigioniero. Il primo, generato – come si diceva – dall'assenza di prospettive ideali, trova nella vicenda esistenziale il suo inveramento: il prigioniero vive l'angoscia del pericolo dell'agnizione, della scomparsa del nome, è dipendente in modo assoluto dalla volontà altrui, non è più in grado di disporre né della propria vita né della morte, non è padrone dei ritmi delle sue giornate che trascorrono secondo uno schema imposto, sempre uguale, senza speranza di variazione («E tu mia vita salvati se puoi / serba te stessa al futuro» recita dalla poesia d'apertura intitolata *Periferia 1940*, p. 59); le minime varianti derivano da qualche "occasione" registrata dalla poesia. La prigionia diventa la cristallizzazione dell'essere in non essere, l'«unica dimensione reale, negatività ed estraniazione assolute, ma a loro modo autosufficienti e perfette […] al punto che la prigionia diviene […] l'orizzonte che delimita sogni e memoria stessi del prigioniero»[12].

Tale stato è già presente nella vita militare (come si vede nella lirica *Diario bolognese*, p. 61, nel contrasto con la città, alla cui gioia è «cieco e inerme», oppresso da «un disperato murmure»); il poeta, combattente «inerme e assorto» nei Balcani, in una guerra non voluta, si trova al fianco dei «bruti», è in fuga dalla libertà, dall'Europa (*Italiano in Grecia*, p. 63), corresponsabile nel processo di depauperamento morale «nel tempo irreparabile della nostra viltà» (*Diario bolognese*, p. 61).

> Prima sera d'Atene, esteso addio
> dei convogli che filano ai tuoi lembi
> colmi di strazio nel lungo semibuio.
> Come un cordoglio
> ho lasciato l'estate sulle curve
> e mare e deserto è il domani
> senza più stagioni.
> Europa Europa che mi guardi
> scendere inerme e assorto in un mio
> esile mito tra le schiere dei bruti,
> sono un tuo figlio in fuga che non sa
> nemico se non la propria tristezza
> o qualche rediviva tenerezza
> di laghi di fronde dietro i passi
> perduti,
> sono vestito di polvere e sole,
> vado a dannarmi a insabbiarmi per anni.
>
> Pireo, agosto 1942[13]

Ritornato in Italia, viene inviato in Sicilia, dove, in seguito allo sbarco degli Alleati, viene catturato e portato prigioniero nel Nord Africa. Egli nella nuova realtà è perfet-

www.andreatemporelli.com

tamente consapevole di vivere «tra due epoche morte» (*Lassù dove di torre*, p. 73), sa di continuare la stessa condizione esistenziale («Troppo il tempo ha tardato / per te d'essere detta / pena degli anni giovani», *Troppo il tempo ha tardato*, p. 82): il prigioniero non ha voce («E la voce più chiara non è più che un trepestio di pioggia sulle tende», *Un improvviso vuoto del cuore*, p. 74), anche le parole sono rare in mezzo ai silenzi del deserto, come pure i segni tracciati sui pochi brandelli di carta di cui è in possesso. Si rende, quindi, inevitabile la necessità di "levare", di ridurre il dettato all'essenziale, di significare per mezzo di parole forti in grado di impregnarsi di un ampio senso mediante di «una lingua livellata verso il basso e la prosa»[14], selezionata come è selezionata l'esperienza esistenziale del prigioniero. Il registro lirico si sta trasformando: «il Sereni del *Diario* non rinuncia al lessico selettivo e chiuso, teso all'essenzialità di *Frontiera*, ma accentua appunto il bisogno di piegare la parola alla recensione del reale, aderendo alle circostanze, alle occasioni. Si precisa cioè l'esigenza di muovere dall'astratto verso il circostanziato, l'annotazione immediata, e dalla purezza del vocabolario alla concretezza, non certo contraddetta dall'atonalità di un verso che si leva – è il commento di Isella – "appena sopra la prosa"»[15].

Il prigioniero non è persona dotata di un'identità, di un nome, è «morto alla guerra e alla pace» (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*, p. 76), per lui anche gli eventi più importanti della storia, come lo sbarco in Normandia, non contano: vive in una realtà ciclica, per lui non c'è speranza; spodestato della propria libertà e della capacità di decidere, è in balia di volontà oscure, come il protagonista del *Processo* di Kafka. Sereni si sente svuotato di ogni sentimento di umanità, per lui l'esistenza non ha senso e anche Dio è lontano: rari sono nelle sue opere gli accenni di carattere religioso, ma in una lirica composta a Sidi-Charmi nel Natale 1944 esprime la sua tragedia mediante un sofferto ossimoro: «il Dio che si fa carne» è unicamente «lontananza»:

> Nel bicchiere di frodo
> tocca presto il suo fondo
> quest'allegria che vela la tristezza
> in cresta dei tizzi sopiti
> sbalzati a noi dal più lontano fuoco.
> E sii tu oggi il Dio che si fa carne
> lontananza per noi nell'ora oscura.

I prigionieri festeggiano la ricorrenza religiosa bevendo con un bicchiere recuperato in modo fortunoso vicino a qualche ceppo acceso. Il poeta non può soffocare una preghiera che in due versi racchiude la tragedia della sua generazione e dell'intero Novecento: il silenzio di Dio nell'immane catastrofe abbattutasi sull'Europa.

Nelle «cortesi comitive / di disperati meno disperati / più disperati» il ricordo, i fugaci vincoli di amicizia possono consolare solo «in sogno» *(E ancora in sogno d'una tenda s'agita*, p. 80), come pure solo in sogno egli può «essere altrove», in un'altra condizione, dove «strade fontane piazze / un giorno corse a volo» riconducono a «un groviglio / di volti amati» (*Se la febbre di te più non mi porta*, p. 83), dove l'uomo trova la possibilità di essere pienamente se stesso, padrone della propria vita, dove l'amore trova piena attuazione in una situazione che definirei "allotopica" piuttosto che «utopica» (Mengaldo).

La condizione umana del "prigioniero" è segnata dalla consapevolezza che il destino lo ha tenuto lontano dagli avvenimenti della storia. Il poeta, mentre ritorna dall'Africa alla fine del conflitto, comprende di essere giunto «*Tardi, troppo tardi alla festa*», di

www.andreatemporelli.com

aver vissuto «in ritardo sulla guerra / ma sempre nei dintorni / di una vera nostra guerra», di appartenere alla «nuova gioventù […] in credito / sull'anagrafe di almeno dieci anni…» (*Il male d'Africa*, pp. 92-95). Egli, come Verlaine, «guarda passare i grandi Barbari bianchi [senza essere presente dove] infuriano lunghe battaglie cruente», ma, al contrario del poeta francese, non sente «noia densa al cuore» o «un tedio d'un non so che attaccato all'anima», ma, «eccidio tortura reclusione», (*Il male d'Africa*, p. 95), una muta tragedia storica ed esistenziale.

Storicamente aveva dovuto combattere una guerra non voluta («inerme» ripete in due liriche) al fianco dei «bruti», nonostante la propensione per il pacifismo (*Dimitrios*, p. 64 e la «dispnís» pp. 65-66); poi, dopo l'otto settembre del 1943, si era trovato prigioniero degli ex nemici ed ora alleati contro i Tedeschi ex alleati ed ora nemici. La "vergogna" di non aver partecipato alla Resistenza non sarà cancellata per tutta la vita: egli era rimasto un ufficiale dell'esercito italiano in una guerra proclamata del regime fascista. In realtà tale condizione di interno disagio non rimase isolata: nel clima euforico e propagandistico del Dopoguerra migliaia di soldati italiani che vissero un'identica esperienza si sentirono isolati e "colpevolizzati" di non essere stati gli artefici della nuova Italia.

Sotto il profilo esistenziale l'esperienza d'Algeria delineò una condizione umana, già precedentemente presente, che sarebbe rimasta inalterata per tutta la vita:

> Non sanno d'essere morti
> i morti come noi,
> non hanno pace.
> Ostinati ripetono la vita
> si dicono parole di bontà
> rileggono nel cielo i vecchi segni.
> Corre un girone grigio in Algeria
> nello schermo dei mesi
> ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN[16].

5. Il "prigioniero" in patria

Nell'Italia del Dopoguerra Sereni, dopo un periodo di insegnamento, passa come dirigente alla Pirelli e, quindi, alla Mondadori. Nonostante i riconoscimenti lavorativi e letterari, anche nella terza raccolta *Gli strumenti umani* permane nella precedente condizione interiore non solo perché estraneo al clima celebrativo della Resistenza, ma soprattutto perché, come Montale, è investito da una crisi di carattere esistenziale, per cui di fronte ad un'Italia da ricostruire, il poeta osserva: «Ma non è disservizio cittadino, / è morto tempo da spalar al più presto» (*Il tempo provvisorio*, p. 105). Ritorna, nonostante la mutata condizione storica, quell'essere-per-la-morte, che lo aveva caratterizzato fin dalle prime composizioni. Non è un caso che avvenimenti decisivi per la nostra nazione come il referendum abrogativo della monarchia svoltosi nel giugno del 1946 non assumano alcun significato: «Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta / e improvvisa brulica al vento. / Lampi di caldo, presagi, / parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma. / Ma nessuno \ sa niente»[17]. Un paesaggio di tarda primavera, denotato dalla presenza di una «vecchia pianta», da una folata di vento e da qualche lampo proveniente da nuvole lontane, che fa presagire un probabile temporale, costituisce la tematica di una lirica intitolata *La repubblica* (p. 106). Solo il finale, allusivo, lascia intravedere un nesso con il titolo. Si sarebbe tentati di vedere all'interno di

www.andreatemporelli.com

quell'inquieta descrizione un "correlativo oggettivo" con il mondo interiore dell'autore, ma tale interpretazione non renderebbe giustizia alla poetica sereniana, ormai decisamente lontana da ogni attrattiva metafisica di carattere ermetico o montaliano: il senso di sfinimento, di perdita di interesse per il mondo, lo porta a considerare la realtà in modo fenomenologico e lascia aperta la questione se la conclusione alluda all'evento atmosferico oppure alla vicenda politica. Ma ad un "prigioniero" poco interessa se la patria sia retta a repubblica o a monarchia.

Anche le relazioni umane si limitano ad uno «sguardo di rimando» (*L'equivoco*, p. 112, testo da cui è tratto il titolo della prima sezione), essendo impossibile un'intesa più profonda.

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
Forse perché ridicono che il verde si rinnova
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera, è un'estate,
l'estate dei miei anni.
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse, finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore...
ma l'opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto nei secoli,
le scarse vite che all'occhio di chi torna
e trova che nulla nulla è veramente mutato
si ripetono identiche,
quelle agitate braccia che presto ricadranno,
quelle inutilmente fresche mani
che si tendono a me e il privilegio
del moto mi rinfacciano...
Dunque pietà per le turbate piante
evocate per poco nella spirale del vento
che presto da me arretreranno via via
salutando salutando.
Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.

La lirica *Ancora sulla strada di Zenna* (p. 113), costituisce, a mio parere, il fulcro dell'intera pubblicazione. A ragione Vincenzo Mengaldo indica nell'"iterazione" uno dei tratti qualificanti dello stile di Sereni: il titolo stesso riprende un'analoga situazione di *Frontiera* e all'interno troviamo tre ripetizioni, «nulla nulla», «via via», «salutando salutando». Il primo e il terzo, rispetto al secondo, consueto nel lessico comune, sottolineano due elementi fondamentali dell'intera opera: l'immutabilità della vita e la precarietà della condizione umana. Il poeta parte dalla constatazione di un senso di

www.andreatemporelli.com

tenerezza, provocato dalle «piante turbate». Il poeta sale in automobile lungo una strada fiancheggiata da alberi, i cui rami sono scossi dal movimento dell'aria. Al suo sguardo appaiono «la carrucola nel pozzo, / la spola della teleferica nei boschi», «i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità, la lenza / buttata a vuoto nei secoli». Il paesaggio naturale risulta, quindi, segnato dalla fatica secolare dell'uomo iscritta indelebilmente in quegli «strumenti» (l'aggettivo "umano" può essere inteso sia come "usato dagli uomini" sia come "uomini usati come strumenti") «della necessità» al servizio delle «scarse vite […] che si ripetono identiche».

In esse l'autore ritrova la propria condizione di "prigioniero", privo di identità, calato nella medesima condizione sofferta in Algeria, soggetto ad un tempo aoristico, immutabile, che permea l'atmosfera e gli oggetti, e contemporaneamente vive il precedente contraddittorio rapporto con la realtà: i bimbi che salutano il «signore» che passa in automobile paiono rimproverargli «il privilegio / del moto» risvegliando in lui il senso di colpa di trovarsi ancora una volta dalla parte sbagliata: come durante la guerra combatteva con i «bruti», così ora si trova dalla parte dei ricchi che sfruttano la classe operaia e contadina. La mancanza di un progetto, heideggerianamente inteso come "oltrepassamento", esclude che l'uomo possa superare la pura esistenza, per cui non si pone la differenza tra l'individuo e gli strumenti funzionali al progettare umano. Anzi il prigioniero, egli stesso «strumento», fa parte di una casualità irriducibile alla logica, e, siccome egli è solo spettatore e non "trasformatore" del mondo, non può comprenderne il senso né capire se stesso né sapere chi sia e neppure riesce prendersi cura degli altri, rimanendo chiuso un solipsismo privo di speranza. Perciò un simile tipo umano testimonia il grado più basso di agnosia della cultura contemporanea: all'individuo non rimane che lo spettacolo frammentario di una realtà a cui è inevitabilmente estraneo.

L'"iterazione", di cui parla Mengaldo, non è soltanto prodotta da una crisi nella fiducia della parola e nella possibilità di essere recepita, fatto che richiede nelle opere continue sollecitazioni della funzione "fàtica"[18], ma è connessa con l'essenza stessa a livello ontologico: l'uomo moderno foscolianamente (cfr. i primi 22 versi dei *Sepolcri*) e leopardianamente (cfr. *Il dialogo della Natura e di un islandese)* ha scoperto di essere inserito in un deterministico e ripetitivo ciclo di vita e di morte, in un sistema biologico funzionale alla conservazione della natura. Anche la presenza del prigioniero è funzionale alla conservazione del microsistema del campo o del carcere secondo una rete di rapporti che determinano i ruoli: il carceriere esiste perché esiste un prigioniero, il direttore dirige perché ci sono subordinati ecc. Nella composizione *Il piatto piange* Sereni raffigura tale condizione nelle regole del poker, nella separazione della stanza, in cui si gioca, rispetto alla pienezza della vita, nel linguaggio specialistico, «nella ripetizione dell'esistere» (p. 166) (apotropaica e antifrastica è l'espressione «al riparo dall'esistere o piuttosto / […] dalla ripetizione dell'esistere»), nell'«*essere* per qualche istante […] solitudine». La lirica *Posto di lavoro* (p. 192) insiste proprio sull'iterazione dell'attività lavorativa, emblema della vita umana:

> Quei gradini dove fa gomito la scala, tutta
> quella gente passata (e ripassata ogni giorno:
> per lavoro) svoltando dalla scala dalla vita
> Logoro
> di quei reiteranti il tappeto in quel punto
> a un freddo riflesso di luce. Sia inverno sia estate
> e là si fredda
> nell'agguato di un pensiero da sempre simile a sé
> sempre previsto per quel punto

www.andreatemporelli.com

sempre pensato uguale
lo sguardo che là invariabilmente cade
a ogni giorno a ogni ora
di anni di lavoro di anni luce
di freddo – come sempre
là comincia un autunno.

La reiterazione della vita del "prigioniero" ritorna nell'immagine del tappeto logoro, nelle indicazioni di pensiero («simile», «previsto, «pensato»), nelle iterazioni («sia», «sempre», «ogni»), nell'avverbio «invariabilmente», nell'iperbole «anni luce di freddo» e nella constatazione «come sempre». È la mancanza di speranza, di libertà, di prospettive, è la morte: («Sarà che esistono vite come foglie morte»; «non dire che la vita è carbonizzazione o divorzio / […] / oppure inezie di un viaggio d'inverno nell'immenso», *Lavori in corso*, p. 193). All'interno di tale figura retorica si pongono come elementi stilistici sereniani anche l'interrogazione e l'ossimoro[19] usati come continua ricerca di salvezza dal vuoto e di una pur minima consistenza dell'esistere: il prigioniero pone domande perché vuole conoscere il proprio destino e perché soffre l'ossimoro esistenziale di essere vittima e complice della propria condizione.

Accanto all'iterazione Mengaldo individua un secondo elemento: la specularità che consiste, come in Caproni, nella produzione «di *alter ego* occasionali che obbediscono ad analoga funzione psicologica e tematica»[20]: «C'erano tutti, o quasi i volti della mia vita / compresi quelli degli andati via / e di altri che già erano in vista / lì, a due passi dal confine / non ancora nei paraggi della morte»[21], "generalizzando" la propria condizione umana.

Franco Fortini pone in luce un terzo tratto stilistico: la reticenza: «*Quaranta volte* […] vengono usati i puntolini di sospensione, e *venti* volti le lineette in funzione sospensiva. Se si aggiungono una *quindicina* di parentesi, e *trentasette* coppie di lineette doppie, ossia di incisi, si vede che, oltre agli altri segni di interpunzione e alle pause forti delle cesure, sono oltre *centodieci volte* – e con una frequenza sempre maggiore quanto più ci si avvicina alla fine del libro»[22]. Il prigioniero non può esprimere usando un discorso compiuto, non esiste per lui possibilità d'ascolto, di dialogo, si limita ad alludere in una parola più vicina al monologo che al colloquio, segno di sfiducia nella razionalità umana e alla possibilità di comunicazione.

Il conflitto interno tra civiltà e brutalità, pertanto, si sposta sul piano sociale; rimane, però, intatta la condizione di base: l'autore si trova, non per propria scelta, ad operare con persone, il cui comportamento è in contrasto con la propria coscienza. E proprio da questo dissidio nasce la sezione *Una visita in fabbrica*, che può essere considerata come una discesa negli "inferi" di se stesso, perché in fabbrica, «nuovo campo di prigionia»,[23] si trova il prototipo del prigioniero, l'operaio, anch'egli anonimo, anch'egli contraddistinto da una divisa, i «grembiuli neri», anch'egli avvinto ad una necessità di vita, anch'egli soggetto ad azioni ripetitive, anch'egli privo di potere decisionale, anch'egli costretto ad una condizione di impossibile realizzazione «chius[o] in un ordine, compassat[o] e svelt[o]»:

Salta su
il più buono e il più inerme, cita:
E di me si spendea la miglior parte
tra spasso e proteste degli altri – *ma va là* – scatenati.

L'aggettivo «inerme» ci riporta al *Diario bolognese*, quando il poeta si sentiva

www.andreatemporelli.com

oppresso dalla viltà di non trovare il coraggio di opporsi al regime fascista e alla lirica *Italiano in Grecia*, quando avvertiva la tragicità della situazione di essere figlio della civiltà europea e contemporaneamente alleato dei «bruti». Al clima di guerra ci riportano anche «le sirene» non ancora del tutto spente nella memoria:

> E raffrontando e
> rammemorando:
> «…la sacca era chiusa per sempre
> e nessun moto di staffette, solo un coro
> di rondini a distesa sulla scelta tra cattura
> e morte…»
> Ma qui, non è peggio? Accerchiati da gran tempo
> e ancora per anni e poi anni ben sapendo che non
> più duramente (non occorre) si stringerà la morsa.

Nello stesso momento, in cui si trova a rivivere la condizione di essere dalla parte del padrone, avverte un bisogno prorompente di sentirsi persona mediante il contatto con l'"altrove", dal quale è diviso ancora da un altro filo di «reticolato», il telefono: «– Chiamo da fuori porta. / Dimmi subito che mi pensi e ami. / Ti richiamo sul tardi –». L'indicazione spazio-temporale e la necessità di un rapporto "cognitivo" ed affettivo assumono una precisa funzione individualizzante nel senso che l'io aspira ad una propria identità e a vivere in una dimensione diversa dalla prigionia. Un'interpretazione sociologica della sezione con difficoltà renderebbe ragione della presenza di una lirica intimistica quale è la *V*, anche se resa con toni colloquiali e con sintassi secca, propria del periodare "telefonico". E la difficoltà di una simile posizione è avvalorata dalla conclusione, in cui Sereni parla di quel «grido troppo tempo […] represso / dal fondo di questi asettici inferni», che ricorda il «girone grigio in Algeria» (*Non sanno d'essere morti*, p. 78).

A tal proposito Franco Buffoni sostiene:

> La terza raccolta *Strumenti umani* del 1965 rivela un chiaro impegno nel sociale, di cui è emblema una lunga poesia, *Visita in fabbrica*. Negli Anni Sessanta il boom economico comporta un durissimo lavoro operaio sulla catena di montaggio. Il poeta se ne rende conto e con la poesia vuole porre in atto quella ribellione che non poté combattere 25 anni prima nei confronti del fascismo e della guerra. Ora il nemico è lo sfruttamento dell'industrializzazione selvaggia.
>
> Non c'è dubbio che *Visita in fabbrica* rappresenti il testo centrale della raccolta, eppure personalmente pur essendo consapevole che altri critici esprimono valutazioni completamente diverse, la ritengo la parte meno riuscita. A mio parere, infatti, lo scrittore dimostra di non possedere il linguaggio adatto ad una tale tematica e cioè il linguaggio ideologico. Franco Fortini, quasi coetaneo perché nato nel 1917, invece, scrive testi profondamente ideologici con grande felicità stilistica, perché dietro a lui vediamo Brecht e l'ideologia marxista. Sereni non è marxista, non lo è costituzionalmente.
>
> È, inoltre, già passata la grande stagione neorealista di Scotellaro e Pavese, la quale rispetto alla "linea lombarda" presenta, sinteticamente parlando, una consapevolezza di carattere sociale. In Sereni questo scatto è letterario, non è profondo, non è psicologicamente suo. Egli non riesce a non essere borghese e, quindi, il tentativo di trasformare la sua esperienza artistica nei confronti della realtà in esperienza sociale diventa forzato, ben costruito senza dubbio, ma estremamente lontano da lui, tanto è vero che in *Stella variabile*, l'ultimo libro, Sereni ritornerà alla temperie poetica di *Frontiera*. In Fortini l'operazione riesce perché è marxista. *Visita in fabbrica*, pertanto, risulta l'anello artisticamente più debole di *Strumenti umani*[24].

A questo giudizio, chiaro e pertinente, aggiungerei che le cinque liriche[25] non vanno lette come un testo "politico" o "sociale", ma come un altro documento della condizione umana di chi nella fabbrica individua un'altra prigione dell'uomo moderno. In tale

www.andreatemporelli.com

prospettiva si chiariscono anche la mancanza di un linguaggio "politico", le allusioni al *Diario d'Algeria*, l'attenzione alle vicende di «quello che precipitò / nel pozzo d'infortunio e di oblio» e di «quella che tra scali e depositi in sé accolse / e in sé crebbe il germe d'amore» e la presenza di un "io viaggiante" vigile e attento. La critica ha posto giustamente in rilievo la presenza in Sereni del tema del viaggio; occorre, però, aggiungere che il percorso si attua sempre all'interno di uno spazio circoscritto, di una "prigione": la discesa nei Balcani all'interno dell'Europa, il passaggio dall'Africa all'Italia «sempre nei dintorni / di una vera nostra guerra…»[26], la visita all'interno di una fabbrica. Se, dunque, *Visita in fabbrica* perde ogni riferimento politico e sociale e viene riportata nell'àmbito, si deduce che la sezione altro non è che una superba e compiuta modalità di rappresentazione di un tipo umano alla maniera sereniana, priva di connotazioni sentimentali e tutta imperniata sulla scarna visività, sul dialogo, sull'essenzialità di uno stile da "prigioniero".

Già abbiamo visto il punto di vista sereniano nei confronti della situazione politica contemporanea nella composizione *La repubblica*. Analogo procedimento troviamo nei confronti delle elezioni del 18 aprile 1948, quando introduce la figura di Saba che con «berretto pipa bastone, gli spenti / oggetti di un ricordo», erra «da una piazza all'altra / dall'uno all'altro caffè di Milano / inseguito dalla radio. / "Porca – vociferando – porca" […] / Lo diceva all'Italia. Di schianto, come a una donna / che ignara o no a morte ci ha ferito» (p. 136). Anche in questo caso la vicenda nazionale si trasforma in un rapporto passionale tra l'uomo del Novecento e le sue attese. «Vi domina […] una scrittura a più strati, polifonica, non solo per la capacità di contaminare tutti i propri registri, dalla perentorietà allo scatto lirico alle cadenze informali di un parlato sapientemente "buttato via", ma anche e soprattutto per la volontà di sussumere nella propria voce, rabbiosa e tenera, la voce degli altri, i quali sono così spesso, come il suicida dell'*Intervista*, perdenti, schiacciati dalla vita»[27].

Nella prigione, pur nell'amara accettazione del "solido nulla", entrano alcuni elementi che rendono meno dolorosa la permanenza, come il sogno che può essere interpretato come virile ribellione alla condizione disumana, come affermazione di un'altra realtà e come anche protesta contro l'impossibilità di realizzare gli ideali.

Ero a passare il ponte:
su un fiume che poteva essere il Magra
dove vado d'estate o anche il Tresa,
quello delle mie parti tra Germignaga e Luino.
Me lo impediva uno senza volto, una figura plumbea.
«Le carte» ingiunse. «Quali carte» risposi.
«Fuori le carte» ribadì lui ferreo
vedendomi interdetto. Feci per rabbonirlo:
«Ho speranze, un paese che mi aspetta,
certi ricordi, amici ancora vivi,
qualche morto sepolto con onore».
«Sono favole, - disse - non si passa
senza un programma». E soppesò ghignando
i pochi fogli che erano i miei beni.
Volli tentare ancora. «Pagherò
al mio ritorno se mi lasci
passare, se mi lasci lavorare». Non ci fu
modo d'intendersi: «Hai tu fatto
- ringhiava - la tua scelta ideologica?».
Avvinghiati lottammo alla spalletta del ponte

www.andreatemporelli.com

in piena solitudine. La rissa
dura ancora, a mio disdoro.
Non lo so
chi finirà nel fiume.

In primo luogo occorre precisare che la funzione del sogno non è sempre identica: a volte è un incubo (*Appunti da un sogno*, *Diario d'Algeria*, p. 96-97), altre volte, come in questo caso serve al poeta per superare la tentazione "metafisica" e per forgiare un altro luogo poetico. Nel testo trascritto (p. 159) Sereni rappresenta il suo "io" sdoppiato in vittima e in oppressore, prigioniero e carceriere proprio sul limite della *Frontiera* L'io-guardia di dogana non ha volto, chiede di vedere le «carte», ma il "prigioniero", non possedendo una personalità, non può conservare un certificato di identità, può solo conservare un barlume di umanità, «speranze, un paese che [lo] aspetta, / certi ricordi, amici ancora vivi, / qualche morto sepolto con onore», ma per la guardia questi valori sono «favole», ci vuole un «programma», senza una «scelta ideologica» tutte situazioni invivibili per chi è «morto alla guerra e alla pace»: non bastano «i pochi fogli» della poesia. L'io libero progetta la vita in base ad ideali, l'io carceriere ha bisogno di un piano, di un'ideologia per appiattire, per massificare, per spersonalizzare, per uccidere l'anelito umano alla libertà e alla realizzazione. Le trattative, di cui si sente in colpa, sono intavolate con la vita innanzi tutto, con il totalitarismo, con la guerra, con la condizione borghese. La dicotomia interiore, come già Saba in *Preludio e Fughe* e dopo di lui anche Luzi, nella lirica *Esterno rivisto in sogno* (nella raccolta *Stella variabile*, pp. 216-217) assume duplicità di caratteri tipografici.

Il sogno è anche sinonimo di visionarietà. *Nell'intervista ad un suicida*, Sereni rivolge all'ipotetico interlocutore la tremenda domanda «*perché l'hai fatto*?» e la risposta è desolazione: («*anni […] nel grigiore di qui / tra cassette di gerani, polvere o fango: dove tutto sbiadiva*»), mancanza d'amore, è «lo spazio / [che] si copre di case popolari, di un altro / segregato squallore dentro le forme del vuoto»: non fu l'ammanco «NELLE CASSE DEL COMUNE» (pp. 164-165).

Nel sogno, spesso, secondo la suggestione di Calderón de la Barca (*La vida es un sueño*) si libera l'essenza più autentica dell'io, si collocano i giudizi ultimi sul significato del reale che la ripetitività dell'esistere non permette; il sogno permette la rivelazione più autentica attraverso un procedimento di sliricizzazione con ampie libertà di rappresentazione. Il tema viene ripreso in *Stella variabile* nelle composizioni *Paura prima* (p. 251), in cui capronianamente troviamo identità di cacciatore e di preda, e *Paura seconda* (p. 252), nella quale l'autore sente una «voce» chiamarlo disarmandolo e armandolo contro se stesso. Il sogno può anche essere un modo per vivere la morte, può trasformarsi in strumento di valutazione del presente: emblematica è la lirica *Nel sonno* (pp. 145-148), che raggruppa sei poesie. Sereni prima rivive l'incubo della guerra («quei passi che salivano alla morte») e confida le deluse speranze della ricostruzione, quando «i soli sconfitti, i veri vinti», sono gli umili; quindi riapre la ferita del «bruco del disonore» causato dalla sua estraneità allo «sparato del decoro»; non manca, infine, l'amara constatazione del trionfo delle canaglie «in panni lindi» sul «Pantalone che paga»: l'Italia è priva di ideali, chiusa in un benessere che la dissangua tra «le motorette», i risultati del campionato di calcio e la corsa delle automobili.

Viene ribadito il senso di estraneità: «Non lo amo il mio tempo, non lo amo», perché

www.andreatemporelli.com

mancano autentici rapporti umani. Quelli, giocati sull'aria delle canzonette in funzione demistificante («*Dove sei perduto amore», «tra la folla che non sa*», «*e non sei tu*») tradiscono una superficialità straziante che neppure le frasi galanti riescono a mitigare. Separato dall'Italia della televisione, del *Musichiere*, di *Lascia o raddoppia*, della Seicento, delle case popolari, dei tre pasti al giorno, Sereni delinea con mano sicura i miti della cultura di massa, dei mass media, di un'umanità avviata a perdere ogni identità, a rinchiudersi ancora una volta nella prigione dell'anonimato anticipando aspetti della civiltà post-moderna. La solitudine è raramente mitigata dalla presenza di un "tu": «l'assenza di una forma-canzoniere comporta l'estraneità – in una poesia che pure gioca in modo straordinario alcune carte sul dialogato – l'estraneità a un dialogo continuo, fondante, ontologico col Femminile»[28]. Il poeta si sente lontano da un mondo ormai irrimediabilmente avviato verso un consumismo sfrenato:

> I tempi da quanto
> tempo stanno dandoci torto?
> Eccolo sempre più angusto
> sempre più stipato di vetrine con
> fiale brevetti manichini ortopedici
> etichette adesive il corridoio
> - e in questo la volata
> *au ralenti* dove i nati per perdere
> si contendono
> la maglia dei fuori tempo massimo
> pedalando all'indietro
> lungo un muro di nausea
> quelli che erano - o parevano -
> arrivati di slancio.

La lirica *Festival* (p. 215), dedicata alla descrizione della società italiana degli Anni Sessanta - Settanta, può essere assunta come emblema del caratteristico stile sereniano: il primo periodo è improntato ad un registro colloquiale che potrebbe essere stato tolto a piè pari da una battuta effettivamente pronunciata da un ignoto interlocutore. Segue la rappresentazione mediante accumulo di termini concreti, accuratamente scelti senza l'uso di virgole, quasi a indicare l'affastellamento casuale e la possibilità di un interscambio. Non dimentichiamo la propensione a valorizzare di essi la corposità fisica del colore, del sapore, del peso, della consistenza («– e il giorno fonde le rive in miele e oro / le rifonde in un buio oleoso», *La malattia dell'olmo*, p. 254; la città s'imporpora / s'intopazia si smeralda», *Progresso*, p. 265, dove notiamo che i neologismi di sapore dantesco sono piegati a significati stranianti). In terzo luogo troviamo una situazione paradossale, in cui la perspicuità espressiva, che reca due punte: un'espressione in francese e una metafora («muro di nausea»), cozza contro il *nonsense* dei «nati per perdere», che pedalano all'indietro, usato con la funzione di rovesciare il luogo comune di chi li considerava «arrivati di slancio».

Sereni è perfettamente conscio delle proprie scelte stilistiche:

> Se dico finestra illuminata
> se dico viale inzuppato di pioggia
> è niente, nemmeno una canzone.
> Avrebbe avuto voce mia se fossi te
> anche per me una sera a Parma
> e non

www.andreatemporelli.com

accovacciato nella mente
un motivo odoroso di polvere e pioggia
tra primavera e estate.
E se fosse una porta in vista di altre porte
fino a quella là in fondo murata
che prima o poi s'aprirà?
Altro dolore. A fitte.

Così sostiene nella lirica dedicata ad Attilio Bertolucci (*A Parma con A. B.*, p. 259), perché per lui la poesia è «passione», assume un valore personale e sentimentale particolare, come si può desumere anche dalla lirica *I versi* (p. 149):

Se ne scrivono ancora.
Si pensa a essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
l'ultima sera dell'anno.
Se ne scrivono solo in negativo
dentro un nero di anni
come pagando un fastidioso debito
che era vecchio di anni.
No, non è più felice l'esercizio.
Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi.

Ci troviamo di fronte ad una concezione di poesia «come conseguenza e come risarcimento di una ferita non rimarginata […], di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa»[29]. La funzione del poeta è ammessa nel "carcere", anche se solo per descrivere la negatività. L'artista ha ormai abdicato a qualsiasi funzione sociale di vate, di cantore dei destini della patria o della rivoluzione (non dimentichiamo le poesie civili di Quasimodo o anche la figura dell'intellettuale impegnato impersonato da Pasolini e da molti altri scrittori del secondo Dopoguerra). Scrive solo in funzione catartica, strettamente personale «per scrollare un peso / e passare al seguente»[30].

Neppure i valori della gioventù, dell'amicizia e dell'amore riescono a sottrarlo alla condizione di prigionia («Ma nulla senza amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù», *Mille miglia*, p. 117): essi appartengono alla dimensione dell'"altrove". Ecco perché *Il grande amico* vive nella sfera dell'ideale, mentre dovrebbe assumere il compito psicagogo di guida per condurlo di là dalle mura. Lo scoraggia la consapevolezza di essere un «disincantato soldato» e di «uno spaurito scolaro» (p. 132), che non raggiunge la maturità. In modo eccezionale e miracoloso tra il «trambusto di scafi e di motori» può «spuntare in soccorso il Giancarlo» (*Gli amici*, p. 139), ma la gioia è una «ferita sotto la veste» (*Appuntamento a ora insolita*, p. 140). L'insoddisfazione per la propria condizione rimane fino al termine della vita: «Vorrei essere altro. Vorrei essere te. / Per tanto tempo tanto tempo fa / avrei voluto essere come te / il poeta di questa città» confida ad Attilio Bertolucci (*A Parma con A. B.,* p. 259).

L'amore è *Un incubo*: «Certo si piacciono, certo / l'uno dell'altra ha gioia […]. Ma non è che si burlino di te. […] Dunque dov'è l'offesa? Ma non è / offesa, è strazio. E

www.andreatemporelli.com

poi, sappilo, nulla / più turba dell'altrui piacersi / ilare e atroce / infinitamente dolce se non trova / limite in altri – e tanto meno in te / ce ne muori» (p. 134). L'amore è colpa:

«Ti conosco, – diceva – mascherina,
così brava a nasconderti tra incantevoli fumi.
Già una volta ti ho colta
sulla guancia ancora intatta d'una
che per amore, in cerca
di una quieta corrente, s'era tolta alla vita:
[…]
Oggi lo so, non piansi quella fine,
ma quella forza che ti sconfessava
abbandonandosi a te… Maschera detta amore,
bella roba che sei»[31]

L'amore è attesa delusa: «E si divorano con gli occhi, si / cercano si tendono le mani / di nascosto sulla fiandra del tavolo […] Ma non che si annusano e studiano / gentili e teneri quasi / – britannico lui lei fiamminga – / e poi si buttano a trattare l'affare / oggi che nemmeno è domenica» (*Domenica dopo la guerra*, pp. 213-214).

La memoria è l'unica possibilità lasciata al prigioniero di reperire un barlume di identità e Sereni avverte il dovere di riaffermarne la necessità in senso sia personale sia collettivo. È «ingiusta la pietà» per chi nel passato «a été même dans l'armée / quoique pas allemand» anche se «l'affare» richiede di dimenticare: si tratta di un altro compromesso, di cui si sente ancora una volta colpevole, «bocciato / […], espulso dal futuro» (*La pietà ingiusta*, pp. 174-175). Per questo ad Amsterdam egli continua a cercare la casa di Anna Frank «a ogni svolta a ogni ponte lungo ogni canale / […] senza trovarla più / ritrovandola sempre» (*Dall'Olanda*, p. 172). L'ossimoro è segno della contraddizione con cui lo scrittore vive il ricordo: non è sufficiente l'«inflessibile memoria» contro il discorso della guida che descrive il ritorno dei Tedeschi «floridi, chiassosi / pieni zeppi di valuta […] buoni clienti» (p. 173). Per assolvere se stesso non gli bastano né la sfida né la memoria né l'odio. Eppure egli si porta dentro per tutta l'esistenza la sofferenza della contraddizione di essere stato loro alleato e nei confronti della «piccola / Laura […] fastidiosa» si comporta come «l'angelo / nero di sterminio» che ha compiuto il «gioco / del massacro» contro il «bambinetto ebreo» (*Sarà la noia*, p. 212).

Il pensiero della morte ritorna con maggiore insistenza in *Stella variabile* non solo come emblema esistenziale, ma come consapevolezza della prossima fine:

QUEI TUOI PENSIERI DI CALAMITÀ

e catastrofe
nella casa dove sei
venuto a stare, già
abitata
dall'idea di essere qui per morirci
venuto
-e questi che ti sorridono amici
questa volta sicuramente
stai morendo lo sanno e perciò
ti sorridono[32].

L'essere-per-la-morte che abbiamo visto caratterizzare l'intera vicenda poetica di

www.andreatemporelli.com

Sereni sta raggiungendo il suo compimento, ma ora il pensiero della scomparsa è presenza viva, abita i luoghi e le riflessioni delle persone che vivono accanto: il sorriso non è che una forma di pudica ri-velazione di dramma ineluttabile.

Una considerazione a parte merita la sezione terza di *Stella variabile*, intitolata *Un posto di vacanza*. L'ultima raccolta, pubblicata nel 1980, rappresenta un bilancio dell'esperienza umana e letteraria del poeta, il quale attraverso la meditazione e il ricordo riannoda i fili del passato. Ritornano, pertanto, tutti i temi presenti nelle precedenti pubblicazioni, anzi trovano un "luogo", una collocazione definitiva e coerente attraverso un vero e proprio *fil rouge* che lega i quattro libri.

Le sette composizioni si distinguono per una disposizione al racconto: già in precedenza la sereniana poesia *in re* giungeva talvolta a brevi descrizioni o narrazioni, ma "il fren dell'arte" aveva trattenuto l'autore nei limiti di accenni allusivi. Ora il verso si distende in una lunghezza inconsueta, più ampi sono i testi. Il legame con le precedenti produzioni è subito indicato dagli «spifferi in carta»: «*Sereni esile mito / filo di fedeltà*» richiama *Italiano in Grecia*. Come nella vicenda bellica, egli si trova ancora in fuga, non più dalla civiltà, ma dal "posto di lavoro". La guerra è presente alle foci del Magra, sopra cui «c'era la linea, l'estrema destra della Gotica». Il dettato contempla un paesaggio mentale, in cui gli elementi naturali si compongono in relazione all'esperienza del poeta: su tutto domina un senso di immobilità atemporale, come se i movimenti altro non fossero che assestamenti interni di un'immutabilità eterna sottolineata anche dalla loro ripetitività («I due che vanno lungo il fiume azzurri e bianchi / cosa mai si diranno? Allacciati o disgiunti / da anni li vedo passare / danzanti nel riverbero e nel vento», p. 227). L'occhio osservatore del poeta, «custode […] di attimi» (p. 229), si lega alla consapevolezza di non aver saputo entrare nella vita: *«"Hai cantato, non parlato, né interrogato il cuore delle / cose: come puoi conoscerle?" dicono ridendo / gli scribi e gli oratori quando tu…»* (p. 224). Eppure proprio in questo momento di villeggiatura (in un certo senso in una condizione equivalente al sogno), "in fuga dalla realtà", Sereni si sente per un attimo in armonia con se stesso e con il mondo:

> Amare non sempre è conoscere («non sempre
> giovinezza è verità») lo si impara sul tardi.
> Un sasso, ci spiegano,
> non è così semplice come pare.
> Tanto meno un fiore.
> L'uno dirama in sé una cattedrale.
> L'altro un paradiso in terra.
> Svetta su entrambi un Himalaya
> di vite in movimento.
> Ne fu colto
> il disegno profondo
> nel punto dove si fa più palese
> – non una storia mia o di altri
> non un amore nemmeno una poesia
> ma un progetto
> sempre in divenire sempre
> «in fieri» di cui essere parte
> per una volta senza umiltà né orgoglio
> sapendo di non sapere.
> Sul rovescio dell'estate.
> Nei giorni di sole di un dicembre.
>
> Se non fosse così tardi.

www.andreatemporelli.com

«Se non fosse così tardi»((p. 233): questa volta non si tratta della Resistenza, ma della vita. La giovinezza gli ha impedito di accedere alla "verità", solo «sul tardi» ciò è stato capito. L'"altrove" in questi versi si sostanzia di una profondità religiosa, lasciata, come in testi precedenti, appena appena trapelare. Ad uno sguardo retrospettivo gli avvenimenti dell'esistenza caotici e privi di nesso trovano una loro ragione, «un progetto» «di cui essere parte», sempre in evoluzione, sempre «"in fieri"», che supera la dimensione individuale e collettiva umana e solo alla fine dell'esistenza il poeta si libera momentaneamente dalla sua condizione di prigioniero e ritrova la libertà, «anche se troppo tardi». Per lui si può ripetere le parole di Wittgenstein già applicate alla religiosità di Montale:

> «Credere in Dio vuol dire comprendere la questione del senso della vita. Credere in Dio vuol dire vedere che i fatti del mondo non sono poi tutto. Credere in Dio vuol dire vedere che la vita ha un senso. Il senso della vita si può chiamare Dio. Per questo pregare è pensare al senso della vita[33].

«Lungo è il tempo di povertà della notte del mondo»[34] sostiene Heidegger e Sereni rappresenta proprio il punto più profondo di questa condizione culturale. «E perché i poeti nel tempo della povertà?». Il filosofo risponde citando la risposta di Hölderlin all'amico poeta Heinse: «ma essi, tu dici, sono simili ai sacri sacerdoti del Dio del vino, erranti di terra in terra nella santa notte». Con una certa affinità a questa immagine in una delle ultime liriche *di Stella variabile*, lo scrittore lombardo paragona la strada che sale sul passo della Cisa (*Autostrada della Cisa*, p. 261) alla ricerca degli ultimi anni della sua vita:

> Sappi disse ieri lasciandomi qualcuno
> sappilo che non finisce qui,
> di momento in momento credici a quell'altra vita,
> di costa in costa aspettala e verrà
> come di là dal valico un ritorno d'estate.
>
> Parla così la recidiva speranza.
> […]
> Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
> tendo la mano. Mi ritorna vuota.
> Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Sereni non giunge a soluzione, ma il suo anelito presenta puntuali analogie con l'affermazione di Wittgenstein riproponendo in termini più profondi il problema della sua religiosità comunemente limitata dalla critica al colloquio con i defunti. Del resto il concetto epocale di «ora oscura», di "silenzio di Dio", era già presente nella lirica scritta in occasione del Natale 1944 con un'inaspettata e inconsueta apertura alla speranza nel testo *Viaggio all'alba*: «Voldomino, volto di Dio. / Un volto brullo ho scelto per specchiarmi / nel risveglio nel mondo. Ma dimmi una sola parola e serena sarà l'anima mia» (p. 107). L'ultimo periodo racchiude una precisa allusione di carattere rituale; altre volte il poeta si serve di reminiscenze dantesche e, in un caso, leopardiane:

> *o dormiente, che cosa è sonno?*
> Il sonno…
>
> E qui egli sta tra i pargoli innocenti
> stupefatto nel marmo
> come se un Tu dovesse veramente

www.andreatemporelli.com

ritornare
a liberare i vivi e i morti.
E quante lagrime e seme vanamente sparso[35].

Lo stesso desiderio, la stessa speranza troviamo anche in *Toronto sabato sera* (p. 191): «e cosa significa ancora Tipperary / se non tutti i possibili aldilà di dedizione / al niente che di botto può / infiammare una qualunque sera / a Varese a Toronto a…», versi che appaiono molto vicini alla tematica e alla sensibilità di Giorgio Caproni, anch'egli cantore dell'eclissi di Dio: «e prego; prego non so ben dire / chi e per cosa; ma prego: / prego (e in ciò consiste / - unica! - la mia conquista) / non, come accomoda dire / al mondo, perché Dio esiste: / ma, come uso soffrire / io, perché Dio esista[36]. In sintesi, Sereni in campo religioso non si limita ad esprimere una necessità di senso all'essere e all'esistere che assilla tutta la cultura del Novecento, è la testimonianza della "notte oscura" (esperienza ben nota ai mistici cristiani) in cui si trova il "prigioniero" al di qua dalle mura del carcere. Mentre Montale «seguita[…] una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», egli vive in uno spazio ristretto alla mercé di volontà estranee, come il protagonista del *Processo* di Kafka.

6. Bilancio provvisorio

Inestimabile è l'influenza che Sereni sta esercitando sui poeti italiani contemporanei, per il fatto che egli ha guidato la nostra lirica nel difficile passaggio dal moderno al post-moderno, dalla dittatura poetica di Mallarmé a posizioni di maggiore realismo. La sua figura non può essere ascritta né all'Orfismo né all'Ermetismo, anche se di questa scuola permangono tracce stilistiche persino nell'ultima raccolta, perché il suo "oltre" è una condizione umana. Egli non è l'Orfeo che dall'Inferno risale portando la poesia, ma è l'Orfeo che rimane nell'Inferno senza alcuna volontà di convincere gli dèi.

Il suo cammino si svolge in modo discreto; non dimentichiamo, infatti, che egli compone e pubblica *Gli strumenti umani*, negli anni del Neorealismo di «Momenti», del Neosperimentalismo di «Officina», del Neoavanguardismo ideologico di Fortini e di Roversi, di «Quartiere», di «Rendiconti», dei «Quaderni piacentini», del Neopositivismo di «Nuova Corrente», del Neoavanguardismo formale di Sanguineti e dei "Novissimi", mantenendo sempre quel dignitoso silenzio, sintomo di esclusione (il "prigioniero"), ma anche mezzo per seguire una via personale.

Senza dubbio il suo percorso umano non è rettilineo né monocorde, presenta talora alcune inezie etiche e stilistiche, che riprendono antichi calchi espressivi tradizionali. Talvolta il poeta lascia filtrare una tendenza all'elegia («il più buono e il più inerme» tra gli operai), una certa tendenza a mitizzare la natura, una grazia alessandrineggiante nel raffigurare gli oggetti e a renderli raffinati mediante erezione lessicale, l'uso di figure retoriche (anafora, inversione, distanziamento di parole affini per significato) e una sintassi decisamente elitaria. In ogni caso, egli sa unire elementi lirici, drammatici, epici, il discorso gnomico ed epigrammatico insieme al medio-parlato, il banale, il colloquiale, lo sfruttamento ironico (toni da *Satura* montaliana in qualche caso) e serio dei modi novecenteschi in una sintassi mobile, varia, di difficile equilibrio.

