NUMERO 22

ANNO VI - GIUGNO 2001

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

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

La tradizione del futuro

Bregola – Cazzulo – Cellotto – Citton – Desiati – Ferrara
Fonio – Grandesso – Ielmini – Italiano – Lisa – Menestrina
Piergallini – Rabissi – Meskos – A. Napoli – Rotino – Santi

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 La tradizione del futuro
Marco Merlin

4 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'autore

Carlo Michelstaedter: La lotta tra la parola e la realtà

5 Notizie biobibliografiche
Tommaso Lisa

8 Carlo Michelstaedter: Il Novecento e oltre
Giuliano Ladolfi

29 Michelstaedter in diacronia: genesi stilistica delle "Poesie"
Tommaso Lisa

Saggi

38 Una musica che cresce. La poesia di Iacuzzi
Marco Merlin

Voci

45 Alberto Cellotto: *L'ordine inatteso*
47 Gian Citton: *Voce sola*
51 Enrico Piergallini: *Scavi e scogli*
57 Paolo Rabissi: *Fughe di via*
61 Markos Meskos, Massimo Cazzulo: *L'elegia del tempo perduto*
a cura di Federico Italiano

Letture

ANTOLOGIE

76 "L'opera comune" a c. di G. Ladolfi
Adriano Napoli

79 "I poeti di vent'anni" a c. di M. Santagostini
Flavio Santi

80 "I cercatori d'oro" a c. di D. Rondoni
Riccardo Ielmini

POESIA

81 Giorgio Mottesi: "Algeri ancoi forsi doman"
Enrico Grandesso

82 Bino Rebellato: "Frammenti della poesia non detta"
Giovanni Menestrina

84 Paolo Ruffilli: "La gioia e il lutto. Passione e morte per Aids"
Mario Desiati

84 Camillo Sbarbaro: "Pianissimo"
Giovanni Menestrina

85 Enrico Testa: "La sostituzione"
Marco Merlin

NARRATIVA

87 Alessandro Barbero: "L'ultimo rosa di Lautrec"
Filippo Fonio

88 Giovanni Comisso: "Solstizio metafisico"
Enrico Grandesso

89 Angelo Ferracuti: "Nafta"
Sergio Rotino

90 Francesco Permunian: "Cronaca di un servo felice"
Davide Bregola

SAGGISTICA E ALTRO

91 "I luoghi dell'anima. In viaggio con i grandi scrittori" a c. di F. Panzeri
Davide Bregola

92 Donato Valli: "Poeti salentini. Comi - Bodini - Pagano"
Grazia Ferrara

93 **Rivistando**
Andrea Temporelli

95 **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

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

La tradizione del futuro

Si ha un bell'affannarsi alla ricerca di padri, fra certi poeti. Ma così non si rende giustizia alla parte femminile, materna e tellurica, che muove la creazione poetica. I padri, si sa, sono sempre incerti e non basta una mezza giornata di discussione sui propri testi per riconoscere il proprio maestro, per quanto illuminanti possano essere le parole. Non basta nemmeno una pubblicazione: un padre ci deve tutto, e il nostro debito nei suoi confronti è incalcolabile, a tal punto da non esistere più, a tal punto da muoverci al superamento.

Questa distinzione, sia chiaro, non fa che aumentare invece il debito, umano e intellettuale, con le persone che ci hanno generosamente dedicato un po' del loro tempo e della loro esperienza, per sbrogliarci dai nostri impacci giovanili. E questo debito sì che pesa, tanto che i poeti meno liberi di spirito e di mente se la trascineranno in una patetica piaggeria, mentre per i restanti diventerà il pegno di rendere ad altri lo stesso gesto di attenzione, creando un circuito di disponibilità all'ascolto che è una forma di solidarietà intellettuale determinante per la costituzione di una società civile e di una tradizione attiva, aperta, culturalmente, all'esperienza cangiante del mondo.

Dunque, non si vuole rinnegare quell'atto di amore del passato, quel movimento critico e intellettivo che rappresenta il seme (paterno) della poesia, ma si vuole qui ricordare che questa consapevolezza e questo atto di volontà restano sterili se non affondano nel terreno oscuro e ingovernabile degli umori, delle passioni, delle poco ragionevoli spinte alla vita che rappresentano il grembo dell'avvenire. Insomma, abbiamo sempre parlato della tradizione come del fondamento di qualsiasi gesto creativo e persino come fonte di ogni slancio sperimentale, proprio perché siamo certi che le radici della tradizione affondano nel futuro. Interroghiamo, infatti, i testi del passato perché ancora oggi ci parlano e diamo una forma alle nostre capricciose linee generative all'interno della nostra cultura proprio nel momento in cui siamo fedeli al loro impulso e siamo cioè in grado di superarle, di rendere onore alla loro vitalità. C'è un'intelligenza cieca, una naturalezza tutta femminile nella libertà con cui ogni generazione ricrea la tradizione. C'è una sapienza che non sarà mai del tutto ragionevole e razionalizzabile nell'atto di accogliere in noi il pronunciamento di qualche poeta.

Siamo certi, pertanto, che i poeti giovani siano chiamati anzitutto a conoscersi fra di loro, ad autodeterminarsi attraverso l'amicizia o il franco dissenso, anche perché nessun "padre" potrà mai garantire l'attenzione che invece ci viene da un coetaneo. E siamo certi che questa sia l'unica forma di rispetto integra che dobbiamo a coloro che ci hanno formato, con le loro parole e col loro esempio.

M.M.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

L'ossimoro dell'editoriale *La tradizione del futuro* permette a Marco Merlin di approfondire il tema, a lui caro, del rapporto dei poeti ventenni con la generazione precedente. E, se da un lato egli individua nella tradizione «il fondamento di qualsiasi gesto creativo […], la fonte vitale di ogni slancio sperimentale», dall'altro ribadisce che solo il rapporto tra coetanei potrà permettere un originale ed autonomo sviluppo della poesia italiana. Si tratta di un ulteriore e chiaro segnale di una consapevolezza che, maturata attraverso la pubblicazione di tre antologie a loro dedicate – e di cui si parla nella sezione "Letture" –, sta producendo frutti di coesione e di relazioni in attesa di una successiva opera di approfondimento teorico e di atti compositivi.

La rubrica **L'autore** è dedicata a Carlo Michelstaedter, scrittore goriziano del primo decennio del ventesimo secolo, analizzato al di fuori dell'abusata etichetta di "vociano". Dopo un'ampia e approfondita scheda biobibliografica, curata da Tommaso Lisa, Giuliano Ladolfi esamina gli spunti di carattere filosofico e sociologico presente nella sua tesi di laurea *La persuasione e la rettorica*. L'autore goriziano, conscio della crisi espressa dal Decadentismo, deduce con straordinaria acutezza ed intelligenza gli esiti che si sarebbero manifestati nel Novecento: il trionfo delle ideologie, la massificazione dell'individuo, l'affermazione della "rettorica" in ogni campo del sapere, la fine della metafisica tradizionale. La sua richiesta di un diverso e più diretto accostamento al reale, al di fuori dei filtri culturali, forse solo oggi è giunta a consapevolezza critica tra i pensatori, i quali, tuttavia, non hanno ancora operato in modo evidente l'heideggeriana "svolta" filosofica. Il secondo contributo di Tommaso Lisa sottopone ad un puntuale e documentato esame esegetico le liriche del giovane poeta, in cui lo studioso coglie influssi della tradizione ed elementi biografici.

Marco Merlin continua nella sua pregevole lettura della poesia contemporanea. **Il saggio**, dedicato a Paolo Fabrizio Iacuzzi, si propone di cogliere l'evoluzione poetica di un autore che porta a compimento un processo di combustione di elementi stilistici eterogenei in una direzione sempre più visibile verso il mondo degli umili, dei reietti e dei diseredati.

La sezione **Voci** presenta nella sezione nazionale quattro poeti, Alberto Cellotto, Gian Citton, Enrico Piergallini e Paolo Rabissi. Gian Citton, opera un vero e proprio scavo nella memoria alla ricerca di figure significative, rappresentate con modalità "etopoietiche". Negli altri, invece, diversi per età e per formazione, troviamo in comune il desiderio di ricerca nel mondo esterno in una tensione che trova nella poetica degli oggetti la maniera più adatta per "tornare a dire". Federico Italiano propone, quindi, nella presentazione e nella traduzione di Massimo Cazzulo il poeta neogreco Markos Meskos, la cui lirica è dedicata in un primo momento alla quotidianità della provincia macedone; in un secondo tempo l'irruzione della storia ufficiale nella vita dell'autore determina una visione pessimistica non sempre riscattata dai sentimenti e dagli affetti.

