NUMERO 21

ANNO VI - MARZO 2001

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

ATELIER

Trimestrale di
poesia critica letteratura

Militare più che militante

Balbi - Ferraris - Gardini – Ielmini
Italiano - Menestrina - Monreale - Ponso
Quiriconi - Severi – Simenone - Spinali - Turina

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 Militare più che militante
Marco Merlin

4 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'autore

Attilio Bertolucci: il tempo della parola

5 Notizie biobibliografiche
a cura di Giuliano Ladolfi

8 Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci
Luigi Severi

Saggi

31 Ripensare Luzi
Giancarlo Quiriconi

42 La poesia incivile di Gianni D'Elia
Marco Merlin

Voci

51 Sergio Balbi: *Adesso è un mondo*
53 Aldo Ferraris: *Testimonianza*
56 Nicola Gardini: *Le cose non accadono*
62 Maurizio Spinali: *Uno nella città*
66 Bernard Simeone, Andrea Ponso: *L'estremo abbandono delle forze*
a cura di Federico Italiano
78 Isacco Turina: *Entra - mi dice -, non ti aspettavo*

Letture

85 Marco Beck: "Il pane sulle acque"
Giuliano Ladolfi

86 Gualtiero De Santi - Enrico Grandesso (a c.) : "La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora"
Giovanni Menestrina

87 Roberto Deidier: "Libro naturale"
Marco Merlin

90 Anna Maria Farabbi: "Nudità della solitudine – marginalia"; "Il segno della femmina"
Marco Merlin

92 Philippe Jaccottet: "Arie"
Andrea Ponso

94 Gian Ruggero Manzoni: "Il digiuno imposto"
Andrea Ponso

97 Angelo Maugeri: "La stanza e la partita"
Daniela Monreale

98 Massimo Morasso: "La leggenda della primavera"; "Distacco"; "Le storie dell'aria"
Marco Merlin

100 Fabio Pusterla: "Pietra e sangue"
Marco Merlin

102 Maria Pia Quintavalla: "Estranea (canzone). (1994-1997)"
Marco Merlin

104 Pierangela Rossi: "Zabargad"
Giuliano Ladolfi

105 Vittorio Sereni: "Taccuino d'Algeria (1944)"
Giovanni Menestrina

107 Percy Bysshe Shelley: "Poemetti veneziani"
Daniela Monreale

109 Franco Tralli: "L'anima della leggerezza"
Riccardo Ielmini

111 **Biblio**

www.andreatemporelli.com

Atelier

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

Direttore responsabile:
Riccardo Sappa

Redazione:
Paolo Bignoli (caporedattore), Roberto Carnero, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Isacco Turina

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

Direzione e amministrazione
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322/841311 - Sito web: http://digilander.iol.it/atelierpoesia

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 2001:	lire 30.000;	Euro 15,49
Per il 2001-2002:	lire 55.000;	Euro 28,41
sostenitore:	lire 100.000;	Euro 51,65

La quota «sostenitore» comprende l'invio in omaggio di quattro pubblicazioni della collana di poesia"Parsifal" edita dalla rivista.
Chiunque altro fosse interessato alle pubblicazioni, può richiederle 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

Militare più che militante

Mentre, seguendo le vie del desiderio – laddove il sogno vuole farsi storia – salutiamo le prime opere che prendono il largo nella collana di poesia nata dal lavoro della rivista (Riccardo Ielmini, Il privilegio della vita*, Gianni Priano,* Nel raggio della catena*), può capitare che nell'entroterra e nei porti nulla accada, e il nevrotico e inconcludente bla bla dei salotti sia del tutto sordo ai continenti che fremono per essere scoperti, grondanti d'oro e di spezie. «Quanta vita ancora chiede voce / quanta, fra il fugace saluto alla riva / e lo stanco sperare» (Ielmini). Già, perché i continenti che attendono di essere raccontati sono dentro e intorno a noi, a portata di mano, e non c'è sperimentazione più vera di quella che opera nel grembo della tradizione. «Vi benedico / figli, che sarete nasi aguzzi, bocche / taglienti, fili di rame sul capo, mani / piantate nel fango della guerra. Torno / un'altra volta e non so dove. Dunque / il tornare (per me nato per partire) / è la sola fessura da cui mi è dato / fuggire» (Priano).*

Ma può capitare, e capita, che mentre qualcosa accade, benché senza ascolto, qualcuno si affanni a distribuire le recensioni redatte da altri sul proprio libro, magari inviando lo stesso lavoro a più riviste; oppure può capitare, e capiterà, che nessun cronista dia il giusto risalto ai fatti, e dunque la fuga delle navi resti un gesto silenzioso. Eppure, accettare il sacrificio e dare tutto per nulla (scrivere, e pubblicare, gratis) è la più violenta rivoluzione che si possa compiere, semplice e inequivocabile. Nelle redazioni dei giornali (oh, sacrosanta presunzione che ci spinge ad attraversare anche l'inferno, e nominarlo!) sono tutti troppo ancorati alle poltrone per odorare il vento, e lasciarsi andare, e provare a pensare in modo disinibito. Già, perché l'opera comune non elimina la solitudine di ciascuno, la acuisce. Perché ciò che non è vendibile, conforme alle attese, non è interessante.

Questa disciplina non è una rivendicazione, ma la coscienza di una parola che «ditta dentro». La nostra solitudine non è una bandiera, ma lo spazio per un'offerta priva di speculazioni estetiche. Un gesto finalmente giudicabile.

Infatti, perché tale gesto non si tramuti nell'ennesimo folle volo, è necessario tacere la solitudine e illuminare quella poetica della presenza *che sta prendendo corpo su queste pagine.*

«Ecco – si dirà – finalmente il recinto si chiude, fanno la loro scelta di campo, trovano una poetica». Ma qui, l'unica scelta che si compie è esattamente la scelta del campo aperto, l'abbandono di ogni recinto, la sfida in alto mare. Basta, dicevamo, con i giochetti dell'ironia, basta «mostrare le tettine» (ma poco e bene), basta macerarsi per la solitudine del poeta abbandonato da tutti nel suo mestiere ingrato. Il sacrificio, finora solo cantato, si compia, e si dia voce alla «fede nella grazia leggera della vita», alla pienezza di ogni tempo, anche del nostro, a volte così vuoto e insensato. Si dia voce a tutto questo, assumendosi ogni responsabilità di fronte al dolore – restituendo senso al dolore stesso. Sì, va nominato l'inferno, talvolta. C'è un tempo per essere cauti e un tempo per osare.

Qualcosa accade, in silenzio.

Ed è la potenza di questo evento a reggere il ventunesimo bollettino di guerra che tenete fra le mani.

M. M.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

L'**editoriale** di Marco Merlin ribadisce con la forza dell'evidenza i princìpi a cui si è attenuta la rivista nei primi cinque anni di vita: chiarezza di programmi, fedeltà agli impegni, celebrazione dei soli valori letterari, lotta contro ogni tipo di strumentalizzazione della poesia, impegno assiduo e concreto. Il sesto anno si apre all'insegna di un'altra iniziativa: l'istituzione della collana di raccolte poetiche "Parsifal", diretta dallo stesso Merlin, che si prefigge come scopo di dimostrare che si può pubblicare anche degli esordienti senza domandare alcun tipo di compenso. Non preoccupa il fatto che la notizia non abbia sconvolto il mondo letterario, anzi ci avrebbe turbato il contrario, perché gli acquazzoni di luglio non fecondano la terra come la pioggerellina di marzo. «Eppure, accettare il sacrificio a dare tutto per nulla (scrivere, e pubblicare, gratis) è la più violenta rivoluzione che si possa compiere».

La rubrica "**L'autore"** è affidata al giovane studioso Luigi Severi, il quale si propone di rivisitare l'opera lirica di Attilio Bertolucci, troppo spesso dalla critica considerata "minore" nel panorama del Novecento. Egli documenta la capacità di dialogo con la contemporaneità del poeta di Parma, rivendicandone la pasoliniana "centralità" nel percorso letterario finalizzato al recupero di una parola capace di stabilire quella distanza con le cose che permette di nominarle, di raccontarle e di produrre un inestricabile punto di convergenza tra la percezione soggettiva e la realtà ontologicamente costituita.

I "**Saggi"** sono dedicati a Mario Luzi e a Gianni D'Elia. Nel primo Giancarlo Quiriconi individua come elemento centrale delle composizioni del poeta fiorentino l'attitudine alla ricerca verso una verità mai definitivamente raggiunta. Tale processo si attua in modo progressivo: il conosciuto si misura con il conoscibile producendo ulteriori orizzonti di non conosciuto in una tensione in cui la parola diviene il luogo privilegiato dell'approssimarsi esistenziale all'assoluto. Nel secondo lavoro Marco Merlin prosegue nella ricognizione della poesia contemporanea studiando l'opera del poeta marchigiano, in cui ravvisa la contraddittorietà tra la convinzione dell'inutilità dell'espressione poetica ed un interno bisogno comunicativo che assume le forme del coinvolgimento verso un'utopica trasformazione della realtà.

La rubrica "**Voci"** presenta timbri diversi: Sergio Balbi con la raccolta *Adesso è un mondo* affronta in modo scarno e spoglio il problema dei limiti umani sofferto nell'esercizio della professione medica; Aldo Ferraris con uno stile "orfico" offre *Testimonianza* della percezione della morte; Nicola Gardini nella silloge *Le cose non accadono* in un andamento apparentemente discorsivo giunge alla rappresentazione del punto estremo della crisi contemporanea; nel giovane Maurizio Spinali, infine, troviamo l'angoscia dell'annullamento della personalità all'interno di una metropoli (*Uno nella città*). Come autore straniero Federico Italiano presenta Bernard Simeone nella traduzione di Andrea Ponso, il quale del poeta francese pone in luce la tematica dell'"Italia" considerata non solo come radice delle proprie origini, ma soprattutto come luogo abitabile, condivisibile, terra di arte e di cultura. Particolarmente interessante sotto il profilo strutturale si presenta il racconto di Isacco Turina, dal titolo *Entra – mi dice –, non ti aspettavo*.

La sezione "**Letture"** è dedicata alle ultime raccolte di poesia. Ogni opera dai diversi recensori viene esaminata con quella cura ed attenzione che si propone di offrire ai lettori motivi di avvicinamento ai testi. I precisi e motivati giudizi sono la testimonianza di una condivisione di obiettivi.

Chiude questo numero un paio di pagine dedicate a "**Biblio"**, in cui sono presentati brevi considerazioni su opere a cui non è possibile dedicare maggiore spazio.

G. L.

www.andreatemporelli.com

Attilio Bertolucci: Il tempo della parola

Note biobibliografiche
a cura di Giuliano Ladolfi

Anche per Attilio Bertolucci premettiamo al lavoro critico alcune indicazioni allo scopo di non escludere nessun lettore, nemmeno quei pochi i quali necessitano di precisi riferimenti biobibliografici. Il poeta, infatti, gode la fortuna di un'edizione dei Meridiani (ottobre 1997), curata da Paolo Lagazzi e da Gabriella Palli Baroni, che, oltre ai meriti di una illuminante prefazione (*Un po' di luce vera*) e di documentato apparato critico, presenta tutte le opere; e non è poco, perché di altri scrittori del Novecento non è possibile ricostruirne il percorso letterario proprio per il fatto che alcuni testi non sono rintracciabili, pensiamo al caso di Cristina Campo.

Attilio Bertolucci nasce, quinto figlio, il 18 novembre 1911 a San Prospero (Parma), non lontano da San Lazzaro, dove è situata la villa dei nonni materni, Giovanni e Regina Rossetti, figlio di «media borghesia agraria», di origine appenninica da parte di padre (Bernardo) e padana da parte di madre (Maria Rossetti). Nel 1912 si trasferisce con la famiglia ad Antognano alle porte di Parma. Siccome la scuola elementare è troppo lontana da casa, viene mandato fino al 1920 al Convitto Nazionale "Maria Luigia" situato in città, dove inizia a scrivere in versi. Dopo una serie di cambiamenti di residenza, la famiglia, per permettere a lui e al fratello Ugo di continuare gli studi da esterni al Collegio "Maria Luigia" si trasferisce provvisoriamente a Parma. Attilio si appassiona alla poesia e legge D'Annunzio, Baudelaire, Whitman, Papini, Pancrazi e la prima edizione degli *Ossi di seppia* di Montale. Nel 1925 conosce come docente supplente Cesare Zavattini. L'amicizia con Pietro Bianchi lo introduce nel mondo del cinema. Nel 1928 inizia a collaborare con la «Gazzetta di Parma», di cui Zavattini era diventato caporedattore. Il 12 marzo del 1929 per i tipi dell'officina grafica Fresching di Parma esce in duecento copie per interessamento dell'amico Alessandro Minardi la prima raccolta di poesie, *Sirio*. Pochi studiosi, tra cui Giansiro Ferrata, direttore di «Solaria» si accorgono dell'importanza della pubblicazione che, nata a ridosso del primo Montale e precedente il fenomeno dell'Ermetismo, secondo Pier Vincenzo Mengaldo, non risulta «una serie di abbozzi o di prove generali di poesie o di poemi della maturità bertolucciana […]. È già un esempio autentico del talento che continua a stregarci e che suona miracolosamente tale anche in poesie più legate ai gusti dell'epoca […]. *Sirio* darà veramente ai suoi nuovi lettori l'emozione inconfondibile di assistere alla nascita di un Poeta» («Panorama», 8 ottobre 1984).

Nel 1931 si iscrive alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Parma: vi resterà quattro anni senza frequentarla in modo continuo e sostenendo solo due esami. La sua passione è la poesia. Nel frattempo inizia pubblicare sulla «Fiera Letteraria» riscuotendo apprezzamenti della critica contemporanea. Nel 1934 vede la luce *Fuochi in novembre* ancora per le cure editoriali di Alessandro Minardi. Il libro suscita particolare interesse tra critici come Solmi, Montale, Gatto, Ungaretti e Adriano Grande.

Nel 1935 si iscrive a Lettere a Bologna, scelta motivata dalla presenza del grande critico d'arte Roberto Longhi. Nel 1938 inizia l'amicizia con Vittorio Sereni. In quel periodo Parma diventa un punto d'incontro della futura poesia italiana: insieme a Bertolucci, che abita a Baccanelli in periferia, troviamo la presenza per quanto saltuaria dello stesso Sereni, per il fatto che la fidanzata Maria Luisa Bonfanti abita a Felino. Mario Luzi nello stesso anno ottiene una cattedra all'Istituto Magistrale. Due anni dopo vi sarebbe giunto il ventenne Giacinto Spagnoletti già al lavoro per la sua insuperata antologia del Novecento. In seguito, a Parma sarebbe andato ad insegnare anche Oreste Macrì, il più acceso sostenitore della poetica ermetica. Nell'ottobre del 1938 si sposa con Ninetta Giovanardi.

Nel 1939 fonda con Ugo Guanda «La Fenice», prima collana di poesia straniera in Italia, assumendone la direzione. Nel 1941 nasce il primo figlio Bernardo, che avrebbe intrapreso la carriera di regista cinematografico. Nel settembre del 1943 la famiglia si trasferisce a Casarola

www.andreatemporelli.com

nell'antica casa dei Bertolucci rimasta chiusa da anni. Finita la guerra, riprende a scrivere sulla «Gazzetta di Parma» e collabora con diverse riviste occupandosi di letteratura, cinema, pittura e teatro. Nel 1946 si dedica all'insegnamento, l'anno seguente nasce il secondo figlio, Giuseppe, e comincia a lavorare al poemetto *La capanna indiana*. Nel 1948 Vittorio Sereni gli dedica nell'Almanacco «La Luna sul Parma» un ritratto rimasto celebre con il titolo *Lettera ad un amico*. Due anni più tardi con Roberto Longhi fonda la rivista «Paragone», di cui diventa redattore. Nell'aprile del 1951 si trasferisce a Roma e nel maggio da Sansoni esce *La capanna indiana*, subito apprezzata da Pier Paolo Pasolini, che vi individua elementi di centralità e di attualità, malgrado il poeta sia mantenuto ai margini dei flussi poetici nazionali. Vengono posti in luce alcuni elementi: la propensione all'elegiaco topografico e regionale, una tendenza al realismo e l'estraneità alla corrente ermetica. In agosto la pubblicazione merita il primo posto al premio Viareggio.

Nel 1953 collabora a un film d'ambientazione medioevale, *Donne e soldati*, diretto da Luigi Malerba e da Antonio Marchi. L'anno seguente abbandona l'insegnamento e diventa consulente dell'editore Livio Garzanti. Nel 1955 pubblica la terza raccolta di poesie (quarta, se si computa anche il poemetto *La capanna indiana*) *In un tempo incerto*. Dal 1955 al 1963 dirige la rivista dell'E.N.I. «Gatto selvatico». Nel 1957 nasce a Parma la rivista di lettere e arti «Palatina»: è di Bertolucci l'editoriale del primo numero, in cui si rivendica «un impegno […] di fedeltà alla cultura, ma nel più libero e avventuroso dei modi». Garzanti l'anno seguente pubblica un'antologia, curata dal poeta, di *Poesia straniera del Novecento*, che contiene molte sue traduzioni insieme a testi firmati da Ungaretti, Montale, Sereni, Luzi, Bigongiari, Betocchi, Bassani, Pasolini, Caproni, Gadda e Solmi. La sua salute psichica, resa fragile dalla morte del padre avvenuta tre anni prima, subisce un tracollo, per cui si rende necessario un ricovero in clinica. Bassani, durante una visita, gli "strappa" da un quaderno che aveva portato con sé il primo capitolo del romanzo in versi *Camera da letto* e lo pubblica sul numero di marzo di «Paragone». Nel 1963 inizia la collaborazione con «Il Giorno», che durerà fino al 1976 e riguarderà argomenti di carattere diverso, dall'antiquariato alla letteratura. Nel 1966 inizia a collaborare con la RAI: per due anni dirige la rubrica di cultura «L'Approdo».

Nel 1971 da Garzanti vede la luce *Viaggio d'inverno*; la raccolta suscita il consenso di numerosi critici, tra cui Citati, Pasolini, Garboli, Lavagetto, Siciliano e Raboni, e vince i premi Etna-Taormina e Tarquinia-Cardarelli. Pietro Citati rileva che, al di sotto di un'apparente sicurezza propria di chi vive in un mondo ben delineato con le sue regole e i suoi valori, serpeggia l'inquietudine ansiosa e dolorosa di chi è senza patria e senza dimora.

Nel 1975, dopo la morte di Pasolini, il poeta viene invitato da Moravia e Siciliano a dirigere insieme a loro «Nuovi Argomenti», mansione che avrebbe espletato fino al 1980. Nel 1976 comincia a collaborare con il quotidiano «La Repubblica» e nella collana audiolibri Mondadori, diretta da Vittorio Sereni, esce *Per leggere Proust. Le intermittenze del cuore*. Nel 1984 Garzanti pubblica il primo libro *Camera da letto*, subito universalmente apprezzato, il quale vince numerosi premi letterari. Il 15 novembre l'Università di Parma conferisce al poeta la laurea *honoris causa*. Il 27 novembre del 1987 la Presidenza del Consiglio gli assegna il premio «Penna d'oro». L'anno seguente Garzanti stampa quasi contemporaneamente il secondo libro di *Camera da letto* e un volume che raccoglie tutti e due i libri. Il poema-romanzo consta di due libri appunto, suddivisi in tre sezioni che contengono complessivamente 46 capitoli-canti. Ciascuno di questi è suddiviso in strofe dalla lunghezza media di 35 versi. Il poeta narra la vicenda della propria famiglia dalla metà del 1700 al 1951. Dall'ottavo canto alla fine egli si concentra sulle vicende della propria vita per un arco di 40 anni.

Nel 1989 per il secondo libro Bertolucci vince il premio Viareggio. Nel 1990 sono raccolte tutte le liriche già edite nel volume *Le poesie* di Garzanti, che l'anno successivo merita il premio Librex-Guggenheim. Nel settembre 1991 la stessa casa editrice pubblica la raccolta di prose *Aritmie*. Il 1992 vede l'assegnazione allo scrittore del premio dell'Accademia dei Lincei per l'*opera omnia*. Nel maggio del 1993 esce una nuova raccolta *Verso le sorgenti del*

www.andreatemporelli.com

Cinghio, che otterrà nell'ottobre il premio Mondello. Da Garzanti nel 1994 vede la luce il suo carteggio con Sereni in un testo (la prefazione è di Giovanni Raboni) dal titolo *Una lunga amicizia* e da Scheiwiller una raccolta di traduzioni *Imitazioni*. L'ultima raccolta di poesia vede la luce sempre da Garzanti nel 1997. Il poeta muore a Roma il 15 giugno del 2000.

Attilio Bertolucci con la sua «musa minore, consapevole di esserlo» rimase estraneo al clima ermetico trionfante nella prima metà del secolo tanto che Pasolini parlò di antinovecentismo, includendo il poeta insieme a Penna e a Caproni nella linea "sabiana". Nei versi bertolucciani il critico coglie «un'immersione del soggetto nell'oggetto […] come risultato di un rapporto, tra di due termini, di pura sensazione, d'istinto», il quale si lega alla squisitezza della cultura. Per quanto poco possano valere le etichette, non si può nascondere che effettivamente lo scrittore di Parma si sia distaccato dal linguaggio monotonale e dal tono aulico di stampo ermetico, perseguendo un processo di sliricizzazione e l'uso di un lessico aperto ad un confronto immediato con la realtà. Enzo Siciliano sostiene che l'originalità di Bertolucci è un modo di essere: il modo di essere della spontaneità, obiettivo conseguito non in modo inconsapevole, ma come frutto della crescita umana e poetica di chi ha lavorato sui propri filtri letterari, rendendoli sempre più duttili e sempre più rispondenti alla propria visione del mondo. Pier Vincenzo Mengaldo sottolinea che la sua poesia fu stimata più dai poeti che dai critici, a cominciare da Sereni fino a Luzi, Pasolini e a Raboni. La sua influenza si è esercitata soprattutto sugli scrittori emiliani da Arcageli a Bassani, su quelli di «Officina» e più tardi sulla scuola "romana", su Claudio Damiani per esempio, senza dimenticare Andrea Riccardi del *Profitto domestico*.

In un periodo di estenuato lirismo o di sistematica distruzione di ogni genere poetico proclamato dalle Neovanguardie, in momento di "parola debole" che tutt'al più può essere sottoposta ad erosione dall'ironia (Montale, Caproni), Bertolucci pubblica un libro come *Camera da letto*, in cui unisce romanzo e poesia, lirica e narrativa, in una produzione di ampio respiro assolutamente originale. Proprio nei decenni in cui si consumava anche in Italia il passaggio da una civiltà contadina ad una società industriale e postindustriale, il poeta trasmette alle generazioni future i riti, la mentalità, i costumi, il modo di leggere la vita, gli ideali, i conflitti e i valori di una cultura elaborata in secoli di storia, patrimonio insostituibile del nostro passato. A torto, pertanto, la sua produzione è stata definita "minore" solo perché non si è consumata in elucubrazioni senza soluzione sul "senso" della poesia o non si è dissolta in una soggettività cifrata o in soluzioni mistiche, ma si è piegata in una tensione capace di recuperare la fisicità della parola.

Verso questa linea interpretativa si stanno indirizzando gli studi attuali che tentano di recuperare autori rimasti ai margini della critica ufficiale. Niva Lorenzini nello studio *La poesia italiana del Novecento* (Bologna, Il Mulino, 1999), nel «riconsiderare con più decisione la pluralità delle esperienze come anche i limiti di una linea egemonica» e nel valorizzare la «pluralità di lingue e registri» e la parola «dialogica, interferente e "biologale"», vede nella poesia bertolucciana «una sensibilità biologica, atmosferica, attenta al pulsare dell'ora, ai mutamenti stagionali e ai risentimenti psicologici che ad essi si collegano (allarmi sottili e celati, eventi minimi registrati nel vissuto, fuggevoli sparizioni, intermittenze, che colpiscono un io insieme egocentrico e decentrato). Quasi, si è detto, un proustismo contadino: e di fatto questo poeta "stagionale", cronista di accadimenti psichici e di sequenze memoriali che approderanno, negli anni ottanta, al "romanzo in versi" della *Camera da letto*, si muove tra diarismo e narratività, risolta talora in verso lungo, in sequenze ispirate all'andatura ritmica di Coleridge o Whitman».

È, pertanto, giunto il momento in cui anche la critica ufficiale deve rivedere i canoni valutativi del Novecento ed esplorare l'opera di Bertolucci, come sta tentando «Atelier». Sul numero 7 (settembre 1997) Luigi Ferrara ha sottoposto ad analisi le coordinate spazio-temporali, che nutrono l'universo poetico dell'autore, intese come espressione di un'interiore necessità di punti di riferimento e collocazione all'interno dell'esistenza. Cristiana Rinaldi (n. 13, marzo, 1999) nel saggio *Costruzione e sintassi nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci* rintraccia

www.andreatemporelli.com

i principali elementi di una «struttura sintattica, sinuosa e flessibile, che, dopo essere stata sperimentata in *Viaggio d'inverno*, ritorna, sebbene obbediente a diversa ragione, nel "poema".

Concludo con le parole di Paolo Lagazzi, senza dubbio uno dei critici più acuti e convincenti, il quale traccia un primo bilancio dell'opera di Bertolucci: «Non molte sono le opere del secolo in grado di procurarci un così intenso e nutritivo batticuore perché assai rara è la capacità di restituire la vita nella sua struggente evidenza, e non solo come onda del tempo, fino al mormorio più segreto (il fruscìo d'una tenda che sbatte, il brivido d'una clessidra), o come brusìo di voci prima del silenzio finale, ma anche come verità di colori, di corpi e di tracce irriducibili alla corrosione del tempo. Ciò che la vita ha di vero è qui e ora, per sempre, nel respiro del mondo: macchia dolce di un pennello sul candore d'un muro, "luce di settembre dentro gli occhi" d'una donna, fiamma aurea e materna d'una candela, grazia semplice di un cielo "illuminato e paziente"» (Paolo Lagazzi, *Prefazione, Attilio Bertolucci, Opere,* p. XLVII).

Luigi Severi

Tempo e realtà nella poesia lirica di Attilio Bertolucci.

La mia vita leggera attende il vento di morte
come piuma sul dorso della mano.
(Th. S. Eliot, *Canto di Simeone*)

La difficoltà maggiore per chi guardi a un'opera come quella di Bertolucci, volutamente costituita e svolta oltre i margini di movimenti storici più o meno ufficiali – Ermetismo prima, anni Sessanta, con tutte le sue componenti assertivo-polemiche, poi – è quella di resistere alla tentazione di farne una miracolosa periferia poetica, chiusa in sé. L'isolamento del poeta, che è un fatto, va però osservato con obbligatoria cautela (si pensi alla sua influenza sui poeti "romani") e ricondotto non a una scelta di collateralità, ma a una meditata ragione poetica, capace di costeggiare le correnti poetiche di più larga militanza attraverso una misura di crescite interne e di fitti confronti storici. Del resto, se già Pasolini, in un suo celebre intervento del 1955 (anno della seconda, fondamentale edizione della *Capanna indiana*), pur rilevando la tendenza della poesia bertolucciana a restare «lievemente ai margini», sapeva portarne alla luce l'attualità, la centralità[1], a maggior ragione oggi, *a posteriori*, è possibile riconoscere come Bertolucci nel suo isolamento non abbia mai trovato tanto le ragioni della sua alterità, quanto la sostanza autonoma della propria proposta poetica.

In effetti, la storia della sua poesia nasce dal lento misurarsi della sua autonoma capacità di dialogo con la contemporaneità, tanto per contrasto (*Fuochi in novembre*), quanto per osmosi (*Viaggio d'inverno*, raccolta in qualche modo classicamente sperimentale), con una sua capacità di sviluppo tutto interno. È questo, credo, un punto fondamentale della sua storia poetica: il costituirsi lento dell'opera non è semplicemente un costituirsi col tempo, ma *nel* tempo, con la lentezza e con le attese che lo scorrere del tempo comporta. Ecco perché, in questo caso, coerenza non significa soltanto (che sarebbe ovvio) continuità di un progetto, raccordo fra parti di un percorso, ma paziente concrescita di uomo e di poesia, anzi, attesa l'uno dell'altra: «La pazienza di Bertolucci è proprio, anzitutto, questa capacità di ascolto, questo riuscire a cogliere, *in progress*, il filo della sua più vera vocazione [...]»[2]. La ricerca poetica di Bertolucci è, quindi, "lenta" e ogni suo nuovo atto è così profondamente innervato nel precedente, perché vive nel tempo interno ed "esterno" del poeta, e ha bisogno dei

www.andreatemporelli.com

suoi avvenimenti fisici, spiccioli, affettivi, perché può trarne, senza mai risolversi in essi, ragione, respiro riflessivo, guadagno stilistico.

Da qui la nota parsimonia di Bertolucci. Da *Sirio*, uscito nel 1929, alla *Lucertola di Casarola* (1997), la sua opera, come quella di altri della cosiddetta terza generazione, ha accompagnato i tempi forti del Novecento poetico – considerazione per lui particolarmente vera, dal momento che i suoi primi, per altro precocissimi, tentativi poetici (databili 1925) affondano più di una radice nel pieno della transizione che dal miglior Carducci porta a Ungaretti. Ma a tanta ampiezza cronologica non corrisponde uguale abbondanza; anzi, i punti cardinali della sua produzione lirica possono essere ridotti a due: *La capanna indiana* (1951) e *Viaggio d'inverno* (1971)[3]. Opere di lunghissima gestazione – mediamente ventennale; dunque, anche per questo, due veri e propri "canzonieri", se per canzoniere si intende quell'opera cresciuta nel tempo e organizzata poi da un intento costruttivo unitario il cui disegno, in sé, è già espressione di un passaggio dal biografico all'esemplarità: tanto più che la continuità fra l'uno e l'altro è tale da poterli considerare ciascuno un capitolo del rapporto fra il poeta (fra l'uomo) e il tempo.

In particolare, *La capanna indiana* si presenta estrinsecamente come opera riepilogativa: la successione delle sezioni è infatti testimonianza di tutte le tappe della poesia bertolucciana, dalle raccolte giovanili (una parca scelta da *Sirio* e *Fuochi in Novembre*) che ne costituiscono le prime due sezioni, a *Lettera da casa* e al poema *La capanna indiana*. *In un tempo incerto*, quinta e ultima sezione, fu invece incluso dal poeta solo a partire dalla seconda edizione del '55. Questa lentezza di gestazione ha un preciso riflesso nella struttura diacronica del libro, che è, sezione per sezione, il disegno lirico di un'educazione sentimentale, dal tempo e dal luogo dell'infanzia edenica, a un confronto con gli oggetti familiari, tale da determinare, inevitabilmente, i primi attraversamenti della memoria e la percezione del mutamento, fino alla violenta separazione dal luogo d'origine registrata da *In un tempo incerto*, l'esile sezione aggiunta, a conclusione di un percorso, dopo l'evento fondamentale della maturità di Bertolucci: il trasferimento a Roma. E proprio da questa immersione violenta nel tempo sconvolgente della storia, da questa proliferazione di oggetti e di voci (causa di nevrosi, ma anche di un immenso potenziamento dell'ascolto e della narratività) nascerà il respiro e la complessità del secondo canzoniere bertolucciano, *Viaggio d'inverno*.

Al momento della sua comparsa, *La capanna indiana* si poneva come il risultato di una piccola, silenziosa rivoluzione poetica. Espressione fin da subito di un'opzione «anti-lirica» («anti-orfica»), ben individuata da Mengaldo[4], e in Bertolucci precocemente ravvisabile fin dalle prove di *Sirio*, tutte immerse nel clima mobile degli Anni Venti, e di *Fuochi in Novembre*, il suo percorso dava l'impressione, ai lettori più avveduti, come Sereni, «di non aver dovuto fare i conti con alcun fatto costituito [...] tanto libero, tanto poco preoccupato della parola essenziale, della carica evocativa, dell'analogia, del "canto"»[5]. Le cose, insomma, nella sua poesia sono nominate senza patemi eufemistici, perché occasioni di un ascolto del tempo, che può essere gioioso (cioè solidale) o invece nostalgico. La troppo celebre "grazia" di Bertolucci è, per così dire, solo un effetto (neanche primario) di questa tensione di ascolto; è invece proprio nella relazione con gli oggetti del proprio mondo che l'uomo scopre la precarietà, tanto più dolorosa a contrasto col piacere che essi producono al poeta-pittore: «Una

www.andreatemporelli.com

volta ho detto: "La maledizione della grazia" [...]. La grazia da sola non mi basterebbe. Del resto, neanche Correggio e Parmigianino sono solo grazia»[6].

Per questo la pittura è importante nella formazione dello scrittore quanto la poesia, al punto che, nella dichiarazione di poetica anteposta ai componimenti presenti nei *Lirici nuovi* di Anceschi, l'unico richiamo esplicito è alla pittura di Vermeer: animata da una luce, posata anche sulle cose più umili, «vera» non in senso fotografico, ma perché capace di esprimere una malinconia profonda. Non a caso la *Veduta di Delft* era il quadro preferito da Proust: scrittore precocemente scoperto e amato da Bertolucci, che in lui trovava proprio la narrabilità del tempo[7].

E *Sirio* è già poesia sul tempo: quello dell'infanzia, inteso non certo come rievocazione di avvenimenti lontani, ma come solidificazione attuale di una condizione percettiva vergine dalle ferite della storia. La scena prediletta dal poeta adolescente (*Sirio* è del '29) è una scena agreste, ma il paesaggio dell'effettiva infanzia e adolescenza di Bertolucci (campagna parmigiana) è selezionato per tratti assoluti, ridotto a bucolica astratta, del tutto al di fuori da coordinate onomastiche e geografiche precisabili. Niente di più lontano dal poeta, dunque, del diarismo reale, perché qui conta l'assunzione trasfigurata del dato di realtà, il suo funzionamento depurato dalla contingenza, con un effetto complessivo di essenzialità, ma anche, in certo modo, di solennità fantastica, come è chiaro in *Inverno*:

> Voci come in un ricordo
> D'infanzia, prigioniere del gelo,
> S'allontanano verso la campagna;
> Ninfe dagli occhi dolci e chiari
> Fra gli alberi spogli, sotto il cielo grigio,
> Cacciatori che attraversano un ruscello,
> Mentre uno stormo d'uccelli s'alza a volo[8].

È chiaro che l'unico tempo verbale possibile è il tempo presente, costante opzione salvo poche eccezioni; così come è chiaro che, attraverso l'insistito ricorso alla coordinazione o alla giustapposizione, prevale un deciso andamento enumerativo – come in un catalogo selezionato di materiali, lucenti o oscuri, comunque elementari, assoluti. È una stilizzazione vicina a certa poesia medievale latina, in cui la letteraria evocazione primaverile (o invernale) serviva solo a suscitare, per meccanico procedimento antifrastico, lo stato d'animo del poeta: «Levis exurgit zephirus / et sol procedit tepidus», se non che in Bertolucci il richiamo a modelli letterari immediati e forse anche verificabili, come certo Govoni (si pensi, per esempio, a «La pioggia rugginosa / sfilaccia le sue lane; / e le vecchie campane / s'annegano nell'acqua vittoriosa») o persino Pascoli (ma di certe sue cose più dense: «Lungo la strada vedi su la siepe / ridere a mazzi le vermiglie bacche») serve solo a convalidare la strategia di rappresentazione di un *locus amoenus* dal fragile equilibrio: «La brezza corre / I boschetti odorati. /I ruscelli increspati / Mormoran dolci parole» (*Nubi*, p. 18).

Non c'è dato, in questa poesia, che valga in sé e non c'è dato, al tempo stesso, che subisca trasposizione simbolica. L'esplorazione ostensiva delle immagini reali non avrebbe senso se non fosse immediatamente sottoposta all'irrigidimento della trasfigurazione, cioè se i dati del taccuino non fossero, nel momento di scendere sulla pagina, deformati e ricomposti dal potere associativo della poesia, così da costituire, pagina per pagina, il disegno di un mondo ostinatamente atemporale, bloccato nel tempo mitico dell'infanzia, sospeso e apparentemente inviolabile. È il caso di *Ottobre* (p.

www.andreatemporelli.com

17):

> Sporge dal muro di un giardino
> La chioma gialla di un albero.
>
> Ogni tanto lascia cadere una foglia
> Sul marciapiede grigio e bagnato.
>
> Estasi, un sole bianco fra le nubi
> Appare, caldo e lontano, come un santo.
>
> Muto è il giorno, muta sarà la notte
> Simile a un pesce nell'acqua.

Gli stessi continui riferimenti alle stagioni, elemento costante di tutta la poesia lirica bertolucciana e in particolare «tanto importanti nella *Capanna indiana* come percezione del ciclico passaggio temporale, non sono ancora associate alla temporalità», ma si riducono «a momenti cristallizzati del presente»[9]. L'uso iterativo del lessico naturale contribuisce alla fissità dei fotogrammi di questo diarismo stilizzato: erba, sole, acqua, cielo, sogno ecc., soprattutto legati a un'idea di chiarità: «Divina, misteriosa / chiarezza», «mattini chiari», «chiaro cielo», «chiaro sogno», «pura corrente», ecc., tutti elementi, insomma, che si dispongono in quadri di una maniera subito riconoscibile, stilisticamente netta, di cui colpisce il forte piglio anti-melodico, anzi francamente atonale, oppure riconducibile, come ha notato Lagazzi, a certe tele cubiste. Ne deriva una musica fredda, disseccata, cui concorre in pieno una già matura atonalità metrico-ritmica, meditata sui testi chiave del verso libero, dal Whitman tradotto da Gamberale, al primo Ungaretti, poeta carissimo a Bertolucci[10]. Lo stile, prevalentemente nominale e paratattico, è scandito dalle serie scattanti di versi brevissimi e brevi; ma, fin d'ora, l'impressione di un deciso anti-melodismo è data dalla sapientissima partitura ritmica, sempre oscillante fra «una pronuncia più schiettamente antilirica e prosastica a toni di più facile cantabilità»[11].

Condizione preliminare a questo paesaggio mentale è quella della solitudine, resistenza alla realtà del tempo e garanzia di soggiorno onirico, pre-identificativo: «Io sono solo / Il fiume è grande e canta / [...] / Tutte le ore sono uguali / Per chi cammina / Senza perché / Presso l'acqua che canta» (*Solitudine*, p. 20)[12]. In questo senso, è anche facile spiegare la presenza insistente di angeli, con cui volta per volta vengono identificati presumibili giovinetti (*All'angelo custode*, p. 9), giovinette («Vago angelo / amoroso», ecc.) o semplici immaginazioni («Angeli invisibili e gravi / Guidano la colonna», ecc.), figura fantastica o proiezione della giovinezza reale nella condizione che precede la sessuazione. È il corrispettivo, sul piano dell'immaginario, della tendenza ossimorica attiva sul piano delle immagini, per la quale si passa da componimenti interamente costruiti sul procedimento contrastivo e dunque più ingenui stilisticamente, più legati a una maniera (*Assenza*: «Assenza, / Più acuta presenza. / [...] / Dolente il petto / Ti porta, / Come una pietra / leggera», p. 26), a altri dove la più misurata intrusione dell'ossimoro diventa la spia più continua di una perenne convivenza degli opposti (per esempio in *Canto del pellegrino*: «freddo sole»; «oscuro mattino», p. 36).

Costitutiva di questo mondo in sospensione, è una figuralità originaria, mai analogica, anzi affidata alla similitudine, e tesa da una parte all'animazione o all'antropomorfizzazione dell'inanimato – per esempio «Come un lupo è il vento» (*Vento*, p. 11) o

www.andreatemporelli.com

«Il fuoco è acceso / [...] / E chiacchiera, come un vecchio solitario» (*Infanzia*, p. 22), e dall'altra, in modo complementare, all'associazione di tratti inanimati all'umano o semplicemente al vivente – per esempio «Mi sento stanco, felice, / Come una nuvola o un albero bagnato» (*Torrente*, p. 18) o «Si sente invadere dal sonno / Come una terra / Da un fiume in piena» (*Sonno*, p. 37). È una strategia rituale, di celebrazione della coesione fra le parti di un unico mondo immutabile, vivo di una solidarietà animistica solare ma anche inquieta (come aveva bene spiegato Pasolini, parlando di «orientazione religiosa del suo rapporto con l'esterno»), perché nata da una resistenza, da una volontà di permanenza al di fuori della storia. E l'inquietudine a tratti affiora, anche attraverso associazioni, elementari ma di efficace vigore, come in *Vento* (p. 11):

> Come un lupo è il vento
> Cha cala dai monti al piano
> Corica nei campi il grano
> Ovunque passa è sgomento.
>
> Fischia nei mattini chiari
> Illuminando case e orizzonti
> Sconvolge l'acqua nelle fonti
> Caccia gli uomini ai ripari.
>
> Poi, stanco, s'addormenta e uno stupore
> Prende le cose, come dopo l'amore.

dove davvero certi paesaggi govoniani (o anche di certi poeti fantasisti francesi) restano in lontananza, prevalendo qui la successione atonale, paralizzata delle inquadrature. Così, possono affacciarsi minime separazioni, come nei versi di *A una fanciulla* (p. 28): «Ci salutammo in fretta / Nel gran vento / Che ci rapiva / Le parole», o nella dolorosa percezione della possibilità del viaggio, per quanto ancora sospeso fra realtà e fantasia onirica (*Viaggio*, p. 24), o in un clima purgatoriale, presente nella rarefazione di un racconto sognato ma comunque attraversato da scuotimenti, da presagi di dissoluzione: «Bronzea notte / Che l'abbarbicato albero / Consuma / E il querulo ruscello secca / E la pietra oscura» (*Canto del pellegrino*, p. 36).

Su questo passo sospeso, la rappresentazione raggiunge spesso soglie di una visione da pittura metafisica (*Nubi*: «E le statue hanno i brividi», p. 19) o di una visionarietà sottilmente surreale, come in *Frammento* (p. 19):

> Buoi rossi e neri
> Pestano la bianca neve
> Nel cristallo opaco della notte
>
> Fremono i grandi abeti
> Nel lume fermo degli astri
>
> Angeli invisibili e gravi
> Guidano la colonna
> Con suoni di corni selvaggi.

che è uno dei risultati migliori, perché l'occasione oggettuale (in questo caso un bassorilievo) si ordina sulla perfetta, incomprensibile coerenza di un'allucinazione, per dir così, quieta, priva di esuberanze, geometrica.

E che questo tentativo di sospensione sia consapevole, lo provano certe improvvise espressioni di poetica, sempre trattenute all'interno di una trama favolistica (*Infanzia*,

www.andreatemporelli.com

p. 22):

> In quella dolce casa
> è restato un bambino, prigioniero.
> S'allontana un giovane
> Triste, e piange, per un sentiero
> Verso la vita crudele che l'aspetta,
> Più crudele che la Morte.

Questa, quasi ostentata, intrusione della «Morte» porta già il lettore verso la dissoluzione dell'eden. L'ultima poesia nella versione definitiva della raccolta è, non a caso, *Sonno* (pp. 37-38): fin dal titolo, ammiccante rivelazione di una condizione originaria, ma, come un sogno, ambigua, fragile, prossima alla fine.

Come accennato, nella prima edizione della *Capanna indiana*, nonostante le insistenze in senso contrario di De Robertis, Bertolucci non volle includere, di *Sirio*, più di sei testi, dimostrando un'accortezza di dosaggio dettata forse da scrupoli qualitativi, ma capace, in effetti, di creare una sognante *ouverture* a *Fuochi in novembre*: seconda scena di un unico atto, poiché qui si svolge, poesia dopo poesia, la separazione dal mondo difensivo dell'immaginazione infantile e, dunque, il graduale rilevamento di una metamorfosi. *Fuochi in novembre* è il diario, in altre parole, della scoperta del tempo – cioè della storia germinale di chi, differenziatosi dall'ambiente di origine, comincia a avvertire la dolorosa autonomia delle figure esterne. E per adesso non conta che esse siano ossessivamente quelle, «care», del mondo agreste di appartenenza; anzi, proprio la permanenza ostinata e anomala fra questi oggetti familiari rende meno traumatica la percezione della loro alterità. Per questo *Fuochi in novembre* è anche, secondo la lettura di Bertolucci stesso, un canzoniere d'amore[13], in quanto fotografia, per lampi, di quell'età in cui l'oggetto esterno, non più visitato come proiezione personale (l'angelo di *Sirio*), comincia a essere esplorato in sé, diventando nominabile, sessuato e dunque amato.

La musicalità è ancora quella fredda, rigida della raccolta precedente. Solo la combinazione essenziale di poche note e un procedimento per ellissi, può portare a un senso di non partecipazione, di contemplante percezione dei propri oggetti, per esempio in *Commedia della sera* (p. 59):

> Passano carri di fieno
> davanti a ville addormentate
> arlecchini dormono
> all'ombra lucente delle magnolie.

Aveva ragione Pasolini, quando parlava di «formazione letteraria extravagante rispetto ai testi dell'iniziazione ermetica». Ciò che, chiaro già in *Sirio*, diventa in *Fuochi in novembre* (composto oltre la soglia del quasimodiano *Acque e terre*) un preciso segno di contrapposizione con il clima ermetico ormai costituito. Oltre alle persistenti tracce govoniane e tardo-ottocentesche, si chiariscono ora altri modelli alternativi: più ancora che la digestione definitiva di poeti francesi, come il Toulet di certe *Contrerimes* (« Molle rive dont le dessin / Est d'un bras qui se plie, / Colline de brume embellie»), subito richiamato da Montale in una celebre recensione, conta Eliot scoperto attraverso le traduzioni dello stesso Montale (in particolare del *Song for Simeon*)[14]. Queste probabili ascendenze, insieme «al fondo culturale ottocentesco che

www.andreatemporelli.com

[...] continua a fermentare ancora in questo secondo libro del poeta»[15], concorrono a creare una partitura del tutto anomala, decisamente inclinata verso intonazioni prosastiche in virtù di un incremento di versi lunghi, capaci di «accogliere una maggiore quantità di materia», e di una sempre straordinaria vivacità ritmica[16]. Tanto più chiara l'autonomia della ricerca di Bertolucci se si considera la persistenza di influssi eterogenei, in particolare i consueti rimandi pittorici, sempre capaci di entrare come una nota dissimmetrica. È il caso di *Scavi* (p. 45), dove la fantasia raggelata di statue vive anima uno stupore di visi marmorei, disuniti dai corpi, che ha molto della pittura metafisica di certo De Chirico:

> Visi di dee
> posano
> sul verde lucente.
> Colonne infrante
> stormire di fronde
> brezza di mare.
> Si svegliano,
> stupite volgono
> i cavi occhi intorno:
> lontano è il bel corpo,
> lontano il dolce tempo,
> lontani la rosa e l'alloro.
> Piangono un disperato muto pianto.