La posizione di Sereni all'interno del pensiero del Novecento è quanto mai problematica: il "prigioniero" non è colui che heideggerianamente si interroga sul senso dell'essere; egli è "gettato" in una condizione di inautenticità, nel carcere del mondo è solo una "presenza" come sono gli altri oggetti (*ob-iecta*), strumento egli stesso di una

www.andreatemporelli.com

volontà estranea e nemica, egli stesso nemico di se stesso in quanto collaboratore coatto di un malvagio disegno superiore, inintelleggibile. Per lui non esiste un progetto, per cui la sua volontà è negata da una cogente necessità che mina alla radice ogni possibile atto di libertà. Una simile situazione non può lasciare, se non in casi sporadici, alcuna possibilità di trascendenza intesa sia in senso religioso sia in senso laico di progresso, di ricostruzione, di speranza: la condizione del "prigioniero" è ontologicamente connessa con l'alienazione propria della civiltà post-moderna. All'uomo rimane la facoltà di supporre, di "illudersi" in un "oltre", ma, tutte le volte che riesce a mutare condizione (la liberazione dalla prigionia africana, la posizione privilegiata all'interno della cultura italiana), costata che in realtà nulla è cambiato. L'insopprimibile esigenza di superare le mura della prigionia rimane frustrata e confinata nell'heideggeriana "deiezione".

L'uomo sereniano, pertanto, si presenta unicamente come spettatore del grande teatro del mondo, a lui non è permesso schierarsi né esprimere convinzioni. L'essere-nel-mondo come prigioniero non comporta l'essere-con-gli-altri, per cui i rapporti sono superficiali e occasionali. L'esistenza inautentica lo rigetta a livello di fatti, di oggetti, separati, sconnessi, accostati gli uni agli altri (sul piano retorico si traduce nella catalogazione). Il linguaggio si piega alla banalità, alla chiacchiera (come di vede nell'inserzione di spezzoni di conversazione), alla curiosità per aspetti diversi del mondo (la difficoltà a condensare la poesia di Sereni in una serie precisa ed esaustiva di emblemi), spesso segnata dall'equivoco (che si traduce in allusività). L'io perde la nozione della propria identità, condizione a cui tenta di reagire mediante la narrazione di eventi personali (il soggettivismo lirico raziocinante) e le indicazioni diaristiche, su cui costruisce una propria storia, una specie di romanzo.

Per recuperare in modo persuasivo il senso della vita non rimane che la certezza della morte, per cui una simile esistenza si trasforma in essere-per-la-morte: tutte le possibilità si trasformano in impossibilità e la consistenza ontologica viene percepita attraverso l'esperienza del "nulla", il "solido nulla", con la conseguente fine della dimensione simbolica. A causa della conseguente angoscia al poeta non rimane che guardare in faccia alla finitezza e alla negatività del proprio essere e degli esseri-oggetti sempre minacciati dal pericolo del dissolvimento, dell'omissione, del «colore del vuoto» fino a collocarsi stabilmente, afferma Giovanardi, in una zona di «collasso decontestualizzato della soggettività».

L'inautenticità dell'esistere è visibile anche nella concezione del tempo, "il tempo del prigioniero", «opaca trafila delle cose», di cui abbiamo parlato, tempo aoristico, chiuso nella sua indeterminazione al futuro, di cui è parte causale il passato, la memoria. Non è tempo del presente per l'insignificanza di ogni progetto e di ogni fine.

In Sereni, pertanto, troviamo documentato il segmento conclusivo della parabola della metafisica occidentale, che ha cercato il senso dell'essere indagando gli enti, fondando l'essere sulla verità, «nel senso che la verità starebbe nel pensiero che giudica e stabilisce rapporti tra i propri "contenuti" o "idee", e non nell'essere che si svela al pensiero»[37]. In lui assistiamo ad completo "disincanto" del mondo, alla totale accettazione di questa situazione senza pretesa che l'essere si sveli nel linguaggio, neppure nel linguaggio della poesia, come ritiene Heidegger. In questa prospettiva si giustifica l'abissale distanza che divide lo scrittore lombardo dagli amici ermetici, i quali all'interno della finitezza esistenziale tentano di forzare materia e parole per raggiungere la dimensione metafisica; egli rimane saldamente ancorato alla nullità del reale.

www.andreatemporelli.com

La nominazione delle cose, l'uso di uno stile scarno e concreto, la scelta della parola vengono delegati a tale funzione: «In Sereni gli oggetti, gli esseri, persino gli affetti, restano; ma come velati, anemizzati. Non sono negati: sono diminuiti» (Fortini). La parola, che fin da *Ossi di seppia* ha rinunciato alla propria autosufficienza, «non essendo più depositaria né di valori assoluti né di messaggi privilegiati, comunica soltanto la trascrizione di occasioni, circostanze non garantite, sempre in via di svelamento, mai definite o definitive»[38].

Pertanto la maniera da Anceschi denominata "linea lombarda" per il poeta non risulta frutto di una scelta letteraria, ma è naturale conseguenza di un modo di percepire mondo. Pertanto non solo l'eredità ermetica, ma anche qualche residuo di lirismo tradizionale suonano inautentici e si giustificano come difficoltà nell'individuare con chiarezza la propria voce. In Sereni, tuttavia, manca, come sostiene Mengaldo, un «corposo espressionismo che caratterizza la poesia lombarda, anche per una sua immutabile poetica (in cui lo scrittore rispecchia l'uomo) del riserbo e dell'attenuazione, scevra da ogni attivismo»[39], giustificabile proprio nella tipologia poetica del prigioniero.

Sereni, quindi, in primo luogo, è documento dell'assurda condizione vissuta da un'intera generazione gettata allo sbaraglio in una guerra non voluta, combattuta a fianco di alleati infidi, una generazione che, non avendo partecipato all'epopea della Resistenza, non potè condividere le glorie della ricostruzione dell'Italia e questo è il valore italiano della sua opera («esistenzialismo storico» di matrice montaliana, secondo la denominazione di Fortini). Come valore epocale egli presenta il merito di testimoniare («Si scrivono solo versi in negativo») la condizione di esistenza inautentica, propria dell'uomo contemporaneo che nella morte trova l'unica possibilità di cogliere la propria individualità e il suo essere (esistenzialismo epocale). E questo cammino è stato compiuto dal poeta con i suoi «soli mezzi», mediante una ricerca solitaria, che non ha subito lusinghe delle mode e delle scuole, fedele unicamente al suo dettato interiore e alle sollecitazioni della storia determinando un'autentica svolta nella poesia italiana, come testimonia la poesia degli Anni Novanta.

Se la figura del "prigioniero" lega la poesia di Sereni al Decadentismo, il suo "realismo" stilistico lancia un ponte, un'inarcatura con il post-moderno come preannuncio di nuovi esiti letterari e culturali. Se per alcuni versi appare ancora legato al Novecento per l'aderenza ad una poesia egocentrata, per altri in compagnia di Zanzotto e soprattutto di Mario Luzi attraversa i due momenti della civiltà contemporanea e lancia semi per una nuova scrittura, come testimoniano i giovani poeti contemporanei che, privi di paternità generazionale, considerano i grandi del secondo Novecento come il naturale legame con la tradizione e come testimonianza di un cambiamento in atto.

NOTE

[1] PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, «L'indice dei libri del mese, 8, ottobre 1986, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, Mondadori, Milano, 1995, p. LXVII. Lo studioso, tuttavia, rintraccia anche elementi di continuità nel rapporto tra il prigioniero in Algeria e l'operaio in fabbrica (*Ibidem*, p. LXXI).

[2] FRANCO FORTINI, *Sereni e la storia*, *I Contemporanei,* Marzorati, Milano 1979, p. 8219.

[3] La questione dell'estensione del Decadentismo è trattata nel testo GIULIANO LADOLFI, *Proposta per un'interpretazione del Decadentismo*, Novara, Interlinea, 2000.

[4] GIULIANO LADOLFI, *Proposta di interpretazione del Decadentismo*, *op. cit*. La citazione contenuta si riferisce a GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento,* Milano, Garzanti, 1971, p. 515.

[5] FRANCO FORTINI, *Sereni e la storia*, *op. cit*., p. 8220.

[6] I testi sono tratti da VITTORIO SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995.

[7] PIER VINCENZO MENGALDO, *Il solido nulla*, «L'indice dei libri del mese, 8, ottobre 1986, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* pp. LXVII-LXXVI.

www.andreatemporelli.com

[8] GIACOMO DEBENEDETTI, *Il poeta da giovane*, *Poesia italiana del Novecento*. *Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie, op. cit*., p. XIX-XX.
[9] FRANCO BUFFONI, «*Con i miei soli mezzi*». *La poesia di Vittorio Sereni*, AA. VV., *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di GIULIANO LADOLFI, Novara, Interlinea, 2000.
[10] Per "attante astratto" si intende il particolare stilema secondo cui, invece di usare l'attributo, si usa un termine astratto al fine di trasferire l'oggetto individuato dal piano dell'esistente al piano dell'essere. Per esempio, invece che «foglie stupite» si usa «stupore di foglie».
[11] FRANCO BUFFONI chiarisce che in Lombardia in primavera i contadini lasciano il vino rosso per il vino bianco (cfr. Franco Buffoni, *«Con i miei soli mezzi». La poesia di Vittorio Sereni, op. cit.,* p. 69).
[12] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p.748.
[13] VITTORIO SERENI, *Italiano in Grecia*, *Poesie*, *op. cit.,* p. 63.
[14] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 128.
[15] *Ibidem*, p. 129.
[16] VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. 78.
[17] VITTORIO SERENI, *La repubblica*, *Poesie*, *op. cit.,* p. 106.
[18] PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, Febbraio 1972, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* pp. LIII-LXVI.
[19] «L'interrogazione da una parte, l'ossimoro dall'altra […] sono le figure retoriche tipiche», Pier VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, Febbraio 1972, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. LXIII.
[20] *Ibidem,* p. LXI.
[21] VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. 177.
[22] FRANCO FORTINI, *Il libro di Sereni*, «Quaderni piacentini», n. 26, marzo 1966, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. XXXII.
[23] LANFRANCO CARETTI, *Il perpetuo presente di Sereni*. *«Gli strumenti umani»*, «Strumenti critici», I, 1, ottobre 1966, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. XLVII.
[24] FRANCO BUFFONI, *«Con i miei soli mezzi». La poesia di Vittorio Sereni, op. cit.,* pp. 73-74.
[25] VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* pp. 125-128.
[26] *Ibidem,* p. 93.
[27] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p.751.
[28] GILBERTO LONARDI, *Di alcuni grandi temi sereniani*, *Introduzione a Vittorio Sereni, Il grande amico*. *Poesie 1935-1981*, Rizzoli, Milano, 1990, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. XCVI.
[29] PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, Febbraio 1972, ripreso in VITTORIO SERENI, *Poesie*, *op. cit.,* p. LXIV.
[30] D'altra parte egli stesso suggeriva di diffidare di chi avesse sempre pronta la definizione di poesia, anche se i poeti sono tentati tra le opposte suggestioni: «si direbbe che la loro, guardata attimo per attimo, metro per metro, è più una strada di dubbi che di certezze» (VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, Milano Il Saggiatore, 1962, p. 42).
[31] VITTORIO SERENI, *Ancora sulla strada di Creva, Poesie*, *op. cit.,* p. 162.
[32] *Ibidem,* p. 189.
[33] Il problema della religiosità di EUGENIO MONTALE è trattato nel saggio di GIULIANO LADOLFI, *Eugenio Montale, il prodigio fallito*, AA. VV., *Il sacro nella poesia contemporanea*, Novara, Interlinea, 2000, pp. 45-56. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 173-174.
[34] Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.
[35] VITTORIO SERENI, *Sopra un'immagine sepolcrale*, *Poesie*, *op. cit*., p. 168.
[36] GIORGIO CAPRONI, *Il preticello deriso*, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 258.
[37] GIOVANNI REALE-DARIO ANTISERI, *Storia della filosofia*, Brescia, La Scuola, 1997, vol. III, p. 585.
[38] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, *op. cit*., p. 148.
[39] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit*., p. 746.

Daniele Piccini

Una segreta violenza: vitalismo trattenuto e schermatura espressiva in Vittorio Sereni

Uno dei motivi di identificabilità dell'opera di Vittorio Sereni si riconosce, anche a una lettura cursoria, nella compostezza espressiva della sua scrittura, non raggelata bensì

www.andreatemporelli.com

tenuta sul filo di una interna, drammatica animazione. È come se il poeta rasentasse di continuo la fonte di una brulicante inquietudine per ammortizzarla ed assorbirla in una misura espressiva compiuta e, si direbbe, "rasserenata", per usare un gioco etimologico non sconosciuto all'autore. A volte l'intervento di una specie di sordina, l'insorgenza ragionata di un blocco nella crescita verticale della commozione si fanno espliciti e vengono palesemente a galla nell'organismo del testo. Si prenda dalla stagione finale una composizione come *Niccolò* (*Stella variabile*), dedicata alla morte del caro amico e compagno di ventura editoriale Niccolò Gallo.

> […] Sospesa ogni ricerca,
> i nomi si ritirano dietro le cose
> e dicono no dicono no gli oleandri
> mossi dal venticello.
>
> E poi rieccoci
> alla sfera del celeste, ma non è
> la solita endiadi di cielo e mare?
> Resta dunque con me, qui ti piace,
> e ascoltami, come sai.

Giunto alla «sfera del celeste», al culmine dell'evocazione del dedicatario scomparso, al mistero del suo ritirarsi dietro il «*tu* / falsovero dei poeti», Sereni ripiega su una nota di pudore, sulla protesta di una indicibilità, impossibilità a proseguire nella *climax* e si fa schermo con quella palese intrusione tonale dell'interrogativa: «ma non è / la solita endiadi di cielo e mare?». Da lì la poesia sembra come esaurire la sua spinta, placarsi per poi ricomporsi nella fermezza pacata della chiusa. Tale segnale è, se non erriamo, solo il più avvertibile resto di un meccanismo continuamente e tacitamente messo in atto nell'operazione scrittoria sereniana. Qualche altro episodio in tal senso, sia pure forse meno esplicito, soccorre del resto il lettore. Si resti nella zona matura dell'opera del luinese, benché si tratti di uno dei testi più antichi degli *Strumenti*, e si legga la parte finale di *Via Scarlatti* che apre la raccolta del '65:

> Ma i volti i volti non so dire:
> ombra più ombra di fatica e d'ira.
> A quella pena irride
> uno scatto di tacchi adolescenti,
> l'improvviso sgolarsi d'un duetto
> d'opera a un accorso capannello.
>
> E qui t'aspetto.

In diverso modo, la conclusione interlocutoria, discorsiva viene a interrompere una specie di catalogo ascendente, ad arginarne la piena. Oppure si legga, nella sezione *Appuntamento a ora insolita* degli *Strumenti*, la poesia *Di passaggio*:

> Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.
> Una luce mai vista.
> Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.
> Sangue a chiazzi sui prati,
> non ancora oleandri dalla parte del mare.
> Caldo, ma poca voglia di bagnarsi.
> Ventilata domenica tirrena.
> Sono già morto e qui torno?
> O sono il solo vivo nella vivida e ferma
> nullità di un ricordo?

www.andreatemporelli.com

La sequenza finale segna una sorta di blocco, di irremovibile intoppo al fluire del sogno vitale (qui quasi dannunziano). Sono, come si diceva, epifonemi di un ideale estetico, ma in fondo anche etico, e più in generale di una complessiva visione delle cose sereniana, quella che trova espressione concettuale, si direbbe consapevole, in un punto di particolare acutezza di *A un compagno d'infanzia*. Là Sereni lascia intravedere la propria posizione: «il saperla sempre a un passo da noi, / la bellezza, in un'aria frizzante». Ecco, il sapere la bellezza sempre a un passo da sé è la cifra estetica e anche morale del poeta, di continuo trattenuto sull'orlo dell'abisso vitale e dello stesso mistero dell'esistenza. A volte sono i puntini, altrove un contrappunto brusco e deciso: fatto sta che egli ci segnala l'impossibilità di discendere nel sottosuolo del desiderio e del mistero, di intrattenersi in un corpo a corpo con essi. Il segreto è nel tenere sospesa e intenta la nota di una possibile, quasi straziante illuminazione, senza accedere allo stato dell'abbandono, del dionisiaco disordine vitale, che esiste e si dà solo allo stato di avvisaglia. Da qui il particolare splendore araldico della dizione sereniana, sempre pronta a condensare in emblemi i moti dell'animo incantato oppure turbato dal mondo (in tal senso va molto ridimensionata la generica affermazione di una tensione del Sereni maturo alla prosa, almeno intesa come "sordità" espressiva, per il persistere di una cifra alta, petrarchesca, sonora e nobilitante). Esemplare di una tale sottile tensione, di una composizione di forze che non esclude la percezione del dramma è uno dei testi più complessi e conclusi del poeta, quale *Appuntamento a ora insolita*, nella sezione eponima degli *Strumenti*:

«[…] giusto di te tra me e me parlavo:
della gioia.»
Mi prende sottobraccio.
«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,
la si porta come una ferita
per le strade abbaglianti. È
quest'ora di settembre in me repressa
per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
celava sotto i panni e il fianco gli straziava,
un'arma che si reca con abuso, fuori
dal breve sogno di una vacanza.
Potrei
con questa uccidere, con la sola gioia…»

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?

«È a questo che penso se qualcuno
mi parla di rivoluzione»
dico alla vetrina ritornata deserta.

Ancora una sospensione, segnalata dai puntini, poi dall'interrogativa, interrompe il movimento di adesione alla gioia, di smemoramento nel suo corpo fantasmatico, con un contrappunto che fa ricadere su di sé il discorso, lasciando splendere sulla pagina l'annuncio, l'incorporea premonizione o intuizione della pienezza vitale, in sé inattingibile per le controllate corde del poeta lombardo. Si diceva che un *modus operandi* di tal fatta non è appena un *escamotage* formale, ma rispecchia e riflette in pieno l'identità del poeta, la sua sfera di valori. A testimoniarlo sono altri indizi, testi convergenti nella stessa direzione. Fra i più "parlanti" è *A Venezia con Biasion*,

www.andreatemporelli.com

da *Stella variabile*, rimodulazione di uno spunto poundiano. Di fronte alla domanda accorata, lacerante del "modello", Sereni constata l'impossibilità di rispondere, il richiudersi della realtà sopra di sé:

> […] A tali domande non rispondono più
> il dio delle acque il dio della notte.
> Sprofondano con le città
> sotto il nostro orizzonte.
>
> Col male di una domanda non fatta
> di una risposta non giunta si va
> su acque in perpetuo turbate:
> su slontananti acque nere, una notte,
> una nostra Venezia congetturando tra quelle luci rade.

Allargando la nostra visuale si può dire che alla discesa in profondità, alla verticalità buia dell'ignoto, il poeta oppone una sua umanissima, terrestre difesa: le cose sono quel che sono, si ripetono identiche, sono non il loro mistero (che balugina, ma è imperscrutabile) ma semplicemente se stesse (si pensi anche a *Sopra un'immagine sepolcrale*, dove la discesa nella dimensione incomprensibile del sonno-morte è subito scartata per riaffermare la razionale convinzione dello sperpero di seme e lagrime). Con questo scarto si spiega, insieme alla figura che *lato sensu* potremmo definire della reticenza, quella che la critica (Mengaldo in particolare) ha individuato come una delle peculiari di Sereni, l'iterazione. Proprio ciò viene a dirci la chiusa della bellissima *Il muro*, negli *Strumenti*, poesia tutta percorsa da un brivido di indefinibile e soprannaturale epifania e infine sigillata dalla mera conferma della realtà: «[…] lo dice con polvere e foglie da tutto il muro / che una sera d'estate è una sera d'estate / e adesso avrà più senso / il canto degli ubriachi dalla parte di Creva». Il punto, infatti, è che non c'è sfogo alla bellezza e al desiderio, i quali rimangono come spine dolenti nella carne, echi perpetuantisi nella pagina, sublimati in tessere miniate, lucide ma brucianti di un interno, sottocutaneo strazio, come assai bene suggerisce la chiusa della *Malattia dell'olmo* (in *Stella variabile*): «[…] Mi hai / tolto l'aculeo, non / il suo fuoco – sospiro abbandonandomi a lei / in sogno con lei precipitando già».

Fin nel primo Sereni, all'altezza di *Frontiera*, i termini della gnoseologia poetica (non quelli formali, che avrebbero comunque conosciuto un risoluto sviluppo specie a partire dagli *Strumenti*) sono in certa misura definiti. È chiaro che il poeta muove da una sensibilità acuta per gli aspetti vitali e "promettenti" della realtà. Ma tale dimensione è sempre internamente contrastata, contraddetta da un vortice d'ombra che minaccia di risucchiarla e che, d'altra parte, la lascia sussultare di una trepida e fragile speranza. Sereni muove dall'uno all'altro polo, tenendoli sottilmente in tensione, facendo vibrare l'intero corpo testuale della loro opposizione senza calarsi risolutamente nella loro vertigine, ma proprio avvertendone la struggente risultante di forze. Si prenda a mo' di campione un testo dell'epoca di *Frontiera*, ma accolto soltanto nella seconda edizione del libro (1966): *Domenica sportiva*.

> Il verde è sommerso in neroazzurri.
> Ma le zebre venute di Piemonte
> sormontano riscosse a un hallalì
> squillato dietro barriere di folla.
> Ne fanno un reame bianconero.
> La passione fiorisce fazzoletti

www.andreatemporelli.com

di colore sui petti delle donne.

Giro di meriggio canoro,
ti spezza un trillo estremo.
A porte chiuse sei silenzio d'echi
nella pioggia che tutto cancella.

Lontano da ogni forma esclamativa (si pensi per contrasto alle interiezioni caproniane notate da Pasolini), Sereni risolve in immagini nette e nitide il motivo di una tenace allegria e vitalità per subito coglierne l'incrinatura, la crepa. Da ciò anche l'acuminata bellezza, frutto di un emergere dimidiato e contrastato, di quelle luminose e quasi smaltate immagini. Procedimento analogo si coglie in *Un'altra estate*:

Lunga furente estate.
La solca ora un brivido sottile
alle foci del Tresa
sì che alcuno ne trema
dei volti già ridenti,
ora presaghi.

Le tessere verbali formano un vibratile, densissimo incanto sonoro contro una frontiera minacciosa, quella della morte, dell'ombra, dell'Eliso immobile e spettrale (si rilegga *Strada di Zenna*). Situazione quasi classica, come si vede, che il poeta sviluppa con strumenti di limpida chiarezza. Il tema è rappresentato da un contrasto fondamentale: l'opposizione tra l'aspetto solarmente vitale e quello notturno, luttuoso (si pensi, per una più aperta e quasi straziata emersione a *Strada di Creva*: «Salvaci allora dai notturni orrori / dei lumi nelle case silenziose»), ed è lo stesso che anima in continuità tutta la sua produzione. Una sorta di isola in ombra, dove la sordina tonale è prevalente e a dominare è l'espressione di una estraneità, di una inevitabile messa in negativo del mondo, è rappresentata solo da quella vera e propria pausa che è il *Diario d'Algeria*. Per il resto, è vero che dalle istantanee liriche di *Frontiera* si passa alle situazioni poetiche degli *Strumenti* e di *Stella variabile* e che da una lingua totalmente rarefatta si trascorre a un mosaico più mosso, seppure non meno aristocraticamente connotato, ma il modo dello sguardo sembra solo conoscere approfondimenti. La segreta violenza di un vitalismo trattenuto, condensato in emblemi, continua ad attraversare l'ariosa lingua sereniana, anche dove più si fa complessa e stratificata (*Intervista a un suicida*, *Il piatto piange*, *Un posto di vacanza*).

Alla fine, se si mettessero a confronto gli estremi di quest'opera, diciamo per campioni *Domenica sportiva* e *Autostrada della Cisa*, si avrebbe l'impressione di una medesima, straziante messa in rilievo della fugace forza della gioia, in equilibrio sul filo di una negazione che non la annulla, ma quasi ne fa risplendere l'effimera lucentezza. Sereni apre un istante il diaframma e lo richiude per catturare il baleno, il profilo di un'umanissima, tremante vitalità, di un davvero esilissimo mito di "gioventù": «Parla così la recidiva speranza, morde / in un'anguria la polpa dell'estate, / vede laggiù quegli alberi perpetuare / ognuno in sé la sua ninfa / e dietro la raggera degli echi e dei miraggi / nella piana assetata il palpito di un lago / fare di Mantova una Tenochtitlán. // […] Ancora non lo sai / – sibila nel frastuono delle volte / la sibilla, quella / che sempre più ha voglia di morire – / non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?».

www.andreatemporelli.com

Stefano Raimondi

"Milano cambia! ma...": la città sereniana negli *Strumenti umani*[1]

1.

> […] il solo rapporto umano davvero concreto lo intrattengo con Milano, città che ho disimparato ad amare e da cui pure non saprei staccarmi per il semplice fatto che non potrei con pari concretezza immaginarmi altrove se non di passaggi[2].

È la Milano degli Anni Sessanta a fare da sfondo e da cassa di risonanza alla terza raccolta poetica ed esistenziale di Vittorio Sereni. Considerato un libro tra i più importanti e decisivi nel panorama critico della nostra poesia novecentesca, *Gli strumenti umani* viene pubblicato nel 1965, nella prestigiosa collana bianca einaudiana, con una memorabile postfazione di Pier Vincenzo Mengaldo (*Iterazione e specularità in Sereni*). Il testo raccoglie composizioni realizzate dal 1945 - anni ancora gravidi del passato bellico e delle speranze resistenziali da esaurire - al 1965. Il *boom* economico e la vacanza capitalistica imbastiscono spazi utopici alle grandi aspettative di rinnovamento democratico, mostrando le lacerazioni e le illusioni di un'Italia divisa tra canzonette, nuovi elettrodomestici, automobili da pagare a rate e lotte di fabbrica, gli orari massacranti e la spartizione del territorio nazionale in due tronconi, Nord e Sud, apparentemente inconciliabili.

Dove più dice i suoi anni la fabbrica,
di vite trascorse qui la brezza
è loquace per te?
Quello che precipitò
nel pozzo d'infortunio e di oblio:
quella che tra scali e depositi in sé accolse
e in sé crebbe il germe d'amore
e tra scali e depositi lo perse:
l'altro che prematuro dileguò
nel fuoco dell'oppressore.
Lavorarono qui, qui penarono.
(E oggi il tuo pianto sulla fossa comune).

(da *Una visita in fabbrica*, SU, pp. 26-27)

È una Milano dove – scrive Ettore Bonora – «le tensioni degli anni travagliatissimi della guerra fredda, delle lotte sindacali, dell'affermarsi del neocapitalismo erano portate al limite estremo»[3].

Da qui, l'eredità gramsciana si sfalda nelle più evidenti contraddizioni. Intellettuali da una parte e classe operaia dall'altra fanno sponda a un sentimento di socialità («la città socialista?») che a fatica sa concretizzarsi. Il testo più controverso ed emblematico, da questo punto di vista, è *Una visita in fabbrica*[4] (redatto tra il 1952 e il 1958) che segna, nel percorso poetico sereniano, una modalità di responsabilizzazione storica, una messa in discussione dei complessi rapporti tra storia e politica, arte e società e, non da ultimo, tra esistenza e morale. Tutto ciò porta il poeta a rivedere la sua soggettivistica e proustiana relazione con la giovinezza luinese (vedi *Frontiera*, 1941), l'inesauribile senso di colpa e "male da reticolato" (vedi *Diario d'Algeria*, 1947), per trasformarli in una verifica esistenziale messa in atto da chi, come lui, sceglieva concretamente un nuovo modo di vivere la quotidianità all'interno di una nuova e possibile "Storia". Come ha scritto Franco Fortini, chi era giovane negli Anni Trenta uscì «dall'esperienza della guerra con una violenta richiesta di maturità e di oggettività,

www.andreatemporelli.com

col bisogno di conoscere come e perché era successo. Storia e politica, cioè le categorie "sociologiche" che più tardi e poi sempre più furono spregiativamente chiamate "ideologie", furono le forme del sapere interrogate dopo il 1945 da chi aveva vissuto i rivolgimenti del quinquennio precedente. E, come gli esistenzialisti francesi venivano allora spiegando, il tema delle scelte etiche si poneva in diretto rapporto con la storia, e con l'idea medesima di rinnovamento e rivoluzione". E a Sereni tutto questo dovette sembrare – continua Fortini- «una specie di carnevale ottimistico un po' ridicolo»[5].

E di tale stato d'animo Sereni è ben consapevole. Sa di essere solo un "visitatore", un uomo che durante la giovinezza, pur «vaga e sconvolta» ha potuto scegliere di studiare e di costruirsi, con molte difficoltà, un impiego e un destino. Nonostante ciò, la capacità di porsi, ogni volta, in relazione concreta e onesta con gli eventi che lo circondano, gli consente di rappresentare poeticamente un clima e un sentire autentico. L'urbanità è una condizione esistenziale che gli garantisce la posizione di colui che è nel «centro abitato» di ogni situazione, come se la mappatura del territorio cittadino-milanese, concentrico, lo portasse a una visione circolare delle cose: dai margini al centro, dunque, in un movimento che la «ripetizione dell'esistere» conduce alla verifica dei poteri e alla impietosa rimessa in discussione dei fatti. Tutto, per Sereni, deve avere un punto reale da cui partire, un perno: essere un'esperienza vissuta personalmente, prima di una assoluta verità estrapolata, magari, solo da un sapere intellettuale, raccolto per via libresca, correndo il rischio di diventare portavoce di un "realismo senza realtà".

Non è un caso che alla domanda «Perché ha scritto *Una visita in fabbrica*», molto diplomaticamente e con velata ironia tutta sereniana, egli risponda:

> L'ho scritta perché ho conosciuto, ho vissuto la vita della fabbrica. Se no, non l'avrei mai scritta. Io credo che sempre la poesia debba nascere da conoscenze, esperienze personali. Parlo per me, naturalmente, perché posso immaginare che ci siano altri capaci di rappresentare il clima della fabbrica, la situazione dell'uomo nel mondo, diciamo così, neocapitalistico, anche incontrando il problema sui libri. Gente che riesce più di me a sentire il senso della vita altrui, del dolore collettivo e tutte queste cose[6].

In questa idea di poesia, dove il reale si fa portavoce di un dettato poetico sempre *in fieri* e, per questo, considerato da Sereni un «organismo vivente», la sua parola si fa esperienza, terreno in cui anche il poeta – gettato com'è in una situazione, in una realtà che gli si mostra già interamente formata da principi e valori – opera per tentativi, per ipotesi, prendendo contatto con le parole che restituiscono la visibilità del mondo e trattengono la vera vita. Il poeta diviene, così, creatore di una storia che dal privato arriva al pubblico, mediante la combinazione ritmica e semantica di un intendere la storia stessa dell'individuo come pronuncia necessaria.

2. Scrive Paul Valéry (autore tradotto da Sereni) a proposito della sua grande città: «Je me représente le plan topographique de l'énorme cité, et rien me figure mieux le domaine de nos idées, le lieu mystérieux de l'aventure instantanée, que ce labyrinthe de chemins, les uns, comme au hasard tracés, les autres, clairs et rectilignes»[7], rivivendone lo stupore, il fascino e nel medesimo tempo, anche lo sconforto dell'inadeguatezza del pensiero perso dai rivoli caotici dell'urbe, tra lo spaesamento silenzioso dello spirito continuamente messo alla prova dal frastuono del mondo cittadino.

Anche Vittorio Sereni, negli *Strumenti umani*, sembra tracciare un ritratto, un passaggio negli Anni Cinquanta/Sessanta, attraverso una mappatura precisa, un itinerario

www.andreatemporelli.com

di disillusione spirituale che condivide con Milano e con le sue visioni metropolitane, intrattenendoci da una postazione poetica che pronuncia rimandi, citazioni e dialoghi carichi di messaggi e premonizioni. Basta notare lo schema che segue, per comprendere quanto l'intenzione poematica del poeta si concretizzi, dichiarando apertamente la presenza decisiva della città meneghina nel suo impianto scritturale.

- *Gli strumenti umani* sono suddivisi in cinque sezioni. Formati da un totale di 53 testi.
- Titoli che rimandano chiaramente alla topografia cittadina sono 3: Via Scarlatti (p. 5), Corso Lodi (p. 50), Metropoli (p. 80)
- La parola «città» è ripetuta 20 volte
- Parole che appartengono ad una terminologia tipicamente urbana sono: via (p. 5), casa/case (p. 5, p. 47, p. 56), grattacieli (p. 56), quartieri (p. 6, p. 25, p. 33, p. 47, p. 54), cittadino (p. 7), incrocio (p. 45), finti prati (p. 47), onda di traffico (p. 47),rione (p. 48), tunnel/cavalcavia (p. 51), nebbia (p. 46, p. 54 ripetuta quattro volte), smog (p. 54), linee tramviarie (p. 54), luci cittadine (p. 54)
- Indirizzo interamente citato nel testo (*via Scarlatti 27 a Milano*, p. 81).

La città cambia volto rispetto alle altre raccolte. Scrivevo, infatti, a proposito della sua prima raccolta, dal titolo emblematico di *Frontiera* (1941): «La città si trasforma, nell'avamposto di una disperazione che lentamente scaturisce dalla presa di coscienza del progressivo allontanamento dai luoghi d'infanzia. La tenerezza il lago suscita nel mostrarsi a tinte lievi e vaghe, si immette in una dissolvenza senza posa che porta a poco a poco il poeta all'interno di un'altra scena, di un'altra rappresentazione[…]. Ma la città sereniana è più che purgatoriale: è infernale. Gli incontri sono fugaci, anonimi, sono il paradigma stesso della città. L'assenza che permane si percepisce vivendola. Ma l'assenza è anche desiderio. E con questo sentimento Sereni procede come se camminasse su un terreno minato e carico di eventi nuovi. Milano la si riconosce nelle pause impercettibili degli scontri e degli incontri, nei luoghi e nelle epifanie dei volti, in cui l'"altro" riesce a farsi spazio e a esistere»[8], mentre nella seconda raccolta, *Diario d'Algeria* (1947), l'assenza della città è sostituita da un altro "vivere", da un altro tema e un'altra biografia spirituale.

Negli *Strumenti umani* vengono, invece, riproposte immagini e visioni di una città che si scontra con l'eredità idilliaca della prima raccolta. La città diventa adulta, ormai interiorizzata e vissuta completamente nella sua nuova fisionomia. Basti leggere *L'alibi e il beneficio*:

> Le portiere spalancate a vuoto sulla sera di nebbia
> nessuno che salga o scenda se non
> una folata di smog la voce dello strillone
> - paradossale - il Tempo di Milano l'alibi
> e il beneficio della nebbia cose occulte
> camminano al coperto muovono verso di me
> divergono da me passato come storia passato
> come memoria: il venti il tredici il trentatré
> anni come cifre tramviarie
> o solo l'inizio ammiccante della radice perduta
> una sera di nebbia agli incroci di ogni possibile sera
> infatti *è sera qualunque traversata da tram semivuoti*
> *mi vedi avanzare come sai nei quartieri senza ricordo*
> mai visto un quartiere così ricco in ricordi
> come questi sedicenti "senza" nei versi del giovane Erba

www.andreatemporelli.com

tra due fonde barriere dentro un grigio acre tunnel
con che pena il trasporto buca la nebbia stasera
alibi ma beneficio della nebbia globalità del possibile
che si nasconde ma per fiorire
in alberi e fontane questa polvere d'anni di Milano (SU p. 54)

In questo testo esemplificativo la città occupa del tutto la scena e porta alla ribalta figure e *topoi* ricorrenti. La nebbia diventa nascondiglio, offre un alibi e, insieme, il beneficio dell'anonimato, occulta le cose, le vicende e il loro fenomeno di apparizione. Sono sempre le cose, di questa poesia *in re*, a dettare la storia, a definire le linee marcanti di una temporalità soggettiva del poeta. Il passato, ritratto come in un'istantanea sempre al presente, nell'esistenza di Sereni è proiettato in un indocile futuro, tempi che, come scrisse S. Agostino, «esistono nell'anima, né vedo la possibilità altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente è l'intuizione diretta, il presente del futuro è l'attesa»[9]. In questo perpetuo presente gli anni, recuperati nell'immenso magazzino mnemonico sereniano, appaiono quali vere e proprie stupefazioni, apparizioni epifaniche che si visualizzano nei grandi numeri fiochi delle cifre tramviarie, visibili anche da lontano, inseriti come sono in una indimenticabile storia da dover comunicare e che Sereni, in questa raccolta, ambienta nella sua città d'adozione. Milano la città della fretta, degli sguardi sfuggenti, dell'incomunicabilità, fa scaturire in lui una necessità di comunicazione. La prosa, sempre latente nelle altre raccolte poetiche, qui è evidente portavoce di un'innata tentazione alla narratività. Ciò che la nebbia cittadina trasporta è la chiarità del possibile. Il nulla evidente del trascorrere è ciò che la nebbia accenna.

Ogni testo poetico sereniano sembra farsi carico di un'intenzionale fenomenologia poetica, che sospende il "fatto" da pronunciare perché sia registrato ed esaminato a lungo, quasi fosse un rituale implicito del "fare" poetico. Scrive, infatti, in un dattiloscritto che precede la stesura del brano *L'alibi e il beneficio*:

> Pensato nel '50 o anche prima, rincasando in una sera di nebbia. Le portiere si spalancarono a vuoto, nessuno salì o scese. Nient'altro che una folata di nebbia e la voce dello strillone: IL TEMPO di Milano! Ma quale tempo, del '50, del '21, del'99? L'alibi e il beneficio della nebbia[10].

Una cronaca privata, dunque, che si trasforma in azione riconoscibile e condivisibile, mediante una metamorfosi scritturale di un sentire attento del circondante. È come se il poeta, nella sua recettività, operasse un intrico tra la *polis* e l'urbe interiore, dal quale prende forma la parola che cattura una ragione poetante sempre attenta a inseguire il "cittadino", perduto nella contorsione delle strade affollate, e l'uomo immerso nella sua meditazione. Il pensiero poetico trasla dalle coordinate della metropoli agli interiori meridiani del proprio percepire, dichiarando, così, una disponibilità alla creazione, all'invenzione quale segno di reale compromissione al quotidiano.

La città stessa è evidenza di un trasloco, di un trasbordo eseguito ad opera della vita: veloce come i rettilinei e, al contempo, lenta e misteriosa come le vie serpeggianti del centro abitato, o desolanti come quelle a perdere delle periferie urbane, cariche di anonimato e di marginalità pulsanti.

Sereni si fa carico anche di queste perdizioni, portavoce di un "daffare" che conduce al sospetto e al duro disincanto della disillusione, mediante una poesia schietta e rigorosa, che diventa canto e, nel medesimo tempo, rappresentazione di una esistenza, viatico di un dire interiore sempre in continua esposizione nel caotico traffico di suoni,

www.andreatemporelli.com

odori, e che fa scorrere la città visibile in una città del sentimento e dell'esistenza. Milano diventa un'epoca, un personaggio, un paesaggio di persone, si trasforma in luogo di denuncia, ma anche di affezione. In tale attrazione e repulsione, Vittorio Sereni vive una sorta di disincantato e illuminato romanticismo urbano, per entrare in quello che Giovanni Lombardo definisce il sublime urbano tipico della città moderna «che poggia sull'anticipazione ossessiva del futuro» che «non potrà esprimersi altrimenti che in un universo verbale: di modo che sarà la letteratura a raccontare e insieme a compensare la perdita del sublime di un passato che non potrà più ripetersi.[…] Secondo questa logica, il sublime come "racconto della nostra sopravvivenza" non si colloca più in un ormai inconcepibile vocazione monumentale degli edifici ma si nutre della nostalgica rievocazione dei cuori»[11].

Sereni non sfida il tempo della città moderna, lo segue, lo pedina, stando al passo per tenerlo a bada. Ma il tempo cambia con il passare degli anni e dei ricordi, come quando si cambia casa e quartiere. Infatti, il poeta di Luino dalla centrale e aristocratica Mario Pagano trova una nuova dimora nella citatissima via Scarlatti, accanto alla stazione centrale di Milano e da lì, nel 1953, in via Benedetto Marcello, fino alla definitiva abitazione di via Paravia, vicino all'amatissimo stadio di S. Siro.

Tale territorialità soggiace a un silenzio-parlante, diviso tra una mai ostentata serietà e discrezione e una lenta elaborazione poetica, causa di molti anni di silenzio, necessari, forse, per concludere questa raccolta. Sereni trattiene in sé questi anni quasi fossero istanti da verificare, da porre al vaglio della sua onestà intellettuale, oltre che umana, che non lascia scampo: momenti di un reale e «fedele passaggio nel mondo», compiuto con il passo tipico del *flâneur* benjaminiano. Il seguente passo di Benjamin può adattarsi anche a Sereni, nel momento in cui si dice che la città diventa «soggetto della poesia lirica. Questa poesia non è arte locale o di genere; lo sguardo allegorico, che colpisce la città, è lo sguardo dell'estraniato. È lo sguardo del *flâneur,* il cui modo di vivere avvolge ancora in un'aura conciliante quello futuro, sconsolato dell'abitante della grande città. […] La folla è il velo attraverso il quale la città ben nota appare al *flâneur* come fantasmagoria. In questa fantasmagoria essa è ora paesaggio, ora stanza»[12]. Qui Sereni opera la sua metamorfosi poetica: la città diventa un interno, in cui svolgere il proprio paesaggio, il proprio passato, presente e futuro, ancorati alle cose e ai ricordi, proiettati in un'insondabile precarietà del "poi" che deve ancora essere certezza e che, in ultima istanza, custodisce anche la propria, definitiva dipartita.

LE SEI DEL MATTINO

Tutto, si sa, la morte dissigilla.
E infatti, tornavo,
malchiusa era la porta
appena accostato il battente.
E spento infatti ero da poco,
disfatto in poche ore.
Ma quello vidi che certo
non vedono i defunti:
la casa visitata dalla mia fresca morte,
solo un poco smarrita
calda ancora di me che più non ero,
spezzata la sbarra
inane il chiavistello
e grande un'aria e popolosa attorno
a me piccino nella morte,

www.andreatemporelli.com

i corsi l'uno dopo l'altro desti
di Milano dentro tutto quel vento. (SU p. 21)

La città è intesa anche come luogo in cui proiettare la propria esistenza, divisa tra l'onestà intellettuale e l'"impegno" dell'uomo ormai saldamente relegato a un ruolo aziendale e, dunque, di potere, come spazio, inoltre, che diventa simulacro di un ipotetico "tu" con il quale dialogare a bassa voce, cui dedicare soliloqui intimi che, in questa raccolta, sono tratto costante di molti testi, come in *via Scarlatti*:

Con non altri che te
è il colloquio.

Non lunga tra due golfi di clamore
va, tutta case, la via;
ma l'apre d'un tratto uno squarcio
ove irrompono sparuti
monelli e forse il sole a primavera.
Adesso dentro lei par sempre sera.
Oltre anche più s'abbuia,
è cenere e fumo la via.
Ma i volti i volti non so dire:
ombra più ombra di fatica e d'ira.
A quella pena irride
uno scatto di tacchi adolescenti,
l'improvviso sgolarsi d'un duetto
d'opera a un accorso capannello.

E qui t'aspetto. (SU p. 5)

È un territorio che dipana le attese, che rende possibile la paradossale lentezza della decantazione della memoria, per segnalare, poi, il perimetro della distanza da ogni cosa, da ogni sentimento, e per definire, urbanisticamente, lo spazio del "lontano" e del "vicino", mediante il frapporsi di pochi isolati, poche vie e diversi rumori. Milano, quindi, acutizza il suono dell'allontanamento. Bastano pochi passi per trovarsi in un silenzio claustrale, da giardino. Tra una «folata di smog» e «un'altra onda di traffico» Vittorio Sereni mette in cantiere la sua architettura umana e poetica, dando fiducia all'andare e venire tra le persone e i loro desideri, la loro amicizia e fedeltà, sempre destreggiandosi nell'

[…] opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani, avvinti alla catena
della necessità […]

(da *Ancora sulla strada di Zenna*, SU p. 15),

offrendoci la durezza di un macerante male di vivere e, nel contempo, la preziosa franchezza della sua poesia, una parola che Vittorio Sereni rende disponibile e condivisibile, immersa com'è in una reale e immensa ospitalità.

Andrò a ritroso della nostra corsa
di poco fa
che tanto bella mai ti sorprese la luna.
Mi resta una città prossima al sonno
di prima primavera.

www.andreatemporelli.com

O fuoco che ora tu sei
dileguante, o ceneri confuse
di campagna che annotta e si sfa,
o strido che sgretola l'aria
e insieme divide il mio cuore.

(*Viaggio di andata e ritorno,* SU p. 13)

NOTE

[1] "Milano cambia! ma" è l'adattamento del primo verso di una poesia di CHARLES BAUDELAIRE, tratta dalla raccolta *Les Fleurs du Mal*, che inizia con «Paris Change! Mais rien dans ma melancolie....».
[2] VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi,* Milano. Il Saggiatore, 1983, d'ora in poi citati con la sigla ID e la pagina di riferimento.
[3] ETTORE BONORA, *Itinerario poetico di Vittorio Sereni da "Frontiera" a "Stella variabile"*, Ca' de sass, giugno 1989, p. 53.
[4] Le poesie citate in questo articolo sono tratte da VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani,* Torino, Einaudi, 1965, d'ora in poi siglati con SU e la relativa pagina.
[5] FRANCO FORTINI, *Di Sereni, Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 174.
[6] VITTORIO SERENI in un'inchiesta sulla poesia in Italia dal titolo *Allarmi, siamo* ermetici, (a cura di) R. Leydi, «L'Europeo», n. 23, 10 giugno 1962.
[7] PAUL VALÉRY, *Présence de Paris*, *Regards sur le mond actuel et autres essais*, *Ouvres*, Paris 1960, Vol. II, p. 1012.
[8] STEFANO RAIMONDI, *La Frontiera di Vittorio Sereni. Una vicenda poetica (1935-1941),* Milano, Edizioni Unicopli, 2000, p. 120.
[9] AGOSTINO D'IPPONA, *Le confessioni*, XI, 20.
[10] VITTORIO SERENI, *Apparato Critico*, (a cura di DANTE ISELLA), *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 589.
[11] GIOVANNI LOMBARDO, *La città come poema. Appunti per una fenomenologia del sublime urbano*, «Rivista di estetica», n. 26-27, XVII, p. 69.
[12] WALTER BENJAMIN, *Parigi capitale del XIX secolo*, *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 149.

Federico Italiano

William Carlos Williams, Vittorio Sereni: colloquio familiare

Antonio Porta, nel recensire su «Alfabeta» del dicembre 1981 *Il musicante di Saint-Merry*, cita a conclusione un minino, ma loquace esempio dell'intelligenza di Sereni traduttore. Si tratta di un verso da Apollinaire: «Un oiseau chante ne sais où», verso apparentemente innocuo, specie se prelevato dal suo contesto e disposto a mo' di cavia sul piatto critico. Ebbene, Sereni riesce a farne un gioiello in sé, semplicemente invertendo la collocazione di «ne sais où»: «Un uccello chissà dove canta». Porta non aggiungeva altro, solo tre puntini di sfida al lettore.

L'intuizione, per noi che ora leggiamo, è chiara, palese, non si poteva far altro. Il talento di Sereni consistette nel comprendere, prima di altri, dove giacesse nascosta la pienezza dell'enunciato; Sereni non tradusse quel verso automaticamente, ma ne colse il significato sulla scorta dell'«eco, [del]la ripercussione che quel testo» ebbe in lui, come egli stesso ci indicava nella prefazione alla sua raccolta di traduzioni.

È frustrante, ora, per chi voglia penetrare filologicamente il lavoro di Sereni traduttore, confrontare l'impressionante mole di informazioni con cui Isella ha corredato l'opera poetica per i Meridiani Mondadori e la misera, precaria conoscenza che si ha del laboratorio, dei manoscritti insomma, per lo più irreperibili, da cui sono uscite le

www.andreatemporelli.com

definitive versioni sereniane da Williams, Char o Apollinaire. Ma del resto, questo è ciò che distingue nettamente il lavoro di ricerca sulle traduzioni, da quello sui testi originali e che lo rende, per certi versi, più speculativo. Se a ciò s'aggiungesse l'elegante, sottile astensione di Sereni da qualsiasi responsabilità teoretica legata al "problema" della traduzione, qualsivoglia indagine specifica parrebbe incauta, comunque impropria nei limitati spazi d'un articolo come questo.