Aprono la rubrica **Letture** le recensioni delle tre antologie dedicate ai poeti nati negli Anni Settanta, apparse quasi contemporaneamente tra il 1999 e il 2000 e prodotte da studiosi loro coetanei i quali pongono in luce la necessità di un'operazione che è servita a rendere visibile un gruppo di autori senza per questo decretare alcuna forma di consacrazione. Il panorama degli altri lavori spazia dalla poesia alla narrativa, alla saggistica.

Concludono il numero **Rivistando**, in cui con agilità e sottile ironia Andrea Temporelli passa in rassegna le più importanti pubblicazioni in questo settore, e **Biblio**, n cui attraverso brevi ma incisivi giudizi vengono illustrati i migliori testi che giungono in redazione.

G. L.

www.andreatemporelli.com

Carlo Michelstaedter: La lotta tra parola e realtà

Notizie biobibliografiche
Tommaso Lisa

Io so che non ho da attendermi niente da nessuno;
perciò non ho niente da temere dalla vita,
niente si può cambiare, niente si può fermare
Carlo Michelstaedter

Scrittore di frontiera, di un anno più vecchio dell'autore del *Mio Carso* Scipio Slataper suo conterraneo, Carlo Michelstaedter nacque a Gorizia, la "Nizza asburgica", nel 1887 da una famiglia italiana ebrea. Suo padre dirigeva l'ufficio delle assicurazioni Generali di Trieste. La madre, Emma Luzzatto, donna di elevato carattere, imprigionata nel 1943 per le persecuzioni razziali, avrebbe trovato la morte in un campo di concentramento germanico.

Al liceo si distinse per i gusti raffinati, l'amore per il nuoto e la danza, oltre che per la versatilità in tutte le materie. Nino Paternolli, Enrico "Rico" Mreule, il cugino Emilio, la sorella Paula e altre ragazze si strinsero in questi anni intorno alla sua carismatica figura di adolescente dotato di un fascino quasi divino. Amante delle lunghe odissee solitarie in barca per l'alto Adriatico, iniziò a scrivere i suoi pensieri e le prime liriche su un quaderno d'appunti.

Superato l'esame di maturità, nel 1905 si iscrisse a Vienna alla Facoltà di matematica, materia nella quale era particolarmente versato. Finì, invece, per trasferirsi a Firenze, dove pensava di consacrarsi alla pittura: i suoi schizzi e le sue caricature, di buona fattura, ci aiutano a comprendere alcuni aspetti della sua personalità. Frequentò la facoltà di Lettere, dedicandosi soprattutto alla filosofia antica e moderna e lavorando intorno ai concetti di "persuasione e di rettorica" in Platone e Aristotele. Qui ebbe come amici Vladimiro Arangio Ruiz, Gaetano Chiavacci e Giannotto Bastianelli. Il giovane Carlo non fu un finto morituro o un bel morente, come molti scrittori di allora, non fu neppure un intellettuale sacrificato nella sua dedizione alle lettere. Piuttosto si distinse sempre per il suo temperamento energico, confessando la sua vitalità nella scherma, nel ballo, nel nuoto. Disprezzava lo studio monotono e sedentario, le inutili dispute filologiche e linguistiche, puntava sempre al significato, al senso, al messaggio più autentico che un'opera poteva comunicare.

Si dedicò allo studio dei Vangeli, di Schopenhauer e dei discorsi del Buddha. Diciottenne, lesse Shakespeare, Goethe e Heine (non altri) per quanto riguarda gli autori di lingua tedesca, diversi francesi (Hugo, Rostand, Zola) e molti italiani: Dante, Petrarca e Leopardi naturalmente, ma anche Prati, Aleardi, Praga, Giacosa, Graf, il Fogazzaro del *Santo*, Croce, De Sanctis, molto, se non tutto, Carducci, il Pascoli dei *Poemetti* (probabilmente anche tramite la rivista fiorentina «Marzocco»), il D'Annunzio delle *Laudi* e della *Francesca da Rimini*. Ma solo Ibsen e Tolstoj furono i suoi veri modelli ideali. Giunto ad un primo livello di maturazione artistica, iniziò a strutturare la sua produzione leopardianamente in tre generi: lirico-soggettiva con le poesie, filosofico-trattatistica con la tesi di laurea *La persuasione e la rettorica*, filosofico-dialogica, per un confronto aperto, con le prose del *Dialogo della salute*. Nel 1909 Michelstaedter tornò a Gorizia per accingersi alla stesura della tesi. La sera del 16 ottobre 1910 finiva di scrivere le "appendici critiche" alla *Persuasione*. Il giorno seguente si uccise con un colpo di rivoltella.

Contemporaneo di Freud, Michelstaedter attraversa il Decadentismo ed assapora i lancinanti dolori della crisi del soggetto sul baratro, non ancora frantumato e scisso tra conscio e inconscio, essere, voler essere e dover essere. Appartenne alla generazione che Camillo Guerazzi nel 1929 diceva in gran parte scomparsa, «inghiottita dalla guerra, dalla miseria, dalla malattia, dal dolore, la quale ha fatto a sue spese tutti i tentativi vani e illusori». L'esperienza individuale di Michelstaedter deve, infatti, essere contestualizzata nel dramma di tutta una generazione. Slataper nel 1909 scriveva: «Siamo già stanchi. Stanchi del nostro individuo malcontento, della nostra superbia senza guida, della nostra solitudine girata per lungo e per largo in cerca di nuove strade. Siamo fuori di tradizione. Non abbiamo fede per essere capostipiti di una nuova. Senza tradizione e senza fede […]. La nostra generazione non ha avuto un maestro […]. Non riconosciamo un centro. Noi tutti sorgiamo da uno stato di dubbio». Secondo la formula di Claudio

www.andreatemporelli.com

Magris, si tratta di una «cultura della crisi».

La ricerca di Michelstaedter è indirizzata verso un forzato ritorno alla coincidenza illusoria tra parola e idea, tra verbo e pensiero: quando egli parla, si espone sempre in prima persona, senza dissimulazioni. L'oggetto d'arte è il suo stesso *Streben*, il conflitto tra un assoluto reale e l'inganno della necessità immanente, supportato da un'ulteriore lacerazione dovuta all'inconciliabilità con il sentimento d'amore percepito fino in fondo come valore vitale, anche quando il rapporto con l'amata è fallimentare. Michelstaedter poeta d'amore trova in Rilke un certo equivalente mitteleuropeo e nell'ultimo Leopardi un ideale punto di equivalenza per le strazianti tensioni, i calchi stilistici evidenti, l'universo di giovani figure femminili. Pirandello fu forse l'unico uomo del suo stesso tempo ad avvertire in modo relativamente affine la crisi sociale del soggetto scisso tra essere e apparire, la crisi decadente e la caduta dei miti.

La sua vita interiore fu, come ha scritto Garin, «appressamento alla morte». "Spirito libero", individualista, idealista, stoico, ferreo moralista, cultore di una fede senza dio, di una vita vissuta autenticamente senza dipendenza alcuna e senza paura di nessun distacco, Michelstaedter si inserisce in quel Novecento poetico italiano assetato di biblica e metafisica sui destini dell'uomo nel quale la poesia, per dirla con Ossola «torna ad apparentarsi al grande Novecento europeo che è stato – da Eliot a Celan, a Bonnefoy – assetato d'assoluto». Per questo motivo Michelstaedter si è conquistato la fama di "vociano", per i temi filosofico-morali e la tragica logicità della sua parabola vitale e non per altro, in quanto la sua poesia non è ascrivibile nell'area del frammentismo. Sulla scorta delle ultimissime ricerche compiute da Antonello Perli (*Michelstaedter e il "Leonardo"*, «Rivista di Letteratura Italiana», 1999, XVII, 1. pp.169-186.) lo potremmo affiancare piuttosto al Papini del «Leonardo», dal quale trasse probabilmente le suggestioni del pragmatismo, l'individualismo e la filosofia di Nietzsche. Tuttavia, proprio per la sua assolutezza speculativa, per il suo essere *in fieri* una eventualità che non ha mai fatto scuola, risulta forse più obiettivamente libero e inclassificabile.