Il meccanismo della enumerazione e dello stile nominale, ancora prevalente, qui serve a creare una scenografia concreta, un'allucinazione in cui è difficile non provare un'angoscia da contemplazione della morte. Fisico, non più evitabile, poesia per poesia comincia a animarsi il senso della ferita portata dal tempo, sia pure di quello che scorre nel cerchio delle cose familiari.

Per questo motivo, per l'urgenza cioè di questo allarme metamorfico (decisivo scarto rispetto all'evasione ostinata di *Sirio*), il tempo verbale nuovo è quello passato, utile a esprimere l'acquisto di una distanza necessaria rispetto alle cose, osservate ora retrospettivamente, appartengano esse alla preistoria dell'adolescenza (con salvifica rotazione di punto di vista rispetto all'immersione di *Sirio*) o siano invece eventi più vicini ma comunque finiti. In questa distanza, còlta svelatamente nel suo farsi, è la possibilità della poesia di *Fuochi in novembre*, oltre a certe sue forti novità. Diventa costante, per esempio, il "tu", non più rivolto a materie inanimate o a personificazioni di eventi naturali (come in *Sirio*), ma a un interlocutore reale, solitamente femminile. Per lo stesso processo di dissimilazione, volti e luoghi della geografia bertolucciana acquistano ora il battesimo del nome, da *Alle mani di Wanda* (p. 51) all'*Enza a Montechiarugolo* (p. 61), a *Emilia* (p. 76), la propria terra, cercata e trovata per la via di una relazione non più sognante: «Emilia, ormai scurisce il tuo frumento / e il papavero esce a fare il bullo / e le viti mettono teneri ricci / e la sera i biancospini illuminano le stradette / dove non passano che tante biciclette. / Emilia, ormai le tue strade fioriscono le contrade / di nuove toilettes, e le rose rosse nei giardini / ascoltano quei pazzi usignoli querelarsi / senza ragione, come i soprani nelle opere». Non ci sono altri livelli, non c'è spazio per simboli o slittamenti di senso: raramente la similitudine cede all'analogismo, che, quando c'è, appare del tutto anomalo rispetto alla tecnica ermetica e in linea con certo residuo animismo tipico di *Sirio*, trattandosi, come ha ben spiegato Mengaldo, di un «analogismo estroverso, corposo e antropomorfico [...]

www.andreatemporelli.com

come in "L'Enza è una fanciulla bionda e povera" e altre formule simili», tanto più che l'oggetto non ha obblighi di eufemismo o di mascheratura evocativa: le biciclette sono biciclette; le *toilettes toilettes*. È anche in questa libertà la grande autonomia della parola poetica bertolucciana dall'Ermetismo, come lui stesso ha notato: «Scrivere in quegli anni "mietere", "bicicletta", come ho fatto io, era veramente una cosa scandalosa [...]. Ma non lo facevo per delle ragioni realistiche, mi pare che ci fosse una specie di volontà di non soggezione al ricatto della poesia come un fatto privilegiato»[17].

L'acquisto di distanza dalle cose e la possibilità di nominarle determinano la scoperta della raccontabilità, oltreché la complementare, insieme terapeutica e angosciante, verifica del territorio della memoria, verifica talvolta còlta in divenire, come nel caso esemplare della poesia *Fuochi in novembre* (p. 44), dove l'iniziale, imperturbata scena di campagna («Bruciano della gramigna / nei campi / [...] / La bianca nebbia si rifugia / fra le gaggìe [...] ») diventa intuizione di una condizione originaria («smemorati»), e premonizione, già sapiente, di una crescita («si ricorderanno»):

> I ragazzi corrono intorno
> al fuoco
> con le mani nelle mani,
> smemorati,
> come se avessero bevuto
> del vino.
> Per molto tempo si ricorderanno
> con gioia
> dei fuochi accesi in novembre
> al limitare del campo.

Oppure, con un diverso sforzo di oggettivazione, il ricordo, sancito già dal titolo (*Ricordo di fanciullezza*, p. 46), può essere rappresentato grazie allo scarto del racconto, in cui la stessa eco del Carducci solenne di *Sogno d'estate*, molto amato da Bertolucci[18], concorrono a inaugurare con composta eleganza il tema della nostalgia, e cioè la fine avvenuta dell'adolescenza, rivissuta e esorcizzata definitivamente attraverso l'elenco impassibile dei suoi riti da idillio («Si cammina per il Cinghio asciutto / qualche ramo più lungo ci accarezza / [...] / si spoglia di una manata di tenere foglie. / Se ne sceglie una si pone lieve / sulle labbra e si suona camminando»).

Talvolta la poesia anticipa la memoria, mettendo in scena, in un esercizio paradossale e estremo, il disagio e la pazienza di registrare, o di rivisitare, le cose accadute. Così, in un'estrema illusione di prevaricazione sul tempo, l'immaginazione del poeta può addirittura formulare l'ipotesi dell'evento luttuoso, per poi aderirvi e guardarsi fantasticamente alle spalle: «Improvvisamente / mi ricordai di te / come se fossi morta» (*Sabbia*, p. 54) o «Se tu fossi morta / potrei ricordare / i tuoi occhi ch'erano schiariti, / tutte le tue parole, e i luoghi, e il tempo estivo / sino al dolce morire del giorno» (*Romanza*, p. 64). E alla fine la memoria si attiva per davvero, esplicitamente fin dal titolo in *Pagina di diario* (p. 66), scena di pochi movimenti dove di nuovo la selezione diventa tecnica di montaggio, messa a fuoco di particolari: «La stanza vuota e assolata dava / su un canale / per cui silenziosa, uguale, / una flotta d'anatre navigava. // Un vino d'oro splendeva nei bicchieri»: scena biografica, nella cui costruzione il poeta sperimenta il potere comunque trasfigurante della memoria (e della parola), in questo caso con una cantabilità da andante moderato ottenuta attraverso l'alternanza di

www.andreatemporelli.com

versi regolari e irregolari e un impeccabile dosaggio delle pause. Il ricordo può inverarsi poeticamente, ma a patto di rispettare una misura il più possibile disossata, non elegiaca. L'elegia è già, e fin troppo, nella distanza dagli eventi, come nel finale di *Ottobre* (p. 68): «e la mamma correva verso di me / dall'orizzonte, sudata e fresca / in una vestaglia rosa. / Ero sveglio / e un'ape volava / per l'aria radiosa. / Avrei voluto chiamare e stavo zitto», dove fra l'altro il richiamo alla *Recherche* sfiora la citazione[19].

Il ricordo non può che diventare, accertato in frammenti vividi, nucleo narrativo: è nel ricordo e nella distanza del ricordo che sorgono i primi tentativi, a questa altezza, di racconto poetico, cioè di oggettivazioni cui la deformazione dell'atto di parola non toglie autonomia. Così nascono, per esempio, i pochi tratti di *Per una sorellina morta a sei anni* (p. 52): «La pudica stagione / venne, e venne la luna nuova, / nel lume dei biancospini/ il giorno si svegliò / [...] / Le chiome nere e gli occhi di pervinca / correvi per il giardino [...] / Poi camminavi, seria, piccola, fra i pini. / Sei anni e il nome Elsa, / come non insuperbire?». È chiaro, dunque, che per ora il confronto col ricordo si dimostra la via più agevole al confronto col passare del tempo, che è quanto dire con la morte (*Poi nella serena luce*: «Si ricordava di tante cose variopinte, / dei natali di un tempo. / Era come un sasso su cui passa un'azzurra riviera. / Poi nella serena luce / venne la morte», p. 69). Su tutto, prevale il dolore della memoria verificata; ed è per questa ragione che, anche quando esca dal cerchio del ricordo, il poeta adulto si ostina a cercare in ogni minimo oggetto, anche nel più familiare, quelle tracce del passaggio del tempo, che, svelate, conducono immediatamente alla bruciante esperienza del transito e della malattia, come in *Inverno* (p. 74), dove l'asprezza della scoperta è esorcizzata da una cadenza di canzonetta amara: «Solo fiore di queste mattine / è il sangue nei fazzoletti, / rosa senza spine / che cresce nei deboli petti», o in *Convalescente* (p. 73), dove la malattia, ormai alle spalle, espande la sua eco dolorosa anche sulle scene primaverili, attraverso le nervose torsioni degli iperbati, tanto più significative in quanto del tutto inusuali:

> Ancora vita il tuo dolce rumore
> dopo giorni bui e muti riprende.
> Porta il vento di maggio l'odore
> del fieno, il cielo immobile splende.
> Gli occhi stanchi colpisce di lontano
> il rosso papavero in mezzo al tenero grano.

Fra *Fuochi in Novembre* e la composizione delle prime poesie che formeranno *Lettera da casa* (1945) intercorre un decennio, «un lunghissimo tempo di ansia per le sorti dell'Italia e dell'Europa [...] trasmutatasi in un ricorso alla felicità privata per una sorta di operazione [...] di autoterapia»[20].

La storia esterna ha un impatto tanto violento, dunque, da spingere Bertolucci a una chiusura difensiva. Ma dietro alla persistenza di un nevrotico attaccamento all'infanzia c'è l'intenzione del poeta di discendere, sotto la pressione di eventi traumatici e prima della separazione, fino alla radice del suo rapporto con gli oggetti che popolano i luoghi dell'origine: un'estrema, attentissima adesione in due atti: *Lettera da casa*, sezione di struttura diaristica, e poi *La capanna indiana*, poema di respiro circolare.

Gli elementi da cui il poeta parte in *Lettera da casa* sono quelli acquisiti dall'esperienza di *Fuochi in novembre*. La certezza della memoria, la permanenza, ancora

www.andreatemporelli.com

necessaria, nel perimetro ideale della casa, il "tu" (*At home*, p. 99):

> Il sole lentamente si sposta
> sulla nostra vita, sulla paziente
> storia dei giorni che un mite
> calore accende, d'affetti e di memorie.
>
> A quest'ora meridiana
> lo spaniel invecchia sul mattone
> tiepido, il tuo cappello di paglia
> s'allontana nell'ombra della casa.

Ma persino nella piena adesione ai luoghi familiari e appartati della campagna Bertolucci avverte con improvvisa chiarezza una disarmonia connaturata, un'«extrasistole» dolorosa, per usare l'immagine di "salto" cardiaco (di aritmia) consueta al poeta[21]. Egli insomma, trasformata «l'ansia per le sorti dell'Italia e dell'Europa» in strenua necessità di verifica della consistenza dei propri oggetti, scopre la natura del tempo intimamente dolorosa persino in una zona di privilegiato ascolto e di tenace continuità con la memoria, e al di fuori di macroscopiche tragedie. Del resto, come ha scritto Mengaldo, «in pochi poeti del Novecento [c'è] una contrapposizione altrettanto radicale, tenace ed orgogliosa della *propria* storia alla Storia»[22]; ciò che è confermato in pieno dall'esclusione dalla *Capanna indiana* delle poesie composte negli anni della guerra e di tono più scopertamente civile, che solo di recente Bertolucci ha incluso nella *Lucertola di Casarola*, e che sarebbero state del tutto eterogenee a un clima di ascolto inteso, pagina dopo pagina, alla registrazione del tempo assoluto, del Tempo.

Come su tanti fogli, il poeta registra da una parte la persistenza delle sue cose: i suoi alberi, i suoi campi, le sue stanze, sotto cui, però, il sensibilissimo sismografo della poesia svela, per minimi segnali, le incrinature, i segni del mutamento: «vivendo come in un interno, il poeta percepisce in un modo quasi ossessivo [...] lo scorrere degli anni, il consumarsi della vita» (Luzi). Ma a questa natura diaristica, da annotazione giornaliera, *Lettera da casa*, ne unisce una seconda, fortemente dialogica, o epistolare. L'interlocutore-destinatario, spesso nominato, altre volte indefinito, è ormai sempre presente, compensatorio del raccoglimento volontario (e in parte nevrotico), ma anche utile come radicamento in un confronto, per fittizio che sia, in un sentimento di solidarietà a un destino condiviso.

Prima risorsa di questo meticoloso scavo è un'accresciuta capacità di figurazione degli oggetti reali. Per questo scopo Bertolucci sperimenta qui un verso nuovo, più morbido e ampliato fino all'ormai frequente misura dell'endecasillabo, regolare (mai ritmicamente) o ipermetro o a quella, più rara, dell'alessandrino: «La neve che si scioglie (o città sospirata) / sull'iride improvvisa della strada asfaltata / è una gioia leggera che ferisce e risana / fra il sole uscito tardi e la sera lontana» (*Rime facili*, p. 110).

La maggiore distensione mensurale è, in effetti, concresciuta a una sintassi non più slogata e secca, ma di respiro accogliente, eppure incisa da sempre più frequenti inversioni o da decisi iperbati, impronte ancora solo accennate di un'inquietudine destinata nell'ultimo Bertolucci lirico a esplodere: «Il rosa, il giallo e il pallido viola / di questi fiori autunnali al fuoco / calmo dei giorni il celeste / mese consuma, i tuoi occhi piangenti» (*Il rosa, il giallo e il pallido viola*..., p. 89). Il periodo comincia a accogliere la successione intersecata di inquadrature e toni pacatamente esclamativi accordandosi al battito delle cose osservate e sentite, come nell'esempio seguente (*La*

www.andreatemporelli.com

polvere, p. 91):

> La città dalla strada svogliata
> distesa oltre argini di gaggìe,
> questa è la felicità di Antognano
> sotto il cielo leggero di nebbia che si dirada,
>
> e questa è la strada fra siepi
> di biancospino silenti, il dolce labirinto
> di casa, lontano, lontano
> se appena una svolta lo nasconde,
>
> dove la polvere finge un bambino
> vagabondo e l'avventura di un giorno.

La rappresentazione domestica, poesia dopo poesia, si rivela in sottile accordo con il variare delle stagioni e sempre più frequenti si fanno le note sul tempo che passa: «Come pesa la neve su questi rami / come pesano gli anni sulle spalle che ami» (*La neve*, p. 103) o «L'ora trascorre e bagna i piedi delicati / nelle foglie che ingombrano i fuggevoli viali» (*Stagione*, p. 105) o anche « [...] il tempo passa / rapido nella città della tua vita, / la tua vita che passa con l'autunno» (*Due stagioni a Parma*, p. 126). A tratti prevale la fiducia nell'intuita ciclicità del tempo, come in *Versi scritti in autunno* («Altri giorni verranno e tornerà / nel turno delle stagioni un tempo simile a quello che ci fa sentire / il primo freddo», p. 117) o in *Ancora su questa terra fradicia* («Ancora su questa terra fradicia / di fine inverno dopo giorno di pioggia / verranno i passeri a beccare [...] », p. 125). E l'intensità di questa intuizione è tale da tentare il poeta, nel caso, però quasi isolato, di *Sequenza familiare* (p. 124), a chiudersi nell'invito, davvero oraziano, a una saggezza paga, prossima alla smemoratezza, al disimpegno:

> Non chiedere altro, la felicità è in questo
> corso paziente, mentre gli anni fuggono
> e i giorni così lenti scorrono,
> il sole indugia su palpebre e muri,
> tu, io, i cari figli l'accogliamo
> diversa beatitudine, persone separate.

Ma più spesso, e anzi per tutte le pagine della raccolta, la percezione del tempo trasmette una spina di precarietà, capace di insinuarsi persino, sotto forma di dubbio radicale, nell'ascolto dell'eterno ritorno stagionale (*Una sera di pioggia a Parma*: «Ma ti ritroverà, di là del ponte aperto / alla pioggia di questa sera / smarrita in tanti occhi ignoti, / luce violetta della primavera?», p. 111). È questa spina a disseminarsi, di testo in testo, come un'intuizione sempre più chiara e angosciante, che acuisce lo sguardo del poeta, capace di intravedere ovunque un'ombra o un presagio definitivo (*Fine stagione*: «Questa sera l'inverno / è più chiaro a occidente, / forse la stagione morente / ci saluta in eterno», p. 100). Si può così instaurare un piano interrogarsi, in realtà senza risposta e dunque di cadenza affermativa, sul rapporto fra la fine di un tempo (la propria giovinezza) e la permanenza delle cose, fra mutabilità e immutabilità (*Gli anni*, p. 101):

> Le mattine dei nostri anni perduti
> i tavolini nell'ombra soleggiata dell'autunno,

www.andreatemporelli.com

i compagni che andavano e tornavano, i compagni
che non tornarono più, ho pensato ad essi lietamente.

Perché questo giorno di settembre splende
così incantevole nelle vetrine in ore
simile a quelle d'allora, quelle d'allora
scorrono ormai in un pacifico tempo,

la folla è uguale sui marciapiedi dorati,
solo il grigio e il lilla
si mutano in verde e rosso per la moda,
il passo è quello lento e gaio della provincia.

Il senso della perdita, così personale (*La neve*: «Gli anni della giovinezza sono anni lontani», p. 103), porta non solo a una fisica necessità di ancorarsi alle indicazioni stagionali in genere, dolenti e rituali segnavia di un tempo che passa mantenendo pur sempre tratti riconoscibili, ma, in particolare, al richiamo di Autunno e Primavera, di fascino più deciso perché accomunate agli essere viventi da un destino di provvisorietà. E, d'altra parte, diverso ancoramento è dato dalla memoria, in cui soltanto si possono ritrovare le cose, perdute ma trasformate in presenza interna, tanto più che essa, più che essere solidale al ritmo delle stagioni, ne è intima conseguenza (*L'inverno*: «Già la sera d'inverno agita / turbini di memorie», p. 92). Dunque, se la percezione del mutamento diventa presto (com'è naturale) esplicita percezione della morte, è evidente che il primo contatto con essa non può che avvenire all'interno del mondo della memoria: mondo popolato di figure che possono essere recuperate solo attraverso lo sforzo retrospettivo del dialogo, nel quale si dimostra quel «movente proustiano che mette in moto tutta la poesia»[23]. Ecco allora le parole alla madre (*Alla madre*, p. 90) e agli amici morti e, se già qui i toni si fanno più cupi, definitivi, come nella poesia composta per Ottavio Ricci, un suo allievo morto durante la guerra (*Per Ottavio Ricci*: «La giovinezza muore, sui monti / le siepi sono nude e stracciate. / Ora il tuo passo s'è perduto, addio / e addio ancora, viene // [...] un tempo quieto / che ci scorderemo di te», p. 135), è nella poesia dedicata a un suo amico poeta, *Prova di sonetto* (p. 123), che Bertolucci, forse per una sottile angoscia di identificazione, trae dal contatto con la morte un senso trattenuto di resa, di irrimediabile perdita del nome: «La città che si muove a te dattorno / quetamente felice lo sconfitto / tuo nome ignora, persa nel ritorno / del mese che il cucù saluta afflitto».

Per questo diventa cruciale il rapporto con i figli, che cominciano a comparire fittamente sulla scena delle poesie bertolucciane. Il dialogo con queste figure di bambino, attentamente rappresentate, vale al confronto con la stagione dell'infanzia dall'osservatorio di padre; vale cioè a entrare direttamente nella trafila ciclica della storia, ma dal privato di piccoli gesti consueti (il gioco, la corsa ecc.). Non casualmente è proprio a partire dall'innocenza (e dall'aperta potenzialità di futuro) di questi gesti che il poeta scopre improvvise ombre, poiché la vita appena sorta richiama per contrasto il tempo che la trasforma, e la sua stessa fine. È il caso di *Per B*...(p. 97):

I piccoli aeroplani di carta che tu
fai volano nel crepuscolo, si perdono
come farfalle notturne nell'aria
che s'oscura, non torneranno più.

Così i nostri giorni, ma un abisso

www.andreatemporelli.com

meno dolce li accoglie
di questa valle silente di foglie
morte e d'acque autunnali

dove posano le loro stanche ali
i tuoi fragili alianti.

E non è senza significato che i destinatari delle tre poesie conclusive della raccolta siano proprio un figlio (*A Giuseppe, in ottobre*, p. 133), l'altro figlio (*A Bernardo*, p. 134) e il giovane allievo morto nella guerra (*Per Ottavio Ricci*, p. 135).

Le esplorazioni attente che animano i frammenti intimi della *Lettera da casa* si compongono nella continuità del poemetto *La capanna indiana*, quarta sezione della raccolta omonima, oltreché vero e proprio sigillo di un'epoca poetica bertolucciana. Per questo passaggio contano certamente la scoperta e le traduzioni di Wordsworth, apparse nel '48; e la predilezione per questo poeta laghista ha qualcosa di naturale, di predestinato tanto più che, nella mappatura personale di Bertolucci, così bene si può saldare a Eliot, maestro, secondo le parole dello stesso poeta, «di una lingua poetica capace di accogliere la tradizione e la vita contemporanea, i passi della sacra rappresentazione e i sali dell'ironia», apporti lontani fra loro, dunque, ma convergenti con il rafforzamento di un metodo terrestre, connaturato all'indole originaria e irrinunciabile della poesia bertolucciana, a grado a grado potenziato o più diversamente verificato.

Così, più che l'accertamento di quanto Bertolucci sia ancora, per scelte di gusto e per effettiva prassi, capace di indicazioni forti (l'obbligo di partire dalle cose, il deciso e originario anti-lirismo) ma, insieme, del tutto estraneo «alle mode e alle retoriche»[24], conta la considerazione del fatto che la lettura profonda del *Prélude* lo abbia persuaso alla forma lunga, che era anche (come sempre accade ed è ben chiaro *a posteriori*) il necessario punto di arrivo di una crescita trentennale, misurata sulla tradizione ma caparbiamente autonoma, mai tentata dall'enunciazione di programmi. L'auscultazione del tempo, dei suoi rituali come delle frizioni dolorose di cui echeggia – seguita finora, in progressione evolutiva, dalla trasfigurazione infantile fino agli accertamenti impressivi nel cerchio domestico e di memoria – si ordina finalmente in un disegno poematico, di cui protagonisti sono il tempo e la casa, quasi enunciati fin dai primi due versi del poema: «Dietro la casa s'alza nella nebbia / di novembre il suo culmine indeciso».

Un carme sul tempo è possibile solo "a partire dalla casa" in cui l'abitudine dell'udito lo sa riconoscere: stagioni, mesi, eventi minimi e ritornanti possono essere incisi solamente sul nastro di un luogo preciso, familiare. Ma perché sia possibile la rappresentazione del tempo e delle cose che nel tempo vivono, il poeta deve attivare uno scarto, deve porsi, idealmente, sul margine, in modo che l'occhio abbia una prospettiva sulla scena senza che cessi la sua partecipazione e la parola poetica compia il suo disegno. Così si spiega lo spostamento, nei primi versi del poema, nell'altrove del «padiglione quieto nell'autunno», posto «dietro la casa», all'ideale limite delle terre, e da cui può essere seguita la rappresentazione domestica: «una semplice costruzione rurale / ai limiti dei campi, una graziosa / parvenza sulla bruma che dirada / si direbbe una capanna indiana».

È a partire da questo centro – da questo osservatorio interno ai luoghi del poeta – che, con un movimento di compasso, può cominciare l'escursione poematica nel tempo. La struttura di questo vero e proprio carme terrestre sul variare delle stagioni

www.andreatemporelli.com

ha una circolarità esatta: è l'autunno, il momento del transito e dell'impermanenza, che apre la scena (p. 140):

> Eppure è il tempo più dolce dell'anno
> quando la siepe brulla che recinge
> del suo braccio il deserto dominio
> si fa intima stanza allo smarrito
> passero già colore della terra.
> Qui siamo giunti dove volevamo [...].

«Qui siamo giunti dove volevamo»: solo una stagione in cui la morte (il ritorno alla terra) lascia così tante tracce (e suggestioni) ai vivi, può permettere empaticamente di cogliere il tempo nel vivo dell'ombra e della luce, del battito e dell'extrasistole. E con lo stesso verso, in perfetta circolarità, si chiuderà il poema, dopo aver attraversato tutte le stagioni ed essere di nuovo approdato all'autunno.

La struttura è in sé stessa, dunque, mimesi della ciclicità del tempo. Allo stesso scopo cospira la progressione di versi lenti, franti da frequentissime inarcature, che, insieme alla continua alternanza mensurale (incentrata sulle undici sillabe, mobili per ipometria o ipermetria), oltreché a una varietà ritmica prodigiosa, creano la sensazione «di una prosificazione della poesia» (Vera Saura), di un andamento fluido e continuo, nella cui corrente visi familiari ma indistinguibili, oggetti e vegetazioni si intrecciano senza sovrapporsi. Momento per momento, in una poesia così fortemente adesa alla casa e al tempo che vi scorre, i continui nessi locali e temporali sono iterati per la necessità e per l'ansia, insieme, di un radicamento («Qui dove», «ove», «dove» ecc., come, d'altra parte, i vari «quando», «al tempo di», «già», «oggi» ecc.). Non solo: all'interno della solida struttura circolare sono continui gli scivolamenti in avanti e indietro, verso tempi trascorsi o presagiti, tutti scarti affidati all'incessante cambiamento di tempo verbale (dal futuro al passato al presente) che fin da subito porta fuori pista, non riferendosi a una sequenza lineare di fatti, ma a un'intermittenza di passaggi fra epoche diverse, comunicanti l'una con l'altra solo per l'appartenenza a una stagione, e dunque congiunte, eternamente ritornanti. Sono le stesse interferenze che causano emersioni dal passato, ombre di morti, come nel caso seguente, dove dalla zona ambigua nata dall'incrocio fra tempo futuro e presente astorico, possono affiorare suoni di «cari», forse perduti: «Allora nel silenzio udremo il grido / dei nostri cari, sempre più vicino / e ansioso, poi fioco, perduto / nella nebbia che rapida s'addensa» (p. 140). La memoria si dilata e non solo diventa condizione di presenza, oltre che di riconoscimento («La memoria è una strada che si perde / e si ritrova dopo un'ansia breve», p. 145), ma, attraverso questi improvvisi scavalcamenti verbali, si sposta in avanti, in folgorazioni di onnipresenza («Oh, sarà un tempo così calmo, / segnato appena dal gentile invito / del venditore ambulante nel sole / di mezzogiorno», p. 140).

Per questa sostanza di ritorno, di ciclicità, di comune e indefinita appartenenza, prevale il "noi", di valore vagamente familiare, ma, com'è ovvio, ricco di più vaste risonanze inclusive. Il ritmo lento, teso in ascolto, disegna una scena popolata di figure perenni, vegetali come umane e indistinguibili perché ritornanti nella memoria come nel presagio, con una fedeltà al tempo che ne supera la singolarità (p. 141):

> E come dolcemente il giorno cresce
> sulla pianura seminata ormai

www.andreatemporelli.com

pronta al riposo dell'inverno, eppure
oggi perduta dietro il sole ultimo
che matura sui tralci rari grani
abbandonati anche dagli storni.
Al suo calore il muro della casa
intiepidisce, un calcinaccio cade
con un tonfo attutito dai rametti
del rosmarino arido, una donna
canta felice da una stanza aperta
che di qua non si vede, solitaria
voce del tempo bello e dell'oblio.

Il periodo di Bertolucci ha ormai raggiunto un'apertura accogliente, capace di lasciarsi imprimere, attraverso disposizione paratattica o giustappositiva, di successivi depositi visivi o mnemonici, con un effetto di sequenza ottenuta attraverso stacchi secchi tra inquadrature (nel brano precedente: il muro nel sole, il calcinaccio, la donna al suo lavoro, ecc.). Ma lo stesso periodo diventa poi più sottilmente ambiguo quando il senso della consunzione (dell'emorragia, chiave poi di *Viaggio d'inverno*) si unisce con troppa forza alla liturgia ciclica dei giorni: «Una giornata è uguale all'altra, solo / il sangue che da una ferita riga / il braccio nudo e fresco correndo, / a una macchia il bel volto / ombrato di piante [...]. Ma quanti, / quanti giorni sono passati, colati / via, miele indistinto, nella curva / del tuo erboso argine, Cinghio» (p. 143). Accanto alla solidarietà partecipe al succedersi infinito e uguale delle stagioni («siamo caduti in una rete d'oro / mista di raggi e foglie, la mattina / indugia, il tempo non finisce mai», p. 143), e alla gioia che deriva da questa intimità («un'estrema / felicità di esistere era nell'aria», p. 145), nasce, proporzionalmente all'intensità dell'adesione, la sottile angoscia del passaggio, continuamente marcata da cerniere di semplicità proverbiale (in qualche modo esorcizzante): «Ma il tempo passa ed altre finestre / si disserrano» (p. 141), o da più amare, lancinanti constatazioni di una perdita inevitabile, tanto più dolorosa in quanto legata alla sensazione della ciclicità, in cui l'uomo può perdersi, stavolta senza estasi: «Breve gioia, ormai / sei consumata al finire di un giorno, / chi sa quando, ieri o domani, / nel tempo che l'inverno declina» (p. 142); oppure, infine, l'angoscia può farsi rassegnata elegia, appena riscattata dall'ascolto più intimo degli eventi amati (p. 145):

Allora si gironzola, si sta zitti,
sappiamo che c'è tempo, ma che pure
l'anno dovrà morire, ed il bel cielo,
il verde verniciato delle piante,
il rosso delle ruote ad asciugare,
l'incudine che suona di lontano,
lento cuore del giorno, tutto parla
d'una partenza prossima, un addio.

Per questo senso di scarto, l'ultima figura cui il poeta si affida, sulla soglia della nuova stagione autunnale, è un uccello migrante (non a caso) verso Oriente: identificandosi, in un'estrema invenzione di solidarietà creaturale, col suo sguardo dall'alto, il poeta può compiere un ultimo sforzo di ascolto del tempo e delle cose prima di rientrare in sé e cedere di nuovo al sentimento delle cose consuete. E se è vero che l'ultimo verso, come detto («Qui siamo giunti dove volevamo»), è il sigillo di una circolarità senza interruzioni, pure non si può scordare che Bertolucci fa seguire al poema un

www.andreatemporelli.com

Frammento escluso (pp. 147-148), di tono identico, ma, quel che più conta, "in sé" testimonianza di uno scollamento, di un residuo incollocabile o, viceversa, di un attrito che non può essere espresso se non per assenza, di un che di imprendibile, sfasatura in una registrazione che vale proprio per il silenzio che la precede e per la sospensione che la segue.

Questo carme sul tempo, questa immersione nel luogo del proprio radicamento caparbio di decenni è il compimento di trenta anni di poesia: l'ultimo atto poetico prima che Bertolucci lasci Parma per trasferirsi a Roma, nel 1951.

È la crescita definitiva: non più soltanto il rapporto con gli oggetti della propria terra, conosciuti e praticabili anche nella memoria, in un cerchio di tempo che inquieta ma protegge, ma il confronto nuovo con altri oggetti, sconosciuti, parti di una storia caotica e vulnerabile, molteplice e difficile ascoltare: è il «tempo incerto» che Bertolucci, cresciuto, deve per la prima volta affrontare.

Da questo punto comincia una nuova poesia. *In un tempo incerto*, che giustamente Pasolini salutò alla sua pubblicazione, nel '55, come un lavoro pieno di difficili novità, quinta sezione della *Capanna indiana*, rappresenta il passaggio dal vecchio mondo, pieno di oggetti altri ma domestici, familiari, a un mondo multiforme e dalla poesia del tempo conosciuto della propria terra, alla poesia polifonica e disagiata di *Viaggio d'Inverno*, di cui qui sono i primi segni.

In questa breve silloge è insomma l'avvertimento di un clima mutato: la separazione con l'infanzia è consumata; la prima scrittura del trauma ha i toni composti ma tragici della perdita definitiva. Dopo tre poesie ancora centrate sulla campagna presentificata di Parma, *ouverture* di raccordo con le sezioni che precedono ma già venata di ombra còlta nella fragilità del figlio, dove è un presagio più vasto (*Bernardo a cinque anni*: «il dolore dei giorni che verranno / già pesa sulla tua ossatura fragile», p. 151), la separazione è esplicita e violenta in *Pensieri di casa* (p. 154), in cui la casa è, fisicamente ma anche simbolicamente, il luogo d'origine perduto senza possibilità di ritorno:

> Non potrò più scrivere né vivere
> se quest'anno la neve che si scioglie
> non mi avrà testimone impaziente
> di sentire nell'aria prime viole.
>
> Come se fossi morto mi ricordo
> la nostra primavera, la sua luce
> esultante che dura tutto un giorno
> la meraviglia di un giorno che passa.
>
> Forse a noi ultimi figli dell'età
> impressionista non è dato altro
> che copiare dal vero, mentre sgoccia
> la neve su dei passeri aggruppati.

L'attacco, così pieno di cupa disperazione e poi la memoria, accesa sui luoghi lontani, ricordati da una condizione di strappo (la «morte» della separazione), infine, l'ultima strofa, che è crepuscolare quanto amaro vagheggiamento della precedente condizione di privilegio come unica possibile («non è dato / altro che copiare dal vero»), paradossale perché smentito dalla stessa voce della poesia che vorrebbe negarsi e che,

www.andreatemporelli.com

invece, si costituisce ora come voce dell'assenza: è proprio a partire da questo punto – da questa acquisizione del distacco – che la poesia di Bertolucci muta oggetti e qualità interne. Da una parte si intensifica il dialogo con le persone amate ma defunte (per esempio le poesie per la madre morta o quella per il pittore Soldati), ma, dall'altra, componimenti come *Ringraziamento per dei mobili antichi* (p. 161) e soprattutto il racconto *Il frate* (p. 164) e *Le formiche* (p. 165) testimoniano di una novità importante nella sua poesia: l'avvenimento dell'oggetto da conoscere. La distanza guadagnata permette l'accensione del racconto e dello sguardo che tenta la realtà, attraverso una sintassi sempre più trasfigurante e di indole associativa, potenziata fino a diventare ossessiva dilatazione della capacità, nonché di sguardo, di visione a partire dall'oggetto, certo, ma anche in conseguenza di una sempre più inquietante ombra nevrotica, nominata direttamente nel più nuovo componimento di questa sezione, il primo alla madre. Posto subito dopo la drammatica dichiarazione di perdita (*Pensieri di casa*), *A sua madre, che aveva nome Maria* (p. 155) ne è complemento e corollario. Il tempo, se da una parte immobilizza nella memoria, dall'altra porta un'imperfezione immedicabile: «sei tu, madre giovane eternamente in virtù della morte / che t'ha colta, rosa sul punto dolce di sfioritura, / tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura, / e di questo ti ringrazio per l'età passata presente e futura».

Da questa dichiarazione di nevrosi, liberamente nominata in versi allungati, esametri irregolari e con tensione di prosa in cui solo può liberarsi l'unica voluta sintattica, qui ancora sostenuta da puntelli anaforici e vocativi presto destinati a cadere: da questo punto già estremo comincia l'esperienza di *Viaggio d'inverno*, secondo tempo della poesia di Bertolucci.

Viaggio d'inverno è, prima di tutto, il libro dell'ansia vissuta fino in fondo, dallo sradicamento del '51 alla morte del padre nel '54, alla malattia nervosa precipitata nel '58, anno di elettroshock e di clinica. Un libro, di nuovo, frutto di pazienti sedimentazioni e attese: quasi un ventennio di pubblicazioni sparse su riviste, prima del compimento di un'opera, la cui compattezza ha qualcosa di paradossale, a causa di un policentrismo incessante da poema frammentario. È stata la Lorenzini a notare come la «dissonanza [sia la] musa di *Viaggio d'inverno*: a partire dai contrasti metrici, dall'accostamento» di schemi e generi poetici diversi[25], che vanno dal componimento in strofette tetrastiche (il prediletto fin da *Fuochi in novembre*), ma già in *Lettera da casa* specializzato nella forma con chiusa monoversale, ora usatissima, alle forme mimetiche della comunicazione quotidiana, come l'epistola vera e propria o il foglio di diario. Tutti materiali sapientemente alternati, con gusto di *variatio*, necessaria del resto al ritmo sempre mutevole delle entrate in scena di personaggi e ai continui andirivieni nel tempo.

Non inganni dunque questa mescolanza: mai come in questa raccolta si rinsalda, fino a un'espansione bulimica, il punto di vista privato del poeta; e mai, come questa volta, è così necessaria l'interlocuzione, perché è all'interno dell'io parlante e nel tratto che lo separa dal "tu", volta per volta diverso, che sfilano, si aggrumano, si depositano i materiali osservabili e "oggettivi", almeno fino a quando non varchino la soglia dell'osservazione. Materiali, ancora una volta, mai così biografici, ma in senso ormai infinitamente dilatabile: la cavatrice di patate, le farfalle, la bellezza dell'amica rimasta vedova, la presenza dei gabbiani a Roma ecc. Perché tutto questo possa impressionare, per lampi o per sequenze, la pellicola della poesia, l'io di Bertolucci deve poten-

www.andreatemporelli.com

ziarsi (teatralizzarsi) e mettersi al tempo stesso implicitamente in crisi, ma senza mai disperdersi, nel confronto o nelle infinite dialettiche di confronti: ciò dà al *Viaggio* la forza di un canzoniere sul tempo perduto e sul tempo che circonda e, insieme, quella di un canzoniere sulla pluralità del tempo e delle cose, che il gesto artistico riconduce all'unità (molteplice) dell'io.

Strumento di questa registrazione è una sintassi ormai aperta in campiture sempre più larghe, sviluppata per successive espansioni, e in questo modo metafora attiva di quell'ansia di accaparramento di oggetti e persone, che il poeta deriva da una percezione via via più sconvolgente del tempo e del disfacimento. E proprio il tempo, qui, non è più solo il ritmo della poesia, ma è la sua stessa sostanza, al punto da simbolizzarsi con insistenza, come ha notato in celebri pagine Raboni, nell'immagine del sangue e del «dissanguamento»[26]: a partire dalla visionaria *Lasciami sanguinare* (p. 244), in cui il resoconto in diretta dello svuotamento si lega all'ossessiva serie di inquadrature su oggetti e particolari, come a scovare la sostanza metaforica del proprio stato, trovandone segreta consonanza con le cose più familiari («Lasciami sanguinare sulla strada / sulla polvere sull'antipolvere sull'erba / il cuore palpitando nel suo ritmo feriale / maschere verdi sulle case i rami // di castagno, i freschi rami, due uccelli / il maschio e la femmina volati via»). Emorragia, insomma, come una forma fisica, riscontrabile ovunque intorno, della «consunzione», la cui immagine non a caso affiora ad ogni passo: «nel tempo doloroso che per me e te / e tutti noi con pena si consuma»; «si consumino le scorte / della città»; «consumano le ultime / ore del giorno».

In questo senso la presenza dei figli, frequentemente raccontata con minuzia, ha un valore, se non terapeutico, certo di privilegiata prospettiva sul tempo e sul proprio tempo, non soltanto per la semplice identificazione padre-figlio, che già basterebbe (come bastava in *Lettera da casa*) a determinare un nesso fra l'idea del mutamento e quella dell'origine, ma perché i figli, ormai adolescenti, sono osservati nel pieno della propria attività di rappresentazione artistica: dalla vocazione alla pratica, Bertolucci con partecipe attenzione descrive avidamente Bernardo intento a riprendere il mondo con una otto millimetri (*Fogli di un diario delle vacanze*, p. 178; *La teleferica*, p. 195), e Giuseppe a dipingere tele. Se il gioco di specchi resta nel primo caso un modo per studiare il rapporto dell'arte con le cose raccontabili, suscitando catene ambigue di ritorni dal racconto del figlio al racconto del racconto e creando ipnosi di verosimiglianza del narrato, nel secondo caso i riflessi sono ben più radicali, sia perché in genere la pittura, grande passione di Bertolucci, si presta nel *Viaggio* a continui attraversamenti e riflessioni, sia perché l'esercizio pittorico del figlio, còlto nel suo farsi, moltiplica le identificazioni, tanto più che in un caso (*La consolazione della pittura*, p. 202) soggetto del quadro è la natura di Parma, nell'altro (*Ritratto di un uomo malato*, p. 234) è l'immagine di un poeta cinese, in cui ovviamente il padre-poeta ravvisa sé stesso: è questo il momento più ricco di interferenze, lucidamente seguite dallo scrittore e tali da trasformare la pittura in specchio deformante. Come per stravolgimento profetico, infatti, il poeta osserva la propria deformità, la propria consunzione possibile e, come poche volte accade, il conto degli anni si fa numerico, incalzante, neanche salvato da un richiamo a un pubblico immaginario, cui è sottoposto per slittamento, attraverso la poesia, la tela stessa:

> Questo che vedete qui dipinto in sanguigna e nero
> e che occupa intero il quadro spazioso
> sono io all'età di quarantanove anni, ravvolto

www.andreatemporelli.com

in un'ampia vestaglia che mozza a metà le mani

come fossero fiori, non lascia vedere se il corpo
sia coricato o seduto: così è degli infermi [...]

Il materiale incandescente che compone il *Viaggio* si ordina in una struttura pensata, non matematica, ma riconoscibile. Mentre le sezioni della *Capanna indiana* sono testimonianza di una crescita percettiva nel tempo, quelle che compongono questo vasto canzoniere rappresentano ciascuna un momento diverso di una magmatica ma definitiva condizione di maturità percettiva: dal centro della storia, in mezzo alla sua sconvolgente polifonia. Solo l'ultima, *Disperse*, è a parte, con la sua esilità, pur valendo, in effetti, come *explicit*, come respiro e battuta finale in diminuendo, dopo il galoppo travolgente delle parti che lo precedono.

I papaveri (p. 173), componimento iniziale della prima sezione (*I pescatori*), ha valore di assoluto proemio: ecco il riferimento alla maturità del tempo («Dal gelso nuvoloso al grano all'erba / maturità era tutto») che si intreccia inestricabilmente alla maturità del poeta e del distacco («A metà della vita ora vedevo / figli cresciuti allontanarsi soli»), e, dunque, ancora la centralità della sua campagna, ma guardata con gli occhi di chi torna per ripartire, tanto più che, ormai, «se le cose non fossero facili a corrompersi, nessun trionfo di messi ferirebbe il poeta, e lo commuoverebbe» (secondo le parole di Garboli)[27]. Del resto al centro dell'intera sezione così introdotta c'è ancora il luogo dell'origine, ma (sulla linea del *Tempo incerto*) adesso alternato a immagini di altre permanenze, per quanto non nominate, e raccontato con la ricchezza percettiva e la cresciuta vocazione narrativa di chi fa ritorno: come nelle *Farfalle* (p. 177), due strofe di sette versi di andamento esametrico, ciascuna occupata da un lungo periodo in cui con minuziosa perizia il poeta segue il microcosmico volo di due farfalle, al quale si legano però inquiete e presaghe immagini di ombra e di indefinito affioramento mnemonico («Tu non hai che a seguirla incontro alla notte / come l'attendesti nel lume inquieto del sole / finché fu sazia di quel fiore d'autunno»): una specie di georgica al rovescio, che parte dalla separazione per compiere itinerari opposti, di memoria o di fisico ritorno, esplorati spesso attraverso il filtro degli occhi dei figli. Così è nei *Pescatori* (p. 176), sequenza commossa dei due figli sul fiume, dalla cui immagine scaturisce di nuovo il pungente sentimento della non permanenza («Oh se durasse eternamente questa / mattina che li svela»), come anche in *Fogli di un diario delle vacanze* (p. 178), in cui spiccano certi toni, questa volta, di georgica vera («quelle dolci / castagne che per mille anni nutrirono / la gente») che contrastano con la trepida osservazione del figlio inquieto. Ma è nel componimento finale (*Una lettera a Franco Giovannelli*), epistola di forte tono oraziano, che – nominata per la prima volta, battezzata alla poesia di Bertolucci – la città dell'esilio viene accostata al tema del ritorno: «"Grasso usignolo dell'Enza, addio" / mi scrivevi anni fa, un po' prima / che emigrassi a Roma, ora sono / di nuovo a casa per alcuni giorni» (p. 189). E proprio *Piccola ode a Roma* (pp. 193-194), esplicita enunciazione di questo "esilio", apre *Verso Casarola*, seconda sezione, interamente imperniata sul tema dell'abbandono irrimediabile dei propri luoghi e sull'azione del tempo che ne è causa. E la percezione del tempo è ormai così ossessiva da minare tanto la prefigurazione del futuro, anticipato spesso in allucinate visioni di catastrofe (come nelle immagini di *Aspettando la pioggia* (p. 201), quanto ogni sforzo di oggettivazione del passato. Così, per esempio, nella memoria-racconto *Verso Casarola*, scena della fuga dalla

www.andreatemporelli.com

guerra, l'improvvisa confusione fra poeta rammemorante e poeta-personaggio, ottenuta con un uso volutamente ambiguo dei tempi verbali, lascia un senso di imperfezione e il disagio dell'impossibilità: «oggi che nell'orecchio invecchiato e smagrito mi romba / il vuoto di questi anni buttati via» (p. 199).

Ma con *Il tempo si consuma* (p. 211) il folgorante componimento che da solo costituisce la terza sezione e con il successivo gruppo di liriche, avviene il decisivo scarto di prospettiva: dal cerchio familiare, anche se infranto, dei propri luoghi, interlocutori, dipinti e personaggi consueti, la poesia di Bertolucci si spinge ora a cercare i segni traumatici del tempo in ogni oggetto, anche il più estraneo. Un unico movimento sintattico comincia a distendersi più regolarmente sull'intera lunghezza della poesia, sia che si tratti di invocazioni indefinite e ansiose, richieste di aiuto, sebbene fin dal titolo (*Non*, p. 224) tarlate dal dubbio e dalla solitudine («Non mi lasciare solo se io / ti lascio sola / e intorno a te la luce / è quella che fa piangere / dei giorni ordinari [...]», sia che l'arco della poesia disegni, in una sequenza di inquadrature montate per stacchi casuali, la vicenda continua di paesaggi e di particolari osservati dal treno, con un'ossessione delle cose compensativa dello strappo (*Nel pomeriggio*: «Ahimè fugace il Lazio, il Lazio, / e come il treno gira, il sole, e ottobre che va via, // le montagne distanti e su i castelli [...]», p. 222), sia che le «figure» raccontate non siano altro che spettri, testimoni incalzanti e persecutori di un tempo sfuggito (*Ghost story*, p. 219) fino allo strepitoso virtuosismo di *Donne di Genova e altrove* (pp. 225-226), più di cinquanta versi scanditi da incisi e per il resto emessi in un unico flusso. Le donne spiate nell'oggi di Genova si confondono con i crocchi di donne del luogo di origine, con sovrapposizione magmatica di piani temporali e di episodi. È lo smascheramento di un metodo percettivo: l'occasione oggettiva, nel momento della sua rilevazione, è travolta, incrociata, spostata su livelli interferenti. La visita reale a una clinica demolita, il dubbio sulla vita attuale delle suore un tempo conosciute possono aprire la ferita della perdita (*Per una clinica demolita*, p. 216):

> Che io sappia dove sono, che io sappia
> che non sono partite
> dalla città che genera in eccesso
> la voluttà e il dolore, che io
> le sappia, in quest'ora
> che precede la notte e l'inverno,
> ancora sagge e pazienti nel fugare
>
> per me, per tutti noi, sulla terra l'inferno.