Non è ingrato, invece, leggere alcuni frammenti del William Carlos Williams di Sereni nell'ottica delle fonti del poeta di Luino. L'affinità tra i due fu notata, prontamente, da uno dei più acuti lettori di Sereni, Anceschi; fu proprio lui a consigliare all'amico di cimentarsi sull'americano. Fortini ci suggerisce una categoria ulteriore nella definizione del loro rapporto, coerente anche per altri poeti da lui tradotti, quella della complementarità: «La materia, *Stoff*, di cui sono fatti [i lavori di Sereni traduttore] è la medesima, ripeto, delle altre poesie di Sereni con la differenza però che i temi, gli argomenti attingono qui a sorgenti di cultura diversa da quella che è la sua, con la quale è tanto più fitto il dialogo quanto meno avvertibile dalla coscienza; anche se è, come quella di Sereni, sensibilissima. È come se il poeta di *Frontiera*, *Diario di Algeria*, *Gli strumenti umani* e le prose (e la prossima e già abbagliante *Stella variabile*) avesse, a intermittenze, abbandonato uno dei suoi maggiori punti di forza poetici, quello dell'"avrebbe potuto essere", il tema, anche baudelairiano, della *possibilità mancata*. Lo avesse, dico, per realizzarlo mediante interposto poeta. Dove la possibilità non è quella di un amore o di una avventura o di una diversità, bensì quella (più che analoga) di una poesia. Williams e Apollinaire e anche, sebbene in misura minore, Étienne Léro e Rabémananjara e Pound, a questo si prestano proprio perché dicono l'estraneità al proprio paese, estraneità di colonizzati o di emigrati o di sradicati o di *métèques*. Di qui il caso del distacco, quale nasce dall'incontro di due lingue o due culture (soprattutto nel caso di Williams; e rammentiamo l'ammirazione di Sereni, conradiana, per Malcolm Lowry)»[1].

Quando Fortini cita «sradicati e *métèques*», coglie davvero, a mio avviso, ciò che deve aver affascinato e coinvolto la mente, l'immaginazione "sensibilissima"» di Sereni nella lettura di Williams, contribuendo all'emergere di una componente williamsiana nella poesia dell'autore degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile*.

Non è un caso che Sereni rivaluti (contro l'opinione dello stesso autore che lo riponeva tra i suoi componimenti minori) un poemetto come *The desert music*, singolarmente alimentato dalla sensibilità di "straniero", di *métèque*, di destituito quasi, tipica del nostro americano.

È significativo, inoltre, che le poesie, in cui più esplicitamente Williams trasfonde l'elemento autobiografico, siano tra le più care a Sereni. Mi riferisco ai testi: *Dedication for a Plot of Ground*, *Adam* e *Eve*, dedicati dal poeta americano rispettivamente alla nonna paterna, al padre e alla madre. Comparsi già in *William Carlos Williams: Poesie*, pubblicato presso Einaudi nel 1961 a cura di Cristina Campo e Vittorio Sereni, vengono ripresi da quest'ultimo (ad eccezione di *Eve*) nel fiore del suo lavoro di traduttore, che è *Il musicante*, e costituiscono per affinità di temi una sorta di trittico.

Se nella madre, Raquel Helene Hoeb, portoricana, figlia di un ebreo spagnolo, Williams riscopre la parte latina della sua epopea familiare e la ragione pregnante, fisica del suo sentirsi "sradicato", esule, nella nonna paterna, Emily Dickinson Wellcome, cui furono dedicate altre poesie come *The Last Word of My English*

www.andreatemporelli.com

Grandmother, egli vede racchiusi i tratti della sua metà britannica, i tratti cioè della sua appartenenza, più in generale, alla cultura anglosassone. Così racconta lo stesso Williams in una nota riportata dal volume di Cristina Campo e Vittorio Sereni: «La stirpe di mio padre, quali ne siano le virtù e i difetti, era puramente inglese. Sua madre fu Emily Dickinson di Cirencester. Lui stesso era nato a Birmingham e all'età di cinque anni, scomparso non si sa come suo padre, fu portato dalla vecchia signora negli Stati Uniti. Qui (a Brooklyn) ella si risposò e andò con suo marito – un fotografo ambulante – a San Tommaso, nelle Indie Occidentali Danesi, dove mio padre crebbe… Strano particolare: mia nonna, Emily Dickinson, che era orfana, fu allevata a Londra "dai Godwin", una ricca famiglia; quando ella sposò quel tale Williams, fu quietamente sconosciuta da loro, donde i suoi vagabondaggi. Ma chi era quel tale Williams? Questo non riuscii mai a saperlo. Mia nonna caparbiamente si rifiutava di raccontarmi della sua infanzia e del suo matrimonio, e tu conosci gli inglesi quando s'impuntano. Feci il possibile, ma tutto ciò che seppi fu che i Godwin erano suoi zii e che da loro "non era stata trattata come si deve". Ora, esisteva a quell'epoca in Londra un'eminente famiglia Godwin associata a certi Shelley e Williams di notevole interesse. Tu intendi dove i pensieri mi portano. Non so altro»[2].

Veniamo alla poesia, il cui titolo, nella versione di Sereni, suona *Dedica per un pezzo di terra*. Non lasciamoci impressionare dall'apparente estraneità, rispetto all'opera poetica sereniana, di una narrazione così esplicita del fatto biografico, del recupero senza veli della "materia familiare", perché è proprio qui che si gioca il dialogo specifico con Williams, il complemento di "ciò che avrebbe potuto essere" attraverso "interposto poeta".

Questo pezzo di terra che fronteggia
le acque di questa baia
è dedicato alla viva presenza
di Emily Dickinson Wellcome:
nacque in Inghilterra, si sposò,
perse il marito
e salpò per New York su un due-alberi
con il figlio cinquenne; fu sospinta
alle Azzorre; andò in deriva
sulle secche dell'Isola del Fuoco,
conobbe il secondo marito
in una pensione di Brooklyn,
fu a Porto Rico con lui,
diede altri tre figli alla luce,
perse il secondo marito, stentò
per otto anni la vita a St Thomas
a Porto Rico a San Domingo,
seguì il figlio maggiore a New York,
perse la figlia, la sua
piccina, prese con sé i due ragazzi
del suo maggiore di seconde nozze,
fece loro da madre
– ché non avevano madre –, per loro
lottò contro l'altra nonna e le zie
e qui li portò per estati ed estati,
qui si difese dai ladri
sole fuoco uragani,
da mosche da ragazze che là intorno
ronzavano, da siccità

www.andreatemporelli.com

mareggiate gramigne vicini,
da donnole rubagalline,
dalle sue mani che indebolivano,
dalla forza crescente dei ragazzi,
da vento da pietre da intrusi
da affitti, dal suo stesso cuore.

Questa terra dissodò con le sue mani,
signoreggiò su questa zolla d'erba,
a furia indusse a comprarla il suo più grande,
visse qui quindici anni,
pervenne a una finale solitudine e

se non avete da portare qui
che la vostra carcassa,
statevene via[3].

Per quanto il testo appaia semplice, è senza dubbio una delle migliori prove di Sereni come traduttore; il componimento, del resto, è tutt'altro che facile. L'originale inglese è monolitico, impossibile scalfirlo. Difficile anche parcellizzarlo: ecco il motivo per cui citarlo integralmente. La costruzione prepotentemente paratattica riecheggia stilemi vetero-testamentari, concedendo una prima impressione d'insufficienza. Eppure un implacabile, sonoro senso di tragico pervade tutto il testo fino all'imprecazione finale, una progressione velocissima nella morte. C'è poesia, eccome. L'abilità di Sereni consiste, a mio avviso, proprio nel percepire sotto lo scudo refrattario dei versi la tenerezza della poesia, la materia malleabile, intendo dire, cui diede forma Williams. Un esempio può essere quel «*blackguarded her oldest son / into buying it*», dove l'accezione più comune di «*blackguard*» è ingiuriare o agire da mascalzone, che Sereni rese, invece, con «a furia indusse a comprarla il suo più grande», percependo l'intento autodistruttivo e, quindi, furioso, della figura di Emily Dickinson Wellcome.

Per chi ha presente l'ultima sezione degli *Strumenti umani*, intitolata *Apparizioni o incontri*, è facile intuire quanto il brano su citato, e, in generale, il trittico familiare di Williams, che stiamo considerando, ha lasciato in Sereni. Quel «materiale visivo e vitale» (Fortini) di poesie come *Un sogno*, *Sopra un'immagine sepolcrale*, *Il muro*, *La spiaggia* che «stava a dire la futilità o la decadenza», se non conserva la robustezza del dettato williamsiano, per il tipico incedere esitante di Sereni, ne conserva però il tono ammonitore. «La vecchia nonna parla come una sibilla feroce», «ammonitrice di disperazione per tutti», suggeriva già Fortini riferendosi alla figura centrale di *Ancora sulla strada di Creva*[4].

Non potendo, per motivi di spazio, anche per *Adam* e *Eve* proporre nella loro interezza i testi, desidero comunque citare due significativi passaggi d'entrambe, in cui la traduzione di Sereni brilla per approssimazione alla perfezione.

Da *Adamo*

Sotto i bisbigli delle notti al tropico
c'è un più fondo bisbiglio
inventato dalla morte
con speciale riguardo per gli uomini del Nord
che i Tropici hanno a sé ghermiti.

Sarebbe bastato sapere che mai
e poi mai sarebbe la pace venuta
come il sole sulle isole calde.
E c'era inoltre uno speciale inferno

www.andreatemporelli.com

di donne nere supine in attesa
d'un ragazzo.

Su una zattera, nudo, poteva vedere
i barracuda al varco – così
correva voce –
per castrarlo. – Più tempo
le circostanze richiedono.

Ma, da buon Inglese qual era,
seppur non vissuto in Inghilterra
desde que avía cinco años
egli mai si rivolse,
ma sempre ebbe freddamente l'occhio
all'inevitabile limite
sempre incommosso, incrollabile sempre[5].

Da *Eva*

Ti darò brandy o vino
ogniqualvolta io pensi
che tu ne abbia bisogno
(ma bisogno)
perché ti frusta spirito e sensi
e dà colore al tuo viso
– per attizzare codesta
tua vita troppo aspra per la norma
codesta scaltra oscenità
codesta tenebra feconda
in cui la passione si copula –
rispecchiando i baleni
della creazione –
e la luna –
« *C'est la vieillesse*
inexorable qui arrive!»[6].

Per meglio comprendere le due poesie citate e meglio decifrare il peso delle figure paterna e materna sull'opera di Williams sono sufficientemente esplicativi – evitandoci, tra l'altro, un discorso che non potremmo chiudere in due pagine – alcuni brani tratti da un libricino appassionante e gustoso qual è *I Wanted to Write a Poem*, pubblicato per la prima volta da Williams nel 1958. I due seguenti ci dipingono un padre attento alla formazione culturale e letteraria del figlio, un padre il cui desiderio di chiarezza ha destato ammirazione nel poeta americano, partecipando almeno idealmente alla scelta poetica definitiva del figlio, nettamente distinta da quella di Ezra Pound[7], – e il secondo dei brani riportati pare confermarlo, pur nella sua brevità e umorismo aneddotici.

> Mio padre era un inglese che non riuscì mai ad essere un inglese. Amava la parola scritta. Shakespeare significava tutto per lui. Leggeva i drammi a mia madre, a me e a mio fratello. Leggeva bene. Io ne ero profondamente affascinato. Leggeva anche poesie nel dialetto dei negri; poesia semplice ma che aveva movimento, ritmo e un certo humour. Me ne ricordo una, 'Accountability'. L'aveva scritta Paul Lawrence Dunbar. 'Put on de kettle… I got one of mastah's chickens' – qualcosa del genere. E papà leggeva passi della Bibbia, più e più volte. Isaia era il mio preferito. Il nuovo testamento non mi appassionava[8].

> Pound incontrò mia madre e mio padre. Gli piaceva molto mio padre. Mia madre? Suppongo fosse consapevole della sua presenza. Le permetteva di esistere. Discusse animatamente e seriamente con mio padre – un inglese testardo che parlava con franchezza. Quando non capiva qual-

www.andreatemporelli.com

> cosa, lo diceva. Mi ricordo Ezra leggere una delle sue poesie su una collezione di gioielli. «È tutto giusto» rispondeva mio padre, «ma che significa?» Ezra spiegò che i gioielli erano il dorso dei libri contenuti nella sua libreria. Papà disse: «Se significa questo, perché non lo dici?» Provai una strana sensazione per Pound; non sapevo che razza di tipo lui fosse. Mi piaceva, ma non volevo essere come lui[9].

Aggiungerei solo un'altra piccola nota. Tra le traduzioni che Williams ha di suo pubblicato compare un racconto breve di Rafael Arévalo Martínez, *El hombre que paraseia un caballo*. A questo lavorò insieme al padre; così il poeta ricorda parte di quell'esperienza: «Avemmo una grande discussione sulla versione inglese del titolo. La traduzione letterale suonava 'The Man Who Looks Like a Horse', ma non eravamo soddisfatti. Alla fine mio padre ebbe un'intuizione: 'The Man Who Resembles a Horse. Fu un trionfo linguistico che mio padre ed io condividemmo»[10].

Il brano seguente, dedicato alla madre, viene frammentariamente riportato anche da Cristina Campo e Vittorio Sereni in nota a *Eve* nel volume su citato. Ripeto, in conclusione: ritengo tutti gli elementi addotti, relativi ad alcuni aspetti della biografia e delle fonti williamsiane, parte considerevole della fascinazione, dell'influenza che il medico-poeta di Rutherford, New Jersey, (Williams svolse la professione di ginecologo ed internista con impegno e dedizione per tutta la sua vita, almeno fino al 1953 quando un'emiplegia lo costrinse a rallentare il lavoro) ha esercitato su Sereni.

> Ho sempre considerato [mia madre] nel suo destino di donna e di straniera su questa terra, un essere mitico, remoto da me, distaccato, che guardava lo spazio in cui io, per caso, vivevo, un mondo fantastico dove ella si muoveva più o meno patetica. Remota non solo per il suo retroterra portoricano, ma anche per il suo smarrimento nella vita, in una piccola città del New Jersey, dopo i suoi anni a Parigi dove è stata una studentessa d'arte. Il suo interesse per l'arte divenne il mio interesse nell'arte. Impersonavo lei, il suo distacco dal mondo di Rutherford. Sembrava una figura eroica, un ideale poetico. Non che ne avessi una speciale ammirazione; ero attaccato a lei. Non avevo ancora stabilito alcuna indipendenza di spirito.

Nell'introduzione che Sereni prepose nel '69 al *Clandestino* di Mario Tobino, scorgiamo un insegnamento tipicamente williamsiano o, meglio, scorgiamo la chiara convergenza di un proficuo dialogo, letterario e umano, quello di Sereni con Williams. «Per scrittori di questo tipo [e qui le parole di Sereni possono valere per se stesso e per Williams] l'esperienza è esperienza sensibile prima di essere esperienza interiore e alla sfida che viene dalle cose risponde in loro un accanimento come di emulazione per cui nel momento stesso in cui si impegnano a renderle, la parte più viva di esse scatta a dettare l'immagine che le supera in evidenza, a stabilire la tensione che dà corpo e sangue alle reminiscenze e ai fantasmi».

Scrivendo della poesia di Williams, Sereni sottolinea come questa non sia «*poesia di idee*, ma poesia che fa nascere le idee dalle cose», che consiste della «dilatazione della cosa osservata», «nella fedeltà al corpo e ai contorni di essa». Quando Williams confessa: «È sempre importante per me la familiarità con le cose di cui scrivo», pare di leggere o ascoltare lo stesso Sereni.

NOTE

[1] FRANCO FORTINI, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 164-165.

[2] La nota aggiungeva, a chiarimento della conclusione un po' sibillina, come i Williams fossero stati amici del poeta Percy Bysshe Shelley e di sua moglie Mary Godwin. Io integrerei ulteriormente, anche solo per dare l'impressione di quello che poteva passare per la mente a Williams – e a Sereni, attento lettore. Mary Godwin, meglio conosciuta come Mary Shelley, fuggiasca per amore a sua volta e cele-

www.andreatemporelli.com

brata autrice di *Frankenstein*, era figlia di un Godwin, autore di un romanzo dal titolo, in questo frangente intrigante, *Caleb Williams*, e di Mary Wollstonecraft, uno dei personaggi più controversi e anticonformisti della sua epoca, autrice di un famoso pamphlet sui diritti delle donne. Sono tutti riferimenti tra il letterario e il romanzesco, ma è credibile che abbiano scatenato in Williams, profondo conoscitore della letteratura inglese, un'inguaribile curiosità.

[3] «This plot of ground / facing the waters of this inlet / is dedicated to the living presence of / Emily Dickinson Wellcome / who was born in England, married, / lost her husband and with / her five year old son / sailed for New York in a two-master, / was driven to the Azores; / ran adrift on Fire Island shoal, / met her second husband / in a Brooklyn boarding house, / went with him to Puerto Rico / bore three more children, lost / her second husband, lived hard / for eight years in St Thomas, / Puerto Rico, San Domingo, followed / the oldest son to New York, / lost her daughter, lost her "baby", / seized the two boys of / the oldest son by the second marriage / mothered them–they being / motherless–fought for them / against the other grandmother / and the aunts, brought them here / summer after summer, defended / herself here against thieves, / storms, sun, fire, /against girls that came smelling about, against / drought, against weeds, storm-tides, / neighbors, weasels that stole her chickens, / against the weakness of her own hands / against the growing strength of / the boys, against wind, against / the stones, against trespassers, / against rents, against her own mind. // She grubbed this hearth with her own hands, / domineered over this grass plot, / blackguarded her oldest son / into buying it, lived here fifteen years, / attained a final lonliness and– // If you can bring nothing to this place / but your carcass, keep out» (WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Dedication for a Plot of Ground*, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1961, pp. 68-70)

[4] FRANCO FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 80.

[5] «Underneath the whisperings / of tropic nights / there is a darker whispering / that death invents especially / for northern men / whom the tropics have come to hold. // It would have been enough / to know that never, / never, never, never, would / peace come as the sun comes / in the hot islands. / But there was / a special hell besides / where black women lie waiting / for a boy– // Naked on a raft / he could see the barracudas / waiting to castrate him / so the saying went– / Circumstances take longer– // But being an Englishman / though he had not lived in England / *desde que avía cinco años* / he never turned back / but kept a cold eye always / on the inevitable end / never wincing–never to unbend–» (WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *op. cit*., 104-106).

[6] «I'll give you brandy / or wine / whenever I think you need it / (need it) / because it whips up / your mind and your senses / and brings color to your face / – to enkinlde that life / too coarse for the usual, / that sly obscenity / that fertile darkness / in which passion mates – / reflecting / the lightnings of creation – / and the moon – / "*C'est la vieillesse / inexorable qui arrive!"*» (WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *op. cit*, pp. 116-118).

[7] Per farsi un'idea del profondo dialogo, letterario, politico, umano che è intercorso tra WILLIAMS e POUND, il lettore italiano può consultare alcune delle pagine dell'*Autobiografia* di WILLIAMS apparse sull'«Almanacco dello Specchio», n. 9-1980, a cura di MARCO FORTI e PAOLA FORTI.

[8] Per la traduzione di questo e dei successivi brani, mi sono avvalso dell'edizione *William Carlos Williams, I Wanted to Write a Poem*, reported and edited by EDITH HEAL, Cape Editions, London, 1967, pp. 14-15.

[9] WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *op. cit*., p. 20.

[10] WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *op. cit*, p. 32.

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin

L'unità che non dà scampo. Conversazione con Cesare Viviani

perché non c'è parola vera
se non è donata la vita,
se l'opera non è portata unita
oltre il visibile.

C. Viviani

Ogni volta che mi accingo ad incontrare qualche autore – sebbene ciò non accada molto spesso – mi viene in mente una scena pietosa: dopo aver assistito ad una relazione di Luzi tenuta a Milano, mi avvicino garbatamente verso il poeta, come del resto fanno altre persone. Pur trovandomi a disagio, provo a vedere se riesco a salutare Mario, che allora ero recentemente andato a trovare dal momento che stavo svolgendo la tesi, che aveva per argomento proprio i suoi ultimi libri di poesia. Mentre è assediato da vari personaggi e sono quasi sul punto di andarmene, anche perché avverto pure il disagio di Luzi, che è anziano oltre che stanco dopo il lungo intervento serale, noto con piacere che mi ha riconosciuto. Faccio appena in tempo a compiere il passo e stringergli la mano, quando un poeta, il nome del quale è bello tacere, si butta letteralmente tra me e lui. Io resto, esterrefatto, con una sua spalla attaccata al mento, vedo gli occhi di Mario infastiditi che mi cercano (per divincolarsi, se non altro, dall'intrusione) mentre segue con fatica la raffica di parole che quest'altro gli dice (e nel frattempo capisco di chi si tratta). Insomma, intendo che Luzi non ha alcun interesse ad ascoltare il tipo, il quale però non gli lascia la mano ed anzi si prende la confidenza di infilare di persona nella tasca interna della giaccia di Luzi una busta, "per quella cosa che sai" (così lui crede), mentre si stringe al maestro imponendo un'intesa che non c'è. Ma non è finita; quando questo si gira, io mi presento, dal momento che conoscevo quel tale per lettera e la calca di persone ci tiene a contatto. Per me era solo un modo, garbato, di far capire che intorno a lui non c'erano manichini. Appena apprende chi sono, si ferma (era già sul piede di partenza, dovendo prendere l'ultimo treno del giorno) e questa volta attacca bottone con me, in quanto interessato a collaborare con «Atelier», "che legge e apprezza". E cado anch'io, così, ingenuamente, nelle pania. Alla fine, sfinito da quei pochi secondi appiccicosi all'inverosimile, tutti consumati in pochi centimetri di spazio, saluto Luzi e me ne vado a riveder le stelle. Fuori da quello che in effetti è un seminterrato, prendo ossigeno e mi interrogo: valeva veramente la pena di aggiungere un pur discreto saluto, che non aveva niente a che fare in quel momento con la letteratura ma con la semplice cortesia umana, in quella situazione? Sarà anche bello vedere un poeta festeggiato in quel modo, ma davvero qualcosa non andava nella situazione. C'è qualcosa di veramente falso in quei momenti di incontro che dovrebbero comporre una "società letteraria, invece inesistente, c'è un arrivismo meschino e ridicolo in chi spinge per guadagnarsi la scena sui teatrini della cultura contemporanea. Quel giorno mi ripromisi nuovamente di non capitare più in situazioni del genere, di non mandare mai scritti a chi non me li avesse chiesti – se non agli amici – e di annotare immediatamente tra i sospetti chi mi trattasse con riguardo eccessivo.

La situazione, sia chiaro, è assolutamente banale, e le riflessioni sembreranno esagerate, avulse come sono dal contesto e dall'insieme di tante altre occasioni in cui ho provato la stessa sensazione di ipocrisia imperante in mezzo a troppi pavoneggiamenti. Tant'è, però, che ogni volta che mi capita di organizzare un incontro con qualcuno,

www.andreatemporelli.com

specialmente quando c'è di mezzo il pretesto di una conversazione per la rivista, guardo a me stesso con diffidenza e mi ci vuole un po' prima di riconquistare un minimo di spontaneità. Probabilmente è per questo, mi viene da pensare adesso, che non sono mai andato a intervistare qualcuno con il quale non avessi almeno già stabilito un contatto personale, foss'anche una stretta di mano e qualche frase capace di attecchire oltre ogni formalità (esteriore o interiore). D'altronde, finora ho "incontrato" persone che mi sembravano decentrate, in qualche modo, rispetto alla catena degli arrampicamenti in vista del conseguimento di qualche vetta nel mondo delle amicizie poetiche, benché si trattasse di autori centrali nelle mie letture, nonostante la loro reciproca diversità. Sono infatti, non so bene perché, le persone che non barano sulla distanza che intercorre fra gli individui a stimolarmi maggiormente, come se l'intimità si fondasse su un paradossale rispetto di una misura di distacco – da sé stessi, prima di tutto.

A casa di Cesare Viviani, invece, mi trovo presto a mio agio. Non è la prima volta che mi trovo a disporre per qualche ora della sua compagnia ed ormai tutte le piccole maschere, i piccoli specchi che ci costringono in atteggiamenti controllati, mi sembrano venuti meno a tal punto, forse, che mi lascio trascinare dalla passione e rischio di aggredirlo, amichevolmente (tanto che ad un certo punto mi è parso che si sentisse indifeso, inerme, disinnescando in tal modo la mia eccessiva ansia di risposte). Mi preme, però, andare subito al dunque rispetto al problema, cruciale, che il suo ultimo libro di poesia (*Silenzio dell'universo*) solleva. Gli faccio presente, infatti, che questa raccolta non può non suscitare delle perplessità nel lettore – anche se questo può essere il sintomo di una presenza di cose importanti, radicali, e dunque un buon presupposto. Credo infatti che un'opera, se non è in grado di mettere in crisi chi legge, manchi di rischio, si conformi alle attese accomodandosi su una cifra espressiva acquisita, beandosi in una riconoscibilità che nell'immediato paga quasi sempre, ma che tradisce a lungo termine.

«Penso che un colloquio sia una forma ideale», gli dico, «per avvicinarsi alla tua opera più recente, che si pone in condizione di estraneità rispetto a molti sistemi di valori, si dica pure letterari. La poesia, è vero, tende sempre a sfuggire alle catalogazioni, ma in particolare *Silenzio dell'universo* è un libro che può apparire anche sconcertante, pretenzioso, inopportuno (rispetto ai "sistemi", appunto)». E mentre lo invito così ad affrontare la questione, rifletto su quanto sia utile guardare all'attività critica come ad un insieme di metodologie che interagiscono nell'esplorazione della poesia e del suo mistero.

Cesare, ormai lo so, non si adegua mai del tutto al "gioco delle parti". Si lascia sorprendere, se è il caso, e non forza i tempi per arrivare a una risposta, non si cala nei panni di chi *deve* aver capito e di conseguenza ha pronta, una risposta dirimente. Infatti, mi concede solo un «Bene» che significa "Ora ci penso" o, meglio, "Pensiamoci".

«Io partirei» – rompo nuovamente gli indugi – «cercando di enucleare questo disagio». Così provo a spiegarmi meglio: «Credo che il tuo libro scateni di primo acchito un'irritazione critica, proprio perché è un libro che mira altissimo, e quindi mette in discussione gli stessi ordini su cui si fonda l'attività critica. Secondo me, tuttavia, sarebbe un errore rimuovere questa difficoltà, tanto che si finirebbe per giustificare una contraddizione fondamentale: accettare a priori di applicare per l'interpretazione del testo delle regole, diciamo così, che non sono quelle presupposte dal testo stesso». In particolare, faccio riferimento ad alcuni versi della prima sezione, che indicano un

www.andreatemporelli.com

bivio iniziatico: «Amava le creature il Creatore, / ma loro hanno smarrito la sua voce / e ogni cosa ha acquistato valore»; «Chi ama le buone qualità e le virtù / non ama il Creatore»; «Viene dalla parola, dal pensiero / il male originale. Il Creatore / ignora il bene e il male».

«Io intendo la critica non come un armamentario di valori letterari utilizzabili per manipolare un'opera, ma come una mozione di ascolto che vuole evincere dall'opera il metodo (l'insieme dei modi) per "farla muovere", per "metterla in essere". Vorrei capire, dunque, se ti sorprende, anzitutto, lo smarrimento che il libro procura ad una ragione critica e se, in questo caso, sapresti indicare tu metodi più corretti per interloquire con il *Silenzio dell'universo*…». Ribadisco che è un buon segno scoprire le tracce di una parola avventurata che trascina fuori da ogni istituzione, che "rischia pensiero".

«Ma, vedi Marco, di idee ne ho tante… Questo libro, come dici giustamente tu, ha creato in alcuni lettori un disagio…». «Ti sorprende o lo prevedevi?». «No, non mi sorprende, nel senso che si presenta con temi così radicali che certamente scatena una reazione di difesa, come se fosse un libro aggressivo – e invece non lo è. Adesso mi viene in mente che in questi giorni sto leggendo un libro molto bello di saggi, di Antonella Anedda, *La luce delle cose*... non so se tu lo hai letto?» «No, purtroppo. Ho letto le poesie…» e, mentre rispondo, Cesare si è già alzato per cercare il volume cui fa riferimento, non tanto, però, per farmelo vedere, quanto per un suo bisogno – mi sembra – di tenerlo fra le mani, di sentirlo – così come capita, durante tutta la conversazione, con un minerale posato accanto alla poltrona. «È un libro molto bello, si muove alle altezze dei saggi della Cristina Campo. Ecco, mi viene in mente adesso, in riferimento al disagio di cui parli, perché ho letto una recensione a questo libro che era una vergognosa stroncatura (così come ho letto pure recensioni molto positive, comunque), nella quale si affermava che questo libro pretende così tanto e poi, invece, non ha valore. Certamente questo è un libro che impegna i lettori in una dimensione di intensità di pensiero insolita. Questa specie di "grido di protesta" mi è sembrato però motivato da un desiderio di affossare, di distruggere…» e, mentre dice queste cose, comprendo bene che non si sta scandalizzando per una recensione negativa, come se fosse un atto immorale o altro, ma per quella sottile gratuità che può prendere il sopravvento, in questi casi, e fa sì che si aggredisca un'opera piuttosto che leggerla. «Trovo un'analogia tra il mio libro e questo, perché entrambi si pongono senza timore con dei toni alti. Però questo produce la risposta di qualche lettore che dice: "Ah, ma è troppo, ma chi si crede di essere". In realtà non si può misurare l'intensità di un libro, si può non essere disposti ad accoglierla – e allora ci sarà una reazione di chiusura, di negazione, di ritiro…».

Con pacatezza sensibile, Cesare ha così cominciato a sgranare l'ostacolo iniziale e il dialogo comincia a fluire. Emergono anche le cose che gli preme suggerire e cerca di mettere ordine alle sue riflessioni riprendendo anche degli appunti personali, come altre volte gli ho visto fare. Il suo gesto però non è affatto "apprensivo" come di chi volesse assolutamente definire e non permettere che qualcosa possa sfuggirgli. Piuttosto, mi sembra il sintomo di una memoria molto libera, che dimentica con grande facilità perché lascia scorrere le cose con naturalezza confidando poi nella capacità di ricrearle, di riportarle alla luce. Ecco, il gesto con cui Viviani mi parla e cerca nei suoi appunti un filo logico di discorso mi pare contraddistinto da una "naturalezza" di fondo – la mente cerca in se stessa come la mano cerca il libro o una pietra, confidan-

www.andreatemporelli.com

do nelle cose.

«Insomma», riprende ad un certo punto, «cosa si potrebbe dire di questo mio libro, in riferimento a ciò che è traducibile in un contenuto di lettura… Si potrebbe dire che qui, come dicevi tu prima, le virtù e i valori non sono più "valori", appunto. Sono annullati, si dubita molto della virtù e la si considera quasi un luogo di compiacimento del virtuoso che per tale motivo viene abbandonato». E a me si affaccia alla mente, mentre le sue idee prendono forma con chiarezza, un monito che non so più da quale fonte abbia fatto mio: "Non c'è peggior superbo di chi è consapevole della propria umiltà». «La virtù è uno specchio da infrangere», intervengo. «Sì, ecco, è un rispecchiamento. Ed è chiaro che quando si dice "virtù" e "valori" si intendono anche i valori estetici, letterari, e questo crea nel critico, nel letterato (non nel lettore comune che invece è libero di leggere questo testo *anche* come un testo di mistica) un disorientamento, perché gli fa pensare: "come si permette questo qui di dirmi che i valori estetici, artistici, letterari sono da buttare via? Ma che ardimento, che orgoglio ha quest'uomo, questo poeta, questo scrittore". C'è dunque una reazione quasi di insopportabilità rispetto a questo invito di abbandonare il bene, le virtù, i valori».

«Poi, c'è un secondo punto che si può tradurre in un contenuto di lettura: "la condizione di cuore libero". Il "cuore libero" è quel cuore che è libero da identificazioni da pensieri e, quindi, è pronto ad essere invaso dall'Amore, con la A maiuscola». Detto questo, Cesare sembra perdersi nei suoi appunti e si interrompe; all'inizio non capisco che anche in questo atteggiamento non c'è l'ansia di trovare qualcosa: sta semplicemente lasciando spazio ad un altro pensiero e cerca di ricordare quando ha scritto quelle note, non coglie "l'interferenza" dell'oggetto in quanto tale. Pensando stesse avvicinandosi a qualche idea di difficile espressione, cerco goffamente di fargli intendere che non è importante la linearità dell'intervista, che comunque poi dovrò rielaborare. Ma lui è intento a ricordare e non si dà fretta. Poi riprende spedito dal punto dove era giunto: «Altro punto fondamentale secondo me è il rapporto con l'Altro, con l'Alterità. Chiaramente sto parlando non del vicino di casa, ma del rapporto con l'Alterità con la A maiuscola…» e qui si accorge da solo che il chiarimento non era necessario ed anzi corre il rischio di generare un fraintendimento: «… ed è chiaro che anche nel vicino di casa c'è l'Altro con la A maiuscola…». Eccoci così al passaggio determinante nella riflessione che si sta portando avanti.

«Questo è un altro punto che sulla base dei contenuti può irritare il lettore colto, l'intellettuale. *Silenzio dell'universo* veicola, infatti, un pensiero di fondo – che poi vedremo accompagna, secondo me, il mio lavoro fin dall'inizio – secondo il quale il rapporto con l'alterità non si ottiene con le varie differenze… che sono le differenze dell'esistenza, della relazione, delle relazioni esistenziali, delle condizioni di esperienza. Il rapporto con l'alterità si ottiene nel confronto con l'unità, con l'Uno. La vera alterità è in rapporto con l'unità, cioè in rapporto con quella realtà che non ti permette alternative, perché è lì che tu non hai più scappatoie intellettuali, morali, non hai possibilità di recupero, di aggiustamento, di protagonismo e di interventismo del Dio, dal momento che hai di fronte una sola possibilità e con quella bisogna confrontarsi, come quando l'uomo si trova nella condizione, durante la sua vita, di "fare i conti" con qualcosa di non rimediabile, con qualcosa su cui non può più intervenire. Allora, ecco, c'è questo nodo fondamentale che attraversa il libro, cioè che la vera alterità non sono le svariate differenze possibili, come tanta scienza umana ha descritto e ha proposto in questi anni, secondo cui l'alterità vuol dire la differenza con l'altro sesso,

www.andreatemporelli.com

piuttosto che la differenza con il pensiero diverso dal nostro… e così via tutte le varie differenze possibili. La vera alterità» Cesare ribadisce il suo convincimento «è l'esperienza dell'Uno, dell'Unicità, di qualcosa che non è più manovrabile da parte dell'essere umano…»

«Che non ti dà scelta…»

«Che non ti dà scelta: è il rapporto con l'Essere e non più con l'essere umano, perché il rapporto con la differenza degli esseri umani genera sempre rapporti non con l'altro, ma con la possibilità che ha il soggetto di agire, interagire, organizzare, mutare, rimediare… restaurare, curare, fabbricare, distruggere... Ecco, questo, secondo me, è un altro punto irritante per l'intellettuale, che vede in questo modo tagliate fuori molte scienze umane, molte discipline».

Gettato uno sguardo sul foglio, Viviani prosegue: «Altri elementi determinanti, che testimoniano anche l'espressione di questa unità, sono il suono e la pronuncia. Suono e pronuncia sono il nucleo di questo libro, che apparentemente invece sembra affidarsi all'asserzione e all'esortazione. In realtà, tutti i contenuti di asserzione e esortazione si riducono a questo punto centrale dell'unità che si esprime nel suono e nella pronuncia…». Mentre dice queste cose, a me tornano alla mente altri suoi versi: «lasciata / l'attività, non resta / che dei nomi / imparare / i suoni» e non posso fare a meno di intervenire: «Infatti la lettura che io ho sentito più adatta, te lo dicevo, è una lettura assolutamente verticale, dall'inizio alla fine, entusiastica, direi, che si lascia portare dal suono e non cerca la sistemazione dei concetti… ma una specie di musica, di voci e di toni che si inseguono e devono "prenderti" per "funzionare"».

Viviani mi accenna così ad una rivista nella quale, in una recensione che lo riguarda, affiora questa idea e si solleva anche una riserva: il recensore è un cattolico che sostiene che la mistica cristiana è la mistica dell'unione, non è la mistica dell'essenza, come questa, che secondo lui è più orientale. E mi racconta di una sua lettera al recensore che ha fatto nascere uno scambio piacevole di opinioni, quasi una promessa d'amicizia. «Lui ha colto bene l'importanza della musica in questo libro. La musica, inizialmente, sembrerebbe una delle due parti delle quale si compone – l'altra sarebbe quella più raziocinante… In realtà la musica è ciò che sostiene, alimenta e struttura tutto il libro». E passa così a cogliere un altro aspetto ostico del suo lavoro, connesso proprio con quest'ultima considerazione: «Vedi, ciò che irrita e ha sempre irritato l'intellettuale, è la priorità che attribuisco all'esperienza rispetto a qualsiasi conoscenza che presume di poter fare da sé, senza un'immersione continua, una derivazione direi perfino, dall'esperienza. Si tratta di una posizione che non è piacevole per l'intellettuale perché impone una conoscenza che vive in una condizione di grande precarietà: una conoscenza che viene dall'esperienza e che mira alla meta dell'inconoscibile», e qui fa riferimento anche alla "via negativa" della grande mistica medievale, a Plotino, a tante altre riflessioni umane sospese tra filosofia e mistica, cercando, però, di dare un taglio più positivo e propositivo usando il termine di "precarietà". Per Viviani nel luogo della conoscenza non si possono costruire quelle certezze, più o meno rigide, più o meno pure e arroganti sulle quali l'uomo ha fatto affidamento.

«Questo tuo intendere la conoscenza come un attraversamento sempre precario della vita, mi suggerisce un'analogia fra il tuo trasformarti di libro in libro e il percorso, altrettanto mutevole e intrinsecamente coerente, di Mario Luzi, come se entrambi foste in effetti attenti anzitutto al segreto della metamorfosi…» Se la poesia è veramente partecipe dell'esperienza, non può che rigenerarsi costantemente, come si rige-

www.andreatemporelli.com

nera, per intensità e aspetti fenomenici, anche un'unica esperienza totalizzante. «D'altra parte» – questa volta è Viviani che collabora al mio ragionamento – «anche le differenze che si colgono nell'arco di queste mutazioni sono sempre nate alla luce della percezione forte che poi, appunto, le differenze rispetto all'unità sono molto effimere, molto transitorie». E qui gli cito il titolo di un saggio dedicato proprio all'opera di Luzi, che mi sembra perfetto: *L'unità e il molteplice*. «Io trovo persino», aggiungo, «che Luzi, il quale è un autore che ha scritto libri davvero molto differenti, sia paradossalmente più coerente di chi invece compone – penso soprattutto a Montale – un'unica opera che poi si autodistrugge, come un monumento che non sta in piedi».

Infatti, mi spiega, se si considera l'unità fondante, che precede qualsiasi forma di concettualizzazione contenutistica, di pronuncia e invocazione che sottostà al libro, si comprende anche come *Silenzio dell'universo*, in fondo, dica le stesse cose dell'*Ostrabismo cara*, opera in cui le parole, così nude e precarie di fronte alla loro intraducibilità, non dicono altro che se stesse, come *Merisi*, come *Preghiera del nome*, nella cui nota finale si affermava che ogni parola in poesia è un nome proprio – non una parola che rimanda ad altro. (*Piumana*, invece, è per ammissione dello stesso Viviani un libro più "studiato", a differenza dell'improvviso sgorgo linguistico che lo aveva investito nell'estate del '72).

A fare da guida in questo percorso che segna la fine dell'ambivalenza, della doppiezza, dell'ambiguità, torna a dire, è proprio quel cuore di cui si parlava e al quale continuamente si fa riferimento in poesia. «Il cuore diventa il luogo dell'energia vitale e conoscitiva, di quell'amore che permette questo cammino che, partendo dal bene e dal male, dai "valori", conduce a questa immersione senza via di scampo. Qui non si parla di capacità intellettuali, che spesso producono dichiarazioni morali o altro, le quali vengono messe quasi a intralciare nella vita il percorso spirituale di conoscenza, fino a creare i luoghi in cui uno si identifica, luoghi che deve difendere…».

«Simulacri dell'ego».

«Bravo, simulacri dell'ego. Sì, la forza del cuore è l'altro aspetto determinante dei contenuti di questa raccolta. In effetti io ho sempre pensato che il ritmo dell'esistenza, che è poi il ritmo della poesia, sia proprio il ritmo del cuore, il battito, questa scansione biologica che il cuore dà e anche gli organi danno con il loro pulsare, una musica che ci accompagna, un sottofondo ritmato… E poi l'unità, questo Uno che non permette alternative… Allora», e qui Cesare si riallaccia all'intervento *Non detto, indicibile*, che mi aveva a suo tempo proposto per la rivista, «se è ciò che non permette alternative, si può pensare che sia ciò che non è traducibile in qualcos'altro. Quindi, questo Essere che è intraducibile è anche indicibilità, è un Essere che è dovunque e non solamente in un certo luogo, perché se fosse collocabile sarebbe una categoria della mente…». E mi indica il passo finale del libro, in cui appunto si arriva alla visione paradisiaca di una realtà che non è altro che se stessa, Una.

In poesia, la parola procura una vertigine al lettore proprio perché egli capisce che la parola che legge non vuol dire più il suo contenuto o un referente al di fuori di essa, ma vuole dire solo se stessa e, dunque, non gli lascia più alcun orientamento, alcun equilibrio, lo assorbe come una spirale. Dunque, bisogna stare molto attenti alle tematizzazioni dei libri, che vanno attraversate. Questo libro non va letto come un manuale ascetico, per quanto possa sembrare prescrittivo, ma va accolto «con molta più verità attraverso questa essenza, che è l'essenza della pronuncia, la fisicità del contatto con l'essere, perché in poesia la parola, se vuoi, è proprio l'essere, è qualcosa che non si

www.andreatemporelli.com

sdoppia più, che non si stacca da se stesso ma resta intero, indivisibile».

A questo punto, entrambi ci accorgiamo di aver colto, per quanto possibile, i nuclei centrali della riflessione e ci concediamo qualche pausa o divagazione, propiziata anche dal passaggio discreto di Francesca, che partecipa al racconto di un incidente per fortuna senza conseguenze gravi che è occorso loro qualche mese fa e che ha distrutto l'automobile. Oppure, ecco, mi sento sottilmente rimproverato per il possesso di un telefonino ed io sorrido, pensando a quanto poco lo usi. Ma poi ritorno quasi senza accorgermi a ribadire il dilemma che mi sta a cuore, la lotta, cioè, fra la poesia e la critica. «Il fatto è che in quanto critico sei costretto a manipolare dei valori letterari; il problema è trovare la capacità di iniziare pure con questi strumenti, ma poi di abbandonarli per arrivare a mettere in essere il libro, non il tuo armamentario, altrimenti riduci la poesia ad oggetto e compi una mistificazione. È vitale», concludo, «che la poesia ti provochi a cambiare».

«La difficoltà per alcuni», interviene Cesare, «è quella di superare l'approccio con i contenuti, questo confronto con una voce che ti dice: "lascia quello di cui tu sei capace, lascia le tua abilità, le tue consapevolezze, le tue capacità intellettuali più sviluppate", per tentare un altro tipo di esperienza, che, se vuoi, può essere una via mistica ma è anche la via dell'approccio alla poesia. Quando uno legge la poesia non può portarsi dietro tutti i suoi strumenti intellettuali, culturali, perché altrimenti non incontra la poesia ma incontra i suoi strumenti, incontra se stesso». Invece la parola poetica è una visione, è evento, è un'immagine che ti possiede, mentre la parola ordinaria nasce dal distacco, dalla perdita di quell'essere in presenza della cosa che è esperienza assoluta, contatto fisico.

E mi pare che con questo tocchiamo anche il punto nevralgico del rapporto problematico o, per meglio dire, assente, tra poesia e critica. Non c'è più un lavoro critico capace di seguire la poesia contemporanea, di sostenerla e stimolarla dialetticamente. Basterebbe guardare le bibliografie dell'antologia mondadoriana sui *Poeti italiani del secondo Novecento*: sono gli stessi poeti che si parlano fra di loro, in un circuito chiuso se non addirittura autistico. Che fine ha fatto la critica accademica? Perché nessun lavoro critico riesce a guadagnare autorevolezza per intrinseca validità e capacità di farsi carico degli stessi rovelli della ricerca poetica?

Convinto anch'io che la conoscenza poetica deriva dall'esperienza e mai viceversa, interrogo Viviani sulle circostanze che hanno accompagnato il *Silenzio dell'universo* e il suo farsi. Lui mi parla di un quaderno cominciato il sei giugno 1997 e terminato, quasi con una corrispondenza di date, l'otto giugno dell'anno successivo, scritto a Milano; mi accenna alle letture (di testi mistici in particolare) che lo hanno assecondato e nutrito, alla quotidianità che attraversa. In particolare, gli chiedo ragione della struttura del "poema", del suo comporsi in strofe che in qualche modo risultano anche autonome, delle sezioni, se veramente si formano sulle pause della scrittura o se sono nate dall'imposizione di una architettura secondo un progetto magari successivo alle prime stesure. Lui mi conferma che in effetti la struttura dell'opera ricalca la continuità del suo formarsi lungo quell'arco di tempo, ma nel contempo ripropone il parallelismo con *L'ostrabismo cara* e la sua materia linguistica incandescente. «Anche questa volta, con la veste del religioso, del mistico, è ricomparsa la scommessa di affermare che della poesia non si può parlare, che la poesia è una pronuncia assoluta».

E prendo allora a stimolarlo direttamente – mi sembra ormai l'unica cosa sensata – con i suoi versi: «… se l'opera non è portata unita / oltre il visibile» e gli chiedo

www.andreatemporelli.com

ragione di quell'oltre. «Qui il visibile va inteso nel senso dell'inconoscibile, non nel senso concreto dell'esperienza, perché altrimenti l'oltre sarebbe uno dei due poli: l'oltre e il qui, appunto, e non ci sarebbe più unità. Quindi, al di là dell'inconoscibile inizia l'irriconoscibile, che è qui. D'altra parte», prosegue, «quando uno pensa all'esperienza pensa sempre a qualcosa di molto controllabile; in realtà l'esperienza è il luogo della perdita delle definizioni e dell'incontro con l'essere. Non è altrove, nel cielo o in Paradiso, è qui, però anche qui c'è un oltre, che è l'abbandono della definizione. L'errore è pensare che dell'esperienza è protagonista e re, il soggetto, che lui ne è al centro».

«...mentre l'esperienza è il luogo dell'unità…», aggiungo.

«… della divinità», rilancia.

«E l'uso del corsivo», mi viene da chiedere subito, solo apparentemente sviando il discorso, «cosa sta a indicare?». Lui indugia, così provo a interpretare la sua *impasse*: «Indica un fuori campo, un'altra voce della coscienza che entra in scena…». «Forse sì», e mi sembra effettivamente interessato a capirsi su un aspetto che in parte gli sfuggiva, «è come se fosse un'altra persona che mi parla… un'intensificazione della pronuncia… la fondazione di un luogo diverso da quello da cui parla la voce del testo…».

Poi riattacco con un verso di *Silenzio dell'universo*: «L'Amore non si traduce in sentimento»… «Sì, il sentimento è un luogo anche molto pericoloso, perché è dove il cuore comincia a riconoscere quello che sente e quindi diventa un po' padrone della situazione affettiva, chiama i sentimenti e li definisce, sa se è amore piuttosto che ammirazione o stima…».

"Così ciò che ci dà piacere non è riconoscere", penso tra me e me, "ma essere riconosciuti". E mentre la discussione si apre alle nostre esperienze, finalmente, oltre i confini dell'intervista, tentiamo qualche ipotesi sul Novecento e in particolare sugli stacchi generazionali che anche questo suo nuovo libro contribuisce a riacutizzare, come lui stesso si è accorto attraverso lettere o considerazioni di altri poeti – «perché», gli dico con un po' di tristezza, «non tutti sono in grado di liberarsi davvero per incontrare la poesia. Molti, anzi, sono costretti, nel loro male interpretato desiderio di essere riconosciuti, a misurare la propria avventura della parola sulla base delle convenienze del sistema».