Le edizioni delle poesie di Carlo Michelstaedter sono state poche ma significative. La prima, *Poesie*, fu curata da Vladimiro Arangio Ruiz, Genova, Formiggini, 1912 (in due volumi: il primo comprendente *Il dialogo della salute* e le *Poesie* senza le poesie a Senia, il secondo *La persuasione e la rettorica,* senza appendici critiche che apparvero nella seconda edizione del secondo volume, nel 1922, edito a cura di Emilio Michelstaedter), ristampate poi dallo stesso Arangio con il titolo *Poesie 1910*, Milano, Garzanti, 1948. Gaetano Chiavacci è il curatore dell'edizione unica per molto tempo rimasta la sola disponibile, ossia *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958. L'edizione delle *Poesie*, a cura di Sergio Campailla, Istituto per gli incontri letterari mitteleuropei (Milano, Adelphi, 1987), preceduta da una validissima introduzione, è sicuramente la più attendibile, che fa seguito all'altra, sempre a cura di Campailla, Bologna, Pàtron, 1974. *La persuasione e la rettorica*, con *Appendici critiche*, è uscita a cura del medesimo Campailla da Adelphi nel 1995, come pure *Il dialogo della salute*. A conti fatti, i saggi e le introduzioni di Sergio Campailla e di Antonio Piromalli, per la loro forza e il loro rigore filologico, si dimostrano i più utili, rigorosi ed efficaci strumenti di indagine. Riguardo le antologie e le storie della letteratura, Michelstaedter viene citato almeno una volta e a buon diritto in tutti i volumi, per lo più abitualmente *a latere* degli scrittori "vociani". Anche Gianfranco Contini dedica due pagine della sua *Letteratura dell'Italia Unita,* Sansoni, 1994 ad un profilo biografico e al *Dialogo tra Carlo e Nadia* tratto dal *Dialogo della salute*. Un orientamento critico di massima è fornito dai testi di Marco Cerruti, *Carlo Michelstaedter*, Milano, Mursia, 1967-1987; Sergio Campailla, *Pensiero e poesia di Carlo Michelstaedter*, Bologna, Pàtron, 1973; Antonio Piromalli, *Michelstaedter*, Firenze, La Nuova Italia edizioni, il Castoro, 1974.

Nonostante il rinnovato interesse di questi ultimi anni, una bibliografia di massima su Carlo Michelstaedter non è sterminata. Cronologicamente, i primi a trattare di lui a due soli anni dalla scomparsa, furono Giovanni Papini in *Michelstaedter*, in *24 cervelli*, Ancona, Puccini, 1912, ora in *Tutte le opere,* II, *Filosofia e Letteratura*, Milano, Mondadori, 1961, ed Emilio Cecchi, sulla «Tribuna», 12 settembre 1912, ora in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Pietro Citati, Milano, Mondadori, 1972. Giuseppe Antonio Borgese, autore di *Studi di letteratura moderna*, Milano, Treves, 1915, nel '20 trovò ingiustificata l'esclusione di Michelstaedter dall'antologia

www.andreatemporelli.com

Poeti d'oggi di Papini e Pancrazi. Giacomo Debenedetti, autore dello studio intitolato *Michelstaedter* (*Saggi Critici. Prima serie*, Firenze, Solaria, 1929, ora Venezia, Marsilio, 1989, oppure con il titolo *Carlo Michelstaedter. Finzione rettorica e verità assoluta: la caduta dei miti nell'identità di riflessione e vita,* (1929) nella storia della letteratura *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, Milano, Marzorati Editore, 1982, vol. 2), è forse il solo studioso che ha avuto il coraggio e la capacità di relativizzare, contestualizzare e rendere più umano il sistema esistenziale del Michelstaedter, spogliandolo almeno in parte di quel sacro rispetto che incute l'ombra del suicidio. Nella stessa storia della letteratura *Novecento*, di seguito è riportato un saggio, squisitamente filosofico, di Eugenio Garin *La riflessione di Michelstaedter* del 1958, oltre ad una vastissima ed accurata bibliografia. Silvio Ramat, nel testo *La poesia italiana 1903-1943*, Venezia, Marsilio, 1997, raccolta di articoli usciti sulla rivista «Poesia» tra il 1990 e il 1995, in poche pagine offre un ritratto marcatamente vociano dello scrittore nel quale, come Debenedetti, tende a sminuire l'importanza delle poesie («il poeta agiva in funzione e quasi per conto del filosofo»), sottolinea la tensione morale e il gesto del suicidio, rileva i forti echi leopardiani e la distanza dal canone estetico carducciano e dannunziano.

Sempre a proposito di leopardismo, spunti di ricerca sono presenti in Gilberto Lonardi, autore di *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento,* Firenze, Sansoni, 1974, seconda edizione con sottotitolo *Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*. Altra opera di Gilberto Lonardi è *Mito e accecamento in Michelstaedter*, in «Lettere italiane», XIX, 1967. Sergio Campailla ha analizzato, invece, i rapporti di Michelstaedter con Ibsen in *Michelstaedter lettore di Ibsen* in «Lettere italiane», XXVI del 1974. Per comprendere il contributo formativo dell'*Ecclesiaste* sullo spirito di Michelstaedter, un interessante contributo è stato offerto dal saggio di Guido Ceronetti posto nell'appendice *Qohélet e altri ecclesiasti* nel volume, facilmente reperibile, *Qohélet o l'ecclesiaste*, Torino, Einaudi, 1988. A.Berardinelli ha esaminato i rapporti di Michelstaedter con il pensiero di Benedetto Croce in *Tra Benedetto Croce e Carlo Michelstaedter: il pensiero di fronte alla vita* contenuto nel *Manuale di storia della letteratura italiana per generi e problemi,* Bollati Boringhieri, 1996, vol. 4.

Pochi e di difficile reperimento i saggi a carattere stilistico, primo tra tutti V. E. Alfieri, *Michelstaedter poeta,* in «Letterature moderne» XII (1962), pp. 133-147, ma anche B. Maier, in «Letterature moderne», IX, 1959, pp. 243-246. La critica infatti, abbagliata dai grandi temi filosofici dell'opera in prosa, ha sempre trascurato se non palesemente affossato qualsiasi tipo di analisi stilistica e metrica. Altrettanto rari sono i saggi che, distanziandosi dal dato biografico, sappiano analizzare l'intera opera restando oggettivi, senza indagare il senso del suicidio. Nell'infittirsi degli studi più recenti, degno di nota è il lavoro di Antonello Perli *Michelstaedter e il "Leonardo"*, apparso in «Rivista di letteratura italiana», 1999, XVII, 1, tendente a dare una nuova e meno vociana immagine del nostro scrittore, avvicinandolo piuttosto all'area del «Leonardo». Sempre di Antonello Perli è uno studio intitolato *La metafora eroica. Sulla mitologia poetica di Michelstaedter*, in «Critica Letteraria» XXVII, Fasc. 1, n.102/1999. Cronologicamente ultimo ma non meno importante è un altro saggio di Antonello Perli volto a indagare i rapporti tra il goriziano e il Decadentismo, spesso volutamente ignorati, in *Le "mal du siècle": Michelstaedter et la décadence,* apparso in «Esperienze letterarie», XXIV, 1999. Nel recente moltiplicarsi di interventi c'è spazio anche per opere come quella di Antimo Negri *Il lavoro e la città. Un saggio su Carlo Michelstaedter*, Roma, Edizioni Lavoro, 1996, dove il discorso affronta gli aspetti della sociologia dell'arte in un parallelo tra Michelstaedter e la scuola di Francoforte, nella polemica sull'industria culturale e la cultura di massa. Interessante è pure l'idea creativa di Francesco Vagni (*La sponda e il mare, ideazione scenica su testi propri di Carlo Michelstaedter e di Biagia Marniti,* Udine, Campanotto editore, 1994), di un adattamento teatrale di alcuni testi poetici. Non poteva infine mancare una nota al tagliente romanzo di Claudio Magris *Un altro mare*, Garzanti, 1991-1998, variazione tra il filologico e il sognato sulla vita di Enrico Mreule, sincero compagno di Carlo che, abbandonata Gorizia per fuggire in Patagonia, ritorna all'orizzonte istriano tra la caduta dell'Impero, la Seconda Guerra Mondiale e il Comunismo: un itinerario interiore alla ricerca della perfezione, sempre con lo sguardo fisso all'insegnamento del poeta, che lo condurrà al nulla, sullo sfondo del mare, in un acre e sconsolato diniego.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Carlo Michelstaedter: Il Novecento e oltre

1. Una tesi di laurea

Oggigiorno la stesura di una "tesi di laurea" implica un'impostazione progettuale di carattere rigoroso, dotata di una struttura, supportata da puntuali argomentazioni e documentata in modo quasi ossessivo. Così ho appreso dal mio relatore, così vedo che ancora oggi si insegna nelle Università italiane.

Questi non sono le caratteristiche del lavoro *La persuasione e la rettorica* di Carlo Michelstaedter. A prescindere dalle diverse concezioni attribuibili ai differenti periodi storici, a noi preme sottolineare il carattere poliedrico di questo scritto di natura prettamente filosofica, epistemologica direi, in cui troviamo rigore scientifico (ci sono passi in cui è documentata la preparazione matematica di questo scrittore), in cui ricordi autobiografici si alternano con passi improntati a vigore lirico ed emotivo. L'autore vi condensa tutta la sua personalità e il risultato delle sue meditazioni, verso le quali non riesce a mantenere il distacco del pensatore; egli si immerge nella materia con la foga giovanile del bisogno di esprimere e con l'ardore di chi lancia bagliori di conoscenza senza ricercare alcun tipo di consequenzialità logica.