È l'esplorazione delle cose, il precorrimento della perdita, la sua anatomia: siamo alle soglie di *Viaggio d'inverno*, sezione cruciale, culmine del canzoniere. Senza più riguardi l'occhio del poeta si posa, come una telecamera minuziosa e visionaria, sopra cose e persone, trasformandole in occasione di viaggio o, meglio, radiografandone, con l'avvolgente e contraddittoria lentezza del *logos*, l'intima natura "in viaggio", cioè la condanna alla transitorietà.

La condizione dell'insonnia è metafora di questa poetica: la condizione di semiveglia lucida, ma a tratti visionaria, oggettiva e immaginativa al tempo stesso. In questo spazio, ai margini del tempo, al confine fra oggetto e occhio del poeta, nasce la nuova disponibilità all'ascolto poetico, *in limine* alla sezione, con una poesia (*Notte*, p. 239) in cui si legano ambientazione cittadina e premonizione di dissanguamento:

www.andreatemporelli.com

«O bella insonnia o palpebra / di rovere stirata nello strazio / della luce che mai smette di battere / in questa notte metropolitana // [...] quale mattino di sangue e di nuvole domani il cielo svolgerà dinanzi / agli aerei laboriosi per le rotte segnate / nella metamorfosi del tempo sonoro». È come un *argumentum* premesso a una commedia, o *Comedía*, se la intendiamo come una discesa nell'Inferno, e insieme scelta di registro non tragico: la dilatazione della vista sul margine del tempo, l'immersione nella storia animata di cui la grande metropoli è quinta e spettacolo, la condizione metamorfica (plurale, sfuggente) di un tempo polifonico («metamorfosi del tempo sonoro») pure nella consunzione abituale della stagione e del giorno, che conduce alla stanchezza («la città prostrata» dell'ultimo verso) che ha già qualcosa della morte. Il tutto – immagini e premonizioni – fluente a partire dallo spazio di un'inquadratura, stretta sugli occhi, addirittura sulle palpebre paralizzate, da cui, per successive dissolvenze, si snodano sequenze visionarie, associative e ansiose.

Da qui in poi comincia il lungo viaggio proliferante, fra oggetti e situazioni che si incidono nella voce del poeta come su un nastro magnetico: il *Restauro di un tetto*, la presenza di cani sul marciapiede affollato e tetro della città, la necessità di sistemare un orto rovinato dal tempo, il viaggio (in due parti) per La Spezia, una ferita al braccio che acuisce vorticosamente vista e senso di sfacelo, una foto di Eliot, pitture di Rubens o di Poussin, perfino un film di Kubrick: cose e accadimenti diventano occasioni di veri flussi di coscienza, fra emersioni memoriali del tempo perduto, dilatazioni o disseminazioni dell'oggetto, associazioni fulminanti, ritorni del pensiero su sé stesso.

Si leggano almeno le prime tre strofe delle sei (più chiusa) che costituiscono *Pensando a Roma alla chiesa di San Vitale in Parma* (p. 270):

> Per una ricorrenza funebre umettata di miele
> l'aula spaziosa ai primi di settembre le sei
> sono le cinque le fiamme l'ora legale
> ci gratificano di un purgatorio infinitamente
>
> vivace e familiare nel vero cuore
> della città per cui basta spostarsi di due banchi
> e incontrare cugine non più viste da tanti
> anni eppure conservate dalla verginità quali
>
> sono le viti di filari infruttiferi colorate
> però non da grappoli contenenti succo da foglie
> venose e disperate nel disegno a frastaglio
> che formò la bella primavera lontana quando [...]

È una scrittura mentale, come si vede, in cui scorrono oggetti secondo un ritmo interno molto vicino, più che al monologo, allo *stream of consciousness* joyciano: le cellule narrative, esplose, entrano in circolo ordinate e insieme sbrigliate nella tenuta amplissima del festone sintattico, dove spesso (incredibilmente) l'ipotassi prevale sulla paratassi, in gerarchie e somme di incidentali utili a creare un continuo mescolamento di piani. Il fortissimo grado di formalizzazione (tanto forte, per intendersi, da determinare la sua stessa invisibilità) è proporzionale alla teatralità magmatica della presa diretta coscienziale e produce un sentimento di attenta, quasi meccanica regia, capace, per onde successive, per cerchi concentrici, di ricondurre al punto di partenza, o al verso che ha la funzione di battuta conclusiva. Nelle poesie di *Viaggio d'inverno*

www.andreatemporelli.com

l'inizio e la fine hanno un'importanza determinante, così come le pause fra quartina e quartina, in quanto imposizione di un ritmo esogeno ma funzionante, intersecazione di un controllo ritmico sul ritmo del tempo e delle cose còlto in diretta o più chiaramente narrato. Si può dire, anzi, che l'oltranza stessa (ostentatamente "naturalistica") di questa narratività interna del poeta abbia senso (sia registrabile) proprio perché condizionata dalla forma chiusa, mai come qui così perfetta e accanitamente lavorata, della poesia, di cui conta, non a caso, soprattutto l'argine finale all'onda della sintassi e delle immagini.

È in questo raggiungimento il punto limite della poesia lirica di Bertolucci, oltre il quale era impossibile procedere. La lirica qui diventa, senza negarsi ma anzi proprio in seguito a un processo di perfezionamento e di espansione dei propri mezzi e della propria idea di sé, il punto di più indistricabile convergenza fra centralità percettiva del poeta (immersione mentale nel suo punto di osservazione) e realtà (degli oggetti e del loro movimento). Per questo motivo, dopo *Viaggio d'inverno*, lavoro sperimentale e classico insieme (non sovvertendo un genere, ma esasperandone le leggi fino al limite possibile) oltreché profondamente novecentesco, Bertolucci poteva solo tentare il miracolo di uscire da sé e di inquadrare nella sua interezza non solo il materiale biografico che volta per volta è entrato nella storia della sua lirica, ma anche il *prima*, gli uomini e le cose che nel secolo precedente l'hanno determinato. È *La camera da letto*, edita in versione definitiva solo nel 1988, e per decenni *opus* parallelo a tanta sua lirica, il luogo in cui si compie tanto vertiginoso mutamento di prospettiva. E se per così netto acquisto del punto di vista oggettivo di certo il poeta scavalca all'indietro il Novecento, tornando alla fiducia narrativa di Puskin, l'ambiguità di una re-invenzione della memoria non potrà, finalmente, che ricondurlo all'esempio e alla pratica del suo amatissimo Proust.

NOTE

[1] PIER PAOLO PASOLINI, *Bertolucci*, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1977, p. 404 (originariamente *Elegia?*, «Paragone», 72, dicembre 1955, p. 104).

[2] PAOLO LAGAZZI, *Rêverie e destino. L'opera di Attilio Bertolucci da "Sirio" a "La camera da letto"*, Milano, Garzanti, 1993, p. 12.

[3] *Verso le sorgenti del Cinghio*, edito nel 1993, cinque anni dopo l'edizione completa della *Camera da letto*, è un discorso a parte, per la sua natura insieme auto-epigonica (rispetto al *Viaggio*) e riassuntiva: la sezione *Teneri rifiuti* raccoglie poesie scritte negli anni e mai pubblicate prima. Ciò vale a maggior ragione per *La lucertola di Casarola* (1997), raccolta interamente occupata, tolto il breve apologo omonimo e la canzone finale, dai *Versi negli anni* (1928-1996).

[4] PIER VINCENZO MENGALDO, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 19; anche nell'*Introduzione* a *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. XXIV.

[5] VITTORIO SERENI, *Un poeta ha girato intorno al sole*, «Milano Sera», 29-30 giugno 1951 e poi con il titolo *La capanna indiana*, *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, p. 34.

[6] ATTILIO BERTOLUCCI - PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Parma, Guanda, 1997, p. 42.

[7] È di questi anni una nota privata del giovane poeta, dove si trova un riferimento alla *Recherche* come alla «più prodigiosa *fèerie* di tutta la letteratura moderna» (PAOLO LAGAZZI, *Rêverie e destino*, *op. cit.*, p. 41, n. 10).

[8] ATTILIO BERTOLUCCI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1998, p. 21. A questa stessa edizione faranno implicitamente riferimento le indicazioni di pagina per le poesie di BERTOLUCCI citate da qui in avanti.

[9] CARMELO VERA SAURA, *La poesía de Attilio Bertolucci de Sirio (1929) a la Cabaña India (1955)*,

www.andreatemporelli.com

Università di Siviglia, 1997, p. 54 (*traduzione mia*).

[10] Netta, fin da subito, la preferenza di BERTOLUCCI per UNGARETTI rispetto a MONTALE, pure conosciuto e apprezzato: «In fondo è strano, ma, da ragazzo, ho letto molto di più Ungaretti, sia quello dell'*Allegria* che del *Sentimento del tempo*, tanto che lo so tutto a memoria» (ATTILIO BERTOLUCCI, - PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, *op. cit.,* pp. 39-40).

[11] FABIO MAGRO, *La metrica del primo Bertolucci*, «Studi Novecenteschi», XXVI, 1999, p. 114.

[12] Scrive significativamente BACHELARD: «Il bambino che fantastica è solo, assolutamente solo [...]. Scopriamo così in noi una *infanzia immobile*, una *infanzia senza divenire*, liberata dai meccanismi del calendario» (GASTON BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, pp. 116-119).

[13] «*Fuochi in novembre* è prima di tutto un canzoniere amoroso: dopo *Sirio*, era cominciato l'amore con la Ninetta» (ATTILIO BERTOLUCCI - PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, *op. cit*., p. 23).

[14] Il *Canto di Simeone* apparve su «Solaria» nel 1929, seguito qualche anno più tardi da *La figlia che piange*, apparsa su «Circoli». Esplicito lo stesso BERTOLUCCI: « [...] i versi del *Canto di Simeone*, nella bellissima resa di Montale, sono stati una rivelazione per me» (ATTILIO BERTOLUCCI - PAOLO LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, *op. cit*., p. 22).

[15] PIER VINCENZO MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 145.

[16] FABIO MAGRO, *La metrica del primo Bertolucci*, *op. cit*., p.123.

[17] Dall'intervista a BERTOLUCCI contenuta in AA. VV., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 23.

[18] «Altra cosa *Sogno d'estate*, penetrata dentro a fondo come uno spino che non si potrà cavare, dolìa ed estasi dell'immedesimazione col poeta-ragazzo» (ATTILIO BERTOLUCCI, *Poetica dell'extrasistole*, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 12-13).

[19] Il movimento della madre legato all'immagine della vestaglia colorata e, in particolare, il desiderio impedito del richiamo, rimandano chiaramente alle prime pagine di *Du côté de chez Swann*: «Ma quella buonanotte durava così poco [...] che il momento in cui la sentivo salire, e poi nel corridoio a doppia porta trascorreva il lieve fruscio della sua veste da giardino in mussula azzurra [...] era un momento doloroso [...]. A volte [...] io desideravo richiamarla» (MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, trad. di GIOVANNI RABONI, Milano, Mondadori, 1995, p. 17).

[20] ATTILIO BERTOLUCCI, *Licenza per un libro imprevisto*, postfazione a *Verso le sorgenti del Cinghio*, ora nel testo *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1998, p. 361.

[21] Cfr. ATTILIO BERTOLUCCI, *Poetica dell'extrasistole*, *op. cit.,* pp. 9-15.

[22] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.,* p. 569.

[23] GIANNI POZZI, *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli Ermetici*, Torino, Einaudi, 1970, p. 330.

[24] PAOLO LAGAZZI, *Attilio Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 74.

[25] NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino,1991 p. 125.

[26] GIOVANNI RABONI, *Dissanguamento e altre metafore nella poesia di Bertolucci*, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 232-238.

[27] CESARE GARBOLI, *Atilius*, *Falbalas*, Garzanti, Milano, 1990, p. 55 (riproposizione dell'art. *Accesa solitudine*, «Il Mondo», 11 luglio 1971).

www.andreatemporelli.com

Giancarlo Quiriconi

Ripensare Luzi

L'universo poetico luziano è di quelli che non ammettono pause, non consentono al lettore di acquietarsi su un'immagine in qualche modo definitiva. Gli spostamenti che ne marcano la progressione possono essere – di volta in volta – eclatanti o quasi sotterranei, ma sempre tali da gettare una luce inedita, da porre in risalto quanto prima era stato in ombra o aveva agito oscuramente e quasi inavvertitamente, oppure – viceversa – da mettere la sordina a quanto vi era apparso come dirimente o vi aveva svolto un ruolo addirittura generativo. Il tutto, naturalmente, conservando intatta la riconoscibilità dei timbri e l'organicità del discorso poetico. Ciò accade con ogni evidenza perché l'opera di Luzi è in costante divenire, perché la sua *mens* in un aspetto è da sempre ferma e irremovibile nella disposizione al confronto con il molteplice e nel conseguente rifiuto ad adagiarsi su una cifra raggiunta, per quanto essa appaia, e sia, innovativa e originale.

Valga – a solo titolo d'esempio – quanto il poeta afferma sia a proposito della rivoluzione linguistica e poetica operata con la raccolta *Nel magma* sia sulla necessità di quell'ulteriore cambio di marcia da cui si sarebbe generata la stagione contrassegnata da *Su fondamenti invisibili*:

> […] fui trascinato da questa nuova scrittura [quella, appunto, di *Nel magma*], non fu tormentata. Avevo rotto lo schema predeterminato e questo mi facilitava: trovavo la forma facendola, non c'era più una forma platonica, ma una forma teleologica. Anzi, trovato, questo filone rischiava di diventare una modalità. Feci le *Postille* ma capii che poteva diventare una modalità e scadere[1].

Così accade che questa poesia – sapienziale quante altre mai nel Novecento e per ciò apparentabile alla grande esperienza leopardiana – non solo apra sempre nuove prospettive ad ogni tappa del proprio divenire, ma costituisca nel tempo la propria fisionomia rimettendo continuamente in gioco – mutandone ogni volta l'accentuazione – gli elementi di cui si costituisce sì che il suo progredire è non solo orizzontale ma anche e insieme verticale. La differente contestualizzazione di un elemento in un punto del suo manifestarsi modifica sensibilmente l'insieme del macrotesto, la complessità del quale è proprio connessa all'attitudine fondativa verso l'interrogazione, la domanda incessante, l'instancabile ricorrere alle formule dubitative. La verità in Luzi è percepita come processo in cui il conosciuto si misura con il conoscibile e genera continuamente l'orizzonte enorme del non conosciuto. E quanto più si allarga e si approfondisce lo spazio della conoscenza agìta, tanto più, esponenzialmente, si accresce il territorio del non sapere.

Dunque riflettere sulla sua poesia oggi alla luce dei testi dell'ultimo quindicennio – cui Luzi stesso, riunendoli sotto l'unico comun denominatore di *Frasi nella luce nascente*, ha inteso attribuire il carattere di fase, la terza della sua progressione poetica[2] – significa anche ripensarne tutto l'*iter* e cercare di ridefinirne il senso complessivo. Questi testi, infatti, presentano una decisa accentuazione dell'attenzione luziana verso il sacro e un esplicito manifestarsi di istanze metafisiche che agiscono contemporaneamente sulla lingua e sull'immaginario poetico: la "luce nascente" indica insieme una direzione di percorso – il *milieu* in cui la lingua si cimenta – e una peculiarità immaginativa di tendenziale sostituzione del precedente colorismo con una nuova, più aerea e meno corposa luminosità avvertita come segno visibile dell'invisibile entità. Ma su questi elementi tornerò più avanti.

www.andreatemporelli.com

L'istanza religiosa è attiva nella poesia di Luzi fin dai suoi esordi e non a caso proprio in lui e in Carlo Bo è stata individuata la componente religiosa e spiritualistico-esistenziale del cosiddetto ermetismo. Ma questo semplice riconoscimento non rende ragione della complessa articolazione del fenomeno né della specificità del nostro al suo interno.

Con il suo celeberrimo *Letteratura come vita*[3] Carlo Bo conclude la fraterna polemica che, nel corso di quello stesso anno, lo ha visto contrapporsi a Betocchi, alla necessità manifestata da quest'ultimo di una poesia che faccia i conti – insieme – con l'oggettività e con un complesso di valori universali dati per acquisiti (la verità divina che presiede ad ogni evento umano e che traspare negli aspetti più disparati della creaturalità). *Letteratura come vita*, al contrario, radicalizza lo scontro con la realtà fino a negarle qualunque rilevanza, se non di carattere negativo e inibente, nella ricerca della verità da attuarsi all'interno di un flusso vitale irrelato. La parola – così assolutamente motivata e per ciò stesso sciolta da qualsivoglia legame esterno – diviene il luogo privilegiato dell'approssimazione esistenziale all'assoluto. La discesa (lontano riflesso – forse – del naufragio allegresco) è discesa nella profondità spirituale dell'io, è esaltazione cioè di uno spirito soggettivo in crescita continua e in ininterrotta tensione verso la completezza divina, il cui raggiungimento, proprio in tale prospettiva di continuo divenire, è sempre rimandato. Quello che Bo mette in campo è una sorta di misticismo esistenziale che sposta all'infinito il suo stesso oggetto. Dirà anni dopo, ricostruendo criticamente quella temperie:

> Là dove il poeta delle *Cinq grandes odes* metteva ben chiaro il nome di Dio, l'ermetismo lo sostituiva con l'attesa mallarmeana che per sua natura era quanto mai disperata e negativa. Tutto questo per sottolineare il carattere diluviale […] dell'ermetismo nei suoi momenti di coscienza più alta. Il che lo portava a limitare al massimo la soluzione della speranza con la conseguenza […] della sostituzione di Dio con il poeta[4].

La posizione di Luzi in quelli anni a cavallo dello scoppio della guerra è solo in parte coincidente con l'assunto di Bo e per quella parte fa fede il suo secondo libro, *Avvento notturno* del 1940, che non a caso è salutato proprio dall'amico critico come espressione di un "poeta esemplare". Ma la sua storia poetica non nasce con quel libro, il quale – importante per tanti aspetti – rimane tuttavia un'esperienza parentetica. Prima – 1935 – c'era stato l'esordio con *La barca* e lì risiedono gli incunaboli e, direi, le impronte genetiche del suo percorso poetico fino ad oggi.

Riflettendo dopo tanti anni sul sodalizio ermetico e, quasi a renderci conto, delle sue riserve rispetto allo spiritualismo assoluto affermato allora da Carlo Bo, Luzi ha affermato di recente:

> […] con Carlo Bo c'è sempre stata questa distinzione: ho sempre ascoltato la sua parola ma ho sempre contrapposto la nostra condizione umana, che non può essere a priori quella dei perduti o reietti; naturalmente non so chi sia l'eretico tra noi due, ma io non ho mai sentito il peccato originale, che ci avrebbe già condannato[5].

La barca, in anticipo sull'esplosione ermetica, esprime pienamente una tale differenziazione e fornisce le coordinate della peculiarità luziana. È un libro inevitabilmente giovanile ma estremamente coraggioso, se non indulge sulla centralità dell'io poetico ma al contrario sposta decisamente il baricentro dell'attenzione sull'alterità, cioè sul mondo: è quella coralità umana, fatta di giovinette, di madri, di donne, ora dolenti, ora aperte al futuro, raccolte in se stesse o fiduciosamente affidate al flusso esistenziale, nelle quali il giovane poeta cerca di cogliere la centralità della vita, gli aspetti di

www.andreatemporelli.com

una condizione umana accolta come valore in sé, senza riserve di alcun genere. In questo contesto di impregiudicata accettazione tutti i movimenti sono possibili e registrati, siano essi segnati dalla sofferenza "mesta" di chi ha esperito una lunga frequentazione del patema umano o dallo sguardo fidente verso il mondo e la sua "verità" o infine proiettati verso un altrove connotato dalla presenza totalizzante del divino:

> Lasciate il vostro peso alla terra
> il nome dentro il nostro cuore,
> quaggiù non è nostro l'amore[6].

Il fatto è che, al di là delle differenti accentuazioni, tra essenza ed esistenza non è individuato né scarto né contrapposizione:

> Amici dalla barca si vede il mondo
> e in lui una verità che procede intrepida[7].

Il divino in qualche modo si attiva nella vita; è lì che "procede". La sacertà del mondo avvicina questa prima esperienza luziana più all'oggettivismo creaturale di Betocchi che non allo spiritualismo soggettivo di Bo, fatta salva la rinuncia a quella sorta di incantata delizia di cui si materia il primo tempo della scrittura betocchiana, che il nostro confesserà recentemente essergli apparsa «un po' convenzionale, un po' da santino»[8]. Quanto di marcatamente tautologico resiste nella religiosità della *Barca* è come compensato proprio dal tendenziale sistema processuale in cui viene inserito: il procedere della verità è, insieme, sua manifestazione incontrovertibile in ogni segmento della vicenda terrena e sua attuazione concreta al contatto con il divenire. Per tale via la certezza di quella verità si confronta – in qualche misura stemperandosi – con il remore dell'esistere non solo per quanto attiene al dispiegarsi dell'intera gamma del sentire umano, ma anche per il senso di precarietà che si insinua nella coscienza creaturale:

> Dalla terra volano va gli eventi, le dolci passioni
> escono dai corpi spenti,
> le povertà le illusioni,
> i sorrisi profondi delle umane consolazioni[9].

Avvento notturno cambia registro, radicalmente. Dirà Luzi trattarsi del «libro che ambisce ad una assolutezza». E aggiungerà: «La realtà che allora era immobile invitava alla fuga e ad essere surrogata dal mito[10]». Con questo secondo libro, come accennavo sopra, si tocca l'epicentro dell'esperienza ermetica: vi dominano i *topoi* dell'assenza e dell'attesa. Tutto parte dalla centralità dell'io, dalla sua tensione verso un'oltranza che fornisce una chiave definitiva del mondo; il mito agisce in tale contesto: sono emblemi del lontano, di un oriente esotico e favoloso – la Georgia, le baiadere, i capelli «blu acclini alla notte» della figura femminile. L'avventura linguistica è totale, senza riserve: i referenti oggettivi delle immagini e anche le occasioni del vissuto soggettivo vengono radicalmente decontestualizzate, immerse come sono in un fittissimo reticolo simbolico. L'oscurità notturna accentua un colorismo carico, insieme fortemente materico e allusivo, che si contrappone nettamente alle mezze tinte del libro precedente. Vi è riconoscibile la suggestione del Campana della *Notte*, la sua visionarietà accesa, febbricitante, senza tuttavia – di quella – la circolarità orfica. Da tenere presente anche, in specie per quel che concerne l'immagine femminile e il suo rapporto con l'assenza, il confronto con Paul Eluard, tra *Repetitions* e *La Capitale de*

www.andreatemporelli.com

la douleur. Ma al fondo ciò che domina sovrana è l'avventura di Mallarmé, la sua tensione all'assoluto, la sua parola innervata dai "dèmoni" della *pureté* e dell'*idéal*.

È in questo ambito che emerge in tutta chiarezza un primo e fondamentale approccio a Platone: un platonismo – ripensato magari proprio alla luce del grande francese – che pare inglobare, fino a nasconderla, quell'istanza religiosa che aveva così profondamente e prepotentemente segnato il suo esordio poetico. Molteplici, del resto, sono in quegli anni le conferme in sede critica dell'attenzione del nostro al filosofo greco, dalla polemica contro le categorie crociane all'uscita, nel '41, del volume *Un'illusione platonica e altri saggi*[11], nel quale – appunto – il saggio eponimo sul *Cortegiano* del Castiglione fornisce anche la chiave per intendere il senso e la direzione di questo *penchant* luziano:

> È indubbio che fra le operazioni platoniche, questa di accedere improvvisamente all'essenziale dignità dell'anima e di commisurarsi alle qualità sue *celesti*, è la più intima e la più intensa. Questa confidenza e familiarità con la natura dell'anima eccede infatti ogni nozione del tempo, delle determinazioni e quindi delle finzioni: al di là di ogni rapporto o relazione essa si conosce e si sente immune da ogni riflesso e da ogni finalità logica avvenire, inabitata se non dalla legge del suo essere[12].

Non possiamo non rilevare, tuttavia, il contestuale insinuarsi in Luzi di un dubbio (la presenza del lemma «illusione» ne è la testimonianza più esplicita) sulla effettiva percorribilità di tale prospettiva; gli proviene, quell'ombra, insieme dal grandioso fallimento già sperimentato da Mallarmé e dalla propria naturale propensione a privilegiare su tutti il movimento esistenziale. Non deve però nemmeno sfuggire la straordinaria fascinazione che esercita in lui, in questo momento, l'attitudine platonica, così come non deve sfuggire quanto essa sia contigua – e quasi coincidente – con il rifiuto espresso da Carlo Bo per il "tempo minore" e con l'immagine da quest'ultimo proposta della poesia come "dimora" irrelata ed epifanica dello spirito.

Il carattere parentetico di *Avvento notturno* nella geografia poetica di Mario Luzi appare già chiaro nel testo di chiusura, *Maturità*, del 1939, tutto pervaso da una cupa disperazione, segnato dalla coscienza, che si esprime sia al livello stilistico-lessicale che a quello semantico, di una chiusura, di una cesura netta e definitiva: «Che fu dietro quei vetri che straziano il silenzio», «Gelo, non più che gelo le tristi epifanie», «Ombra, non più che ombra è la mia vita», «non più il dominio audace di pallore / delle tue braccia», «Sguardi deserti, forme senza nome».

Il trapasso – già implicito nei passi citati e certamente collegato anche al precipitare della temperie storica e allo schiudersi della tragedia bellica – diventa operante in *Un Brindisi* che rappresenta una prima chiave di volta nell'universo luziano. Con soltanto apparente paradosso il farsi ancora più drammatico del volto della realtà, anziché produrre un'ulteriore accentuazione dell'istanza platonica, ne determina un radicale indebolimento; le sezioni in cui si articola il libro marcano il diagramma di quella progressiva fuoruscita e il conseguente rientro nell'agone dell'esistere. Sono, questi, due passaggi fondamentali che possono essere emblematizzati rispettivamente nella seconda strofe del poemetto eponimo (vero e proprio centro strutturale e semantico del volume):

> Tra le rose d'Armida un guerriero è sfiorito,
> sotto i salici cupidi di vento
> una donna dagli occhi troppo grevi
> piangeva il suo passato indifferente.

www.andreatemporelli.com

e in *Diana-Risveglio*, il testo che suggella la raccolta, con quel finale:

> […] aure ci traggono
> con sé: a esistere a estinguerci in un giorno.

La storia luziana dei primi decenni del dopoguerra, dopo l'esplosione vitale-amorosa di *Quaderno gotico*, è tutta segnata dalla riflessione che il poeta affida, nel 1945, alle pagine[13] e alla pressoché contemporanea messa a punto del concetto guida di "naturalezza".

Nel capitale intervento di fine guerra, portando a matura e complessa estrinsecazione quanto già implicito nel poemetto *Un brindisi*, l'opzione "dantesca" diviene vincente – sull'attitudine al rimpianto elegiaco e all'autocompianto petrarchesco – proprio in virtù della scelta operata dal poeta della *Commedia* di una immersione totale nell'inferno della realtà e del peccato, come unica possibilità di innescare le immagini della salvezza e del paradiso. Questo è un passaggio fondamentale non solo all'interno della poetica di Mario Luzi, ma anche come prospettiva che si apre per la cultura e la poesia contemporanee. Necessariamente l'accento posto sull'accertamento non mistificato del reale (frequentazione e conoscenza del male del mondo e dell'inferno dell'esistere) fa slittare in posizione più sfumata e lontana la prospettiva paradisiaca, che rimane pertanto sullo sfondo, affidando la propria eventuale e futura epifania a uno stadio ulteriore del viaggio. Se, come era stato detto fin dai tempi della *Barca*, la verità è nel mondo, essa non può che essere rintracciata nelle pieghe del dolore che ne segna il percorso, nell'incertezza con cui l'essere umano legge il suo destino, nella sospensione purgatoriale in cui egli si sente irretito.

Nasce da qui, da una siffatta disposizione impregiudicata e incondizionata alla vita, il concetto di "naturalezza". Vi sono connessi sia il superamento dell'ottica antropocentrica che il rifiuto di ogni *a priori* ideologico per l'interpretazione degli eventi e per l'individuazione di un legame certo e rassicurante con l'essenza. Esalta, la naturalezza, la centralità del flusso esistenziale, consente di percepire l'umano all'interno della dinamica creaturale, di accostarsi alla vita con assoluta disponibilità, di aprire la lingua soggettiva al molteplice e vario universo dei linguaggi di tutto quanto è inserito all'interno dell'enigmatico movimento universale. Luzi affermerà, in quegli anni, sulle pagine della «Chimera»:

> nella natura percepita con purezza, nella sua voce profonda e continua che informa i linguaggi degli uomini risiede la possibilità di conciliare il dissenso tra il soggettivo e l'oggettivo, tra l'assoluto ideale e il concreto storico[14].

Sul *côté* dell'accertamento del male, dell'incertezza soggettiva nella percepita, anche se solo apparente e destinata ben presto a sciogliersi, fissità del mondo prigione, le *Primizie del deserto*[15] sono un libro fondamentale, senza il quale difficilmente si potrebbe comprendere il grande salto operato dalla poesia luziana nei successivi Anni Sessanta. È, quello, il momento "presocratico" – parmenideo, prima, ed eracliteo, poi – della percezione del reale, teso tra sospensione e infinito mutamento, e da cui sembra non inferibile alcuna direzionalità teleologica. Ma è il momento anche in cui il deserto, realtà statica e sterile, dominata dalla casualità o da un destino cieco e incomprensibile, rompe la sua crosta inerte e si apre all'insorgenza vitale: le "primizie" alterano la staticità del negativo, presentandosi – insieme – come primi annunci di una ripresa generativa del mondo, e – sul piano del soggetto – come iniziale percezione

www.andreatemporelli.com

dello sbloccarsi della sua «vicissitudine sospesa»[16]. In *Invocazione*, testo centrale e paradigmatico della raccolta, la stessa voce poetica si attrezza, con l'apertura poematica, ad accogliere e registrare il molteplice e ininterrotto fluire del mondo. Il colloquio con l'alterità, in vero mai completamente interrotto, diventa qui decisivo nella misura in cui la possibilità della salvezza si coniuga direttamente con una figurazione – si direbbe – cristica della femminilità. Il "tu" di *Invocazione* è non a caso quanto mai indefinito non solo nei contorni fisici, ma anche e soprattutto nella sua possibile identificazione. Che rimandi alla donna o alla fede o ad altra entità, questa indeterminatezza o – se si preferisce – ambiguità semantica, non ha tuttavia a che vedere con l'alonatura simbolico-ermetica, quanto con il costituirsi di un sovrasenso categoriale e sacrale, quel concetto della "muliebrità" che tanta parte avrà nella poesia luziana degli ultimi decenni. Dice il poeta:

> Poi la percezione del sacro mi è venuta con certe figure che hanno qualcosa di sacro […]. Le donne […]. Da loro mi è arrivato il senso di una verità che si illumina di quando in quando[17].

E poi continua:

> La donna è stata per me nelle sue varie forme: la madre, la donna, la Madonna, la natura e l'arte che l'ha perpetuata[18].

A una siffatta interlocutrice è affidato il compito di catalizzare la complessità del vivente, riconducendola alla nozione di durata e inscrivendola nella traiettoria di un percorso direzionato:

> Scendi tu, rimani prigioniera
> nella sfera angosciosa di Parmenide
> immota sotto gli occhi della moira,
> nel recinto di febbre dove il nascere
> è spento e del perire non è traccia!
> […]
> Guarda il numero alterno, la danza
> Perenne delle morti e delle nascite,
> da celesti città sabbia, da imperio
> a servitù, da inedia ad opulenza,
> da grazia a venustà, da asprezza a calma[19].

Immergersi nel mondo diventa così l'esplicito imperativo della poesia luziana: il poema è fittamente intessuto di unità sintagmatiche e immaginative oppositive: il buio della "foresta inestricabile" e la luce dei colori portati dalla figura femminile, la cupa disperazione e il sorgere della speranza, il grido di dolore e la prospettiva dell'inno conclusivo. L'essenza del reale risiede nell'interazione degli opposti, nel loro reciproco motivarsi e quasi giustificarsi all'interno della durata e della progressione del vivere. E qui, in questo inderogabile necessitarsi reciproco degli elementi, risiede – prima ancora che nel rimando ad una eticità formalizzata e secolarizzata – il senso della giustezza indicato esplicitamente nel *Giusto della vita*[20]:

> io ho sempre avvertito la giustezza del mondo […] Dico giustezza e non giustizia, cioè l'interdipendenza del bene e del male, la compenetrazione delle diverse sfere del consenso e dell'orrore[21].

La poesia di Luzi si appresta ormai a un confronto a tutto campo con la condizione umana e con la vita, nella pienezza di una acquisita consentaneità con tutto quanto ne

www.andreatemporelli.com

è parte. L'accensione verticale e vitalistica con cui si era chiusa l'esperienza di *Un brindisi* (quell'"esistere" strettamente collegato all'«estinguerci in un giorno» di *Diana, Risveglio*) si trasforma ora, dopo essere refluita nella sospensione dolorosa delle *Primizie*, nella «conoscenza per ardore» di *Onore del vero*:

> presto l'occhio non serve più, rimane
> la conoscenza per ardore, o il buio[22].

in cui si esprime lo smarrimento del *no saber* per il portato di dolore intrinseco alla condizione umana e al suo lacerarsi tra vita e morte, precarietà e durata infinita, e insieme quella persistenza ignea (l'ardore) di una tensione vitale conoscitiva, non razionalizzabile e certamente collegata al fondamento religioso della percezione luziana.

La svolta della raccolta *Nel magma* giunge immediatamente dopo la scarna ma intensissima esperienza di *Dal fondo delle campagne*. È qui infatti – nel libro dato alle stampe per i tipi di Einaudi solo nel 1965 – che, sull'onda dell'emozione soggettiva per la perdita della madre, il nostro mette a punto, insieme al rifiuto dell'elegia («il duro filamento d'elegia») un utilizzo ben altrimenti produttivo del ricordo, in grado di confermare la sacertà intrinseca alla vita: «la vivente comunione / di tempo e eternità»[23]. Se tempo ed eternità sono strettamente correlati, allora è portando la parola e la specola intellettiva nel cuore metamorfico dell'esistere, nella produttività contraddittoria del mondo e della storia («nell'opera del mondo», come suona l'*explicit* di *Augurio*) che si può approdare all'essere e alla sua sostanza divina.

Ma con ciò l'attenzione si sposta decisamente sugli elementi del vissuto. Il salto, anche linguistico e stilistico operato da *Nel magma* ne porta prepotentemente il segno: la parola si dispone ad una ricognizione completa del reale, sia quello esterno – storico o psicologico-oggettivo – sia quello soggettivo, come se l'io poetico avesse bisogno, prima di intraprendere in assoluta *humilitas* il viaggio nei meandri dell'esistere, di saggiare la propria consistenza, di mettersi in discussione attraverso il contraddittorio e anche l'alterco con l'alterità. Il confronto, prima di tutto, vi avviene con la contemporaneità; è diretto, tutto fondato sull'*hic et nunc* delle diverse mozioni, dei sentimenti e, anche, dei risentimenti sia affettivi che di pensiero. La tensione è sempre fortissima; per questo anche il linguaggio tende a una comunicatività più marcata, lo stile si fa più serrato e narrativo, sorretto da una ritmica che, rotti gli argini consueti, assume un passo più cadenzato e la tensione poematica tende direttamente all'*epos,* per quanto sommesso e non ostentato. Dirà Luzi, rievocando quella breve ma decisiva stagione:

> Qui ho esaurito la ricognizione sul presente, che poi non ho dismesso ma ho spostato su altra scala, come capita nei *Fondamenti*[24].

Su fondamenti invisibili suggella la grande stagione luziana degli Anni Sessanta, ma l'importanza di quel libro va ben al di là dello spaccato storico e cronologico in cui si situa, se esso costituisce un vertice assoluto nella progressione poetica del nostro, e – insieme – una delle manifestazioni più decisive della poesia italiana del Novecento.

Le sue coordinate stilistico-ritmiche e semantiche procedono direttamente dai due libri precedenti, ma con significativi spostamenti: la voce ora si distende apertamente nella misura del poema; il ritmo – di volta in volta allungato o serrato, ma sempre avvolgente – assume l'andamento del pensiero riflettente e indagante, mentre la lin-

www.andreatemporelli.com

gua – fondata sul livello piano e discorsivo di *Nel magma* – conosce improvvise accensioni, allargando a dismisura le proprie potenzialità in tutta la gamma del dicibile compresa tra l'invettiva composta ma decisa e l'impennata lirica, in cui si esalta – tra l'altro – la già nota disposizione del nostro al visivo sia coloristico che tonale.

La ricognizione è totale: attraverso un serrato dialogo con se stesso, l'io s'interroga sui molteplici e contrapposti segnali lanciati dalla vita e dal mondo. La riflessione procede per interrogazioni e disgiunzioni, che diventano le marche stilistiche del testo. Ora davvero è "tutto in questione": i comportamenti umani, la storia (presente e passato, occidente e oriente), il rapporto tra il flusso esistenziale ininterrotto e l'essenza insondabile. Si attua in tal modo la discesa senza protezioni nel magmatico e metamorfico della vita, nel contenzioso della condizione umana:

> Vita fedele alla vita
> tutto questo che le è cresciuto in seno
> dove va, mi chiedo,
> discende o sale a sbalzi verso il suo principio…
> sebbene non importi, sebbene sia la nostra vita e basta[25].

La componente religiosa, non esibita, è parte intrinseca del processo, sottoposta essa stessa al vaglio della domanda incessante. Non se ne potrebbe comprendere appieno non solo la portata ma anche la funzione generativa, se non la si ricollegasse da una parte al clima di apertura innescato da Giovanni XXIII e dal suo Concilio Vaticano II e dall'altra dalla suggestione che a Luzi deriva dalla riflessione di Teilhard de Chardin, che opera una sorta di rovesciamento epistemologico nella teologia cristiana, ipotizzando la creazione come processo *in fieri* e percependo, dunque, il mondo storicamente determinato non come luogo di espiazione della colpa originaria, ma come avveramento progressivo e approssimazione alla pienezza del divino e alla rivelazione del *Kerygma*. Proprio tale prospettiva consente alla parola poetica di operare senza discriminazioni all'interno del flusso vitale, nella percezione che ogni momento di quello sia – a prescindere dalla sua collocazione nelle rubriche del positivo o del negativo – intrinseco al movimento inarrestabile della creazione stessa. E ciò tuttavia senza che si attivi alcuna ottica assolutoria e consolatoria: da qui, anche – oltre che dal fondamentale "non sapere" di partenza – quell'oltranza interrogativa e dubitativa di cui dicevo. Si comprende così come diventi sempre più emblematica e attiva la figura del Cristo: il Dio che, fattosi uomo, porta la salvezza scontando in sé, sulla propria carne, tutto il carico di sofferenza e di male del mondo. È, quella, un'immagine già da tempo leggibile in trasparenza in alcune presenze fondamentali della poesia luziana, almeno a partire dalle *Primizie*, nel "tu" delineato in *Invocazione*. Diventerà d'ora in poi centrale ed esplicita ed investirà, ad esempio, parte fondamentale di *Al fuoco della controversia*[26], fino ad esprimersi direttamente nel recente testo della *Passione*[27], in cui Gesù, nel pieno della sofferenza sensibile e al cospetto della morte imminente, vive tutto intero il dramma del contrasto, insito nella propria natura insieme umana e divina, tra la consapevolezza della funzione salvifica del proprio sacrificio e il persistere delle ragioni e delle emozioni terrene. Anche il modello verbale, particolarmente nella riflessione dell'ultimo decennio, è quello di Gesù, insieme concreto e assoluto, non interlocutorio ma profetico:

> Gesù non può parlare in astratto, deve parlare in prima persona, deve proporre se stesso come unico e supremo argomento. […] Gli oggetti e i riferimenti del suo magistero sono

www.andreatemporelli.com

> altrettanto concreti, presi dal paesaggio naturale umano della regione, dalla quotidianità ed anche dalla proverbialità del paese e della contrada. […] La parola è richiamata al suo compito primario di dire, di proferire[28].

E la tensione al "proferire" è costante nel nuovo ciclo poetico che si inaugura con *Per il battesimo dei nostri frammenti*[29], che non a caso si apre con una sezione intitolata alla *Dizione*, dove non è tanto in gioco lo sforzo, per altro impossibile, di emulare l'assoluta essenzialità della parola divina, quanto quello di restituire nel linguaggio alle cose la loro immediata evidenza ed essenza, liberandole dagli orpelli antropomorfici del traslato:

> Al giogo della metafora-
> così ci sovvengono
> esse. Scioglile da quel giogo.
> Lasciale al loro nume
> le cose che nomini,
> è sciocco
> confermarle
> in quella servitù[30].

La parola poetica tende a farsi più limpida e anche più rarefatta, tuttavia senza rinunciare alla concretezza, ma come innestata in una trasparenza che riduce ai minimi termini i colori del tempo e allude all'eternità del durare.

La terza fase della progressione luziana, apertasi con il sopra ricordato *Per il battesimo dei nostri frammenti*, si articola a tutt'oggi nelle successive tappe scandite da *Frasi e incisi di un canto salutare, Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* e dal recentissimo *Sotto specie umana*[31]. Ed è particolarmente significativo che essa sia stata identificata come *Frasi nella luce nascente* ad indicare, insieme al persistere dell'inevitabile frammentarietà umana (nella conoscenza come nella capacità espressiva), l'aprirsi della percezione ai semi della luce e del canto, intesi come epifanie di un'essenza divina che traluce nell'opacità del mondo. È in questo quadro di una religiosità ormai fortemente pervasiva (che non si ritrae nemmeno davanti alle forme più consuete della liturgia e della credenza popolare) che riemergono suggestioni dell'antico platonismo, ma per così dire indirizzate ora non tanto a cogliere una realtà ideale, trascendente, quando a rendere conto del *quid* trascendentale che informa di sé e conferisce identità e durata al transito creaturale: è la ricerca del "grande codice", della lingua come della natura, essenza durevole nel fluire ininterrotto e metamorfico del ritmo vitale:

> C'è pena
> o c'è felicità in quel fervere
> o in quell'affannarsi?
> Che c'è in quel vorticare
> Della vita dentro i suoi recinti?
> Sono libere
> Quelle anime
> ma libere di muoversi
> a un ritmo segnato …
> che dice la molle ricaduta
> che cosa la razzante ascesa
> e la frenetica frecciata –
> si occulta spesso,
> talora si lascia leggere
> un pensiero

www.andreatemporelli.com

scritto in ogni parte
in ogni parte operante.
Lo esprimono
forse esse, lo gridano con strazio ed ebrietà.
ne infuriano –
è questo il loro essere rondini,
in quella irrequietudine è la loro pace[32].

La voce poetica è ormai apertissima, espressamente indirizzata a cogliere le tracce del divino, ma a coglierle nell'attenzione ai segnali impliciti del mondo. Individuare le coordinate del rapporto tra essenza ed esistenza si fa ora cogente, in qualche misura primario. La chiave religiosa e cristiana è ora scoperta, espressamente operante. Ma essa vive nella parola luziana come *quête*, come tensione che non si traduce in certezza ostentata, se procede ancora un volta per interrogativi e per dubbi:

> alcuni anni or sono un bravo giornalista venne per conversare con me, ma quando mi disse che il tema (o l'oggetto!) della conversazione era Dio risposi che io non ne sapevo nulla se non il bisogno che l'uomo ne ha denunciato in varie forme durante i secoli: e quello io leggevo in me come nei libri. Avrei potuto forse accettare il discorso su Cristo[33].

Questo "bisogno" del divino è ancora dunque una tensione tutta umana, che si esprime nell'interiorità del soggetto teso a scorgerne i segni in sé e nel mondo ed essi non possono che presentarsi – ancora una volta – come tra loro antitetici, fatti di aperture luminose e di altrettanti improvvisi e devastanti oscuramenti. È questo il senso della *Lite*[34], del dubbio e dell'incertezza che non trovano vera soluzione.

È, quello che si svolge nella fase recente della poesia di Luzi, un viaggio tra cielo e terra – come nel *Simone Martini* – con continui ritorni e continue soste. Se da una parte la celestialità del canto trova sempre più precise conferme messe in campo dall'immaginario e dalla lingua del nostro, dall'altra non si presenta mai come acquisizione definitiva, concludente e conclusiva.

La tensione è verso la luce – naturale e mistica insieme –, luce che elimina i colori, che trasporta tendenzialmente le cose su di un piano prossimo alla metafisica, alla pronuncia diretta dell'essenza; ma dall'altra parte luce e canto cedono continuamente il passo alla disarmonia, all'oscurità, al buio della materia e della non-conoscenza. L'interrogazione sempre più continua – dominante stilistica anche della recente fase poetica di Luzi – ne è l'espressione più probante. Così in *Sotto specie umana*, dove è il mondo ad interrogarsi direttamente, vede in sé il duraturo e l'eterno della propria matrice divina, ma anche registra la precarietà dell'esistere, il continuo mancamento degli esseri.

La vita quasi produce al suo interno il divino, come già nella *Corale*[35], la fede di un popolo partorisce dalla roccia l'immagine e l'esistenza di Santa Rosalia:

La vita – non è questo
il miracolo? Lo è! –
di se stessa si alimenta,
allunga il suo alto gesto
la prodigalissima fontana.
Oscilla tra il sì e il no
Sbattuta la farfalla
Della sua continuità, ecco
L'attende sulla soglia,
l'attira a sé e subito l'abbaglia
il mondo inondato di realtà,

www.andreatemporelli.com

presente – oui, on est bien au dedans.