Cerchiamo affannosamente di farci riconoscere da tutti, quando dovremmo non darci più scampo, essere semplicemente noi stessi davanti all'Uno.

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin

L'ultimo vagito di De Angelis

«Ogni poeta – se non è disonesto – sa che a forza di mestiere può scrivere dei buoni versi, affinare certe immagini già sue. Ma sa anche che si tratta soltanto di un reddito dello stile sempre sul punto di trasformarsi in una scappatoia dalla sua solitudine, se un determinato universo stilistico esistenziale è stato da lui esplorato. Sappia aspettare e forse gli sarà dato un altro luogo in cui scrivere»[1]. Sono affermazioni dello stesso De Angelis, al quale non è bastato evidentemente un decennio di attesa, per trovare, dopo *Distante un padre*, un altro luogo per la propria scrittura. *Biografia sommaria* si rivela, infatti, non solo una raccolta più esile rispetto alle precedenti (*Millimetri* va considerata insieme a *Terra del viso*, di cui rappresentava originariamente un capitolo), ma del tutto in linea con una poetica già consolidata. Gli spunti innovativi che pure si potranno rilevare si muovono, anzi, in direzione peggiorativa rispetto al canone fondato in seguito a *Somiglianze*, la prodigiosa raccolta d'esordio che ha visto una nuova edizione, riveduta dall'autore proprio in occasione del brano di intervista sopra riportato[2].

Il titolo dell'ultimo libro, tuttavia, suona abbastanza originale rispetto alle raggelate formulazioni precedenti. Nella sua polisemica indeterminatezza (sommaria per indicare la provvisorietà, appunto, oppure il senso di giustizia che suscita la *pietas* di chi scrive per lenire lo sgomento di fronte alla cinica fatalità della morte o la stratificazione che attraversa e così via) lascia in effetti trapelare un senso di maggiore abbandono, anche elegiaco se vogliamo, rispetto all'esperienza biografica, ripresa nella scrittura con maggiore affabilità e disponibilità al racconto. Queste non sono, però, cifre pertinenti alla prima e più bella sezione, un poemetto, intitolata *L'oceano intorno a Milano*, che si offre come veramente indicativa della poesia deangelisiana, modulata su un livello di elaborazione che ormai conduce alla semplicità e alla chiarezza, che andranno intese in senso estetico, com'è ovvio, in riferimento a una scrittura da sempre tacciata di oscurità, a tratti presa erroneamente come matrice di un orfismo che va, invece, considerato una maniera deviante rispetto al dettato lucidamente razionale, fino al parossismo, della poesia di De Angelis. In essa la strenua cogenza analogica si fa assurda e impenetrabile, vera come ogni verità indeducibile («è vero dunque si p*uò* anche non dimostrarlo»[3]), che si impone per "assoluta" evidenza, nel senso di un'autonomia testuale rapinosa che artiglia improvvisamente il reale senza gesti di realismo manifesto, come se la razionalità non potesse far altro che compiere una torsione contro se stessa e annullarsi per uscire dal *telos* che la determina generando un'aura tragica (e si rinvia, per questi temi, all'intervento di De Angelis *La chiarezza di ogni tragedia*[4]). È noto l'incedere poetico di questo autore, che nel rispetto della sintassi asseconda un certo respiro alogico del discorso, in un procedere per cortocircuiti reiterati fino a quegli scatti aforismatici che sciolgono la tensione drammatica stringendo il testo in una coerenza intuitiva, eidetica.

L'oceano intorno a Milano, pur essendo un capitolo poco esemplificativo della reale natura del nuovo volume, almeno secondo la linea indicata dal titolo, è certamente quello più congeniale a De Angelis, rispetto ai risultati. Ci pare perciò necessario approfondirne l'analisi, prima di verificare un'ipotetica nuova fase della poesia di questo autore in riferimento alle restanti sezioni. Comincerei con un confronto sbrigativo con la versione apparsa nel 1994 su rivista[5].

www.andreatemporelli.com

Qui, l'indicazione finale ci consegna un luogo e una data: «S. Nazaire, gennaio 1993»: non c'è ombra di dubbio che l'oceano sia realmente quello visto dalla cittadina bretone, per cui la suggestione metafisica del titolo della sequenza ha un'origine assai concreta e un significato tutto giocato sulla relatività dell'avverbio di luogo sul quale ci si deve intendere. Eppure, la versione finale occulta ancor più il riferimento di partenza per assolutizzare il testo rispetto al dato esperienziale, spostando il vertice semantico sull'oceano, il cui valore aumenta anche di rimbalzo, dopo la sorpresa introdotta dalla città nominata, pacificamente senza rapporti diretti né con il mare né, tanto meno, con l'oceano. De Angelis ha, dunque, attuato uno spostamento di luogo, non soltanto a livello semantico, se anche l'attacco viene modificato: «L'oceano lì davanti lì davanti / come un'idea a perpendicolo / o uno sbocco di sangue» diventa, senza perdere l'efficace e conchiusa evidenza della nominazione diretta e dei deittici: «Milano lì davanti, lì davanti» ecc. Nei tre versi successivi si riscontrano varianti meno significative, sia pur nello slittamento dalla prima persona singolare a quella plurale, per attenuare lo slancio lirico. Le modifiche più sostanziali riguardano i passi successivi: «come questa fila di case, d'inverno, / significa camminarci accanto, essere d'inverno», sono versi che vengono espunti, si immagina per un senso di bozzetto esistenziale che sembra delinearsi, anche per quell'«inverno» che è metafora facile e ricorrente in molta poesia contemporanea, ma probabilmente la ragione determinante è che i versi appartengono alla raccolta precedente, in fine al testo *Le parità*[6]. Ma quello che più stupisce è che i versi della nuova versione («finché una strada ci conduce / nel colloquio straniero / mendicanti di hotel / con l'idea e lo scisma nell'idea»), più consoni a una metafisica ardua e sostenuta, costituiscono un riporto dal secondo frammento dell'edizione '94, con minima variazione nel numero («Poi le strade ci conducono») che ancora allontana dal dato realistico per una condensazione inflessibile, che individua «una strada» (al singolare): la perdita di genericità comporta una fissazione più ipnotica. I restanti versi della prima stesura vengono ripresi, ridotti però quasi soltanto a uno spunto (una nota da cui partire) per l'accumulo di modifiche e nuove immagini, fino al totale stravolgimento (anche tonale, musicale) della formula di *explicit*: «si toccano gli elettrodi / per un semplice finale» "prende il posto" di «È mattino, nient'altro». Anche qui le ragioni della variante sono chiare: la vecchia sigla appare stereotipa (fino al vero e proprio calco linguistico), segna un'inflessione intimistica che ha moltissimi echi non soltanto nella tradizione letteraria, ma nello stesso De Angelis, che spesso è ricorso a simili puntelli referenziali e discorsivi per rilassare, improvvisamente, la tensione analogica protratta fino a quel punto: il caso eclatante è la chiusa della seconda poesia di *Distante un padre*: «Quindici isole / dopo l'infanzia. Tra poco, a Bari, aprono / le edicole. È mattino, nient'altro»: qui la climax discendente ci porta su una vera e propria autocitazione, da occultare. Ma non mancano altri esempi analoghi; eccone tre da *Somiglianze*: «Via Pacini. Piove, sempre di più» (p. 79) «Fuori c'è Milano. Novembre» (p. 80), «Sobborghi di Milano. Estate» (p. 99). Quello che tuttavia sorprende e diventa sospetto, nella scelta della variante, è che al posto di un'autocitazione, forse troppo evidente, viene accolta una citazione addirittura doppia (a quanto mi risulta da un'indagine non metodica): il «semplice finale» lo troviamo in due luoghi ancora di *Distante un padre*: «Giocoforza di un luogo, fu / un semplice finale» (p. 39), «Vera la paglia e i pupazzi / dal semplice finale» (p. 47).

Tornando al confronto fra le due versioni dell'*Oceano intorno a Milano*, notiamo che anche il terzo frammento della stesura più vecchia viene spezzato e che la seconda

www.andreatemporelli.com

parte, anteposta per creare una corrispondenza consequenziale tra la «città» del finale con l'attacco «Ed è Milano», diventa con poche e lievi modifiche un brano a sé, mentre la prima parte, con più pesanti ritocchi, si dilata con sei versi che reintroducono un luogo caro alla topografia poetica di De Angelis, l'Idroscalo. Proseguendo nella lettura sulla rivista, si scopre che il quarto passaggio è soppresso completamente, ad esclusione dell'attacco, variato, in ragione del mutamento del paesaggio (da «Nostra Signora dei naufraghi» a «Nostra Signora degli insonni»). Il quinto, invece, che corrisponde al numero XIV nel libro, subisce modifiche radicali («Nel capogiro delle piastrelle / vecchi lontani lasciati liberi / portano le lenticchie a capodanno. […]» < «Nel capogiro delle tangenziali / donne ancora felici portavano le lenticchie […]») con una nuova sostituzione di luogo; il sesto (VII nel libro) espunge, oltre ad altre modifiche, la prima parte: «Troppo presto accorse la materia / che non giudica e che non urla / troppe volte il cuscino / ha rifiutato la sporcizia, il vero luogo / dei sosia e della mimica».

Viene, invece, estrapolata dal contesto di questo poemetto la settima parte, inizialmente virgolettata, come fosse riferibile ad altra voce e non a quella dell'autore: ora la poesia è inclusa con titolo *Ude-garami* nella seconda sezione della raccolta. Anche qui troviamo molte varianti, ma l'intervento verte soprattutto sul profilo dei versi e della musica (introduzione di rime). Il nono frammento (l'ottavo, il più breve, mi risulta soppresso), diventa nel libro il III, sul quale torneremo, soffermandoci ora sulle ragioni delle modifiche agli ultimi versi. Si legge nella stesura del 1993: «quattro mani / per sorreggere un giornale: a memoria dunque, / a memoria ci siamo tutti»: in poco più di due versi il poeta riattinge a due altri "luoghi" della sua poesia: «quattro mani / per sorreggere un giornale» (sempre in BS, *Una poesia per concludere*, p. 33) e la doppia citazione di DP «*A memoria dunque, / a memoria ci siamo tutti*» (p. 23), «a memoria / ancora una volta ci siamo tutti» (p. 30). Il decimo passaggio diventerà, invece, la seconda parte di *Un nome della fine*, e qui riportiamo le due versioni per un confronto (nella seconda, evidenziamo le rime):

"È già stato:
anniversario di Via Rosales
e sangue attuale,
Domattina, amore, lo saprai?
Domattina è questo
congedo, ormai,
l'inizio ci assale… questo ora chiedo:
che sia infantile
come una rima, scagliata all'aperto
sorriso. Che sia, nel paradiso
esistito di certo, quella via
scomparsa per prima"

«È già stato, ormai, è già stato», ripete un amico
lungo la camion*ale*, istante dell'anniversario
e sangue attu*ale*. È già stato, orm*ai*… domattina,
amore, lo sapr*ai*? Domattina è questo nome
di pr*ima* che si stacca… questo
ora chiedo: che sia infantile come una r*ima*,
che sia ora, scagliato all'aperto sorr*iso*;
che v*ada*. Che s*ia*. Questa verità
di andare v*ia*, la solita str*ada*, il bel parad*iso*.

www.andreatemporelli.com

L'undicesima parte del '94, prima di dare corpo al XV testo del libro (ma irriconoscibile), si appropria anzitutto del verso *refrain* che in rivista apre il dodicesimo frammento («Milano lì davanti, lì davanti»), poi di un inciso («– matita persa nella matita stretta –») del frammento quattordicesimo, il quale a sua volta viene soppresso, salvando però la clausola che ritroviamo altrove (finale della poesia *Prenestina Nord*, nella seconda sezione di BS). Il frammento dodicesimo, decapitato, diventa, con altre modifiche, l'VIII del volume, mentre anche dall'altro testo espunto, il tredicesimo in rivista, si concludeva con una citazione («sul quaderno ustionato / "sono tutti / i miei atti di giustizia"») di due passi poetici che ritroveremo.

Senza perdersi in tutti i particolare, anche l'analisi delle varianti delinea un procedimento di scomposizione e ricomposizione atto a conchiudere il testo nelle proprie ragioni, in perfetta aderenze con i motivi della poesia precedente l'attuale *Biografia*. Il processo compositivo si avvale di molteplici moduli. Ciò è confermato da un'analisi sincronica, condotta questa volta nella versione pubblicata in volume. Annotiamo, anche qui senza pretesa di completezza e organicità, le riprese – magari con minima variazione – più palesi.

Anzitutto, il primo verso della raccolta, «Milano lì davanti, lì davanti» è utilizzato in apertura sia del primo sia dell'ultimo passaggio del poemetto, con il significativo calco del frammento XI: «L'oceano lì davanti, lì davanti», così come «con l'idea e lo scisma dell'idea», chiusa sempre del primo passaggio, si ritrova, in posizione centrale, nella già menzionata *Prenestina del nord*, appartenente alla seconda sezione; «matita persa nella matita stretta» (*III*, p. 13) ricompare in *XV* (p. 25)[7]; l'incipit dallo smaccato sapore luziano di *IV*, «Vita che è solo vita» (p. 14), è contraddetto in *Cartina muta* (p.43): «Vita, che non sei soltanto vita», ma anche «I camion» che «restano lì, spirituali», nello stesso frammento *IV*, si parificano ai treni di *Forse voi* (p. 32): «I treni della Certosa restavano lì, / spirituali», sintagma che è già di per sé fortemente attratto dalle nazioni, sempre «spirituali», della poesia appena successiva (la già menzionata *Una poesia per concludere*), dove l'aggettivo ricorre in posizione di tutto rilievo richiamando alla memoria un verso di *Distante un padre*: «La mandibola / rimane, lì, spirituale»[8]; «ci sprofonda nel sangue senza musica» (*V*, p. 15), che pure era presente in DP[9], riappare in *Cartina muta* (p. 44), prima di un finale che già riprende la citazione di Fortini in calce al titolo; «Nostra Signora degli insonni» (*VI*, p. 16) è invocazione poi declinata in «Nostra Signora delle nebbie perenni» (*Storiografia*, p. 30); «quell'attimo / colpito nel principio» e «dalla luce resa calce» di *XII* (p. 22) diventano rispettivamente il finale di *Costruzione con fiammiferi II* (p. 5) e la più sintetica «luce / calcinata» di p. 59 (*La buona notte*); «anche qui è lo stesso giorno» (*XV*, p. 25) è matrice (si tratta, in entrambi i casi, di versi conclusivi) di «anche qui è l'identico momento» (*Luogo intero*, p. 37). Proseguendo, oltre i limiti della prima sezione (ma già molti sono i puntelli tra *L'oceano intorno a Milano* e il resto del libro), vediamo che l'inciso virgolettato «"Dove sei stata / per tutta la mia vita"», diventa un verso a sé stante nel corpo di una poesia invece molto compatta (*Scavalcamento centrale*, cit. a p. 50); «l'ago del ritorno» e «il tuo viso e il nostro, ricomposti» di *Palazzo di giustizia* (p. 57) riappaiono insieme a p. 62, sotto forma di titolo e *incipit*: *L'ago del ritorno*: «Tornano, vedi, ricomposte le visioni», mentre il secondo verso ricompare da solo nei «visi ricomposti» della *Buona notte* (p. 59), poesia nella quale «Morire è l'infinito presente» come in *Semifinale*: «Morire / è dunque perdere anche la morte, infinito / presente» (p. 63)[10]; in *Posto di blocco* il «filo che teneva la palpebra fissa» non è solo

www.andreatemporelli.com

ripetuto in apertura e in chiusura di questa poesia, ma si occulta in «qualcosa / che tiene la palpebra fissa» a p. 71 (*Costruzioni con fiammiferi VIII*); ripetizioni significative che trascinano con sé la più inerte ripetizione «la sua sorte» in testi tuttavia contigui (pp. 68 e 69); «l'ultimo vagito», per concludere, appare in *Costruzioni con fiammiferi* sia nella sequenza *III* sia nella *VIII*.

Non è una novità né una caratteristica intrinseca ad ogni singola raccolta questa sorta di costante ripresa di formule gnomiche o locuzioni caratterizzanti. Alcuni puntelli fra libri differenti sono già stati notati, ma forniamo ora (in attesa di una verifica più metodica) un primo regesto.

Ci si soffermi, prima di un elenco schematico, sul caso dell'*Oceano intorno a Milano III*, testo sul quale abbiamo già appuntato qualche ripresa:

> Ore e ore a colpi di lima, un mese intero
> per trovare il cuscino, lo stesso
> intuito di un figlio che respira
> nei primi attimi di una cosa, la stessa
> finestra divisa in gridi,
> quattro pagine per scrivere padre,
> matita nella matita stretta, padre
> che mi chiama padre.

Se «a colpi di lima» può essere considerata una fortuita concomitanza con la poesia *La goccia pronta per il mappamondo* di *Millimetri*, sebbene chiami in causa uno dei testi più emblematici della racconta e in quella sede costituisca addirittura un verso a sé stante, ben altro peso avranno i ripescaggi da *Distante un padre*: «l'intuito di una figlia che respira / nei primi attimi di una cosa. Carta per dire / brodo e riso, mesi per dire cuscino» (*Telegramma*, p. 27); «Finestra divisa in gridi» (*Il saluto che mi restò in comune*, p. 20); «Superstite / che si chiama padre» (finale di *Riga*, p. 7).

Ma approntiamo un catalogo provvisorio, tenendo in considerazione sia dei ritorni interne alle singole raccolte, sia a quelli trasversali[11]:

Prima ancora (S, p. 15) --> *Prümma ancora* (DP, p. 113, sono entrambi titoli)

«Fa' che la pioggia…» (S, p. 26) --> «*fa' che non / piova*» (TV, p. 10)

«("dove sei stata / per tutta la mia vita?")» (S, p. 42) --> «Dove sei stata / per tutta la mia vita…» (BS, p. 44) --> «Dove sei stata per tutta la mia vita?» (BS, p. 50)

«questa è la carezza // che dimentica e dedica» (S, p. 64) --> «Così la vittoria è di chi / dedica e dimentica» (S, p. 115)

«*ma non c'è più tempo per fare l'attimo*» (S, p. 65) ? --> «Non c'è stato tempo per fare l'attimo» (dalla prosa *Più bianco allontanato* inclusa nell'antologia *La parola innamorata*[12])

«"perdonami questo amore che / è già un'azione"» (S, p. 68) --> «"Perdonami questo amore che è già un'azione"» (S, p. 115)

«loro / loro perdoneranno» (S, p. 69) --> «loro… / i muti nell'acqua… loro perdoneranno» (DP, p. 48), con il pesante richiamo a un altro finale, ma di Sereni («non li perdoneranno», da *Quei bambini che giocano*), magari coonestato dall'ancora più enfatica clausola, questa volta affermativa, di *La spiaggia* («parleranno»)[13]

«"noi che eravamo per la gioia"» (S, p. 72) --> «Eppure era per la gioia» (S, p. 80)

«nei pazzi giungerà l'universo, / quel silenzio frontale dove erano / già stati» (M, p. 8) --> «In noi giungerà l'universo, / quel silenzio frontale dove eravamo / già stati» (M, p. 16) --> «firmamento / dove ritorniamo cancellati» e «il luogo più prossimo, / mi dicevi, in cui eravamo / già stati» (DP, p. 90 e 95)

«un calendario in / sangue di cicogne» (M, p. 10 --> p. 17)

www.andreatemporelli.com

«La saliva risucchia / se stessa e beve» (M, p. 14) --> «La saliva, per la seconda volta, / risucchia se stessa; / *beve*» (M, p. 22)
«non / solo creato» (M, p. 21) --> «*non solo creato*» (*La parola innamorata*, p. 81), poi divenuto titolo di una raccolta poetica realizzata con Giovanna Sicari[14]
«Giunge luglio per i morti» (M, p. 28) --> «Giunge novembre per i pazzi» (TV, 32) --> «Marzo chimico dei morti» (DP, p. 14)
«"Se la guerra finisse ora, / saprei ucciderti / senza motivo?"» (M, p. 35) --> «adesso che la guerra / è finita / ti posso uccidere / senza motivo» (TV, p. 45)
«quattro mani per sorreggere / una foglia» (M, p. 36)? «quattro mani / per sorreggere un giornale» (BS, p. 33)
«*Una città / ci capiva tutti!*» (M, p. 36) --> «Questa città, dicevi, / ci ha capiti sempre» (TV, p. 41)

«Ecco gelarsi, nel torace, le corse infantili» (TV, p. 33) --> «Ecco le corse infantili / scomparire in una forma del seno» (BS, p. 12)
«Sono tutti i nostri / atti di giustizia» (TV, p. 42) --> «*sono tutti i nostri atti di giustizia*» (DP, p. 9) --> «"sono tutti / i miei atti di giustizia"» (*L'oceano intorno a Milano*, versione del 1994, fr. XIII) --> «sono i miei primi doni alla giustizia» (BS, p. 33, ma in una precedente stesura: «sono tutti i miei atti di giustizia»[15])
«quando la natura potente sopra la pioggia / scambia una vita con un'altra vita» (TV, p. 57) --> «come due città, potenti sotto la pioggia, / scambiano una vita con un'altra vita» (BS, p. 31)
«con l'idea a perpendicolo» (TV, p. 59) --> «come un'idea a perpendicolo» (BS, p. 11)
«Materia che / fu soltanto materia» (TV, p. 40) --> «la vita che è solo vita» (TV, p. 62) --> «Vita che è solo vita» (BS, p. 14)

«L'inizio ci assale» (DP, p. 6) --> «L'inissi m'assal» (DP, p. 113)
«Padre che si chiama padre» (DP, p. 7) --> «Padre che mi chiama padre» (DP, p. 7) --> «padre / che mi chiama padre» (BS, p. 13)
«*A memoria dunque*, / *a memoria ci siamo tutti*» (DP, p. 23) --> «a memoria / ancora una volta ci siamo tutti» (DP, p. 30)
«raccogliendo il quaderno ustionato» (DP, p. 29) --> «Era / lo stesso quaderno ustionato» (*Prenestina del nord*, versione apparsa in *Non solo creato*, p. 41, poi «Era lo stesso quaderno / calcinato», BS, p. 31) --> «sul quaderno ustionato» (*L'oceano intorno a Milano*, versione del 1994, fr. XIII)
«*usare le labbra*» (DP, p. 41) --> «un atto / di labbra» (DP, p. 75)
L'analisi del periodo (DP, p. 46) --> *Analisi del periodo* (BS, p. 38, sono entrambi titoli)
«fino al / chilometro indicibile novecento» (DP, p. 46) --> «fino al / chilometro sfinito novecento» (DP, p. 65)
«"[…] ora è la città che mi aziona il respiro"» (DP, p. 48) --> «Ora una città / ci aziona il respiro» (BS, p. 14)
«raccogliendo per terra pianeti / della fortuna, scatolette per gatti / che anche aperte ci danno un confine» (DP, p. 60) --> «guardiamo i pianeti della fortuna, / le scatolette che ci danno un confine» (BS, p. 11)
«Nell'uomo che li sveste, lì, / i morti trovano consiglio» (DP, p. 69) --> «"Nell'uomo che liricamente li sveste / i morti trovano consiglio"» (BS, p. 30)
«una / festa del pensiero» (DP, p. 75) < «con la festa del pensiero» (DP, p. 86)
«Chiedono non l'acqua ma la sete» (DP, p. 78) --> «non abbiamo chiesto l'acqua ma la sete» (*L'oceano intorno a Milano,* versione del 1994, fr. IV)
«nostro diritto naturale» (DP, p. 81 --> BS, p. 15)
«So / la premura di questo golf azzurro» (DP, p. 94) --> «si toglie il golf azzurro» (BS, p. 43)
«la solita strada / è il bel paradiso» (DP, p. 107) --> «la solita strada, il bel paradiso» (BS, p. 29)

www.andreatemporelli.com

«mari luntanni lasaij liberi ai portu al lantij al prüm'd l'ani» (DP, p. 113) --> «donne ancora felici portavano le lenticchie / a capodanno» (BS, p. 24)

Questo campionario di immagini e di formule esoteriche non assume il valore di uno sviluppo musicale del tema, ma, nella loro insistenza sotterranea, raggelano la temporalità poetica fino a congestionarla in un sentimento del tragico, in una sensazione pervasiva di *déjà vu*. Eppure, il discorso si potrebbe ulteriormente complicare, se accanto a questa trama di autocitazioni si mettessero in risalto anche le citazioni occulte di altri scrittori. Si prenda ad esempio *Terzo tempo del dramma in atto*[16], dove alcune frasi, disseminate in tutta la poesia, sono in neretto. Una di queste («**un angolo etico che portiamo intatto**»), a quanto mi è dato sapere, è una citazione che in altra occasione è lo stesso De Angelis a rivelare:

> Quanto all'adolescenza, credo di averne parlato fin troppo. Preferisco riportare, alla lettera, le parole assai pertinenti di un amico di Lugano, Maurizio Chiarattini, che a pagina 53 dell'ultimo numero di "Idra" scrive: "L'adolescenza, prima che una fase dell'età dell'uomo, è una modalità dell'essere, un angolo etico che portiamo intatto"[17].

A questo punto, anche sulle altre frasi e sulle affermazioni corsivate, cui De Angelis fa abbondante ricorso, cade il sospetto della citazione occulta (non parlerei di plagio in quanto il poeta, evidenziando tali espressioni, mette all'erta il lettore circa la loro provenienza "altra" rispetto alla voce dell'autore[18]). Lo stesso dubbio si estenderà poi naturalmente anche alle espressioni virgolettate. È il caso di un titolo, *«Verso la mente»*[19], che riprende il titolo di una raccolta di Nadia Campana, pubblicata postuma per la cura dello stesso De Angelis[20], e alla stessa autrice, morta suicida, ammicca il titolo di un'altra poesia, *Nadiella*:

> Giugno nelle epoche, pioggia
> per un anno di limbo
> avevi un titolo? chiudendo
> il capogiro, ci sai femminili?
> *L'aria mutare in strada*
> *eseguire la caduta*
> *usare le labbra*[21].

Qui, ancora, il corsivo è una citazione dalla stessa Campana:

> più viventi durante il viaggio
> molti orizzonti per ore e ore
> immersi in distanza
> attraverso le canne e i buchi
> l'acqua mutare in aria
> eseguire la caduta
> usare le labbra[22]

Si tratta, come si può vedere, di strategie predisposte per creare un'aura iniziatica da condividere con il lettore più complice, non senza l'ammicco di qualche passo programmatico: «Qui finalmente cucire mie / e non mie bende»[23], «il dubbio / che io di me fossi un falso»[24]. Ma qui non interessa procedere in queste verifiche ed entrare in dibattiti teorici che hanno ben presente la controversa vicenda filologica intorno all'opera di Eliot, per fermarci all'esempio più emblematico. La ripresa costante di frasi rituali, abbaglianti nel loro piglio sentenzioso e oscure nel significato, la citazione occulta, l'uso del corsivo come fondazione di un luogo altro, misterioso, del discorso (che tal-

www.andreatemporelli.com

volta si potrebbe apparentare alla funzione di un Coro tragico), non sono poi che alcune delle svariate modalità cui il poeta si affida. Proviamo anche qui ad apparecchiare qualche esempio fra i molti possibili, per alcune tipologie ricorrenti: – a) varie forme di reticenza: «Risulta poi / che dovendo le creazioni atee finire» (S, p. 21); «Fa' che la pioggia…» (S, p. 26); «lì senza più costume… / bagnini morti…» (M, p. 6); «un patto… ero lì… guarda bene… ero già lì…» (M, p. 26); «purissime… tu… / … morto del cortile…» (TV, p. 22); «non capivo che tutto… ma quante cose» (TV, p. 50); «questa tattica… sabato pietre… sabato vivi…»[25] (DP, p. 9); si danno anche intere strofe sincopate, come in *Controluce* (S, p. 67), *Nel punto* (S, p. 76); *L'unica data* (BS, p. 53); – b) improvvisi, celaniani rallentamenti del verso al limite della sillabazione: «ghigni ti sdrai scrosci concedi / e qui fermo / fer / mo» (S, p. 20), «sotto la maglietta sono / n u d a» (S, p. 22); «poi vorrò altre cose e poi non vorrò / nulla» (S, p. 28); «mai udito / mai / udito» (M, p. 36); «divento per sempre / s e r p e» (TV, p. 72); – c) titolazioni ermetiche: *STP* (S, p. 46); *Antela* (TV, p. 46), *Talvela* (DP, p. 24), *Todeti* (DP, p. 44), *Acoimeti* (DP, p. 68); – d) formule di preghiera o evangeliche: «Sia fatta questa / volontà» (TV, p. 11); «regina mater, regina apostolorum» (DP, p. 76); «degni di amarvi sopra ogni cosa» (DP, p. 79); «come bambini dovete diventare / perché sia vostro / il regno dei cieli» (BS, p. 36); «"salvami, padre, da quest'ora dolorosa"» (BS, p. 45); «nessuno nei secoli / dei secoli» (BS, p. 59); – e) inserti in altre lingue: «nerozumím, nerozumím» (S, p. 73); «… krassivi… krassivaia…» (TV, p. 54); «notre père qui es aux cieux… / ai nostri debitori… ainsi-soit-il» (DP, p. 17) ; «Wir / haben ein Gesetz» (DP, p. 76); «… hinaus lehnen… hinaus lehnen» (DP, p. 101); – f) mesi nominati, con preferenza per attacchi e finali che li enfatizzano, come mantra di una temporalità composta da eventi mitici, non lineare: «Giunge luglio per i morti» (M, p. 28); «È giugno / certamente, della vita» (TV, p. 23); «erano passati nove giorni di / giugno» (DP, p. 31); «E quale marzo / quale marzo è oggi?»; «Giugno delle epoche» (DP, p. 41); «a febbraio sappiamo / che anche qui è lo stesso giorno» (DP, p. 83); ma la stessa cosa può avvenire per altre determinazioni temporali: «Facciamo in fretta: Sono le sei meno venti. / Un solo gesto cosciente. Sono le sei meno venti» (S, p. 91); «tra le sei meno venti / e la buona fortuna» (M, p. 29); «di una / promessa del 1961» (TV, p. 9); *31 agosto 1941* (titolo, TV, p. 26); «il quarto mese, il quarto giorno» (DP, p. 72); «È stato / l'inverno… l'inverno ha un'estate»; – g) serrate elencazioni, specie nei finali concitati: «e prima ancora, nel bacio e nel chiarore / di una camera, il grande specchio, / il desiderio che nasce, il gesto» (S, p. 61), «La guarda, chiude gli occhi, sbaglia» (S, p. 97); «e poi concepiti e poi / basta, basta per / sempre, e poi poeti» (M, p. 22); «Vegliare, non vegliare, poesia, / cobalto, padre, nulla, pioppi» (TV, p. 40); «e poi / città, lavandino profondo, ora» (TV, p. 58).

Ovviamente, le osservazioni si possono estendere alle immagini e ai lessemi più ricorrenti, all'uso cospicuo di un dialogato di ascendenza luziana ma più asciutto, senza declinazioni naturalistiche di supporto ma con feroci, impudenti asserzioni o aposiopesi, il tutto sullo sfondo di un paesaggio urbano riconoscibile (Milano, ma anche altre città europee) e nello stesso tempo assiderato in una luce mentale, in cui il soggetto non è figura sempre percepibile, ma disseminato in varie voci e visioni: «il grande oggettivo / è cinico come il grande io»[26]. Questa ardua cristallizzazione di eventi e sentenze aveva il merito non scivolare nella blanda elegia che sarà di altri autori, incantanti da tanta forza tragica, da un tono oracolare che pare obbedire a una legge interna e inflessibile senza piegarsi a misticismi declamati e a velleitarie efflore-

www.andreatemporelli.com

scenze dell'io. È il caso, in particolare, di Carifi, sollecitato dalla perentorietà di molti versi di De Angelis, come ad esempio: «Chi genera il tempo / ha il volto arato e con pazienza ripete / che noi ubbidiamo»[27], «non toglietegli l'inverno / che scende nella sua voce: è vivo / come una pergamena notturna, respira come un figlio. / Cielo e terra / sono calmi, sono inginocchiati»[28]. A riprova di questa ascendenza, si noterà che la struttura della poesia *31 agosto 1941* (con riferimento al suicidio di Marina Cvetaeva?)[29], cui si può appaiare la *Leggenda del lago di Garda*[30] per l'identica alternanza di due voci non identificate, senza aggiunta di commenti o descrizioni, viene presa da Carifi come modello per la poesia con la quale aprirà la raccolta *L'obbedienza*[31]; ma molte sono le concomitanze, lessicali, anzitutto, che andrebbero indicate.

Eppure in De Angelis l'incedere fatale del dettato poetico (si rilegga *La posizione*: «come vincere / questa partita, attaccare con le torri / capire che la sua resa / si avvicina»[32]) risponde ad un impulso che nulla concede ai ricami filosofici, sebbene se ne appropri movendosi, per così dire, in direzione completamente opposta. Si potrebbe parlare, anzi, a fondamento dell'«evidenza / misteriosa»[33] dei versi, di obbedienza a un impulso biologico cui sarebbe patetico e vano opporre resistenza: «e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali / non ci sono eventi irreparabili»[34]. Seguendo, infatti, le tracce determinate da alcune fissazioni simboliche (l'uovo, il cappotto, la goccia, le scale, la finestra, la matita), si finirebbe per riscoprire l'importanza dell'interno privilegiato, e spesso occulto, di queste poesie: l'ambiente ospedaliero, e forse, ancor più precisamente, la sala parto (due poesie fondamentali risulterebbero, a questo punto, *Nel giugno di un incubo* e *Sala parto*[35]) o, comunque, l'intera riflessione del poeta sulla vita, sui nascituri, sui morti, sui «Nati sulla terra»[36].

Con questo siamo, probabilmente, nei pressi dell'immagine profonda e generatrice di tutta l'opera di De Angelis, il centro radiale di ogni temporalità, sia quella della memoria sia quella del futuro (e dunque della riflessione sulla morte), che spiegherebbe il feroce erotismo che domina in particolare *Somiglianze*. Si allude all'atto procreativo. Equiparabile ad esso potrà essere soltanto il gesto atletico: e non è un caso che proprio su questi temi vertano le due poesie che possono spiegare il titolo della raccolta d'esordio, vale a dire *La somiglianza* («Domanderemo perdono / per avere tentato, nello stadio, / chiedendogli di lanciare il giavellotto / perché ritornasse l'infanzia»[37]) e *Il corridoio del treno* («"Ancora questo plagio / di somigliarsi, vuoi questo?"»[38]). Entrambe sono azioni completamente raccolte nella loro finalità, talmente addentro al proprio destino da potersi dire autosufficienti, cioè che hanno valore in sé, non "servono", non rientrano nella logica dell'attività pratica e addirittura annullano la volontà di chi le compie. In questo probabilmente De Angelis rivela tutto il suo debito verso le dottrine orientali, ivi comprese le arti marziali.

Rileggiamo ancora alcuni versi di *Somiglianze*:

> il filosofo scettico con la mano tra le gambe
> rifiuta di scomparire nel prossimo grado
> e va a divertirsi
> da solo, per terra.
> Sia assurdo chi fa di lui un passaggio.
> Non darà vita a quello che segue! Non è congiunto!
>
> Non è congiunto.
>
> E se adesso pongo il problema, ricorda, non c'è tregua
> con queste storie

www.andreatemporelli.com

che sembrano per scherzo:
se dopo un numero a caso ma per esempio dieci
chilometri tu sai con certezza di morire
li fai subito o resti immobile tutta la vita? Oppure
toglila,
la certezza: cosa fai?[39]

Ecco, l'atto del congiungimento è l'impulso superiore a cui l'uomo non può sottrarsi, la finalità entro cui è giocato: perché non è possibile contenere la vita né con schermaglie filosofiche né con altre esistenziali; e nel suo incedere si abbraccia indissolubilmente alla morte.

Allo stesso modo, l'attività ludica e agonistica non si riducono a semplice manifestazione di vitalità. Se in *Prima ancora*[40] si insinua il dubbio che effettivamente sia così («Maglie ammucchiate / la foto della squadra: ce la faremo / domani / *vittoria!*), subito ci si accorge che non c'è elegia in tutto questo:

Era
restare fedeli, piegati con passività
a questo odore di spogliatoi.
Giocava indietro. C'è umido.
Degli anni, che idiota che sono.
Nei campi di calcio vuoti
non succede niente.
Parlare, adesso,
è soltanto una questione di ordine.

L'esaltazione adolescenziale dello sport non è un abbandono; per chi è veramente contemporaneo all'evento, sa che è ubbidienza all'ordine vitale, sottomissione a forze che subito ci offrono, nel ritorno alla temporalità lineare, gli specchi del nostro destino tragico – soprattutto nel senso arcaico, greco, del termine.

La figura femminile, in questo universo, è il demone cui spetta il dovere di far sì che l'impulso vitale si ripeta, anche a costo di sfigurarsi (desublimandosi), assumendo un aspetto talvolta nevrotico e perverso, invischiato negli infingimenti della vita occidentale. Si noti, per inciso, che in *Somiglianze* non si può trascurare una certa dose di risentimento sociale, con blande sfumature ideologiche («Fuori c'è la storia, / le classi che lottano»[41]) che ripiegano con più vigore contro i tabù sessuali da infrangere («Sì, lo so, è un problema / amare tutto ed essere efficaci. Questi pupazzi / che detesto, queste chiese […] È così: / nei tuoi occhi riconoscono tua madre / e ne approfittano. Possono. / Possono quando vogliono. Vogliono sempre»[42]). Ecco allora che la donna, spesso definita senza disprezzo ma con spartana approvazione «femmina», diventa la guerriera, l'atleta, la dominatrice: «e la ragazza che ha vinto il maschio nella lotta / è sopra di lui e capisce cos'è l'amore»[43].

Le due immagini profonde, l'atto procreativo e il gesto atletico, trovano così la sintesi perfetta in alcune figurazioni in cui la donna si parifica all'uomo, come in *Hantey*[44], che indica il pareggio nel karatè:

Come un assoluto agli occhi, un buio
di fronte a sé avvenne il magistrale
volo rallentato. Sorella dei nostri
chili di foglia, affrontavi a terra
i temi di un maschio. Così
fu l'amore matematico. E io voglio questo.

www.andreatemporelli.com

Voglio che ogni goccia
resti alta, breve arcangelo
chiuso dentro l'aula. La goccia
sul disegno a tema libero «Fughe per tutto
il rione, con il cinque al sei,
nemmeno la sufficienza… e nostro padre
cerca le foreste sacre
impugnando una pistola ad acqua…» Era questo
il primo buio saliente,
lo ricordo, una frenesia di fiori
togliendoci le scarpe, mirando al millesimo.

Come ridemmo di essere pari!

oppure in *Vigilia della grande parità*, che reca un inciso della moglie Giovanna Sicari[45]:

Mi venne incontro a viso aperto
aveva nettamente il suo corpo
quando ci siamo inchin*ati*
il vento ci gettò su un tappeto
di finte e di attacchi schiv*ati*
attraversò entrambi i l*ati*
del suo polso stretto al mio
e mosse le figure umane
dal cerchio esatto del loro p*eso*
ogni millimetro era prot*eso*
alla parola dell'arbitr*aggio*
fu quel kesa-gatame, quella
luce di m*aggio*, quelle pupille racc*olte*
in silenzio spart*ano*, fu quella m*ano*
battuta due v*olte* a form*are*
le sillabe della prom*essa*, l'alt*are*
che una voce scopre in se st*essa*.

E siamo, con questo, tornati alla raccolta più recente, quasi un abbozzo di romanzo biografico e corale, nel quale si rivela subito caratterizzante l'introduzione sistematica della rima, che pure non rappresenta una novità assoluta per De Angelis[46]. E tuttavia, sembra che la rima, in concomitanza con la vena memoriale dell'autore e di una versificazione che, dopo *Millimetri*, è andata assestandosi intorno a misure meno sincopate e variabili (tuttavia senza rinunciare all'enjambement, specie dopo articoli e preposizioni), sia responsabile di una certa divaricazione tonale, tanto che non sarà impossibile trovare accenti intonati con il Montale diaristico o, addirittura, con Gozzano: «("Nove netti sugli ott*anta*, / a quindici anni, rag*azzi*!") / l'ho chiamata subito Atal*anta*. Stefania Annov*azzi*[47]. In quest'esempio è evidente che l'inciso, sciatto e colloquiale, è finalizzato a sostenere la volontà di nominare il personaggio. E non mancano altri esempi in cui la rima cede alla banalità (è il caso di *bella : stella : Donatella*[48]) o alla cacofonia (in *Una pagina del passaporto* il contrappunto *Presso : adesso : stesso* incrociato con *Sesto : resto* e il poco brillante *stradina : brina*, subito seguiti da *stesse : tacesse*[49]). Questa divaricazione raccoglie inoltre pesanti cadute prosastiche, accumulazioni ridondanti (su tutte, la seconda parte di *Scavalcamento ventrale*[50]), residui tradizionali (i leopardiani «dolci affanni»[51]). Le osservazioni potrebbero continuare, ma ci sembrano sufficienti per misurare la distanza enorme (in termini poetici, non temporali) che intercorre fra *Biografia sommaria* e *Somiglianze*,

www.andreatemporelli.com

che resta di gran lunga il libro migliore di Angelis, anche – perché no – in virtù di quei «contrappesi terrestri» (Raboni[52]) cui l'autore ha voluto subito rinunciare, annunciando la poesia «disadorna»[53].

Certo si comprende appieno e anzi si parteggia per la volontà esplicita di sciogliere l'arduo analogismo della poesia precedente per riconsegnarla a una dimensione temporale più partecipe della natura umana: «Nel colore stellare della parola», afferma il poeta in chiusura di raccolta, «la creazione ricomincia / ogni sera», riconoscendo che «avere seminato / dove l'immagine perfetta fossilizza / […] fu vano». Solo vorremmo che ciò accadesse per altre spinte, non «con la sola certezza / di una rima»[54]. Comprendere la morte, scavare «nell'ora quotidiana / e plenaria» non è certo meno arduo che rendere in versi l'obbedienza a un impulso primario e sotterraneo per estendere l'eternità dell'istantaneo in un mito sublime e tragico, ma il dato poetico di questo libro appare la crisi, sia pure salutare, di chi si riconosce nell'«ultimo vagito» che sigla idealmente, in chiusura, morte e rinascita.

Ma anche questo, riflettendo, non che è l'ennesimo *déjà vu*.

NOTE

[1] *Somiglianze di Milo De Angelis*, intervista a cura di GIULIANO DONATI, «Poesia», III, 34, nov. 1990, p. 39.

[2] A questa edizione di *Somiglianze* (Parma, Guanda 1990) si fa riferimento in questo scritto, che adotterà nei casi opportuni le seguenti abbreviazioni: S per *Somiglianze*, M per *Millimetri* (Torino, Einaudi 1983), TV per *Terra del viso*, DP per *Distante un padre* e BS per *Biografia sommaria*, trilogia edita a Milano da Mondadori rispettivamente nel 1985, 1989 e 1999.

[3] S, p. 46.

[4] Nel volume collettivo *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di MARIA IDA GAETA e GABRIELLA SICA, Venezia, Marsilio 1995, pp. 89-91.

[5] MILO DE ANGELIS, *L'oceano intorno a Milano*, «Poesia», VII, 72, apr. 1994, pp. 13-15. Di seguito, per altro, si trova un'interessante intervista all'autore condotta da BERNARD BRETONNIÈRE, dalla quale riporto almeno un brano con affermazioni che ribadiscono sostanzialmente quelle esposte ad apertura di questo saggio: «Molti poeti, anche dignitosi, ingannati dal plauso del debutto, pubblicano venti volte il ritocco dell'opera prima, l'abbelliscono ogni giorno, la loro stessa vita diventa un ritocco. S'intende: un libro non è terminato quando lo è concretamente; lo è quando colui che vi lavorava dall'interno non vi è più trattenuto con tutto il suo essere, ma solo con una parte. Ed è proprio la parte generata in lui dall'opera che ha condotto a termine. Chi non avverte tutto questo, chi preferisce una rendita del suo stile, è un letterato. […] Intendo qualcuno, dentro o fuori di noi, che usa delle astuzie per farsi credere poeta. Per esempio, fingere di non sapere qualcosa che gli è noto, come ha scritto Pavese, cincischiare con il mistero, vederlo e rappresentarlo là dove non c'è, con i consueti trucchi della penombra, e insomma costruire su questo inganno un'arcadia dello stupore».

[6] DP, p. 73.

[7] E precedente, in DP p. 59: «matita d'erba nella matita alta».

[8] DP, p. 86.

[9] *Ibidem*, p. 35.

[10] Quest'ultimo caso rappresenta, in fondo, una didascalia all'uso del verbo all'infinito in frangenti stranianti: «L'invecchiamento / precede morire» (S, p. 12); «dentro una miriade di morire» (M, p. 30).

[11] Tralasciamo un caso assai anomalo: tutta l'ultima parte di *Allora l'acqua* (S, p. 128), sono i sette versi che costituiscono la poesia nella pagina immediatamente successiva (*novembre e febbraio*), con la sola differenza di uno spazio bianco inserito prima delle ultime due righe.

[12] *La parola innamorata, I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di GIANCARLO PONTIGGIA e ENZO DI MAURO, Milano, Feltrinelli 1978, p. 75. Anche i brani e i versi inclusi in questa antologia sono fitti di riprese interne.

[13] Cfr. VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di DANTE ISELLA, Milano, Mondadori 1995, pp. 135 e 184. Ancora DE ANGELIS: «quei bagnini ciechi parleranno» (M, p. 22).

[14] MILO DE ANGELIS – GIOVANNA SICARI, *Non solo creato*, Milano, Crocetti 1990.

www.andreatemporelli.com

[15] Si veda, per questa variante, *Non solo creato*, *op. cit.*, p. 42, o ancor più significativamente la poesia *Il ballo di San Vito* (*La moneta di Caronte. Lettere per il terzo millennio*, a cura di GIOVANNA SICARI, Milano, Spirali/Vel 1993, p. 33): qui la poesia è tripartita e la sezione II coincide coi primi versi della sesta parte dell'*Oceano intorno a Milano* nella versione pubblicata su rivista nel 1994.
[16] DP, p. 17.
[17] *Somiglianze di Milo De Angelis*, *op. cit.*, p. 37.
[18] Cfr MARCO MERLIN, *Citazione, reminiscenza, plagio*, «Atelier», I, 3, set. 1996, pp. 63-65. Va rilevato, tuttavia, che l'uso in tal senso del corsivo e del neretto non è affatto perspicuo in DE ANGELIS e che le citazioni non riguardano luoghi letterari certificati dalla tradizioni, ovvero di comune conoscenza.
[19] DP, p. 31. Ma si veda anche il verso «Sono verso la mente» (DP, p. 13).
[20] NADIA CAMPANA, *Verso la mente*, a c. di Milo De Angelis e Giovanni Turci, Milano, Crocetti 1990.
[21] DP, p. 41.
[22] *Verso la mente*, *op. cit.*, p. 34.
[23] DP, p. 69.
[24] DP, p. 76.
[25] *Sabato pietre* e *Sabato vivi* diventeranno poi due titoli (DP, pp. 38 e 47).
[26] S, p. 39.
[27] M, p. 33. Poco oltre: «noi verremo arati», da accostare ai vari sintagmi di Carifi che fanno riferimento all'aratura (Cfr. MARCO MERLIN, *Il pathos del sublime. La poesia di Carifi*, «Atelier», IV, 15, set. 1999, pp. 37-45).
[28] TV, p. 68.
[29] TV, p. 26. Si vedano, anche, le poesie di CARIFI *Ripeteva, Marina, una vittoria…* (nel volume *L'obbedienza*, Milano, Crocetti 1986, p. 44) e *Parole di Marina* (*Occidente*, Milano, Crocetti 1990, p. 56).
[30] TV, rispettivamente a p. 26 e a p. 70.
[31] Milano, Crocetti 1986. Si vedano, anche, le poesie di CARIFI *Ripeteva, Marina, una vittoria…* (nello stesso volume *L'obbedienza*, p. 44) e *Parole di Marina* (*Occidente*, Milano, Crocetti 1990, p. 56).
[32] S, p. 100.
[33] S, p. 110.
[34] S, p. 62.
[35] Rispettivamente in TV, p. 22 e DP, p. 19.
[36] M, p. 5.
[37] S, p. 34.
[38] S, p. 86.
[39] S, p. 20.
[40] S, p. 15.
[41] S, p. 42.
[42] S, p. 90.
[43] S, p. 109.
[44] DP, p. 15.
[45] BS, p. 39. La citazione di GIOVANNA SICARI è: «L'aquila cadde vicino a me, volle farmi guerriera / Non fu femminile vendetta ma innegabile somiglianza / a un battesimo di sangue virile».
[46] Per esempio – tralasciando ovviamente i casi di rime da considerare casuali – nella *Leggenda del lago di Garda* (TV, p. 70), oppure in *Iscrizione* (DP, p. 25), *Na storia di A.* (DP, p. 106), *Cnasò dal genar sücc* (DP, p. 108), *Majno della Spinetta* (DP, p. 109) e *Stasera* (DP, p. 110).
[4] BS, p. 52.
[48] BS, p. 47.
[49] BS, p. 36.
[50] BS, p. 50.
[51] BS, p. 53.
[52] GIOVANNI RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, *Storia della Letteratura italiana*, nuova ed. accresciuta e aggiornata diretta da NICOLA SAPEGNO, vol. IX: *Il Novecento*, t. 2, Milano, Garzanti 1987, p. 248.
[53] «Ora c'è la disadorna» è l'*incipit* programmatico della seconda poesia di M, p. 4.
[54] BS, p. 70.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

La poesia dialettale: appunti

1. La letteratura dialettale in Italia inizia la sua secolare tradizione nel Cinquecento, quando a proposito della questione della lingua fu accettata la proposta di Pietro Bembo: il fiorentino del Trecento ed in particolar modo, il *Canzoniere* del Petrarca e il *Decameron* del Boccaccio dovevano essere assunti come modelli della poesia e della prosa. Tale posizione diede ufficialmente inizio alla letteratura italiana (con recuperi precedenti) che unì, sotto il profilo culturale, la penisola divisa sotto l'aspetto politico e le diede la consapevolezza di appartenere ad un'unica tradizione.