Ma questo non è tutto. Riempie di stupore il lettore, che può ripercorrere con la mente l'intero Novecento, scoprire che questo giovane nel suo travaglio personale, sia pure in modo indistinto, abbia presagito la maggior parte degli esiti del pensiero novecentesco. Quest'opera, infatti, scritta a ventitré anni sul finire del primo decennio anticipa il lungo, complesso e contraddittorio travaglio del secolo a torto definito "breve". Come mai lo scrittore giunse a tanto? In primo luogo perché seppe compiere una precisa e chiara analisi del periodo di crisi che stava vivendo e, in secondo luogo, perché con chiaroveggenza fu in grado di trarre (sia pure nella maniera descritta) deduzioni implicite nelle premesse.

Pare importante precisare che in questo studio ci occupiamo di Michelstaedter non per il valore poetico della sua produzione, ma perché l'analisi delle sue riflessioni può offrire un contributo di conoscenza sul secolo che abbiamo appena concluso soprattutto sulla tematica del rapporto tra la parola e la realtà, questione centrale di tutta la poesia del Novecento: egli previde gli esiti avanguardisti, strutturalisti e formalisti e propugnò una linea di letteratura apparentemente perdente; la "rettorica", infatti, ebbe il sopravvento sulla "persuasione". Ma a quasi cento anni di distanza possiamo constatare come all'interno di questo trionfo si incomincino ad intravedere i segnali di un'inversione di tendenza.

Michelstaedter, quindi, si colloca su un preciso versante della nostra cultura al punto che molti critici hanno giustamente ravvisato in lui un'esigenza profondamente morale, che si condensa in un bisogno di letteratura come vita, non nel senso ermetico (Carlo Bo), ma in una tensione ineludibile verso il reale.

2. La crisi della cultura e la "rettorica"

Uno degli elementi culturalmente più significativi del testo *La persuasione e la rettorica*[1] è la precisa e puntale consapevolezza della crisi che la cultura stava attraversando ad inizio secolo. Non c'è dubbio che Carlo Michelstaedter non sia stato il solo a soffrire il "disagio della civiltà", è certo, però, che ben pochi altri scrittori lo hanno vissuto come lui in modo così profondo nella vita e nel pensiero. E non mi riferisco al

www.andreatemporelli.com

suicidio, ma al travaglio ideologico documentato dalle sue opere.

Il primo e fondamentale contributo alla consapevolezza critica consiste nell'aver individuato con precisione uno dei problemi cruciali del Decadentismo e cioè la relazione tra parola (la «rettorica») e la realtà (la «persuasione»), questione che ha attraversato l'intero Novecento al punto che a buon diritto una delle caratteristiche letterarie di questo secolo può essere colta nel concetto di "arbitrarietà del segno" e conseguentemente di egemonia o di priorità del significante, su cui si fonda la struttura del soggetto, rispetto al significato (Lacan) L'uso di termini desaussuriani sottolinea che, proprio negli anni in cui lo scrittore goriziano denunciava le conseguenze di tale pericolo, il *Cours de linguistique générale* ne stava fornendo i presupposti nell'intero settore artistico. Il linguaggio iniziò ad essere interpretato come realtà autosufficiente e autocostituente, non più atto a rinviare a una realtà di cui costituire la descrizione o la rappresentazione, senza più provenire da un soggetto di cui fosse l'espressione, ma come puro rimando a se stesso.

> In fatti il primo segno che uno dà della sua rinuncia ad impossessarsi della cose – per «amor del sapere», è l'accontentarsi al segno convenzionale che nasconde l'oscurità per ognuno in vario modo inafferrabile; in questo segno per questa convenzione presumendo d'avere il *sapere*, ogni volta un piccolo brandello di sapere che, congiunto poi e subordinato, per vario e mirabile concatenarsi della curiosità filosofica, ad altri brandelli formi un sistema di nomi e gli *costituisca l'inviolabile possesso dell'assoluta conoscenza*.
>
> In questo il suo ben macchinato cervello è libero e assoluto padrone, che può scendere dai più generali ed astratti ai più particolari e vicini, e con non minor agevolezza – da questi a quelli salire, che può a qualunque richiesta su una cosa dare il nome e a questo nome o colla salita o colla discesa per la via dei simili o della definizione fingere un vasto raggio di luce (p. 101).

Tali esiti trovano una precisa ragione culturale nel movimento del Decadentismo. Il pensiero filosofico, non essendo più capace di produrre una precisa e fondata concezione della vita, dell'uomo e della sua storia, si chiude nella consapevolezza "esistenzialista" di un'insolubile agnosia, che comporta, come testimonia la produzione di Pirandello, l'impossibilità di comunicazione. Sottratta al linguaggio questa primaria funzione, non rimane che il "gioco", il pascaliano *divertissement*, la combinazione di segni, l'analisi delle strutture e delle forme, l'ironia, l'accostamento casuale di colori, di suoni e di parole. Questa linea, che potremmo definire "avanguardistica", attraversa l'intero Novecento: nel Futurismo si presenta come esperienza di rottura della tradizione aulica, carducciana, intimista e tardoromantica, mentre nei movimenti degli Anni Sessanta assume consapevolezza del significato che tale scelta comporta. Il problema fondamentale della poesia si identifica nella questione del linguaggio, che diventa il luogo di fondamento del soggetto inteso, però, come *manque-à-être*, come inautentico a causa dell'arbitrarietà del segno. «Tramontato a causa della crisi gnoseologica il rapporto tra pensiero e essere, gli artisti si sono applicati ai linguaggi artistici come entità dotate di realtà autonoma ed organizzata provocando il distacco dal mondo dei fatti (L. Wittgenstein) con la possibilità di stabilire le regole a propria misura e piacimento, come si può vedere nelle arti figurative e nella poesia di tutto il Novecento. Il distacco dal reale ha assunto forme diverse: non esistono solo le posizioni avanguardistiche, ma anche la linea lirica petrarchista, il classicismo mitomodernista, l'Ermetismo e il postermetismo, le decantazioni neorfiche o simboliste»[2].

La "rettorica", pertanto, rimane l'unica possibilità di esistenza del soggetto che nella sua "mancanza" pone il fondamento delle finzioni e delle mistificazioni del sapere.

www.andreatemporelli.com

All'inizio del Novecento, in un momento in cui il Decadentismo non aveva ancora lasciato presagire tutte le conseguenze della crisi, Michelstaedter con lucidità trova le cause di un fenomeno che avrebbe conquistato il secolo. Il "vuoto" di senso diffuso dalla consapevolezza che la cultura occidentale non è più in grado di proporre schemi validi per interpretare il reale, favorisce l'insorgere della parola desemantizzata, lo studio delle strutture, l'analisi formale: «deve con moltiplicar di parole affannarsi a *significarla*» (p. 170). Come Faust, l'uomo non sa trovare, non ha un nome che possa esprimere quello che prova. Si trova, pertanto, in una dolorosa situazione afasica da cui tenta di uscire come «il bambino […] che nell'oscurità grida per farsi un segno della propria persona, che nell'infinita paura si sente mancare» (p. 99).

> E le parole, come nel parlare rimangono oscure e vaghe, perdono la possibilità della pienezza delle riferenze per cui altrimenti sono perspicue (p. 168).

In una simile situazione i poeti cercano di ritrovare l'origine della separazione o affidandosi allo schermo di Io-personaggi, come Zanzotto nelle *Egloghe*, oppure nel balbettio dell'*infans* (etimologicamente: colui che non sa parlare, il fanciullino pascoliano) o nel linguaggio della follia (Campana) o nella discesa agli Inferi rimbaudiana ed ermetica oppure nella semplice assunzione di consapevolezza come in Sereni e in Caproni. In ogni caso le peregrinazioni, compiute all'interno di strutture e di forme, non solo non salvano dal "vuoto", ma lo amplificano, come già testimoniava la lirica di Maeterlinck, di cui i critici hanno posto in luce «il sentimento costante di attesa a mani vuote», «un cammino che manca il suo compimento», un atto iniziatico che non si realizza[3].

Ma la desemantizzazione della parola produce non solo "rettorica" verbale e artistica, ma anche conseguenze nefaste sul piano pratico: «La loro [degli uomini] degenerazione è detta educazione civile, la loro fame attività progresso, la loro paura è la morale, la loro violenza, il loro odio egoistico – la spada della giustizia» (p. 144): pare di intravedere in queste parole l'oppressione dei regimi comunisti presentata come libertà, la dittatura come democrazia del popolo e il furto come espropriazione proletaria: «È il regno della rettorica» (p. 144).