Resta il dubbio, il *no saber* come condizione ineliminabile dell'uomo, ma resta anche la certezza di essere dentro il processo, qualunque sia la sua direzione, «bien au dedans».

NOTE

[1] *A Bellariva. Colloqui con Mario*, MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO VERDINO, Milano, Mondadori "I Meridiani", 1998, p.1260.
[2] Le altre due sono costituite, come è noto, da *Il giusto della vita* (1935-1956) e da *Nell'opera del mondo*, con i grandi testi degli Anni Sessanta e Settanta.
[3] CARLO BO, *Letteratura come vita*, «Il Frontespizio», settembre 1938.
[4] CARLO BO, *Che cos'è stato l'ermetismo italiano*, «Lettere italiane», Anno XXII, n. 1, Gennaio-Marzo 1970, p. 81.
[5] MARIO LUZI, *La porta del cielo – Conversazioni sul cristianesimo*, a cura di STEFANO VERDINO, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1997, p. 26.
[6] MARIO LUZI, *La barca, Canto notturno per le ragazze fiorentine*, *op. cit*., p. 19.
[7] *Ibidem*, *Alla vita*, *op. cit*., p. 29.
[8] MARIO LUZI, *La porta del cielo*, *op. cit*., p. 28
[9] MARIO LUZI, *La barca, Canto notturno per le ragazze fiorentine, op. cit*., p. 19.
[10] Mario Luzi, *A Bellariva*, *op. cit*., pp. 1244-5.
[11] Il libro esce, in prima stanza, a Firenze nel 1941 per le Edizioni di Rivoluzione. Una seconda edizione è del 1972 a Bologna per i tipi di Massimiliano Boni. Il saggio eponimo prende le mosse dal *Cortegiano* del CASTIGLIONE.
[12] *Ibidem*, pp. 21-22.
[13] MARIO LUZI, *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949; poi Milano, Il Saggiatore, 1964.
[14] Pubblicato nel numero di luglio del 1954, questo saggio è stato poi ristampato con il titolo *Dubbi sul realismo poetico* nel volume *Tutto in questione*, Firenze, Vallecchi, 1965. La citazione è tratta da p. 27.
[15] MARIO LUZI, *Primizie del deserto,* Milano, Schwarz, 1954.
[16] MARIO LUZI, *Notizie a Giuseppina dopo tanti anni, op. cit.,* p. 189
[17] MARIO LUZI, *La porta del cielo, op. cit.,* p. 18, *passim*.
[18] *Ibidem*, p. 19.
[19] MARIO LUZI, *Primizie del deserto, Invocazione*, *op. cit*., pp. 179-180, *passim*.
[20] Sotto questo titolo complessivo il poeta riunisce, nel 1960, tutta la sua produzione poetica da *La barca* a *Onore del vero*. Il sintagma, come è noto, è desunto dal primo verso del distico finale della poesia *Augurio*, uscita nell'ottobre dello stesso anno su «La situazione» e poi inserita nella raccolta *Dal fondo delle campagne*.
[21] MARIO LUZI, *La porta del cielo*, *op. cit*., p. 49.
[22] MARIO LUZI, *Onore del vero, Las Animas, op. cit*. p. 235.
[23] MARIO LUZI, *Dal fondo delle campagne, Il duro filamento, op. cit*., p. 287.
[24] MARIO LUZI, *A Bellariva*, *op. cit*., p. 1259.
[25] MARIO LUZI, *Su fondamenti invisibili, Tre temi, Vita fedele alla vita,* p. 361.
[26] MARIO LUZI, *Al fuoco della controversia*, Milano, Garzanti, 1978.
[27] Il testo, come è noto, è stato letto nel corso della *Via Crucis* papale del 1999 ed è stato pubblicato nello stesso anno dall'editore Garzanti.
[28] MARIO LUZI, *Il linguaggio di Gesù* (1992), *Naturalezza del poeta,* Milano, Garzanti, 1992, p. 277, *passim*.
[29] MARIO LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985.
[30] *Ibidem*, *Al giogo della metafora*, p. 511.
[31] Pubblicati tutti da Garzanti (Milano), sono apparsi, rispettivamente nel 1990, nel 1994 e nel 1999.
[32] MARIO LUZI, *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Essere Rondine, op. cit.,* p. 646.
[33] MARIO LUZI, *Religione visibile e invisibile* (1985), in *Naturalezza del poeta*, *op. cit.,* p. 285.
[34] Cfr. la sintomatica sequenza iniziale di *Genia*, *(La lite)* in *Frasi e incisi di un canto salutare, op. cit*., p. 716.
[35] Cfr. MARIO LUZI, *Corale della città di Palermo per Santa Rosalia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1989, ora in *Teatro*, Milano, Garzanti, 1993.

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin

La poesia incivile di Gianni D'Elia

La vocazione poetica di Gianni D'Elia è sorta dalle ceneri di una stagione della propria vita, in cui i fantasmi della giovinezza si accompagnarono con l'educazione e la militanza politica (in Lotta Continua), in anni duri e tormentati della nostra storia recente. E lo stigma di una perdita irrimediabile, con le inflessioni nostalgiche e i sommovimenti di una memoria inquieta, connota da sempre la parola di questo autore, come se la scrittura fosse il prolungamento di un'azione divenuta impossibile, un *fare* che cauterizza il vuoto della storia, individuale e generazione, di cui si fa carico.

Probabilmente lo iato fra impegno e scrittura si è approfondito nel tempo, ma fin dalla raccolta d'esordio (*Non per chi va*, del 1980[1]) la natura problematica del gesto poetico si proponeva all'autore in questi termini:

> Non c'è più posto oggi né per una poesia che preceda l'azione e si sogni davanti all'azione (Rimbaud), né per una poesia che sia l'azione (Majakovkij), perché l'azione è il potere (Stato-Terrorismo-Consenso) ed è totale. Ma forse c'è posto per una poesia svuotata di ogni autorità, che segua l'azione perché la critichi, le sia addosso, la neghi, la interroghi, senza la pretesa di identificarvisi o di superarla, con la poesia[2].

Lungi dal potersi intendere come mero surrogato dell'esistenza piena, i versi di D'Elia, pur nella loro valenza contestativa e nella loro inerenza alle vicende umane, rivelano nondimeno il lascito decadente di tale irrisolta dualità di fondo, dapprima come motivo propriamente letterario (retaggio quasi musicale, si direbbe), per svilupparsi e complicarsi presto in modo meno esplicito, ma profondo. «Piena di vita sta la mia poesia. / Perché forse vuota va la vita mia». Questi sono i versi che introducono la raccolta, di cui è patente l'eco penniana, per cui il tema del rapporto fra vita e poesia parrebbe un poco di maniera (e in tutta la raccolta, in particolare nella prima e nell'ultima sezione, composta da testi più epigrammatici, di contro alle sequenze poematiche della parte centrale, il confronto con Penna è oltremodo vivo, come testimoniano temi e, ancor più, movenze, che premono sui pedali di un candore e di una triste semplicità per cullare l'esistenza in tutte le immagini, nitide e suadenti, in cui essa si offre). Mischiando gli azzurri e i gialli, il bianco e il nero delle rappresentazioni più vivide, amore, morte e vita si intrecciano nei versi brevissimi, i quali (di frequente irrelati, per far scattare il senso della poesia dal passaggio ellittico) spesso coincidono con la proposizione, in un dire elementare ed efficace che però non disdegna qualche violenta sprezzatura lessicale e figurativa («sperma», «Vorrei il mio sesso in bocca ad un ragazzo»), che pure non riesce a competere con la levità che contraddistingue Penna anche nei momenti scabrosi. Si rilevano anche grafie arcaicizzanti («pei baci»), inversioni sintattiche classicistiche, magari funzionali alle rime semplici («Saranno quanti libri letti stati / bocche non date a ragazzi baciati?»), e magari altri echi letterari (Montale, per esempio: «Amo i sentieri polverosi e spanti / dove un ragazzo la sua sera lieve / fischiando e nero va a imparare»[3]); eppure, la sensazione è quella di trovarsi di fronte a elementi combusti che palesano le alchimie di un'opera prima in cui va formandosi una voce poetica già certa, autentica a partire dal proprio apprendistato.

La parte centrale, si diceva, segue un passo ben diverso – che apre la melodia lirica ai contrasti del plurilinguismo – ma lasciando anche qui scoperto il confronto con

www.andreatemporelli.com

l'altro modello: Pasolini. Attraverso un dire magmatico (anche sintatticamente), che guadagna terreno poetabile rispetto alle più esili strutture sopra accennate, si dà voce al disagio, esistenziale e sociale, di chi si trova a fare i conti con la propria giovinezza, andando consapevolmente a lottare con gli steccati della letteratura («Fosse anche la morte voglio dirtelo / che la vita – con questi versi cattivi, / con questi versi in prosa – che la vita / sono le mattine della vita e pomeriggi / interi a sentir cantare Bologna») pur di stabilire un nesso diretto, appunto, fra due entità dal rapporto controverso: vita e scrittura. L'abbandono a un dettato così fluente, spesso immediato e confuso o appesantito da qualche vezzo retorico necessario per segnalare il carattere poetico dell'insieme (si faccia caso, nella prossima sezione, al bisticcio fra «pazzia» e «piazza»), serve essenzialmente per piegare la forma (persino l'aspetto tipografico) a contenuti urgenti e ancora in fase di caotica emersione:

> *E di NOI intanto non posso non piangere*.
> Perché ciò che si perde da ragazzi
> è la coscienza d'esserlo per pochi anni:
> d'essere stati giovani una volta
> scegliendo subito d'essere grandi.
>
> Cos'era la politica se non questo
> dovere, senza essere però se stessi, rifiutandosi,
> essere esperti e vecchi come la lotta?
> Abbiamo vinto. Non ci divide più niente
> da loro: non la pazzia, né la piazza.
> Siamo soli. Non è un legame esterno l'amicizia!
> Non era gioventù né una cultura
> nuova così può nascere dagli anni
> che si vogliono scordare per ricordare agli altri.
> Al fondo, non volevamo essere giovani
> per la vita, ma per il potere.
> E ora siamo ignoranti come ci vogliono[4].

Il problema irrisolto posto in essere fin dagli esordi di D'Elia è, dunque, la contraddizione fra l'inutilità dell'espressione poetica, rispetto al sistema capitalistico, e la sua funzione comunicativa, tale da riproporsi, al limite, come spinta utopica per la trasformazione della realtà:

> La poesia – io lo credo – non è la realtà, certo, ma senso (da sospendere per cercare, e viceversa) interno alla vita che vive nel mondo, senso non unico ma vero, senso e suono e segno, fatto esclusivamente verbale (perché pensato e vissuto) che si stacca dal processo del valore, dal nero utile, e sceglie l'inutilità espressiva della poesia come funzione comunicativa della vita; per viverla, per amarla; e sognarla per cambiarla[5].

Il nodo è tale da imporre anche un'*impasse*: D'Elia lavora per quattro anni ad un libro che non verrà pubblicato, per resistenze critiche intorno alla collana einaudiana, da parte di critici poco inclini alle soluzioni surrealistiche intraprese dall'autore[6]. Del resto, qualche deriva simbolista era implicita nell'idea della poesia come «fatto esclusivamente verbale», concetto «tutt'altro che tautologico», come osserverà lo stesso Luzi[7], se si tiene presente del linguaggio il valore di luogo di manifestazione dell'essere (ovvero del senso). E la riflessione che accompagnerà, in quegli anni, la rivista «Lengua», fondata e diretta dallo stesso D'Elia, esplicita questo orientamento, fissando i presupposti delle scelte stilistiche (e propriamente strutturali) che il poeta

www.andreatemporelli.com

andrà a compiere:

> All'inizio di una poesia non c'è né la scrittura né la voce, ma qualcosa d'altro, qualcosa di assolutamente diverso: una forza centripeta che accumula le energie di dispersione situandole nella mancanza. Insomma, è come se dalle sottrazioni di voce e grafia nascesse un fuoco necessario: invisibile e inudibile altrimenti.
>
> La poesia non parla e non scrive; o meglio, non parla e non scrive se non sottraendo lo scrivere e il parlare a se stessi: situandoli altrove: *nel nominare del verso*.
>
> […]
>
> Mentre, per la rima, si tratta proprio di condurre altrove e oltre il suono: oltre se stesso: di farlo scorrere, cioè, verso lo stupore inatteso del senso, costretto e sospeso alla legge ferrea e involontaria della lingua: il nesso armonico.
>
> La rima è, insomma, il luogo della massima accettazione della lingua (assonanza / dissonanza / musica) che abita il linguaggio.
>
> […]
>
> Via Saba-Penna-Pascoli-Dante ci viene restituita l'essenza originariamente ludica e illusiva (da entrata in gioco) della rima: la messa in gioco del soggetto.
>
> […]
>
> Così, pian piano, si scopre che la cosa più inebriante della vita è pensare, e che pensare una poesia è sempre pensare in versi la vita, questa parola che non si può dire, dentro una vita, questa parola che non si può non morire.
>
> Si pensa sempre e soltanto una sola cosa, come una eterna prima volta.
>
> Ma ecco che il primo verso venuto spesso chiude e fa da clausola.
>
> Inizia con un *e* o con un *ma*.
>
> Avversative e congiuntive – Ritorna nella stessa forma.
>
> Così, il verso è ritorno[8].

Forza centripeta della mancanza che accumula il senso nell'altrove del verso: il poeta è evidentemente alla ricerca di un punto cui ancorare i propri contenuti, una forma in cui ordinare il flusso della coscienza. Ed eleggerà ben presto la strofa (e distintamente la quartina), il verso non canonico ma non libero, consapevolmente erede delle forme chiuse (attento, più che al dato estrinseco del computo sillabico, alla prosodia interna) e la rima (aperta a consonanza e assonanza) in qualità di strutture basilari per l'espressione poetica. È la strada imboccata da *Febbraio* in poi[9], che apre la seconda fase della sua scrittura.

Il processo, naturalmente, non è semplice, e basterà leggere le quattro poesie lunghe della plaquette *Città d'inverno e di mare*[10] per rendersi conto dell'alternanza dei risultati: si passa, in quartine praticamente prive di punteggiatura, da flessioni arcaicizzanti e oleografiche francamente al limite della parodia («per altri all'opra chini // Ma cantano uccellini»[11]), a una fluida concatenazione fra strofe in un *continuum* sempre più convincente, sebbene ancora manierato e ricco di aggettivi.

I risultati più notevoli giungono con le raccolte *Segreta* e *Notte privata*[12]. I titoli sono indicativi di una dimensione, pur vitale (anche se qualcuno poteva allora scorgere venature neocrepuscolari), tutta risolta in una separatezza, che è lo sviluppo della perdita originaria di cui si diceva in apertura (ed è una dimensione esistenziale che ha la radice prima in Leopardi), ovvero del radicarsi della poesia nell'ombra gettata nella storia da un tempo, sempre più mitico, di pienezza esistenziale, per quanto contraddittoria. Si precisa, però, che qui "mitico" assume propriamente il significato di impulso narrativo, di forza riflessiva che presiede al racconto della realtà (*mythos*):

> Penso perciò il mito come lo schiudersi del racconto del reale nelle sue occasioni vissute e patite, nell'atto mitopoietico del rinvenimento di un senso implicito che urta nel contatto tra esi-

www.andreatemporelli.com

stenza e esistente. Penso a una realtà in atto del mito come racconto che le cose ci fanno, perché noi stessi si possa chiamarle. Forse, penso a un mito della realtà da riconoscere nelle sue forme più quotidiane e impoetiche, nell'imprevisto dell'epoca ancora da nominare. […]

Così la poesia, nel suo equilibrio espressivo, è la rarefazione ma non il purismo, il tentativo di controllare, attraverso uno stile aperto e sottoposto alla lingua, un pensiero che si faccia strada. Quindi una poesia legata all'argomentazione, alla riflessione e alla ricerca di un senso non predeterminato, a un'indagine che sia percezione delle cose, che tenti di diventare concezione del mondo nel momento in cui queste stesse cose nuove, pervasive e innominate, seriali e mercantili, sono la fonte della nostra crisi[13].

Semmai, a marcare la distanza rispetto all'ontologia del linguaggio (il canone più tipicamente novecentesco), andrà evidenziato il concetto di «durata cognitiva»:

Le opere ci danno l'urto percettivo col reale, con la presenza, con l'epocale negli oggetti, nelle creature, nel sentire, anticipando tutto ciò che ancora non è stato pensato né dalla filosofia né dalla scienza (così cerco di comprendere l'esigenza heideggeriana). La funzione dell'arte è forse proprio questa: sentire e anticipare nell'urto esistenziale il non ancora pensato (e forse il non più o mai sentito) dalla filosofia e dalla scienza.

[...]

E proprio, in termini letterari, per superare il dato estetico dell'attimo simbolista e la relativa poetica dell'istantaneo, così come lo spazio chiuso e iperletterario del montaggio/smontaggio sperimentale. Il guado del Novecento è nel tentativo di lasciarsi alle spalle entrambe queste poetiche dell'illuminazione e dell'intenzione tecnica, per instradare la poesia sul passo della durata cognitiva, per scommettere dall'ultimo scorcio dell'istantaneo sulla durata.

E, come si sa, la durata non può esistere in poesia se non come cognizione dell'evento, spingendo il poetico verso l'impoetico, i versi incontro alla prosa, e la lirica in direzione del poema[14].

In effetti, sia *Segreta* che *Notte privata* sono composte da testi di tre quartine (con eventuale verso o distico in clausola) che sfumano nell'architettura complessiva. L'*incipit* è, in *Segreta*, prevalentemente dato da una congiunzione, come se la poesia sorgesse da un fondo di pensiero ininterrotto o di vigilante ascolto; ma soprattutto ogni strofa tende a declinare, senza chiudersi perentoriamente, attraverso puntini di sospensione o interrogazioni. Le altre marche distintive della poesia sono state ampiamente annotate: le molteplici ricorrenze foniche, sia verticali, per lo più in fine di verso (rime ecc.), sia orizzontali (annotiamo qualche paronomasia e sim.: «vanità, verità», «risorto, rimorso», «vivo, privo», «arsa, sarà»), l'apertura lessicale verso il linguaggio comune, ma soprattutto la mimesi del "rumore di fondo" della vita contemporanea, con i suoi stridori (tutti hanno sottolineato in particolare il ricorso a termini in *–io*, spesso veri e propri neologismi: fruscìo, luccichìo, cincischìo, fanghiccìo…). Ma va notato che tale mimesi si attua a vari livelli e, in qualche modo, rappresenta un "basso continuo" dell'opera: si pensi alle svariate allusioni, da *Notte privata* in poi, a celebri canzoni (quasi a costruire una colonna sonora), oppure alla poetica degli oggetti, che ribadisce il primato (antisimbolista) della *res* sulla parola:

E il ronzare del frigo, intermittente, tremìo
il rumore subacqueo dei caloriferi,
una sirena che attacca, il continuo
slanìo dei televisori, appena spenti…

Qualche colpo di tosse, gli sciacquoni,
l'adiacente distanza dei viventi, ecco
ciò che a notte già avanzata senti,
l'irritante e il cordiale della vita…

www.andreatemporelli.com

> Ma c'è una fiammella stupita, nella casa
> nuova, che anche nelle altre illuminava,
> l'azzurrognolo tremulo del boiler, che alza
> una combusta vampa, riattizzando la fiamma votiva…[15]

Eppure, paradossalmente, questa musica di cose pecca ancora di simbolismo, rispetto alla tensione verso un realismo problematico pur attiva da sempre nei versi di D'Elia. Basterà ricordare l'ambivalenza del titolo della raccolta, a suo modo ermetico e prezioso ("segreta" nel senso di prigione – continuando il tema della perdita originaria –, come nella raccolta che apre la prima parte: «O quel tavolo chiaro, candito dalla lampadina»…; ma anche nel senso di preghiera bisbigliata sulle offerte, come nella poesia posta *in limine*: «*non sono che cinque piccole rose* […] *un dono, ancor più grato e gentile*»), oppure annotare screziature ancora manierate nel dettato (le rose «*tardive,* / *in mani ancora a una triste bellezza…*»), o le citazioni esplicite e le criptocitazioni, o qualche slancio lirico ed elegiaco («che bello è riandare / nelle vie, per la gioia di tutti, pigri / a pensieri d'aria sulla riga del mare»), o ancora il vezzo montaliano della poesia in corsivo a introdurre la raccolta, ma soprattutto il simbolismo che questa stessa poesia pone: l'immagine di queste rose che ricorre, come una nota di colore, in tutto il libro, risultando però gratuita rispetto al resto. Ma, soprattutto, a segnalare la presenza di un certo implicito simbolismo, magari non intenzionale, è proprio la tensione sintattica complessiva: puntando alla durata della percezione, D'Elia si trova in qualche modo ad abbandonarsi (eredità surrealista? Si ricordi la frequentazione del traduttore almeno con svariati scrittori tardo simbolisti) alla lingua poetica, a inoltrarsi in digressioni, a operare molteplici dislocazioni sintattiche che, restando indici di una pronuncia letteraria volutamente riconoscibile (sul modello sempre attivo di Leopardi, per esempio), sono motivate dalla stessa necessità di uno «stile aperto» agli influssi del quotidiano, agli apporti lessicali della "prosa del mondo", come una rete alquanto capace. Arriviamo però, in questo modo (e si vedano i testi che si adagiano su un unico, teso periodo), a movimenti prolettici o interrogativi che sorprendentemente richiamano l'ultima stagione poetica di Mario Luzi, anche se qui il canto tritato e riverberante del fiorentino si ricompone, orizzontalmente, in un verso apparentemente composto.

Notte privata prosegue sostanzialmente su questa lunghezza d'onda, benché i toni siano più risentiti, il piglio a tratti dantesco – a partire dalla citazione racchiusa nel titolo. L'uso del titolo per le poesie potrebbe apparire un dato meramente esteriore e invece sarà anch'esso indice di una maggiore frammentazione (e si pensi ai "frammenti" luziani) del reale che emerge, come se la musica sottesa al pensiero poetico fosse sempre più compulsiva, infernale (lo dimostrano anche le nuovi acquisizioni lessicali, dalla pronuncia orientata al grottesco: «squilli e fax», «la samba d'uno shaker scoccato»). In tal senso si noterà l'*o* disgiuntiva (analoga in questo al *ma* avversativo che talora la sostituisce) con cui incominciano i testi (con effetti, a lungo andare, ancora ambivalenti: il crescendo sinfonico dell'opera, riverbera sulla congiunzione accenti interiettivi ed enfatici, quasi d'invocazione e preghiera). Si pensi alla splendida allegoria iniziale:

> O se debbo ferirti, per saperti –
> come la lettera incollata,
> lungo la rima lacerata
> in crespe urgenti da una lama…
>
> Se prima di sapere ciò che pensi

www.andreatemporelli.com

e senti, in quel rettangolo piegato,
debbo forzare lungo il bordo
della teca che reca il tuo messaggio…

E non basta ferirti, debbo entrare
nella ferita con la mano,
cedendo ancora alle carte il vivo
bene che non puoi soddisfare…

Qui, tema sempre più centrale, in D'Elia, della comunicazione, si coniuga mirabilmente con il senso della perdita (la distanza fisica), con la necessità morale, opposta, di incontrare l'altro, che si emblematizza in immagini perfettamente rispondenti a sensazioni comuni, a eventi minimi (l'apertura di una lettera, appunto), prolungando ad arte l'evento trasformandolo in racconto "mitico", che a questo punto, però, dilata la percezione fino ad incendiarla: i risvolti cruenti del confronto con l'alterità («non basta ferirti, debbo entrare / nella ferita»), si caricano di valenze aggiuntive, che raccolgono pulsioni sotterranee (quasi erotiche) che si associano a tratti addirittura funebri (la «teca», il «vivo / bene che non puoi soddisfare…»). L'incontro con l'altro si riduce per lo più, comunque, a contrasto: dalla sua visuale sempre dislocata, alternativa, il poeta dà voce ai risentimenti verso la «nuova gente» che popola il paese e mantiene in vita una farsa fatta di momenti di gioia alienata (lo sport, le scommesse), di desideri frustrati, di frenetiche rincorse nel vuoto, di ipocrisia borghese, di immagini subdole e preconfezionate dai mass-media, dalle quali però si dissocia la figura di Marilyn, presente in tutti i libri di D'Elia in qualità di *vedette* che si riscatta nella propria umanità, attraverso la tragedia (mentre ogni altra figura femminile degrada l'archetipo dell'apparizione a quello dell'*Appariscenza*, come nel titolo di una poesia).

Il senso di estraneità che connota l'angolazione con cui l'autore si pone nei confronti della società torna sempre più ad assumere caratteri marcatamente politici, riconnettendosi, più che a una generica disposizione esistenziale, alle vicende biografiche. Sempre più esiliato rispetto alla *polis*, condannato dalla storia a sentirsi postumo rispetto ai sogni giovanili, D'Elia riprende in questi anni anche le prove narrative del decennio precedente, nel volume *Gli anni giovani*[16]. C'è probabilmente, in questo, un moto di revisione complessiva, come se si dovessero definitivamente chiudere i conti con il lavoro finora prodotto, rivalutando appieno l'ipotesi di sfondare i generi letterari per aggredire più decisamente l'impoetico e sciogliere le tentazioni orfiche insite nella scrittura. Non è un caso che il libro successivo si intitoli *Congedo della vecchia Olivetti*[17] (il debito verso il Caproni del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* è assolto con una citazione all'interno del volume). Questa raccolta compendia alcuni poemetti, anticipati con uscite in libro autonomo o in rivista, incastonati all'interno di alcune sezioni, variamente articolate, che svolgono proprio la funzione di autoanalisi complessiva. L'immagine (finalmente animata da fantasia poetica e capace in questo di farsi visione del reale) che sospinge il tutto è quella, appunto, della vecchia Olivetti, la macchina da scrivere (allegoria dell'intero lavoro dell'autore) che viene abbandonata, e che si immagina prendere voce in alcuni importanti pronunciamenti, i quali assurgono a dichiarazioni di poetica. Nello stesso tempo, D'Elia fa omaggio a tutti i propri maestri, a partire da quel Fortini che fu proprio l'ideatore del nome della *Lettera 32*, al tempo in cui lavorava presso Olivetti (ma l'attacco è, ancora, montaliano: «Lo sai? – a battezzarmi così…»); si passa poi al Pasolini di *Trasumanar e orga-*

www.andreatemporelli.com

nizzar con la poesia *Libro-libero*, al «Maestro vicino» Giovanni Giudici, a Roversi, tutti citati nella prima sezione del volume, mentre in *Due congedi* si rende omaggio a Franco Scataglini e Remo Pagnanelli, esponenti di un'ipotetica linea adriatica, che ha in Leopardi il nume tutelare. A dire il vero, D'Elia si concede anche qualche digressione, abbandonandosi, sulla spinta dell'immagine della Olivetti, al *ludus* nominalistico (cfr. *Istruzioni*), ma determinante è soprattutto la poetica che la macchina da scrivere lascia in eredità (*Altre istruzioni*):

> «L'impoetico: raccontalo a lampi.
> Nomina le nuove impercepite
> cose del mondo in cui ora siamo
> immersi. E siano i versi
>
> attenti al comune, alla prosa
> che servi. E all'arso
> cicalìo delle stampanti, poi che canto
> è forza di memoria e sentimento
>
> e oggi nient'altro che il frammento
> sembra ci sia dato per istanti,
> tu pure tentalo, se puoi, come tanti
> durando un poco oltre quel vento…»[18]

Il tema del secondo capitolo (*Lo squillo*) è invece la comunicazione. Se in *Libro-libero* «leggere è [ancora] pensare», qui si esprime l'alienazione che pervade i moderni mezzi di comunicazione come il telefono o ci si interroga sul valore della poesia, della lettura e del *Volantino* nei tempi attuali. Il tema verrà ripreso verso la fine del volume, con maggior enfasi («Ascolta, il quinto / elemento, la comunicazione, / mare invisibile / che massaggia la terra»), nella sezione *Etere*, dove lo sguardo si concentra soprattutto sulla televisione e sul cinema (dove i referenti massimi sono Pasolini, ancora, e Fellini, e ritroviamo la già ricordata Marilyn).

Se nel complesso questa architettura è ricca di risonanze e risulta intelligibile e il valore metapoetico della raccolta basta a conferirle un risalto certo, i due poemetti centrali (*La delusione* e *Voto d'aprile*, nella sezione *Su orme incivili*) rivelano in pieno i rischi che l'apertura verso l'impoetico, con taglio decisamente politico, comportano. La serialità dei versi scade in smaccata retorica (a cominciare dal "tu" cui la lunga riflessione si rivolge e che è lo stesso Pasolini citato in esergo), i toni dell'invettiva non si appoggiano a un impianto figurale certo, dal momento che tutto si piega a mera registrazione cronachistica. «La brutalità del titolo [*La delusione*] corrisponde alla brutalità della versificazione in questo poemetto che sembra non portare traccia di reticenza, in cui tutto è così *detto* da crollare, a tratti, nella pura esistenza, nel brutto della vita. Siamo nella tradizione del poemetto deambulatorio, che dai *Sepolcri* giunge alle pasoliniane *Ceneri di Gramsci*» (Dal Bianco). La riflessione, poi, ricalca senza incertezze stereotipi come l'interpretazione progressista di Leopardi (già stantio sui banchi di scuola): «ah, solo un partito che assumesse la chiara / ideologia della *Ginestra* – solo questa mesta / e veritiera coscienza necessaria avrebbe il cuore // di vincere il malore»). Insomma, le esigenze comunicative, i risvolti ideologici, la prossimità schiacciante con i fatti della cronaca (*Voto d'aprile*, lo ricordiamo, fa riferimento al 1992), sfondano decisamente le strutture poetiche svuotandole, piegandole strumentalmente ai contenuti che premono dietro di esse. Così, l'atteggiamento, infine, assunto dal poeta è quello dello scriba, del testimone della storia, seppure dal suo

www.andreatemporelli.com

punto di vista antagonista, "incivile":

> Ricomincia il brulichio delle Procure
> ogni mattino, sulla salma italica
> d avvocati vanno per le cure
> d'inquisiti ed ex potenti, neobarbarica
>
> jattanza d'un vuoto che s'ammanica
> di là d'ogni ideale, d'ogni fede enfatica
> mandata avanti per coprire con parole
> false le cose della brava gente avida…
>
> E tu, scriba, che vuoi in questa madida
> afa di suicidio e di mendacio a tutto spiano,
> quando sarebbe un fare, e non un dire, il lontano
> quale e come non subire, intervenire –
>
> o vedere e ridire, mano a mano?…[19]

Questo *Congedo* chiudeva, intenzionalmente, una stagione poetica per D'Elia. In effetti, gli ultimi due recenti volumi, *Guerra di maggio* e *Sulla riva dell'epoca*[20], presentano la novità strutturale della terzina (benché altrettanto fluida, e pressoché libera nelle sue molteplici varianti, della precedente quartina), ma proseguono secondo l'orientamento dei poemi appena ricordati. L'occasione di "mordere la storia" è data nel primo caso dalla guerra nel Kosovo:

> E ora, che c'è la guerra in Europa
> e l'Adriatico è sorvolato da velivoli
> dell'Etica Armata, che porta le bombe
>
> agli assassini serbi, colpendo gli innocenti,
> non importa, purché gli arsenali opimi
> ogni qualche anno si svuotino d'incanto
>
> e la produzione della distruzione
> nello specchio di sempre si rimiri,
> dove la pace della guerra è il capitale
>
> e la distruzione della produzione lavora
> per la riproduzione dei mezzi infiniti
> di distruzione, in un ciclo demoniaco
> […][21]

Siamo di fronte alla consapevole corrosione, da parte dell'ideologia (o, più cautamente, si dica pure della poetica), degli stessi statuti poetici: versi e rime sono investiti di un valore d'uso, piegati ad altro che non a sé stesse. In altre parole, si è sfondato un genere letterario senza fondarne un altro, uscendo semplicemente dalla poesia, aggrappandosi all'unico riflusso possibile, vale a dire la *vis* che determina tale atteggiamento con assoluta determinazione. Ma, in questo modo, il dualismo tra poesia e realtà, presente fin dalla prima raccolta, non viene affatto superato: negando il dissidio, si risolve l'uno in favore dell'altra (la realtà, in quanto tale, trascende l'individuo, e qualsiasi realismo prende le mosse da tale consapevolezza; ma anche gli istituti letterari, in quanto strutture che aprono storicamente uno spazio interpersonale e sovratemporale e in quanto inerenti intimamente al reale, come lo stesso sguardo che vorrebbe separarsi per indagarlo, trascendono il soggetto).

Persi in una serialità sempre più coincidente con la dispersione, con la tracimazione

www.andreatemporelli.com

del dettato in effusione, i molti versi di *Sulla riva dell'epoca* trovano qualche sussulto solo nel momento in cui si appoggiano al dialogo che si stabilisce con i vari interlocutori (a partire dalla sorella, prematuramente scomparsa, cui è dedicato il volume), alzando la temperatura della comunicazione su registri più confidenziali; oppure quando il discorso si fa ancora programmatico: «"[…] fai di te stesso il tuo stesso arnese…"», una voce chiede al poeta, pronto a divenire registratore e cassa di risonanza per i delusi di una generazione che si sente violentata nella memoria e nell'onore: «e maledirvi è poco, persecutori di Lotta Continua, / bugiardi, disonesti, mestatori da Caina, / professionisti d'una legge da untori»…

Eppure, al di là del giudizio su tali vicende e sul peso ideologico che questa poesia vuole catalizzare, si fa sempre più sospetto lo iato fra storia vissuta (nel suo slancio utopico) e scrittura (in quanto memoria attiva e critica del vissuto), soprattutto laddove nel «cuore puro delle generazioni» si intravede sempre meno intelligenza degli uomini, di tutti gli uomini, ridotti per la maggior parte a moltitudine inglobata negli ingranaggi della società capitalista. Sono poche, troppo poche le voci che trovano cittadinanza nella prima persona plurale di queste pagine; le altre (quelle eventualmente dissenzienti) sono mute, ridotte a figurine senza profilo, a brusio di sottofondo indistinguibile dai rumori assordanti delle macchine della nostra epoca.

NOTE

[i] GIANNI D'ELIA, Milano, Savelli. La raccolta ha avuto una recente seconda edizione per i tipi di Marcos y Marcos (Milano, 2000), ma qui si fa riferimento alla prima edizione.
[2] *Ibidem*, p. 15.
[3] Si ricordi il celebre passo montaliano da *I limoni*: «amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla».
[4] *Non per chi va*, *op. cit.*, p. 66.
[5] *Ibidem*, p. 19.
[6] Per queste vicende editoriali e per altre questioni, cfr. MARCO MERLIN, *Aprile dei ricordi e dei rimorsi. Incontro con Gianni D'Elia*, «Atelier», II, 6, 1997, pp. 22-30.
[7] MARIO LUZI, Introduzione a GIANNI D'ELIA, *Segreta*, Torino, Einaudi 1989, p. V.
[8] GIANNI D'ELIA, *Nel verso*, «Lengua», I, 1-2, 1983, pp. 55-60.
[9] GIANNI D'ELIA, *Febbraio*, Ancona, Il lavoro editoriale 1985.
[10] GIANNI D'ELIA, *Città d'inverno e di mare*, Udine, Campanotto 1986.
[11] *Ibidem*, p. 11.
[12] Entrambi editi da Einaudi, rispettivamente nel 1989 e nel 1993.
[13] GIANNI D'ELIA, *Una nozione di «mito della realtà»*, nel volume *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia contemporanea*, a cura di MARIA IDA GAETA e GABRIELLA SICA, Venezia, Marsilio 1995, p. 95.
[14] *Ibidem*, p. 98.
[15] GIANNI D'ELIA, *Segreta*, *op. cit.*, p. 43.
[16] Ancona, Transeuropa 1995. Precedentemente erano apparsi, autonomamente, *1977* (Ancona, Il lavoro editoriale 1986) e *Infernuccio itagliano* (Ancona, Transeuropa 1988).
[17] GIANNI D'ELIA, *Congedo della vecchi Olivetti*, Einaudi, Torino 1996.
[18] *Ibidem*, p. 9.
[19] *Ibidem*, p. 91.
[20] GIANNI D'ELIA, *Guerra di maggio* e *Sulla riva dell'epoca*, rispettivamente editi a Genova (San Marco dei Giustiniani) e a Torino (Einaudi), entrambi nel 2000.
[21] GIANNI D'ELIA, *Guerra di maggio*, *op. cit.*, p. 19.

www.andreatemporelli.com

Sergio Balbi – **Adesso è un mondo**

«Tutte le emorragie vanno fermate / tutte»: l'uomo contemporaneo, esaltato dai successi della scienza e della tecnica, spesso ritiene di essere pervenuto nella condizione di essere signore della vita e della morte in un delirio di onnipotenza che non ammette possibilità di errore connesso con la natura umana. Dall'altro lato si trova il medico che quotidianamente si scontra con l'esperienza dei propri limiti («il disegno / con l'arresto del moto, della morte») e con richieste sempre più pressanti, che esigono soluzioni positive di fronte a tutti i problemi.

Il poeta, consapevole che, nonostante i traguardi conquistati dalla medicina e dalla genetica, l'individuo è debole ed avverte un bisogno di sicurezza e di protezione («il loro carico di pena»), non si chiude in un'orgogliosa affermazione della propria dignità e della propria professionalità («Sentire il proprio corpo che cammina»), ma si pone in atteggiamento di trepido ascolto.

Non rimane altra soluzione che accettare di non essere capaci di salvare il mondo e poi di prendersi cura degli esseri umani (Tirar fuori dalla cesta dei giochi / Un dono, piccolo, ma uno almeno / Poche parole, guardarlo, toccarlo / Non fare altro per ricominciare), *di chi ci sta vicino, almeno, all'interno del cerchio di uno sguardo.*

La consapevolezza del limite dell'uomo in Balbi non si trasforma in appelli morali, ma in amara constatazione della contraddittorietà della condizione umana, tesa tra la fiduciosa speranza nei miglioramenti della tecnica e la disillusione dei suoi fallimenti e sottolineata da uno stile spoglio, scarno ed intimamente conflittuale tra vocaboli tratti dal mondo familiare e la cruda realtà di una professione che non può esimersi dal guardare quotidianamente in faccia la morte (G. L.).

Tirar fuori dalla cesta dei giochi
Un dono, piccolo, ma uno almeno
Poche parole, guardarlo, toccarlo
Non fare altro per ricominciare

* * *

Senti
Come di bocca in bocca il nome
Lambendo lingue
smagrisce
Scolpito dal bacio di tutti

Come sul tondo dei visi calpesta
Lo sguardo l'intricarsi della mimica
Rotorilievo che svela il disegno
Con l'arresto del moto, con la morte

* * *

Dio che s'incarna non può non provare
Un brusco stordimento, come l'etere
Che scava in mezzo agli occhi chi lo sente

* * *

Tutte le emorragie vanno fermate
Tutte. Per non subire la ferocia
Di chi non crede più nel tuo potere

www.andreatemporelli.com

* * *

Sulla via del macello è quell'odore
Che impregna i carri le mani e le corde
Che consuma la fibra nell'attesa

* * *

Come il ritmo di timpani percossi
Per interi minuti senza uscita
È il rito del bicchiere questa sera
Perché l'ha fatto ieri e domani
Ancora
Anche se un farmaco toglie la stretta
Che porta a casa è ripetere
Per approssimazioni costruire
L'ordine degli oggetti
Come in casa dei genitori
Sentire il calore dell'abitudine
Per non chiedersi più quale deve essere
La forma esatta del corpo di Dio

* * *

Sentire il proprio corpo che cammina
E godersi le valli e le montagne
Come se fosse una pubblicità

* * *

Nominava le cose per tenerle
E farsi amare come in un sistema
Senza scossoni ma con tutto il senso
Come il bene sul viso di sua figlia
In una foto
O gli accenti di un verso

* * *

Fianco a fianco mi dici il tuo dolore
Disestesie di un lembo di mucosa
E il loro carico di pena chiede
A me che sono qui e non lo avvertiva.
Adesso è un mondo e non lo so salvare

NOTA
Sergio Balbi è nato a Milano, dove svolge l'attività di neurochirurgo. Sul n. 9 di «Atelier» (marzo 1998) ha pubblicato la silloge *Dopo la solitudine di Dio*.

www.andreatemporelli.com

Aldo Ferraris – **Testimonianza**

Questa breve raccolta trova una sua unità tematica nell'impercettibile presensio *della morte e la sua unità strutturale nella simmetria tra le dieci strofe tutte composte da otto versi, di cui il primo (ad eccezione della settima) è un quinario, anaforicamente introdotto dalla forma verbale «Sarà» che apre anche la seconda parte delle ultime cinque. L'uso del futuro potenziale e la mancanza del soggetto, che si può dedurre dall'esergo rilkiano, assolvono la funzione di accumulare nel lettore sensazioni che giungono allo* Spannung *nell'ultima indicazione: «Sarà il morire domestico […] il grembo sonoro della vita». L'intera lirica, pertanto, è costruita su formulazioni nominali, che non assumono la prosastica funzione tautologica esplicativa, perché il senso poetico dell'autore arricchisce ogni determinazione di valori kantianamente "sintetici". Egli, dopo la "rivelazione" della morte si pone in ricerca di messaggi abbandonati nella dimensione accidentale, dove la materia si trasforma nel tempo. Si tratta di percezioni che, dopo l'indicazione, si snodano nella strofa (o semistrofa) in metafore "orfiche", con le quali si vuole alludere ad una realtà intraducibile in parole. L'ossimoro, concettuale più che stilistico, è lo strumento più usato per descrivere quel brivido, «che mescola oro e notte», dove trovare «l'insolenza del dono». Lo stile, normalmente modulato nella lievità, trova alcuni picchi in immagini di stampo ermetico: «il corvo del silenzio», «calligrammi di ricchezza».*

La tensione poetica, dunque, si indirizza tutta nella traduzione in poesia delle percezioni sensoriali che preannunciano la morte. Qui la mancanza di determinazioni, le suggestioni ritmiche e musicali tendono a collocarle in una dimensione "non fisica" delle cose, in «un parlare quieto del nulla», in cui la proprietà materica dell'oggetto-immagine si carica di una sensibilità emotiva che conferisce non solo senso, ma anche una precisa consistenza ontica. Ma «lo sguardo / obliquo di uno sconosciuto» non giunge ad altro risultato che alla constatazione di «un'assenza», percepita come anticipato dono di un'esperienza ineludibile (G. L.).

…Ma questo: la morte,
la piena morte prima della vita,
così dolcemente da contenere
senza essere cattivi,
è indescrivibile.
Rainer Maria Rilke

Sarà una voce
un nome di carta bruciata
che straniero si abbandona
alla carovana dei richiami.
Un parlare quieto di nulla
accostato alle persiane come
il raspare annoiato del sole
prima dell'autunno.

Sarà lo sguardo
obliquo di uno sconosciuto
che prosciuga il cielo
dalle nuvole, il suo fermarsi
un passo prima dell'immortalità
come vinto dalla parola.
Il suo gesto di pazienza
che placa i temporali.

Sarà un fremito
scoperto per caso nello specchio,

www.andreatemporelli.com

l'accostarsi dopo aver mentito
dell'ombra penitente
di un'ultima carezza.
Saranno briciole di pena
beccate con ingordigia
dal corvo del silenzio.

Sarà un colore
scoperto nel fondo della ciotola
in cui si è arreso l'arcobaleno.
La sfumatura irripetibile
che mescola oro e notte
nelle mani socchiuse della veglia.
Sarà la gradazione d'inganno
offerta alle guance del mattino.

Sarà una luce
liberatasi prima dell'alba come
quiete dalla trappola del sonno,
un raggio abbandonato dai rami
sin dentro la cruna della terra,
dentro l'origine che oscura
per gelosia e strappa dalle asole
del cielo tutti i colori.

Sarà una scoria
respinta dal rogo della bellezza,
posata dove è impossibile nascondere
il suo regnare con l'insolenza del dono.
Sarà il tutto dell'assenza
compreso a margine del sogno,
quello definitivo che devi ancora
fare, quello appeso all'innocenza.

Sarà un angolo scuro
la porta della purezza che divora
che inganna, con la sua ombra,
la noce di nostalgia del desiderio.
Sarà il peccato della solitudine
che allontana dall'universo,
l'impercettibile della speranza
nascosta nell'iride del tempo.

Sarà un'orma
prestata alla terra dove

www.andreatemporelli.com

il cammino dà forma alla meta,
il desiderio ordine al paesaggio.
Sarà il grande vuoto della verità
che accoglie senza un lamento
dopo la ferita dell'epifania, dopo
il furore della testimonianza.

Sarà un'assenza
nelle fragili ossa del ricordo,
un lago di nebbia mai solcato
su cui rimbalza come un ciottolo
l'indifferenza delle figure.
Sarà l'inconoscibile del vivere
che rende visita alla giustizia
spezzandone la trama con un bacio

Sarà un dono,
l'armonia dell'indulgenza,
perché mai del tutto si è nati
mai per chi ha saputo guardare.
Sarà il morire domestico
che cede calligrammi di ricchezza,
il grembo sonoro della vita in cui
a mani, occhi chiusi ammutolire.

NOTA
Aldo Ferraris è nato nel 1951 a Novara, dove risiede. Queste sono le su pubblicazioni di poesia: *Mantiche* (1990), *Codici* (1993), *Il Grande corpo* (1997), tutte edite presso «Anterem», rivista di cui è redattore, e *L'orgoglio dell'assenza* (All'Antico Mercato Saraceno, 1999). Su «Atelier» ha già presentato nel marzo del 1997 (n. 5) la breve raccolta *In questa primavera*.

www.andreatemporelli.com

Nicola Gardini – **Le cose non accadono**

Questa breve silloge testimonia un mutamento nel percorso poetico di Nicola Gardini, per il fatto che presenta caratteri multiformi e vari al punto che ogni sintesi non può che cogliere parzialità di aspetti. La stessa struttura metrica passa dal settenario («e sono nati lì») al triplo settenario («Ho appena abortito e / preparerò la cena / di qualche anno fa») a versi privi di ritmo classico («la duna non ci deluse. Sopra non c'era niente»). Le strofe presentano lunghezza diversa. Mentre nelle precedenti raccolte un Super-io letterario disciplinava le sue scelte poetiche, in questa silloge, che sarà pubblicata con il titolo 20.00*, l'autore polemizza con il suo passato alla ricerca di un aggancio più immediato con il reale, perché «la coscienza / può essere un male peggiore delle cose». Egli, tuttavia, non riesce a trovare la "relazione" che lega le emozioni, le cose, le immagini e gli individui; non esiste quella trama che salda la durezza della materia con attese, presagi, sentimenti e delusioni. Tutto viene semplicemente accostato, spesso accatastato o semplicemente depositato, perché «non accade né questo né quello. / E non è vero. È neppure non accade / che questo o quello ritorni».*

Non "accadendo" le cose, non esiste né il montaliano "miracolo" né una configurazione centralizzata né un soggetto centralizzante, non rimane che una posizione di "finestra" nel momento della scrittura: «fa' come se la finestra fosse mia quando scrivo». Eppure rimane visibile l'ansia di cercare un rapporto, come si può dedurre dall'abbondanza di elementi fatici («credimi», ad esempio), dall'uso degli imperativi e delle seconde persone. La paura della lontananza, però, non trova sollievo né nella memoria dei luoghi («Ed ho rivisto tutte le strade, tutte le curve delle strade / che ti sostituiscono a te pur di tenermi lontano») né nella percezione interiore («È dolce il fango pensato»). Di fronte allo smarrimento della solitudine, acuito dalla frustrazione di ogni tentativo, non rimane che una ridda di descrizioni, slegate, intervallate da inserti di discorso diretto, per così dire un vero e proprio tentativo di introiettare il reale nel vano desiderio di dominarlo.