Gli altri idiomi furono relegati al rango di dialetti, concetto inteso in accezione diversa a seconda delle varie epoche. Fino alla pubblicazione dei *Promessi Sposi* la *koiné* toscana al di fuori della regione d'origine si caratterizzava per tre elementi principali: veniva usata quasi esclusivamente nella comunicazione scritta, non era soggetta a variazioni e si limitava ad un lessico scelto. Si identificava, pertanto, nella lingua della cultura, appresa a scuola e mantenuta in esercizio sui libri, usata per trattare argomenti elevati, rigidamente estranea alla comunicazione quotidiana. Il Romanticismo nel suo impeto patriottico e unitario avvertì l'esigenza di colmare lo iato tra espressione scritta e parlata e trovò nel romanzo manzoniano una concreta prospettiva di soluzione.

Negli ultimi quarant'anni per merito della televisione,, della diffusione della cultura, dell'emigrazione interna, dell'aumento degli scambi interpersonali, più di metà della popolazione usa l'italiano nelle relazioni quotidiane. Le generazioni nate in questi decenni raramente parlano il dialetto che per loro è diventato un vero e proprio idioma straniero.

Molteplici e varie sono le cause, differenziate anche dal lato geografico:

a) la necessità di possedere uno strumento di comunicazione più esteso della regione in cui si vive;

b) il pregiudizio scolastico che il dialetto sia la corruzione di un modello perfetto di lingua;

c) l'opinione che il parlare in dialetto sia manifestazione di un comportamento rozzo e triviale e, contemporaneamente, l'espressione in italiano il segno di cultura e di emancipazione sociale; anche se si propongono situazioni contrarie: nel capoluogo lombardo è "snob" parlare in milanese;

d) la convinzione che il dialetto sia povero di modalità espressive, perché non permette di discorre di argomenti culturali, come filosofia o letteratura.

Al contrario i sostenitori del dialetto oppongono ragioni diverse:

a) il dialetto è vivo, parlato, mentre l'italiano è stereotipato;

b) permette un rapporto più stretto tra parola e cosa, non mediato da secoli di cultura;

c) possiede termini vivaci, espressivi;

d) ritrae la nativa parlata del popolo.

2. Come elemento fondante del discorso non possiamo condividere la seguente divulgata definizione: «Il dialetto è una variante subordinata e per usi limitati di una lingua, circoscritta ad un determinato territorio». Non voglio né desidero entrare nell'annosa e mai risolta questione della differenza tra lingua e dialetto tentando di catalogare il sardo, il napoletano, il veneto, il piemontese. Mi si conceda la conven-

www.andreatemporelli.com

zione di indicare con il termine "lingua" l'italiano e al termine "dialetto" ogni altri tipo di espressione, ad eccezione dei "vernacoli" toscani, storicamente legati all'idioma ufficiale.

Il dialetto non è «una variante subordinata di una lingua»; non lo è né sotto un profilo costitutivo né sotto un profilo storico. Il piemontese non è nato come variante del toscano, ma ambedue vantano la filiazione diretta dal latino volgare, né questo è subordinato all'italiano, perché costituisce il modo di espressione di una popolazione che ha elaborato una sua civiltà.

In tutto questo discorso occorre porre un punto fermo: ogni idioma è espressione di una civiltà e cioè del «complesso delle istituzioni, competenze o credenze, modelli di comportamento e anche delle attività materiali che caratterizzano il modo di vita di un gruppo sociale» (*Vocabolario della lingua italiana*, Treccani). All'interno di tale impostazione non possiamo opporre ad una cultura ufficiale una mancanza di cultura, ma solo una cultura diversa, che si è attuata in un linguaggio, in modelli comportamentali, in una visione del mondo e in particolari tradizioni, perciò ogni tipo di cultura possiede uguale importanza e dignità.

Il dialetto storicamente è stato il prodotto, il mezzo più efficace di trasmissione di una cultura contadina che, come afferma il grande antropologo Levy-Strauss, riflette la correlazione tra la struttura degli atteggiamenti e il sistema della sintassi della modalità di comunicazione del gruppo considerato.

I dialetti italiani, quindi, sono espressione di una civiltà contadina che è tramontata con il processo di industrializzazione degli Anni Sessanta, il quale, a sua volta, ha decretato il successo della lingua italiana "standardizzata", come probabilmente la civiltà postindustriale determinerà il trionfo dell'inglese come mezzo di comunicazione del "villaggio globale". Lo stesso toscano nell'evoluzione storica ha mutato la sua ragion d'essere perdendo al di fuori della regione d'origine la sua natura "dialettale".

3. Solo all'interno della civiltà industriale e postindustriale è oggi proponibile il dibattito sulla poesia dialettale. Ogni altra posizione sarebbe astratta. Diverse per condizioni storiche e culturali sono le posizioni non dico di Dante o del Porta e del Belli, ma quelle stesse di Pier Paolo Pasolini, di Virgilio Giotti, di Delio Tessa, di Biagio Marin, di Giacomo Noventa: la realtà socioeconomica è mutata trasformando anche la fenomenologia del dialetto.

Ne sono consapevoli Andrea Zanzotto, per cui il poetare in *petèl* acquista il significato di un ritorno alle origini, e Franco Loi, che usa il dialetto come mezzo lavorare sulla parola e per reagire all'asfittico lessico italiano.

Paradossalmente, proprio nel periodo della morte dei dialetti, si assiste ad una fioritura di pubblicazioni poetiche in tali idiomi. Molteplici possono essere le motivazioni, non disgiunte troppo spesso da un vezzo di preziosismi in vena nostalgica.

Non è possibile far risorgere il dialetto *sic et simpliciter* e tutti i tentativi, pur generosi, pur encomiabili, lo confermano. Neppure l'Umanesimo è riuscito a risuscitare il latino, perché privo una forte motivazione capace di coinvolgere la totalità della popolazione come è avvenuto nel secolo ventesimo per l'ebraico.È evidente, quindi, che il poeta dialettale contemporaneo si pone in posizione decisamente diversa rispetto a chi ha usato il dialetto dal Cinquecento sino a metà del Novecento. Per le nuove generazioni scrivere in dialetto corrisponde ad un'azione simile alla composizione in latino o in greco classico, con la differenza che lo strato più anziano della popolazione lo parla ancora. Non si tratta di disprezzare, ma soltanto di chiarire i termini della questione e lo fa una persona di lingua madre dialettale che ancora lo usa nella famiglia d'origine

www.andreatemporelli.com

e nel cerchio delle amicizie infantili.

4. La poesia dialettale possiede nel novero delle letterature mondiali uguale diritto di cittadinanza della poesia italiana. A mio parere, non è corretto considerare la letteratura in friulano, in veneto, in napoletano come una variante (troppo spesso) minore della letteratura ufficiale. La tradizione letteraria dialettale, infatti, ha diritto ad una sua storia particolare, storia non solo di scrittori, ma anche di forme retoriche, che prevede scambi con la lingua della cultura ufficiale (ma quale letteratura europea non ha intrattenuto scambi con quella latina?), ma in assoluta autonomia.

Alla luce di questa convinzione mi pare deviante associare la produzione poetica in lingua con quella in dialetto di Pasolini, per esempio, e dedurre una spontaneità della seconda rispetto ai calchi retorici della prima, per il fatto che occorre esaminare preventivamente anche la tradizione poetica friulana orale e scritta prima di giungere ad una conclusione. Chi, non appartenendo alla medesima comunità espressiva, potrebbe con sicurezza negare che un verso che appare spontaneo non sia ripreso da una locuzione o da un proverbio o da una canzone o da una filastrocca, tutte codificazioni retoriche secolari?

Si rende, pertanto, indispensabile non solo uno studio glottologico approfondito degli idiomi in via di estinzione, ma anche una ricerca filologica sistematica che produca diverse storie letterarie a cui ascrivere gli autori di idiomi regionali. Secondo tale impostazione non parrebbe legittimo inserire in antologie di "letteratura italiana", come l'ottima di Pier Vincenzo Mengaldo, poeti dialettali, a meno che sotto la dicitura *Poeti italiani del Novecento* non siano compresi gli scrittori in versi che sono stati in possesso della cittadinanza italiana. Sarebbe conferire loro autonomia.

Se tra qualche anno il bilinguismo dei nostri giovani permetterà loro di scrivere indifferentemente in italiano e in inglese e, se qualcuno di essi si segnalerà nell'una e nell'altra espressione linguistica, le composizioni in inglese faranno parte della letteratura inglese e quelle in italiano di quella italiana senza escludere intrinseci rapporti.

5. Il problema fondamentale affrontato in questi appunti non concerne la situazione passata, ma quella attuale. Non si vuole assolutamente mettere in dubbio l'importanza della poesia dialettale né quella del Novecento né quella dei secoli precedenti, di cui anzi si riconosce la grandezza, si cerca, invece, di porre in discussione il rapporto con il dialetto con le nuove generazioni che, nella maggior parte dei casi, si esprime quotidianamente in lingua. Questo non significa togliere al singolo autore la possibilità di addurre ragioni valide della propria scelta; in ogni caso le motivazioni dello scrivere oggi in dialetto sono diverse da quelle del passato, per cui occorre abbandonare i pregiudizi di natura romantica sulla poeticità dell'idioma popolare. Il dialetto, essendo la modalità espressiva di una civiltà estinta, corre il pericolo di far risorgere rigurgiti di Arcadia e di diventare manifestazione di intellettualismo.

Alla cultura letteraria rimane, in ogni caso, la grave responsabilità di conservare e di trasmettere ai posteri le testimonianze di un modo di guardare il mondo che ha caratterizzato la nostra storia per quasi mille e cinquecento anni. Se, come sostiene Heidegger, il linguaggio è la casa dell'essere, valorizzare la letteratura dialettale significa riscoprire le radici della nostra cultura e del nostro essere postmoderni.

Tra tutti gli esseri viventi solo l'uomo possiede un'ontologia "storica" e, se non la coltiva, egli regredisce allo stato belluino con conseguenze tremende per la sua stessa sopravvivenza: non ha futuro chi non ha passato.

www.andreatemporelli.com

Gian Mario Villalta
Quale poesia in quale dialetto?

La famosa battuta, secondo la quale scrivere in dialetto sarebbe lo stesso che nuotare con le pinne, è sempre stata interpretata in forma restrittiva e (giusta l'intenzione) a discapito del dialetto stesso. Si potrebbe, invece, ipotizzare che una medaglia nel "dorso" o nel "delfino" non sia l'unica ragione di interesse per il movimento nell'acqua e le opportunità del nuoto.

Se pensiamo alla qualità e alla quantità di ciò ch'è stato pescato, traghettato, tenuto a galla dai poeti in dialetto del Novecento, veramente la battuta si rovescia a loro pieno vantaggio: mentre si esibivano i cultori degli stili (e qualcuno, nonostante gli sforzi, non andava oltre un faticoso procedere a "rana"), mentre più di uno si limitava a "fare il morto", i poeti in dialetto portavano a riva problemi e tematiche, transitavano discorsi da un bastione all'altro del tempo e, se pure dotati di pinne inegualmente rudimentali o robuste, facevano, insomma, la loro parte.

E questo è un punto, rispetto al quale, del resto, sarebbe necessario verificare se molte delle caratteristiche estetiche della poesia in dialetto (compresi il suo gioco con l'autotraduzione, la marginalità e l'esilio) non siano state davvero proprie dell'epoca.

Poi vengono gli aspetti secondari, spesso deleteri, a volte ridicoli. Possiamo elencare: 1) una sorta di snobismo rovesciato, per il quale diventa raffinato e degno di riconoscimento solo ciò che è dialettale; 2) la frettolosa salita sul carro del dialetto vincitore da parte di chi in ogni tempo è vocato a seguire le mode (come fu per l'Ermetismo, lo Sperimentalismo, il Neoavanguardismo, il cosiddetto Neo-orfismo ecc.); 3) L'ingrossarsi delle file degli scriventi in dialetto mentre quelle dei parlanti si assottigliano vertiginosamente; 4) l'instabilità dell'uso ideologico del dialetto, annesso più volte alla causa di posizioni politiche le più lontane; 5) l'estensione del dialetto a variante spettacolare e consumo estetico "di nicchia" ma di sicuro mercato per ogni sorta di intrattenimento...

Mi fermo qui. È già sufficiente (ci sarebbe anche altro, lo so) per rendere ragione di una nuova ventata di atteggiamenti infastiditi e nuovi giudizi di inadeguatezza del dialetto alle istanze del presente, che hanno quasi sempre il difetto di portare vecchi argomenti.

E non credo, d'altra parte, che sia onesto scaricare sul dialetto un'accusa di stagnazione, se questa riguarda la letteratura attuale nel suo complesso, critica e teoria letteraria in particolare.

Il dialetto in questi ultimi decenni ha fatto la sua parte, mettendo in opera il senso di alcuni temi fondamentali, quali 1) la trasformazione del rapporto lingua/scrittura nell'epoca mediatica; 2) la nuova percezione della "mortalità" della lingua per accelerazione dei processi di riproduzione sociale; 3) la necessità di uno spostamento dell'orizzonte estetico comunicativo rispetto alla nozione otto-novecentesca di "pubblico"; 4) l'esperimento di assunzione radicale di alcune visioni del mondo aventi a fondamento il linguaggio; 5) l'ipotesi di un legame antropologico profondo che coinvolga il «senso del luogo» (come suggerisce Heaney) e il senso della lingua.

Non mi pare poco. E mi sembra che ci sarebbe ancora da aggiungere.

Tutto questo, però, che pure dovrebbe esortare agli studi e agli approfondimenti teorici retrospettivi, non può nascondere il dato di fatto principale: un affievolirsi di propulsione della poesia in dialetto, una sua caduta di prospettiva sul presente-futuro.

www.andreatemporelli.com

Le ragioni sono, a mio avviso, da individuare nel venir meno di quelle stesse cause che in passato hanno acceso e alimentato il fenomeno, da riassumersi nella condizione di "forte diglossia" degli scriventi (e correlativa appartenenza a due mondi) ormai stemperata in una puntiforme coesistenza di "alloglossie deboli" (e di relative annessioni parziali a più mondi). L'ipotesi della «creolizzazione» suggerita da tempo da Giovanni Nadiani può rispondere in parte a questo stato di cose. Ma sono convinto che intervengano altri fattori, tra i quali una reale indifferenza al dato dialettale, perché stemperato, come dicevo più sopra, nella quotidianità, da essa assorbito come una delle numerose variabili alloglotte di un parlare sempre più settorializzato per gruppi e contesti. Aggiungerei che, per dare la sua collocazione attuale al fenomeno dell'eredità linguistica dei gruppi, sarebbe opportuno orientarsi verso un'ipotesi (con le debite precisazioni) da far entrare nel quadro di riferimento di una letteratura "etnica", riconoscibile oggi come fenomeno di comunicazione mondiale in concomitanza con la cosiddetta globalizzazione (che comporta forti contraccolpi di "localizzazione").

Mi pare che delle due opzioni critiche canoniche, "lingua della realtà" e "lingua della poesia", la prima richieda un aggiornamento sul campo, la seconda sia ormai inadeguata alle nuove generazioni, venendo a mancare proprio la contrapposizione tra universi linguistici ed esistenziali che la produceva.

Risparmio a chiunque il quadro attuale di vero e proprio "sterminio delle lingue" di tutto il mondo (già ridotte a sole 5.000 – pare – è previsto che nel prossimo secolo più della metà verranno cancellate). Evito anche di affrontare il tema dell'angloamericano imposto via telematica e *music*: l'italiano che viene a sua volta collocandosi in posizione di "lingua minore", cioè, con tutto quello che ne consegue.

Mi limito ad osservare che l'aumento della velocità dei processi di riproduzione sociale fa sì che appaia ad ogni istante ai nostri occhi una contraddizione: la velocità "inventa" (crea per sua forza di accelerazione) una prospettiva "finale" dei processi medesimi, quando però – nello stesso "istante" – necessariamente accorcia e diffrange i tempi di proiezione attendibile sul futuro. In altre parole: sappiamo ben figurarci la morte dei dialetti, delle lingue minori, delle culture territorialmente qualificate e sempre di più questa figurazione mostra i caratteri della necessità. È così forte e precisa questa figurazione, che ci impedisce di creare la necessaria (conflittuale) correlazione con i mutamenti visibili di orizzonte, con la trasformazione che le lingue (nell'attualità reale della comunicazione) stanno vivendo.

Quello che mi pare di toccare davvero oggi è un rapporto di ricomposizione del "sonoro" della lingua, in cui è coinvolto anche il dato sintattico, che riguarda – questo sì – la presenza delle diverse lingue nel continuo espressivo. Forse, da questo lato, si può pensare ancora una volta a un "neovolgare" (cfr. le posizioni di D'Elia ai tempi di «Lengua»), ma impiantato largo sulla confluenza dei dialetti nell'italiano vissuto, dicibile, aperto, confluenza da intendersi ancora come un vero e proprio "delta", ricco di canali come di terra emersa.

Se il dialetto deve diventare (come è stato il famigerato "italiano standard" per i dialettali) l'"altro" polemico rispetto al quale rinforzare un rinnovato orientamento della poesia, allora occorre trovare argomenti nuovi e validi. Se, invece, si tratta di questioni da riproporre nei termini in cui hanno già consumato da anni la loro forza, allora mi sembra che non ci resti che lasciar perdere e caso mai fare appello alle singole riuscite e ai singoli fallimenti, alle ragioni specifiche che nascono dalla presenza di un'opera.

www.andreatemporelli.com

Di fatto la realtà del rapporto "lingua ufficiale/lingua minore o dialetto" è molto diversa per numerose aree del nostro paese, e sarebbe più onesto rendere ragione del merito di volta in volta.

In ogni caso, per quanto giustificate da mozioni profondissime, le esperienze biografiche e linguistiche personali possono essere fino a un certo punto di sostegno, qualora non raggiungano quella qualità di esposizione che è propria della poesia. Mi spiego meglio: il racconto del "perché scrivo in dialetto", se sincero e pensato, è spesso – purtroppo – l'aspetto più interessante della poesia in dialetto (come dimostra, con grande intelligenza del paradosso, Marco Munaro intitolando il suo intervento *Perché "non" scrivo in dialetto*).

Provo a formulare a mia volta un'ipotesi: la poesia in dialetto è coinvolta allo stesso titolo della poesia in italiano nella necessità di una grande trasformazione.

Molti dei saperi, degli strumenti teorici e critici che hanno fatto la loro parte fino alla soglia del secolo si rivelano a poco a poco inservibili e, soprattutto, poco interessanti. Al contempo non sono proprio sicuro che sia sufficiente abbandonare il "vecchio" per essere già nel "nuovo". È vero in ogni caso che si tratta di un passo decisivo.

Per concludere, direi che la polemica contro (o anche con) il dialetto dovrebbe riguardare oggi i trentenni – quelli nati dopo il '69, più o meno – e dovrebbe proporsi con argomenti nuovi e decisi. Sarebbe un buon segno. Per molti quarantenni si tratta, a mio avviso, di una situazione più compromessa nell'esperienza, perché la poesia in dialetto ha contribuito a reperire non poche delle indicazioni necessarie per ri-orientarsi a un diverso rapporto con l'italiano.

Marco Munaro

Perché non scrivo in dialetto

Spesso è capitato che amici poeti mi chiedessero perché non scrivo in dialetto. Io stesso me lo sono chiesto, dal momento che alcuni dei poeti che amo di più hanno scritto in dialetto e che la radice della parola poetica ha a che fare, come diceva Dante, con la nutrice. È un tema complesso, di cui, del resto, si è molto discusso, da più angolazioni e con i più diversi apporti, e di cui oggi nessuno negherebbe, non dico, la centralità ma nemmeno l'importanza. Dalle dolorose scaglie che suonano di Giotti al salmodiare adamitico di Marin, alla turbata purezza di Pasolini, dalla forza cinetica e corale di Tessa e di Loi alla dolcissima lattea nenia in *petèl* di Zanzotto, il dialetto è stato forse più dell'italiano (coi suoi estenuati balbettamenti) la "lingua della poesia". Non so se potrà continuare ad esserlo, con la stessa freschezza e autenticità. Certo alcune delle voci più convincenti ci vengono ancora dal dialetto (penso soprattutto al caso di Luciano Cecchinel), ma è anche vero che si cominciano a sentire segni di stanchezza o (il che è lo stesso) una certa maniera.

Anni fa (avevo da poco lasciato il mio paese natale, Castelmassa, nell'Alto Polesine e mi ero trasferito a Rovigo con la famiglia) avevo provato a tradurre nel dialetto di Castelmassa i *Mistieròi* di Zanzotto senza riuscirci. E a quell'epoca risale anche il nucleo più antico delle *falistre* (1983). Dovevo aspettare altri sette anni perché a quelle prime poesie si affiancassero d'impeto le altre scritte in soli due anni, nel 1990 e 1991, e in parte pubblicate in *Cinque sassi* nel 1993. Fu allora che Ruffato mi disse:

www.andreatemporelli.com

«Perché non scrivi in dialetto, non salvi il dialetto di Castelmassa?». *Le falistre* sono, tra quelli che ho scritto, il solo libro che avrei potuto scrivere in dialetto. Non per niente il titolo viene da una parola dialettale (le «falistre» sono nel dialetto di mia madre le "faville", ma anche, per antifrasi e metafora, i "fiocchi di neve"). Compaiono nei miei versi, qua e là, espressioni o parole riconducibili al parlato e al vero e proprio dialetto, ma mai il dialetto nel suo sgorgare e fluire. Eppure, *Le falistre* vengono dall'infanzia e dall'adolescenza, vengono da "là", dal paese, "dall'origine". Perché allora non sono venute in dialetto?

Credo che una prima risposta sia molto semplicemente biografica, legata alla famiglia. Io e i miei fratelli non abbiamo imparato il dialetto e questo perché mia madre e mio padre parlavano due dialetti diversi e si rivolgevano a noi in italiano. Udivamo due dialetti: l'uno, quello materno, altopolesano, sostanzialmente ferrarese con significativi ma limitati apporti veneti, caratterizzato soprattutto dal fatto di essere una lingua parlata sulla riva sinistra del Po, in una terra di confine come quella che a Castelmassa divide Veneto, Emilia, Lombardia, e le province di Verona, Mantova, Ferrara, Rovigo; l'altro, quello paterno, veneto, padovano "dei Colli Euganei", arcaicamente stupendo, ma a sua volta rimosso da mio padre in favore di un italiano "medio" che poteva allora sembrargli una forma di riscatto sociale, dopo la miseria e la fame (dopo la guerra partigiana, cui aveva collaborato, mio padre era entrato in polizia, prima a Roma poi in varie città del Nord e infine a Rovigo).

Può darsi che ci fosse da parte dei miei genitori (anzi c'era senz'altro) la convinzione comunissima in quegli anni che, per imparare bene l'italiano e quindi per trovarsi bene a scuola, non bisognasse insegnare il dialetto ai bambini (i quali per fortuna lo imparavano benissimo lo stesso). Ma non è questo. Per me da bambino quelle due lingue (e la terza, l'italiano) erano in realtà irrimediabilmente scisse tra loro, erano cioè esse stesse lingue del trauma, lingue dell'inappartenenza, separate dalla violenza che si riversava, colpendoci, su di noi figli e che separava a loro volta i miei genitori tra loro e da noi, presi com'erano da mille preoccupazioni, dai debiti, dalla gelosia e dal disamore.

Le falistre sono il luogo dell'infanzia che non coincide né con la madre né col padre, sono in qualche modo la mia *Metamorfosi*. Certo esse nascono nel segno della madre ma la figura paterna è tutt'altro che assente, non solo perché è evocata e rappresentata nella figura dell' "Orco" o in quella del "totem", ma perché addirittura incombe linguisticamente. Il padre è lontano, è un nemico e può uccidere e la sua lontananza equivale a una morte. Per tornare alla madre bisogna uccidere il padre. Il padre non c'è perché il padre sono io… Ma anche la madre a volte può trasmutarsi o svelarsi in matrigna, zia che "potrebbe limarsi i denti", anche se più spesso è figura benigna, "fata" o "musa" (l'orrore, come nelle fiabe, nasce come perturbante).

Le falistre non sarebbero state altrettanto "esatte" se fossero state scritte in dialetto (ma quale poi?), la loro verità è di essere appunto generate nella lingua della madre in quanto scissa da quella del padre, e perciò in italiano.

Qui nascono per me la poesia e la sua lingua, lingua non parlata ma udita, letta e scritta. Ma contarono prestissimo alcuni libri, l'*Inferno* di Dante nella edizione tascabile B.U.R. (quella con la copertina rossa di cartone), un'antologia della letteratura europea otto-novecentesca in cui erano riprodotte le foto degli autori, come icone, alcune pagine di Hugo tradotto da Pascoli che mi recitavo da solo ad alta voce (non avevo ancora dieci anni) in camera, imparando senza capire. Indossavo un paio di

www.andreatemporelli.com

occhiali da sole femminili in tartaruga, a rombo, che erano appartenuti ad una contessa e che mi aveva regalato un mio zio paterno carissimo. Erano momenti di fascinazione e di incanto, di allucinazione, di teatro, grazie ai quali entravo in uno spazio e in una lingua sconosciuti ma familiari ("a casa"). Analogamente, mi catturarono per sempre nei loro *Marginalia* assoluti i versi di un altro mio zio (materno) medico, morto a cinquant'anni d'infarto e i cui libri-reliquie cominciai a sfogliare ben prima che li potessi leggere: emanavano tutto il fascino, il mistero e il potere della scrittura come segreto e magia.

C'è poi un altro fatto. Nel dialetto parla il gruppo, la comunità; usare il dialetto è salvare un mondo che non esiste più. Ma nel mio caso, Castelmassa non era un paese contadino improvvisamente travolto e reso irriconoscibile dalla modernizzazione, era ed è il paese della "Fabbrica" (allora una importante fabbrica di "Amido, Glucosio e Destrina" che spettralmente s'innalzava a nord a pochi metri dietro le finestre della mia casa, oggi un mostro al centro del paese che essa sta divorando e in parte ha già inghiottito); e la Fabbrica ("*la Fecula*"), il cui primo nucleo risale ai primissimi anni del Novecento, aveva già distrutto allora (a partire dagli Anni Trenta) *la cà cu l'ara coi scur zaj* ("la casa con l'aia con gli scuri gialli"), anche se qua e là ne sopravvivevano ancora barlumi, tracce (soprattutto attraverso i racconti dei vecchi). Ma a Castelmassa gli operai (e successivamente anche i dirigenti) della fabbrica parlavano e parlano il dialetto, un dialetto ibrido, "garrulo", secondo il giudizio di Dante (aspro e rauco), che via via ha perduto la sua schietta forza, la sua follia ariostesca, i suoi sprazzi di luce nel freddo ed è diventato sempre più buio. A Castelmassa, in maniera più evidente che in altre realtà, il dialetto è (parafrasando Primo Levi), non solo la lingua dei "sommersi e dei salvati" ma anche quella dei carnefici. "*E pó, ót un pòst in fècula?"* ("E poi, vuoi un posto in fabbrica?"), significava (e forse significa ancora) alludere a una pretesa eccessiva, dentro cui era corsa la speranza di una promozione alla felicità intesa come lavoro sicuro e ben pagato.

Il mio dialetto, insomma, non aveva e non ha per me quella "purezza" etica e antropologica, quel richiamo edenico e adamitico che ha avuto per altri. Salvare "quel mondo" per me era possibile solo dentro le commistioni e le ustioni dell'italiano che (quasi) ha lasciato intatto il dialetto e le persone trasformandole radicalmente, ma a loro insaputa o, peggio, con il loro consenso, comunque colpevole. Si potrebbe forse dire che nella mia posizione nei confronti del dialetto c'è qualcosa di manzoniano, con tutte quelle espressioni parlate e prese di peso. Qualche anno fa, era il febbraio 1996 (lo ricordo bene, da alcuni mesi era morta mia madre ed ero entrato in quel silenzio inerte e rancoroso nei confronti della scrittura dal quale mi sembra di cominciare ad uscire soltanto ora, da lì a poco avrei dovuto trasferirmi da Cinto Euganeo), una notte sognai il capitolo XXIX dei *Promessi sposi,* non la trama o i personaggi, ma proprio il capitolo in sé, come un oggetto o una persona, il frontespizio, i caratteri; lo sfogliavo, forse lo leggevo, ma non ne ero cosciente, sentivo solo che quel capitolo era legato a mia madre, all'immagine di mia madre che mi sorrideva sotto un pero e che abbracciavo incredulo di ritrovarla viva e felice.

Ovviamente sono andato subito a rileggermi il capitolo: proprio all'inizio c'è il passo in cui Perpetua corre a seppellire nell'orto le posate, prima di abbandonare il paese per l'arrivo dei lanzichenecchi. Manzoni descrive un Don Abbondio spaventatissimo tra uomini, donne e bambini che sfollano con le loro misere cose:

> "O povero me!" esclamava Don Abbondio: "oh che gente! Che cuori! Non c'è carità: ognun

www.andreatemporelli.com

pensa a sé; e a me nessuno vuol pensare". E tornava in cerca di Perpetua.
"Oh appunto!" gli disse questa: "e i danari?"
"Come faremo?"
"Li dia a me, che anderò a sotterrarli qui nell'orto di casa, insieme con le posate."
"Ma…"
"Ma, ma; dia qui; tenga qualche soldo, per quel che può occorrere; e poi lasci fare a me."
Don Abbondio ubbidì, andò allo scrigno, cavò il suo tesoretto, e lo consegnò a Perpetua; la quale disse: "vo a sotterrarli nell'orto, appiè del fico"; e andò.

Quelle posate ritornano anche in una mia «*falistra*» associate non a soldi, ma a piatti e tegami «di latta», in ciascuno dei quali ho raffigurato i miei familiari e me stesso; essi, però, non vengono gelosamente custoditi nella terra, ma risultano «spersi» nell'orto, dove tutto è «divelto» e «malcresciuto», e insieme prigionieri di un sortilegio. La mura è «abbattuta», l'albero («doppio») è «secco, ma vivo».

Io li potevo liberare solamente intonando parole di una lingua sonora, piena di scatti e svolte, che ha conservato qualcosa della velocità e perentorietà del dialetto, o quantomeno del parlato.

Potrà un giorno emergere il dialetto? Lo escludo; come ho scritto in una epistola in versi dedicata a Luciano Caniato intitolata, in dialetto, *Sét mat? (Sei matto?),* la «lingua dell'affetto» (cioè il dialetto) è perduta. Ma nulla si può escludere. In quei versi si ritrovano molti riferimenti personali e diretti al rapporto umano e poetico tra me e Luciano (non posso dimenticare che Caniato fu il primo a credere nella mia poesia e a pubblicarmi nelle sue clandestine "El levante por el poniente Edizioni"). Sono riferimenti che possono tranquillamente restare nell'ombra. Ma mi interessava qui capire il mio difficile, oscuro rapporto nei confronti del dialetto al quale, invece, Caniato è arrivato dopo una iniziale, anche se già inquieta linguisticamente, produzione in italiano.

Scrivere, quindi, sul corpo morto della madre? O semplicemente amarlo – senza più lingua: con la follia e la bellezza dei sogni, che ancora ci chiamano.

Edoardo Zuccato
Scrivere in dialetto

Premesso che l'unica risposta seria alla domanda «Perché scrivi in dialetto?» è «Perché no?», voglio aprire queste mie riflessioni con un dato personale, cioè che ho iniziato a scrivere in dialetto per motivi indipendenti dalla mia volontà. Un giorno di una dozzina di anni fa, mentre ero in partenza per l'Irlanda con una borsa di studio del Ministero degli Esteri, hanno cominciato a sgorgarmi dal profondo le parole e la musica dell'altomilanese (noi diciamo semplicemente *lumbard* o *milanes arius*), con una forza che è andata intensificandosi nei primi mesi del soggiorno all'estero. Così sono nate alcune poesie, quasi tutte poi confluite nel mio primo libro (*Tropicu da Vissévar*, 1996). Inizialmente, per la verità, ero rimasto piuttosto perplesso e non sapevo che fare di questo idioma che mi circolava dentro, una parte di me di cui non mi ero mai accorto prima. Mi è servito parecchio tempo per mettere a fuoco il senso e l'importanza di questi fatti. Per chiarirmi le idee ho dovuto perforare una cortina di ostilità culturale, distorsioni ideologiche, falsificazioni storiche e silenzi dell'istruzione scolastica che avevo ricevuto. Dopo una decina d'anni di lavoro, fra letture e scrittura, ho capito che la lingua che ho più nel profondo è il dialetto e non l'italiano, che

www.andreatemporelli.com

pure ho imparato insieme al dialetto fin da piccolo. Certo, come succede ed è successo a tanti, potrei benissimo scrivere in italiano pur avendo una diversa matrice linguistica di fondo. La tradizione letteraria italiana è costituita principalmente da scrittori che non avevano l'italiano (il toscano) come lingua madre. Ma, francamente, capisco fino a un certo punto il senso di una scelta del genere. Se la lingua che sento più profondamente è il lombardo, per quale motivo dovrei travestirlo da qualcos'altro? Perché l'italiano è una lingua più diffusa? Perché ha una tradizione letteraria più vasta? Motivi, comunque, suggeriti da opportunismi di potere più che da necessità interiori.

A riguardo, la confusione ideologica prodotta dalla storia della letteratura italiana così come è stata costruita porta a volte ad affermazioni davvero curiose. Ho sentito più di un critico sostenere che la poesia dialettale degli ultimi decenni, tranne alcune di eccezioni, è fasulla perché tradotta, cioè pensata in italiano e convertita poi in dialetto. Opinione bizzarra, fra le altre cose, perché ribalta la realtà: è un fatto storico che la maggior parte della poesia in italiano è poesia tradotta, poiché appoggiata e modellata in moltissimi autori su una matrice linguistica diversa, tranne, ovviamente, che per i toscani. Non condivido affatto l'idea che la poesia neodialettale sia tutta tradotta; ma, quand'anche ciò fosse vero, non significherebbe nulla: la traduzione è uno dei modi possibili di fare poesia – e la prova più chiara ne è proprio la tradizione poetica in italiano. Fenomeni di questo genere si sono verificati anche in altre nazioni, per esempio nella già citata Irlanda; ma, mentre in Paesi come molte ex colonie la lingua dei conquistatori è stata imposta con la violenza fisica e istituzionale, in Italia la soppressione della molteplicità linguistica è stata auto-indotta, non ho mai capito se per lungimiranza o per stupidità. La cosa sorprendente del panorama letterario italiano non è che si usi il dialetto, ma che lo si usi così poco.

In ogni caso, trovo oziosa l'idea stessa di scelta della lingua poetica (ricordo anche un Raboni sul *Corriere* che esortava i giovani a «provarci in italiano» lasciando perdere il dialetto), perché deriva da una profonda incomprensione dei meccanismi della poesia. Su di me solo le parole del dialetto hanno quel fascino sonoro quasi magico che spinge alla poesia. Con l'italiano ho un rapporto molto più di testa, quindi insufficiente a raggiungere quel livello di coinvolgimento sensibile-intellettivo necessario alla scrittura in versi (il mistilinguismo avanguardista e la poesia erudita intellettualistica mi interessano poco, anche come lettore). So benissimo che in una parte della poesia neodialettale ci sono mode e manierismi; ma la poesia in italiano non ha forse le sue? Non credo proprio che la mediocrità delle pose letterarie sia un fenomeno esclusivo della poesia dialettale né che il dialetto in sé ne sia la causa.

Personalmente, quindi, non ho ponderose giustificazioni apologetiche da offrire come poeta dialettale, se non che mi è capitato di crescere in un contesto umano prevalentemente dialettofono. Agli occhi di molti ciò sembra una colpa di cui vergognarsi o un fatto comunque da ignorare. Infatti, per quanto ovvie e fondate possano essere le ragioni personali e sociali, ai «dialettanti», come li chiama Giovanni Giudici, viene chiesto con un'insistenza fastidiosa di giustificare la propria scelta linguistica sia per iscritto sia come preliminare alle letture pubbliche. Eppure dietro di sé la poesia dialettale ha una tradizione letteraria parallela a quella in italiano e di uguale durata; perciò, da questo punto di vista, chi scrive in dialetto non compie atti inconsulti e inauditi né dovrebbe avere nulla da spiegare, inserendosi in una tradizione ben consolidata che si modifica nel tempo come tutte le tradizioni. Qual è, quindi, la ragione di tanta insistenza inquisitoria? Il motivo è semplice: si tratta di richieste di carattere non lettera-

www.andreatemporelli.com

rio ma politico.

La maggior parte dei letterati italiani si muove ancora in un'ottica culturale di stampo unitario ottocentesco, che ha tra i suoi assi portanti il monolinguismo. Tale posizione, oltre che delirante dal punto di vista della scienza linguistica, è grottescamente obsoleta nell'epoca dell'Unione Europea e della globalizzazione; tuttavia gli Italiani (inclusi la maggior parte degli intellettuali) reagiscono a questa situazione abbinando il disinteresse per le lingue straniere al disprezzo per il proprio patrimonio linguistico. Lo studio delle lingue straniere registra, infatti, nel nostro Paese una delle percentuali più basse in Europa (chi non ci crede può per esempio consultare la sezione *Languages* nel sito ufficiale dell'Unione Europea, http://europa.eu.int/comm/education/languages/lang/europeanlanguages.html). Conseguenza naturale di questo atteggiamento è l'uso a sproposito di anglicismi a ogni piè sospinto. Alla sopravvalutazione feticistica e superficiale dell'esotico fa da contraltare il sospetto verso i dialetti (da cui derivano le continue richieste di giustificazioni): sono le due facce complementari dell'ignoranza provinciale eretta a indirizzo educativo pubblico dal secondo Ottocento in poi e non certo modificata da timidi provvedimenti come la legge n. 482 del 15 dicembre 1999, che prevede la tutela di alcune minoranze linguistiche.

L'autocoscienza del valore della propria tradizione, in un senso non sciovinistico e xenofobo ma di controllato orgoglio umano, è il segno di una matura civiltà e il presupposto necessario ad un'apertura responsabile ed equilibrata verso gli stranieri. Non è un caso che la cura dei propri beni culturali (incluse le lingue) sia più intensa nei Paesi, come quelli del Nord Europa, che hanno raggiunto il miglior stadio di organizzazione sociale e di libertà. Visto quanto nella penisola italica viene presentato come centro della tradizione e considerata la mia storia e la mia formazione, non mi dispiace che il dialetto mi conferisca una cittadinanza di italiano periferico.

Alberto Cellotto

Nota sullo scrivere in dialetto

Mi attengo alle direzioni del titolo che parla di "scrivere" e non tanto di "parlare", ma non posso fare a meno di convincermi che scrivere e parlare siano due attività separate dai contesti loro dedicati i quali implicano riflessioni di natura assai diversa. Vorrei comunque partire dal "parlare" per poi rimanere nell'orbita della scrittura e quella ancor più ristretta della scrittura poetica.

Quand'ero bambino il passaggio da dialetto a italiano era deputato a domini ben individuabili, un automatismo ben oleato separato quasi solamente dalla strada che percorrevo per passare da casa alla vicina scuola elementare e viceversa. Questi erano i miei domini di lingua. E, se a scuola non mi preoccupavano tanto gli errori scritti "suggeriti dal dialetto" (quelli resi noti dalle riforme scolastiche del ventennio fascista), ero angosciato da qualche scivolone in pronuncia durante alcune discussioni. Ricordo che una volta mi vergognai così tanto di uno di questi scivoloni che cercai subito nel discorso successivo di rimediare mettendo in evidenza un bel "recentemente" che per me era allora il massimo dell'italianità, un avverbio senza dubbio esclusivo e non compromesso con il dialetto. Confesso che anche oggi fatico a trovare un sostituto "vero" a quell'avverbio così straordinariamente italiano…

Oggi, ma è un processo iniziato da molti anni, i domini sono più sfrangiati: questi

www.andreatemporelli.com

non sono così nitidi e, al di là della famiglia come principale dominio dialettale, mi trovo tra le labbra spesso enunciati misti nell'arco di poco tempo. La vita reale del dialetto continua tuttora a presentarsi a mezza luce, in un regime luminoso che forse ne è essenza o virtù. Non voglio parlare di osmosi-contaminazione tra i due codici perché ormai queste mi sembrano categorie svuotate. E poi dovrei mettermi a definire meglio il codice. Non so se ne sono capace.

A questo punto inserirei il versante parallelo e, allo stesso tempo paradossalmente, incidente dello "scrivere" in dialetto. La poesia, che si rivolge al dialetto come chiave d'intonazione, scopre forse per prima un possibile amore per il "vero", per quel conversare e venire assieme delle diversità bio-psicologiche. Mi azzarderei a dire che per prima s'avvicina a cogliere la virtù regionalizzata e a buchi del significato, di qualsiasi significato (linguistico, sociale, politico, antropologico). Credo sia legittimo parlare in simili termini, dal momento che questo non pregiudica affatto la possibilità di estendere queste regioni di significato, di fissarle così intensamente da perdere di vista le intersezioni e guardare magari alle diversità come a una zona franca dalla quale possano affiorare gli errori.

Non riesco a disgiungere l'esperienza di scrivere il dialetto da quest'attenzione per l'"errore" inteso nella sua pienezza anche gioiosa e menefreghista. Per me scrivere in dialetto è fare quest'esperienza di carezzevole minaccia dell'errore, d'attesa del suo agguato dal quale comunque non mi saprei difendere. E non c'è solo l'errore ortografico, il minore forse, ma c'è quello ben più profondo radicato nel suo utilizzo, nell'ignoranza incolmabile nei confronti delle sue origini e del suo passato che aumenta ogni giorno senza che nessuno gli procuri leggerezza. Ecco la leggerezza: il dialetto se la cerca da sé, quasi come una creatura che vive una doppia vita tra le nostre bocche e l'aria per la quale si propaga. E anche qui la dimensione d'errore ritorna perché nella scrittura il dialetto sbaglia continuamente a farsi leggere, a farsi vedere con gli occhi.

Allo stesso tempo, però, dove, se non nella scrittura (e in quella poetica soprattutto), può questa lingua articolarsi liberando le musicalità che vengono da un passato lontanissimo e disperso, un passato in cui il gesto era tutt'uno con la voce? Di questi ultimi il lavoro dell'uomo si è servito per essere *faber* dell'ambiente e della morfologia, ampiamente intesa, a lui circostante. E di questi accordi finissimi s'è servito il pensiero. Mi chiedo se sia lingua di pensiero il dialetto più di quanto io creda immerso nel silenzio-assenso del suo esistere e morire d'ogni giorno. E me lo chiedo principalmente quando scrivo. Perché nel momento comunque per me non frequente (era addirittura "quotidiano" in Marin) della scrittura in dialetto è più facile rivisitare i propri luoghi – tempi mitici nei quali le pulsioni del ricordo s'acquietano e, successivamente, interrogano. Non suoni come stonata o pretestuosa la citata condizione di Biagio Marin. La mia situazione di scrittura in dialetto è fortemente caratterizzata da lunghi silenzi e ritorni con un *labor limae* nervoso che resta sconosciuto ai rimanenti e spesso contemporanei testi in italiano.

La "non-quotidianità" dell'espressione dialettale nel mio caso (nel senso accentuato di "rarità") mi porta a credere di far parte della "pochezza" dialettale di generazioni a me vicine se non coetanee. Non mi riferisco alla vitalità e tradizione di una lingua. L'esperienza personale di scrittura dialettale mi porta dritto al cuore di questa "pochezza" che, se non è reale, è per lo meno creduta tale con un atto di fede particolare. Non credo di essere di passaggio in un tempo "liminare" e decadente per i dialet-

www.andreatemporelli.com

ti, ma s'è costruita da sola in me la consapevolezza di questa grande pochezza del dialetto che posso usare. Scrivere in dialetto diventa così testare questa povertà di lingua sulla carta, bilanciare voci memorizzate, interiorizzare il senso di *deficit* irreparabile che avverto nei confronti del dialetto e allo stesso istante nei confronti di tempi e luoghi mitici (intendendo con "mitici" quei tempi-luoghi verso i quali vivo un'attrazione insoddisfatta che mi sembra prossima a spiegare un *quid* di volta in volta diverso delle mie esperienze o ricordi).

Ecco, potrei dire che ogni volta che torno a scrivere in dialetto non è mai per lo stesso motivo e per questo posso anche tranquillamente affermare che la varietà dialettale non svolge qualche ben connotata e fissa funzione espressiva nel mio caso. Sento vicini, invece, l'abbandono di quest'ottica velatamente funzionalista e l'abbraccio rilassato di singole espressioni, metafore o figure dialettali che avverto come vive e ingombranti: su queste intervengo cercando di costruire nervosamente un intero componimento.

Dicevo che ogni occasione di scrittura in dialetto si differenzia per motivazioni, risorse e riflessioni dalla precedente. Tuttavia esiste qualcosa che tiene insieme questi momenti ed è quel già menzionato aiuto che dal dialetto viene in direzione di rivisitazione di tempi o luoghi mitici. Questi tempi e luoghi non sono solo quelli dell'infanzia o, meglio, sono principalmente luoghi e tempi che dall'infanzia mi accompagnano e che negli anni hanno trovato in me diversi assestamenti, stratificati livelli di ascolto e comprensione. Tale rivisitazione trova con il dialetto un serrato correre verso la "coralità", via che forse inconsapevolmente ricerco nei timbri e nell'intensità di una lingua che, comunque, con l'italiano si confronta costantemente sulla pagina, con gli "errori suggeriti dall'italiano".

E sono quasi arrivato, in questo modo, a capovolgere la situazione iniziale dalla quale era partito il mio discorso (dalla scuola) e a riprendere in conclusione il percorso che (casualmente?) rimanda al titolo di una raccolta fortiniana: *Poesia e errore*.

Anche la coralità piacevole e cara, che dal dialetto sembra sorgere, non è altro che una supposizione fondata sugli errori e l'ignoranza, sull'impossibile filologia del dialetto, il quale sfugge a ricostruzioni sicure perché è questo stesso primariamente grande costruttore interno ed esterno all'individuo: costruttore di sfondi e scenari concreti nonché di pensieri straordinariamente già inconsciamente attivi, il dialetto sembra porsi come inizio e fine della coralità restituita, "nello scrivere", all'azione umana. Si tratta di una coralità lacerata continuamente dalla pelle attraverso violenti strappi susseguitisi nel tempo dei processi sociali ed economici e assente da decenni forse persino "nel parlare". Posso indicare, quindi, una coralità incerta, fuori dal suo *habitat*, ma è comunque qualcosa che la scrittura poetica sa svegliare e rinnestare senza cattive e malintenzionate velleità archeologiche.