3. Il secolo della "rettorica"

«La realtà è la realtà e il pensiero è il pensiero» (p. 120): questa posizione fa piazza pulita del kantismo e dell'Idealismo; di fronte alla "rettorica" imperante occorre ritornare alla "persuasione", alla realtà, ad una realtà autentica che non è quella positivista, la quale viene messa in discussione fin dall'inizio della prima parte del testo, intitolata *La persuasione*, con il famoso esempio del peso attaccato ad un gancio: «sempre lo tiene un'ugual fame del più basso, e infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere» (p. 39). In questo passo l'autore affronta un problema di fisica con strumenti filosofici: non ricerca la misurazione del peso o della resistenza, ma la finale destinazione della forza.

> Il peso è a sé impedimento a posseder la sua vita e non dipende più da altro che da se stesso in ciò che non gli è dato di soddisfarsi. *Il peso non può mai esser persuaso* (p. 40).

Michelstaedter distrugge sistematicamente ogni pretesa di oggettività da parte del metodo scientifico: è impossibile ogni osservazione senza un osservatore, un'idea senza chi la pensa, una sensazione senza chi la prova.

> Ma quale è l'esperienza della realtà? S'io ho fame la realtà non mi è che un insieme di

www.andreatemporelli.com

> cose più o meno mangiabili, s'io ho sete, la realtà è più o meno liquida, e più o meno potabile, s'io ho sonno, è un giaciglio più o meno duro. […]. «Ma noi non guardiamo le cose con l'occhio della fame o e della sete; noi le guardiamo *oggettivamente*» protesterebbe uno scienziato. Anche l'«oggettività» è una bella parola […] veder oggettivamente o non ha senso perché deve aver un *soggetto* o è l'estrema coscienza di chi è *uno colle cose, ha* in sé tutte le cose: […] il *persuaso*, il dio» (p. 122-123).

Nella sua critica agli schemi scientisti e nel suo invito al ritorno al reale, il triestino può essere paragonato ad Husserl, il quale, compiendo all'inizio del secolo una vera e propria "rivoluzione epistemologica", ritiene che il pensiero e la scienza debbano ritornare alle cose stesse, per il fatto che la speculazione moderna, da Galilei al Positivismo, aveva trascurato una categoria fondamentale della realtà, la "complessità", provocando una divaricazione tra teoria e prassi e dimenticando il «mondo della vita». Anche Michelstaedter è profondamente convinto che l'opposizione "classica" tra realismo e idealismo vada superata. Lo schema secondo cui il soggetto conosce un mondo che sta al di fuori di lui o quello secondo cui il soggetto si assume più il ruolo di demiurgo, di creatore e legislatore universale dell'essere, sono retaggi di una filosofia che si sta dimostrando incapace di spiegare l'esistente. Pertanto il processo della conoscenza diviene un intricato intreccio di rapporti, di correlazioni ed inferenze, di sorprendenti corrispondenze e legami tra l'universo del conoscibile e i mondi, plurali ed inesauribili, degli uomini e delle donne che tessono le trame della cultura, definito da Husserl come "complessità" e da Michelstaedter come "persuasione".

> Gli scienziati «possono in quantità sottratte al resto fingere la regolarità d'una correlazione che in natura da altri elementi è turbata – *eliminare la contingenza, e procurare la vicinanza* perché la relazione *avvenga* regolarmente» (p. 134).

L'uomo, quindi, non viene considerato come entità data, chiusa e precostituita, ma come un essere-verso, un tendere-a, un perenne aprirsi al mondo, all'altro e all'altrove, costituisce il sapere a propria immagine e somiglianza, una continua apertura problematica, un dialogo ininterrotto con le provocazioni dell'ignoto e dell'inedito, con le urgenze del presente, un serissimo vaglio critico e razionale di ogni proposta ed esperimento di umanità e cultura: «infinita gli resta pur sempre la volontà di scendere» (p. 39), «ἡ φιλοψυχία παντοῖα γίγνεται πρὸς τὸν βίον» (la brama di vivere assume ogni forma protesa alla vita), nonostante la vita sia «*una*, *immobile*, *informe*» (p. 43). La "persuasione", pertanto, si può attuare solo in un perpetuo e inappagato "tendere-verso": «come in ogni punto il tempo le [alla volontà] toglie di *consistere*, le toglie in ogni punto la persuasione, *non v'è possesso d'alcuna cosa* – ma solo *mutarsi in riguardo* a una cosa, *entrare in relazione* con una cosa» (p. 44), in un dialogo indefinito con il reale.

Pertanto la michelstaedteriana necessità di superare la "rettorica" di tipo scientifico per giungere alla "persuasione", alla "complessità" della vita, contrariamente a Husserl, non si risolve nella ricerca dell'"essenza", rivelata dalla coscienza (intuizione eidetica), il goriziano si mantiene sui livelli di ricerca senza approdare ad alcuna teorizzazione; il suo «perenne aprirsi al mondo, all'altro e all'altrove» accetta le provocazioni dell'ignoto come pure la provvisorietà e la frammentarietà del pensiero, comune, del resto, alla poesia del primo Novecento e testimoniato dai "frammenti" di Rebora, dai "frantumi" di Boine, dai "trucioli" di Sbarbaro, dagli "ossi di seppia" di Montale. La "persuasione" consiste nel cercare di superare il lacaniano *manque-à-être* nel tentativo di conseguire una pienezza, che non potrà mai essere raggiunta perché l'essere è nel tempo e perciò "deficiente", sempre teso ad un completamento mai

www.andreatemporelli.com

totalmente "persuaso".

I filtri logici creati dalla tradizione occidentale per la comprensione del reale si sono sostituiti alla vita e rappresentano una vera e propria "fuga dalla verità", perché risolvono la parola in "rettorica" nel cui ambito possiamo includere tutte le successive applicazioni dello strutturalismo (dall'antropologia alla sociologia, alla psicologia) e le ideologie, che, come tremende macchine di pensiero, hanno offerto la prova del modo in cui si possa staccare l'intelletto umano dalla realtà umana spingendolo a credere in valori autodistruttivi.

Michelstaedter prosegue in questa ricerca: il "tendere-a" diventa la condizione stessa dell'essere umano, perché se questi raggiungesse lo scopo di possedersi perderebbe la propria essenza e ogni possibilità di esistenza. Il Novecento, invece, per *horror vacui* ha sostituito alla tensione l'"oggetto strutturale", senza comprendere che l'esaurimento del desiderio avrebbe comportato l'annullamento della vita con la conseguente morte della parola (parola a livello zero di comunicazione: Neoavanguardie), dell'arte (arte per arte) e la morte del pensiero (pensiero debole).

> Che della stessa impressione di questo vuoto si può far dell'arte, il nostro tempo c'insegna. Qualunque cosa io dica, poiché io sono l'artista, l'ho detta, dunque è arte per forza (nota di pag. 107).

Il "vuoto" poi costringe l'uomo a forgiarsi riti con cui conseguire fama e successo:

> Quanto più vicino quanto più facilmente finito il lavoro, tanto più diffuso il metodo e ben accetto e più considerato fra gli uomini. Il deserto diventa chiostro, il convito accademia, lo studio del pittore—scuola di belle arti: poiché la fatica dei riti prende nome di santità, il maneggio dei concetti il nome di sapienza, la tecnica imitativa il nome dell'arte, *ogni virtuosità il nome d'una virtù*. (È più facile e più proficuo educare le proprie dita a un disperato acrobatismo, che intendere ciò che si suona). – *Virtuosità* è identico con *specialità*: io ripeto, esagero, svolgo mostruosamente un dato atto, una tal serie d'atti — ed ho già una persona cospicua. Ho educato in me una macchina eccezionale. E la fatica bruta oscura *della minima vita* ha *il nome e il diritto d'esistere* del postulato *della massima vita* (p. 130).

La divaricazione schizofrenica tra pensiero e vita produce quel disagio della civiltà, messo in luce da Nietzsche e da Freud e le denunce da parte del filosofo tedesco contro le pretese della Ragione avrebbero trovato una tragica conferma nell'immane conflitto che pochi anni dopo avrebbe devastato il vecchio continente provocandone la perdita della supremazia mondiale. E la mancanza di senso del mondo, anzi la pluralità o la soggettività del senso (Max Scheler), insita nella "rettorica", conduce ad una sfiducia anche nella possibilità di comunicazione tra le persone. In questa situazione l'uomo di Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, chiuso nel carcere della propria solitudine gnoseologica ed esistenziale, incapace di stabilire con gli altri un terreno di colloquio e di comprensione, diventa una lucida testimonianza del limite a cui giunto il pensiero occidentale:

> Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole che dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo di intenderci; non c'intendiamo mai[4]!

In questo senso devono essere interpretate anche le espressioni puramente foniche di Palazzeschi e di altri esponenti delle Neoavanguardie degli Anni Sessanta:

> Huisc... Huiusc...
> Huisciu... sciu sciu,

www.andreatemporelli.com

Sciukoku... Koku koku;
Sciu
ko
ku[5].