In questo modo il poeta affronta il problema del rapporto tra esteriorità e interiorità in una soluzione poetica di "buco nero" in cui si annullano le differenze. In questo vortice di disindividualizzazione semantica, relazionale, sintattica, tematica, temporale e locale la separazione tra res cogitans *e* res extensa*, lo scrivere e l'essere, il legame e la solitudine, l'accadere del non accadere e il non accadere dell'accadere collassano senza assumere lo stato ontologico del divenire. Questo è l'attuale punto d'arrivo della poesia di Gardini: al di là delle singole espressioni, tutti i segni grafici e fonici vengono privati dei loro significati per annullarsi in un indistinto primordiale segno di morte o forse anche di rinascita.*

È il punto "morto" della cultura contemporanea, il luogo del "non ritorno", la fine di ogni possibilità di decodificare il mondo dell'accadere? Potrebbe anche essere la consapevolezza che la civiltà contemporanea è giunta ormai al limite della crisi, in cui i frusti schemi di pensiero non lasciano neppure la possibilità alla rivelazione dell'essere. Al poeta non rimane che prendere atto della desolazione nell'epoca che stiamo vivendo (G. L.).

La duna non ci deluse. Sopra non c'era niente.
L'azzurro restava ad altri due, un uomo e una donna.
Per ora. La macchina andava bene. Dimmi che è così
o faccio qualcosa di imprevedibile, ti penso
o magari mi rimetto a dormire con l'accappatoio
che ci avevano rubato in un vecchio sentimento
davanti al cielo del dopocena. Che buono il latte al buio.
Che freddo almeno da cui non perderti, piangi nella vasca.
Tu sì che sai stare in macchina.
I tavolini vanno ripassati, non vede?
e non mi parli con quella lingua o me la invento.
Aspettami dentro, nell'azzurro, sì, se ne resta,
se ti interessa. Quel volto non è giusto, però,
anch'io ho sonno, e ho fatto tutte le telefonate fattibili…

www.andreatemporelli.com

La cena basterà. E l'autunno di una notte,
la notte di sempre che riprende per poco
nel sonno, nell'azzurro, anche noi non più noi,
si avvicinerà da una finestra, aspetta.
Libera la mano da tutto. "Sii contenta".

Non dovevo dirti del suono di metallo,
ma la mattina mi aspettava davanti all'albero
ed ero la finestra.
Sapevo che non l'avrei rivisto
mentre lo rivedo
e quel suono è tutti i suoni
che non ho udito
e sono nati lì.
Ecco, ti apro la porta.

Non dirmi che cucino bene
perché tu non cerchi me.
E non ti vedo ogni volta
e ci sei stato ogni volta
che un anello cade
e l'albero ritorna
dove mi hai guardato.

Pensavo di farmelo sognare.
E forse tanto è bastato nell'acqua,
ma mi pento che faccia sempre piano
e ritorni domattina con me
dove ascoltavo un treno lontano.
Le cose non accadono.
È vero che mi sono addormentato
al primo apparire di qualcosa
e un fiore rosso e crespo come i papaveri inglesi
dovrà pensarci per me. Ma mi cercavano
e il mare era triste per due.
Non accade né questo né quello.
E non è vero. E neppure non accade
che questo o quello non ritorni.
Voglio stare solo per tutti gli anni passati.
Ritorna dove mi innamoro.

Alle 18.00 mi ha chiamato. L'acqua mi attrae,

www.andreatemporelli.com

ma parliamo di un nome più scuro di settembre.
E non era lo stesso volto, non eravamo noi.
Che bello, e la mia umiliazione profuma, non so perché.
Lo metterò in cielo per iniziare a descrivere le cose di ogni sera.
Ma poi tornavo a cercarlo.Già faccio per rientrare
quando mi accorgo che sarò solo al telefono.
E lui si è ritirato pensando d'essere e non era.
A questo punto non so se leggerai questo.
Ho versato il mio rosso sulla tovaglia, come volevi,
e ti aspetto all'uscita. Astrid e Menno si sono vestiti.
Il suo nome è in tutti i libri, se non lo sai.
Già… Che cosa sappiamo di un'ansia? Vado spesso a bere.
Ma lui ha inventato la grazia di non volermi per amore
e non ascolta altra speranza. Vorrei essere a casa mia.
Ma dovrei dire: fa' come se la finestra fosse mia quando scrivo.
Credo di poterlo dimostrare. Non c'è infinito.

Mi dirai che non posso. Certo, non è domani
e non ti rendi conto che non riesco a salutarmi
perché da un po' non va meglio.
Invece era tutto quello che aspettavo
tranne che sabato prossimo non si assomiglino.
A chi ho pensato prima? Ieri, poi, sono uscito.
Piangeva anche lui da quando mi ha detto un rumore.
In tutta questa vicenda era ancora tutto possibile,
perché non ero possibile e non capivo 6 mesi.
Non lo so… Non faccio che baciarmi. Va meglio,
credimi. Sì, nuoto. Tienile pure per sempre.
Sì, lasciale pure dove incomincio ancora.

Ho tentato di rimandare il viaggio
ed è piovuto un'ora. Comunque, non mi fa ridere.
Devo lottare contro il sonno
e ho notato che voglio avere tutto di lei.
Ho appena abortito e preparerò la cena di qualche anno fa.
Il tetto era comodo e, stranamente, non è arrabbiato con me.
Férmati su una collina. Così domani penserò
a quello che non ho detto adesso. Era già sera.
Lo so perché vedo la mia casa dal treno tutte le volte,
e la violenza di Marco è l'esempio di una vita.
Sapevo che era stata domenica dopo molto tempo
ma mi è venuta un'altra nostalgia stasera.
Me lo sono dimostrato, ed ero elegante e stanco.
Però mi aspettavo di vedermi lì più a lungo, più deluso.
E invece sono invisibile solo perché non li vedo.

www.andreatemporelli.com

Nel bosco non ci spingevamo più in là
per paura del fango. È dolce il fango pensato
quasi come lui dove ci siamo addormentati.
Dunque la chiamata di stamattina
era un tentativo di scrittura, cioè di bene –
di qualcosa che vedrò sempre, che ci sarai sempre.
Voleva dirmi che al suo posto mi risponderà
qualcuno che scambierò per lui, e io purtroppo ho insistito.
Offendimi, ma non stasera, domattina.
E ho rivisto tutte le strade, tutte le curve delle strade
che ti sostituiscono a te pur di tenermi lontano
e le case che si facevano da parte
perché la felicità non riporti niente.
Al mercatino ho trovato anche un'edizione del '37.
Ora so che c'era già qualcosa di definitivo.
L'ho desiderato così a lungo e così fortemente
che infine l'avevo davanti, non so come spiegarlo,
fermo eppure mobile, distaccato come il mio pensiero
che tornava in me… Certo, volevo bene al mio stomaco.
Anche per questo forse e ora rivedo un altro.
A lui non piaceva, si capiva benissimo.
Ma quel giorno è andata così. E che cos'è un giorno?
Lo domando a te che forse non amerò tanto.

Mi sono dimenticato di portare con me il libro che scriverò.
Sarai di là, l'acqua andava, io andavo.
Lo metto a febbraio, anche se non fa ridere.
Parlami del futuro, abbracciami ancora la prima volta
e questo non significa ovviamente
che gli altri non siano lontani da me. Sempre da me.
Gli altri? All'infinito nessuno finisce, lo so,
ma nonostante questo tu mi dici
che ci stavamo piacendo. Che dici?
Un triste ridere. No: *rudere*. Leggi bene,
anche se non fa nessuna differenza
che quando l'hanno appena derubata davanti al supermercato
l'abbiano appena derubata davanti al supermercato
ed è molto più calma di quando la portavano in campagna.
Sei pigro, d'accordo. Ma la pigrizia mi accende.
E, se non vuoi, non vado. Se vuoi, ritorno quella sera.

Ho scritto questa nuova poesia. Adesso ci sono tre stelle

www.andreatemporelli.com

perché la sua depressione possa appartenermi fino a marzo.
Ho sofferto troppo all'aperitivo con tutta quella fantasia
e praticamente devo ritornarci visto che qui non vengo da questa volta
e l'ultima è stata molto elegante, a suo modo.
Quante strisce brillanti di lucine, quanti giri.
Mamma, cura papà e tu, papà, non trascinarmi da un'ora all'altra
per il gusto di non farlo. Non sono più di me.
E ha ragione, da lì l'ho preso. Ha portato due bottiglie di vino
e può essere dolcissimo finché non mi sarò ripreso tutto.
Ma poco fa non ho visto niente. "Ti ho voluto avvertire lo stesso.
Nel tuo quadro fa caldo." Poi ha detto altre cose, tutte belle,
sul primo pomeriggio, che, dico io, non passerà per niente
perché così vuole che sia il colore del cielo.
"Sento i suoi rumori. Senti?" Ma io non li ho dipinti.
Devo pur averlo scritto da qualche parte.

Il bambino di Jean Korelitz non parla. E allora?
Avrai coscienza delle cose, ma la coscienza
può essere un male peggiore delle cose.
Ha chiamato per dirti ciao.
Sono contento però che mi dica ciao. Ciao.
Ero stato uno stupido a rispondermi a quel modo,
intitolando la cosa per cena.
Ma forse no, dirò tutto in un messaggio,
dirò che sono stati molti mesi,
senza fine, credo. E le cose da scrivere, gli altri da scrivere
non vogliono che mi avvicini
e niente lega questo giorno
neppure al forse di un'incomprensione
per la dolcezza che avrò di nuovo
quando non ci sono riuscito.

Ho perso la testa per un atto mancato.
Non ti nascondo che con o senza la carne
c'è una lingua in cui significa lo stesso.
Questo perché non mangi mai a casa
e hai sempre da ridire,
tanto che è dimagrita ed è bionda
ora che la madre è morta.
Vengo a suo nome, portatemi da bere sulla terrazza
dove avete già messo la sera
e un po' di vento mi riporta tutto il vento.
È bastato cambiare una cosa, la tristezza in tristezza.
Non scherzare. Non importa che fai come la pioggia.

www.andreatemporelli.com

Sei molto carino con i capelli corti.
Almeno abbiamo sbagliato tutto quello che sappiamo.
Penso in continuazione
e direi con i risultati della prossima volta
o come davanti al suo ufficio,
che bello il suo ufficio
davanti allo specchietto di non so che bicicletta slegata
dove si rifletteva la porta della casa più bella di Natale
in cui potevi anche non essere entrato
per quello che continuava a dirmi l'acqua
da questa posizione però comoda
per vederti senza infreddolirmi troppo
dopo martedì o la notte.
Anche perché era pieno giorno
per non aspettare ancora un giorno
e ho sottolineato che ti amo
perché non ci sarà altro in te.

NOTA

Nicola Gardini (Petacciato, 1965) è ricercatore di Letteratura Comparata all'Università di Palermo. Ha pubblicato numerosi articoli di critica letteraria e di teoria della letteratura, saggi sulla teoria dell'immagine e i volumi *Le umane parole* (Bruno Mondadori, 1997), *Critica letteraria e letteratura italiana* (Einaudi Scuola, 1999) e *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Esempi da una storia della poesia* (Milano, Edizioni dell'Arco, 2000). Ha curato edizioni di Ovidio (*Heroides*, Mondadori, 1994); *Tristia*, Mondadori, 1995; *Epistulae ex Ponto*, Einaudi, 1999) e di W. H. Auden (*Un altro tempo*, Adelphi, 1997). Con Nicola Crocetti dirige la rivista di cultura poetica «Poesia», dove pubblica regolarmente articoli di poesia italiana e studi e traduzioni di poesia straniera. Ha composto due raccolte di versi: *La primavera* (in *Nuovi poeti italiani*, Einaudi, 1995) e *Atlas* (Crocetti, 1998).

www.andreatemporelli.com

Maurizio Spinali - Uno nella città

Uno nella città, *la breve raccolta del giovane Maurizio Spinali esprime il senso di disorientamento di fronte alla materializzazione delle relazioni umane, il cui emblema è percepito nella dimensione caotica della città. Il metrò, il bar della stazione, il treno, la fila dei volti che appaiono e scompaiono e la tragica consapevolezza di subire un processo di annullamento provoca vertigini («Ti viene a prendere l'aria a Milano / ha una mano sporca»), la caprioniana angoscia dell'agnizione e della conseguente scomparsa dell'*individuum*, come essere unico ed irripetibile: «Allora il caffè lo butti giù / come non ci sia nulla». Il poeta non esprime una solitudine esistenziale, perché sa che esiste una via di salvezza in cui «tu ci sei», ma la condizione dell'uomo contemporaneo massificato da una civiltà che assegna a ciascuno un'identità anagrafica, ma ne elimina l'essenza individualizzante e lo relega alla condizione di anonimato. Per questo egli sente irrefrenabile il bisogno di domandarsi con vigore: «chi sono? Non mi riconosci? Io, sono?…». Il pericolo per lui è scongiurato dalla possibilità di un ritorno in famiglia, nel luogo in cui recupera la propria identità, in cui tutti conoscono il suo nome: «a casa, dove riprendi voce / e li ritrovi ad aspettarti tutti / insieme, come un grido alla gola, / mano nella mano», e nell'amore vissuto come appagante relazione che dona la certezza dell'"esserci" nel mondo.*

Lo stile di Spinali trova la sua linea di forza nella "chiarezza", intesa come fedeltà «al modo in cui ogni cosa "pare", alla chiarezza del sogno che il mondo è» (U. Fiori). Da Umberto Fiori ha appreso che il valore della poesia non sta nell'elucubrazione mentale, ma nel vigore della rappresentazione. Dotata di un'intrinseca potenzialità musicale, la sua parola si apre ad accordi e a ritmi che trovano in un'attenta versificazione una suggestiva attuazione. Ma se per Fiori la città rappresenta la consistenza del reale, secondo l'intuizione di Rocco Ronchi («Atelier», n. 12), per Spinali è il luogo della dissoluzione dell'io, la metafora della perdita della personale identità (G. L.).

A SPASSO

Il montacarichi è tirato su
ai piani alti,
da qui sotto, a chi fisso lo guarda
mette un capogiro.
Ma non ce n'è uno che non se la senta
di scommetterci qualche occhiata sbilenca,
pensionati e bambini, come me
sfaccendati a spasso per la città.

Le teste nel cielo
è alta la piazza, come un desiderio
barcollante in verticale.

STRETTA DI MANO

Ti viene a prendere l'aria a Milano
ha una mano sporca, accecata
come l'insegna di un tre stelle fuori-
posto, lontano dall'autostrada.

Il treno sta rallentando in entrata
alla stazione, e ha gli occhi schiacciati
fuori dal vetro, uno come te,
nel vai e torni da un posto all'altro
che vi muove assieme.

www.andreatemporelli.com

Lo sai mentre scendi e te ne vai piano
nel tunnel della metropolitana, e
ti trovi addosso un'aria scura, calda,
che il fiato quasi ti si ferma in gola,
è allora che apri la mano alla notte, lo chiami
come il bambino, al parco, la madre.

La notte e la neve

La notte è bianca lì davanti, e intorno;
nella neve tutto si fa una cosa
una luce che ti azzittisce.
Sparisce il rantolo dell'auto, lontano
se ne va, come una nostalgia;
poi scivola dai rami una carezza
di neve che s'addormenta al suolo,
sta insieme a tutta quella caduta
venuta quando non sentivi, là dentro,
ma già arrivata, già scesa nel buio
e sulla strada, sulla ringhiera sulla tua mano
che ricomincia sorpresa a tremare.

Uno

Come gli occhi che per strada ti guardano
e tu li lasci andare via, con l'autobus
pieno delle diciannove e trentuno.
Là fuori è nata la notte, lei
te l'ha lasciata
come un'adozione.

Bar della stazione

Se arrivi, non lo danno a vedere,
ma, il loro fiutarti va via lontano
tu non sei più
quello che eri.

Allora il caffè lo butti giù
come non ci sia nulla
ma il collo te lo prende sconfinata
un'attrazione per l'aria del bar
che tutti quegli occhi intorno
mettono.

www.andreatemporelli.com

Ci sono, eccoli.
E respiri, respiri
come un cane davanti a casa,
annusi che sia tutto
quello che è.

Insieme, insieme o mai più
ti scende questa preghiera nella gola

Pendolare

Poi s'apre Lambrate e tutta la gente
in piedi, attaccata ai pensieri
come il buio alla notte.
È una carezza che arriva sulle facce
questo treno da cui guardi, chiaro
fino a casa, dove riprendi voce
e li ritrovi ad aspettarti, tutti
insieme, come un grido alla gola
mano nella mano.

Notte d'amore

La senti nelle tue mani la luna
ma sei lontano da lei, sotto casa,
e ogni cosa è al suo posto immobile
come le teste della gente al cine
quando ci siamo al momento del bacio
e tu le guardi tutte, a una a una
in attesa le senti.

Allora è spalancata la notte
come la bocca che poco fa amavi
il buio non è più buio, è lei,
la senti, tanto vicina che non vuoi
salire su e telefonarle per dire
amore mio una carezza e a domani.

Posto unico

Sei immobile,
la piazza lì davanti è nel sole,
è l'ora che nessuno si fa avanti
e ti sembra che tutto scotti

www.andreatemporelli.com

il tavolo, il bicchiere, l'ombra i tuoi occhi
tutto, tutto ha come un respiro asmatico
e tu ci sei.
Ti senti come un gatto
come quel piccione là in fondo
che salta da un cornicione all'altro
dei palazzi della piazza,
hai un capogiro
andarsene o restare sono tutto
insieme quel che vuoi, un posto unico.

DOMANDA

Allungo le mani sulla pianura
come alla Scala il maestro sul podio
la bacchetta, nel buio senza facce
dell'inizio. E poi s'alza la musica
questo cielo azzurro, e ti tocca
qualcosa, come da dietro due mani
sugli occhi a chiederti chi sono, dillo,
chi sono? Non mi riconosci? Io, sono?…

NOTA
Maurizio Spinali, nato nel 1973, si è laureato in Lettere all'Università Cattolica di Milano. Insegna materie letterarie in Istituti Superiori di Brescia, città in cui risiede. Ha pubblicato due *plaquettes*: *Giorno*(1997) e *Vicende* (2000), ambedue edite da Pulcinoelefante (Osnago, Como). È direttore della rivista «Copiacarbone, quadrimestrale di poesia e parola poetica» (Brescia).

www.andreatemporelli.com

Federico Italiano - **Bernard Simeone, Andrea Ponso: l'estremo abbandono delle forze**

Abbiamo apprezzato, nei numeri scorsi, alcune traduzioni che senza dubbio possono essere annoverate tra gli esemplari riusciti di un procedimento, di una tattica "estraniante". Le traduzioni da Sepehri, in particolare, ci hanno mostrato un approccio al testo segnatamente anti-etnocentrico, una fine scelta antropologica e politica di approfondimento culturale e di assorbimento responsabile dell'alterità.

Ora, le traduzioni di Andrea Ponso dal poeta francese Bernard Simeone ci offrono l'esperienza drammatica (nel pieno significato dialogico di drammaticità) di una rinuncia all'"egocentrismo", di «rottura delle proprie "chiuse egotiche": una sorta di via ascetica della rinuncia a sé» (come ebbe a scrivermi lo stesso Ponso in una bellissima e sentita lettera). Non solo, il giovane poeta e traduttore sembra quasi mirare anche all'esautorazione del sé autoriale, della presenza, teoricamente inamovibile, dell'autore da tradurre. «È la rinuncia, dunque, ad ogni ab-soluto, nella convinzione che non esiste alcuna realtà sciolta dalle altre. È un movimento che ricorda molto da vicino quello della meditazione orientale, un farsi vuoto, per sperimentare le potenzialità creative, formanti, del vuoto stesso. Da questo punto di vista, allora, è giusto che anche alcuni tratti più tipici del poeta tradotto perdano appunto la loro tipicità, la loro riconoscibilità di proprietà. Con questo procedimento si tenta di liberare, proprio nel passaggio, anche il testo di partenza dalle incrostazioni e dalle concrezioni del tempo e dello spazio. Più un'opera è legata ad una particolare personalità, più è bloccata, "staccata" e deperibile. Ricordando Viviani, si potrebbe dire che l'*opera* (va) *lasciata sola*».

Tuttavia, un tale orizzonte è, per istanza, inarrivabile. Lo scacco è inevitabile. Quella di Andrea Ponso è una "ricerca impossibile", senza speranza. L'ombra pesante dell'autore non si può decurtare, non è eliminabile, come se si trattasse di un'equazione, con una semplificazione matematica. Calvino aveva un desiderio simile, ma altrettanto irrealizzabile: «Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse di mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio…»

La bellezza e la dignità di una traduzione, a giochi fatti, sembra dunque discendere dalla capacità del traduttore di comprendere dove corrano i confini invalicabili che il testo originale e il suo autore irrevocabilmente pongono, dove si trovi quel "luogo abitabile", quel terzo regno in cui la Poesia può davvero essere ricostruita, non con l'annichilimento del traduttore o dell'autore o di entrambi contemporaneamente, ma attraverso il dramma generativo, vivifico di due scritture dialoganti, di due voci che si scrutano e ne scrutano altre, che sopravvivono nella dimensione radicale e coraggiosa dell'«estremo abbandono delle forze». È questo, a mio avviso, l'apprezzabilissimo risultato cui Ponso perviene, consapevole o inconsapevole. A indicare la via è lo stesso Simeone, in una delle sue poesie migliori, *Extérieur nuit* (di cui pubblichiamo la prima parte), interamente dedicata al tema della traduzione.

I testi, da cui le traduzioni sono tratte, appartengono alla raccolta *Mesure du pire*, Verdier, 1993.

Notizia di Bernard Simeone

a cura di Andrea Ponso

Bernard Simeone, nato a Lione nel 1957, italianista e poeta. Si dedica completamente alla letteratura dal 1982 dopo studi di medicina e storia dell'arte. Il suo lavoro di traduttore lo porta dal

www.andreatemporelli.com

1984 ad interessarsi di poeti e scrittori italiani contemporanei (da solo o spesso in coppia con l'amico Philippe Renard, scomparso nel '92, dedicatario di molte poesie del più recente lavoro poetico qui tradotto) e a fondare la collezione di letteratura italiana *Terra d'altri* che dirige per le edizioni Verdier. La sua attività di italianista lo porta a collaborare con numerose riviste francesi e italiane e ad entrare nel vivo del dibattito sulle due relative letterature. Per le sue traduzioni di autori italiani, tra gli altri Sereni, Caproni, Luzi, Biamonti, Ortese, ha ricevuto il premio per la cultura del governo italiano nel 1988 e il Montale nel 1989. I suoi libri di poesia sono i seguenti: *Eprouvante claire* 1988, *Une inquiétude* 1991, *Mesure du pire* 1993. Tra le opere in prosa da ricordare *Acqua fondata* del 1997. In Italia, oltre che su varie riviste, suoi testi sono apparsi nella collana "I testi" di «Testo a Fronte» in una raccolta antologica dal titolo *L'oscuro del polline* e nell'*Antologia della Poesia Francese Contemporanea* sempre nella stessa collana.

Il libro dal quale sono stati scelti i testi qui presentati in traduzione, apparso nel '93 con il titolo *Mesure du pire* può forse essere considerato l'approdo, non certo definitivo ma sicuramente fondante per le successive fatiche, di un percorso che Simeone ha compiuto nel suo fare poetico e che può essere definito come il tentativo di passare dal tremore e dall'inquietudine verso una "fermezza" dello sguardo, che supera il blocco dell'angoscia e del sentimento, senza tuttavia accantonarli, quasi che il gesto della scrittura («la main, quoi qu'on dise, ne tremble pas dans le mots») assicurasse una sorta di sospensione a mezz'aria, il dono di una leggerezza che è difficile esercizio. Lo sguardo è uno sguardo estremamente lucido, disperato ma fermo, che si rivolge al reale. Un ritorno al reale, quindi, dopo tanta disintegrazione o, almeno, ad indicare il reale e una sua possibile abitabilità. E non si tratta certo di una realtà pacifica e accomodante, al contrario, in questo libro vicende personali, come quella della morte dell'amico traduttore, e storiche, come ad esempio il conflitto del Golfo, costringono lo scrittore a fare i conti con una disgregazione e una nullificazione sia come uomo sia come poeta che, invece di diventare ripiegamento su sé e autoconsolazione si trasforma in una «espoir, au fond de s'accorder encore à une terre reputée inabitable». Il lavoro di traduzione si trasforma allora per Simeone in una sorta di avvicinamento alle proprie origini (italiane): l'Italia, con i suoi paesaggi, la sua arte e gli incontri che il poeta ha vissuto diventa il simbolo di quel luogo abitabile, condivisibile e in particolare l'arte italiana rappresenta un possibile recupero, seppure critico, delle forme e dei luoghi (inutile citare tanta pittura rinascimentale o il lavoro di poeti "del luogo" come Zanzotto o Sereni) e anche del dialogo con l'altro, di una condivisibilità, di una comunità ideale e reale insieme. Ma, sembra ricordarci Simeone nelle prose contenute nel suo *Acqua fondata*, questa idea di traduzione come "tradizione" è in parte messa in crisi dal fatto che non si può mai coincidere pienamente con la propria genealogia se non sparendovi o tradendola: allora solo la "fedeltà" può garantire la veracità dell'operazione, un rimanere fedeli a distanza. E questa "distanza", che è l'unica presenza possibile, sta proprio nel medium dell'atto traduttorio, visto come «un ancrage dans le déplacement», un modo per non tradire il rapporto con l'alterità (qualsiasi alterità, anche la più prossima, quella delle proprie origini), una "Terra d'altri" (come s'intitola la collana di letteratura italiana che egli cura per l'editore Verdier), dove lo sguardo, lucidato dal dolore e dalla luce della poesia, può immergersi nel reale, nel suo "peggio", «mostrando una luminosità che può sembrare ancora vera, proprio grazie al peggio che misura» (Philippe Jaccottet, «Le Journal de Genève», 12 marzo 1994).

Desidero ringraziare sentitamente Bernard Simeone per l'amicizia e l'estrema disponibilità dimostratami in questi mesi. Senza il suo aiuto e la sua vicinanza queste traduzioni non sarebbero state possibili.

www.andreatemporelli.com

on devinait, de très loin, une caillasse
à vipères, un fouillis d'éclats, d'auguilles
de pins, de bout en bout le désordre

et tu m'as regardé sans promettre,
comme avertie d'un détour

quel désastre encore
aux vitres de couleur ?

… un oiseau glisse
entre deux lames
de pluie, aérien
mais précis, s'appuie
au rebord du balcon,
lance par éclairs
son chant d'ardoise,
une luisance mate
du gris

CROISSANCE

déjà l'été s'épuise à son début –
l'épine a percé les bandages (ultimes?),
ravivant le blessé le ravive, ou le tue –
ce qu'on ôte à présent ? ne le fard
ni le masque – pour atteindre
le vrai, il êut fallu d'autres
mains, voilà tout … (simple
question de cadastre, de lune?)
… comme si la montre plus exacte
changeait l'heure de l'arrêt

www.andreatemporelli.com

si indovinava, da lontano, una pietraia
di vipere, un caos di schegge, aghi
di pino, da parte a parte il disordine

e tu mi hai guardato senza promettere
quasi consapevole di una svolta

quale disastro ancora
ai vetri colorati ?

… un uccello fugge
tra due lame
di pioggia, arioso
ma preciso, s'appoggia
al davanzale,
scaglia a lampi
il suo canto d'ardesia,
uno sfolgorio cupo
del grigio

CRESCITA

l'estate già sfinita al suo inizio –
la spina ha trafitto le sue (ultime?) fasce,
rianimando il ferito lo rianima o l'uccide –
cosa è tolto adesso? né fard
né maschera – per arrivare
al vero, ci vorrebbero altre
mani, ecco tutto … (semplice
questione di catasto, di lune?)
come se, più esatto, l'orologio
modificasse l'ora della fine

www.andreatemporelli.com

L'ALTRA EGO

V

qu'elle ait, sur une vie violente, ouvert puis refermé les yeux sans perdre sa bonté, comme Marie dans le *Vangelo*, ne comble pas notre soif des causes, n'épuise pas le sable entre les doigts, sur les poèmes et sur les corps n'est pas tombé le même silence … «ton ventre un jour m'a dit comme on dit l'écart du nom: libre d'entraves je n'ai trouvé que toi, multipliée par l'orage, dans la litote qui ronge» – mère qui survit à son fils, il devient rêve d'une chose

un âcre, plus lent
oubli : ressasser
ton naufrage – les yeux
libres de paysage
n'y voient qu'empreinte
d'eau –

me vient un mot,
destin, pour le cercle
en toi qui saccage, mais
destin ça n'existe
pas, ou peu, c'est
comme luciole
ou Dieu, ça ne brille
que dans le noir

www.andreatemporelli.com

L'ALTRA EGO*

V

che lei abbia, su una vita violenta, aperto e poi richiuso
gli occhi senza perdere la sua bontà, come Maria nel
Vangelo, non soddisfa la nostra sete di cause, non esauri-
sce la sabbia fra le dita, su corpi e poemi non è caduto lo
stesso silenzio … «il tuo ventre un giorno mi ha detto –
come si dice lo scarto di un nome: libero da ostacoli non
ho trovato che te, moltiplicata dalla tempesta, nella litote
che rode» – madre che sopravvive al figlio, figlio che
diventa sogno di una cosa

* *sezione del libro dove si raccolgono testi nati dopo la visione di un'esposizione fotografica intitolata* L'altra ego *dei poeti da Baudelaire a Pasolini, tenutasi alla Mole Antonelliana di Torino nel 1989. La mostra faceva dialogare le foto di una sessantina di poeti e quelle dei loro destinatari privilegiati, dei loro doppi (nel testo qui riportato, Pier Paolo e Susanna Pasolini).*

un acre, più lento
oblio: frugare ancora
il tuo naufragio – gli occhi
liberati dal paesaggio
non vedono che impronte
d'acqua

e penso una parola,
destino, per il cerchio
che ti consuma, ma
destino non esiste
o appena, è
come lucciola
o Dio, brilla
solo nel nero

www.andreatemporelli.com

… loin de toi cette
histoire, cette fable encombrée
de visages qu'on dit être
la tienne, jusque dans l'oubli
ne se taisent pas les symboles …

que tout, du monde, soit à lire
telle est ta crainte, qu'au bout
du compte rien n'échappe

où rôde une bonté que personne
ne moque, les villes
ne votre obstination … les flots
s'y retirent en quartiers
tristes, en faubourgs
ecorchés, sous l'arrogance
que devrions-nous encore
lire que n'ait parcouru
votre utopie, que devrions –
nous décrypter, oui le voile,
un istant, des cendres
de Shelley, oui l'assomption
des ruines, oui ce qui s'affine
et veine, avec le marbre
de concrétude, les mots
à la mesure du pire,
la pensée – parfois plus
douce – qu'on avance
en trahissant

www.andreatemporelli.com

… lontano da te questa
storia, questa fiaba affollata
di volti che dicono essere
la tua, perfino nell'oblio
non tacciono i simboli …

che tutto, del mondo, sia da leggere
è questo il tuo timore, che in fin
dei conti niente sfugga

*

dove si aggira una bontà che nessuno
deride, le città
della tua ostinazione … i flutti
si ritraggono fino a quartieri
tristi, a sobborghi
scrostati, sotto l'arroganza
cosa dovremmo ancora
leggere che non abbia percorso
la tua utopia, cosa dovremmo
decifrare, sì il velo,
un istante, le ceneri
di Shelley, sì l'assunzione
delle rovine, sì ciò che s'affina
e vena, con il marmo
della concrezione, le parole
a misura del peggio,
il pensiero – talvolta più
dolce – che ognuno va avanti
tradendosi

**frammento da un piccolo gruppo di versi titolati Anna Maria Ortese, che ha come sfondo Rapallo e Lerici, luoghi letterari di una tradizione soprattutto anglosassone. In particolare, a Lerici, furono bruciate e disperse le ceneri di Shelley in presenza dell'amico Byron.*

www.andreatemporelli.com

EXTÉRIEUR NUIT

I

ta mort est un bruit de lime
et d'océan, de langue
etroitement fouillée,
deux voix scrutaient
d'autres, qui
survivent

c'était, sur la page,
une levée conjointe,
presque aveugle, de mots
dressés, dans des clairières
soudaines, par l'autre
langue

c'était, notre acuité,
l'extrême abandon
des forces

«mort le réel … survient
le virtuel … un espace
forclos … un point noir
de l'avancée … l'inconnue
de la trajectoire … le brouillon …
le brouillard … et bien sûr la mort
de l'art

ce qui s'ouvre
devant, ce qui creuse
du vent, ce qui réclame,
des idées, une gestion,
un consentement, tout cela
supputé supposé soupesé
bien avant de naître
(l'illusion la maîtrise,
conscient de tout ma impuissant,
le témoin dévoué le dit,

www.andreatemporelli.com

Esterno notte*

I

la tua morte è un brusio di lima
e oceano, di lingua
strettamente scavata,
due voci che ne scrutavano
altre, che sopravvivono

era, sulla pagina,
una leva congiunta,
pressoché cieca, di parole
alzate, su radure
improvvise, dall'altra
lingua

era, nostra acutezza,
l'estremo abbandono
delle forze

**gruppo di testi dedicati all'amico Philippe Renard, scomparso in un incidente aereo, con il quale il poeta aveva tradotto molti poeti contemporanei italiani (Luzi, Caproni, Sereni, Saba).*

*

«morto il reale … succede
il virtuale … uno spazio
precluso … un punto nero
nell'andare … l'ignoto
della traiettoria … il broglio
la nebbia … e certo la morte
dell'arte

– ciò che si apre
davanti, che scava
vento, che reclama,
idee, gestione,
consenso, tutto questo
calcolato, supposto, soppesato
ben prima della nascita
(l'illusione il dominio,
di tutto cosciente ma impotente,
il testimone devoto lo dice

www.andreatemporelli.com

le reconnaît humblement, s'apprête
à déposer, à jouir en secret
de voir l'état du monde mimer
si bien son désordre intime,
à l'horizon le noir s'imprimer
blanc …)»

sur le boulevard de Port-Royal
un homme au doigt bandé, boitant,
un dépassé, a remis pour le mort
une rose – quand on l'interroge :
c'est par fidélité

l'enfant qui embrassait les arbres
– ses lèvres sèches plus douces
que l'écorce, et le tronc
rassurait d'être présent,
de ne pas exposer au jour
coupant sa sève – aujourd'hui
dans l'inoui du temps,
que plus rien ne
dessine, occasions
tôt couvertes de bruit,
observe muet ses squames

www.andreatemporelli.com

lo riconosce umilmente, s'appresta
a deporre, a godere in segreto
nel vedere lo stato del mondo imitare
così chiaramente il suo intimo disordine,
all'orizzonte il nero imprimersi
bianco …)»

sul viale di Port-Royal
un uomo dal dito bendato, claudicante,
escluso, ha deposto per il morto
una rosa – quando lo si interroga:
è per fedeltà

il bambino che abbracciava gli alberi
– le sue labbra secche più dolci
della scorza, e il tronco
sicurezza d'essere presente,
di non esporre al giorno
affilato la sua linfa - oggi
nell'inaudito dei tempi,
che più niente
disegna, occasioni
presto coperte di rumore,
osserva muto le sue squame

* *gli ultimi due testi fanno parte di una sezione intitolata* Fuochi fatui.

www.andreatemporelli.com

Isacco Turina – **Entra – mi dice –, non ti aspettavo**

«Entra – mi dice –, non ti aspettavo».
«E poi?».
«E poi niente... cioè, abbiamo parlato per più di un'ora, e io a un certo punto ho lasciato cadere il silenzio, in modo che anche lui si imbarazzasse un po' – io da parte mia stavo tremando–, e allora, ad un tratto, cercando di mantenere un tono calmo – in realtà non ho mai avuto tanta paura –, così senza preavviso gli ho detto: "Sono vergine"».
«Questa è bella! E lui, cosa ti ha risposto?».
«E lui, tranquillissimo: "Beh, a tutto c'è rimedio"».
«Ci avete rimediato?».
«Macché».

(fra sé) «Mio padre con mia madre... due nonni con due nonne... quattro bisnonni con quattro bisnonne – eppure quando li ho conosciuti erano decrepiti, sembrava fossero vecchi da sempre –, Ettore con Zina, Giulio con Matilde, Sergio con Cecilia, Luca con Giovanna, Lauro con Paolina, Angelo con Lucia... *(a voce normale)* No, guarda, non mi riesce proprio».
(timidamente) «Ma perché?».
(quasi triste) «Perché se penso a quanti l'hanno già fatto, a quanti lo stanno facendo, a quanti continueranno a farlo... mi viene il voltastomaco; mi pare che stiano qui a guardarmi, tutti quanti».
(debolmente) «Eppure, non mi sembra che tu...».
(incerto) «Sì, lo so, sono eccitato e tutto il resto; sì, ne avrei voglia, e tu mi piaci. Però ho un sentimento di ripulsa. Guarda, mi dispiace proprio... mi sembra... mi sembra volgare, ecco».
(sbottando) «Ma è assurdo. Anche... che ne so, anche la colazione la fanno tutti».
(cercando di mantenersi calmo) «Hai ragione, però a quella non ci pensi. E poi coinvolge me soltanto. E insomma, mi hanno insegnato da bambino a farla, ho imparato subito. Invece quest'altra cosa... non lo so, non ti saprei spiegare... però appunto mi pare che mi guardino tutti, io non lo so come sia. A pensarci mi viene in mente che debba essere qualcosa come rotolarsi nel fango. Il che è bello, per carità è bellissimo, però poi rimani segnato, e tutti se ne accorgono, si strizzano l'occhio quando passi e dicono: "Hai visto? Si è appena rotolato nel fango". E poi, pazienza se fosse una cosa solo mia. Ma questa la fanno tutti, credo. Insomma, forse ho paura che mi piaccia troppo, perché rimarrei subito deluso, al pensiero che proprio lì, mentre mi sentivo tanto bene, mentre ero al colmo della soddisfazione... ecco, che proprio per di lì ci passano tutti, e magari ognuno si sente come me».
(offesa) «Cosa?! Ma se ti ho anche detto che sono...».
(sorridendo) «No, calma... non intendevo dire che tutti passano su di te, non mi permetterei mai. Soltanto, che tutti passano per quella strada... non quella in particolare, ma che fanno la stessa cosa, diciamo. Che il mio più grande piacere, dove io mi sento unico, è in realtà la cosa più comune».
(contrariata) «Insomma, tu vorresti un sole quadrato».
(stupito) «Scusa?».
(in tono di rimprovero) «Vorresti un mondo tutto per te, una terra esclusivamente tua. Vorresti essere l'unico uomo!».
(accondiscendente) «Più o meno. Se gli altri fossero tutti degli dèi, a me andrebbe

www.andreatemporelli.com

benissimo; loro avrebbero l'immortalità, la potenza e quant'altro, e io avrei quella mia piccola beatitudine. E allora ti giuro che mi basterebbe, e me la godrei fino in fondo».

«Non ci capisco niente. Eppure mi sembra di piacergli».
«Vabbe', ma cosa pensi di fare?».
«Di vederlo ancora. Non intendo certo dirgli addio».
«Però mi sembra che... come dire... che non ti abbia trattata molto bene; cosa speri di ottenere?».
«Ammetto che non lo so, e che in effetti può essere difficile avere a che fare con uno così. A dirti la verità il fatto è che... mi piace ascoltarlo».
«Camé!».
«Che dici?».
«Cameriere, in genovese. Tu cosa prendi?».

«Da bambino io scrivevo oroscopi».
«Non sei mica normale».
«Ma io mi ci divertivo, riempivo fogli interi. Guarda che se ci pensi bene, è bellissimo: tantissime storie in poche righe. E storie importanti, perché lì si tratta dell'esistenza di un sacco di persone, mica pagliuzze. E tu gliela sbatti davanti, quest'esistenza. Tutta intera, un pezzetto ogni giorno. C'è anche il rischio che qualcuno ti prenda per la gallina dalle uova d'oro e ti sgozzi, per vedere se era finito dentro di te, il suo destino. Perché magari ci rimugina su di continuo e non sa nemmeno da che parte cominciare, a parlare di sé; tu invece gli presenti davanti una descrizione completa tipo menù...».
«Beh, inventamene uno adesso, su due piedi».
«Dunque, vediamo... "Il semaforo della vita si è fermato sul giallo: una vacanza lo sbloccherà. Lavoro, amore, denaro: se da ogni cielo minaccia pioggia, voi restate sulla terra. Evitate i bisonti"».
«E cosa vuol dire?».
«Mah, non so. Però sono sempre più o meno così, gli oroscopi; li leggi mai?».
«No. Mi deprimono sempre, mi dicono che conduco la stessa vita di un dodicesimo della popolazione mondiale».
«Allora anche tu hai paura di essere uguale a tutti. E poi rimproveravi me, per quella faccenda dell'altro giorno».
«Ma lì è diverso, è una cosa che ci riguarda da vicino. Anzi, ci hai ripensato? Perché non mi hai voluto?».
«Ti ho già spiegato che non è che non ti voglia... ad ogni modo sì, ci ho pensato; ci penso di continuo, anzi. Ieri, sulla soglia di casa ho visto la traccia di una lumaca, la striscia argentata; e ho pensato di colpo al... sì, al liquido insomma, a quello che non ho versato. Hai un'espressione un po' disgustata; aspetta ad averla, te ne racconto un'altra: stanotte ho sognato di affilare per bene un coltello, e di passarlo sul palmo della mano per provarne il filo. Com'è naturale, mi tagliavo. Ma io guardavo quella striscia rossa, calda, e pensavo... a te, diciamo. E mi sono addirittura svegliato e per tutto il giorno ho avuto una paura folle dei coltelli. Perché i coltelli possono tagliare una propria fessura, e poi entrarci. In un certo senso, creano dei luoghi nuovi, aprono spazi. Anche in un blocco di legno, o in una foglia, o dove pare che non ci sia profondità, o che sia tutto pieno, loro inventano la propria custodia, e vi si infilano. Sono ermafroditi».

«Ti assicuro...».
«Ci avete provato di nuovo?».

www.andreatemporelli.com

«Sì, ma non c'è stato verso. Lui si blocca, non arriva a...».
«Che sia troppo ingenuo? Forse non gli passa nemmeno per la testa di...».
«Ma no, ti dico. Lui ce l'ha sempre in testa, in modo ossessivo. Però non è lì che lo dovrebbe avere. Può darsi che sia a pensarci troppo che poi, quando si trova davanti a me, non... mi hai capito. Poi si crea delle immagini curiosissime, è un tale affabulatore... mi ha raccontato una storia che gli farebbe vendere un sacco di coltelli, ad una fiera».
«Raccontamela!».
«No, è disgustosa».

«I miei genitori insistono per conoscerti. Io non voglio. Magari è normale che loro vogliano sapere chi sei, si accorgeranno che ultimamente non sono molto presente, col pensiero. Però non voglio assolutamente».
«Come mai?».
«Non chiedermelo. Ancora non so darmi una spiegazione. Piuttosto, dimmi una cosa: tu saresti in grado di farlo?».
«Di fare l'amore, intendi? Credo di sì. O quantomeno vorrei farlo».
«Questo anch'io, d'accordo, ma non è sufficiente. Come puoi sapere se ne sei capace?».
«D'accordo, non lo posso sapere, ma io credo proprio...».

«Neanche stavolta?».
"Niente da fare».
«Mi sembri contenta lo stesso. Ti ha raccontato un'altra bella storia?».
«Sì. Guarda che non sono favole inventate. Lui semplicemente mi racconta di sé, delle sue esperienze. Ma sono sempre delle cose... a volte buffe, a volte interessanti. Pare che gli siano capitate le cose giuste da potersi narrare, è incredibile. Senti questa, me l'ha raccontata ieri pomeriggio e io ci ho fantasticato su tutta la notte: da piccolo, un vecchio artigiano gli aveva costruito una meridiana in marmo, tonda. Lui la teneva sul davanzale della sua stanza, al primo piano. Finché una mattina questa meridiana è caduta, per una disattenzione di sua madre, e si è frantumata. Allora lui l'ha raccolta e l'ha portata dall'artigiano, il quale, pensa un po', gliel'ha polverizzata davanti agli occhi. Lui, attonito, stava per piangere. E quello invece, noncurante, continuava a pestare le schegge di marmo col martello, ne faceva granelli piccolissimi. Lui era alle lacrime. Ma l'artigiano – un vecchio che era amico di suo nonno, di quei vecchi che sanno sempre quello che fanno, che a conoscerli ti annoiano perché sono sempre troppo saggi, troppo attenti, troppo del tipo "conosco il tuo male e anche il suo rimedio" – non si lasciò intenerire, e continuò fino a che il marmo diventò polvere. A quel punto, col palmo della mano lo fece entrare in una clessidra di vetro. Lui, tornato a casa, sistemò la clessidra sulla scrivania; quando, lo scorso anno, anche la clessidra si ruppe, lui tenne soltanto il coperchio, rimasto intatto, e lo usò per chiudere il quadrante del suo orologio da tavolo. Dopo avermi narrato tutta la vicenda, ha concluso dicendo: «Vedi bene come il tempo sappia tramutarsi in ombra, in sabbia e in vetro, per permetterci di leggerlo"».
«Oh, ma com'è poetico».
«Eh, già. Garzón!».
«Ma che dici?».
«Cameriere, in francese».
«Ne sei sicura?».
«Sì sì. Cosa prendi?».

www.andreatemporelli.com

«Un caffè d'orzo, macchiato caldo, in tazza piccola. Ascolta, e per quella faccenda in sospeso?».