E più di tutto mi va di ricordare nel momento della scrittura in dialetto il semplice richiamo a quel "non-sapere" del e sul linguaggio che ci accompagna quando le pagine, oggi pochissimo scritte, di un dialetto si lasciano sfogliare da una possibile e umile ricerca di poesia: la coralità allora sembra non essere mai stata così lirica.

www.andreatemporelli.com

Flavio Santi

Il terribile bluff

Un mago è un attore che interpreta la parte di un mago
Robert Houdini

Nell'Unione Sovietica non esistono prostitute professioniste, ma solo dilettanti di talento
Nikita Krusciov

Dietro l'assunzione del dialetto nella letteratura italiana del Novecento si cela forse uno dei più terribili *bluff*, un falso perfetto alla maniera di un De Hory o di un Van Meergeren, squisiti e sapientissimi falsari. Vediamo come e perché.

La pratica del dialetto è geneticamente orale. Fino all'Ottocento il dialetto ha avuto una funzione sociale e politica, nella duplice veste di comunicazione e di alterità, nella dialettica alto-basso, interno-esterno, integrato-marginale. Lo si parlava, non lo si leggeva: per motivi vari, basso livello di alfabetizzazione, dominanza del latino e del volgare negli apparati statali e loro prestigio connesso a determinate scale di valori, a determinati oggetti e beni ecc., motivi soprattutto sociali. I Porta, i Meli, i Belli si rivolgevano a una fascia ristrettissima, a quelli che potevano "leggere" appunto, e quelli erano innanzi tutto lettori in volgare: lo statuto del lettore li poneva come utenti privilegiati, mentre il carattere del dialetto era l'assoluta fruibilità da parte di tutta la comunità: ontologicamente, e non sembri un eccesso idealistico. Lo spettro poi era talmente mutevole che si può dire che ogni parlante aveva un suo dialetto, le cui sovrapposizioni di tratti comuni, che erano in prevalenza, garantivano lo scambio fra persone. In ogni caso ciascuna comunità (borgo, paese ecc.) aveva il suo dialetto. Certo, per i poeti l'esecuzione orale poteva rivelarsi primaria insieme con la gestualità, come ha mostrato Pietro Gibellini, *La scrittura 'orale' di G. G. Belli*, «La ricerca folklorica», 1987, n. 15: peccato che i beneficiari fossero ricche signore e nobili papalini nel caldo dei salotti buoni. Dunque oralità seconda, secondo Walter Ong: quella che discende da una cultura letterata. Il teatro d'arte è stata la forma più vicina al popolo (inteso come «*Volk ohne Buch*» per dirla con Rudolf Schenda: pura essenza vocale); si è fatto carico cioè di soddisfare una richiesta mimetica e non puramente o primariamente estetica. Ha soddisfatto ciò che il dialetto era: *ethos*, Antigone (contro Creonte), le ragioni del cuore, un cardioletto, insomma.

Nel Novecento – o giù di lì – le cose cambiano. La sollecitazione estetica viene da Rimbaud (che fu squisito verseggiatore in latino): «trovare una lingua»; seguirà Hofmannsthal con la *Lettera di lord Chandos*: i primi segnali di un secolo che ha letto tutti i libri e non sa più dove metterli, il primo secolo assolutamente di secondo grado, dove è il corpo a essere proiettato dall'ombra. Sono i risultati della *Reproduzierbarkeit* dell'opera d'arte: la sua tesaurizzazione borghese. Le cinque sterline di marxiana memoria hanno fruttificato… Negli scrittori dialettali (assumo il discrimine di Pancrazi) si è verificato uno *shock* che congela, blocca, un nanismo cronologico, in fondo. Lo *shock* ha poi lo schema di un complesso di Edipo: storicamente il dialetto è la radice materna, umida, ghiandolare, testimone della lallazione e della suzione.

Ora come ora, non si può che scrivere in dialetto dandosi la rituale zappa sui piedi.

Il dialetto affinato da chi scrive, a parte il lavaggio e l'apprettatura dei grafismi e delle griglie ortofoniche, è un idioletto, morto al dialetto del vocante con rischi altissi-

www.andreatemporelli.com

mi: stabilitone il carattere artificioso, altrettanto legittimo sarebbe scrivere in aramaico o in antico egizio. Caduti i tratti aletici, la letteratura è menzogna. In ogni innocente si nasconde un piccolo Hitler (Saba). Il dialetto si adagia sotto il patronato del racconto *Dialogo dei massimi sistemi* di Landolfi, in cui si narra come un tale Y abbia composto tre poesie in una lingua inesistente, di pura invenzione, e come riesca a sottoporne una all'attenzione di un critico, giungendo infine a concludere che «unico giudice competente [è] il loro stesso autore». L'immersione nella civiltà contadina, o comunque in una società altra (si dice subalterna – certo non ha fatto la Storia – ma è stata dominante: il popolo), potrebbe del resto valere tanto quanto una presunta nel miceneo o nel mandarino di Pao-ting, se tale lingua per il singolo fruitore assume valore e significato pregnanti. Il tursitano di Pierro, in fondo, ha per un lettore la stessa distanza, appunto, del miceneo, del mandarino o che. Con l'aggravante che quel tursitano probabilmente non è mai stato parlato *così* da nessuno, mentre il miceneo, il mandarino o che, godevano o godono di parlanti e scriventi. Si potrebbe obiettare che il miceneo, il mandarino di Pao-ting o che, non hanno alcun rapporto storico, culturale ecc ecc. con l'Italia; sì, allora proponiamo in sostituzione il celtico, il bizantino, l'etrusco, l'osco, che vengono, invece, dagli strati più intimi delle nostre radici. I termini del discorso non cambiano.

In tal senso una nicchia è stata conquistata dal latino (da Pascoli fino a Bandini, a Sovente). Anche il latino non si parla più. Anche qui però con il dialetto dei dialettali è peggio: quest'ultimo non lo si è *mai* parlato *così*. Si possono rivendicare tutti i motivi (lo statuto di letterarietà, l'artificio, ecc.), ma si ritorna sempre al punto di partenza landolfiano: perché non l'aramaico allora, se «unico giudice competente» ha da essere l'autore stesso? Per di più si creano paradossi inquietanti, ossimorici: immaginiamo un lettore piemontese di fronte a un testo siciliano. Si può assistere all'impossibilità di addentrarsi in un testo di grande e immediata chiarezza semantica (si pensi alla poesia di Buttitta, di Nino De Vita), perché per il processo di lettura e di decodifica il testo diventa addirittura più complicato (o altrettanto) di uno di Zanzotto o di Celan: richiede «molte competenze». In ultima istanza, il vero destinatario (vero in quanto "alfabetizzato") assume i connotati del «pubblico un po' frustrante dei filologi» (Brevini).

E il poeta? Vive la situazione di chi pur avendo una moglie, un'amante e quant'altro può offrire la selva femminea, non disdegna di masturbarsi (del resto Groddeck dice che il coito è un surrogato della masturbazione).

A questo punto, in una situazione così imbarazzante, il discorso si può articolare in più siparietti finali: fanali per una via persa tanto tempo prima. E non è detto che non portino a un baratro.

Dialetto come menzogna

Il dialetto mente sempre. In quanto non esiste destinatario, stante la valenza contrattuale della lingua, per cui si presuppone che una persona ascolti e una parli con ruoli intercambiabili e che nello scritto chi scrive sia in rapporto di verità col mezzo. La menzogna «falsa il significato in quel punto dove il linguaggio e il mondo s'incontrano: nella situazione linguistica» (H. Weinrich): nel caso del dialetto falsa la situazione linguistica nell'involucro del significante. La menzogna è del significante. La verità è nell'italiano, nella semantica nazionale, in quell'italiano inforcato a piè pagina o nel testo a fronte: il significato di una parola è il suo uso nella lingua (Wittgenstein). Il suo girare intorno al perno della pratica dilata la sua massa, estende la sua malleabi-

www.andreatemporelli.com

lità.

Dialetto come Frankenstein

Una ferita cicatrizzata. Tanti pezzi sanguinolenti cuciti insieme. Il dialetto oggi ha qualcosa da spartire col mito del nuovo Prometeo: un corpo andato in frantumi e pazientemente imitato. Già Fortini pensava a una «sintesi impossibile di un contadino della lucchesia e di un filologo». «Sintesi impossibile»? *Credo quia absurdum*.

Dialetto come tumore

Burroughs dice che il linguaggio è un virus. Al dialetto possiamo riservare ormai una natura virale. Di più: una natura tumorale. Un oncoletto. È un'escrescenza formatasi nel cervello e in ciò anticipatore è stato il film *Videodrome* di Cronenberg: cioè pensare l'immagine come diretta produttrice di materia, e quindi la possibilità che il cervello reagisca a *input* esterni con la creazione di una bava, un filato, un tessuto, un testo. Così le pulsioni esogene, le sollecitazioni autobiografiche, evenemenziali, circostanziali, ecc. (vivere comunque in una situazione di dialettalità per quanto lassa essa possa essere, percepirla, udirla, sfiorarla, o averlo fatto in passato), tutto questo s'incista nella corteccia cerebrale, fino a intriderne la massa, fino ai più fondi tegumenti. A questa valenza oncologica del dialetto affido le mie speranze. Oggi di dialetto si muore.

www.andreatemporelli.com

Simone Cattaneo – **Compromesso fra pietre e nubi**

Il titolo della breve silloge chiarisce gli elementi fondamentali dello stile di Simone Cattaneo: il vigore "petroso" si coniuga con le "nubi", in altre parole con immagini calzanti, vigorose, squadrate. Il rapporto del poeta con il reale si attua mediante brevissimi scorci, che non si esauriscono in intellettuali illuminazioni, ma che tendono legami sentimentalmente "fisici" con il magma dell'esistente («pare che l'acqua ti venga a cercare). Il risultato è che «in fondo le parole non hanno peso / sono solo un compromesso tra pietre e nubi», posseggono cioè quella duplicità di tensione che costituisce la tragedia e il fascino dell'essere persone inserite in una realtà finita e dotate di desideri infiniti.

E nella «pace mostruosa / quell'armonia tra il corpo […] e l'acqua» sta, per molti versi, il fascino di queste brevi composizioni, che riescono a comunicare al lettore percezioni che superano la nitidezza e il rigore di un dettato che suggerisce molto più di quanto non descriva (G. L.).

Quando ti guardo rivestirti
vorrei applaudirti come fossi una ragazza
adorna di lustrini che è stata appena tagliata in tre
e rimessa più o meno insieme da un mago levigato
da cicatrici di cristallo.

* * *

Quest'alba epatica
non vuole figure intere,
chiede la metà esatta dei corpi,
la metà dei riflessi, la metà dei midolli
e disperde la liquida superficie del cielo rosso
come il fondo di uno specchio
deforma il fiume secco del tuo volto.

* * *

Metti a fuoco la penombra
dove il pendio del sole
si fa pianura di cristallo.

* * *

Finita la partita di biliardo
un fiume lento sembra seguirmi,
sfere ramate prive di gravità
che fiutano l'ombra di ogni mio ciglio
e si muovono a passo di samba, di salsa
mentre la notte evapora
in un brivido di rugiada
spezzando le mie labbra nell'aria di settembre.

www.andreatemporelli.com

* * *

Di tutto ciò che non so
vorrei solo un bisbiglio,
ora che nel lenzuolo ho scovato
la formula per estrarre dal sudore
l'oro già intarsiato.

* * *

E in fondo le parole non hanno peso
sono solo un compromesso fra pietre e nubi,
un vapore brillante che ti lega a sé
come un torrente d'acciaio in fonderia
che gli occhi non devono vedere
per non lasciarsi consumare
dalla rabbia del rame.

* * *

Amo guardarti quando nuoti,
pare che l'acqua silenziosa ti venga a cercare
e che per te non sia per nulla sfuggente.
Tutto è chiaro: è una pace mostruosa
quell'armonia fra il corpo tuo e l'acqua,
persino l'ombra percepisce questo solitario armistizio
no, non posso pensare che
l'acqua ti renda infelice anche più di me.

* * *

Ho sistemato le mie vene
come luci intermittenti sull'albero di Natale
per poi scoprire che non se n'erano andate,
si erano solamente duplicate
nella speranza di tramutare i miei polmoni
in buste di plastica spinte a caso dal vento,
alla ricerca del tuo femmineo silenzio.

NOTA

Simone Cattaneo, nato a Saronno (Va) nel 1974, frequenta la Facoltà di Lettere all'Università Statale di Milano. Brevi sillogi sono apparse sul n. 11 di «Atelier» (settembre 1997) sulla «Clessidra» (n. 1, 1999) e su «Hebenon» (n. 3, 1999); per le edizioni Atelier è stato pubblicato il pieghevole dal titolo *La pioggia regge la danza* (Marzo 1999). È stato incluso nel testo curato da Giuliano Ladolfi *L'opera comune, antologia di poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier, 1999).

www.andreatemporelli.com

Gabriel Del Sarto – Su altri raggi obliqui

Leggendo la poesia di Gabriel Del Sarto ci si sente portati a ripetere i versi di Saba: «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», perché vi troviamo i luoghi dell'esperienza comune («l'auto», «il pino», «la panchina», «i sogni», «i figli», le stagioni, «i colori», «le case basse»), le sensazioni interiori («il dolce riposo», «le vive / stagioni degli amori»), le preoccupazioni del lavoro, la famiglia, le confidenze, «la vita / che […] si rivela», la vita comune che trascorre tra speranze, paesaggi, riti, tempi ciclici, dolore e amore.

Il poeta, però, vi lascia scorrere una vena di dolcissima malinconia, di carattere ontologico più che sentimentale, che come un basso continuo unisce le diverse sensazioni: è legge imperscrutabile che l'esistenza dell'uomo si rinnovi di generazione in generazione: «e non so noi due il nostro / morire lentissimo delle fibre, / dei figli»; la doppia allitterazione, da una parte, denota il passaggio da un'esistenza all'altra e, dall'altra, le lega in una dolcissima armonia.

Il sommesso andamento musicale (tutto in Del Sarto conserva un carattere pudico e riservato) pone in luce un altro elemento: un senso di gentilezza e di rispetto che si trasforma in vigile attenzione per la realtà e per le persone, soprattutto per i figli: «i figli, ti scongiuro, / […] hanno un disperato / bisogno di noi, delle cure». Uguale dolcezza si può riscontrare nell'ultima composizione Silvia; qui il poeta identifica nella donna il simbolo dell'umano desiderio di trascendere l'assurdo e insignificante determinismo biologico a cui è asservita la materia. L'invisibilità della trasparenza si trasforma in «luce radente», «su altri raggi obliqui» (il titolo delle silloge costituisce un omaggio a David Maria Turoldo), che permea l'intera visione del reale in cui la persona amata attribuisce significato della vita e senso alla «parte / di noi a noi continuamente / ignota» (G. L.).

La fine dell'estate

Sulle ginocchia
tue a me non arrivava che il tuo fiato
– i pini
abbracciano ancora la panchina,
e le tue labbra innocenti *quelle* parole,
mentre il sole è già basso, solstiziale. Adolescenti.

Succede alla mente che ti vuol ricordare
non mutata un dolore. L'auto
si appanna e se cala
nel mio sguardo che osserva l'alto
pino o la panchina un'angoscia,
non so darle un nome diverso
dal tuo né un'immagine bella
quanto il dolce riposo
del tuo ventre in questi giorni d'inverno.

Inverno

Immagino i colori della neve
nelle albe
molteplici,
o in un volo rapidissimo
radente
senza mai toccare la superficie,
i sogni. Sul tuo volto ogni volta,

www.andreatemporelli.com

e come un'ombra le dure notizie
del tempo, la vita racchiusa
nelle nostre architetture.

(i figli, ti scongiuro,
le diceva, hanno un disperato
bisogno di noi, delle cure)

L'autunno è il segno, la morte
e i colori che s'addensano,
è la vita, senti, la vita
che, esplosa, tarda
a finire, e si rivela.
I venti
sono freddi, insistenti dal preciso nord
e il tuo dolore è la gabbia
invernale nella quale ti contieni.

L'AMORE

Dolci rifrazioni – questi leggeri
dolori. Tempi e linee rette e voci
parziali dai boschi e dal mare, e i viali.
Sulla polvere sulla palma di casa
si ascolta un vento nuovo, chiaro,
e talvolta le lunazioni, i ritorni. La parte
di noi a noi continuamente
ignota. Queste notti ancora dietro
le colline con te, luminose, il buio
fuori, camminando per i cammini terrestri
grassi di materia, con la gioia e gli astri. Vederti

così che mi cerchi. Mi ricordi la palma che non si spezza
e lotta col clima, e i giorni – oh, angeli storditi
dal verde odore di morte dell'erba, e rinascita,
e gli angeli sono la più algebrica ed esatta
formula della nostra paura (e la luna
le maree notturne dei boschi), sono
fragile, e la galassia sul prato
dell'Argegna, il respiro
buio e spaventoso della natura.
E ancora vorrei, come prima, ed anche tu
rosso fiore, ma poi i silenzi lenti
respiri dell'amore e non so noi due il nostro
morire lentissimo delle fibre,
dei figli.

www.andreatemporelli.com

ANDATA E RITORNO

Quando hai avuto un gesto,
così ti ricordo,
profumavi i luoghi. Verso i cieli serali
mi portavi, e il mare,
ed era sempre settembre, o poteva
esserlo. Così va oltre il bordo
il senso della terra
tocca i figli, le case basse, sempre estive,
i semplici sogni. Le vive
stagioni degli amori, sulle pianure
che commuovono. Così ancora
soffro i congegni, le orde sui fili
recisi, che non ti conoscono.

…

Vedessi
i pini della macchia a fine maggio,
è dolce, e le altre
figure della vita che svaniscono
in cadenza, andata e ritorno.

E come su altri raggi obliqui
e ombre e venti,
sei più vicina trasparenza, luce
radente sui campi.

SILVIA

«Ci lavoro male, anche se questo poi è il lavoro
che ho scelto, coi ragazzi handicappati
scontando la mia angoscia, il vento
in cui ho perso i semi.

L'alta solitudine
che ci accompagna, e l'abitudine quasi un dopo vita

e talvolta ho pensato di mollare
di non farcela ad indovinare
a prevedere la sua prossima crisi epilettica.»
- e il sole abbaglia sull'asfalto
umido davanti al Centro di Aggregazione, i segni
di lei, necrosi cerebrale, sempre più notabili.

Nota

Lino Gabriel Del Sarto è nato nel 1972 a Ronchi (Massa-Carrara), si è laureato in letteratura contemporanea all'Università di Pisa e lavora in una cooperativa sociale. Sue liriche sono apparse sul *Sesto quaderno italiano di poesia contemporanea* (Milano, Marcos y Marcos, 1998) e su «Atelier» (n. 14, giugno 1998). È stato incluso nel testo curato da Giuliano Ladolfi *L'opera comune, antologia di poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier, 1999).

www.andreatemporelli.com

Federico Italiano – **Jaime Gil de Biedma, Alberto Pellegatta: la certezza dell'altro.**

La traduzione letteraria dallo spagnolo, come da tutti gli altri idiomi neolatini del resto, è una fonte inesauribile di ricchezza per la nostra lingua, quando, ovviamente, non si soffochi l'alterità, il confronto. La presunta somiglianza, come è noto, nasconde infinite insidie, tuttavia sono varie le parole, se non i singoli fonemi, le costruzioni sintattiche, che nelle mani di un sensibile decifratore possono essere mantenute nella versione italiana. Una tale operazione non significa una resa letterale e piana del testo, anzi, indica più spesso forzature, spostamenti, slittamenti della lingua in cui si traduce. Sono convinto che l'italiano possa effettivamente rinnovarsi, arricchirsi, ed è il caso di dire, sopravvivere, solo a patto che apprenda ad incorporare, di altre espressioni linguistiche, la diversa sensibilità lessicale, sintattica, musicale. Lo spagnolo ci può coadiuvare ed è un esempio, tra i molti possibili, nella riscoperta del nostro patrimonio classico, mostrandoci l'efficacia anche quotidiana di termini d'etimo latino, già dall'italiano posseduti e considerati ormai desueti.

Le traduzioni di Pellegatta operano distintamente quel leggero slittamento della lingua cui più su s'accennava; consentono al lucido, pulitissimo castigliano di Biedma di riemergere, ricostituirsi nel nostro idioma. Non è una sovrapposizione quella che tenta il giovane poeta milanese, ma un abbandono che non significa mancanza di controllo sul verso, prova, piuttosto, la rinuncia ad un'arbitraria, anche se perfetta, ripercussione ritmico-sillabica, a favore di una vera e propria auscultazione del ritmo intimo del verso originale.

Non si traduce solo per supposta affinità, come faceva già notare Sereni, tuttavia, il dialogo che Pellegatta ha instaurato con Biedma è, innegabilmente, il frutto felice di una curiosa, proficua serie di concordanze – chiare, per chi conosce i versi pubblicati e gli inediti del giovane milanese. È sufficiente, per la presente breve nota di lettura, indicarne una, la più importante forse, quella da cui esplodono tutte le altre, ovvero la certezza, condivisa da entrambi, dell'altro. Intendo, soprattutto, la consapevolezza che la poesia sgorghi unicamente da una necessità improrogabile d'apertura verso una presenza, un "tu", piuttosto definito nella sua individualità e corporeità.

A conforto di ciò, sono molti gli esempi proponibili. L'*incipit* della prima poesia, *Amici a distanza*, è quasi una confessione: «Passano lenti i giorni / e molte volte siamo stati soli. / Ma poi ci sono momenti felici / per abbandonarsi all'amicizia. // Guarda: / siamo noi». Tutta la poesia è un'invocazione, una benedizione degli attimi condivisi, della tenerezza che l'essere vicini, sentirsi uniti sparge retrospettivamente sul dolore e la tristezza.

La conversazione amicale è la salvazione dal doloroso precipitare delle cose, dall'oblio: «Ora sì. Possono alzarsi / le parole gentili / – quelle che non dicono cose –, / galleggiare leggere nell'aria / [...] / Voglio dire come tutti trasciniamo / le nostre vite qui, per raccontarle. / [...] / È che non sappiamo bene, e nel ricordo / il giubilo è uguale alla tristezza. / Per noi il dolore è tenero». Si noti come in Biedma, il tema del ricordo – una delle grandi chiavi di lettura del Novecento a partire da Proust – si esautori dalla sfera individuale per farsi vivo solo nel dialogo con l'altro. Anche Pellegatta, in una delle sue più significative poesie, tratta da *Il blu delle stagioni*, accenna ad un segreto dolore che lo lega alla persona amata, tuttavia addolcito, lenito proprio dalla condivisione, dalla vicinanza: «Passiamo nell'aria del giorno, galleggiando / dentro

www.andreatemporelli.com

vaghe distanze / [...] / La sorte ci ha regalato un vestito / di cera. E la pianura ci avvolge / intorno al collo una sciarpa di nebbia. / Ma c'è un sapore dolcissimo / che ci cola sulle labbra / e ammorbidisce il giorno».

Al di là dell'affine attenzione che i due poeti ripongono sul tema della condivisione, è interessante notare il ritorno, nelle traduzioni, di scelte lessicali e di un ritmo già cari al Pellegatta, una simbiosi che in poesie successive del milanese – scritte nei mesi del suo soggiorno barcellonese, e nel pieno della sua attività di traduttore – si fa esplicita citazione, come nel caso di *Venus*, i cui versi iniziali rievocano la maestria pittorica del catalano: «Da sole si consumano le sigarette / e i posacenere si riempiono, sull'orlo / dei bicchieri si posano i gesti familiari / delle labbra, sul bordo / delle tazze mezzo vuote / la compagnia / di dolci architetture d'aria».

Per concludere, è utile segnalare nella poesia di Biedma un'importante oscillazione di ciò che definivo "certezza dell'altro": mi riferisco all'*ethos* civile di una parte della produzione del catalano, qui rappresentata dalla poesia *Anni trionfali*. Già dal titolo, riconosciamo nella *mirada irónica* (Cañas, 1996) lo stile precipuo con cui Biedma affronta il franchismo, prendendo le parti degli ultimi, degli oppressi, scendendo nella città, nei vicoli grigi, miseri di un'umanità depredata della libertà. È evidente il magistero dell'ultimo Cernuda e di W. H. Auden, i poeti che hanno condotto Biedma e la sua generazione oltre il modernismo, oltre, anche, certa poesia socio-politica, contestataria e militante. L'opera del poeta catalano è ormai unanimemente considerata dai critici uno degli esiti più felici della poesia spagnola del secondo Novecento.

Note bio-bibliografiche: Jaime Gil de Biedma

(a cura di Alberto Pellegatta)

«Nacqui a Barcellona nel 1929 e qui ho abitato quasi sempre. Passai i tre anni della guerra civile a Nava de la Asunción, un paese nella provincia di Segovia, dove la mia famiglia possiede una casa, nella quale sempre ritorno. L'alternanza fra Catalogna e Castiglia, come dire: fra la città e la campagna – o, per essere più esatto, fra la vita borghese e *la vie de chateau* –, è stato un fattore importante per la formazione della mia mitologia personale. Studiai diritto a Barcellona e Salamanca; mi laureai nel 1951. Dal 1955 lavoro in un'impresa commerciale. Il mio impiego mi ha portato a vivere lunghi periodi a Manila, città che adoro e che mi risulta meno esotica di Siviglia, perché la capisco meglio. Rimasi calvo nel 1962; la perdita m'infastidisce ma non mi ossessiona – dicono che ho un profilo molto buono. Guadagno abbastanza denaro. Non risparmio. Sono stato di sinistra ed è molto probabile che continui ad esserlo, ma è già da qualche tempo che non esercito.

Bene. Ora supponiamo che siano passati dodici anni da quando scrissi il precedente. E nonostante andiamo più lontani, supponiamo la cosa più terribile: che la nostra supposizione – tua e mia lettore, ricordati– sia la verità assoluta. Che cosa dirò allora che è stato di me durante questa pausa interlineare? La prima e istintiva cosa è: nulla. Poi, dopo alcune riflessioni, certi fatti s'impongono. Per esempio, che Manila ormai mi annoia e in cambio mi affascinò Siviglia, scoperta per la prima volta nel novembre 1976, dopo essere stato lì moltissime volte. Anche, che nel 1974 pubblicai un mio diario del 1956 – gli anni che terminano col sei, sempre sono stati importanti nella mia vita –, intitolandolo *Diario dell'artista seriamente infermo* (Editorial Lumen, Barcellona); e che nel 1980 riunii i miei saggi di critica letteraria e alcune altre cose nel volume: *Il piede della lettera* (Editorial Crítica, Barcellona). Che ora e qui pubbli-

www.andreatemporelli.com

co la seconda edizione, impercettibilmente accresciuta, delle mie poesie complete. E che lungo questi anni ho imparato, bene o male – bene e male – ad essere un confezionatore. Un apprendistato modesto, ma assorbente, che appena permette di scrivere poesie. Forse dovrei dire altro su questo, sul non scrivere. Molta gente me lo chiede, io me lo chiedo. E perché ho scritto? Alla fine e all'inizio, la cosa normale è leggere. Le mie risposte preferite sono due. Una, che la mia poesia consistette – senza che io lo sapessi – in un tentativo di inventarmi un'identità; ormai inventata, e assunta, non mi occorre più mettermi intero in ogni poesia che mi misi a scrivere, che era ciò che mi appassionava. L'altra, che tutto fu un equivoco: io credetti di voler essere poeta, ma in fondo volevo essere poesia. E in parte, in mala parte, lo ho conseguito; come qualche poesia, mediamente ben fatto, ora manco di libertà interiore, sono tutto necessità e sottomissione interna a questo tormentato tiranno, a questo *Big Brother* insonne, onnisciente e ubico – Io. Metà Calibano, metà Narciso, lo temo soprattutto quando lo ascolto interrogarmi vicino al balcone aperto: "Che fa un ragazzo del 1950 come te in un anno indifferente come questo?" *All the rest is silence*».

Questo scriveva di sé il poeta medesimo presentando al pubblico la seconda edizione accresciuta del libro *Le persone del verbo* (Seix Barral, Barcellona, 1985) che si compone come una silloge delle precedenti pubblicazioni: *Secondo sentenza del tempo* (Barcellona, 1953); *Compagni di Viaggio* (Barcellona, 1959); *A favore di Venere* (Barcellona, 1965); *Moralità* (Messico, 1966) e *Poesie Postume* (Madrid, 1968).

Nel 1951 escono alcune sue poesie sulla rivista *Laye*. L'anno seguente gli viene proposto di tenere un seminario sulla poesia di Guillén all'Istituto di Cultura Ispanica, seminario che diventò un saggio dal titolo *Cantico: il mondo e la poesia di Jorge Guillén* (Seix Barral, Barcellona, 1960). Nel 1955, per sei mesi, soggiorna in Inghilterra. Nel 1956 Castellet lo include nella sua Antologia di poesia contemporanea. Traduce di Eliot la *Funzione della poesia, funzione della critica* e di Isherwood *Addio a Berlino*.

Nel 1959 partecipa con Otero ed altri artisti all'*Omaggio a Machado* e comincia a firmare diversi manifesti antifranchisti. Chiede di entrare nel partito comunista, ma viene respinto, come Pasolini in Italia, per le sue scelte sessuali. Il resto lo racconta l'autore stesso. Muore nel gennaio del 1990.

Alberto Pellegatta

Nato a Milano nel 1978, ha una maturità classica ed è iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia presso l'Università degli studi di Milano. Ha da poco concluso il suo soggiorno di studio in Spagna, a Barcellona, all'interno del progetto «Erasmus». Ha curato nel 1998-99 con Maurizio Cucchi un'antologia della poesia dialettale italiana presso l'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Alcuni suoi versi sono apparsi sullo «Specchio della Stampa» (1998 e 2000) e sulle «Nuove Ragioni». Quest'anno è uscito da Pulcino Elefante *Il blu delle stagioni* – versione ridotta rispetto all'originale, accompagnata da un disegno di Gaetano Orazio. Sempre per Gaetano Orazio ha composto una poesia d'occasione *Il fiume* che affiancava una tela dell'artista (altri quindici poeti compaiono insieme a lui nella pubblicazione Medusa Arte di Milano che ha seguito l'esposizione).

È stato inserito da Mario Santagostini e Maurizio Cucchi nell'antologia *I poeti di vent'anni* (Stampa, 2000).

www.andreatemporelli.com

Da **COMPAÑEROS DE VIAJE**

AMISTAD A LO LARGO

Pasan lentos los días
y muchas veces estuvimos solos.
Pero luego hay momentos felices
para dejarse ser en amistad.
Mirad:
somos nosotros.

Un destino condujo diestramente
las horas, y brotó la compañía.
Llegaban noches. Al amor de ellas
Nosotros encendíamos palabras,
las palabras que luego abandonamos
para subir a más:
empezamos a ser los compañeros
que se conocen
por encima de la voz o de la seña.

Ahora sí. Pueden alzarse
las gentiles palabras
– ésas que ya no dicen cosas –,
flotar ligeramente sobre el aire;
porque estamos nosotros enzarzados
en mundo, sarmentosos
de historia acumulada,
y está la compañía que formamos plena,
frondosa de presencias.
Detrás de cada uno
vela su casa, el campo, la distancia.

Pero callad.
Quiero deciros algo.

Sólo quiero deciros que estamos todos juntos.
A veces, al hablar, alguno olvida
su brazo sobre el mío,
y yo aunque esté callado doy las gracias,
porque hay paz en los cuerpos y en nosotros.
Quiero deciros cómo todos trajimos
nuestras vidas aquí, para contarlas.
Largamente, los unos con los otros
en el ricón hablamos, tantos meses!
que nos sabemos bien, y en el recuerdo
el júbilo es igual a la tristeza.
Para nosotros el dolor es tierno.

Ay el tiempo! Ya todo se comprende.

www.andreatemporelli.com

Da *COMPANEROS DE VIAJE*

Amici a distanza

Passano lenti i giorni
e molte volte siamo stati soli.
Ma poi ci sono momenti felici
per abbandonarsi all'amicizia.
Guarda:
siamo noi.

Un destino condusse destramente
le ore, e germogliò la compagnia.
Arrivano le notti. Per amore loro
incendiamo parole,
le parole che poi abbandoniamo
per salire più su:
iniziamo ad essere compagni
che si conoscono
in cima della voce o del segno.

Ora sì. Possono alzarsi
le parole gentili
– quelle che non dicono cose –,
galleggiare leggere nell'aria;
perché siamo impigliati
nel mondo, sarmentosi
di storia accumulata,
e c'è la compagnia che formiamo, piena,
frondosa di presenze.
Dietro di ognuno
veglia la casa, la campagna, la distanza.

Ma taci.
Voglio dire qualcosa.

Solo voglio dirvi che siamo tutti vicini.
A volte, parlando, qualcuno dimentica
il suo braccio sul mio,
e io benché sia ammutolito do la grazia,
perché c'è pace nei corpi e in noi stessi.
Voglio dire come tutti trasciniamo
le nostre vite qui, per raccontarle.
Lungamente, gli uni agli altri
nell'angolo parliamo, per tanti mesi!
È che non sappiamo bene, e nel ricordo
il giubilo è uguale alla tristezza.
Per noi il dolore è tenero.

Ahi il tempo! E tutto si comprende.

www.andreatemporelli.com

RECUERDA

Hermosa vita que pasó y parece
ya no pasar…
Desde este instante, ahondo
sueños en la memoria: se estremece
la eternidad del tiempo allá en el fondo.
Y de repente un remolino crece
que me arrastra sorbido hacia un trasfondo
de sima, donde va, precipitado,
para siempre sumiéndose el pasado.

AUNQUE SEA UN ISTANTE

Aunque sea un instante, deseamos
descansar. Soñamos con dejarnos.
No sé, pero en cualquier lugar
con tal de que la vida deponga sus espinas.

Un instante, tal vez. Y nos volvemos
atrás, hacia el pasado engañoso cerrándose
sobre el mismo temor actual, que día a día
entonces también conocimos.

Se olvida
pronto, se olvida el sudor tantas noches,
la nerviosa ansiedad que amarga el mejor logro
llevándonos a él de antemano rendidos
sin más que ese vacío de llegar,
la indiferencia extraña de lo que ya está echo.

Así que a cada vez que este temor,
el eterno temor que tiene nuestro rostro
nos asalta, gritamos invocando el pasado
– invocando un pasado que jamás existió –

para creer al menos que de verdad vivimos
y que la vida es más que esta pausa inmensa,
vertiginosa,
cuando la propria vocación, aquello
sobre lo cual fundamos un día nuestro ser,
el nombre que le dimos a nuestra dignidad
vemos que no era más
que un desolador deseo de esconderse.

www.andreatemporelli.com

Ricorda

Formosa vita che passò e che sembra
non passare…
Da questo istante, affondo
i sogni nella memoria: sussulta
l'eternità del tempo laggiù nel fondo.
E di repente un mulinello cresce
che mi trascina in un profondo
abisso, dove va, precipitando
per sempre sotterrandosi il passato.

Benché sia un istante

Benché sia un istante, desideriamo
riposarci. Sogniamo di abbandonarci.
Non so, in un luogo qualsiasi
purché la vita deponga le sue spine.

Un istante, a volte. E noi torniamo
indietro, ad un passato mendace chiudendoci
nello stesso timore attuale, che giorno per giorno
allora pure conoscemmo.
Si dimentica
presto, si dimentica il sudore di tante notti,
la nervosa ansietà che amareggia la miglior riuscita
portandoci a sé anticipatamente arresi
senza altro che il vuoto della meta,
la strana indifferenza per quello che è già fatto.

Cosicché ogni volta che questo timore,
l'eterno timore che ha il nostro volto
ci assalta, gridiamo invocando il passato
– invocando un passato che non fu mai –

per credere almeno che viviamo veramente
e che la vita è più che questa pausa immensa,
vertiginosa,
quando la propria vocazione, quello
sul quale fondammo un giorno il nostro essere,
il nome che demmo alla nostra dignità
vediamo che non era più
che un desolato desiderio di nasconderci.

www.andreatemporelli.com

AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS

En la vieja ciudad
llena de niños góticos, en donde diminutas
confiterías peregrinas
ejercen el oficio de placer furtivo
y se bebe cerveza en lugares sagrados
por el uso del tiempo, aunque quizá es más dulce
pasearse a lo largo del río,

allí precisamente viví los meses últimos
en mi vida de joven sin trabajo
y con algún dinero.
Puede que un día cuente
quel lait pur, que de soins *y cuántos sacrificios*
me han hecho hijo dos veces de unos padres propicios.
Pero ésa es otra historia,
voy a hablaros
del producto acabado,
o sea: yo,
tal y como he sido en aquel tiempo.

¿Os ha occurrido a veces
– de noche sobre todo –, cuando consideráis
vuestro estado y pensáis en momentos vividos,
sobresaltaros de lo poco que importan?
Las equivocaciones, y lo mismo los aciertos,
y la vacilaciones en las horas de insomnio
no carecen de un cierto interés retrospectivo
tal vez sentimental,
pero la acción,
el verdadero argumento de la historia,
uno cae en la cuenta de que fue muy distinto.

Así de aquellos meses,
que viví en una crisis de expectación heroica,
me queda sobre todo la conciencia
de una pequeña falsificación.
Y si recuerdo ahora,
en las mañanas de cristales lívidos,
justamente después que la niebla
rezagada empezaba a ceder,
cuando las nubes
iban quedándose hacia el valle,
junto a la vía férrea,
y el gorgoteo de la alcantarilla
despertaba los pájaros en el jardín,

www.andreatemporelli.com

Ampliamento di studi

Nella vecchia città
piena di bimbi gotici, dove minuscole
pasticcerie peregrine
esercitano l'officio del piacere furtivo
e si beve la birra in luoghi consacrati
dall'uso del tempo, anche se è forse più dolce
passeggiare lungo il fiume,

lì precisamente vissi i mesi ultimi
della mia vita di giovane senza lavoro
e con qualche denaro.
Può essere che un giorno racconti
quel lait pur, que de soins e quanti sacrifici
mi hanno fatto figlio due volte degli stessi genitori propizi.
Ma questa è un'altra storia,
vi parlo
del prodotto finito,
ossia: io,
tale e come sono stato a quel tempo.

Vi è capitato a volte
– di notte soprattutto –, quando considerate
il vostro stato e pensate ai momenti vividi,
di spaventarvi per quanto poco importino?
Gli equivoci, come i successi,
e le vacillazioni durante le ore insonni
non mancano di un certo interesse retrospettivo
a volte sentimentale,
ma l'azione,
il vero argomento della storia,
uno si accorge che fu ben distinto.

Così di quei mesi,
che vissi in una crisi di aspettazione eroica,
mi rimane soprattutto la coscienza
di una piccola falsificazione.
E ricordo adesso,
nelle mattine di cristalli lividi,
giustamente dopo che la nebbia
rimasta iniziava a cadere,
quando le nubi
andavano a posarsi nella valle,
vicina alla ferrovia,
e il gorgoglio del canaletto
risvegliava gli uccelli nel giardino,

www.andreatemporelli.com

yo me asomaba para ver a lo lejos
la ciudad, sintiendo todavía
la irritación y el frío de la noche
gastada en no dormir,
si ahora recuerdo,

esa efusión imprevista, esa imperiosa
revelación de otro sentido posible, más profundo
que la injusticia o el dolor, esa tranquilidad
de absolución, que yo sentía entonces,
¿no eran sencillamente la gratificación furtiva
del burguesito en rebeldía
que ya sueña con verse
tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?

Da **MORALIDADES**

PANDEMICA Y CELESTE

quam magnus numerus Libyssae arenae
……
aut quam sidera multa, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores
Catulo, VII

Imagínate ahora que tú y yo
muy tarde ya en la noche
hablemos hombre a hombre, finalmente.
Imagínatelo,
en una de esas noches memorables
de rara comunión, con la botella
medio vacía, los ceniceros sucios,
y después de agotado el tema de la vida.
Que te voy a enseñar un corazón,
un corazón infiel,
desnudo de cintura para abajo,
hipócrita lector – mon semblable, – mon frère!

Porque no es la impaciencia del buscador de orgasmo
quien me tira del cuerpo hacia otros cuerpos
a ser posible jóvenes:
yo persigo también el dulce amor,
el tierno amor para dormir al lado
y que alegre mi cama al despertarse,
cercano como un pájaro.
¡Si yo no puedo desnudarme nunca,

www.andreatemporelli.com

io mi sporgevo per vedere da lontano
la città, sentendo tuttavia
l'irritazione e il freddo della notte
guastata a non dormire,
se ora mi ricordo,

questa effusione imprevista, questa imperiosa
rivelazione di un altro significato possibile, più profondo
dell'ingiustizia o del dolore, questa tranquillità
di assoluzione, che io sentii allora,
non erano semplicemente la gratificazione furtiva
del borghesuccio in ribellione
che già sognava di vedersi
tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change?

Da ***MORALIDADES***

Pandemica e celeste

quam magnus numerus Libyssae arenae
……
aut quam sidera multis, cum tacet nox,
furtiuos hominum uident amores
Catullo, *VII*

Immaginati ora che tu ed io
molto addentro nella notte
parliamo uomo a uomo, finalmente.
Immaginatelo,
in una di queste notti memorabili
di rara comunione, con la bottiglia
mezzo vuota, il posacenere sporco,
e dopo aver approfondito il tema della vita.
Che ti insegno un cuore,
un cuore infedele,
nudo dalla cinta in giù,
ipocrita lettore – *mon semblable, – mon frère!*

Perché non è l'impazienza del cercatore d'orgasmo
che mi trascina dal corpo verso altri corpi
possibilmente giovani:
io perseguo anche il dolce amore,
il tenero amore cui dormire a fianco
e che rallegra il letto al suo risveglio,
vicino come un passero.
Se io non posso mai spogliarmi,

www.andreatemporelli.com

si jamás he podido entrar en unos brazos
sin sentir – aunque sea nada más que un momento –
igual deslumbramiento que a los veinte años!

Para saber de amor, para aprenderle,
haber estado solo es necesario.
Y es necesario en cuatrocientas noches
– con cuatrocientos cuerpos diferentes –
haber hecho el amor. Que sus misterios,
como dijo el poeta, son del alma,
pero un cuerpo es el libro en que se leen.

Y por eso me alegro de haberme revolcado
sobre la arena gruesa, los dos medios vestidos,
mientras buscaba ese tendón del hombro.
Me conmueve el recuerdo de tantas ocasiones…
Aquella carretera de montaña
y los bien empleados abrazos furtivos
y el instante indefenso, de pie, tras el frenazo,
pegados a la tapia, cegado por las luces.
O aquel portal atardecer cerca del río
desnudos y riéndonos, de yedra coronados.
O aquel portal en Roma – en via del Babuino.
Y recuerdos de cara y ciudades
apenas conocidas, de cuerpos entrevistos,
de escalera sin luz, de camarotes,
de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos,
y de infinitas casetas de baños,
de fosos de un castillo.
Recuerdos de vosotras, sobre todo,
oh noches en hoteles de una noche,
definitivas noches en pensiones sórdidas,
en cuartos recién fríos,
noches que devolvéis a vuestros huéspedes
un olvidado sabor a sí mismo!
La historia en cuerpo y alma, como una imagen rota,
de la langueur goutée à ce mal d'être deux.
Sin despreciar
– alegres como fiesta entre semana –
las experiencias de promiscuidad.

Aunque sepa que nada me valdrían
trabajos de amor disperso
si no existiese el verdadero amor.
Mi amor,

www.andreatemporelli.com

se giammai sono potuto entrare in un abbraccio
senza sentire – anche se non è più di un momento –
un fremito come a vent'anni!

Per conoscere l'amore, per apprenderlo,
essere stato solo è necessario.
E è necessario in quattrocento notti
– con quattrocento corpi differenti –
aver fatto l'amore. Ché i suoi misteri,
come disse il poeta, sono dell'anima,
ma un corpo è il libro in cui si leggono.

E per questo mi rallegro di essermi rovesciato
sulla rena grossa, entrambi mezzo vestiti,
mentre cercavo il tendine nella tua spalla.
Mi commuove il ricordo di tante occasioni…
Quella stradina di montagna
e i ben impiegati abbracci furtivi
e l'istante indifeso, in piedi, prima di venire,
piegati al manutengolo, accecati dalle luci.
O quel tramonto vicino al fiume
nudi e sorridenti, coronati d'edera.
O quell'androne a Roma, – in via del Babbuino.
E i ricordi di facce e città
appena conosciute, di corpi intravisti,
di scalinate senza luce, di cabine,
di bar, di passaggi deserti, di postriboli,
e di infinite vasche da bagno,
dei fossi di un castello.
Ricordi di voi, soprattutto,
oh notti in hotel da una notte,
definitive notti in pensioni sordide,
in camere da poco fredde,
notti che ritornate ai vostri ospiti
un dimenticato sapore di se stessi!
La storia in corpo e anima, come una
immagine rotta,
de la langueur goutée à ce mal d'être deux.
Senza disprezzare
– allegri come feste in settimana –
le esperienze di promiscuità.

Nonostante sappia che a nulla mi varrebbero
lavori d'amore disperso
se non esistesse il veritiero amore.

www.andreatemporelli.com

integra imagen de mi vida,
sol de las noches mismas que le robo.

Su juventud, la mía,
– música de mi fondo –
sonríe aún en la imprecisa gracia
de cada cuerpo joven,
en cada encuentro anónimo,
iluminándolo. Dándole un alma.
Y no hay muslos hermosos
que no me hagan pensar en su hermosos muslos
cuando nos conocimos, antes de ir a la cama.

Ni pasíon de una noche de dormida
que pueda compararla
con la pasión que da el conocimiento,
los años de experiencia
de nuestro amor.
Porque en amor también
es importante el tiempo,
y dulce, de algún modo,
verificar con mano melancólica
su perceptibile paso por un cuerpo
– mientras que basta un gesto familiar
en los labios,
o la ligera palpitación de un miembro,
para hacerme sentir la maravilla
de aquella gracia antigua,
fugaz como un reflejo.

Sobre su piel borrosa,
cuando pasen más anños y al final estemos,
quiero aplastar los labios invocando
la imagen de su cuerpo
y de todos los cuerpos que una vez amé
aunque fuese un instante, deshechos por el tiempo.
Para pedir la fuerza de poder vivir
sin belleza, sin fuerza y sin deseo,
mientras seguimos juntos
hasta morir en paz, los dos,
como dicen que mueren los que han amado mucho.

www.andreatemporelli.com

integra immagine della mia vita,
sole delle notti stesse che gli rubo.

La sua giovinezza, la mia,
– musica del mio profondo –
sorride ancora nell'imprecisa grazia
di ogni corpo giovane,
in ogni incontro anonimo,
illuminandolo. Dandogli un'anima.
E non c'è muscolo bello
che non mi faccia pensare ai suoi bei muscoli
quando ci conoscemmo, prima di andare a letto.

Né passione di una notte
che possa comparare
con la passione che dà la conoscenza,
gli anni dell'esperienza
del nostro amore.
Perché in amore pure
è importante il tempo,
e dolce, in qualche modo,
verificare con mano melanconica
il suo impercettibile cammino sul corpo
– mentre basta un gesto familiare
delle labbra,
o il leggero fremito di un membro,
per farmi sentire la meraviglia
di quella grazia antica,
fugace come un riflesso.

Sulla sua pelle cancellata,
quando passano più anni e alla fine ci troviamo,
voglio appoggiare le mie labbra invocando
l'immagine del tuo corpo
e di tutti i corpi che una volta amai
benché per un istante, disfatti ora dal tempo.
Per chiedere la forza di poter vivere
senza bellezza, senza forza e senza desiderio,
mentre proseguiamo insieme
fino a morire in pace, noi due,
come dicono che muoiono quelli che hanno tanto amato.

www.andreatemporelli.com

AÑOS TRIUNFALES

… y la más hermosa
sonríe al más fiero de los vencedores.
Rubén Darío

Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros.