Contemporaneamente i poeti crepuscolari e nel 1925 Eugenio Montale, contro la retorica dannunziana e contro la concezione di arte come conoscenza, dichiarano l'incapacità della poesia di proclamare qualsiasi verità; non resta che accettare la condizione negativa:

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo[6].

Sereni riprende con maggiore pessimismo questo concetto negli Anni Sessanta in una lirica intitolata *I versi*:

Se ne scrivono ancora.
Si pensa a essi mentendo
ai trepidi occhi che ti fanno gli auguri
l'ultima sera dell'anno.
Se ne scrivono solo in negativo
dentro un nero di anni
come pagando un fastidioso debito
che era vecchio di anni.
No, non è più felice l'esercizio.
Ridono alcuni: tu scrivevi per l'Arte.
Nemmeno io volevo questo che volevo ben altro.
Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi[7].

Ci troviamo di fronte ad una concezione di poesia «come conseguenza e come risarcimento di una ferita non rimarginata […], di un mancamento, una lacuna che stanno alle origini, e che diventano colpa»[8]. L'artista ha ormai abdicato a qualsiasi funzione sociale di vate, di cantore dei destini della patria o della rivoluzione, perché non sa più che cosa dire. Così l'uomo «può avere uno "stile", una "lingua" perfetti e pur non dir mai niente» (p. 171) e Angelo Guglielmi negli Anni Sessanta sostiene che il linguaggio non deve mirare ad altro che alla comunicazione della negazione della comunicazione esistente confermando lo scardinamento della dimensione semantica delle parole.

4. Le conseguenze individuali della "rettorica"

Il primo capitolo della seconda parte della tesi di laurea reca in esergo una citazione di S. Giovanni che richiama quello leopardiano della *Ginestra*: «Amarono la gloria degli uomini piuttosto che la gloria di Dio», amarono la "rettorica" più che la "persuasione", perché «la voce del dolore è troppo forte» (p. 93). La "rettorica" e cioè il filtro concettuale che, diventato molto spesso, invece di spingere verso il reale, ne impedisce l'accesso: gli uomini «guardano dietro a sé, guardano intorno a sé, e chiedono una benda agli occhi […] per la loro paura della morte [,] essi fingono un correlativo alla persuasione» (*ivi*).

Gli uomini «*temono la vita più che la morte*: rinunciano volentieri ad affermarsi nei

www.andreatemporelli.com

modi determinati purché la loro rinuncia abbia un nome, una veste, […] dia l'illusione di camminare a chi sta fermo» (p. 129).

La "rettorica" in campo morale determina il fenomeno dell'apparenza, il quale poggia le sua basi sulle cose. In tali condizioni gli individui diventano

> cosa fra le cose, schiavi del più del meno, del prima del dopo, del se del forse, in balia dei loro bisogni. Ma questa è tutta apparenza, questa non è la loro persona assoluta che s'afferma assolutamente nel valore assoluto, che *ha* il *valore assoluto*: la conoscenza finita. L'uomo si ferma e dice: *io so* (p. 94).

Nel Novecento europeo la schiavitù ha assunto il nome di ideologia, «benda sugli occhi»: milioni di persone hanno creduto in sistemi totalitari che si ponevano contro le più elementari regole della convivenza umana, contro la giustizia, la libertà, il rispetto, la tolleranza, l'uguaglianza. L'ideologia in modo appropriato può essere definita un vero e proprio «un correlativo alla persuasione», se ha spinto migliaia di studiosi a difenderla e a propagandarla e se in suo nome si è giunti a giustificare il genocidio, lo sfruttamento, l'omicidio politico, l'imperialismo, se in suo nome si sono sfruttati i grandi valori umani. Erich Fromm nel testo *Fuga dalla libertà* del 1941, di fronte all'avanzata del nazismo, dimostra come l'individuo, sotto il peso della libertà e della responsabilità (la "persuasione"), non di rado ceda al conformismo perdendo la propria identità e la propria salute mentale. «L'uomo cerca la sicurezza nell'adattamento ad un codice di diritti e di doveri: la libertà di essere schiavo; […] cerca il modo di aver sicurezza» (p. 143). In questa ricerca egli coinvolge anche la natura:

> Gli uomini «possono dare medicina per i suoi mali. […] gli scienziati possono *violentare* la natura a maggior comodità dell'uomo» (p. 135),

atteggiamento che può essere riscontrato oggigiorno nell'inquinamento, nello sfruttamento delle risorse naturali, nelle modificazioni genetiche, nelle biotecnologie.

La tragedia consiste nel fatto che l'individuo accetta di essere ridotto a «cosa»: l'uomo «è "cosa" come l'albero che il padrone sradica per usar tutto il legno» (147): il diritto d'esistere dello schiavo «coincide colla somma dei doveri verso il padrone, […] e la sua *sicurezza* è condizionata dal suo aderire ininterrotto ai bisogni del padrone» (p. 148). Il discorso di Michelstaedter si pone al di là di ogni divisione politica dei totalitarismi e si avvicina assai di più alla teoria di Eric Fromm che in *Avere o essere?* individua nella modalità dell'avere la genesi sia del capitalismo sia del comunismo.

Una simile condizione produce un preciso effetto psicologico: la difficoltà di autoidentificazione, la scissione dell'io (schizofrenia): l'io diviso è doppio in un rapporto di causa ed effetto perché lo sdoppiamento è il prodotto della proiezione dall'esterno di parti di un io in frantumi sentite come non proprie. Se, come si diceva, il linguaggio è il

> luogo […] della rimozione e dell'occultamento di quella medesima struttura di separazione, garantendo in tal mondo al Soggetto le su possibilità di esistenza e di vita: e cioè le illusioni della propria identità e del proprio sapere, nonché le simulazioni della comunicazione interumana e le costruzioni falsificanti della storia[9],

la parola, che addirittura designa il proprio nome, viene allontanata dalla persona, dal proprio corpo, dal proprio essere materia, come vediamo in Pirandello:

> Se c'è uno scrittore che rifiuta la corporeità è proprio Pirandello, nel quale compare un angelismo, che è tanto più stupefacente in uno scrittore agnostico. E non è errore definirlo uno scrittore spirituale, proprio perché si pone il problema della divisione dell'io: il corpo è

www.andreatemporelli.com

sentito come estraneo, come se appunto fosse possibile trovare l'io autentico solo in una specie di essenza spirituale, anima vivente in forma indipendente rispetto alla materialità fisica, così pesantemente autonoma ed esigente[10].

Giorgio Caproni soffre ancor più tale situazione: «*Because my name / is / George*[11]» dice in *Ragione*, sezione che appartiene al *Muro della terra*, isolando un versicolo famoso di Shakespeare quasi volesse dire: io sono il mio nome, esattamente come Mattia Pascal, e come in uno dei due madrigaletti del *Conte di Kevenhueller*:

Mio nome, avvicìnati.
Stringiti al mio corpo.
Fa' che nome e corpo non siano,
per me, più due distinti.

Moriamo insieme.
Avvinti[12].

L'invocazione è rivolta al nome e al corpo perché si uniscano. E ancora

Bruciamo la nostra distanza.
Bruciamola, mio nome.
Cessiamo di viverla come
il sasso la sua ignoranza[13].

A buon diritto Elio Gioanola sostiene che alla base della poetica caproniana, nelle radici che appaiono soprattutto alla fine della sua opera, ci sia questa debolezza ontologica dell'io, che si esprime in termini di distacco dalla corporeità, tanto che si può percorrere tutti i suoi scritti seguendo la fenomenologia della leggerezza, la quale. deriva proprio da questa opera, per così dire, di decorporizzazione, fino alla tendenziale "asparizione dei *realia*".

Uguale angoscia pervade Vittorio Sereni in *Paura seconda*[14]:

Niente ha di spavento
la voce che chiama me
proprio me
dalla strada sotto casa
in un'ora di notte:
è un breve risveglio di vento,
una pioggia fuggiasca.
Nel dire il mio nome non enumera
i miei torti, non mi rinfaccia il passato.
Con dolcezza (Vittorio,
Vittorio) mi disarma, arma
Contro me stesso me.