«Ah, lì non si è mosso ancora niente. Abbiamo provato ancora. Io ho cercato di essere dolce, di essere seducente, ho provato qualsiasi cosa…».

«Forse non avete abbastanza tempo».

«In effetti lui ha paura che i suoi genitori ci sorprendano. Mi ha detto che mi vogliono conoscere, ma che lui non ci pensa nemmeno. Ogni volta che entro in casa sua, mi raccomanda, se arrivassero, di svignarmela in fretta dalla porta posteriore».

«Non vuole che ti conoscano… che vorrà dire?».

«Deve voler dire qualcosa?».

«Non so».

«Dai, non voglio più pensarci. Mi dispiace, ti giuro che mi dispiace. Però adesso usciamo, dai. Andiamo a passeggiare».

«Sono bei posti, questi. La tua casa è in una bella posizione, fra la città e la campagna».

«Fino a pochi anni fa era proprio campagna. Poi la città si è allargata. La campagna invece non si muove mai».

«Che alto quell'albero laggiù».

«C'è un cippo in marmo piantato davanti. Riesci a vederlo? E sul cippo si alza un crocifisso in bronzo, ormai annerito. Ha una bella storia, quell'albero. O sarà forse una leggenda, comunque è bella lo stesso. Allora, c'era un contadino che non credeva in dio; un pomeriggio, in un canto polveroso della stalla, questo contadino trovò un grosso crocifisso in legno, molto alto e molto antico. Beh, il contadino si fece una risata e disse: "Adesso ti sistemo io". E andò a piantarlo in mezzo al campo di frumento, su cui di continuo svolazzavano i merli. Gli mise addosso un panno e un cappellaccio, e in definitiva lo adibì a spaventapasseri. Ma in pochi giorni, si accorse che gli uccelli, altro che stare alla larga, si avvicinavano al crocifisso, e insistevano ad infestargli il campo. Il suo figlio più piccolo gli raccontò, anzi, che durante le sue scorribande aveva sentito il crocifisso parlare con un piccolo uccellino, e che questo gli rispondeva (secondo una versione più divertita, il bambino riportò che il crocifisso insegnava al merlo a parlare, e che il merlo insegnava al crocifisso a saltellare). Il contadino, com'è ovvio, ricompensò il figlioletto con una sberla, e diede la colpa ai catechismi. Però, rimaneva il fatto che in quel campo gli uccelli prosperavano, e che sembravano attirati da quello strano spaventapasseri. Così, il contadino, bestemmiando magari per la propria credulità, si decise comunque ad appostarsi dietro un capanno, e rimase a guardare. Un merlo, più piccolo degli altri, si distaccò dal gruppo, e andò ai piedi dello spaventapasseri. E lì, i due presero davvero a dialogare. La leggenda non tramanda cosa si dissero, ma il contadino uscì di corsa dal nascondiglio, e, spaventando nel proprio impeto tutti gli uccelli, andò ad inginocchiarsi davanti al crocifisso, dove pregò per tutto il giorno. La gente che passava per questa stradicciola che anche noi percorriamo, stupita, si diceva: "Il vecchio dev'essersi rimbambito. Sta in ginocchio davanti a uno spaventapasseri". Chiacchiere o non chiacchiere, fatto sta che in capo a due giorni il legno del crocifisso, vecchissimo e tarlato, mise radici. E ne uscì l'albero che ora vedi, davanti al quale il contadino, ormai convertitosi, conficcò quel cippo di marmo con sopra un piccolo crocifisso in bronzo. Ricordo che fino a pochi anni fa, nelle sere d'estate si facevano delle processioni fino all'albero, e talvolta le donne, portandosi degli sgabelli, venivano a recitare il rosario… Che c'è? Non ti è piaciuta?».

«La storia è magnifica, ma io… scusami, non riesco mai ad apprezzare fino in fondo il tempo che passo con te. Ho sempre in mente che qualcosa ci manca».

www.andreatemporelli.com

«Capisco. Ma abbiamo anche un altro problema, ed è che i miei genitori sono ormai insopportabili. La prossima domenica ci sarà il battesimo di un mio cugino; io ne sarò il padrino, e poi ci sarà un pranzo con tutti i parenti. Bene, i miei esigono che tu sia presente».

«Ci abbiamo provato ancora, ma niente da fare. Poi abbiamo fatto una bellissima passeggiata, ma io non riuscivo a non essere triste. Anche perché so che anche lui ci tiene; voglio dire: ciò che lo frena è qualcosa che va contro la sua volontà, e forse oltre la sua volontà».

«Porco giuda! Fai come si fa con i bambini, quando hanno il singhiozzo: fagli prendere un bello spavento. Vai da lui e gli dici: o lo facciamo, o ti lascio».

«Ma io non ho alcuna intenzione di lasciarlo. Ora che gli ho asciugato tutti i sudori, e che ho sopportato le sue difficoltà, cercando di aiutarlo, e che magari sono vicina a risolvere la cosa, ora non voglio affatto lasciarlo nelle braccia di qualcun'altra, che si godrebbe la fortuna per cui io ho lavorato».

«In primo luogo, non è affatto detto che la cosa si risolva in fretta; comunque, non è il caso di scaldarsi tanto; si vede proprio che sei innamorata. Io ti suggerivo soltanto di fargli prendere uno spavento, di fingere. Tutto qua».

– Mozo!
– Che è?!
– Cameriere, ragazzo.
– In che lingua?
– Spagnolo. Mozo!
– Trago otro sifon –?
– Come dici?
– Scusatemi signorine, stavo pensando in lombardo. In cosa posso servirvi?
– D'orzo, macchiato caldo, tazza piccola.
– Benissimo, arrivo subito.
– Che ragazzo curioso.
– Secondo te era veramente lombardo, quello che diceva?
– Non saprei.

«Mi dispiace tantissimo, ma io non ce la faccio più. Ho passato una notte disperata, ma oramai mi sono decisa. Se non riusciamo a fare l'amore, io ti lascio».

«Sì… dunque, io non so esattamente… in questi casi uno cosa faccia, o cosa debba fare… ti devo restituire le tue cose, immagino. Però, senti, le scarpe di tuo padre, ecco, non è che le potrei tenere? Mi vanno proprio bene, io da anni non ne avevo un paio di così adatte. Non è per rubartele, nemmeno per toglierti la dignità di lasciarmi, o per svilire la tua giusta disperazione. È solo un compromesso che ti chiedo, ma piccolo».

«Da non credersi. E tu cosa hai fatto?».

«E cosa vuoi che facessi? L'ho abbracciato, no? Lui si stava già chinando per slacciarsi quelle scarpe ridicole. E poi abbiamo riprovato, lì in piedi, così com'eravamo. Nonostante tutto, nonostante la foga del momento, e l'emozione – anche lui era emozionato –, nessun risultato».

«Dimmi la verità: – sì, grazie; d'orzo macchiato caldo in tazza piccola, sì esatto – è impotente?».

www.andreatemporelli.com

«No, te lo giuro. Niente affatto. Sembra non esserci alcun motivo. E lui non cerca scuse, lui non dice "ho freddo, sono stanco…", come farebbe uno che non ne avesse voglia, o che fosse intimidito. È per questo che io proprio non capisco. Però l'ossessione gli aumenta, la cosa gli torna in mente di continuo, in tutte le forme: ieri mi ha detto che inventa qualunque scusa per non andare a metter benzina nella macchina, perché è troppo evocativo. Io mi accorgo che in un certo senso mi allontano da lui. Ad esempio, non mi lascio più toccare. Altrimenti mi torna in mente e ci soffro, e così preferisco mantenere le distanze. Credo che non gliene parlerò nemmeno più, anche se non riesco a far finta di niente. Inoltre c'è il problema del battesimo».

«Non credo proprio».

«Su, non dire sciocchezze… si tratta di suo cugino: ci sarà un pranzo di famiglia, e i suoi genitori lo obbligheranno a portarmici. A me va anche bene, non ci vedo nulla di male. Ma lui si impunta, ripete che farà di tutto per evitarlo. Pure questo non mi riesce di capire».

«Perché non vuoi portarmi al battesimo? Dimmi la verità».

«E di che verità vuoi mai che si tratti? Non voglio perché… perché noi due non siamo completi, ecco. Siamo come uno scrigno senza chiave».

«Dai, smettila. Ho deciso di lasciar perdere l'argomento».

«No, invece, è importante. Se io ti porto alla cerimonia, tutti ci guarderanno come due futuri sposi, o addirittura come due futuri genitori. E invece siamo ancora qua ad arrabattarci con i primi rudimenti. Io sento di aver fallito, di mancare di un'esperienza importante. Tutti mi guarderanno, e io non potrò sostenerne lo sguardo. Tutti penseranno: "Quei due lì, giovani e floridi come sono, appena trovano il modo di svignarsela da questa noia… vedrai che notte passeranno". E invece non è vero niente. Io leggerò questo nei loro sguardi, lo ascolterò nelle parole sottovoce, mi rimbomberà dai commenti della gente vicina a noi, a tavola, quando inizieranno ad ubriacarsi. E io mi sentirò incapace, privo di qualcosa. Non mi sentirò all'altezza delle loro ironie, ecco tutto. Per non parlare poi dei miei genitori: si sa che i genitori insieme tremano e gioiscono, immaginandosi il proprio figlio mentre fa l'amore. Io li vedrò imbarazzarsi nel rivolgersi a te, ma sarà un imbarazzo inutile, e per me sarà insopportabile. Non sono quel furbetto che loro temono, non sono adulto come loro mi credono. Insomma, in un certo senso sono ancora troppo… troppo angelico. E questo non mi va. Tu ci tieni tanto a presenziare?».

«A me non importa, no. Però non mi sembra una tragedia. A me semplicemente non sembra che sia in gioco tanta roba. Ci vedano, pensino ciò che gli pare. I nostri problemi sono soltanto nostri, e loro non li conosceranno di certo, non li sapranno mai».

«D'altra parte ti ci dovrò portare, lo dovrò fare per forza. Non posso più dire di no. Lo sciame degli zii preme per conoscerti, e alcuni vengono da distante; i miei genitori non intendono deluderli».

«Io ho fatto tutto il possibile per rassicurarlo, perché secondo me ne ha semplicemente paura. Dice che prima di conoscermi ci teneva e lo voleva fare, ma che appena ne ha avuta la possibilità, gli è sembrato che in mezzo crescesse un labirinto, e dice che non ne sa uscire. E io forse sono scema, perché tutte queste sue parole io le prendo in cambio di quello che invece non mi dà. Forse non dovrei accontentarmi; tu che ne dici?».

«Quello che fai riguarda solo te – una pasta alla crema, grazie –. Se con lui ti trovi bene, vuol dire che gli altri bisogni passano in secondo piano, e allora non vedo perché non dovresti rimanere con lui. Per quanto riguarda i motivi del suo blocco… io non so,

www.andreatemporelli.com

ma mi sembra, da quello che mi dici, di intravedere qualcosa. È probabile che sì, lui abbia paura, ma non esattamente paura di farlo. Voglio dire: non paura per l'atto in sé, ma forse per il dopo».

«Sì, può darsi che io abbia paura di perdere qualcosa: il piacere di desiderarlo. Io dico fra me e me: e se poi è una delusione? Come potrò venirti a cercare ancora? E, più in generale, che motivi avrò per guardare ancora una ragazza? Perché, vedi, non basta dirsi "la guardo perché è bella"; no. Devo sapere che mi sta anche negando qualcosa. Ma se io non voglio quel che lei mi nega, perché perdere tempo a guardarla o a parlarle? Io in questo periodo – non offenderti sai, anzi è un segno della tua presenza continua – le donne le guardo freneticamente; mi sembra di essere prossimo ad un'aurora, ad una nuova fase della mia vita in cui loro potranno essere più importanti per me, e io, in un certo senso, più importante per loro, una volta che abbia imparato a fare l'amore. È una specie di passaporto, capisci? E così, ragionando da solo, penso sempre – non offenderti, è solo una maniera di farmi coraggio –: "Finita lei, a chi toccherà? State attente, donne, perché vi sto puntando tutte. Fra un po' sarò in grado di venirvi a cercare". E invece non è affatto vero, perché io con te non avrò mai finito, con te guscio, con te tronco che si chiude su di me. Io vorrei restare prigioniero, e per sempre».

«Non so cosa risponderti, sono talmente curiosi i tuoi pensieri. Ciò che ti posso dire è che io non lo vedo affatto come una soglia verso una vita diversa; io credo anzi che non cambierà proprio nulla. Lo vorrei fare perché mi va di farlo, tutto qui».

«No, ti sbagli. Sono certo che avrà influenza su tutto, che non saremo più gli stessi, dopo averlo fatto. Ascoltami: domani c'è il battesimo, io ti ci devo portare, e quindi noi dovremo essere "completi", dovremo aver fatto anche questo. Ho tutto qui a portata di mano; ho staccato il telefono; i miei genitori non tornano, stanotte».

«Allora, com'è andata?».

«Piuttosto noioso, come tutti i pranzi di famiglia: un sacco di convenevoli, un mucchio di chiacchiere e di saluti per tutto il pranzo, che non finiva mai».

«Non essere così reticente, altrimenti sono gelosa. Dimmi com'era lui».

«Com'era vestito, intendi?».

«No, quello lo so: mi sono intrufolata nell'ultimo banco durante la messa. Voglio che tu mi dica com'era di umore, come si comportava».

«Era molto rilassato, direi. Ha parlato un po' con tutti. Se gli chiedevano di noi due, lui mi sorrideva e rispondeva tranquillamente; poi sotto il tavolo mi dava un colpetto col ginocchio».

«E fingere, dimmi: è stato difficile fingere?».

«Per me no, sono una bugiarda perfetta, dovresti saperlo; anche con i suoi genitori, sono stata impeccabile. Non immaginano nulla».

«Guarda, non so come ringraziarti: sei stata davvero un'amica; così su due piedi, sobbarcarti un impegno simile».

«Ma non è mica stato un problema, sai. Anzi, si è mangiato bene; e poi devo ammettere che avevi ragione: è proprio simpatico, mi son trovata bene a chiacchierare con lui. Alla fine mi ha anche riaccompagnata a casa, mi ha ringraziato tantissimo e ha detto che le sai scegliere bene, le amiche».

«Mmm… non è che te ne sei innamorata?».

«Figurati, come potrei? Conosco troppe cose di lui».

www.andreatemporelli.com

Marco Beck, *Il pane sulle acque*, Milano, Ares, 2000

Non è facile inserire l'ultima raccolta di Marco Beck nel panorama della lirica contemporanea. La nostra tradizione, al contrario della letteratura anglosassone, conserva un'impostazione classicheggiante petrarchista e rifugge nella maggior parte dei casi dal "grande codice" della Bibbia. Questa silloge, invece, è pregna di linguaggio, di sensibilità e di "dolcezza" (mi passi il termine) evangelica, tratta dalla frequentazione quotidiana con la Parola di Dio e dalle scelte di vita. Le citazioni o le allusioni non solo non mortificano l'ispirazione, ma la dilatano a significare quanto la positività della parola e della situazione non possono condensare.

Ciò non significa che il poeta sia digiuno delle scaltrite tecniche e delle maniere classiche; è sufficiente indicare a tal proposito due decenni di traduzioni le cui vestigia sono puntualmente visibili e riscontrabili nel rigore stilistico, nell'equilibrio compositivo e nella *perspicuitas*, che si uniscono alla scelta di temi e di stile propri dell'espressione "quotidiana", motivata non da ragioni estetiche o poetiche teoriche, ma da un'adesione profonda e convinta al valore della vita e al rispetto per la dignità umana. «Incurabile e allergico all'oscurità e all'enigmistica, il mio linguaggio poetico ha sempre perseguito l'obiettivo di una chiarezza comunicativa al limite dell'eresia» dichiara il poeta nel *Postscriptum*, quasi per giustificare l'insolita apertura cordiale verso il lettore. Ne deriva una voce originale, profondamente aderente ai personali valori morali, alla sua religiosità, alla sua profonda fiducia verso la realtà comune e gli affetti domestici.

Il testo, infatti, può essere considerato come il poema della famiglia. Non è un caso che la pubblicazione coincida con la celebrazione del venticinquesimo anniversario di matrimonio e con il grande Giubileo, che introduce l'umanità nel Terzo Millennio. I registri stilistici sono pressoché tutti giocati sul colloquiale, su inserzioni di battute colte dalla conversazione (bellissime quelle infantili che aprono orizzonti di significato di una profondità vertiginosa), su riflessioni e su descrizioni. Nell'asfittica letteratura italiana questa "poesia impura" (uso questa indicazione pasoliniana in senso positivo), che supera l'estenuata stilizzazione ermetica e postermetica, il culto crociano della lirica, il puro descrittivismo alla Robert Grillet o la narratività del racconto pavesiano, si propone al lettore con una carica emotiva che scorre esplosiva sotto parole apparentemente semplici. Il testo, infatti, si avventura in una duplice dimensione: quella interiore, nella quale il poeta traccia una linea di maturazione interiore conseguita attraverso situazioni tristi o liete della vita, quasi un resoconto di una progressiva illuminazione interiore, e quella esistenziale sostanziata e "insaporita" di eventi minimi, di ricorrenze comuni, di accadimenti consueti, ma condotti dalla poesia su un piano di emblemi di un vero e proprio poemetto familiare. Scorrono così di fronte ai nostri occhi gli ultimi attimi di vita della madre, la cui scomparsa viene sofferta come una nuova recisione del cordone ombelicale: («T'ho cercata, ovunque, sul terrazzo / […] in tutti gli angoli più spiranti suggestione / negli angoli più magici, ma invano […] \ Ho smesso / allora di cercare. Che fosse / ormai l'iniziativa tutta tua. La mia / non era più, la nostra, che un'attesa»), le vicende vissute all'interno della casa, la santità del matrimonio, la nascita e la crescita di due figli, le ricorrenze religiose, tutte le «spighe del sabato», di quel giorno di serenità e di pace deputato a ristabilire l'accordo con Dio presente prima del peccato. E, se «*inclinata est iam dies*», Beck riguarda questi venticinque anni con l'occhio soddisfatto di chi ha compiuto una parte delle propria esistenza in modo costruttivo

Ogni evento viene percepito, prima ancora che intellettualmente interpretato, come manifestazione di Dio. In Beck la fede non è solo la luce che attribuisce senso al succedersi caotico delle vicende umane, ma la sostanza stessa dell'esistenza nel suo "darsi", concepita come faticosa conquista che nel superare la barriera del limite si infrange contro le debolezze umane. Per questo, luce e tenebre, vita e morte, peccato e grazia, significato e assurdità si uniscono in intimità ontologiche rigeneratrici di forme, di figure e di suoni che trasfigurano la quotidianità. Lo spirito evangelico dell'annuncio, auerbachiana mescolanza di "tragico" e di "comico", travalica di

www.andreatemporelli.com

luce festosa l'insignificanza dell'opacità del reale: «E dalle cicatrici / ancora non del tutto chiuse ma sanate / – ormai cessato il flusso del dolore – / è uscito il seme di una nuova vita». Il matrimonio viene identificato nell'emblema del "pane"; due corpi che si uniscono rappresentano la primigenia unità eucaristica: «In quella notte, dunque, in cui non ci hai traditi, / ancora – come più di cinque anni addietro – / hai preso e consacrato il pane, / frangendolo di netto ne hai fatte due metà». E la metafora continua nella vita matrimoniale: «Di questi due bocconi, il primo ce lo hai dato / perché se ne nutrisse il corpo della madre / e insieme lo nutrisse, lo facesse in nove / mesi lievitare alla pienezza della forma umana». La grazia sacramentale si trasforma in una seconda maternità, nelle gioiose ricorrenze del Natale, nei giorni indistinti di vacanza, negli incontri con gli amici, ma soprattutto nella preghiera intorno al desco in «quelle dieci dita mescolate, / immemori di sé, / non più capaci di distinguersi tra loro»: la vita familiare invera e realizza quotidianamente il sacrificio liturgico del giorno festivo, preannuncio dell'armonia del Banchetto Celeste, in un silenzio che comunica più delle parole o, meglio, che comunica senza le parole («Senza parlarci»).

Questa composizione *Una stretta di mano* che traduce in un gesto profondamente "carnale" una simbologia rituale, può essere assunta come paradigma della capacità del poeta di tradurre in situazioni fortemente concrete il suo mondo interiore ed egli ne è perfettamente cosciente «perché si possa professarla, / un'idea dev'essere incarnata»; infatti «la parola che designa oggi, umanamente, / il peccato della carne, la tradita fedeltà sponsale, non perde, no, stretta in questo abbraccio / tra *Signore* e *della vita, la sua sensualità*». La dimensione spirituale e quella materiale rifuggono da ogni distinzione metafisica: il centro dell'ispirazione poetica si trova sempre all'interno del cerchio dell'esistente, il quale proprio perché esistente e sempre rimanendo tale significa anche "altro": la bicicletta della figlia, la signora che porta fiori per ornare la chiesa, i balbettii del figlio, il cui intelletto era «congiunto per purezza verginale al Vero», la cui parola è «mediatrice fra la terra e il cielo» e che di fronte alla scoperta del tempo chiede al padre: «come faremo allora a… morire insieme?» sono tutti segni di un'amorevole Presenza Superiore... e così via in una serie di scoperte sempre profonde nella freschezza di una vita palpitante di suoni, di luci e di colori, ma soprattutto di persone identificate da tocchi di profonda sensibilità soprattutto di fronte alle disgrazie. Il segreto del testo, pertanto, si racchiude nella capacità dell'autore di far fiorire la poesia dalla vita, tutta la vita, da quella familiare a quella intellettuale, morale e culturale per culminare nella disposizione religiosa dove gli eventi minimi sono decifrati *sub specie aeternitatis*, vita che non solo non ignora i limiti, ma li accoglie in una visione totalizzante, di cui la sofferenza è parte integrante: «Spalancò le braccia / il giovane africano / dalla pelle color della sua tonaca. […] E fu come se un Cristo d'ebano / scendesse a un tratto dalla croce / ed elevasse verso il Padre, al cielo, / ciò che di più puro gli potesse offrire / per testimoniargli che valeva, / sì, la pena, / per amore degli uomini / era valsa la pena di morire».

Giuliano Ladolfi

Gualtiero De Santi - Enrico Grandesso (cura di), *La musica in Leopardi nella lettura di Clemente Rebora*, Marsilio, Venezia 2001

La pubblicazione in occasione del centenario della nascita di Giacomo Leopardi dei 7 volumi di *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* (Le Monnier, Firenze 1898-1900), promossa da una commissione governativa presieduta da Giosuè Carducci, costrinse gli studiosi a riconsiderare la produzione leopardiana alla luce di questo poderoso inedito di 4.526 pagine: tutta la critica precedente apparve ben presto superata, compresi i saggi di Francesco De Sanctis, che pure hanno il grande merito di aver lasciato grandi intuizioni a chi si occupò in seguito di Giacomo Leopardi.

Al tempo degli studi universitari, che iniziarono nel 1903, Clemente Rebora ha dunque modo di amare il Leopardi dei *Canti* e di tentar di carpirne i segreti, leggendo e rileggendo i «pensieri» dell'appena pubblicato *Zibaldone* a partire, forse, dalle rubriche dell'indice del 1827, dove alla «Musica» viene assegnato pressoché lo stesso numero di rimandi che si può riscontrare nei più accu-

www.andreatemporelli.com

rati indici moderni. Sono infatti ben note le tracce lasciate dal poeta di Recanati nei *Frammenti lirici*, cominciando dall'attacco in maiuscola dei singoli versi, che continua nei *Canti anonimi* e nelle *Poesie sparse* nonché in qualche altro componimento scritto dopo la conversione. Ma quanto fossero assidue le frequentazioni leopardiane dell'universitario Rebora lo si comprende soprattutto dalla tesina *Per un Leopardi mal noto*, preparata per l'esame di laurea del 30 gennaio 1910 e quindi pubblicata nel settembre dello stesso anno sulla «Rivista d'Italia» (e che ora si può leggere in *Arche di noè sul sangue. Le prose fino al 1930*, a cura di Carmelo Giovannini, Jaca Book, Milano 1994, pp. 65-124): «Parve a me d'udire a quando a quando – scrive Rebora all'inizio del cap. V, introducendo gli ultimi due capitoli "ove avranno intreccio e maturanza tutti i ragionamenti fatti sin qui" –, nell'inoltrarmi e aggirarmi per i meandri di questa ricerca, gorgogliar via da sorgive qualche ruscello dello spirito meno noto di Giacomo Leopardi [...]. E veramente questi frantumi dello *Zibaldone* intorno alla musica, sorpresi nell'anima della loro potenza [...] rischiarano insieme non poche linee generalissime della sua vita interiore, se non anche d'una vagheggiata filosofia che non compì» (*ivi*, p. 97).

Alla rivalutazione di questo saggio reboriano fu dedicato un convegno a Recanati il 17-18 dicembre 1999, di cui qui si pubblicano puntualmente, a distanza di poco più di un anno, gli atti egregiamente curati dai coordinatori del convegno stesso. Si tratta di otto contributi «legati tra loro da un teso filo intellettuale e da una forte passione ermeneutica», che intendono rintracciare le ragioni «che indussero Rebora a considerare i temi del suono e della musica in Leopardi come qualcosa che chiariva la sua collocazione nel prospetto della modernità»; e ciò comporta il superamento della posizione di chi, in precedenza, assegnava «l'attenzione nei riguardi di una problematica sicuramente defilata e singolare per un letterato, quella appunto musicale, [...] agli stretti termini della disposizione personale del giovane scrittore milanese per lo studio del pianoforte e al suo amore per l'opera» (*La musica in Leopardi*, pp. 10-11).

Nell'impossibilità di entrare nel merito dei singoli saggi, segnaliamo almeno la completezza di un progetto, che – dopo gli interventi d'apertura di Guido Guglielmi (pp. 15-24) e Franco Foschi (pp. 25-32), i quali inquadrano la «tesina» sulla musica rispettivamente dal punto di vista di Rebora (e la «nuova poesia») e di Leopardi – prosegue con l'ampia dissertazione di Gualtiero De Santi sull'«Idea di musica da Madame de Staël a Leopardi a Rebora» (pp. 33-65); approfondisce due aspetti fondamentali della poesia reboriana attraverso l'analisi della «leggera stonazione» di *Lamento sommesso* (Arnaldo Colasanti, pp. 67-87) e del «prevalere nei *Frammenti* del distico endecasillabo-settenario» di chiara ascendenza leopardiana (Massimo Raffaeli, pp. 87-89); svolge i temi della «natura di fronte all'arte (cioè alla civiltà)» (Enrico Capodaglio, pp. 91-104) e del «morire per cantare» («silenzio, chiave, ritmo, tempo/istante nella nozione di canto reboriano»: Donatella Marchi, pp. 105-113), per concludersi con le riflessioni di Alberto Folin, le quali assegnano al *Leopardi mal noto* la prerogativa di porsi controcorrente rispetto alla critica leopardiana primonovecentesca, che, «largamente dominata dallo psicologismo e dal positivismo, tendeva a separare pensiero da poesia» (pp. 115-123).

Giovanni Menestrina

Roberto Deidier, *Libro naturale*, Roma, Edizioni dell'Ombra 1999

Dopo gli esordi in rivista, la prima uscita ufficiale di Deidier (*Tra il corpo e il giorno*, silloge inclusa nel *Secondo quaderno italiano* di *Poesia contemporanea*, Milano, Guerini e Associati 1992) ci consegnava un autore che prendeva esplicitamente le mosse dalla «subliminale avventura cognitiva di Magrelli» (per ricorrere alla formula usata da D'Elia, che firmava la pagina introduttiva); in particolare, la prima sequenza, *Nel corpo*, rappresentava la fragrante ripresa di una poetica in cui campeggia un io autoriflessivo, il quale rispecchia, nella percezione del proprio corpo, l'epifania della conoscenza stessa nelle sue cristalline strutture intellettuali (e la ripresa era consapevole anche nella volontà di superamento, se l'attenzione si spostava presto dall'attimo dell'abbandono al sonno all'analisi del momento del risveglio, della

www.andreatemporelli.com

ripresa del viaggio conoscitivo della conoscenza). Ma, al momento di rivedere la raccolta in una più organica e autonoma opera prima (*Il passo del giorno*, Ripatransone, Sestante 1995), Deidier ha operato in direzione sicuramente correttiva, rispetto a quest'ipotesi iniziale: la soppressione dei primi testi, sostituiti da altri forse anche per occultare un poco il punto di abbrivo e intonare in modo già compiuto i temi svolti nelle pagine seguenti, fa risalire la voce poetica dell'autore alla sorgente originaria, ben più profonda e celata: quel Montale stregato dal «troppo noto / delirio […] d'immobilità». «L'immoto andare» è, in effetti, lo stesso "passo" della poesia di Deidier, che certamente non può conoscere né il linguaggio effervescente del poeta degli *Ossi di seppia* (teso sì verso una raffinata medietà che stempera programmaticamente i toni, ma ancora alle prese con la decantazione di un lessico in cui bollono memorie dannunziane, pascoliane, leopardiane, screziate da atteggiamenti crepuscolari) né l'icastica metafisica del varco. Deidier opera in altro tempo eppure, attraverso una lingua slavata ma capace di un nitore classico – pur rifiutando ogni ricercatezza lessicale, con pochi effetti retorici, come l'assai discreto e quasi occasione ricorso alla paronomasia: «il nome, / il nume», «l'alibi di un'alba», ecc. – e di una versificazione precisa, che crea un'aura di sublime compostezza (ultimamente suggellata dall'uso della maiuscola ad ogni verso, come avviene nell'opera di Giudici, cui è dedicato uno dei testi recenti), senza spingersi in una smaccata ripresa di forme chiuse, questo giovane poeta scandaglia «il tempo umile che non fa male» della storia (della nostra storia attuale) con la stessa fedeltà etica, prima che timbrica, con cui Montale liberava il proprio sguardo sulla realtà: attratto dall'oltre e nello stesso tempo intenzionato a non compiere alcun azzardo, a non spiccare insomma il volo, disancorandosi dalla ragione e sconfessando «la razza di chi rimane a terra».

La dialettica che innesca il moto (verticale, statico) della poesia è ben rappresentata dal testo che apre *Il passo del giorno*, laddove la scena esprime l'attimo di sospensione, la tensione tutta rivolta all'evento (il miracolo montaliano) che è, significativamente, ancora rappresentato da un tuffo (volendo, si potrebbe proprio cercare nel *Falsetto* di *Ossi di seppia* un archetipo della poesia di Deidier: la si confronti con *Primetta a Trevi*, di quest'ultimo: «Primetta, questi tuoi anni…»). Alla «sospesa vertigine» (ci si appoggia, questa volta, alle parole di Prete) segue poi il ritorno al divenire («nessun confine / è stato tracciato. Ripartono / al verde le automobili»), che lascia impietosamente cadere nel vuoto lo stesso evento a lungo atteso. Senza, a questo punto, tracciare una cosmologia apertamente metafisica e praticare l'attesa, affinché il senso di tutto questo vano succedersi di fatti che è la vita disveli il proprio arcano, Deidier si appropria di uno spazio minimale e quasi impercettibile, fermandosi ad ascoltare il contraccolpo che la perdita inscrive all'interno della parola stessa: «il passo del giorno lascia anche sentire l'altro timbro del suo suono: l'arresto *nel* movimento, la quiete *nel* cammino, il silenzio *nel* cuore della parola. È quella cesura del tempo, quel vuoto – di pensieri, di spiegazioni, di voci – in cui consiste il proprio della lingua del poeta» (ancora, benissimo, Antonio Prete). La fenomenologia del "giorno" si distende così in una compatta collana di percezioni in cui lo stesso soggetto si occulta (seguendo questa volta tensioni più recenti della poesia contemporanea), per lasciare spazio al reale («vibra, / vibra come la palpebra nel sonno / questo mondo in sordina che vissuto / astrattamente ci contiene») pronto tuttavia a riemergere improvvisamente dietro simulacro di un "tu" enigmatico, poetico, al limite fittizio. Anche quando poi si passa alla prima persona plurale, essa sembra ancora un retaggio della tradizione piuttosto che una reale aspirazione dei versi di Deidier («come noi / con la quieta volontà di chi resta / come sferule luci in corpi d'acqua»; «Noi stiamo / dalla parte dell'asfalto, dove inganna l'eco»). Si tratta insomma di un noi retorico: l'io è come bloccato sotto una cappa di vetro che lo estranea alla vita, consegnandolo alla visuale del testimone consapevole, secondo la canonica figura del poeta condannato alla stasi: «Una folla / di figure senza peso apparente / preme nella mente perché duri / la mia assenza. Ed io scivolo, / scivolo verso una rassegnazione / più leggera, fino al tuo risveglio».

www.andreatemporelli.com

I luoghi privilegiati, invece, per conservare il sogno del movimento sono anzitutto il mare e il cielo (o, più in generale, la natura), attorno ai quali si raccoglie una vasta casistica, di cui diamo qui solo qualche indizio: «La traiettoria è il viaggio, / il mare al posto della strada, / il cielo lo stesso. / Girare sulle proprie spalle può far paura: / ci si spoglia, lasciando terra»; «Questo mare a ottobre è una fessura […] Un margine d'orizzonte, / la tua sola partenza, / soglia attraversata per quello che non dice, / ma che nascondendo segna»; «Poi cambia il cielo, migri ancora: / noi invece siamo statue / su cui a volte fermi il volo leggero, / ma una sete serena ti ha sorpreso / in un gesto, e non era pietra»; «Mi ripeto che l'ora non fa male / mentre passa, e la vorrei fermare. / Intanto l'uccello viene a dirmi / la semplice paura di precedere // la levata del sole»; «Da qui la vita si può solo guardare / e forse basta, se la quiete invernale / o il volo rasente degli uccelli / non offusca questa libertà, / cercata o soltanto invidiata». Si potrebbe forse indicare un culmine di tale fenomenologia nel testo che chiude una sezione, all'incirca a metà raccolta: *Questo inseguirsi è un libro d'ore…* Qui trova emblematica espressione l'«attesa latitanza» che separa l'uomo dal creato: «passano in largo coro i migratori. / La loro meta conoscono»: nell'individuo si congela quella disposizione all'attesa e quel culto dell'assenza che era il retaggio più tipico della ricerca ermetica.

Eppure, per quanto pervicace sia il sentimento che tutto avvenga «al respiro di un tempo sempre uguale» mentre «si ripete per ciascuno l'illusione / d'essere partiti: / ma ferma, il troppo movimento», *Il passo del giorno* si chiude con un *Addio ai compagni* in cui vince, nel riproporsi di una voce che ribadisce che «Andare è il solo modo di aiutarti», l'immagine dei "compagni" che escono, coi loro passi svelti, da un corridoio: «ma ecco, sono divenuti grandi, / grandi anche per me che avevo già scelto, / e non riesco neppure più a vederli / mentre scendono, si lasciano alla vita». Vale a dire: la «rassegnazione chiusa» soffre ancora la nostalgia di una leggerezza che a tratti, invincibilmente, si ripropone. In effetti, qualcosa sembra accadere sullo sfondo dell'attuale raccolta, *Libro naturale*, benché si tratti di qualcosa che non è emersa definitivamente alla luce. Sul piano biografico l'unico evento certo è un trasloco, di cui però ci vengono forniti svariati segnali, come se all'aneddoto si accompagnasse un significato più profondo, esistenziale. La raccolta è bipartita in modo rigoroso: nella prima parte il poeta ci offre una specie di fisica poetica e la natura si scompone nei suoi elementi: il fuoco, la pietra, l'acqua, la luce, le presenze che abitano il territorio, che ripropongono in nuove figure i temi finora annotati. Ma nella seconda parte, mentre s'infittisce la trama di riferimenti classici ora proposti con sospetta evidenza, fin dai titoli, si coglie una maggior scioltezza espressiva e le immagini si inseguono talvolta con un'inattesa felicità, come nella nuova visione di *Città*: «Domani porterò con me / Un pensiero più scaltro, / Scarpe leggere e forse un padre / Che m'aspetta alla fine del viale». Qui il tempo sembra non essere più un'ossessione («Arrancano i compagni, / Ognuno stringe a sé il suo calendario. / Dove il mio, dove più?») e si avverte la ferita di una leggerezza che annulla, con un solo frullo d'ali, tutto l'affanno accumulato dal viaggio, come dimostra il ritornello: «È un motivetto allegro, / Oggi, la testa». Certo, siamo ancora lontani dall'acquisizione di una piena naturalezza del dire che possa riscattare il dolore di vivere: il poeta sta ancora facendo i conti con la memoria (si veda in particolare i brani di *Stretture*: «Così sto ai miei giorni, e loro a me, / Ma imparo la tragedia – e a discolparmi»), ma a tratti le cose sembrano mostrarsi come fossero viste per la prima volta, mentre il congedo del poeta alla giovinezza (e segnatamente all'amore incompiuto) pare compiersi definitivamente. Così si affaccia, tra movimenti assertivi ancora montaliani («E ogni perdita è certa», «Chi vede troppo non conosce tragedia», «Chi è andato in fondo non sa rinnegarsi»), la percezione di una sfida inedita: «Ora non c'è nessun confine, / Perché ogni confine è stabilito; / Ora non s'avvia alcun viaggio / Che non somigli l'arrivo alla partenza». È la sfida di rinunciare agli orizzonti, la sfida dello *stare*, dell'abitare più pienamente la nostra storia che, malgrado tutto, non è affatto vuota.

Marco Merlin

www.andreatemporelli.com

Anna Maria Farabbi, *Nudità della solitudine regale – marginalia*, Melendugno (LE), Zane Editrice 2000, e *Il segno della femmina*, Parè (CO), Lietocollelibri, 2000

Alcuni poeti dànno l'impressione di una parola troppo misurata, titubante, tornita sulla base di mille compromessi (anzitutto, l'aspettativa della società letteraria, l'ansia di essere riconosciuti nella tradizione), altri, invece, esibiscono una lingua esuberante, ma ugualmente nevrotica, e celano in un utopico vitalismo lo stesso vizio di fondo ovvero la deriva verso l'insensatezza, delirio o ripetizione che sia. Ma ci sono anche scrittori che sanno offrirci una parola raffinata e potente insieme, capace di accogliere in sé qualcosa di ulteriore, di non completamente risolto, di grezzo e selvatico. Anna Maria Farabbi mi sembra sia tra le scrittrici che meglio coniughi pronuncia disinibita e naturalezza. La sua parola attraversa e fonda i propri miti, senza annoverarla fra i moderni mitografi dell'io-cosmo (qualche occasionale rapporto e qualche contiguità poetica non cancella la marginalità e l'autonomia che risalta fra i dati biografici più evidenti dell'autrice); e allo stesso modo, la poesia di questa perugina del '59, si nutre delle linfe di una sensibilità femminile che non ha più bisogno di farsi azione politica, ma si distilla, ancor più necessaria, nella sfera di una coscienza non introflessa, accogliendo le spinte telluriche di un dettato a suo modo conchiuso, ma capace di sprigionare la solarità di un gesto lirico, radicato in paesaggi e forme per nulla astratti. Insomma, la poesia della Farabbi si nutre degli umori di una prospettiva generazionale che vive (o sopravvive) nella schiacciante contiguità con i sussulti del Secondo Novecento (post-ermetismo, orfismo, femminismo, sperimentalismo), guadagnandosi un esiguo margine di autonomia, una sfasatura minima eppur determinante.

Non mancano indicazioni esplicite di poetica, nei versi che leggiamo, a documentare quanto annotato. Aprendo *Fioritura notturna del tuorlo*, la silloge più cospicua che la Farabbi ha dato finora alle stampe (ma sarebbe meglio dire che qualche canale alternativo di pubblicazione ha permesso di dare alle stampe; torneremo fra poco sulla *quaestio*), si rimane stupiti dalla dizione esatta con cui si affrontano temi sfuggenti, allusivi, pervasi di mistero. Seguendo le movenze sinuose di un testo che si espande in versi lunghi o fa scoccare all'improvviso versicoli quasi ungarettiani con estrema scioltezza, in virtù anche di una punteggiatura ridotta all'essenziale, intenzionalmente erosa dall'accento che regge il dettato, l'io che si offre sulla pagina si apre senza resistenze al cosmo attraverso «parole minerali, vegetali e animali». E, dopo una discreta forzatura di marca "sperimentale" (la parentesi che oblitera la *r* di fronte, tale da imporre in una scansione di secondo grado, contemporanea alla prima, di leggere *fonte*; in altre circostanze troveremo agglutinazioni o linee oblique inserite a graffiare il dettato e la singola parola) e, ancora, dopo un rapido sussulto di erotismo («Ho la pelle semplice / che mi copre. / Mettici un bacio comunicante: ci trasmettiamo Dio»), si annuncia con tutta la decisione di tre versi ribattuti in parallelo (finemente intrecciati con un richiamo etimologico) il superamento di qualsiasi fuga sognante: «gli angeli dentro la mia testa sono crepati. / Senza testamento. / Senza testimoni. / Senza la salma delle piume». A questo punto, anzi, ci si affida alla nominazione del luogo, con la forza di un richiamo tutelare: «Funerale a mezzogiorno / accompagnato dal corteo / dei montanari di Montelovesco / dai miei occhi reali».

C'è un'aderenza scrupolosa dell'io (la poesia d'apertura che stiamo citando è addirittura un *Autoritratto*, come non si osava fare più da un secolo) alla geografia che forma la disposizione con cui la psiche si apre alla percezione mondo: «Mi si è riempito il cervello di terra». E in tutta la poesia della Farabbi la presenza del monte e degli altri elementi del paesaggio umbro, la metafora della semina e di altri rituali agresti (con riferimenti alle persone che costituivano la civiltà contadina del nostro paese) determinano la trama simbolica primaria, che si sintetizza nella fedeltà ad una pronuncia terrigna, sapida, che rifugge dalla «misera calligrafia»: «Calligrafia, e non cose messe riga su riga / e non piante da frutto / poste dentro la terra di ogni / riga, / e non pezzi della propria vita / da cui si venga riconosciuti / e giudicati in faccia / e pagati dall'oste». La *Cantata di maledizione contro*

www.andreatemporelli.com

la calligrafia – dedicata all'oste –, da cui abbiamo tratto questi ultimi versi, appartiene alla prima parte di *Fioritura notturna del tuorlo*, che tratta interamente del gesto creativo, come se prendere coscienza del "concepimento" della poesia fosse una premessa indispensabile per la fioritura. Ma non si tratta di un ripiegamento vizioso: l'auscultazione si accompagna all'estroflessione, anche polemica, contro la società letteraria (e ricordiamo le traversie editoriali patite dalla generazione cui la Farabbi appartiene), come accade in *Ciò che è il monte dentro chi lo vive*, «dedicata ali editori regnanti, e ai critici-uccelli di corte, ai frequentatori di bave e salotti letterari»: «Chi sei, mi si chiede, / se non ti si vede non ci sei. / Io sono, rispondo. Io sono / un poeta piccolissimo quasi lontano quasi felice, / una bestia di montagna sola come il monte, / una bestia che impara / le lingue selvatiche del vento e degli alberi dritti, le lingue / del mondo». Non si tratta, però, si badi bene, di una reprimenda dettata da una frustrazione che non si risolve, ma la presa di coscienza "politica" che permette di disinibire il canto: «Il mio quaderno inedito sta dentro la stalla, / fatto di terra sedimentata / irrigata d'inchiostro: canta. / Selvatico e dritto / quasi lontano quasi felice / più grande del re». E in quel "quasi" c'è tutta la divaricazione generazionale rispetto alla tradizione.

Si parlava, per quanto riguarda l'auscultazione del proprio atto creativo, di "concepimento". È lo stesso poeta a dettare l'immagine, nient'affatto scontata nella simbologia dell'opera (e si ritorni anche al titolo). Nel *Canto degli Eunuchi – da Eunuchus, custode del letto –*, si pone lo stretto legame fra il canto e la procreazione, affidando agli eunuchi il compito di riempire il periodo della sterilità: «Non scrivo poesie da nove mesi. […] cantate / eunuchi di strada / che, con il trucco sfatto e il rosso sbavato / come una macchia di sangue dilatata, / m'insegnate di nuovo il canto. […] Cantate il crollo delle membra, / il tonfo del pennino / e quello della zappa antica dentro la terra […] Cantate voi che avete la voce leggera / tutto questo che tormenta il profondo / del nostro letto». Ma nella seconda parte della raccolta la fioritura si compie e il poeta, finalmente fertile, è in grado di aprirsi festante al dono della maternità, cantata in più sequenze (*Maternità, Maternità del giallo, Maternità del rosso, Maternità del bianco, Maternità del nero*, cui seguono le "ninnananne" conclusive) che dànno espressione anche al festante cromatismo di una voce creaturale e ferina.

Il tema del colore culmina ora nella prosa *Vincent Van Gogh. Parabola del colore. Favola*, che rappresenta forse uno dei passaggi più belli del volumetto *Nudità della solitudine regale* (si tratta ancora una volta, come per il libro precedente, di una pubblicazione resa possibile da un premio letterario). Qui le brevi sequenze, inizialmente divergenti a spirale per somma di temi, figure e situazioni e successivamente capaci di recuperare a ritroso il punto di partenza (il brano che apre il volume in dialetto e viene tradotto alla fine) lasciandosi ammaliare dalla fantomatica ombra del «maestro» e del «poema» – qui, si diceva, le brevi sequenze narrative, pongono maggiormente in risalto le accensioni surreali e l'animismo popolare che già si riscontrava nei versi. Il dialetto che introduce il libro non è una soluzione estemporanea, ma una necessità naturale da sempre coltivata dall'autrice e ben comprensibile nell'ottica della sua poetica. Ma non c'è idillio nella minuta geografia natale rappresentata dai territori umbri eletti a paradigma dell'universo; ecco perché nei cromosomi di tale paesaggio si può scoprire anche qualcosa di esotico, ecco perché si può sentire improvvisamente soffiare su Montelovesco un vento d'Africa, in nome di un archetipo comune (ancora una volta legato alla femminilità, alla maternità di ogni terra), come avviene nelle cinque poesie della plaquette *Il segno della femmina*, laddove esplode tutta la sensualità di una poesia umorale, fertile di pulsioni: «Aprirò il pane con un solo taglio / di lingua. / Il suo petto / con la mia nudità regale». Il viaggio, pur sempre verticale, della poesia, si allarga a nuovi confine, da sempre inscritti nell'unico «lunghissimo viaggio preistorico» che è il percorso compiuto dalla voce della vita, che attraverso di noi mira al canto superando l'oscurità terrestre del corpo per sfolgorare luminosa dentro una «felicità intera» che abbraccia tutti gli elementi: «Segno / il silenzio primordiale / nelle profondità tremende del tuo ombelico. // La mia lingua cade tutta tua / per il piacere. /

www.andreatemporelli.com

Qui cielo terra mare. L'apertura. Il divenire // del linguaggio».