Barcelona y Madrid eran algo humillado.
Como una casa sucia, donde la gente es vieja,
la ciudad parecia más oscura
y los Metros olían a miseria.

Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,
se salía a las calles de un invierno
poblado de infelices gabardinas
a la deriva, bajo el viento.

Y pasaban figuras mal vestidas
de mujeres, cruzando como sombras,
solitarias mujeres adiestradas
– viudas, hijas o esposas –

en los modos peores de ganar la vida
y suplir a sus hombres. Por la noche,
la más hermosas sonreían
a los más insolentes de los vencedores.

www.andreatemporelli.com

Anni trionfali

… e la più bella
sorride al più fiero dei vincitori
Rubén Darío

Mezza Spagna occupava la Spagna intera
con la volgarità, con il disprezzo
totale di cui è capace, di fronte al vinto,
un intrattabile popoli di caprari.

Barcellona e Madrid erano qualcosa di umiliato.
Come una casa sporca, dove la gente è vecchia,
la città appariva più scura
e i Metrò odoravano di miseria.

Con la luce del crepuscolo, sussultante e triste,
si usciva per la strada di un inverno
popolato di infelici impermeabili
alla deriva, nel vento.

E passavano figure mal vestite
di donne, attraversando come ombre,
donne solitarie addestrate
– vedove, figlie o spose –

ai modi peggiori di guadagnarsi la vita
e supplire ai loro compagni. Di notte,
le più belle sorridevano
ai più insolenti dei vincitori.

www.andreatemporelli.com

Davide Bregola, Andrea Righi, *Viaggi e corrispondenze*, Faenza,Mobydick, 1999

Cominciamo col dire che questo *Viaggi e corrispondenze* – piccola antologia «a due» edita per i tipi di Mobydick – è il resoconto finale del premio letterario dedicato da Correggio a Pier Vittorio Tondelli, più precisamente un premio dedicato dalla sua città natale all'attenzione che questo scrittore ha sempre dimostrato verso la giovane narrativa. Tondelli è stato un elemento cardine nello svecchiamento della narrativa italiana, facendola uscire da una generale asfissia di contenuti e fissando nuovi,possibili, moduli stilistici.

Davide Bregola e Andrea Righi sono i vincitori *ex aequo* della prima edizione del Premio Tondelli (1999), selezionati fra ottantatré partecipanti. Per quanto dissimili fra loro, i racconti dei due giovani autori (nati nel 1974) presentano, come dice la motivazione della giuria, «uno stile già curato e consapevole». Ma pure nella diversità le loro scritture sono unite da un filo rosso che il titolo antologico riesce a cogliere miracolosamente.

In questo *Viaggi e corrispondenze* risulta centrale l'idea di movimento, inteso non solo come costante «fisica», come spostamento da un luogo verso un altro, ma anche come *modus* interiore di rapportarsi con la quotidianità degli eventi, come capacità di interpretarli, creando tensioni e ritmi a volte inaspettati all'interno di queste brevi narrazioni. Non sempre i racconti dei due venticinquenni raggiungono la quadratura del cerchio, ma è un discorso che si potrebbe allargare senza problemi a tutta la narrativa italiana. Le capacità nel costruire una storia in Bregola e Righi risultano comunque notevoli e riescono a dare alle forme-racconto un tono estremamente personale quanto lucido.

Tra i due, è Davide Bregola, di Sermide, in provincia di Mantova a convincere maggiormente. Con una piccola ma invidiabile presenza su antologie seminali (ad es. *Coda*, curata da Silvia Ballestra e Giulio Mozzi) e su varie riviste di letteratura, Bregola si presenta con una maggiore sicurezza nell'uso di una sua lingua e di un suo stile. Dimostra di possedere una tastiera ampia e variegata, che va dal mistico al quotidiano, dal ragionare filosofico al puro flusso di coscienza. In *Lettere mai spedite*, titolo generale per i cinque racconti dell'antologia, gli autori più disparati letti dall'onnivoro Bregola vengono innestati su piccoli accadimenti di natura autobiografica (*La ragazza di Frenchi*, *Nuclei sghembi*), quindi non solo il Tondelli dell'*Abbandono* o quello più in generale inerente al tema del viaggio, ma anche il Walserdelle *Passeggiate*, o la grammatica stravolta e fantasiosa del racconto *Lagenda del Billo* mutuata dall'einaudiano Ghizzardi (*Mi richordo anchora*). Bregola è instancabile, scava attraverso i suoi racconti in tutte le direzioni possibili, ma riconducendo sempre ogni elemento a una lingua, a uno stile decisamente personale. È, però, indubbio che la capacità di porsi davanti al materiale narrato in modo così solare e «innocente», porti questo autore a un confronto con la narrativa emiliana. E se, come dice Barilli nel suo *È arrivata la terza ondata*, Bregola non si fa catturare né dai «bassi fondali della pianura padana» – spesso dominanti in Celati e basati sul risparmio e sulla rinuncia – né da una cultura dialettale e provinciale, questo avviene perché gli sono più vicini autori come Cesare Zavattini e forse – solamente forse – Giovannino Guareschi.

Se si deve parlare di «difetto» in questi racconti è proprio nel modo di porsi davanti alle cose: troppo solare e innocente, un difetto per eccesso, direi. Lo sguardo divertito e acuto, la capacità di deviare dal tema, a volte non bastano per arginare il ritmo delle frasi, che straripano nel loro desiderio di dire tutto, facendosi meno incalzanti e più affannate. La parola tende ad appesantirsi inutilmente, ma fortunatamente non diventa mai narcisistico esercizio di stile. Già questo di per sé è un gran bel risultato.

All'opposto dell'«alluvione» bregoliana troviamo *Di qui, prego*, la silloge di Andrea Righi da Correggio, patria di Pier Vittorio Tondelli. Qui si potrebbe dire che il problema sta tutto in un riferirsi pressante e troppo ravvicinato a certa narrativa d'oltreoceano (anche se stranamente l'esergo di *Fin qui tutto bene*, forse il racconto migliore tra i sei proposti, è tratto dal Pavese di *Lavorare stanca*), narrativa rispettabilissima, ma che in questo giovane autore appare ancora non ben assimilata all'interno di un dettato personale. Inoltre i racconti che compongono *Di qui, prego*, appaiono molto legati sia a una concezione troppo diaristica che alla descrizione di una quotidianità minimalista. Vi si avverte, inoltre,

www.andreatemporelli.com

qualcosa di simile a un ossessivo guardare il proprio ombelico senza avere il coraggio, o la forza, di uscire da un circolo vizioso e ripetitivo, tutte cose che mal si amalgamano con una costruzione narrativa ricca di ritrosie, di scarti repentini, di ombrosità inspiegabili, come quella di Righi. Questi tratti, se amplificati e rielaborati, potrebbero intrigare in maniera positiva il lettore, mentre ora vengono a disperdersi in chiuse poco convincenti, oppure in *plot* troppo vicini alla felice annotazione di un'idea.

Sergio Rotino

Luigi Di Ruscio, *Firmum. 1953-1999*, Ancona, PeQuod, 1999

Ecco un poeta di cui farsi seguaci con la forza tragica e grottesca della mosca bianca. Ecco un ideale contraltare al nostro lirismo feriale e viscido. Ed ecco un mistero. Di Ruscio è colpevolmente dimenticato. Si dice che i poeti in circolazione sono troppi e che non ci si può ricordare di tutti. Bene. Se però affondiamo le mani nella Cucchi-Giovanardi (il nostro salvacondotto, il nostro bastimento per le isole felici) e peschiamo, tiriamo fuori anche dei ghiozzi: perché Alberto Bevilacqua, per esempio? E perché non Di Ruscio? Egli è l'emblema di un'intera generazione e di un periodo storicamente importante, l'Italia del primo *boom* economico e dell'industrializzazione, che la prosa soprattutto (Ottieri, Testori, Volponi, Arpino) ha saputo raccontare, ma poco la poesia.

Capendo questo, Walter Siti (nel testo *Il neorealismo nella poesia italiana. 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980) si era accorto di lui valorizzandone l'opera. Già prima si erano resi conto Fortini e Quasimodo, ma anche Majorino e De Signoribus, nomi che pesano, garanti importanti che Di Ruscio non ha mai deluso. Invece la vittima è lui, vittima dell'illusione del lettore o, piuttosto, del non-lettore, prima illuso dalla fabbrica («La potenza di che inviti si cerchia», ah Sereni!), poi dal lettore o, meglio, visto che non ci sono lettori di poesia innocenti, dalla critica. Se un romanziere può contare, a mali estremi, sul pubblico, il pubblico della poesia (Cordelli & Berardinelli) ha contorni lattescenti e scribacchini (sono professori universitari, critici, e altri poeti). L'ombrellone sulla spiaggia protegge Giorgio Bocca, non certo Di Ruscio. Se, quindi, non si può contare su un pubblico che sia uno, il destino è macerante.

A lottare rimane questo libro odissiaco, che si può leggere come un viaggio, un unico poemetto scandito in lasse numerate progressivamente fino a 131. «La poesia come illuminazione non è possibile / se non siamo tutti attenebrati» ovvero, per dirla con Siti, «la dialettica tra conoscere e trasformare è bloccata in un ingorgo, in una scissione» e per ridirla con Di Ruscio: «non indegnamente mi addento nelle tenebre». Questa scissione può manifestarsi nel *lapsus*: qui addento/addentro. Altrove sarà «frecato» per fregato, «spase» per sparse. Il *lapsus* segna un'incapacità a essere parallelo alla vita. In fondo, e lo notava già Siti, se il punto di partenza e di propulsione era la fabbrica, in breve tempo è il mondo ad essere diventato la fabbrica; così, se le dinamiche della fabbrica hanno invaso la vita sociale e civile, il "poeta operaio" è pronto (e magari il solo) a interpretarla: anche Dio è di ferro, ha «la testa esagonale della vite» e appartiene agli «idoli di plastica». Infatti «immagino che posso scrivere le poesie come fossi ancora nel 1953».

Dicevo libro odissiaco, e l'autore si dice Ulisse-Nessuno (p. 138), in un itinerario dove «l'utopia è morta», «i campi di sterminio non furono la fine di un'epoca ma l'inizio dell'epoca nostra» e perciò «il nostro eroe ad imparare a vivere non ci ha provato nemmeno»: libro sapienziale ed enciclopedico, pieno del dolore dei pensieri e delle sentenze: «sto a pentirmi dei peccati che non ho commesso», «nessuno era quello che si credeva di essere», «l'uomo discende dalle scimmie o dai maiali», poesie di chi non crede più a niente («questo inferno per noi»), tanto meno alla poesia: poesie scritte come in *trance*, «ogni segno è diventato un drago», una *trance* durata una vita: «sempre più chiaramente sino allo spappo finale».

Di Ruscio dice «pedocchi», «corce», «frecare», «trozzi», «dies irae dies illa che lu diavulu te sbrilla», ma anche «battìo», «spadati», «infasciato», «appantanata»: ha un lessico camaleontico, fra arcaismi, preziosismi e tessere vernacole, con versi a lunga gittata (venti sillabe e più) e ha una poesia di cose: un

www.andreatemporelli.com

modello può essere Pavese, in virtù del verso lungo e narrativo, ma non solo, anche per una crepitante malinconia della decadenza e della fine («amministro la mia fine»). Tra i maestri anche la linea russa, con Majakovskij, Esenin, Evtuscenko; e poi Allen Ginsberg, Pasolini; si vorrebbe dire Dante, se fossimo più spavaldi e menefreghisti, Dante per il sangue e la tempra, il vino di Dante in un paese annacquato dal placebo del Petrarca. (Domanda: nel Novecento quali poeti "danteschi" possiamo ricordare? veramente pochi: Clemente Rebora, l'Eusebio, Amelia Rosselli, tutto il resto è petrarchismo. Intendiamo Dante là dove il verbo è anteriore ma perfettamente conseguente al sentimento, Petrarca lì dove il verbo è posteriore a qualsiasi senso).

Di Ruscio oppone uno scialo e un'esuberanza di oggetti e di situazioni, una poesia piena, mimetica, referenziale. Ma dev'essere il rigoglio della pianta grassa, che assorbe acqua e sostanze nutritive in quantità esagerate per mantenere una scorza ruvida e intransigente: perché l'effetto è proprio questo, di un protestantesimo dei sentimenti, si percepisce la missione andata in fumo, il progetto naufragato e virilmente sostenuto e la fermezza degli intenti che sfumano sempre più fino a coincidere con la sconfitta, con il negativo. Così la poesia è un campo di battaglia dove la vittoria è l'egemonia del fallimento. Ogni giorno timbriamo il cartellino.

Flavio Santi

Flavio Ermini, *Hamsund*, Verona, Anterem, 2000[2]

In *Hamsund* di Flavio Ermini c'è la resa allusiva della scrittura a un ritmo che è simile a quello di un regolare e lento pulsare del sonno; l'uso della "cantilena" non significa che il testo stia ritraendosi in un mondo meno sistematico di quello metafisico sottinteso, perché la complessità del nostro interagire con il mondo avviene anche per le sottili vie della suggestione sonora.

La concezione di Descartes di un ponte che collega il fisico e il mentale è indirizzata in queste poesie a preservare l'autonomia del secondo; esse sono come altrettante illusioni ottiche («un orrore superfluo / due immagini approssimate per difetto») e la nota asserzione di Helmholts di «inferenza dell'inconscio», intesa come base psicologica di ogni percezione, è costantemente riproposta dalla manifesta eccezione che le illusioni ottiche hanno, essendo «l'inferenza dell'inconscio» un processo subcosciente, un modo induttivo di pensare sulla base dell'esperienza trascorsa («l'infanzia artefatta / uguale per tutti»). È nel ritmo languido, nella pulsazione ipnotica della scrittura, che si incontrano Kleist, Ottilia, Lou, Stephen, in un gioco di identificazione tra ciò che vedono e l'essere anche preda degli sguardi altrui; essi guardano non più da un punto di vista fisiologico, completamente innervato nella dimensione temporale della vita («i sensi acuiti / le attorte radici»), ma da quello del tutto immerso nella "falsa induzione" dell'illusione ottica.

Ogni testo è preceduto da un'interrogazione in forma di sceneggiatura cinematografica, che contrappone spesso al viaggio romantico lo «spostamento puro» (Deleuze); il riferimento al viaggio non è qui *tópos* classico in cui a viaggiare sono gli eroi e soprattutto i poeti romantici, ma uno spazio-tempo che appartiene alla sfera del quotidiano e del mondo («a iniziare da ora non rimane niente da lasciare alle spalle e ogni nuovo confine resta illusorio»), non Goethe, quindi, ma Kleist. Il sostanziale punto di vista intimo e soggettivo (potremmo aggiungere cartesiano) dell'io in *Hamsund* si qualifica e si determina insieme al manifestarsi stesso dello spazio della vita. «Non sono certo che qui ci sia / un posto dove rifugiarsi» fa pensare ai famosi frammenti di Eraclito: «tutto scorre» e «noi ci bagniamo e non ci bagniamo nello stesso fiume», a significare che non dobbiamo trasformare sensazioni e percezioni in cose immobili. La realtà evocata in queste poesie è un mondo illusorio di fantasie, sogni, paure e ricordi («sebbene si accordi / al nome di Isis / la tela del ragno»), ma la sua comparsa è sempre in forma di conflitto: le parole indicano una realtà per differimento, raccontano immagini ma ci negano la possibilità di una verifica («perdendo se stesso / traversi le spire / le cime le balze / d'incontri mancati / nell'atto del dire»). È solo racchiusa in quest'intervallo paralizzante, teso all'ascolto della figurazione, che la poesia accoglie le fattezze dell'irrinunciabile favola di realtà («poiché bisogna sognare, scrivo nel

www.andreatemporelli.com

cielo con l'indice»). «Hamsund è così soprattutto locus, un "luogo" tematico oltre che figurale», «ha sensi collegati alla realtà solo per assenza», scrive nella nota al libro Carla Locatelli, ma la forma di questo "luogo" si trova assediata da una figurazione sovvertita da impreviste vertigini di profondità, da "deformazioni" ed "errori" ottici che costringono il pensiero ad allontanarsi da ciò che l'occhio vede, per ristabilire un qualche ordine e certificare l'esistente al passato; «il limbo dell'inesistenza» per analogia attiva un meccanismo che si riferisce «a un'unica cosa, assunta come due» e «avviene quando si dice che la cosa è identica con se stessa» (Aristotele), non senza l'angoscia di quella che potremmo definire un'"aspirazione a scomparire".

La poesia di *Hamsund* esplora il punto d'intersezione tra il procedimento conscio e quello inconscio, tra la via tracciata e una priva di direttive, dalla comunicazione con il filo a quella senza fili, dal visibile all'invisibile: B. Fuller ha chiamato tutto questo "effimerizzazione". Per adattarsi a questa condizione tra corporeità ed incorporeità, il corpo è costretto a crearsi un diverso orientamento sensorio in favore della continuità, dove le "culture" sopravvivono come aggregati, attraverso la classificazione della vita e della morte degli individui. Nella continuità del mito («in cieli minori / d'ombre l'anello / dei moti inerziali / a guisa d'Orfeo») o della storia («mortali grovigli / di fili e l'ombra / d'altre legioni / già spinte all'assalto»), qualsiasi cosa viene trasformata da pratica formale in inconsapevolezza costituita e abituale; ma quando la relazione fra l'ego corporeo individuale e la mente costituita si amplifica, si mette in mostra la sottomissione dell'individuo alla politica del corpo. «È un uomo o una pietra o un albero che si accinge a iniziare il quarto canto» sono i versi di Lautréamont posti all'inizio della raccolta: il poeta cerca di produrre una forma olistica all'interno di una "testualità impersonale" ma "organica" e la pietra, l'albero si trasformano in un corpo neurale invisibile e autosignificante. I fantasmi di Lautréamont, che si definiva un «professore d'ipnotismo», non sono solo artifici della natura, ma «primitivamente desideri d'azioni specifiche», disposti secondo schemi dinamici e capaci di suscitare le metafore e le loro funzioni: una sorta di gratuità estetica dell'apparire in cui l'invisibile non va raggiunto con uno sforzo creaturale, ma da esso piuttosto noi proveniamo come un "flusso d'essere".

Quella di Ermini è una poesia che riflette sulla propria illusione; nonostante l'impossibilità di staccarsi dal vuoto insostenibile della visione e dall'abitudine in cui quello stesso vuoto ci costringe («lo sguardo degli astri / le feste solenni / sdegnata distolga / gli affanni le cure / la gelida lingua»), riesce a creare un linguaggio di cristallina geometria, dove, al di là delle sue metafore e dei suoi simboli, l'unica certezza è che l'universo visibile è illusorio. «Andate a vedere voi stessi, se non volete credermi» è scritto alla fine del sesto canto di Maldoror, a dimostrazione che la poesia non è un semplice inganno: ha il potere pericoloso di andare, attraverso l'infinita molteplicità dell'immaginario, verso ciò che esiste.

Antonio Curcetti

Nicola Gardini, *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2000

"Prezioso" è il solo aggettivo con cui vorrei presentare l'ultima pubblicazione di Nicola Gardini, il quale, oltre ad una premessa teorica, comprende venticinque saggi suddivisi in quattro sezioni a cui va aggiunta una quinta, sulla traduzione con altri cinque lavori. Lo studioso si avvale del lungo lavoro di critico sul mensile «Poesia», di cui riprende parzialmente alcuni articoli, che gli ha procurato una conoscenza completa della poesia mondiale odierna.

Prezioso è il testo in primo luogo per l'obiettivo di «comporre un quadro di tradizioni e di voce antagoniste e complementari, dal confronto con le quali la stessa poesia italiana dell'ultimo secolo può uscire con caratteri più contrastati e meno scolastici», in secondo luogo per l'intenzione di «togliere finalmente il discorso critico sulla lirica moderna e contemporanea all'incontrastato monopolio di certi vecchi pregiudizi, che, attribuendo a esempi particolari il valore di paradigmi generali, hanno indicato nell'incomunicabilità, nell'ermetismo e nella disgregazione degli istituti linguistici e metrici le caratteristiche essenziali della poesia del ventesimo secolo.

www.andreatemporelli.com

Esiste, invece, tutta una produzione, soprattutto straniera, eccellente da un punto di vista artistico e culturale, che senz'altro smentisce ciò e porta il lettore di poesia a riconoscere pur sempre nella scrittura in versi una speranza di comunicazione tra gli individui, un'estrema fiducia nella bellezza della forma e la ricerca della verità».

Abbiamo voluto lasciare all'autore stesso il compito di presentare un testo che nella varietà degli scrittori studiati presenta una sostanziale unità di concezione, chiarita nel saggio introduttivo *Per una storia della poesia*. La poesia italiana del Novecento ha subìto un influsso preponderante da parte di Mallarmé, per cui si è portati a credere che questo modello appaia costante in tutte le letterature. Gardini, invece, propone tutta una serie di autori, non solo di lingua anglosassone, ma anche di altre matrici culturali, come Kavafis o la Szymborska, che hanno percorso vie alternative: «Parlare di poesia sulla base di una sola lingua significa elevare questa a lingua ottimale, cioè a un'illusione (i poeti migliori sono quelli che hanno trattato la loro lingua da idioma straniero)». Non si dimentichi l'influsso esercitato sulla poesia italiana dall'esercizio di traduzione a cui la maggior parte dei poeti si è dedicata.

Con straordinaria chiarezza di impostazione, fin dalle prime pagine Gardini si impegna a definire alcune fra le annose questioni della critica letteraria: l'oscurità, la creazione di immagini, la crisi dell'io, la ricerca di regolarità e la discorsività.

Browning, Kavafis e l'eredità poetica di Mallarmé sono assunti come "tre ipotesi" per delineare una storia letteraria del Novecento, che superi l'*egestas patriai litterarum* e che amplifichi gli schemi con cui i nostri stessi autori vengono considerati.

La sezione *Da Titiro a Orfeo* è dedicata alle diverse maniere in cui la letteratura classica è recepita dai contemporanei. Dopo il Romanticismo l'Arcadia, come mito di un mondo sereno e paradisiaco, è messo in crisi dal mito di Orfeo, poeta mistico e inquieto, per cui "i "classici" diventano fatalmente "antichi": ancora "attuali", ma non "eterni".

Eliot, Auden, Brodsky e Paz vengono esaminati nella duplice veste di poeti e di critici; seguono i saggi su Williams, Cummings, Frost, Plath, Ashberry, Borges, Hugues, di nuovo su Auden, Simic, Brodsky, Aragon, Prévert, Szymborska e Herbert. La sezione dedicata alla traduzione presenta *Montale in inglese*, *Giudici e Pusˇkin, Baudelaire tradotto da Raboni*, *Tre traduzioni del "Cimetière marin"*, e *Tradurre l'"Iliade"*.

Lo schema indica chiaramente le proporzioni di uno studio che, se da una parte si trova a suo agio su duemila e ottocento anni di poesia, dall'altra tiene costantemente fisso lo sguardo sulla contemporaneità. L'asse diacronico rimane al servizio di una intelligibilità sincronica; la differenza con il passato si pone al servizio di una puntualizzazione esplicativa del presente. Eppure le singole osservazioni aiutano a lanciare sguardi di comprensione anche alle epoche classiche, che, al contatto con gli s-velamenti attuali, assumono volti diversi e coinvolgenti.

La sincronia viene ancorata ai fondamenti dell'interpretazione non solo dalla conoscenza diretta delle opere e dei relativi studi, ma anche e soprattutto da un ancoraggio geografico, inteso nel duplice senso di appartenenza territoriale e di appartenenza alla tradizione linguistica e letteraria. Proprio questa concretezza, avvalorata anche da puntuali e illuminanti analisi stilistiche, fonda il vigore interpretativo, che fa giustizia di comodi e acritici moduli spesso operanti su astratte impressioni. In epoca post-romantica il poeta non può essere presentato come un modello, ma come testimonianza di una storia letteraria intesa non come un flusso lineare, ma come il rovescio di un tappeto, in cui i fili di diverso colore non appaiono recisi.

Improduttivo, quindi, operare scelte nette e decise; è meglio cogliere il disegno dalla parte diritta delegando alla cultura, alla sensibilità e all'opportunità del momento il compito di intuire i nessi tra le varie figure.

La cultura italiana ha bisogno di studi di vasto respiro come questo e non per vano desiderio di sprovincializzazione (anzi è quanto mai urgente l'opera contraria e, cioè, la diffusione della conoscenza della nostra poesia all'estero e non solo per un loro valore intrinseco, ma soprattutto per superare l'identità tra supremazia economica e valore letterario), quanto piuttosto per offrire la possibilità di una conoscenza sintetica, articolata e

www.andreatemporelli.com

inquadrata (nel senso positivo del termine, perché senza inquadramento non è possibile alcun tipo di conoscenza proficua e assimilata).

Prezioso è, dunque, questo lavoro perché costituisce un importante studio della storia della poesia del "villaggio globale".

Giuliano Ladolfi

Gianni Giorgianni, *L'amore che inseguiva*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2000

Su un sentimento nuovo dell'essere, come "ricerca" di sé, dell'interiore voce che guida l'uomo nelle sue stesse contraddizioni di fronte ad una verità come quella della Crocifissione di Gesù, che fa dire al centurione romano la sconcertante riflessione: «Quest'uomo era davvero il figlio di Dio», su questa "dominante" d'una traumatica sinfonia dell'uomo e della storia, si muove il nuovo romanzo di Gianni Giorgianni: *L'amore che inseguiva*. Coinvolge subito un nuovo modulo narrativo, che è storia e invenzione, ricerca del vero e incertezza del cammino da intraprendere, ansia di essere coerente con le proprie scelte di vita e turbamenti del dubbio, quanto più si è vicini alla verità. E la verità, che coinvolge, è anche dolore, angoscia, meta da sempre perseguita, che il mistero stesso dell'Uomo-Dio sembra mettere in dubbio.

Piace e convince l'intensa chiarità del linguaggio, la costruzione narrativa, la parola, la modulazione delle parti, come una sorta di nuovo diario narrativo di chi ripercorre le strade che conducono al vero come il nostro centurione nel suo "viaggio" verso la verità: egli ritrova e ricostruisce se stesso in *fieri,* nella sua tormentata ricerca, che è passione e inquietudine tra il dubbio e la verità che lo affascina. Merito del narratore, che ripresenta vicende e personaggi del Vangelo in nuova luce di ricerca, è la ricostruzione in chiave di ricordo, con sottile capacità di presa sul lettore, all'interno dell'umana storia del personaggio, che ripercorre insieme con il lettore – cui pare rivolgersi – le intricate eppure concordanti strade che lo riconducono alla verità di Cristo, d'un Dio, il quale segna le sorti dell'uomo, negli incontri con il protagonista ai piedi della Croce o con i vari personaggi del Vangelo. La sensibilità di scrittura dal vero e del "vero", che è anche quello dell'invenzione, permette al centurione di ritrovare il senso stesso del proprio essere attraverso l'amore per Lucrezia, donna dalla tenera, ma forte nella sua fede e personalità, la quale arriva con lui, prima di lui, attraverso nuove strade di fede e di amore, alla "verità".

Le tensioni narrative sono varie e concordanti in questo atipico "romanzo dal vero", dalla nascita di Gesù alla Croce, dai traumi del dubbio e dell'incertezza alla gioia della conquista umana e spirituale. Di qui deriva l'intensità e l'autenticità del protagonista principale che incarna ed esprime il racconto, nella varietà di incontri, situazioni, paesaggi, avvenimenti, nella Palestina come a Roma, sempre con convinta coscienza stilistica, in "semplicità" intensa di modulazione narrativa svolta in tre parti, come sipari che si aprono di fronte al lettore attraverso le varie fasi della storia di Cristo.

Il tutto viene riproposto sul terreno di una umana ricerca, come risposta alle domande che il centurione man mano si pone di fronte alla propria coscienza di ricercatore del vero, sullo sfondo della storia di Roma sino all'incendio ai tempi neroniani che segna la crisi del mondo antico, cui risponde la Buona Novella del Vangelo attraverso un'originale rivisitazione di fatti e di situazioni, nelle quali sono ricostruite anche le sorti della condizione femminile, che si ritrova con senso di conquista e di nuovi valori soprattutto nel personaggio di Lucrezia. Anche lei è vinta dalla grazia dello Spirito in una nuova comunione di amore per Marco.

La trama narrativa è condotta con sicura coscienza stilistica; la parola è chiara, come la struttura stessa delle forme narrative, coinvolgenti, meditate nel costrutto, nella modulazione dei personaggi, nelle varie fasi del racconto fino all'incontro del protagonista con Pietro, che gli suggerisce che Gesù è dentro di lui nell'angoscia stessa del dubbio e della morte e ciò comporta amare, accettarsi, perché nulla è umiliante di fronte a Dio ed alla propria coscienza, e comprendere che esiste anche una realtà invisibile che è la ragione stessa e lo scopo del mondo visibile.

Un richiamo all'assoluto, dunque, sorregge l'intero percorso narrativo di questo romanzo, che coinvolge, nell'autenticità di ragioni narrative, di fede e d'arte: una garanzia di salvezza, che «chiede soltanto amore».

Carmine Di Biase

www.andreatemporelli.com

Giulio Mozzi, *Fantasmi e fughe,* Torino, Einaudi, 1999

«Nell'estate del 1998 [...] ho fatto un viaggio a piedi. Ho girellato per una quarantina di giorni tra Friuli, Emilia, Romagna, Marche. Non quaranta giorni di seguito: troppo caldo, e a Latisana ho preso anche un colpo di sole. L'idea era di fare questo viaggio e poi raccontarlo. Confezionare un libretto di viaggio, un po' interessante e un po' divertente».

Fantasmi e fughe, sfuggendo alle intenzioni, è dichiaratamente tutto fuorché un libretto di viaggio, non a caso il sottotitolo che campeggia in copertina recita: *Un libro di storie*. Segue poi in esergo una frase di Ezra Pound: «Lo svantaggio del dare impressioni di luoghi reali piuttosto che immaginari è che tali impressioni si trovano in contrasto con le impressioni di altre persone». Una simile frase richiama alla mente il viaggio compiuto a piedi dal giovane Pound in Provenza, non certo *en touriste* o con animo da esploratore, bensì per cercare lo spirito dei trovatori, per riviverne la presenza. Si trattava evidentemente di un viaggio agl'inferi, (ne resta un'eco suggestiva in alcuni *Cantos)* un incontro con i morti e gli dei . Il poeta americano incontrava fantasmi quasi reali e questo dato potrebbe riuscirci prezioso se messo in relazione con il libro di Mozzi che evoca fantasmi fin dal titolo.

La struttura si articola in otto macrosequenze(«Otto passi dietro al toro») montate nella seguente maniera: un brano proemiale, che ha la consistenza – in chiave un po' parodica, ci sembra – di un frammento lirico, in un certo senso alla maniera di Jahier, cui segue una "meditazione" nella quale con troppo scoperta intenzione metanarrativa l'autore gira il coltello nella ferita, scavando il solco tra intenzioni e dati di fatto, sincerità e camuffamenti, sproporzioni tra grandi classici della letteratura "da viaggio" (Chatwin, Heatmoon) e il viaggio *sui generis* che la memoria dell'autore «mai stato bravo a viaggiare» ripercorre con un gioco combinatorio che ha per ordito non più le strade, i posti, bensì una comoda scrivania e un *bric-à-brac* di cartoline, schizzi, disegni, appunti presi per via.

Alla meditazione segue un racconto lungo ed in chiusura si legge una poesia o più poesie. Poesia in questo libro rima con parodia e molto spesso occupa lo spazio privilegiato per un rituale carnevalesco, in stile "seriocomico", di "scoronazione" dell'ispirazione lirica con i suoi improbabili apporti di illuminazioni e di misticismo.

Per quanto riguarda la fisionomia dell'autore-personaggio, siamo convinti che per accostarsi in maniera non velleitaria al libro di Giulio Mozzi, un libro "che cammina", a piedi, con lentezza, sulla battigia, sotto il sole rovente, o che si rifugia nelle chiese quando il vento non dà requie (l'autore si aspetta dal lettore che quest'ultimo si sporchi della stessa polvere, si scotti al medesimo sole, s'impregni degli stessi umori...), è necessario acquisirne la medesima cadenza, il moto solo apparentemente centrifugo, l'inclinazione solo in apparenza dispersiva, l'oscillazione pendolare di una scrittura che tra iperletterarietà e ricercata immediatezza di un linguaggio dal registro informale/colloquiale, costruisce un prolungato cortocircuito tra verità e finzione in cui la memoria popolata di fantasmi dell'autore *metteur en scene* rappresenta, dietro l'"invenzione" del viaggio, il proprio delirio di fissità.

A tal riguardo sono significative le pagine 205-206, in cui si dispiega, tra l'*explicit* della narrazione e l'indice del volume, una lunga nota: la si legge come i titoli di coda di un film, quando la sala è ancora al buio, i sensi ancora intorpiditi dall'impasto di sensazioni visive e uditive in cui la finzione filmica ci ha risucchiato abolendo ogni confine tra la finzione e la realtà che di lì a un attimo ci attende all'uscita nel disincanto di una fredda serata qualunque. In questa nota scorrevole, mobile, in cammino come il resto del libro, è possibile ritrovare tutti gli ingredienti, messi in ordine sul grande tavolo del *pasticheur*: «Questo è un libro di fiction. Ringrazio chi mi ha ospitato, chi mi ha indicato la strada, chi mi ha offerto l'acqua, chi ha sopportato la mia assenza».

Qui è fulminante l'identificazione con il Pound viaggiatore in terra di Provenza, il Pound che a sera, tutto impolverato dopo un giorno di cammino, veniva accudito e rifocillato da brave contadine del *Midi*. Ma, non dimentichiamo che questo è soprattutto un libro di *fiction*, di cui Mozzi ci offre di seguito tutti gli ingredienti, i *credits* (si direbbe

www.andreatemporelli.com

con un anglicismo da cd-rom multimediale, a cui il libro somiglia nella struttura di ipertesto, da attraversare più che da leggere quiescentemente). Si può in tal modo saggiare la consistenza dei prestiti dal paraletterario: la musica degli Underwold, i libri più svariati, i film (particolarmente suggestivo il richiamo a *Dillinger è morto* di Ferreri, opera maturata nella consapevolezza di essere ormai nel disastro, nello scentramento del mondo e della coscienza).

L'indizio più importante che possiamo ricavare da questa nota è comunque l'occasionalità di partenza dei testi, pubblicati episodicamente su riviste e antologie di mezza Italia. Il libro, con la sua struttura, interviene con pretesa di raccogliere questi "sparsi frammenti" e ricondurli ad un'unità, sia pure effimera o ingannevole. La citazione petrarchesca non è casuale, essendo l'aretino prima di tutto il sommo *pasticheur* di un poderoso progetto libresco in cui biografia reale e ideale, verità e finzione fanno tutt'uno; come, d'altronde, non pensare a Petrarca in qualità di *genius loci* per un libro come *Fantasmi e fughe* in cui le strade intricate di Arquà si fanno referente fisico di un arduo procedere mentale dell'autore padovano? Non solo il narratore, dunque, ma anche le sue prose hanno viaggiato per buona parte del territorio italiano, si sono macchiate, scottate, infangate e poi sono ritornate a casa propria, dapprima nella mente dell'autore in forma di fantasmi, poi nella struttura rigorosa e "multimediale" del libro si sono di nuovo messe in viaggio per raggiungere i lettori disposti a viaggiare in un itinerario ormai tutto interiore e mentale. Ci viene incontro una geniale similitudine di Garboli a proposito delle *Myricae* pascoliane, anch'esso libro-laboratorio, in cui fanno sistema poesie nate da occasioni ed episodi: una costruzione, dice Garboli del libro pascoliano, che, vista frontalmente, è simile a un tabernacolo di campagna e di scorcio, dal limitare del campo, pare una pagoda. Anche questo libro di Mozzi sembra costruito con tecnica anamorfica e con sfoggio ironico di *trompe-l'oeil*. L'autore sembra talvolta procedere come un assassino da romanzo poliziesco che si nasconde, ma che nel contempo semina tracce e indizi per farsi scoprire. A tal proposito è significativo il brano incentrato sul rapporto scrittore-conferenziere e pubblico (pag. 61): «So raccontare storie, offro le mie storie. Ma a loro (i lettori, *n.d.r.*) non basta mai. Vogliono sapere se e quanto le storie sono vere. Vogliono sapere se il protagonista delle storie sono io, o se è un altro, o se è un'invenzione. Se dici che è un'invenzione non ti credono mai: il libro che state leggendo è un'invenzione».

Mi pare interessante soffermarsi un attimo su concetto di invenzione. Agostino di Ippona nel *De Magistro* dialogando con il figlio adolescente Adeodato e riflettendo sul linguaggio, a un certo punto dice: «Stabilisco fin d'ora che siano due i motivi del parlare: insegnare o rimemorare agli altri o a noi stessi, il che facciamo anche quando cantiamo; non pensi?». Approfondire troppo questa penetrante intuizione pre-lacaniana porterebbe lontano, ci interessa soltanto tenere accesa questa idea del linguaggio che oltre a diffondere la nostra parola "ci parla", poiché nel libro di Mozzi il raccontare attraversa per intero i pozzi profondissimi della coscienza dell'autore, venendo in conflitto con i suoi fantasmi.

Ora, questo è davvero un libro di invenzione nel significato etimologico di "scoperta" e di una scoperta che l'autore compie in proprio attraverso un percorso complesso e soprattutto volutamente complicato raccogliendo pagine che in origine erano racconti, ma che in conclusione di un processo di "rimemoratio" agostinianamente si con-fondono con la storia dell'autore e con i deliri prodotti in fermentazione con le ossessioni provenienti dai fantasmi della coscienza. Non è più un libro di racconti, ma di storie che ambiscono a risalire i loro rami intricati per ritornare sulle proprie orme: «Questo ho fatto. Ho messo i piedi nelle mie stesse orme. Sono tornato indietro di un tot, e ho rifatto il percorso. Che poi è semplicemente il mestiere di raccontare».

L'ironia stilistica, "costruttiva" del libro consiste, pertanto, nell'averci offerto un ritratto a figura intera dell'autore, senza reticenze, e di averne poi diviso l'immagine in tanti pezzi di mosaico sparpagliati come schegge esplose ovunque. La materia narrativa disseminandosi nella struttura ad ipertesto diventa sforzo cogente per l'autore a mettersi in cammino e a procedere a ritroso sempre più giù nel pozzo. È uno sforzo che il lettore non potrà non assecondare condividendo a un certo punto ogni aspetto del viaggio, compreso e soprattutto il dialogo con i fantasmi altrui e propri. L'autore, insomma, c'è tutto nel libro, ma dobbiamo ritrovarlo pezzo per pezzo per riavere il mosaico, la figura intera, che può essere vera solo se in essa lasciamo che coa-

www.andreatemporelli.com

bitino verità e menzogna: «Hanno bisogno di farti a pezzi e finché non ti hanno sbranato non sono contenti. E allora io dico tutto, proprio tutto, più di tutto. Così sono sicuro che non mi credono, e mi proteggo per mezzo della mia sincerità. Che peraltro è fatta di menzogne».

Adriano Napoli.

Roberto Mussapi, *La polvere e il fuoco*, Milano, Mondadori 1997; *Antartide*, Parma, Guanda 2000

Con *La polvere e il fuoco* Mussapi si muove ormai entro geografie poetiche di decisa collocazione anglosassone. Congiungere l'eterno e il terreno, tentarne per vie dialettiche, descrittive, liriche i rapporti, con un continuo spostamento dal piano dell'atto speculativo, a quello della storia, tanto umana quanto minima, quotidiana, è operazione così ampia, da richiedere la presenza di una coesione delle singole parti in grado di costituire una "struttura" salda, dalla sequenza obbligante, insieme ascendente e circolare.

La prima sezione non ha solo funzione di preludio all'intera opera; è, insieme, primo (poematico) sviluppo dei suoi temi fondamentali. Le sei poesie che compongono *I mesi*, raccontano un duplice viaggio: fisico, cioè lo spostamento in treno verso la Francia, lungo la riviera ligure; mistico, attraverso la soglia del sonno, nella memoria, e, più profondamente, verso le radici del tempo. Entrambi i viaggi sono, dantescamente, veri, di una concretezza irrinunciabile. Il primo si muove in una topografia precisa, ma allo stesso tempo significa altro: moto da un'origine verso la fine da Est a Ovest, dalla donna alla perdita della donna; da nascita a morte. Il secondo è una vera *descensus* negli *inferos* del tempo e della memoria, attraversamento di spazi interni, di ere, di soglia in soglia fino a quella ultima, e al risveglio.

Per così alta iniziazione il primo riferimento non può che essere ai *Canti orfici* di Campana, presente fin dal primo componimento, *I mesi*, col richiamo a Genova, con l'insistenza notturna, semantica e cromatica, e con l'importanza sacerdotale, mitica affidata alla figura della donna.

Attraverso lo scivolamento nel sonno, condizione che unifica i vivi e i morti, in cui le epoche si raggiungono, il tempo si fa tondo, istantanea simultaneità, può cominciare l'avventura dell'*excessus mentis*. *Come dal buio*, costruita con rigore strutturale degno di certe canzoni morali medievali (Giraut o Dante), è il racconto del riaffioramento, dopo l'entrata nella grotta-sonno, alla luce della memoria individuale (prima stanza), e il racconto della successiva fase conoscitiva (seconda stanza): il ritorno al buio, la nuova immersione, questa volta nel magma del mutamento, nel sotterraneo gorgo del tempo universale. Per questo si risolve in un'esperienza più dolorosa, perché intuizione di movimento eterno, oltre la soglia della nascita individuale («doppiai nascita e capodanno»), oltre la formazione della propria memoria («oltre il mio stesso buio»). Per questo a guidare in questo *itinerarium in corpore temporis* non è più la vista (sguardo interno; luce) ma il richiamo dell'acqua, l'elemento primo, l'origine, la potenzialità amniotica: la seconda strofa si chiude con l'immagine della madre-matrice. Per tanta ardua materia, la lingua si fa esatta ma al tempo stesso vibrante di una continua corrente di figuralità («conato di linfa che mi animò nel gelo» ecc.) e la struttura necessaria, stringente: due stanze simmetriche e un congedo vero e proprio, di piglio sentenzioso e insieme francamente conclusivo («così io ebbi male in quella parte...»). Ciascuna delle due stanze, poi, è costruita su una similitudine saldamente campita, che, in entrambi i casi, ha centro nell'immagine archetipica, platonico-orfica della grotta, in cui la precisione descrittiva, la minuzia quasi scientifica si unisce a un nutrimento visionario, di continuo slittamento metaforico: «la fioca / luce a poco a poco si conglomera»; «per compassione di molecole / lucenti perse nelle periferie della notte»; «la luce / si sgretola e come nacque ti lascia» ecc.

Ora la memoria può gettare la sua luce, salda, su un momento in apparenza uguale a tanti, ma simbolicamente forte, fra due fasi di vita (l'estate precedente l'accesso alle scuole medie): momento di crescita, quindi di morte e di rinascita, territorio individuale, ma ormai senza mediazioni legato (con fulmineità di trapasso) alle vicende del Tempo: «èra tra elementari e medie / come i millenni di vuoto

www.andreatemporelli.com

e d'attesa / prima delle trasmutazioni del pianeta».

Ancora viene in mente Campana (che pare essere il riferimento costante di questa prima parte: «Ricordo i banchi vuoti...» e "ricordo" è la prima parola dei *Canti Orfici*) e, fra le esperienze contemporanee, il Conte del *Dialogo del poeta e del messaggero*. Ma, mentre in Conte la sacra rappresentazione della memoria ha più il taglio, se non di un bilancio, della riacquisizione di un percorso individuale scheggiato dal tempo e risistemato nell'atto poetico (in questo la sua esemplarità), qui la scoperta dell'identico ritmo tra micro-vicende e pulsazioni universali crea una continua intermittenza di altezze meditative, in un crescendo lirico e lucreziano che si impenna in *Non ci fu eco, il colpo sordo fu perso*, dove il movimento visionario, e insieme preciso, strappa dalla casa-ricordo, cancella i nomi della storia personale, sbalza dal tempo "dell'orologio interno", precipita in una notte, luogo della potenzialità assoluta, della presentificazione di tutti i passati, dove il battito del proprio cuore è moto delle galassie, intuizione dell'eterno come *nihilatio* e concentrazione potenziale.

La discesa mistica, l'*excessus*, ormai compiuto, si chiude all'inizio dell'ultimo componimento: «Poi come uno schiaffo un vento caldo / mi svegliò». Ritorna il presente corporeo, il qui del narratore. Ma i toponimi del viaggio fisico, il tunnel, il percorso verso l'Occidente si caricano di una forza simbolica ora del tutto chiara. L'uomo non può smettere il suo viaggio, ma può ripercorrere i passi della sua origine («Guardo a est»), percepirsi parte del tempo: ecco il ritorno alla donna, anzi alla Donna, vita e acqua, origine, elemento primo.

Al racconto, proprio per questa sua duplice natura (viaggio reale e viaggio nella memoria, nel tempo), serve un'aspra figuralità e soprattutto un ricorso vigoroso, direi dantesco alla similitudine ampia, suggestiva ma didattica per la sua esperibilità, il suo grado intenso di oggettivazione. Del resto, più ancora che lucreziano il poemetto ha la passione scolastica, certe aperture liriche e insieme esatte del Dante paradisiaco: «Così nel cielo i moti ci governano, / e dalla calma al vento si tende il tempo», quasi sempre però con l'aggiunta di un piglio concentrato, petroso di certa petrosità persistente ancora nel *Paradiso* («e nel raggelato incanto di tutte le forze astanti, / presenze mute del pianeta, sillabe / *disincarnate* da secoli in quel battito»).

Nella seconda sezione, *Onde*, l'esplorazione muove dalla realtà quotidiana: eventi e cose acquistano, con una naturalezza affidata alla calma registrazione della parola poetica, improvvise accensioni epifaniche, mostrando una sostanza, un magma substanziale capace sempre di far accedere al respiro universale. L'avvenimento, o l'oggetto, ha del resto già chiusa in sé la sua carica simbolica (treno, lancette d'orologio, fossile, segreteria telefonica, ecc.) e il poeta ha il compito, quasi rituale, di disvelarla, con un avvolgente e concreto movimento ragionativo, capace di incidere veri spacchi metafisici nel consueto, di suscitare moltiplicazioni analogiche, sequenze ragionative, con risultati di barocca plasticità filosofica: *Il percorso delle ore* per esempio, aperto sulla corporea immagine della lancetta crea una «piramide di polvere e sabbia» e poi teso alla registrazione di un'interferenza improvvisa, di una compresenza di tempi all'interno del tempo semplificato, meccanico, lineare, di un volume insondabile schiacciato ma insieme alluso dalla rotondità piatta dell'orologio. O si pensi a come (in *I treni che sfrecciano*) lo spostamento d'aria prodotto dall'incontro di due treni in corsa svegli l'intuizione sulla contemporaneità delle esistenze («a chi, come a me, cadde il giornale?»), mentre la calma del fiume, la calma della donna (di nuovo simboli di legge vitale e di origine) riportano il poeta sulla necessità del radicamento nel proprio tempo, nella appercezione, nel qui e ora («in quel luogo, quel tempo, quello scompartimento»).

Con l'ultimo componimento della sezione, Mussapi rovescia il punto di vista attraverso un'invenzione fantastica: le parole di un angelo, disceso sulla terra e tornato a Dio, che racconta immagini di vita umana, dal camionista al tuffatore ai due amanti. Con un'operazione che ricorda in parte Coleridge, cioè narrativizzando il soprannaturale, Mussapi si stacca dall'aderenza alle cose, pure aperta in profondità e, dall'alto, come sotto una luce di consapevolezza, canta la sua certezza dell'unificazione del molteplice, dell'eternità umana

www.andreatemporelli.com

anche oltre il limite e la paura, della sua intima partecipazione alla radicalità siderale del tempo, che è, in definitiva, virtù di vita, amore («io vidi nei suoi occhi il firmamento, / e il roteare eterno verso una sola luce»).