5. Le conseguenze sociali

Ma la rettorica organizzata a sistema, nutrita dal costante sforzo dei secoli – fiorisce al sole, porta i suoi frutti e benefica i suoi fedeli. – Ed altri ne porterà in futuro. E si vedrà ogni uomo curante solo della sua vita negando […] ogni altrui vita, avere dagli altri quanto voglia e viver verso loro sicuro come se solo amore degli altri lo tenesse; assorbito dalla cose attuali pur dominar gli altri e comprende le cose come il grande può a prezzo della sua giustizia sanguinaria. Il νεῖκο$ [la lotta] avrà preso l'apparenza della φιλία [benevolenza] quando ognuno, socialmente ammaestrato, volendo per sé vorrà per la società, ché la sua negazione degli altri sarà affermazione della vita sociale. – Così ogni atto sarà la rettorica in azione, che oscuro per lui stesso gli darà quanto gli serva. […] Il *danaro* […] sarà come divinità assunto in cielo […] La *lingua* arriverà al limite della […] apparenza assoluta. […] Tutte le parole saranno termini tecnici quando l'oscurità sarà per tutti allo stesso modo velata, essendo tutti gli uomini allo stesso modo addomesticati» (p. 172-173).

www.andreatemporelli.com

In questo passo troviamo compendiati gli elementi fondamentali della attuale società: il ruolo primario assunto dall'economia, il denaro come valore assoluto nella società dei consumi, la logica del profitto individuale come bene sociale, la lotta come rapporto tipico nel settore commerciale e la parola ridotta a *slogan*, a formule fisse inchiodate nel cervello delle persone perché siano invogliate all'acquisto e il trionfo dell'individualismo che subordina le persone ai propri interessi. Tutti parleranno, «ma o d n lßxousin, non diranno nulla

> poiché essi sono assorbiti dalle relazioni convenute, e con la voce oscura di questa conversano e della lor vita si confortano. – Altro non chiedono. E vogliono continuare così come sono perché si credono d'esser *persone* vive: *la loro scienza della vita è loro sufficiente*» (p. 175), […] protestano contro il destino […] come se quell'uomo […] avesse conquistato il suo posto al sole col suo individuale valore, eliminate dalla sua vita le contingenze (p. 176).

E quanta minore presa avranno sulla realtà, tanto maggiore sarà la smania di dominare. Ci troviamo di fronte all'uomo che si ritiene onnipotente, piuttosto che al superuomo, a chi vuole programmare la sua vita e non accetta l'imponderabile, ogni piccolo inceppamento nei suoi calcoli genera tensione e provoca il «cigolio continuo della macchina sociale – *questa è la voce dei popoli*» (p. 176). La situazione è ravvisabile nell'opinione comune, nella ricerca della sicurezza personale e sociale, perseguita anche tramite la kolake a(adulazione) sociale, che strumentalizza i grandi valori umani per interessi diversi. A tal proposito l'autore cita la Chiesa, che avrebbe usurpato le parole di Cristo per creare una potenza in terra, il socialismo, che avrebbe ridotto il pensiero marxista ad una riforma «*nella* società borghese, volto a scopi più o meno particolari o materiali» (nota, p. 181) e la scienza, che «con l'"oggettività" […] implica la rinuncia totale dell'individualità, prende i valori dei sensi, o i dati statistici dei bisogni materiali come ultimi valori, e fornisce alla società col suggello della saggezza assoluta ciò che per la sua vita le è utile» (pp. 181-182). L'autore documenta la sua intuizione con la pretesa della sociologia di porre i dati statistici come «*valori assoluti quasi fossero inerenti all'idea dell'uomo*», della medicina, che con le malattie mentali ha concesso a chiunque alibi per commettere efferati delitti, e dell'antropologia, che ha formulato la teoria della pazzia del genio.

In questo modo la "rettorica" sociale – direi parafrasando Freud – si crea le barriere per difendere la propria malattia, anzi produce una vera e propria pedagogia, la duspaidagwg a (cattiva educazione), per formare persone perfettamente allineate all'ideologia dominante:

> La peggior violenza si esercita così sui bambini sotto la maschera dell'affetto e dell'educazione civile. Poiché colla promessa di premi e la minaccia dei castighi che speculano sulla loro debolezza e colle carezze e i timori che alla loro debolezza danno vita, lontani dalla libera vita del corpo, si stringono alle forme necessarie in una famiglia civile: le quali come nemiche alla loro natura si devono appunto imporre colla violenza o colla corruzione. Più ancora la stessa fede, la stessa volontà del bene è sfruttata per l'utile della società (p. 186).

La "rettorica" sociale, quindi, si proporrebbe anche un fine di autoconservazione perseguita con la violenza sulla natura umana: il giudice, il maestro e il boia ne sono gli strumenti. L'utilitarismo pare essere diventato lo strumento privilegiato dell'azione retorica sociale al punto che, in mancanza di ogni "persuasione", e cioè di ogni Verità, non rimane che accettare il concetto di "verità funzionale", di "sapere strumentale", concetto che percorre tutto il secolo ventesimo da James attraverso Dewey fino a Rorty.

Ma non basta; cadute le ideologie, alla fine del Novecento si sta diffondendo un altro tipo di "rettorica". Attualmente viviamo in un mondo frantumato, in cui regnano sovrani

www.andreatemporelli.com

il valore degli oggetti e le leggi di un mercato che nella struttura telematica è diventato globale. Il mondo contemporaneo, infatti, ci offre un'immagine contraddittoria, una molteplicità di progetti, di ragioni, di appartenenze, spinte alla mondialità ed effervescenze di localismo e di particolarismo insieme ad una grande forza di contrasti competitivi, tanto che ad una crescita delle possibilità di acquisto corrisponde una diminuzione dei criteri di scelta.

Perso ogni contatto con il mondo della vita, le regole di riferimento sono assenti; il "pensiero debole" produce una frammentazione di pareri, di idee, di concezioni. In tale contesto si sta diffondendo la tipologia dell'uomo mass-mediale, non più *sapiens*, ma *sentiens*, per il quale si afferma il primato dell'immagine, dell'impressione, dell'epidermico, dell'emozione, della fruizione istantanea, del principio del piacere come nuovo assoluto.

> Così poiché niente hanno, e niente possono dare, s'adagiano in parole che fingano la comunicazione: poiché non possono fare ognuno che il suo mondo sia il mondo degli altri, fingono parole che contengano il mondo assoluto, e di parole nutrono la loro noia, di parole si danno un empiastro al dolore; con parole significano quanto non sanno e di cui hanno bisogno per lenire il dolore (p. 99).

Basta osservare le trasmissioni televisive o gli articoli di giornali ridotti a informazione come pure le recensioni dei libri limitate a semplici presentazioni, la critica letteraria incapace di esprimere giudizi di valore. Si tratta di un susseguirsi di opinioni senza una ragione ultima, tutto è sempre aperto come un prodotto di mercato: chi sa vendere meglio la propria opinione diventa testimone di una verità. Anche la cultura subisce le stesse leggi:

> Hanno bisogno del «sapere» e il sapere è costituito. Il «sapere» è di per sé stesso scopo della vita, ci sono le parti del sapere, e la vita al sapere, uomini che lo cercano, uomini che lo danno, si compra, si vende, con tanto, in tanto tempo, con tanta fatica. Così *fiorisce la rettorica accanto alla vita*. Gli uomini si mettono in *posizione conoscitiva e danno il sapere* (p. 100)

In questa situazione assistiamo al trionfo della mentalità dell'usa-e-getta, della "carnevalizzazione" dell'esistenza, dove si gioca, ci si maschera e in cui si corre anche il rischio di perdere le radici culturali e la capacità di un vero e proprio confronto di posizioni diverse; è il trionfo della chiacchiera, dell'opinionismo, del buonismo, del permissivismo, del relativismo. La vita e il sapere possono trovare un emblema nella biblioteca-labirinto (*Il nome della rosa*): nel labirinto non si sa dove si è rispetto all'uscita: si vaga senza conoscere bene né il percorso né la meta, si «è in balìa delle cose» (p. 95). «*E* [ci] *si rivolge alle cose che sono dietro*» (p. 144).

> L'uomo che vive senza persuasione, senza mai ardir di volerla, non ha nella sua potenza un fine, una ragione che escano dal punto, se non il ripetersi nel passato e nel futuro. I rapporti di finalità, di necessità, di potenzialità vissuta superficialmente si confondono fra di loro e coi modi della realtà diretta (pp. 169-170).
>
> La loro memoria è fatta di questi cumuli di disposizioni che aspettano le forme consuete per riconoscerle; ed esse riferendovisi con parole non le comunicano, non le esprimono ma le significano agli altri così da bastare gli usi della vita (p. 165).