Marco Merlin

Philippe Jaccottet, *Arie*, Marcos y Marcos, 2000

Con questo libro di Jaccottet, apparso negli Anni Sessanta in Francia e tradotto per la prima volta in Italia, ci troviamo di fronte ad un testo esilissimo, destinato a sciogliersi nell'aria, cenere che accetti di bruciare del suo stesso fuoco. Non verrebbe da pensare, per una raccolta come questa, a qualcosa che assomigli a una violenza e, in effetti, non si può parlare propriamente di violenza, ma di una certa forza, anche brutale, sotterranea, forse non si può fare a meno di discutere per poter almeno intravedere il percorso che porta all'altezza di tale sguardo. E, visto da una prospettiva egotica, tale percorso nasconde per l'appunto una violenza, quella dell'abbandono, del distacco, del farsi vuoto, dell'*effacement*, come direbbe lo stesso Jaccottet. In questo incontrarsi di leggerezza e forza, che ricorda tanto pensiero nietzschiano e tante discipline orientali credo sia da trovare il messaggio più vero e più importante di questo piccolo libro grandioso.

Il percorso, l'esperienza che porta all'altezza di questo libro e che anche il lettore dovrebbe essere portato a esperire, se vuole pienamente partecipare alla luce dell'opera, assomiglia da vicino ad una sorta di meditazione sul vuoto, come nell'esperienza zen: occorre sbarazzarsi dagli intasamenti di immagini e concetti, di verità e di certezze, pulire la mente, esperire (e torno su questo concetto veramente fondamentale, che mette in primo piano l'esperienza diretta, sentita e non l'acquisizione teorica di una certa esperienza conoscitiva) la vacuità, entrando così in un luogo nel quale non si ha potere (che è poi anche il luogo dell'opera, teorizzato anche da Blanchot, ad esempio). È uno stato, questo, che non si raggiunge certo con un lampo, con un salto logico o peggio con un abbandono ipnotico, ma piuttosto con una sospensione del pensiero e con un'attenzione che diventa poi concentrazione e alla fine propriamente "sintonia", quando cioè soggetto e oggetto si confondono. Visto da una prospettiva più occidentale, tutto ciò presuppone l'accettazione del divenire e del passaggio e, in ultima istanza, l'accettazione dell'imponderabile, della morte stessa e, si badi bene, non per addomesticamento estetico, ma per naturale accettazione, anzi direi identificazione. Succede allora sia al poeta sia al lettore, che sia riuscito a seguirlo, l'entrata in una dinamica di attenzione e incorporazione del mondo, in un lasciarsi attraversare sapendo che ogni momento non è mai uno "stato", ma un precario equilibrio, comunque e sempre dinamico. Come nella forma dell'*haiku*, il vuoto serve allora come sfondo per meglio evidenziare il pieno, il particolare in primo piano, ben sapendo che pieno e vuoto sono indissolubilmente comunicanti e intercambiabili (il fondo vuoto, la vacuità da dove proviene e dove e destinato a fare ritorno ogni suono e ogni figura, ogni più piccola vibrazione: «Mondo nato da una spaccatura / apparso per essere fumo / nondimeno la lampada accesa / sopra l'interminabile lettura»). Ancora come nella particolare forma di poesia giapponese, i pochi elementi evidenziati, oltre ad intrattenere un rapporto strettissimo con il vuoto, come ho cercato di dimostrare sopra, sono privi di esistenza "in sé", vale a dire che non sono ab-soluti, sciolti l'uno dall'altro, ma infinitamente interconnessi in un *textus*, in un tessuto che qui è propriamente la lingua poetica, dove ogni strato, ogni segno e ogni funzione di linguaggio dipendono e si dicono contemporaneamente agli altri e grazie agli altri, in un gioco di specchi e di rifrazioni (e questa è propriamente la forza di ogni lingua poetica, nel suo riuscire a far "parlare e risuonare-consuonare" tutto il linguaggio e non solamente l'esigua parte che di solito viene destinata alla comunicazione). Si può, quindi, ben comprendere che in tale situazione, non può esserci nemmeno un soggetto forte, staccato dal tutto e, come ben ricordava Fenollosa, si può dire che in natura non esiste un vero nome, una cosa isolata, e che tutto è movimento.

Le immagini che percorrono il libro di Jaccottet e soprattutto la sua importantissima tessitura sonora devono molto all'acquisizione di un tale sguardo: «Dunque, cos'è il canto? / solo una specie di sguardo». Ed è

www.andreatemporelli.com

uno sguardo "ignorante", che non lascia sedimentare il significato, che riesce a "dimenticare", a rimanere sospeso, ad identificarsi con la bocca stessa dell'enigma, come direbbe Nietzsche, impedendo quasi del tutto il processo di simbolizzazione (non riusciamo a smettere di significare …) e di appropriazione, questo continuo muro-crinale della prigionia del linguaggio.

È una poesia che deve molto al suono, alla pronuncia e cioè al lato fisico: questa costante attenzione alla musica non è oblio come perdita di coscienza, ma è anche qui un suo abbassamento, parallelo ad un innalzamento dell'attenzione (non a caso la musica parla più al corpo): l'uso e il potere delle parole sembra sospeso, ridotto al minimo di incidenza, come un soffio che passa senza lasciare traccia; questo è anche l'atto più vero che si possa identificare con la preghiera, cioè una sospensione della parola come richiesta o comunicazione, è questo il «sia fatta la tua volontà» che ogni poesia può e dovrebbe dire. Allora, la «trasparenza», l'«ignoranza» diventano messa a fuoco dei propri limiti (fine, morte, passaggio) e contemporaneamente sapienza (dolorosa? non dolorosa?) del trapassare luminoso, cristallino in musica: è l'essere senza potere e senza nome, che non trattiene (*wu – wei*) e non chiede ed è anche un ritorno al mondo, con occhi più limpidi, un riaffacciarsi sul grande poema ancora da scrivere, in perenne scrittura, il poema della terra, come ricordava Wallace Stevens.

Jaccottet, anche quando scrive in proprio, è sempre nella condizione di una sorta di traduttore che "lascia passare" un suono, un'immagine, senza la pretesa di gettarvi sopra la sua ombra, e che lascia risuonare il tutto aspettando (ascoltando) la fine delle vibrazioni (come nell'esercizio di ascolto della campana): lasciare che il fuoco si spenga, amare ogni cosa anche in questo, perché solo così si può veramente amare… tutto il libro vibra di questa eco, tutto il libro è un continuo, infinito congedo, come ogni scrittura dovrebbe essere una "infinita fine delle scritture": «Questo mondo non è che la cima / d'un invisibile incendio». Allora, scrittura e traduzione, come anche ricordava Benjamin non sono altro che le facce di una stessa medaglia: entrambe sono una lotta contro le proprie "chiuse" (soggettive, egotiche e di linguaggio) nel mezzo di una continua risacca (sonora, fisica, biologica quasi) che insistentemente cerca la sua foce (la vita? La fine? O la vita e la fine insieme, indissolubili?) attraverso lo scrivente, il soggetto (propriamente "soggetto" a qualcosa che lo svuota di volontà e lo muove in intensità, anche sonora, intesa come altezza musicale, timbrica) attraverso la sua – non più sua voce: è la difficoltà dell'Altro, ma di una alterità come Unico, indivisibile, come ha recentemente ricordato Viviani, una musica che da gioia e dolore, come la ferita amorosa in S. Giovanni Della Croce.

In questa continua alternanza tra estasi e dolore, tra luce e ombra, e stagioni, risiede un altro forte elemento che può garantire la grande libertà di questo libro e anche, in un certo senso, la sua buona fede. Mi spiego subito: i riferimenti a procedimenti di pensiero e a pratiche poetiche orientali (che lo stesso poeta ha indicato) potrebbero portare il lettore in quella terra del sospetto in cui ci si chiede se veramente, per un occidentale tali tipi di esperienze, così lontane, abbiano un fondo di effettiva verità o non siano invece solo frutto di mode e atteggiamenti esteriori. Jaccottet non mostra la perfetta specularità e accettazione del vuoto che si può trovare in un orientale, il suo è un "percorso in atto", non una meta raggiunta (ed è così, del resto, anche per un pensiero orientale correttamente inteso), non una promessa senza fondamenti, ma un modo di vivere il mondo, che non nasconde le sue matrici e le sue debolezze, i suoi attaccamenti, cercando di imparare questo sguardo. Questo lo rende molto più vero e tra l'altro più vicino all'insegnamento taoista del "non forzare", del non concentrarsi sul risultato.

Se scorriamo il testo nei suoi singoli frammenti che lo compongono, il libro scompare, propriamente, ci scivola dalle mani, con la stessa grazia malinconica di una foglia portata dal vento – e dispiace, a fine lettura trovarsi con le mani vuote, magari anche fredde o, comunque, infreddolite, casomai appena scaldate da un qualcosa di lievissimo, un fiato, un canto, un respiro, ma parimenti conforta il sapere che quelle mani non hanno cresciuto artigli.

www.andreatemporelli.com

La frase luminosa che porta con sé questo libro potrebbe essere quella che lo stesso Jaccottet ha scritto nella *Semaison*: «L'attaccamento a sé aumenta l'opacità della vita. Un momento di vero oblio e tutti gli schermi, uno dietro l'altro, diventano trasparenti di modo che noi vediamo la chiarezza fin nel profondo, tanto lontano quanto consente la vista; e insieme più nulla pesa. Così l'anima è davvero trasformata in uccello».

È il rischio della "disattenzione a sé", il proprio di ogni opera, l'unica apertura al mondo possibile, l'unica salvezza. Un'amica, una compagna per me irrinunciabile, qualche tempo fa, in una telefonata, dolcemente e disperatamente mi sussurrava: «*… sei così poco*» e queste parole mi hanno salvato, mi hanno salvato da me – ed è anche quello che il libro di questa recensione dice (ma questa forse non è una recensione, ma un atto d'amore e di preghiera), liberando il canto, sbloccando quel nodo presente solo negli uomini (gli animali sono «vaghi», direbbe Viviani) che ci costringe ad essere solo noi stessi, quel blocco che getta ombra per gran parte dell'esistenza … è quel passo in più che sembra una morte ed è la vita.

Andrea Ponso

Gian Ruggero Manzoni, *Il digiuno imposto* (opere di Mimmo Paladino), Matthes & Seitz Verlag, Monaco 2000

Capita a volte, che certi libri si scrivano, ma propriamente non si in-scrivano nel panorama a loro più prossimo della letteratura, ma a qualcosa che in un certo senso la supera, presupponendola. Succede quando i parametri e gli armamentari a disposizione della cosiddetta critica risultano inadeguati per una precisa analisi del testo, quando l'opera in qualche modo sfugge ad una pacifica e acquietante acquisizione da parte della (ormai inesistente) società letteraria.

Sono di solito opere di passaggio, o di rottura, che presuppongono da parte del lettore di professione un accantonamento delle proprie convinzioni e dei propri poteri, un abbandono che spesso porta al sacrificio stesso del ruolo di critico, di questo distacco intellettuale che salva dalla totale sparizione e cattura nel proprio dell'opera. Di fronte a tale istanza, gli atteggiamenti sono di solito due: o si rifiuta la lettura e il suo rischio o si entra nella dinamica artistica smarrendovi ogni punto di appoggio e facendosi al massimo ponti di intensità. Allora succede spesso che tali lavori artistici rimangano, per ovvi motivi, nascosti e, beninteso, la cosa potrebbe essere anche un bene, nel senso che così la forza poetica non viene piegata e compresa, mantenendo intatta la sua forza perturbante, il suo sguardo totale, che chiede il sacrificio di ogni parzialità, prima fra tutte quella critica. Sono pochi i libri capaci di questa forza, capaci cioè di essere letti superandosi, scavalcando la barriera dell'accomodamento estetico (questo libro è bello, questo libro non è bello, è un buon libro…) che spesso diventa il modo per saltare l'ostacolo inguardabile e propriamente insopportabile, illeggibile di un libro, che da solo si spoglia di se stesso e ci impone uno sguardo diretto. Il fatto è che il genere, anche quindi il genere poesia, comporta una serie di aspettative da parte dei possibili fruitori: ci si aspetta un modo e un mondo, cercando così conferma e stabilità (e questo lo cerca per primo il poeta stesso e, quindi, va da sé che un'operazione che vada contro a tale bisogno è un'operazione di coraggio e di forza del poeta stesso) – e recentemente, oltre che per il libro in questione, una cosa simile è successa per l'ultimo lavoro di Viviani *Silenzio dell'universo* che ha saputo, o forse sarebbe meglio dire ha dovuto, mettere in atto una strategia del genere.

Del resto, Manzoni ha da sempre minato questo bisogno di "genere", sostituendolo con un ben più "viscerale" bisogno di "generare", di ridare forza, intensità e divenire, aldilà delle divisioni artistiche codificate, usando le varie discipline, perdendosi in esse come solo può fare chi sa mantenere aldilà di tutto, aldilà della carne e delle viscere, del sentimento e del pensiero, un fondo luminoso e impassibile, un ordine come fondamento cavo e vocale, capace di accogliere e di nutrire, di nutrire e nutrirsi.

E penso che questa dinamica, particolarmente in questo ultimo suo libro, sia qualcosa di propriamente fondante, sia in pratica anche l'argomento profondo che ha generato questo lavoro. Cercherò di evidenziarne alcuni punti focali, senza la pretesa di cadere preda di ciò

www.andreatemporelli.com

che mi salverebbe dall'intensità e dalla tensione dell'opera.

È un libro che pare essere uscito dopo una lunga "gestazione" e la parte più propriamente narrativa del poemetto in realtà racconta proprio questo tempo di gestazione, di preparazione e di attesa, in cui, tra un colare di liquidi e di vibrazioni, il corpo e la mente si purgano, si puliscono, preparandosi ad una nascita, che è contemporaneamente nascita incarnata, di un figlio, e nascita di un canto, del dire, del poema stesso che quindi alla sua fine, scompare nel suo inizio, non dice altro che questo suo inizio. Tutto ciò presuppone un passaggio ed è il passaggio obbligato attraverso il più profondo nichilismo: tutto è superato e c'è la durezza, l'asciuttezza e la crudeltà di chi ha raggiunto il fondo (ma un fondo cavo, risonante all'infinito, infinito) e lo ha saputo introiettare, visceralmente (ancora una volta) capovolgendolo in limpidezza, leggerezza, nietzschianamente, come un albero che cresce simultaneamente verso il cielo e verso il buio della terra.

Il discorso, particolarmente caro a Manzoni, sul rapporto tra scienza (in particolare la fisica e l'astrofisica) e arte, tra nuove scoperte nel campo scientifico e ricerca poetica, svela la stessa dinamica fondante sottolineata sopra: in Manzoni c'è un continuo scontro, che poi altro non è che confronto e approssimazione, tra fiducia umanistica e continua non dicibilità non fissazione delle regole ultime del creato (e del creare?). Non è, quindi, possibile un modello unico che descriva le leggi del divenire (e qui si va di pari passo con le ultime scoperte degli scienziati), ma non è impossibile o inutile la continua approssimazione, come nel ritmo stesso del respiro, come una sorta di meditazione globale che introietta l'altro, l'esterno, ciò che ancora non ci è in potere, ma ciò al quale di fatto apparteniamo (come avrebbe detto Jabès) – e, ben inteso, il continuo flusso di liquidi, l'ondivago senso di marea che pervade gran parte dei componimenti, ricorda, forse inconsciamente, questo amniotico bisogno di Manzoni di cullarsi e di cullare (di sedurre), di crescere e defluire con il ritmo delle acque e delle lune. Per alcuni tratti, si potrebbe addirittura parlare di poesia didascalica, in una disperata e irrazionale razionalità, come fiducia nel processo di ricerca e "creazione in atto", e un parallelo disprezzo per il "creato", per il progetto finito, concluso una volta per tutte. E questo anche, per ogni valore (e quindi anche per il valore artistico) che ha sempre in se qualcosa di mortifero e che non può non scadere a valore economico (la critica come mercato che stabilisce tale "prezzo"?), di scambio (di leggibilità) e di interesse. Qui, invece, solo, la materia si condensa un attimo "materia, come stabilità di energia", per poco si fa stabile per poi ritornare nell'alea della possibilità, come nella lettura di un tracciato di particelle subatomiche. Proprio in questa strategia si può vedere anche l'uso potenzialmente liberatorio del pensiero negativo o nichilista e parimenti della grande tradizione esoterica: Manzoni, quasi ripetendo la stessa mossa del *Don Chisciotte* di Cervantes, esibisce le sue armi e le sue teorie con l'unica serietà possibile, quella del saggio che non prova attaccamento nemmeno per i propri strumenti e per le proprie conquiste (come in Cervantes la satira alla cavalleria e al suo mondo di valori) e, in fondo, l'intero poemetto altro non è che questo, una progressiva ascesi, un convertire il gelo e la non fungibilità del malinconico dureriano in somma immagine della saggezza e dello scorrere: come il combattente Arjuna della *Gita*, si tratta di rimanere nell'azione, al centro della lotta, ma senza venirne presi, senza attaccamento ai frutti. Solo così l'intensità è salvata, solo così si può vivere la forza di un infinito presente e solo così si può essere santi.

E questo tema della santità è un altro riflesso del procedimento principale volto a rompere ogni immagine codificata, a saltare oltre ogni rappresentazione. Ci sono due procedimenti che rendono conto di tale atteggiamento in questo lavoro ma anche in tutta la precedente produzione manzoniana. Il primo è di carattere propriamente stilistico-formale e riguarda la tecnica della ripetizione, molto usata da Manzoni, con precise connotazioni che possono ricordare sia l'oralità (i testi di Manzoni andrebbero soprattutto ascoltati, letti da lui e dalla sua splendida voce) sia un atteggiamento "orante", sicuramente rituale; questo voler riportare nello scritto questo lato puramente corporeo e instabile, potenzialmente perturbante e destabilizzante della lingua, non è altro che una forma (l'ennesima) terroristica di attacco al blocco e alla stabilità dell'opera.

www.andreatemporelli.com

Inoltre, vedo tale procedimento, in totale accordo con il suo rapporto con la scienza (e con il lavoro continuo di approssimazione della scienza stessa al suo oggetto) come modalità di rappresentazione del caos e contemporaneo, simultaneo tentativo di un suo arginamento: la cadenza ripetitiva si espande reiterandosi sempre uguale e tuttavia diversa, dilagando come un'onda e toccando ogni punto possibile, appropriandosene – parallelamente la ripetizione pone appunto un argine, un ritmo, che nella risalita salva l'orecchio e la mente da una deriva entropica sempre latente. Manzoni gioca, si lascia cullare da ciò che continuamente lo minaccia, da ciò che lo potrebbe ingoiare, imparando l'unico equilibrio possibile, un equilibrio precario, sempre superato e da superare, che a volte, luccicando dal basso, diventa quasi amabile. Come in queste forme di ripetizione stilistica, nei suoi continui autoritratti (tra l'altro è questo il titolo di un suo piccolo ma interessantissimo libro precedente), denuncia la continua inadeguatezza dell'immagine (*in primis* della sua e, quindi, anche di quella del poeta, dell'uomo d'arte), il suo continuo essere altro; e, se da un lato gode di questa prismaticità, di questi mille volti che come un riflesso di sole ne illuminano le scaglie di una arcigna corazza, nello stesso tempo ne denuncia il lato perturbante e potenzialmente distruttivo, come un bambino che ha costantemente bisogno di specchiarsi e di "immaginarsi", cioè di darsi un immagine, di raccontarsi e di raccontarsela. E qui Manzoni gioca tutta la sua "debolezza", barattandola, mostrandola (e, quindi, nascondendola come per un eccesso di esposizione) come un'arma, una forza alla quale si è "soggetti", un'arma, questa, che ci disegna per intero.

Il secondo procedimento, che deriva anch'esso da quel fondo di oralità così presente nei lavori di Manzoni, riguarda più propriamente la "nominazione": l'apparato stilistico di questi frammenti è piuttosto scarno, direi monasticamente sobrio (e questo lo richiede certo in prima istanza il contenuto stesso), ma dipende anche dal fatto che per chi scrive il fascino di un nome risiede soprattutto nel suo "risuonare" e nel suo dare un nome (un ordine) alle cose. Ogni nome è sacro, come nella mistica ebraica, ogni nominazione è canto, è un trovarsi all'interno di una lingua in atto, in contatto con tutte le cose, ogni nome racchiude in sé e porta a compimento una gestazione, una nascita, esaltando il lato puramente fisico della lingua, il suo essere lì, la sua presenza che fa luccicare, nel detto, nel visibile, l'invisibile. Il linguaggio di Manzoni è certo evocativo, ma nel senso proprio del termine: è un chiamare, una preghiera (senza Dio) che "evoca" appunto qualcosa, un aldilà, o forse solo la sua memoria, forse solo la sua nostalgia.

Dunque, per cercare di tirare le fila a questa analisi, c'è fortissima in Manzoni una volontà quasi biologica, materica, "nonostante tutto", a vivere (e vivere significa anche a conoscere, a darsi e tramandarsi un codice, disperatamente e teneramente allo stesso tempo) una forza ondivaga, che sposa la marea dell'energia nel suo ritrarsi e ritornare, nel suo darsi un ordine e nel suo autoannullamento: si "ascolta" (e l'ascoltare, nonostante tutto, è sempre un atto altissimo di umiltà e di coraggio) un ritmo che è quello di una continua inondazione, della rottura, del scioglimento delle forme – del resto, sembra ricordarci Manzoni, una forma è più vera là dove si apre, per chi appunto sa coglierne il ritmo – cambi continui di stato (caldo – freddo, liquido – solido) in un continuo rinviare ad altro che non può altro che tenerci qui, aggrappati a ciò che (non) ci rimane «in un singhiozzo, in un bisbiglio / in un logos di plasma e / sangue».

Da tutti i punti di vista da cui questo lavoro si può guardare emerge allora questa unica "verità": Manzoni, come nell'ingiunzione di S. Giovanni nell'Apocalisse, ha «mangiato il libro», ha rotto la sua signoria, le sue tracce spendibili e vendibili, ha rovesciato i banchi dei venditori accucciati nel tempio (fatiscente) della letteratura, ha urlato, ha digiunato, ha gonfiato le vene e i muscoli, digrignato i denti… e poi, con la tenerezza di una fanciulla, con la forma perfetta di una curva gravida, ha "intonato un canto" e si è intonato ad esso, sparendovi, con la stessa grazia e la stessa libertà (lo ribadisco, dura e sofferta, disperata) con la quale una mano dura e abituata alla spada mescola nell'aria il volteggiare di una farfalla.

Andrea Ponso

www.andreatemporelli.com

Angelo Maugeri, *La stanza e la partita,*
Varese, Nuova Editrice Magenta, 2000

«La figura del sangue il profilo / di gesso sul selciato – e la bambina / che prende a giocare saltando […] da un sabato all'altro / storie di nomi e numeri / storie del mondo». Con questa secca e nitida focalizzazione del "tragico" nel suo quieto "addomesticamento" quotidiano, emblema di un più generale affievolimento reattivo che corrode il comune sentire, Angelo Maugeri concentra, in una delle più belle poesie di questa sua ultima raccolta *La stanza e la partita*, una tensione etica dal tono discreto, ma lucida e perentoria nel suo dispiegarsi. Non c'è, infatti, dinamismo verbale nella sua posizione dissenziente, ma una vigile e pacata meditazione che si condensa in immagini taglienti, di asciutta pregnanza simbolica.

Le varie sezioni della silloge racchiudono liriche comprese nel periodo 1989-1999, alcune delle quali già apparse su quotidiani, riviste e volumi collettivi. La citazione in apertura è tratta dalla sezione *Storie di nomi e numeri*, che più delle altre forse tocca margini di dolore, di male esistenziale, indagati dall'autore con uno sguardo attento ma sempre composto, risolutamente refrattario a stampelle retoriche. Non c'è, infatti, nessuna funzione di "impegno" – con il conseguente rischio di cadute enfatiche del verso – in questa opposizione alla crudezza del reale, ma la distaccata visione di una sempre più preponderante reificazione dell'umano («i freddi elementi, / gli apparecchi elementari / che allarmano gli occhi»), un distacco che comunque mai si svuota del suo nucleo morale e che si volge a ricercare gli echi di una nostalgica presenza di salde convinzioni, ancora immutate nella loro soglia esistenziale, seppure difficilmente esperibili.

Il disagio si esprime allora anche nella metafora dell'"errare", che fonde esperienze reali con un percorso interiore di ricerca inesausta. Il titolo stesso della raccolta e il titolo di una sezione, *Piccoli viaggi*, identificano le divaricazioni della questione nel suo scindersi in una scelta nomade o stanziale, sfondo metaforico per una più cruciale dialettica del caduco e del permanente. Questo viaggio simbolico-reale, nello scorrere dei tasselli temporali, con il loro aggregarsi a immagini nodali, apre varchi sul mistero sotterraneo che sfuma ogni possibile definizione, ogni certezza. Le liriche di Maugeri, più che scandire i momenti di una personale vicenda, proiettano dunque, sullo scenario franto del vissuto, la dicotomia sempre inquietante tra fenomeno e noumeno, tra apparenza sensibile e intimo segreto. Il "non detto", il deragliamento silenzioso dei significati in uno spazio non codificato accompagna questi testi, soprattutto alcuni dal taglio visionario («Lei come correndo spariva / nelle altre profonde / onde del parco»), in cui le *immagini-flashes* mnemonici dall'acuta risonanza interiore, si stringono in sovrapposizioni analogiche che ne affilano l'acutezza espressiva. Visionarietà che comunque rende più plausibili le intuizioni, più che sfumarle in un'indeterminatezza semantica. Su questo versante "metafisico" del testo, e coerentemente alla visione disincantata dell'autore, la frequenza lessicale dei riferimenti al "ludico" e in particolare al gioco dei dadi (« Sentire il silenzio mentire, / gioco della memoria, / gioco elementare»; «La dolcezza dei sensi si muove / come un'onda nel giro dei dadi»; «bella e avversa al gioco che non torna»; «Le tremava la mano a ripigliare / le sue carabattole a raccogliere / i dadi soprattutto») è significativo indizio del constatato disordine della realtà, del caotico intrecciarsi degli avvenimenti.

A contrastare questa tentazione nichilista si oppone, però, un altro corredo simbolico, tratto dal lessico astronomico («Qualcuno diceva: "Interessano / le stelle?"»; «così col mio cuore io prendo confidenza / intorno ai bellissimi corpi celesti») e legato istintivamente ad archetipi di speranza e di fiducioso orientamento. Sembrerebbero proprio queste tracce, nel loro maggiore abbandono lirico, nella loro smagliatura razionale, ad acquistare una valenza di speranza per un processo interiore che, partito da una desolante ricognizione di luoghi vuoti e anonimi, lungo un "inferno" metropolitano di eliotiana memoria («Così il nient'altro, i mesi prossimi, / gli sconosciuti dalle smorfie, / il bussare alle stanze che esitano a stare, / a resistere ai nuovi corpi di gioia»), giunto al confine tra resa («tante cose incompiute altrettante / ripetute / come l'odore della terra / a ogni pioggia») e resistenza («Sei tu nel punto che il

www.andreatemporelli.com

cuore / batte leggero»), vorrebbe approdare a una salvezza non banale, non consolatoria, ma ferma nella sua chiarezza speculare all'evidenza del male («Ma la luce era immensa […] scalava le rampe dei pinnacoli, / metteva ogni cuore al suo posto»).

Daniela Monreale

Massimo Morasso, *La leggenda della primavera* (*Nel ritmo del ritorno*, Brescia, L'Obliquo 1997; *Distacco* e *Le storie dell'aria*, *ivi*, 2000).

I tre volumetti che Morasso ha finora dato alle stampe compongono una trilogia (*La leggenda della primavera*) alquanto mossa e articolata: si stenterebbe quasi a credere all'esistenza di un solo autore per le raccolte in questione. Eppure, dal *Ritmo del ritorno* alle *Storie dell'aria*, si avverte un movimento che non è solo di *Distacco*, di crescita lineare, di abbandono di posizioni precedenti: c'è tutta una trama a suggerire piuttosto un movimento a spirale, che si allarga seguendo le spinte centrifughe di una poesia radicata nell'ascolto dell'altro, ferita originariamente dall'esperienza delle cose piuttosto che da una concupiscente autoreferenza. Eppure, risulta altresì evidente quanto la poesia di Morasso sia dotta: ecco allora che alle forze centrifughe si accompagnano altre spinte, centripete, che obbligano il testo a una crescita verticale (d'altronde, prosa e versi si alternano realmente nella scrittura dell'autore genovese). Da una parte, insomma – cercando di tradurre in termini simbolici il discorso – assistiamo all'epifania della natura, del mondo, dell'oggettività, che chiedono allo sguardo poetico una profondità orizzontale e narrativa; dall'altra ecco le più classiche figure elaborate dalla poesia moderna (il ritorno, il distacco) a consegnarci un sapore sapienziale e persino filosofico. Non sappiamo se, prima o poi, l'autore si troverà a dover scindere questo sistema di forze e trovare un equilibrio lungo un'unica traiettoria oppure se la "leggenda" continuerà a tentare la "storia" con una deriva sempre incerta e sempre necessaria: c'è un tempo, per la parola poetica, per restare ancorata alla riva dell'epoca come una sentinella, ma c'è un tempo in cui è necessario salpare e tentare il mare aperto.

Non paia gratuita quest'ultima immagine: nella geografia sottesa ai versi di Morasso, per altro già molto varia (*Quaderno irlandese* e *Intermezzo genovese* sono due dei capitoli che compongono *Nel ritmo del ritorno*, che allarga lo sguardo, fra l'altro, anche alla Germania di Hölderlin; ma nelle raccolte seguenti troveremo molti altri paesaggi, francesi, iberici, slavi…), occupa un posto strategico anche il tratto estremo di terra che espone l'Europa verso occidente; si allude a quel Portogallo naturalmente proiettato verso l'Atlantico che viene nominato, quasi si trattasse per eccellenza del luogo in cui la dolorante materia del ricordo chiede di venir bruciata («Andrea non basta averli, i ricordi. / Bisogna avere la forza di perderli / per non tradirli»), nell'opera mediana e cruciale della trilogia, il *Distacco*, appunto, dove si legge in nota, per altro, che il poemetto «è stato letto in pubblico per la prima volta il primo gennaio 1997 a pochi metri di distanza dal Monumento alle Scoperte eretto accanto al molo di Belém a Lisbona». Ma che cos'è questo distacco? Una figura solo mentale, di appoggio, una sorta di maschera dell'indicibile? No, il poeta è chiaro in merito: «*La poesia del distacco* – si legge nell'introito – *verrebbe da pensarla / come mossa e percorsa / da un impulso teologico*»; ma si veda anche poco oltre: «Il distacco a guardar bene è la ragione / e la ragione è la fede / nelle ragioni dell'invisibile». Ecco, la motivazione intima che apre la voce poetica all'esperienza – alla sperimentazione stilistica, al divenire – è il sentimento di un salto necessario, di un affidamento a potenze non controllabili dalla volontà di potenza dell'io. Deriva mistica? Non c'è giudizio possibile, al di fuori dell'avvenimento della poesia, dal momento che non si giudica l'altro a partire dalle proprie misure.

Dunque, qual è la fenomenologia finora tracciata dalla poesia di Morasso? *Nel ritmo del ritorno* ci consegna paesaggi naturali osservati quasi con accanimento scientifico, in cui tuttavia si percepisce il pulsare, minerale, della storia e della morte; il soggetto è occultato con cura e la presenza umana più emblematica (toccando un tema per altro già riscontrato nell'opera di Pusterla o, per rimanere ad un altro poeta legato alla Liguria, seb-

www.andreatemporelli.com

bene poeticamente forse più distante, in Mussapi) è data dai resti di un corpo, sepolto a Pegli nell'era paleolitica. Insomma, l'autore qui ci offre quadri naturali (al limite, nature morte) minacciati dall'ombra umana («il viaggiatore», «l'interprete», «l'appartato», «l'osservatore»), relegata ai margini del campo visivo. Lo stile ricorda la poesia di Neri, ma anche il procedere per piccoli ritagli (lasciati galleggiare su un vasto ma perduto sfondo) della poesia di Cucchi; la tensione allegorica sembra contrastare intenzionalmente ogni abbandono analogico, come se si trattasse del varco prediletto per la riemersione di un io titanico, pronto a fagocitare il creato.

Distacco, invece, è un poemetto di diciotto brani più uno introduttivo, «scritto in sei giorni febbrili», e rappresenta, a tutti gli effetti, uno sgorgo. Qui il soggetto accetta di esporsi, di diventare il teatro per la rappresentazione («in sospetto d'ipercoscienza», mi confidava l'autore) dei processi che sottraggono la voce poetante al controllo dell'io, paradossalmente più pressante laddove giostrava la regia occulta della visione. Ora il poeta si lascia affascinare dalle parole (con qualche rischio, si diceva, se le figure dell'origine, del distacco ecc. risultano a tratti ormai posticce, di questi tempi) e si lascia guidare da esse: «Interrogarmi / e ricordare, e ricordando / affidarmi alle parole, / a un gesto estremo di pietà». Non è più possibile una poesia ingenua: bisogna accettare che lo sguardo si rifletta su di sé per acquistare coscienza, prima che si riapra alla contemplazione, alla visione del mondo. Il tono è insieme sostenuto e colloquiale (con necessaria alternanza di risultati), la vertigine simbolica è temperata dalla predominanza della similitudine («come il senso di un'ora felice», «com'è il Po dalle parti di Pavia», recitano due chiuse contigue, fra le più emozionanti della raccolta, che danno proprio l'impressione, per chi aveva seguito la pronuncia assai sorvegliata del libro precedente, di uno slargo, di un abbandono alle immagini). Compare anche qualche discreta rima, a sostenere un verso che fluisce libero e improvviso, raccogliendo anche parole direttamente rivolte a interlocutori reali (il poeta Mario Benedetti, per esempio) o qualche detrito che la stesura rapida e febbrile dell'operetta comporta (passaggi un po' frusti come: «Avessi potuto scegliere / tra tutte le malattie / avrei voluto vivere, / essere disertato / come i più dalle parole», che in qualche modo ci ricordano gli accenti più crepuscolari di *Mediterraneo*, la sequenza montaliana che si può additare come modello, forse, anche di questi versi: si veda anche il ricorso al "tu" di appoggio e gli scatti apodittici, gnomici). E ci fermiamo qui, perché le citazioni si moltiplicherebbero di fronte ad un testo così solidale e aperto, fluente e coraggioso.

Se inizialmente si proponeva nel campo della poesia la natura appena turbata dall'uomo e, poi, si è avvertito lo snodo della coscienza poetica che tornava ad esporre il soggetto in qualità di necessario testimone dell'evento della parola, *Le storie dell'aria* risulta un libro teso verso una dimensione corale, nel desiderio forse di restituire al lettore un'epica di umili vicende umane («Sono ancora qui per ammonirci, il miracolo / dopotutto se c'è è qui, forse è riconoscere / che sono uomini anche questi, / sono persone vive e non spettri»). Siamo nelle zone più prossime alla prosa, per quanto sempre elegante e sorvegliata. Viene in mente, come paragone, la produzione luziana del dopoguerra («Che io possa non dimenticarti mai / tra me e me ruminando quasi balbetto / fissandoti negli occhi mentre insisti / a dare una figura al mio destino / sulle pieghe della mano ancora aperta»); ma qui, mancano un ambiente e una vicenda univoca. La storia personale prende leggermente il sopravvento sulla dimensione corale della quale pur si fa carico, mentre lo sfondo, invece, della campagna toscana (per altro richiamata in qualche circostanza), è dato da un orizzonte più vasto, e si dica pure europeo.

Il percorso tracciato finora da Morasso ci pare pertanto ancora non del tutto valutabile negli esiti, anche perché in costante e rapida trasformazione, ma, considerati i presupposti così rigorosi e l'orientamento verso misure tanto radicali, è certo che, qualora l'autore riuscisse a far emergere accenti originali, ci troveremmo di fronte a una voce davvero in grado di restituirci un'esperienza alta e credibile della poesia.

Marco Merlin

www.andreatemporelli.com

Fabio Pusterla, *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos 1999

Tutta l'opera di Fabio Pusterla (voce ormai annoverata fra le più certe e compiute dei nostri anni) ruota attorno al doloroso enigma della memoria, come se soltanto il punto in cui si coniugano biografia e storia, tempo umano e tempo della natura, potesse giustificare la richiesta di senso che muove la scrittura. Se quel punto esiste, allora la vita ha un centro, un ritmo profondo che pulsa sotto il caos apparente.

Una tra le figure più efficaci che finora questo poeta (così attento a non cadere nel figuralismo, ma attratto dalle reliquie disadorne e dalle tracce scomposte che l'avventura umana dissemina) ci aveva consegnato era giust'appunto quella del *Bockstenmannen*, il cadavere di un uomo assassinato nel XIV secolo e rinvenuto nel 1936 sulla costa occidentale della Svezia, in prossimità del confine norvegese, sorprendentemente conservato dalla torba che lo seppellì. Tutta la sezione centrale di *Bocksten*, la più ampia del libro, è una sorta di racconto poetico che permette di far rivivere la memoria di quel misterioso individuo attraverso la fantasia dell'autore che trovava, in quel modo, una maschera ideale per stemperare verso l'impersonalità «lo strappo, la deriva / di morte» cui si tenta di porre rimedio. Ogni vicenda umana, infatti, ogni istante, anche il più luminoso, è soggetto alla macina del tempo che lo riconduce all'oblio (emblematico, in tal senso, il testo conclusivo, *Da un ponte*: «C'è un grumo d'allegria nello scorrere dell'acqua»). È questa la catastrofe che incombe su ogni scena: la perdita della memoria inscritta nel divenire. «E poi qualcuno va, tutto è più muto», recita una delle prime poesie di quel libro: «e intanto arretrano / i ghiacciai, s'inghiotte il mare / lo stretto, ed il passaggio / è già troppo profondo, impronunciabile, / sepolto nel passato il tuo viaggio. Se ci ritroveremo / non ci sarà memoria». Ma, se lo scopo del poeta è quello di arginare la perdita di memoria, risulterà implicata anche la valenza "civile" del suo gesto: «Ferri, armadietti e ricordi ingombranti / vanno sul camion ogni primo giovedì». Rileggendo ora quella raccolta dell'ottantanove, pare che Pusterla abbia a suo modo anticipato alcune soluzioni (si pensi all'asciuttezza dei versi che tentano la sequenza narrativa) poi abbracciate, recentemente, da Cucchi. Ciò si spiegherà risalendo alla comune matrice letteraria di entrambi, presto additata nella "linea lombarda", che affondava le radici in quella terra di laghi, boschi e ghiacci che, affacciandosi alla frontiera, si apre a quel territorio svizzero che per Pusterla stesso (residente a Lugano) è un ponte verso l'Europa (e ne andrebbe qui ricordata l'attività di traduttore). Siamo già, con questo, sul terreno della memoria propriamente letteraria, che pure non è accessoria rispetto a quanto detto finora, se calata in una trama di reali rapporti umani che fanno tutt'uno con i personaggi comuni che popolano i versi di Pusterla (si pensi a Fortini e Neri che, entrando in alcuni titoli della raccolta successiva, vengono accolti in un coro di altre figure – Claudia, Nina, Mattia…– dal profilo ignoto, oltre lo spazio privato dell'autore). Eppure, il modello veramente determinante nella genealogia dei versi di Pusterla va additato in Montale. C'è una poesia rivelatrice anche in *Bocksten*, che pure è la sua raccolta più omogenea e stilisticamente "slavata": si tratta della poesia *L'anguilla del Reno*, che richiama il celebre testo montaliano sia a livello strutturale sia a livello simbolico (e il repertorio di animali avrà altra significativa concomitanza con *La procellaria* ed altre presenze dei libri seguenti, sebbene sia anzitutto importante comprendere l'analoga funzione che tale repertorio assume nell'economia complessiva del sistema poetico di entrambi). Si legga il brano 6 di *Sotto il giardino*, nella silloge *Le cose senza storia*, dove le presenze animali sono indizi di mostruosità che suscita una visione quasi allucinata, in cui tutto è sottoposto alla forza inquietante della natura, oppure *L'arte della fuga*, in cui un «topolino» è, all'opposto, sostenuto nella ricerca di un varco: «Il passo è qui». Non sarebbe difficile trovare altre prove per verificare l'*imprinting* montaliano nei versi dello scrittore: basterebbe prestare attenzione a talune formule, al gusto per le accumulazioni, a un certa poetica degli oggetti (i quali, tuttavia, in Pusterla reclamano una zona d'ombra, una dizione più disadorna, tale da mantenerli

www.andreatemporelli.com

come puri relitti, fuori da un reticolato di rapporti dalla scoperta funzione simbolica), ma, ancor più, al dilemma centrale che muove la scrittura, punta dal dubbio dell'insensatezza (della «Divina Indifferenza»). Sarà qui sufficiente, invece, ricorrere alla lettura della seconda poesia della raccolta *Le cose senza storia*, fra le più belle del libro. La scena vede l'autore, nelle vesti di padre, vegliare sul sonno della figlia; le riflessioni, con scoperti accenti sereniani («gente che lavora a non sa cosa / o per chi, ma lavora, preme tasti, / invia messaggi a ignoti dentro l'aria […] e la paura, l'odio / del paria contro il paria, questa rissa / d'anime perse, nuovi schiavi»), fanno slittare la poetica degli oggetti in una poetica della dominazione (parole e cose si spalleggiano: «Il Grande / Bevitore di Birra, la Donna Occhi nel Vuoto, / Mazinga»), ma soprattutto giungono a una chiara ripresa, da Montale, del tema del segno salvifico: «Lo troverete, fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi? // Noi tutti lo speriamo / guardandovi dormire». Se il poeta ligure si affidava a un "tu" angelico o, meglio, credeva possibile la salvezza solo per quella figura, Pusterla riporta la stessa dinamica dentro la propria biografia e la storia, auspicando la soluzione dell'enigma non per sé, ma per le generazioni a venire (qui, la figlia e in bambini ancora nella loro «preistoria / di silenzi e di gridi» in cui la lingua non è ancora intervenuta a sancire la distanza – nell'ultimo libro i giovani «ignari come stelle»). È su questa stessa disposizione montaliana che si innestano i momenti epifanici in cui è l'evidenza del mondo a darsi, oltre la capacità di significare della parola che vorrebbe farsi da sola interamente carico del peso della memoria: «I ragazzi si perdono / come mele cadute dal tavolo»; «Certe case non sono solo case» (e si noti a questo punto le risultanze consonanti con la poesia di Umberto Fiori).

Resta, invece, più propriamente appannaggio della ricerca lombarda la radice prima della propensione di Pusterla per il grottesco, per le forzature espressionistiche della lingua e la deformazione caricaturale al limite dell'assurdo, come accade, sempre nella raccolta *Le cose senza storia*, nella *Lettera del padre, da un loculo*: «Signori consiglieri, e voi, onorevoli, / stimato reverendo, maggiorenti…». E proprio questo versante si ricongiunge mirabilmente, nell'ultimo libro, *Pietra sangue*, con il tema della memoria, a partire dal titolo, che pare così diverso dai precedenti, meno dimesso e minimalista, ed è invece mosso dallo stesso desiderio di "ridare storia alle cose", come lascia intendere la nota dell'autore: «Il titolo […] allude alla lavorazione artigianale della scagliola, o "marmo dei poveri"»; la pietra sangue è usata per l'ultima lucidatura (bella allegoria, anche, del lavoro del poeta). Ecco, dunque, *tout se tient*: la passione per certi luoghi, il risvolto civile implicito nell'impegno poetico, il rovello morale di chi sente nella scrittura la fedeltà a un comune e non risolto destino umano, il risentimento per le piccole e grandi ingiustizie perpetrate dalla storia che premono sulla coscienza come un conto ancora da saldare, la necessità di trovare una risposta là dove il nesso del tempo è più inerte, vale a dire nel quotidiano, nel ritmo umile delle vicende personali di cui si è testimone: tutto ciò fa di questo libro di Pusterla il più articolato nelle forme complesso nelle valenze ultime. Diverse le sezioni, che muovono da *Preliminari sul terreno* per giungere a un *Congedo*, diverse le attuazioni strutturali, dalle strofe speculari e retrograde nelle rime della *Canzone dei sentieri*, al centone di *Danza macabra* o alle terzine di *Tremolìo*; molteplici i registri espressivi: dai toni quasi bozzettistica dei versi sul paesaggio alle inflessioni retoriche degli *Epitaffi per Arnaud Robin*, al grottesco dichiarato fin da certi titoli, ai resoconti narrativi di certe storie popolari, all'astio di *Possibile risposta* («Mi fai schifo, sappilo»; «Continua pure, / merdina»), alla mimesi ironica del parlato lombardo (soprattutto nella poesia *Entemal*) e così via.

A dire il vero, la poesia di Pusterla era partita da contrasti interni evidenti; «se proprio in *Concessione all'inverno*» – l'opera d'esordio, che ricordiamo qui con le parole di Galaverni – «il discorso poetico, innestato prevalentemente su componimenti di una strofa polisillabica di varia lunghezza, è caratterizzato da una tensione anarchica e sovvertitrice, da un interno scontento,

www.andreatemporelli.com

un'insofferenza che si manifesta anzitutto nell'uso pressoché continuo degli *enjambements*, di spezzoni di lingue straniere, di citazioni e cripto-citazioni, dei nomi propri con funzione straniante e, appunto, da una grande abbondanza di incisi e soprattutto di parentesi. La stessa funzione di quest'ultima risulta in pratica capovolta rispetto all'uso comunque parco che ne faceva ad esempio Sereni, in cui in genere rappresentano lo spazio di un approfondimento, di una verità aggiunta, a volte anche più intima e perciò un poco dissimulata. In *Concessione* la parentesi assume, invece, un valore strutturale (comprende, infatti, titoli di poesia, intere strofe e perfino altre parentesi, come in *L'arrocco*), conducendo a un continuo raddoppiarsi e complicarsi delle trame discorsive, parallelamente a una percezione caotica e contraddittoria delle cose».