Acquisita questa certezza, al Tempo si aggiunge più stabilmente, nel seguito dell'opera, la coordinata umana della tradizione. Così va letta *L'età degli eroi*, sezione immediatamente successiva, dove *traditio*, mito e più semplicemente valore umano (da cui il mito nasce) si fermano sulla scena attraverso personaggi e richiami. Per questo apre *La visione di Enea*, necessaria premessa, in quanto variazione sul tema della discesa nell'Ade virgiliana, vero snodo dell'intera letteratura occidentale, ma che, più da vicino, sembra richiamare *The Golden Bough*, preludio mitico di *Seeing Things*, fondamentale opera di Heaney. Dall'esaltazione della *virtus*, della determinazione gloriosa, attiva, pensante, incarnate da figure eroiche dai tratti antichi (pindarici) come Scirea o la Belmondo, alle parole di Socrate in punto di morte, fino al rintocco finale, la voce dal fondo della preistoria, in cui già vibra la coscienza del legame fra ogni epoca, Mussapi percepisce la continuità (o l'unicità) dei tempi e riconosce che anche il male (Sarajevo, gli assassini della Uno bianca) trova non tanto una sua ragione, quanto una sua necessità nel cerchio assoluto della storia e del tempo umano. Avvenimenti, gesta, efferatezze, figure letterarie, tutto circola come eredità e insieme presagio nel ritmo di ciascuno, presentificandosi in ogni atomo del tempo, trasformando l'individuo in persona. Questa è la grande lezione del *Canto d'amore e d'Occidente*, non a caso centro del libro e serrato inno di amore per l'uomo, per la sua tradizione, fino al culmine lirico dei tre endecasillabi finali: «Tutti voi popolate la mia origine / l'onore e l'errore del mio sangue. / Per questo la vostra è la mia morte», dove la contingenza del riferimento si libera in un grido volto all'insieme della storia umana, forse in parte sostanziato da due echi di Eliot, maestro novecentesco della tradizione, da *Burnt Norton* («Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past»), e da *East Coker* («I am here / Or there, or elsewhere. In my beginning»).

Su questo presupposto forte, centrale, Mussapi può spingersi avanti, riattraversare la tradizione riscrivendola letteralmente (*Imitazioni*), con più largo respiro di reinvenzione nelle due tracce che si distendono per i territori dei testi cristiani (*Dal ciclo del testimone*) e della tradizione araba (*Dal ciclo delle notti arabe*), scavo ma insieme riappropriazione intorno a un nucleo decisivo: il graduale avvicinamento alla donna.

In particolare, nella prima poesia che compone il trittico dei Magi riappare l'idea del tempo come compresenza di tempi diversi, di opposti, di inizio e di fine: nella nascita è già la morte, intuizione questa possibile, senza sforzo, alla donna-madre, che interpreta e incarna l'amore, se amore è l'ordine delle cose, legge che le governa: «Lei, solo lei conobbe e soffrì amore, / che nella nascita vide breve il suo tempo, / e pianse la fine come se fosse eterna», versi, questi, che non possono non rimandare al *Journey of the Magi* di Eliot: «were we led all that way for / Birth or Death? [...] this Birth was / Hard and bitter agony for us, like Death, our death».

Ma è nella penultima sezione, attraverso le parole del poeta a Harun al Rashid, califfo storico e insieme personaggio delle *Mille e una notte*, che la donna emerge come figura portatrice di vita. Si tratta di una vera e propria corona di poesie di "laude": la donna è celebrata come suscitatrice di forze creative, come specchio della natura, e come simbolo assoluto tanto di nascita («luce orientale»), quanto «del tempo spegnente» del mutamento e della fine, insomma, e della nuova genesi. Per questo la donna è di per sé "beatrice": perché grembo del tempo e tempo in sé, ma vivente e, dunque, sia pure per l'attimo del congiungimento degli sguardi o dei corpi, scala all'assoluto.

Sono queste le basi concettuali del poemetto finale, *Parole di Plinio dal vulcano in fiamme*, dove tutte le trame dell'opera si riannodano. L'accensione è di forza medievale: a questo punto dell'opera, Plinio obbliga, per la sua statura, a un'interpretazione figurale in senso tecnico, se, pur essendone garantita l'integrità storica, è tuttavia nel momento successivo alla sua morte, e nella parola poetica che gli dà voce, il suo perfezionamento.

www.andreatemporelli.com

Così, lo studioso latino autore della *Naturalis Historia*, geniale espressione della curiosità e della pensosità umane, diventa l'incarnazione di coerenza esplorativa profondamente etica, capace di guidare l'uomo fino a un vero, fedele sacerdozio della conoscenza, che, lontano dal temere la morte, la indaga alle sue radici, semplicemente come parte naturale della vita, e così facendo lascia la sua eredità esemplare.

Come l'Ulisse dantesco, Plinio paga la sua audacia: ma (oltre l'Ulisse dantesco, la cui sorte ha necessità cristiana), la sua morte è il momento del ricongiungimento mitico, il ritorno alla matrice, cioè ritorno alla donna, al suo diritto di chiaroveggenza e di vita, al privilegio del suo amore, della sua potenza generativa. E proprio intorno al valore simbolico della donna la fine del testo poetico di Mussapi può ricollegarsi al suo principio, a quel viaggio notturno aperto e chiuso nel segno della donna e dell'origine.

Questa serrata perlustrazione del tempo umano è sicuramente presupposta, se non all'idea, certo al compimento di *Antartide*, opera profondamente nuova, un poema, ma senza gli indugi (la chiusura) biografici di Bertolucci. È un racconto, per dir così, oggettivo, che in parte si fa forte della precedente esperienza del *Racconto di Natale*, superandola, però, di salto.

La linea genetica cui riconduce *Antartide* porta lontano dall'Italia: forse Rimbaud del *Bateau ivre* (almeno per certa precisione linguistica), di certo, e direi dichiaratamente, la tradizione anglosassone, dal Thomas di *Ballad of the Long-longed Bait* (ma qui siamo sul piano delle suggestioni), al Coleridge del *Rime*, un Coleridge rovesciato. Mussapi, però, non naturalizza il soprannaturale; l'oggettività del suo racconto ha la disponibilità allegorica che rinvia a certi poemi del medioevo romanzo, veri e insieme, in ogni particolare, significanti altro. Il resoconto del viaggio dell'*Endurance* non è affidato per caso al secondo ufficiale, personalità per nulla visionaria, dichiaratamente pratica: lo spazio del racconto oggettivo lascia aperte possibilità allucinatorie, escursioni nel sogno che dal contesto traggono uguale credibilità e collocazione interpretativa.

Mussapi trasforma la storia dell'*Endurance*, partita alla conquista dell'Antartide ma bloccata per tutto il buio inverno tra i ghiacci, fino al difficile ma riuscito ritorno, in un mito moderno. La traccia archetipica è quella del viaggio e poi del *nóstos*, ma non si limita a raccontare di un felice esito (*Argonautikà*) o di una punizione al superamento del limite (Ulisse dantesco): sarebbe bastato allora la storia di Amundsen o quella di Scott, pure evocate come come riferimenti certi alla classicità del mito. La chiave è altrove e diverso il viaggio: la prigionia fra i ghiacci, nel buio (grotta, notte) è "in sé" viaggio, spostamento notturno lungo le mappature nascoste della storia, dell'uomo, della tradizione.

«[...].mutando in marmo e sepolcro la corrente / con i suoi guizzi di anguille e i suoi battesimi»: la permanenza bloccata, la paralisi del ghiaccio è al tempo stesso accesso, per dir così, alla *langue* dell'esistenza; il contorno di gelo, la sospensione del tempo fisico, è una *nihilatio rerum* nel cui vuoto fluisce il ritmo del tempo intero. Il buio antartico – punto zero, luogo puro, iniziale e finale al tempo stesso – diventa il luogo del risveglio della memoria, il teatro della ricomposizione, dell'attraversamento, dell'incontro.

È una discesa agli inferi e come Enea ritrova Dardano, Ilo e il padre, così, su questo palco naturale e soprannaturale insieme, dove evocazione e evocato coincidono, riacquistano tratti e voce figure fra tradizione e mito, come Amleto o Babo.

Che il viaggio poi sia volto alla risalita, Mussapi lo fa capire più chiaramente ancora che attraverso la narrazione felice del ritorno, attraverso coordinate intertestuali disseminate nel testo. Se i riferimenti a Melville, di taglio largo, presenti tanto in *Ubi consistam* (che ricorda la parentesi didascalica del *Moby Dick*), quanto nella citazione diretta di personaggi, quanto infine nella sequenza serratissima della foca leopardo, contano in una direzione di originario eroismo archetipico, necessarie alla lettura profonda dell'opera sono due citazioni testuali di Dante, non casualmente poste una di seguito all'altra. La prima, chiaramente presente nella filigrana di *L'ultima recita*, allude alla discesa agli inferi, con il richiamo alla regione ghiacciata del Cocito dantesco, la più bassa: «e i nostri occhi che dentro eran molli / guardali gocciolare sulle labbra / mentre già il gelo condensa le lacrime / contro le loro palpebre e li serra», chiaro rinvio ai vv.46-48 del XXXII canto infernale («li occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli, / gocciar su per le labbra, e 'l gelo

www.andreatemporelli.com

strinse / le lagrime tra essi e rinserrolli»). Ma, come Dante non è destinato a restare nelle plaghe dell'Inferno, ma solo a trarne ammaestramento e parola, così Mussapi ci avverte, con il richiamo preciso al verso dantesco conclusivo del suo viaggio («l'amor che move il sole e l'altre stelle») posto alla fine di *Ubi consistam* («nel nome dell'amore ignoto e straziante / che move e lega il sole e l'altre stelle»), non solo dell'esito puramente narrativo del viaggio, ma anche del guadagno simbolico che a esso si lega, fornendoci indirettamente la chiave interpretativa del poema. Il riferimento all'"amore", infatti, sebbene (a differenza di quello decifrabile, tomistico di Dante) "ignoto", perché da sperimentare nel *continuum* difficile, inaccessibile se non *per somnium* del Tempo, è l'indicazione forte che il viaggio di ritorno non vale soltanto come vittoria dell'uomo, come eroismo arcaico; attraverso il travaglio della conoscenza e dell'esperienza radicalmente cercate, questo porta con sé il valore esemplare di una missione evolutiva. È, questa, la fondazione di un mito moderno, difficile quanto positivo. L'*Endurance* ha l'audacia conoscitiva dell'Ulisse dantesco, ma non ne ha la pena e non a caso il riferimento al canto XXVI dell'*Inferno* è trasparente nel capitolo *Dal diario di Scott* («lasciando il resto dell'amore, / mia moglie e mio figlio...», che riecheggia «né dolcezza di figlio.../...né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta»), quasi che Mussapi ci indichi quella come una fase dell'anteriorità mitica, il prima, cronologico e morale.

Né, d'altro canto, l'*Endurance* può coincidere con il viaggio di Giasone. In entrambi casi il ritorno è felice; ma, mentre gli Argonauti raggiungono il vello d'oro, non è così (apparentemente) per l'equipaggio dell'*Endurance*. Ed è in questo scarto lo spostamento moderno, lo spessore di pensiero novecentesco nella riformulazione del mito di Mussapi. Il valore del viaggio non è nel raggiungimento di un punto, ma in sé. Per questo diventa viaggio totale, sfida alle soglie dello spazio che non può che diventare superamento delle soglie del tempo, esplorazione della tradizione umana, della sua catena storica: sperimentazione *in atto* della genetica compresenza dei tempi, perché l'escursione conoscitiva non ha in sé solo la sua redenzione, ma anche il suo raggiungimento fluido. Forse, nessuna interpretazione può valere di più a sciogliere il significato di *Antartide* dei versi famosi di *Little Gidding* di Eliot, maestro di quella rifondazione mitica novecentesca che Mussapi, appena oltre la soglia del millennio, ha fatto maturare: «We shall not cease from exploration / And the end of our all exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time».

Luigi Severi

Pierangela Rossi, *Coclea e Kata*, Pasian di Prato, Udine, Campanotto, 2000

Sulla dibattuta questione di una specificità della poesia femminile si sofferma Alessandro Zaccuri, nella sua prefazione a *Coclea e Kata* di Pierangela Rossi: *vexata quaestio* senza mai possibile definitiva conclusione, dal momento che hanno stessa pregnanza argomentativa le ragioni per convalidare o confutare tale distinzione.

Lo spunto del prefatore parte da una poesia della raccolta, *Stelle di Natale*, in cui l'autrice mimetizza efficacemente un sottile significato religioso sotto la fitta elencazione di varietà botaniche. Da qui l'osservazione sulla tradizione della forma espressiva del "catalogo" come appannaggio retorico quasi esclusivamente maschile. E di esempi letterari (ma anche musicali) di cataloghi Zaccuri fa cenno, per affermare che «Quasi mai, però, il catalogo esprime la meraviglia o, meglio, il distacco della contemplazione». E qui il prefatore coglierebbe il punto nodale di questa poesia della Rossi, che si caratterizza, nel suo fine ricamo stilistico, per una costante tensione dello sguardo, per la grazia e la sensualità della percezione (visiva e metaforica) delle cose, elementi dalle indubbie proprietà contemplative (e il cui pudore espressivo farebbe davvero pensare – volendo entrare a tutti i costi nella *querelle* – a una decisa connotazione "femminile" del verso).

La raccolta è suddivisa in due sezioni, *Coclea*, dalla compiuta musicalità ed eleganza del ritmo (e il rimando al termine anatomico sarebbe, in questo caso, metaforicamente adeguato), e *Kata*, dai testi brevissimi, quasi epigrammatici: frammenti dal felice tratto

www.andreatemporelli.com

intuitivo (anche qui il termine, «lotta con un avversario immaginario», desunto dalle arti marziali, dà una cifra interpretativa di dinamicità del confronto). Nella prima sezione sono inoltre inseriti, tra i testi, alcuni disegni dell'autrice di soggetto floreale, quasi a intervallo grafico di rinforzo del discorso lirico. La netta cesura tra le due sezioni, così significativamente diverse nell'aspetto formale, fa risaltare la versatilità di questa impronta contemplativa dell'autrice, la sua intenzione di non limitarne la disposizione interiore all'univocità di un *ductus* stilistico.

In Coclea la fluidità del tratto è, inoltre, impreziosita dal mistilinguismo espressivo (un'intera poesia è in francese), con frequenti innesti di parole latine, che consentono una patina di lieve arcaismo a una poesia che, nei contenuti, è pienamente moderna.

L'approccio "mistico" alle cose, quasi di religiosa sospensione, è dunque il dato che permea tutta la raccolta. L'accostarsi ai fenomeni come occasioni di indagine dell'assoluto, senza zavorre speculative ma anche senza divagazioni dal turgido sentimentalismo («La parola che noi siamo deve / comunque diventare carne»), fa di questa poesia una delicata dichiarazione di fiducia al nucleo creaturale delle cose. Attraverso lo sguardo come atto di conoscenza intuitivo, diretto, generoso («Oh, io sono incanto / e ti contemplo»), che non sottrae ai dilemmi dell'incontro («Indubitata croce degli sguardi»), alle discese nella sofferenza («Anche così i miei occhi sono fisse / feritoie nella notte oltre Abissus»), ma che è sigillo di autentico riconoscimento («sempre che tu esistendo / mi guardi»), tanto da costituire un debito finale nella sua omissione («ci saranno contate le occhiate / a terra gettate»), si snoda un discorso intimamente religioso, di asserzione del mistero connaturato all'esistenza (incluso il dato umilmente quotidiano), ma discreto nella sua direzione propositiva. La poesia *Credo* è, in questo senso, emblematica nella sua immanente fiducia al lato più spontaneo dei fenomeni, più libero e originario («Credo al lento dispiegarsi / delle cose»), in cui l'approccio elettivo sia caratterizzato da un intenso sentire («Credo. Che i fiori a grappolo / rosa senza nome / siano destino di sguardo / primo ai miei passi stasera»), fluido e indistinto come in un pascaliano *esprit de finesse* («credo nei frattali manifesti naturali, / nelle curve / nei capricci delle stanze / prova provata che un angolo non vale»), e con l'azione di uno sguardo che deve comunque essere sempre protagonista attivo, "prensile" («per la caccia al tesoro / comete d'uno sguardo / possibilmente umano»), che da solo possa attestare l'esistente («perché quando credo, credo nella rosa del deserto, / bella che nessuno vede […]»). Nella seconda sezione la struttura frammentaria concede più spazio ai silenzi, per una conversione del dato subliminale in rapido accenno, guizzo intuitivo, un tonico contrappunto alla modulazione armonica della prima parte, in un'approssimazione espressiva che è anch'essa grazia del dire.

Su questa tensione percettiva del mondo come presenza non passiva, non spettatrice, è sottesa un'opzione filosofico-religiosa che la traduzione estetica sottilizza, ma non disperde. La vita osservata come spettacolo di stupore continuo: ecco forse il senso della trama contemplativa della poesia di *Coclea e Kata*: la piena percezione/accettazione della vita così com'è, in un meccanismo cognitivo condotto su questa linea dello sguardo, dell'abbraccio visivo, nella sua quasi tattile presenza. Avvenimenti e figure viventi diverrebbero, così, elementi del vissuto da cui poter sottrarre la patente di estraneità, di epidermica accidentalità, arricchiti di senso nella gratuità dello sguardo, dell'istintivo "accorgersi" («la meravigliata / trama dei pensieri non comunicanti / da non comunicare e che pure / come nuvole si toccano»).

Daniela Monreale

Enrica Salvaneschi, *Poesia*, Firenze, Gazebo 2000

Con un titolo semplice e quanto mai emblematico Enrica Salvaneschi ci offre un testo compatto, dalla struttura circolare. Il titolo è emblematico, non solo perché intitolare il poemetto asciuttamente *Poesia* è indizio segnaletico per più grandi e successive scoperte, ma soprattutto perché la titolazione è già una chiave di lettura di un'opera che, nei suoi 616 versi, si sviluppa e si avviluppa intorno a un nucleo tautologico. Distribuito in dieci sezioni (*Il delitto, La domanda, La ricerca, Lacrime, Chimera, Le ginocchia,*

www.andreatemporelli.com

L'alibi, Girotondo, La cometa, La meta) senza soluzione di continuità, il racconto lirico sembra voler indagare, infatti, con pari intensità concettuale ed emozionale, il misterioso "parto" della parola, la sua lontana genesi, palesando il lato "cruento" che comporta tale individuazione (ed ogni individuazione, sembra volerci dire la Salvaneschi) del segno linguistico. Nel susseguirsi delle sezioni si assiste – come spettatori di una "messa in scena" di impianto metafisico – alla graduale consapevolezza di una "colpa", nell'incalzante "rivelazione" dell'io narrante: la frattura originaria e irreversibile che si attua con l'emergere della parola. Lo strappo da un terreno certo, indifferenziato, da cui scaturisce – per estroflessione violenta – la ribellione del Verbo, rivolto verso l'"altrove" lontano e inesplorato del territorio della conoscenza, è il paradigma concettuale di questo racconto dal simbolismo densissimo e complesso. Il "delitto" evocato nella prima sezione è allora l'uccisione del "grembo materno", che condensa metaforicamente i luoghi, reali e simbolici, delle "origini", delle "partenze". L'abbondanza lessicale di riferimenti e di termini che si allacciano al "materno", alla "madre terra" («L'esigenza di accedere al lontano / fa rifiutare il dono della mano / materna che in astuzia primordiale / più regala per meglio dominare», vv. 91-94; «- è nella terra madre il solo amore, / perché la calpestiamo, / perché lo calpestiamo ad ogni passo?"», vv. 77-79; «la madre muore, perché ogni madre / deve morire, pur senza parere, / uccisa dal suo figlio più fedele», vv. 320-322) suffraga questa intonazione del racconto lirico su un modello di "matricidio" simbolico. La "colpa" sembra risiedere nell'ergersi stesso del pensiero, nel senso ultimo dell'«osare», visto come prometeico sforzo di abbandonare il terreno sicuro, protettivo e limbico della "matrice" originaria per spezzarne l'asservimento fusionale, per conquistare la libertà e la conoscenza. Il richiamo mitico per questa "atto di insubordinazione" prettamente umano è vasto e articolato: basti pensare al mito dell'Eden perduto – con il suo seducente frutto proibito – o al viaggio avventuroso di Ulisse. Come tanti coraggiosi ulissidi gli esseri umani vanno infatti incontro all'ignoto per placare la loro sete di conoscenza («È fame arcana, sete disumana / perché umanissima, ilare indigenza / protesa alla sibilla dell'essenza», vv. 100-102). Questa colpa umana per eccellenza, il peccato originale che ha marchiato l'umanità della loro intrinseca finitezza – nostalgicamente protesa alla ricerca dell'infinito – trova la sua espiazione in se stessa, nel tormentato raggiungimento della consapevolezza, nella piena coscienza del dolore. La libertà che consegue all'individuazione genera un patimento che è ineluttabilmente connesso a ogni necessaria separazione («E chi, nel corso dell'impervia, cara / individuale gita nell'esistere, / riconosce la gara del delitto / quale legge sicaria / e trama necessaria della vita, / dovrà pagare tale autocoscienza / con un trauma ulteriore, interiore, / che lede e leva e lima tuttavia / la libertà raggiunta con l'orrore, / la libertà patita in poesia», vv. 345-354), a ogni necessario tradimento delle radici.

Dicevo, all'inizio, della circolarità del poemetto. Già nell'*incipit* il verso «O mio deserto, dammi la parola» si collega al congedo: «A te, deserto, rendo la parola», come a voler chiudere il cerchio simbolico della "rivelazione" con il sigillo del medesimo silenzio da cui il discorso ha preso avvio. Tutto il testo ruota intorno a questo tema dell'inevitabile violenza sottesa all'azione "delittuosa" dell'atto pensante e poetante, con le sue numerose implicazioni simboliche e psicoanalitiche. Volendo proseguire nella similitudine geometrica dell'impianto strutturale del testo, nella sua generale circolarità si innestano sequenze a spirale, in cui lunghi percorsi iniziali annunciano un nucleo centrale fondante. Alcuni passi di tali sequenze mostrano inoltre un interlocutore, che si rispecchia, assecondando il modulo circolare, nell'io poetante.

L'impatto del livello formale del testo è di grande forza espressiva, con un ritmo a perdifiato, serratissimo, in cui il discorso interiore si fa ininterrotto e traboccante. La dovizia di aggettivazioni, di incastri lessicali e di risorse retoriche (anafore, assonanze, consonanze, iterazioni, ecc.) sortisce un effetto di accumulazione che spiazza il lettore in un vortice di altissima pregnanza linguistica. La rigogliosa polisemanticità dei versi, unita allo *stream of consciousness* dell'io lirico, vengono poi acuiti, nella loro tensione affabulatoria, da improvvisi scatti visionari, che mantengono

www.andreatemporelli.com

comunque delle coordinate razionali ancora strutturate, ma espanse nelle loro molteplici possibilità linguistiche. Affiora così alla coscienza un percorso sotterraneo di grande versatilità espressiva e simbolica, di grande proliferazione immaginativa. La complessità del livello semantico del testo non provoca comunque stenti alla lettura che, in questo ritmo fluido, reso musicalmente elegante dai moltissimi endecasillabi, non trova ostacoli, semmai ondulazioni di pensiero che danno movimento e colore alla particolare emozione di tipo speculativo suscitata dai versi. L'alternarsi poi di un lessico ricercato con uno prosaicamente più accessibile e quotidiano, vivacizza l'effetto dinamico e chiaroscurale del raffinato gioco linguistico, che tende all'elevazione del discorso mediante l'accorta mimesi dell'enfasi del tono.

L'impianto classico, con il suo nitore espositivo, fa, dunque, da efficace contrappunto alla profondità del tessuto speculativo, sbozzando le inevitabili asperità di un discorso "alto" e concedendogli quel tanto di spruzzate ironiche che distendono la densa materia concettuale in un colloquio coinvolgente.

Daniela Monreale

Achille Abramo Saporiti, *Un amore di vigilia*, Castel Maggiore, Book, 2000

«La vera magìa è nelle cose / che si parlano, che toccando inventiamo». Questi versi, inseriti in una delle prime liriche, testimoniano il pensiero poetico di Achille Abramo Saporiti.

Il suo cammino letterario ha toccato mete diverse: dal pensiero religioso, indagato con sofferto intento conoscitivo, alla civiltà contemporanea, di cui ha posto in luce la mancanza di senso come elemento fondante delle nevrosi e dell'infelicità. La sua ricerca non si è esaurita; egli si è accinto ad analizzare il tema più comune della poesia di tutti i tempi: l'amore, il sentimento che rende poeti anche gli animi meno sensibili. Egli non è all'oscuro dei pericoli connessi con questa scelta, conosce il rischio di cadere in luoghi di sentimentalismo comune e nella tentazione di riscrivere la tradizione europea che dalla lirica occitanica tramite Francesco Petrarca, giunge fino a Montale.

Saporiti, però, riesce ad evitare questo scoglio. È veramente difficile nei suoi versi scorgere tracce di pura e semplice imitazione, perché egli affronta il tema in modo personale e cioè non compie un'indagine sul sentimento, ma coglie il "legame sentimentale" che dal rapporto di coppia si dilata fino da investire cose, i gesti, la quotidianità della vita.

Lontano dalle effusioni di ascendenza romantica, il poeta adotta uno stile a mezza voce, perché è consapevole di cantare un amore che, pur incarnandosi nella vita di ogni giorno, conserva la magia di un atteggiamento che sa scoprire la bellezza, il significato, lo stupore insito in un affetto comune, estraneo ad ogni spettacolarizzazione e ad ogni elemento sensazionalistico. Saporiti si immerge con novità d'accenti nelle pieghe dell'esistenza, nella quotidianità affettiva costruita (non subìta né accettata) con arte, all'interno della quale si insinua uno degli accenti più originali della sua voce: una sapienzialità epigrammatica, che rappresenta la quintessenza della sua ricerca umana.

Per questo l'andamento non si propone di colpire il lettore, lo conduce, invece, all'interno di una meditazione verso orizzonti sconosciuti, che la cultura del giovanilismo non conosce; d'altra parte la critica ai luoghi comuni della mentalità contemporanea costituisce uno degli elementi caratterizzanti della poesia dello scrittore fin dagli esordi di *Galli di latta*. L'amore cantato non è quello ardente e passionale della gioventù, sentimento che trasforma il rapporto con l'esistente e che sconvolge il ritmo normale della vita, ma è un affetto che si attua giorno per giorno in piccoli ma continui e significativi gesti, in delicatezze e in sensibilità che trasformano la monotonia del fluire del tempo, della consuetudine, di un'esistenza "scontata" in slanci e bagliori nascosti. Infatti la *Terra Promessa* della maturità conosce i suoi rapimenti, le sue pause, le profonde gioie, frutto di mutua comprensione, di condivisione di sofferenze, di prove e di traguardi raggiunti insieme, di trepide scoperte, meno esplosive di quelle giovanili, ma più profonde, più soddisfacenti e più complete.

Questa disposizione poetica deriva da un'apertura cordiale verso il mondo che pone l'autore in atteggiamento di ascolto: le cose parlano, creano una circolarità d'affetti: «Dal

www.andreatemporelli.com

nostro contagio gli oggetti / traggon valore e ci amano».

La voce poetica di Saporiti all'interno del panorama letterario contemporaneo presenta accenti particolari: il suo dettato si organizza attorno a brevi, intense pennellate che nella forza del colore traggono il loro significato. Si tratta di annotazioni per lo più brevi, risultato di una lunga operazione di selezione e di distillazione della parola che mira ad un'essenzialità etica la quale invita il lettore a ritrovare dentro di sé gli elementi di conoscenza e combatte ogni futile spreco di parole. La frase, dunque, si presenta scarna secondo una tradizione che dall'Ermetismo ha desunto gli aspetti più nobili: il senso della pacatezza, l'essenzialità verbale che è rispetto di una pregnanza semantica, la capacità di esaltarne il significato in tutto il suo fulgore.

Il poeta, tuttavia, non ignora la sofferenza: la sua è una conquista, non il segno di una beata innocenza ancora ignara della durezza dell'esistenza. Ne è segno la musicalità del verso che scorre «come semi [...] nel campo / o nelle crepe del muro di cinta», ma si scontra con un suono d'urto presente nei vocaboli fondamentali segnati da un timbro di materialità. Raramente compare la rima perché il legame tra suono e suono va costruito con fatica: non rimane che la relazione stabilita dalla copula «è» con valore di massima essenzialità definitoria.

La moglie è la *domina* di questo monumento all'amore coniugale. Anche in questa scelta cogliamo un rovesciamento della tradizione stilnovista che esigeva che la donna amata dovesse essere cercata al di fuori del matrimonio. «Altri momenti» si dirà; certo, altri momenti, in cui il platonismo unito ad una concezione manichea, che svalutava l'amore sensuale, relegava l'incontro dei corpi solo nella sfera della procreazione o della trasgressione e del peccato. Paolo e Francesca possono amarsi solo nel girone del lussuriosi. Non mancano perciò audaci rovesciamenti letterari, ben lontani dall'ironia gozzaniana, perché derivano dalla solidità di un impianto concettuale basato sul rispetto per la persona, su un solido fondamento filosofico e teologico personalistico: « Una grazia create / passa tra cenci e tegami».

Ai nostri giorni la cultura ha modificato completamente la concezione contrattuale del matrimonio, perciò è possibile cantarne quella pienezza d'amore contenuta nel *Cantico dei Cantici*, di cui si avverte un'eco lontana e profonda nell'ultima sezione. La *domina* dona significato completo e totale all'esistenza: «Mi manchi perché mi sei, / perché l'ombra gettata / suppone la luce»; «Si può ardere anche stando, svuotarsi / per dare in pienezza». Quest'ultimo verso ci conduce all'interno della concezione sentimentale del poeta: l'amore ha senso solo se è dono, se è attuazione di un cammino per chi è «per vocazione, pellegrin[o]». E proprio la condizione di precarietà di chi conosce il passare del tempo induce l'autore non a petrarcheschi o a leopardiani lamenti che testimoniano intima irrealizzazione e infelicità in un'impossibile pretesa di perennità, ma piuttosto a percepire come gratuità ogni gioia, che va impreziosita, gustata, assaporata con finezza d'animo, grazia e delicatezza d'animo.

Questo quotidiano "Cantico dei cantici" ricapitola una vita in comune: i passati ed i presenti slanci, i timori, le attese, le conquiste di una lenta intesa, i desideri, le sofferenze, le gioie, unite in un'interna soddisfazione di avere costruito un sentimento che ha sfidato le insidie della vita.

Nell'ultima parte l'amore assume connotazioni profondamente simboliche e religiose: la fede si sostanzia della certezza che il Sabato «dell'efficace inazione» altro non è che "figura" del Banchetto Nunziale Eterno: «il più, il meglio e l'indicibile / verranno a noi per grazia». L'amore coniugale, come «amore di vigilia» si erge a simbolo dell'Amore eterno attraverso un'apertura di senso che rompe i limiti spazio-temporali per proiettarsi in una dimensione di "continuità" con l'Infinito.

Giuliano Ladolfi

Fabio Scotto, *La dolce ferita*, Marina di Minturno (LT), Caramanica, 1999

«Riccardo, ti sia lieto / quest'arido greto / Ti sia d'ala il volo / Ti sia soffice il suolo / Dolce la ferita / della vita»: l'augurio diretto al figlio di Dino Azzalin in occasione del battesimo contiene la chiave di lettura dell'intero testo, in cui sono raccolte composizioni scrit-

www.andreatemporelli.com

te da Fabio Scotto negli ultimi dieci anni e non pubblicate nei libri precedenti. Ognuna delle sei sezioni risulta autonoma per impostazione e per stile e tale differenza è sottolineata anche dal fatto che quella denominata *Cahier préalpin*, pur riferendosi a luoghi della sponda lombarda del Lago Maggiore, è scritta in lingua francese, idioma di cui l'autore è docente allo IULM di Milano.

Comune all'intero libro è lo sguardo sull'esistente fissato in modi diversi, ma sempre attento, vigile e preoccupato: la vita all'autore si presenta come una "ferita" che può anche essere dolce, se viene conservata la capacità di cogliere il senso delle vicende minime. Nella prima sezione, *Andalusia della voce*, il poeta presenta uno stile immaginifico («Da fessure bianche il sole / lancina prelibate frasi / in lento croco»; «No, larvate forme dei deserti afghani / ove rimbomba tossendo un sole d'aragosta»), arricchito talvolta da rime e da strofette meliche («Dove tutto è te / e ovunque un'altra cosa / direbbero l'*arché* / e il tempo non riposa»): la musica prevale sulla parola ed il significato passa in secondo piano; regnano i toni tenui, l'ombra, l'equivoco, il silenzio, in una ridda di sensazioni, di figurazioni, di indicazioni che testimoniano il caos, la difficoltà a comunicare, a capire. Le stesse dediche a persone diverse con difficoltà offrono spazi di collegamenti; rimane il senso dell'inesplorabilità delle grandi questioni metafisiche che lasciano aperte le "ferite" della vita.

L'autore, in seguito, muta direzione e pare chinarsi su realtà minime all'interno delle quali cogliere qualche brandello di significato. In *Microseduzioni* appare l'emblema della formichina che «avvista la cima / del filo d'erba / annusa la terra / dapprima / in un gioia d'antenne». Il percorso esplorativo si rivolge, quindi, all'arte (*sezione Musée National d'Art Moderne*); il poeta esamina una serie di capolavori mediante uno stile prettamente descrittivo. *Cahier préalpin*, scritto, come di diceva, in lingua francese, presenta come titolo nomi di località che si trovano sulla sponda lombarda del Lago Maggiore: si tratta di scorci paesaggistici rivissuti attraverso il ricordo. Segue la sezione *Vie*, in cui, come chiarisce l'autore stesso, ripercorre, come Ungaretti nella lirica *I fiumi*, le tappe della propria esistenza: in *Via Pola* a La Spezia è nato, in *Via Biagini* a Lerici ha vissuto fino ai sette anni, in *Via Parini* ha trascorso i successivi due anni, poi in Via *Lugano* a Luino ha vissuto fino alla Maturità Liceale. Lo stile si avvicina alla prosa attraverso un susseguirsi di descrizioni brevi, in cui si ritraggono scene, momenti di vita, ricordi.

La visione d'insieme del testo produce un effetto di frammentazione, in cui le diverse tessere sono accostate per temi, ma sostanzialmente estranee tra loro. Non c'è dubbio che lo scrittore possegga in modo critico gli strumenti poetici e che sappia alternare in modo convincente lo stile realistico con quello melico o con uno più sentimentale, tuttavia risulta difficile cogliere un disegno globale in cui significativamente si inseriscono le diverse sezioni. Il testo pare raccogliere testimonianze di momenti diversi di uno sviluppo poetico che presenta componenti interessanti.

Giuliano Ladolfi

Nevio Spadoni, *Lus – Monologo*, Mobydick; **Gabriele Ghiandoni**, *La festa*, Mobydick, 1999

Ho ascoltato, qualche anno fa, Franco Loi leggere l'inizio del suo romanzo in versi *L'Angel* e da allora la poesia in dialetto mi ha sempre provocato, contemporaneamente, un senso di disagio e quasi "mal di mare" (non mi si fraintenda), un senso di inadeguatezza e un grande piacere (e dico piacere non a caso).

Recensendo questi due volumetti usciti da Mobydick di Faenza vorrei cercare di spiegarmi e spiegare il senso di questi due modi di sentire contrastanti.

Il mondo sommerso (ma non poi molto o, per lo meno, non molto di più di quello della poesia contemporanea) della poesia neodialettale è da qualche tempo oggetto di critiche e di prese di posizione più o meno polemiche. È di questo periodo, ad esempio, un dibattito, aperto da un intervento di Mario Benedetti nella rivista «Tratti», nel quale ci si domanda se, in un tempo di "crisi del poetico", il ricorso al dialetto non sia in qualche modo un *escamotage*, un modo per aggirare una lingua poetica (in italiano) sempre più difficile da "lavorare", sempre più refrattaria e livellata

www.andreatemporelli.com

su un sistema di gradazione medio-bassa, con scarti minimi e notevoli margini di massificazione, insomma, una nuova "arcadia dialettale", che non affronta a viso aperto il problema-lingua, che si ritira, come ricordava Mengaldo nella sua introduzione a Baldini nel mondadoriano *Ad Nota*, "all'ombra del potere".

Che in molti casi questo fenomeno si possa verificare e di fatto si verifichi (anche all'interno di uno stesso libro, di uno stesso autore), è indubbio (ma non si verifica forse qualcosa del genere anche in molta poesia in lingua?). Forse, se mi è lecito azzardare un abbozzo di risposta, dipende anche (non solo) dal fatto che il carattere di antagonismo forte, anche in senso antropologico (un esempio per tutti può essere quello di Pierro) che il dialetto aveva si sta forse lentamente esaurendo o, meglio, trasformando e sia in qualche modo meno frontale.

Ma che l'intera produzione neodialettale sia frutto di un "non compromettersi", questo non credo possa essere sostenuto: basta entrare fra le pagine di uno dei libri più belli e, a mio parere, disperati, scritto in un dialetto a rischio perché molto vicino all'italiano, come *La rosa* di Franco Scataglini. Si entra in un *hortus conclusus*, in un sogno impossibile che affonda addirittura nel Medioevo, ma che certo non aggira il «mattatoio» e che, visto dall'esterno, come ha ricordato Brevini, rivela il suo essere prigione, «i segni inequivocabili della bruttezza e dell'esclusione».

Il libro di Ghiandoni, scritto nel dialetto di Fano, mette in atto, a mio parere qualcosa di diverso, nel senso che fa dell'immagine dell'esclusione una forma di intonazione positiva. La lingua di Ghiandoni (anch'essa con scarto minimo nei confronti dell'italiano) è una lingua prossima al silenzio, prossima al bianco, alla sparizione: la citazione da Pessoa va infatti tutta in questa direzione – «la morte è la curva della strada, morire è solo non essere visto». Si può certo dire che in questo libro, dove la *Festa* del titolo è solo, come ricorda Tesio nella postfazione «un paravento di morte», il dialettale riesca nello stesso tempo a trasformarla in ascolto, in profonda intonazione, dimostrando la scelta sincera e inevitabile del dialetto che diventa immagine di una continua, chiara e tersa sparizione, accettata perché di tutti, aldilà della comunità dei parlanti, già dati tutti o quasi per morti, nell'abbondanza di cimiteri che cinge d'assedio questo libro.

Se in Ghiandoni la sparizione è positiva perché in qualche modo funzionale alla poesia nel modo che ho cercato di spiegare, nel monologo di Spadoni, pensato non a caso per il teatro, è proprio la sparizione di un mondo o, meglio, la sua rimozione silenziosa a chiedere giustizia, ad urlare. Nel lavoro di Spadoni ho trovato quel senso di inadeguatezza e di tristezza del quale parlavo all'inizio: il dover "leggere" lo "scritto–orale" del dialetto, la sua morte in quanto voce, in quanto corpo; qui, è il corpo-male a parlare o, meglio, a denunciare l'impossibilità di una parola-corpo, di una voce-corpo. Non a caso, questo lavoro è un testo scritto per il teatro e recitato, scritto appunto sul corpo dell'attore e che sulla pagina denuncia solo la sua inadeguatezza, contraddicendo il posto che i corpi (ahimé solo tipografici) assegnano a una materia così viva e prepotente. Occorre pensare il corpo, certo, soprattutto in una lingua letteraria come quella italiana, e Spadoni lo fa in teatro e denuncia l'estrema difficoltà dell'operazione proprio con un libro-paradosso: un libro che non dovrebbe essere scritto, ma che non può non essere (non) letto.

E qui, nella difficoltà di dire il corpo, nell'eterna dicotomia che è propria di ogni scritto (dialettale o in lingua) fra orale e scrittura si gioca molto della scommessa dialettale e di tutta la letteratura in genere.

Il bisogno pressante di "capire", di incasellare e bloccare, trova nel dialetto una smentita forte: ascoltare la lettura di Loi mi ha provocato appunto la vertigine di chi si abbandona all'ascolto, di chi "diviene" e non è mai costituito, di chi scivola in un mondo incessante, che ha bisogno del nostro ascolto per farsi musica, che ci libera (e ci danna) al mal di mare, ad una possibilità che rimane tale, la vertigine appunto che dovrebbe appartenere a tutta la poesia.

Quindi in un dialetto, che ingloba e vive profondamente la crisi, sta l'unica risposta positiva alle tante critiche; e penso ad un esempio tra i più alti del nostro novecento, dove la dissoluzione del parlato e la disseminazione dell'io che per certi aspetti può addirittura ricordare Beckett, è tanto più perturbante e velenosa, proprio per il suo insediarsi nell'universo erroneamente creduto famigliare e rassicurante del microcosmo dialettale: l'opera monologante di Raffaello Baldini.

Andrea Ponso

www.andreatemporelli.com

RIVISTANDO

a cura di Andrea Temporelli

Riprendiamo, dopo un periodo di vacanza, la rubrica di lettura delle riviste che giungono il redazione. Ne sentivamo la mancanza, perché cultura è dialogo, ma avevamo bisogno di un periodo di distrazione, per non cedere alle piccole ipocrisie (leggi: scambi di cortesia) che possono inquinare un confronto che si vorrebbe vero, dunque rapido ma non superficiale. Ribadiamo, dunque, che le impressioni che si riportano su queste pagine non hanno la pretesa di recensioni: una rivista è fatta per essere letta anche in modo parziale, seguendo le suggestioni del momento, anche se capricciose. Tanto, un periodico non è ingombrante o impegnativo come un libro: può rimanere lì accanto alla poltrona, su qualche scrivania di passaggio, in disordine, in attesa di essere ripresa e letta, chissà, con più tempo. In una prossima vacanza.

Sembra presentarsi in modo per la verità ingombrante, come un vero libro, il n. XXII (2000) di **Semicerchio. Rivista di poesia comparata** (Casa Editrice Le Lettere – Costa San Giorgio 28 – 50125 Firenze – http://www.unisi.it/semicerchio). La "corposità" è notevole, è segno di grande lavoro; la nuova veste grafica è poi davvero molto bella. E non c'è da spaventarsi per la mole: si può leggere davvero come una rivista, seguendo le diverse sezioni. Il tema di questo numero è *Il mondo nuovissimo. Poesia australiana e neozelandese tradotta da poeti italiani*, ma dopo la sezione riservata agli inediti non si deve perdere la puntuale *Rassegna di poesia internazionale* (suddivisa a sua volta: Poesia classica e medievale, Poesia inglese… Poesia italiana…). Segnaliamo in particolare su questo numero il dotto saggio di Flavio Santi, *Tra latino e volgare. Appunti su Beatrice d'Este e una committenza divisa*.

Chi volesse, invece, proseguire le riflessioni sul dialetto che «Atelier» offre su questo numero, può avvalersi della prestigiosa rivista diretta da Maria Corti **Autografo** (c/o Interlinea, via P. Micca 24, 28100 Novara), che dedica appunto il n. 40 a *Gioco di lingua e dialetto nel Novecento*. Ritroviamo peraltro il nostro Santi con un intervento sulla poesia dialettale di Amedeo Giacomini.

Anche il n. 1/2000 del «Semestrale di Cultura letteraria» **La clessidra** (Ed. Joker – Via Verdi 28 – 15067 Novi L. AL) è piuttosto voluminoso ma, dopo gli interessanti pronunciamenti di Mauro Ferrari (*L'occhio e il cuore: riflessioni sui contemporanei*), ospita in gran parte poesie, in una scelta che rischia di essere davvero dispersiva e poco qualificante, a discapito invece delle buone voci ospitate (Lombardo, Morasso, Sissa, Ravizza, e Zuccato fra quelli che leggeremo per primi, con un occhio di riguardo l'inedita assoluta: Elisa Castorina). Abbiamo già incontrato su tante riviste e volumi autonomi, invece, le poesie di Peter Russell, ma ne approfittiamo per una considerazione: le riviste non rischiano di dequalificarsi nel momento in cui si adeguano ai "casi" del momento? Mi vengono in mente anche le poesie, gli studi, i volumi dedicati a Cesare Ruffato. Nulla di male nel prendere posizione a favore di quello che si considera un "caso": ma perché, invece di assecondare e ripetere in proprio le posizioni altrui, non si rimarca l'operato degli altri? Credo che questi rappresentino due esempi di eccesso editoriale, pari a quello della grande editoria, sebbene e forse proprio perché volutamente alternativo ad essa. Piuttosto, si prenda a esempio l'encomiabile iniziativa della rivista **La Nuova Tribuna Letteraria** (C.P. 15c – 35031 Abano Terme PD), che ha promosso una sottoscrizione per raccogliere denaro a favore di Peter Russell: si legga *La cronaca di un incontro indimenticabile* sul n. 59, preceduta peraltro da un intervento criti-

www.andreatemporelli.com

co di Walter Nesti sullo stesso poeta ottantenne, amico di Pound e Eliot.

Chi è interessato a Giacomo Noventa può leggersi invece *Leopardi con gli occhi di Noventa* di Enrico Capodoglio nel n. 16 – giugno 2000 della rivista di poesia e filosofia **Kamen'** (v.le Veneto 23 – 26845 Codogno). Per gli appassionati segnaliamo l'*Incontro con Luis Sepúlveda* su **Talento** (C.P. 23 – 10100 Torino). Dalla poesia, alla narrativa… all'arte: chi volesse allargare gli orizzonti appena oltre la scrittura, troverà una valido appiglio nel n. 8 di **Confini**, che si occupa di indagare «I Confini dell'Arte», senza trascurare poesie inedite e recensioni.

Si offre invece come «una sorta di antologia della narrativa breve contemporanea» il n. 54 di **Tratti** (C.so Mazzini 85 – 48018 Faenza): «Nonostante tale parzialità pensiamo, tuttavia, che questa scelta antologica possa fungere da modesto sismografo registrante le più generali linee di tendenza, più o meno sommerse, dell'attuale voglia di narrare del nostro paese (più che di poetare, stante il disequilibrio quantitativo tra manoscritti narrativi e poetici che ci pervengono, ribaltante la situazione di una decina d'anni fa, quando sembrava che tutti scrivessero poesie; anche questa una sintomatica oscillazione?)». Speriamo che oltre ai disequilibri quantitativi ci sia di più e «Tratti» contribuisca a dare una spallata alla crisi della narrativa italiana, ormai cronica. Mi sembra, anche da alcuni libri letti nelle edizioni della casa editrice, Mobydick, che i faentini lavorino bene. Forse ancora meglio nella narrativa che nella poesia.

Rimproveriamo, invece, amichevolmente Fabio Ciofi: ha appena pubblicato un libro, ma, oltre che in altri volumi ora in circolazione e in alcune riviste, si possono trovare le stesse poesie del libro anche su **Il segnale** 56 (via F.lli Bronzetti 17 – 20129 Milano). La fonte è citata, ma perché quest'ansia di essere presente ovunque? Che senso ha pubblicare su più riviste e, per di più, le poesie appena raccolte in volume?

Forse ha ragione un nostro amico di Napoli, desolatamente giovane e bravo in un ambiente che, ci dice, è governato dai nipoti dei nipoti della Neoavanguardia, se scopriamo che è napoletana **Quartum Bug** (Edizioni Riccardi – C.P. 32 – 80010 Quarto), che si apre con una rubrica, addirittura intitolata "I grandi poeti del '900", che è sfacciatamente partigiana: «Una rivisitazione … di quei poeti sperimentali che hanno prodotto una significativa rottura con la tradizione accademica, un'alternativa di grande valore, un impulso al rinnovamento della poesia, senza ottenere un adeguato riconoscimento». Uhè, qui un adeguato riconoscimento della vostra rottura lo trovate: sperimentali, non è ora di sperimentare qualcosa di nuovo? Ma aldilà delle battute, evviva Cacciatore, che non è preso qui di mira.

Concludiamo con una segnalazione per il n. 170 dell'**Immaginazione** (via Nino Bixio 11/b – 73100 Lecce), più interessante del solito per l'ospitalità riservata agli autori presentati nell'ottava edizione del laboratorio di nuove scrittore «Ricercare 2000», svoltosi a maggio a Reggio Emilio: «Anche quest'anno pubblichiamo […] le parti iniziali dei testi letti al Convegno e tre interventi di bilancio». Tra gli autori, spicca sicuramente Elisa Biagini, nome dal rilievo già consolidato almeno in riferimento ai poeti di trent'anni.

www.andreatemporelli.com