Il poeta, archeologo del senso, ordina i propri reperti senza farne violenza, senza descriverli con un unico timbro. Invidia il presente incosciente dei giovani che sono «stelle, meteore, qualcosa di filante», ma accetta la gratuità del tempo, la dolorosa impossibilità di essere gli altri. Eppure, resta fedele alla propria solitudine senza arrendersi al nulla e, se anche la raccolta si chiude nel silenzio («Ora è viaggio / muto»), è comunque stata scritta. Forse il poeta non ha fede in una risposta alla domanda: «Se il grido / non lo sente nessuno, cosa fa, / cosa diventa? Dove vanno / le grida inascoltate, che energia / sprigionano?», ma fortinianamente continua a scrivere, a rinascere dal silenzio come un'epifania del creato, piena di senso muto, almeno finché «resta tempo e forza; soprattutto / la pazienza di ascoltare ogni voce».

Marco Merlin

Maria Pia Quintavalla, *Estranea (canzone). (1994-1997)*, Lecce, Piero Manni 2000

C'è continuità e sviluppo fra la nuova silloge di Maria Pia Quintavalla e la trilogia che l'aveva preceduta, composta da *Cantare semplice* (Tam Tam Geiger 1984, poi divenuto *Il Cantare*, Campanotto 1991), *Lettere giovani* (Campanotto 1990) e *Le moradas* (Empirìa 1996). Com'è ovvio, la continuità e insieme lo sviluppo si rilevano sia sul versante tematico sia sul versante stilistico (e si osservi che a chiudere la silloge precedente vi era un prologo, che denunciava la volontà di congedo e di rilancio). In un certo senso, poi, si potrebbe intravedere questa duplicità di movimento nell'ultimo titolo, dove il termine "canzone", dislocato e ri-velato dalle parentesi, riprende sia il titolo della raccolta d'esordio sia il precedente *Le moradas* (dove le *moradas* sono, nella lingua spagnola cara all'autrice per ascendenze materne, "stanze" di meditazione, ovvero indugi strofici con cui il canto dell'opera si costruisce), mentre l'aggettivo, anteposto, si offre come sostantivo autonomo (*umbra* del corpo dell'autrice), a sancire il distacco, appunto, da ciò che gli si può affiancare, in una sintassi sempre più aperta e conflittuale, caleidoscopica.

Leggevamo in *Lettere giovani* una *Dichiarazione di poetica*: «Non di corpo bramava la sua lingua / godiva, amorosa svernare il lutto e gli ori / senza inverare le parole belle e / sole, nuovi moti celesti / i morti – sua remota sorellanza // silente sorellanza spinosa, seminare / apneica lingua, duri spazi-sogni / come lupa allappare / senza più sognare – agguerrita presenza / le smaniate cose.» Mi sembra che questo testo sia ancora indicativo di un dettato che procede per strappi e per coaguli improvvisi, ricco di passaggi ellittici eppure cogente, sia per la disposizione sulla pagina che ricalca, non senza slogature (uso di trattini che spezzano e rilanciano il dettato, torsioni sintattiche e metriche, agglutinazioni, sillabazioni e spazi che dilatano improvvisamente il verso), strutturazioni classiche (strofe, distici ecc.), sia per la preminenza dell'aspetto fonico, che ricompatta, per esempio con l'allitterazione evidente, versi e addirittura strofe. Se aggiungessimo il ricorso a un lessico talvolta ricercato al limite del neologismo e aperto alle spinte di altre lingue (*in primis* lo spagnolo, ma non solo) e la frequente soppressione dei segni di interpunzione e degli articoli e, in particolare nell'ultima raccolta, l'uso abbondante degli incisi, si accennerebbe ad una venatura di ermetismo ormai del tutto risolto, però, nelle marche di uno sperimentalismo discreto e profondo. Ma qui andrà subito annotata la sensazione diffusa di un sentimento di legge-

www.andreatemporelli.com

ra disappartenenza anche a questi ambiti letterari, come se la scrittura si nutrisse di un sottile e vitale anacronismo (radice prima dell'"estraneità"?) rispetto a tutte le recenti mode (sperimentalismo e neo-ermetismo appunto, ma anche impegno femminista, abuso di riferimenti alla psicoanalisi ecc.) e alla propria generazione: tutti richiami sensati per la poesia di Quintavalla, ma nello stesso tempo forzature. Notiamo, per altro, l'insistenza sull'infinito, che è esattamente il modo verbale con cui il soggetto si espropria dell'azione, che si fa assoluta, corpo autonomo col quale confrontarsi. «Ma ecco improvvisa la lingua "godiva" – in cui l'allusione alla denudata lady Godiva resta, nella trasformazione del nome proprio in aggettivo, realizzata lungo questo asse di estraniazione, porta nel contempo fuori dal refoulement un sotterraneo – e non del tutto ucciso – sobbalzo erotico» (Zanzotto).

Non è dunque un canto luminoso, *ore rotundo*, quello che ci offre Quintavalla (benché apra le sue *Lettere giovani* con una citazione dal librettista di Mozart, Da Ponte), e nemmeno una conchiusa espressione lirica, ma un personalissimo *cantar* (nel senso che assume questo termine nella tradizione ispana, indicando il genere del poema epico, fra storia e leggenda, cui appartiene il *Cantar del mio Cid*) dove le tracce biografiche si fanno sedimentazioni fossili che si fondono e confondono con altre enigmatiche figure, da una cerchia familiare («Siamo nati per ripeterci, mimare / l'idillio della madre», dove nel termine "mimare" sono occultati sia la madre sia il «mare-personale», «la quintessenza dell'inchiostro») o da un contesto allargato di affetti (in cui spicca l'immagine di Nadia Campana, destinataria esplicita di molte *Lettere* e implicita di molti altri testi) o alla tradizione poetica. Ma questa tramatura storica, in cui balugina anche la militanza politica (si veda il *Valzer della piccola patria* di *Lettere giovani*) e l'impegno poetico, si fonde e confonde a sua volta con il mito e con la fiaba, originando strutture adamantine sulle quali si rifrangono tutti questi elementi, dando vita a un testo poliedrico e a una sintassi poliformica, a un corpo dunque oscuro e impenetrabile che manda continui bagliori in più direzioni, e chiedendo una circolarità di movimento per approssimarsi ad esso, ovvero una continuità di lettura.

Continuità di lettura necessaria per di più per la struttura ormai compiutamente poematica assunta dall'ultima raccolta, dove molti testi sono anche visivamente aperti (per assenza di punteggiatura o, viceversa, per la presenza di segni di interpunzione che denotano la continuità semantica) a confluenze e solidarietà improvvise, pronti dunque ad espandersi verso altri luoghi dell'opera, e non necessariamente nei componimenti contigui (la strofa con cui inizia la poesia a p. 56, per esempio, fonde la conclusione e l'inizio del dittico di pp. 10 e 11). Il *file rouge* che sembra cucire tutte le sfaccettature dell'opera è anzitutto il lessico ormai potentemente originale, accostabile in parte alla lingua zanzottiana ma nutrito da linfe ritmiche proprie, che si palesano in clausole ossessive e nelle iterazioni dei termini chiave (fra i quali spicca, in molteplici declinazioni, il lessema "canzone"). Più difficile, invece, è rintracciare il nucleo simbolico e tematico, sfuggente e pervaso da una lucidità di percezione onirica. Non sembra, però, inesatto intravedere nel farsi dell'opera il ricordo e la complessa mimesi della formazione della stessa coscienza poetica ovvero l'oscuro movimento con cui un'intera generazione (o, forse, la parte più oscura di essa) si è trovata a nascere alla parola e al canto, cercando il proprio «giusto posto nel mondo», ma scoprendo in questa seconda nascita il dramma dell'estraneità e la dolorosa prossimità delle cose, da raccontare con una «voce nuova», pur memore del coro di un'intera tradizione che incombe fino a diventare mito sotterraneo – «ecco di là Nadiella, un enzo risanato», «da una russa marina già disdetto», «né dissipata, ma mietuta osip», «di molte nuove (voci) // che , come scrisse l'attilio, omologate / non, invendute» –, oppure serie di codici da «stringere rifàcere», come nell'Ungaretti dell'attacco: «Balaustrate e brezze», o nell'Ariosto, *genius loci*, che presta umori fantastici e ironici entro i quali la parmigiana Quintavalla può rivisitare la *humus* originaria e farne leggenda: «Le donne i cavalieri le armi / gli odori, antiche storie mai / raggiunte», «Oggi già

www.andreatemporelli.com

incredule incredute pieghe / di una figlia agile ippogrifo». L'elenco dei padri putativi di questa poesia si può ampliare senza difficoltà, ma sarebbe un gioco inessenziale, perché altrove si compie la vera scommessa. La fonte prima della potenza poetica, infatti, si scopre seguendo i percorsi di una linea personale del tutto femminile, e non soltanto nel senso di una dedizione letteraria a donne che hanno contribuito, in particolare nel recente passato, a fissare la fisionomia del Novecento, ma soprattutto per l'identificazione, non priva di conflitti, della voce poetica con la voce "materna". La seconda parte di *Estranea* ci consegna infatti l'icona di «due madri amiche» sorprese, e riavvicinate forse, dalla scoperta che il segreto della poesia ha, in qualche modo, a che fare con il segreto femminile di saper «(ripetere) / la storia», e che la voce del canto affonda le radici nel nostro corpo, nella sua traumatica familiarità ed estraneità con le forze telluriche della storia.

Marco Merlin

Pierangela Rossi, *Zabargad*, Castel Maggiore (Bo), Book, 2001

Dopo la pubblicazione di *Coclea e Kata* (Campanotto), Pierangela Rossi si presenta al pubblico con una nuova raccolta dedicata all'Angelo Custode. Può sembrare particolare l'ispirazione di chi nel tempo dell'"eclissi di Dio" si dedichi ad argomenti lontani dalla sensibilità materialista, comunemente ritenuta imperante. A parte il fatto che negli ultimi anni non è mancato l'interesse in questo campo in letteratura nel cinema e nei telefilm, il modo con cui l'autrice affronta la tematica è decisamente originale. È, infatti, riuscita a sfuggire al pericolo di una rappresentazione iconografica tradizionale che vedeva gli Angeli come puri spiriti, tesi unicamente alla custodia dell'anima o animati da religioso fervore nella lotta contro il male. Ugualmente ha evitato la tentazione di cadere in un misticismo astratto, disincarnato, quasi anelito ad una condizione di purezza estranea alla realtà umana.

La poesia della Rossi, invece, germina dalle radici del suo essere persona e donna. Come persona avverte la presenza dell'Angelo Custode con certezza indubitabile, provata (per così dire) dai sensi stessi («sei l'insolita qualità dell'ora / nel mezzogiorno sei / dove l'ombra dalla luce si separa / luce liquida rappresa»), partecipe e artefice delle vicende personali («sei in ciò che di casuale accade»), soggetto ai limiti della natura umana («la mia tristezza come la tua non ha confini»). Questa percezione di "materialità" di un essere spirituale non avviene senza un'interna lotta: «dov'era di te l'abstractum / si scortecciava la mente / in un bouleversement / delle concrete cose»; ed è significativo che questo "rovesciamento" avvenga non nella considerazione dell'uomo, essere tradizionalmente interpretato come appartenente a due regni, ma dell'Angelo di cui mai si è posto in dubbio la natura essenzialmente spirituale. La stessa iconografia tradizionale, pur presentandone i caratteri adolescenziali per evitare ogni definizione sessuale, ha sempre tentato di limitare gli elementi troppo umani. In Pierangela Rossi, invece, si avverte uno straordinario bisogno di "carnalità", di umanizzazione, di identificazione: «Angelo di Dio che sei il mio custode / nella gerarchia dei serafini / un giorno coincideremo così / perfettamente da non lasciarci più». Questi versi potrebbero indurre ad interpretare tale figura come emblema della parte spirituale della poetessa, ma non è così, perché la figura del puro spirito è ricca di esistenza "altra" che sfugge alla qualsiasi volontà di possesso o al rispecchiamento di sé.

Il rapporto con l'Angelo svela anche una natura di donna, perché spesso viene descritto con il linguaggio dell'amore, quale fu usato dai mistici e soprattutto da Santa Teresa d'Avila, da Angela di Foligno e da Santa Caterina da Siena, solo per ricordare le figure più conosciute: «per occhi di tenebra / e scale di voci / guidate / mi tieni / Non è che un tocco sottile»; «ti ho incontrato al limitato cifrato / sfuggente dell'esistere. Eri quel volto scuro / che mi avrebbe salvato. E tutti / gli amati o disamati intorno». La ricerca delle «tracce» ricalca la tensione sublime del *Cantico dei cantici*, quando l'amata si pone alla ricerca dell'amato. Qui, però, il paesaggio si fa diafano e sfuggente, ancorché tremendamente reale, nell'avvicendarsi della

www.andreatemporelli.com

luce e delle tenebre e nella dislocazione di luoghi e di tempi.

Ogni elemento si dissolve in sensazioni brevissime e rapide, tramate in un lessico folgorante e pregnante in cui la frequenza di termini astratti si coagula intorno a vocaboli di una concretezza fisica che dona struttura portante all'intera sensazione: «una carezza di capelli, le ali / lievi al dorso, compivo / di epifenomeno in epifenomeno / la domanda iniziale smarrita / descrivendo la solita / parabola a arco della / eterogenesi dei fini». L'uso di parole tratte dal lessico filosofico nasce da una necessità di immediata e perentoria definizione di un'ispirazione che sfugge nel momento stesso in cui si presenta. Ma l'«epifenomeno» non perde, nonostante il processo di materializzazione di cui si è parlato, un preciso carattere di sacro sottolineato dalla presenza di latinismi e dalle allusioni tratte dal linguaggio dei riti e delle preghiere cristiane: «verrà un giorno che sarai reale / non per assoluzione / ed io ti chiamerò dentro la vita // provaci tu, a vivere di carne / solo per un fiato di riconoscenza».

Non c'è dubbio che l'uomo contemporaneo possiede un senso del sacro ben diverso dal modo in cui lo percepivano le epoche trascorse. Distrutto dalla mentalità materialistica prodotta da una non bene intesa rivoluzione scientifica e tecnologica, questo viene vissuto in modo dicotomico, quando non schizofrenico, o viene negato (talvolta anche solo nell'aspetto pratico) o viene relegato nella sfera sentimentale o magica, quale rifugio nei momenti di difficoltà. Certo nella vita quotidiana milioni di persone vivono *quasi Deus non daretur*, perché la presenza di Dio non è più necessaria per un individuo che si sente onnipotente e legislatore della città terrena. Forse è la risposta ad una visione infantile di Dio concepito, come diceva il teologo protestante Bonhoefer, come "tappabuchi" dei limiti umani. Il testo di Pierangela Rossi testimonia che nella mentalità odierna si sta prospettando un'altra via, una posizione che si propone di superare la posizione dualistica platonica che ha sostanziato la spiegazione filosofica e teologica del messaggio cristiano. Il sacro può essere concepito non come contrapposizione del profano (*pro fano* ossia davanti al tempio, e cioè al di fuori dove si compivano riti "sacri", nel senso di intoccabili), ma come attuazione all'interno della materia, nella temporalità e nel limite dell'esistente, all'interno del provvisorio, e non come contrapposizione all'assoluto, al perfetto o all'eterno, ma come sintesi del temporaneo con il completo in un'unione che, pur lasciando alla precarietà il carattere di limite, diventa "figura" e temporanea attuazione di una realtà trascendente. In questo modo l'elemento materiale si carica di valenze che producono strutture diverse al pensiero umano. Il corpo stesso non è più opposto alla spiritualità dell'anima, ma ne diventa l'espressione più compiuta, come l'angelo che «(di berillo e viridio ha […] gli occhi / e chiusi nel buio le palpebre / trasparenti sempre quando passa / un ultimo pensiero)».

Non ci troviamo di fronte a metafore, ma a descrizioni come indicano i precisi tratti antropomorfi di un essere che da "puro spirito" è diventato colore, sentimento, linea, gesti e pensieri.

Giuliano Ladolfi

Vittorio Sereni, *Taccuino d'Algeria (1944)*, a cura di Dante Isella, «Ocra gialla. Testi inediti e rari del Novecento» 21, Via del Vento, Pistoia 2000

Qualche anno dopo la pubblicazione del *Diario d'Algeria* (Vallecchi, Firenze 1947, una raccolta di poesie, che fu sottoposta a varie modifiche fino all'edizione del 1965 per «Lo Specchio» di Mondadori) Vittorio Sereni scrisse «di primo getto» (p. 27) – o forse trascrisse, rielaborando qualche appunto preesistente – sugli ultimi fogli di un'agenda del 1956 «usata a rovescio e a ritroso» (p. 24) dieci "fogli di diario", contenenti impressioni del periodo trascorso in vari campi di concentramento dell'Algeria tra il capodanno e il Natale del 1944.

Il prezioso volumetto, magistralmente curato da Dante Isella, mette ora a disposizione dei lettori l'*Urtext* di questi frammenti (Archivio Vittorio Sereni, Luino, Quaderno A), che furono variamente utilizzati dall'autore a partire dal 1962 (probabile termine *ante quem* per la loro datazione) per *Gli immediati dintorni*, quando «volle far cono-

www.andreatemporelli.com

scere [...] le prove del suo esercizio di prosatore, nate, per consenso e insistente invito proprio dell'amico Saba, sull'orlo della poesia, dolorosamente muta da molto tempo» (p. 28), per essere poi ripresi nella *Tentazione della prosa*, dove sono raccolte le «prose creative» di Sereni (a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 1998), o come materiale di servizio dell'edizione critica delle *Poesie* di Sereni (a cura di D. Isella, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1995, 2000[4]).

Il *Taccuino d'Algeria* è seguito da una "prosa lunga" sul *Male del reticolato* (pp. 15-23), una riflessione apparsa già nell'immediato dopoguerra sulla «Rassegna d'Italia» (maggio 1946, pp. 56-59) e quindi ancora negli *Immediati dintorni* e nella *Tentazione della prosa*. Un esponente di quella generazione di letterati, che partì per il fronte con le *Occasioni* nello zaino, si interroga – nell'inattività forzata del campo di concentramento, che induce ad escogitare mille espedienti per sopravvivere dentro, per vincere la «noia» e la «reciproca estraneità» laddove tuttavia tutti sanno tutto di tutti – sul «male del reticolato», che «esiste come esiste un mal di Grecia o di Sicilia: di tutti i luoghi ai quali ho consapevolmente abbandonato una parte di me stesso» e a un tempo «non esiste: o esiste sotto un termine più generale per il quale è insufficiente la parola nostalgia (vorremmo un'altra parola, più attiva e, al tempo stesso, più densa)» (*Esiste il mal d'Africa*, «Le Carte Parlanti», giugno 1947, 18 e *La tentazione della prosa*, pp. 385-386). Dopo la morte del «poeta – diciamo pure del vate – del campo di concentramento» (p. 15), che «copiava diligentemente i propri versi sulla carta da involti usata per il giornale murale del campo» (p. 17), «dal sacco che i compagni di tenda hanno riordinato per curarne, quando che sia, la consegna alla famiglia, sono usciti appunti, annotazioni, frammenti di poesie cominciate interrotte riprese; e un prezioso quaderno nel quale figurano tutti i suoi versi di prigionia trascritti in bella copia. Versi già a noi noti ed altri che non lo erano affatto» (p. 18).

Questo poeta anonimo è però, in tutto o in parte, anche Vittorio Sereni, che è rientrato in patria portando nello zaino (quello d'ordinanza o, poco importa, quello della memoria) un numero imprecisato ma non enorme di carte e di appunti e che cerca – trovandola, ad esempio, nella «Rassegna d'Italia» – un'"arca di Noè", su cui esprimersi e insieme interrogarsi, iniziando una terapia verso il recupero della normalità. Sereni, che rivolge il suo pensiero anche a chi è tornato senza nulla nello zaino e con ciò non è rimasto indietro «perché osa ancora credere alla pazienza e alla memoria» (p. 23); e così, dopo la retrospettiva, ritorna la forza di guardare avanti, di non assecondare troppo – pur praticandola con misurata maestria – la "tentazione della prosa" per tornare alla poesia con *Gli strumenti umani* (1965) e, come si è detto in apertura, con il rinnovato *Diario d'Algeria*.

È bene affrontare solo a questo punto la lettura delle dieci prose che compongono il *Taccuino*, il quale si conclude appunto con una considerazione sulla necessità dell'«avere qualche ricordo di questa vita quando ancora la si vive né se ne vede la fine, salva da quella che gli inglesi chiamano "febbre del reticolato"» (fr. X). I luoghi sono gli stessi (anche nelle peculiarità grafiche) del *Diario*: Sainte Barbe du Thélat, Campo Ospedale 127, Saint-Cloud, Sidi-Chami e così le date, le "occasioni", le persone, le presenze e le apparizioni: i marocchini armati sulle torrette e gli americani che hanno fatto baldoria fino a tarda ora, il Capodanno del 1944 (fr. I): i personaggi che popolano le «storie, anche molto intime», raccontate per «intere giornate [...] in tenda sotto una pioggia noiosa» (fr. II); la «stupefacente eleganza dell'ala destra del Modena» in una delle tante partite di calcio, cui si poteva assistere in «una specie di libertà vigilata negli immediati dintorni del campo» (fr. III); il presagio dello sbarco alleato in Europa in una notte al Campo Ospedale 127, in cui Sereni «alzò il capo al cielo, piuttosto nuvoloso attorno a una luna flaccida e ambigua» (fr. IV); un'assolata «collina boschiva di forma troncoconica», che riporta un antico ricordo d'amore (fr. V); le peregrinazioni da un campo all'altro, tutti «nei dintorni di una sola città», Orano (fr. VI); l'indimenticabile Natale del 1944, organizzato da Remo e Walter (fr. VII); il passaggio dei prigionieri

www.andreatemporelli.com

tedeschi, che «andavano al bagno inquadrati, sempre cantando le loro canzoni o inni» (fr. VIII); il breve ritorno a Sainte-Barbe, dove una «notte una serenata a suon di fisarmonica percorse il campo svegliandoci; e udii Remo piangere piano nella branda accanto a me» (fr. IX).

Diario alla mano, le corrispondenze si precisano, si chiariscono in un continuo contrappunto. Nel *Taccuino,* però, le riflessioni si arrestano sulla diagnosi della «febbre del reticolato» (fr. X): l'analisi delle ragioni della disfatta in una guerra "sbagliata" è lasciata ai tempi delle nuove prove poetiche del secondo *Diario d'Algeria*, tempi che oltrepassano le cronologie, le quali si dimostrano ancora una volta essere per quello che sono: forse "occasioni", ma comunque sempre puro accidente e mai sostanza a fronte della ripetitività degli eventi storici. Anziché stare al centro, qui il «*Sale macaroni*», la «solfa ingiuriosa» dell'*Otto settembre '43/'63*, conclude impietosamente il percorso delle considerazioni di Vittorio Sereni sulla Seconda Guerra Mondiale, suggellando antefatti, vicissitudini della prigionia, rimpatrio, auguri di buon viaggio a Giansiro, che nel 1958 stava partendo per un viaggio in Algeria...

Giovanni Menestrina

Percy Bysshe Shelley, *Poemetti veneziani,* Milano, Mondadori, 2001

La seconda parte dell'anno 1818 fu contrassegnata per Percy Bysshe Shelley da alcuni significativi avvenimenti. In agosto si reca a Venezia per rivedere l'amico Byron (i due si erano incontrati per la prima volta sul lago di Ginevra, nel maggio 1816), di cui vorrebbe verificare la disponibilità ad affidare per un po' di mesi la figlioletta Allegra alla madre Claire Clairmont (sorellastra di Mary Shelley), in quel momento già nella città lagunare, segretamente – ma non per gli Shelley – accanto alla figlia, temporaneamente ospitata dalla famiglia del console inglese Hoppner. Byron si mostra disposto a lasciargliela, ma solo per una settimana, e a Padova, dove crede si trovi Claire. In quest'occasione Shelley accompagna l'amico nelle sue quotidiane cavalcate al Lido di Venezia, in cui verrà ambientata la prima parte del *Julian and Maddalo*. Nella villa "I Cappuccini", nei pressi di Este, prestata da Byron agli Shelley (Percy era venuto in Italia insieme alla moglie Mary, a Claire, ai figli William e Clara e alla governante Elise) proprio perché Allegra vi possa trascorrere un po' di tempo con la madre, Shelley scrive, infatti, una parte di questo poemetto, l'inizio del *Prometeo liberato* e probabilmente i *Versi scritti fra i Colli Euganei*, questi ultimi composti dopo la morte della figlia Clara, avvenuta il 24 settembre. In ottobre Mary e Percy, preoccupati per la salute del figlio William, si recheranno poi a Venezia per due settimane, per poi proseguire il viaggio a Roma e a Napoli.

Queste intricate circostanze biografiche fanno da sfondo al volume *Poemetti veneziani*, curato da Francesco Rognoni per gli "Oscar" Mondadori. Insieme alla traduzione dei *Lines Written among the Euganean Hills* e del *Julian and Maddalo*, il volume contiene alcune *Lettere* di Shelley e della moglie Mary indirizzate a vari destinatari, scritte nel periodo 23 agosto-6 novembre 1818, la *Nota a Julian and Maddalo* di Mary e infine il saggio di W. B. Yeats *Filosofia della poesia di Shelley*. Tanto accurato lavoro di ricognizione su un determinato periodo della vicenda letteraria e umana di Shelley non poteva che rivelarsi prezioso per una corretta e completa fruizione dei due testi.

Il corredo documentario, in questo caso, è, infatti, indispensabile per collocare adeguatamente le incidenze biografiche e i referenti, senza i quali il significato sotteso ai poemetti non acquisterebbe plausibilità e chiarezza.

Il contesto cronologico è ben delineato nell'introduzione di Rognoni, che esaurientemente traccia questi tasselli temporali con efficace scansione dei relativi agganci linguistici e semantici dei testi lirici.

I *Lines*, come già accennato, rimandano probabilmente alla morte della figlioletta Clara sia per la datazione dello scritto sia per la generale coloritura malinconica che pervade i versi. Il poemetto traccia un arco temporale di una sola giornata, dall'alba al tramonto, e si sviluppa su tre passaggi: due parti, iniziale e finale, di carattere descrittivo e allego-

www.andreatemporelli.com

rico (con sottili riferimenti autobiografici) e una centrale di carattere più "sociale", in cui Shelley esprime il proprio rammarico per la passività di Venezia e Padova verso la tirannia austriaca. Le parti descrittive – in cui sembra echeggiare la turbolenza espressiva della pittura di Turner, soprattutto in alcune immagini allegoriche del binomio vita-navigazione pericolosa – definiscono i paesaggi naturali nella risonanza interiore di una malinconia non disperante, idealmente protesa a una ricerca inesauribile di motivi di speranza, come nel bellissimo *incipit* («Più di un'isola verde ci sarà / nel mare vasto e fondo dell'infelicità»), che ritorna nella parte finale, più scopertamente autobiografica («Altre isole in fiore ci saranno / nel mare della vita e dell'agonia»), e che conclude circolarmente l'interiorità tormentata del poeta verso un augurio di pace («dove per me e per i miei cari, / possa una pergola accogliente alzarsi, / lontana da passione, pena e colpa»). Racchiuso entro questo "guscio" allegorico-descrittivo dall'ampia matrice soggettiva, sta il motivo "patriottico" – il versante più "espansivo" della sensibilità romantica – che il dolente ma impetuoso tono profetico del poeta vivacizza e dilata.

Così il poemetto, nella sua partizione simmetrica e nell'equilibrato intreccio dei motivi, eleva il dissidio malinconico in una superiore armonia.

Julian and Maddalo mostra invece uno stile più "colloquiale", tanto da far scaturire dubbi all'autore sulla sua pubblicazione, ben esplicitati in una lettera inviata da Shelley all'amico Leigh Hunt il 15 agosto 1819, in cui precisa: «Ti invio un poemetto da dare a Ollier per la pubblicazione, *ma senza il mio nome*…». Con tutta probabilità il poemetto fu soltanto iniziato durante il soggiorno nella villa "I Cappuccini" e continuato fino a marzo dell'anno successivo. Dietro i due personaggi principali di Julian e Maddalo, come lo stesso Shelley suggerisce nella citata lettera a Leigh Hunt, vi sarebbero le figure dello stesso Percy e di Byron. Nella figlia di quest'ultimo i critici riconoscono inoltre la figlia di Maddalo, mentre rimane ignoto il riferimento al personaggio fondamentale nella parte centrale del componimento, *The Maniac*: la critica è orientata a interpretarlo come un "doppio" di Shelley oppure, considerata l'intenzione di questi a scrivere un dramma lirico su Torquato Tasso, del poeta italiano. Anche sul personaggio femminile che abbandona "il folle" vi sono alcune ipotesi, alcune riferite a figure reali (Claire Clarmont, Mary Shelley ecc.), alcune legate a una generale e simbolica rappresentazione della volubilità femminile.

Anche qui abbiamo tre sezioni distinte, di cui due (prima e ultima) più chiaramente narrative, di stile piano e colloquiale, e la centrale – imperniata sul soliloquio del "Folle" – dal linguaggio più impetuoso e tormentato. Il contrasto stilistico riflette anche la contrapposizione ideologica e psicologica che anima i personaggi di Julian-Shelley e Maddalo-Byron. Il poemetto dialogico è, infatti, basato sulla riflessione intorno al potere che l'uomo tiene sulla propria mente. La conversazione, che ha come scenario iniziale la già citata cavalcata dei due amici al Lido di Venezia, tocca questo tema rivelando le due posizioni antitetiche degli interlocutori: il piglio utopico e idealista di Julian («Dov'è la verità, l'amore e la bellezza che cerchiamo, / se non in noi? e se non fossimo deboli, saremmo / forse da meno nei fatti che nel desiderio?») si scontra contro la concretezza e il fatalismo di Maddalo («e come quella nera, tetra campana, l'anima, / appesa in una torre illuminata dal cielo, rintoccando / aduna i nostri pensieri e i nostri desideri / attorno al cuore lacerato per pregare – come fanno i pazzi»). Il dissidio abbandona poi la dimensione del dialogo per portarsi su un piano più drammaticamente reale, quando Maddalo invita il suo amico, per convincerlo dell'erroneità delle sue convinzioni, a visitare "il folle", misteriosa figura precipitata in una commiserevole condizione a causa dell'abbandono da parte della donna amata.

Questo presunto "banco di prova" che avrebbe dovuto – secondo Maddalo – confutare la facile illusorietà delle argomentazioni di Julian, sfrangia poi gli elementi speculativi del contrasto nella comune commozione che i due amici provano assistendo, non visti, allo sconnesso soliloquio dell'uomo. L'istintiva empatia che Julian sente verso costui («ma

www.andreatemporelli.com

non avevo mai incontrato nessuno che più volentieri / avrei chiamato amico)» insieme al desiderio di poterlo concretamente aiutare naufragano però nella costrizione degli impegni («Costretto dagli affari, la mattina dopo / lasciai la splendida Venezia»). Il ritorno di Julian a Venezia, dopo molti anni, sigillerà con una misteriosa e secca reticenza della figlia di Maddalo (questi si trovava in Armenia in quel periodo) l'epilogo della vicenda del "Folle" («La Signora che l'aveva abbandonato, ritornò. […] S'incontrarono – si lasciarono»).

Da questa nitida ossatura del racconto il nucleo della contrapposizione ideologica dunque si staglia con chiarezza definendo i profili di due argomentazioni che riguardano la possibilità umana di poter reagire all'implacabile compiersi degli eventi. La dialettica dell'iniziale conversazione viene drammaticamente strappata dal suo livello di calma colloquialità per affrontare l'ordàlia dell'angoscioso spettacolo dello smarrimento umano.

A questo punto le tesi vengono sopraffate dall'emozione e sembrerebbe piuttosto entrare in crisi la posizione di Julian-Shelley, la cui empatia con "il folle" darebbe forza all'ipotesi del "doppio", all'identificazione The Maniac-Shelley (e, perché no, all'assimilazione della follia clinica alla follia poetica?), che porterebbe così alla triade Julian-The Maniac-Shelley, poderoso agglomerato simbolico per più contenuti problematici.

E, infatti, sembra divenire sempre più problematica e perdente la tesi ottimistica di Julian-Shelley, di fronte alla figura ideologicamente più stabile di Maddalo-Byron, con la sua granitica concretezza, la sua maggiore operatività (in fondo si era adoperato attivamente per procurare una comoda sistemazione al "Folle" e lenire così la sua pena), il quieto disincanto, alla fine più credibili della positiva ma inconcludente intenzionalità dell'antagonista. E così, anche se il dissidio filosofico tra idealismo e fatalismo non perviene a una netta conclusione, la figura di Maddalo sembra risultare però "vincente" in quanto a coerenza tra pensiero e azione.

Che senso avrebbe allora – viene spontaneo chiedersi – questa proposizione ideologica da parte di Shelley nel poemetto, se ne fosse così evidente l'esito fallimentare?

È' interessante l'ipotesi di Rognoni, nell'introduzione, secondo cui Shelley abbia portato avanti, nel componimento, un processo introspettivo non intenzionale («Anzi è possibile che lo stesso Shelley si renda conto solo fino a un certo punto della direzione in cui la poesia lo sta portando, che il testo, insomma, abbia avviato un autentico processo di autocoscienza») sviluppatosi poi in maniera imprevista, dando vita a un'indagine di sé troppo profonda, tanto da risultare rischiosa per la rivelazione di lati inquietanti che avrebbe sortito.

Si spiegherebbero così il congedo troppo affrettato di Julian dal palazzo di Maddalo dopo l'incontro con il "Folle" e la piega forse un po' evasiva che prende la dimensione del dibattito, spostato troppo velocemente su un piano emotivo.

Sembrerebbero, questi, chiari segnali di "fuga", di un'interiore negazione di fronte alla sottile emersione di qualche crepa nell'edificio delle proprie convinzioni.

Daniela Monreale

Franco Tralli, *L'anima della leggerezza*, Bologna, Bolognapoesia, 2000

Fare della poesia e della sua sostanza l'oggetto stesso del poetare: questo costituisce *L'anima della leggerezza* di Franco Tralli. Il libro, suddiviso in otto sezioni, si snoda lungo il percorso complesso e intricato della gestione degli strumenti della poesia, seguendo, mi pare, due direttrici principali. Da un lato, come ha giustamente rilevato Maurizio Cucchi nella sua postfazione, l'autore compone un «poema sulla condizione del poeta, sulla sua capacità di resistere in un contesto che fa di tutto per calarlo nell'oblio». Dall'altro, è rinvenibile un discorso centrato sulla poesia in quanto tale, sulla parola presa in sé, sulle sue ragioni costituenti. Nell'intento di fare del libro un corpo unitario, l'autore dà fiato ad un vero e proprio poema di frammenti, legati secondo il modello delle *capfinidas*, strofe di canzone il cui primo verso riprende l'ultimo della strofa precedente. *L'anima della leggerezza* si offre, quindi, come grande canzone, canzone strut-

www.andreatemporelli.com

turale, corpo unico.

Ciò nonostante, il libro non si fissa in una macerante immobilità. Al contrario, è il corpo stesso della poesia a mutare, a seguire un percorso di continua evoluzione. Se inizialmente lo scriba/poeta vive il doloroso contatto con la supponenza, la derisione, la maldicenza, già al termine della prima sezione ecco che la poesia lo soccorre, e la compenetrazione dei due elementi costitutivi del libro, poesia e poeta, avviene nel segno del nome, perché «il segno forte del nome / conserva architetture rigorose, / firma lo stile / di questa casa». È qui scoperto il conflitto fra scrittura e scrivente: perciò la confessione tragicomica («traduco epigrafi per un salumiere») è il segno di un'interrogazione sui «trucchi / del suo mestiere, la biografia», nel destino di chi «resta lì […] / a trafficare vicino alla vita». È, quello di Tralli, un discorso che oscilla fra biografia individuale e biografia del genere umano, fatta di parole del «mammifero sapiente che sragiona», sottoposte al gioco contrastante della speranza e della rabbia. Sono queste le due cifre tonali del libro. Ci si muove fra la speranza che la poesia sia ancora e, nonostante tutto, latrice di salvezza («Potrebbe salvarci la parola») e la rabbia, appunto, un'indignazione che coinvolge il mondo intero, fra il catalogo degli scribipoeti («le Pagine Generali dei Poeti») e una folla di «beoni, lucreziani, califfe».

Fra rabbia e speranza, è la resistenza il campo prescelto dal poeta e dalla poesia, un atto di fede nella «parola che somiglia a una falce», capace di rispondere all'esigenza di salvezza. Quindi anche la donna salutifera delle sezioni finali è figura della poesia, la donna-poesia fatta oggetto di invocazione: «Tu almeno resta per vestirmi / con le parole del vedere più lontanamente». Il libro è, dunque, aperto, teso ad auscultare il futuro, in un'interrogazione che la poesia attua anche verso la progressiva affermazione della contemporaneità tecnologica, dove lo scriba (il «neoscriba») scrive e parla e guarda e profetizza «nel cuore del computer», cioè in una zona limite fra l'accettazione e, di nuovo, il sarcasmo di chi si indigna. Di nuovo torna, nella sezione conclusiva, il salto fra la biografia personale e quella del *genus* umano: se lo sguardo mira al futuro, ad un futuro di rinascita e resistenza, è la scimmia che «ci guarda / con occhio ancestrale», a ricordare che, se pure la poesia saprà trovare la via verso ciò che le pertiene, se riuscirà a condurre il poeta verso «l'anima della leggerezza», saranno comunque ancora aperti i conti con la pesantezza del corpo, della storia, della rabbia, quando è «scrivere un libro / troppa fatica per una vendetta».

Riccardo Ielmini

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Giovanni, Chiellino, *La voce della terra e altre voci*, Torino, Genesi, 1998
Nella raccolta il poeta lascia trasparire, nonostante le domande inquietanti a cui non sempre possibile trovare risposta, un entusiasmo per la vita che si traduce in uno stile immaginifico e fecondo di colori, suoni e descrizioni naturalistiche. Il suo mondo interiore poeticamente viene filtrato attraverso una serie di miti intesi come creazione eterna di archetipi umani universali (G. L.).

Antonio Curcetti, *Reduci da un bel nulla*, Verona, Anterem, 2000
La raccolta di liriche presenta una serie di pregi: la felicità della versificazione che unisce in modo scaltrito metrica classica con versi novecenteschi, l'uso di rime in posizione di forza accanto all'assenza di omoteleuti, un lessico dal registro colloquiale inserito fra parole astratte e preziose. La scelta presenta un significato perfettamente inerente al testo; le composizioni si articolano in aree profondamente diverse: dall'introspezione psicologica si passa al realismo descrittivo, dal piano filosofico e speculativo ad una controllata effusione sentimentale. Emozioni, situazioni, tempi, luoghi, riflessioni ed intuizioni costituiscono ciascuno una tessera di un mosaico che alla fine non si compone in una figura, perché gli uomini sono «reduci da un bel nulla» (G. L.).

Liana De Luca, *Ragazze*, La Spezia, Edizioni del Cenacolo
Il testo descrive venti tipologie di ragazze contemporanee mediante composizioni di varia lunghezza. L'originalità di quest'opera non si limita al disegno globale, ma si inserisce nella quotidianità di temi e nella dinamicità della rappresentazione. La poetessa ritrae situazioni caratteristiche della gioventù odierna mediante cadenze, comportamenti, sfumature di situazioni, gesti e gusti che delineano il mondo femminile contemporaneo (G. L.).

Giorgio Gazzolo, *Sguardi*, Spinea, Edizioni del Leone, 2000
Il lavoro presenta una raccolta di *tanka*, composizione di 31 sillabe, disposte nella sequenza: 5/7/5/7/7, dominata dalla calvianiana caratteristica della "leggerezza", della grazie e della dolcezza. Il poeta non ignora la presenza della sofferenza e del dolore nel mondo, ma la risolve in una serena e matura accettazione della vita che traspare da accenti di profonda saggezza (G. L.).

Ted Hughes, *Fiori e insetti,* Milano, Oscar Mondadori, 2000
«Poesia in cui s'addensa il livello metaforico-simbolico delle forme d'esistenza celate nei fiori e negli insetti, i testi propongono itinerari rivelatori di spessori in cui si mescolano immagini botanico-naturali che vengono umanizzate o, nel caso di Hughes, intellettualizzate. Una dimensione orfico-ermetica in cui la tecnica del correlativo oggettivo diventa epistemologia che fonda la poesia. Quella di Hughes s'intende, rappresa in concentrate, surreali visioni, da interrogare non con la pretesa di capirle, ma con l'intento di sciogliere qualche nodo rappreso nel groviglio logopoietico che si chiude con *Una corona quasi senza spine*» (Grazia Ferrara).

Maria Grazia Lenisa, *Incendio e fuga,* Foggia, Bastogi, 2000
La raccolta di poesia si giova di una straordinaria cultura, grazie alla quale la poetessa sa conferire profondità allusiva ai suoi versi, per tracciare sul registro epico una vera e propria storia letteraria. La ricchezza di concezione e la capacità di spessore umano la salvano da ogni tentazione ludica. Le parole dilatano costantemente il loro significato in emblemi, in metafore, in rimandi che creano una rete di sensi che lanciano una luce di comprensione sul caos del passato (G. L.).

Vera Lúcia de Oliveira, *La Guarigione*, Senigallia, La Fenice, 2000
La lirica di Vera Lúcia de Oliveira procede per mezzo di tessere che, apparentemente staccate, costituiscono una realtà un preciso quadro unitario. La profondità del sentimento conduce la poetessa ad esaminare riflesso nell'animo l'avvicendarsi dell'esistente; lo scandaglio poetico assume i connotati di una vera e propria terapia, che porta alla luce brandelli di vissuto rimosso o anche solo relegato nell'oblio. Nascono così pregnanti composizioni di straordinaria acutezza e sincerità intellettuale, che delineano con mano sicura le coordinate della vicenda. Particolarmente felici sono i versi dedicati al tema dell'assenza: «le parole non dette […] / crescono come i tumori»; «Quante finestre nel buio / posso aprire ogni giorno?» (G. L.).

Franco Riccio, *Vita minore*, Spinea (Ve), Edizioni del Leone, 1999
«Un'ottantina di poesie, di varia misura, di taglio e di tematica diversi, ma ricapitolate nel riferimento comune alla stessa città palcoscenico degli avvenimenti, Napoli: Napoli grandiosa antica capitale, usurata

www.andreatemporelli.com

e saccheggiata dalla speculazione, avvilita dalla miseria e dal degrado, ma viva per un'inesauribile forza dei suoi abitanti; metafora dell'Italia e, in fondo, del mondo intero» (dalla Quarta *di copertina*).

Mario Rondi, *La mancanza*, Udine, Campanotto, 1998
L'ansia, l'inquietudine e lo sgomento presenti sullo sfondo dei racconti di questa raccolta, non sono dovuti ad una sorta di *climax* da incubo metropolitano. Non tratta di psicopatici né di disastri nucleari né, tanto meno, di congiure politiche: è molto più sottile. Ciò che crea questo turbinio di paure non è altro che la lucida consapevolezza della propria ignoranza da parte dei protagonisti che, fino a questo motivato dubbio, avevano condotto la loro vita come accentratori accorgendosi solo ora di quel qualcosa che manca. In queste storie che finiscono per rinnegare se stesse tutto si confonde: vincitori e vinti, liberi e prigionieri, cacciatori e prede. Questa lucida mancanza di linearità, tuttavia, consente al lettore di divorare il libro: storie in cui c'è nell'aria un'immotivata elettricità, gioia e mestizia e spesso un forte senso d'inquietudine. Così il lettore si ritrova ad immedesimarsi in protagonisti che, riflettendo ciascuno uno stato d'animo che gli pare di aver provato almeno una volta nella vita, lo aiutano a riflettere su se stesso e sul mondo lungo il confine tra sogno e realtà (Massimo Benussi).

Maria Teresa Santalucia Scibona, *Il viaggio verticale*, Bari, Levante, 2001
La verticalità del viaggio della poetessa, quasi un cammino a ritroso in se stessa alla ricerca del senso del reale, si coniuga con un percorso orizzontale verso le persone, come si può notare nell'abbondanza di composizioni con dedica. E proprio in questa duplice valenza sta il segreto di questi versi, i quali, se da una parte indugiano sui sentimenti ("L'ansia rapina i sogni / e nega l'approdo / al mio veliero"), dall'altra trovano nelle cose un sicuro approdo ("Sorseggiamo nella pudica notte / lo spirito sublimato del vino"). Nello spazio compreso tra queste guide scorrono migliaia di intarsi in cui realismo, simboli, emozioni trovano provvisorie unioni e separazioni in un originale divenire dai molteplici aspetti" (G.L.).

Giovanni Tuzet, *365 secondo*, Ferrara, Liberty House, 2000
La pubblicazione si presenta in un'edizione di grande pregio corredata da 18 tavole di Nicola Nannini. Alla base delle composizioni poetiche si pone una poderosa riflessione sulla storia umana. I migliori risultati sono conseguiti quando il poeta riesce a liberarsi da giochi di parole e dal desiderio di pura ricerca linguistica. In questi momenti viene alla luce una genuinità d'ispirazione che sa immergersi in profondità sconosciute, anche di carattere religioso. Una forza poetica non indifferente sa unire vigore e profondità umana, dimostrando una potenzialità poetica non comune (G. L.).

Liliana Ugolini, *La malinconia, dicevi*, Firenze, Gazebo, 1999
La malinconia viene rappresentata nella concretezza psicologica di persone, situazioni, luoghi, ricordi, dubbi, incertezze e interrogativi. Il senso del tempo che passa, della vanità delle cose, dell'inconsistenza dei desideri e della constatazione della solitudine personale scalfita solo superficialmente dall'ansia di travalicare i limiti personali sostanzia questa raccolta di liriche brevi, ma efficaci. L'autrice non si abbandona mai al sentimentalismo, ma coglie con "occhi asciutti" la tragica condizione umana» (G.L.).

Dal gennaio 2001 è possibile visitare il nostro sito:
http://digilander.iol.it/atelierpoesia
Troverete notizie utili, sommario e anticipazioni.

www.andreatemporelli.com