Non esistono possibilità di fuga:

> Infatti per quanto ognuno è limitato all'attimo, la società estende la sua previsione nello spazio e nel tempo perché […] ognuno nel suo piccolo posto può pensare alla propria piccola vita, ma questo soltanto possibile in quel modo determinato perché anche ogni altro a sua volta possa fare altrettanto, ognuno girando sul suo pernio e sapendo via via nei suoi denti i denti delle ruote connesse, […] mossi e motori ad un tempo, infallibili e sicuri tutti, in quanto attraverso di loro viva la vita del grande organismo con la sua previsione complessa e

www.andreatemporelli.com

> squisita, cristallizzata negli ingegni delicati e potenti che eliminano dal campo della vita umana ogni contingenza.
>
> E come perché uno metta in un organo meccanico una data moneta e giri l'apposita leva, la macchina pronta gli suona la melodia desiderata, poiché nei suoi congegni è cristallizzato il genio musicale del compositore, e l'ingegno tecnico dell'organista, così al determinato lavoro che l'uomo compie per la società, che gli è famigliare e istintivo nel modo, ma oscuro nella ragione e nel suo fine, la società gli largisce *sine cura* tutto quanto gli è necessario, poiché nel suo organismo s'è cristallizzato tutto l'ingegno delle più forti individualità accumulato dai secoli […] (p. 145).

In queste parole vediamo profilarsi nella società del Novecento la massificazione dell'individuo, la riduzione effettiva della sua personalità in nome di congegni "cristallizzati", le catene di montaggio, il "grande fratello",, il *Welfare State* che programma la vita dei cittadini dalla culla alla tomba, i totalitarismi di ogni estrazione politica. La stessa società, che assicura la sicurezza materiale, è diventata «un padrone migliore dei singoli padroni, perché [… gli uomini] chiede loro quel piccolo e facile lavoro famigliare ed oscuro» (pp. 150-151): «Se essi devono vivere liberi, bisogna che obbediscano in tutto a che detiene il potere»[15]. Il possesso, quindi, subordina l'individuo alla società riducendolo a cosa. Ma i ruoli non sono delineati, secondo Michelstaedter, in base a facili schematismi ideologici, perché la situazione è molto più complessa:

> Così dunque nella società organizzata ognuno violenta l'altro attraverso l'onnipotenza dell'organizzazione, ognuno è materia e forma, schiavo e padrone ad un tempo per ciò che la comune convenienza a tutti comuni diritti conceda ed imponga comuni doveri (p. 152).

In ambedue le situazioni gli attori assumono ruoli diversi e spesso intercambiabili,

> l'organizzazione è onnipotente ed è incorruttibile poiché consiste per la deficienza del singolo e per la sua paura. E non c'è maggior potenza di quella che si fa una forza della propria debolezza (p. 152).

Del resto la società dei consumi necessita di un'organizzazione perfettamente pianificata: vacanze, lavoro, produzione, mercato, catena di montaggio, perfetta come i campi di concentramento. Richiede anche la standardizzazione del tempo meteorologico, delle malattie, della generazione dei figli, della morte, pianifica anche la protesta («perché tutto rimanga come prima, bisogna che tutto cambi», Tomasi di Lampedusa). L'individuo accetta acriticamente questa violenta per un bisogno di sicurezza «come il naufrago [rimane attaccato] alla tavola di salvezza, *non per amore della tavola, ma della propria salvezza*» (p. 153). Esiste, pertanto, un rapporto inversamente proporzionale tra crescita della previdenza sociale e regressione della personalità: maggiore è lo spazio occupato dalla società per la sicurezza, minore è la possibilità lasciata al singolo. È il fenomeno dell'omologazione, del villaggio globale, dell'europeizzazione del mondo che minaccia le minoranze, del predominio della lingua inglese, dei gusti, della Coca Cola, prodotti dalla televisione in modo particolare: «Tutti i progressi della società sono regressi dell'individuo» (p. 156).

La società «s'incarica di trasportare le preziose persone dei suoi figlioli così che non abbiano a faticare» (p. 157)». La «sostituzione delle macchine al lavoro manuale istupidisce quel tanto le mani dell'uomo: poiché dal pensiero rivolto a determinate necessità erano state educate a saper fare; e dal congegno, in cui il pensiero si è cristallizzato una volta per sempre, rese inutili, perdono ora l'intelligenza di quelle necessità» (p. 158). Questo produce la fine dell'artigianato come lavoro progettuale creativo in favore della ripetitività e della superspecializzazione. Ormai anche le attività di piccole dimensioni si dedicano ad un unico prodotto.

www.andreatemporelli.com

Il comportamento dell'uomo sociale si è codificato in cinque massime: «non impegnarti con tutta la tua persona» – «distingui tra teoria e pratica» – «prendi la persona della sufficienza che ti è data» – «misura i doveri con i diritti» – «informati a ciò che è convenuto» (p. 160): il conformismo, la superficialità, l'opportunismo, il riflusso nel privato, la difesa di interessi corporativistici, l'imposizione dei diritti, il rifiuto del "diverso" sono mali così diffusi ed accettati da diventare praticamente invisibili a causa di un processo di assuefazione. Anche l'indignazione morale ha lasciato il posto ad un'accomodante accettazione di ogni posizione in nome della sicurezza, del disimpegno e del quieto vivere. L'uomo sociale «*è sotto tutela – non ha voce*, deve guardar invece d'andar diritto pel sentiero che gli hanno preparato, dove conduca non è cosa sua. […] Così gli è tolto il *senso della responsabilità*» (pp. 160-161) e, non essendo nessuno responsabile, nessuno paga per i propri errori e nessuno è colpevole. Gli rimane solo «la libertà di essere schiavo».

Uguale superficialità è prevista da Michelstaedter nell'evoluzione della lingua:

> Ma soprattutto per la loro attività s'infiltrano, come segni di date relazioni, *date parole* sulle quali gli uomini senza conoscerle s'appoggiano per gli usi della vita e senza conoscerle come ricevute le danno. I *termini tecnici* danno una certa uniformità di linguaggio agli uomini. Invano sognano i fautori delle lingue internazionali create con intenzione. La lingua internazionale *sarà la lingua dei termini tecnici*» (p. 135),

la lingua del computer, di internet, del mercato, la lingua "cristallizzata, dell'italiano standard, della televisione, dei linguaggi giovanili, ma aggiungerei anche dell'inglese standard della comunicazione mondiale, del mondo scientifico e pubblicitario.

6. L'illusione della φιλοψυχία

> Il dio che [gli uomini] onorano, cui danno tutto, è il dio della φιλοψυχία [ossia la "brama di vivere" o "attaccamento alla vita" di schopenhaueriana memoria] è il piacere; questo è il dio famigliare, il caro, l'affabile, il conosciuto. L'altro l'hanno creato e lo pagano perché s'incarichi di ciò che, ogni volta trascendendo la potenza del singolo, apparisce ad ognuno come il *caso*, e sorvegli la casa mentre essi banchettano, e volga tutto al meglio. Anche questo abilmente ha macchinato il dio famigliare per meglio aver in sua mano gli uomini. «Se tu ci sei» egli soffia all'orecchio d'ognuno «sei ben certo per lo meglio, e bisogna ormai che quella Provvidenza che t'ha messo al mondo provveda a ciò che tu sia sicuro in questo mondo fatto per te, e purché tu viva contento non te ne incaricare» (pp. 55-56).

Al di là della polemica di chiara derivazione leopardiana contro provvidenzialismo cristiano, lo scrittore solleva la questione della fede nel mondo contemporaneo non più segnato dalla certezza del sacro: «Gli uomini hanno paura del dolore e per sfuggirlo gli applicano come empiastro la *fede* in un potere adeguato alla potenza ch'essi non conoscono, e lo incaricano del peso del dolore ch'essi non sanno sopportare» (p. 55). Identico problema ritornerà in Montale

> Volli cercare il male che tarla il mondo, la piccola stortura
> d'una leva che arresta
> l'ordegno universale; e tutti vidi
> gli eventi del minuto
> come pronti a disgiungersi in un crollo.
> Seguìto il solco d'un sentiero m'ebbi
> l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
> m'occorreva il coltello che recide,
> la mente che decide e si determina.
> Altri libri occorrevano a me,
> non la tua pagina rombante[16].

www.andreatemporelli.com

Come il poeta ligure, Michelstaedter feuerbachianamente interpreta la fede come una proiezione della debolezza umana, perché nessuna concezione tradizionale non è più in grado di soddisfare alle richieste della sensibilità contemporanea: occorrono altri modi di accostamento al reale, un nuovo senso in grado di superare la concezione di un Dio-tappabuchi, come proiezione della debolezza umana (Dietrich Bonhoeffer).

La φιλοψυχία, pertanto, altro non è che un tentativo "rettorico" e fallimentare di difesa contro il vuoto, contro il nulla sartriano. Allora «l'uomo cerca la sicurezza nell'adattamento ad un codice di diritti e di doveri» (p. 143). Egli, infatti, non è più in grado di riconoscere il reale: vive in questa condizione illusoria come addormentato («La realtà degli uomini è la figura del sogno, quella che parlano come se narrassero una groviglio di sogni», p. 164: il tema del sogno è molto sfruttato nel Novecento, pensiamo a Sereni, a Betocchi, a Quasimodo) e, quando l'individuo si sveglia, «rif[à] l'oscurità [… e] si trova senza nome e senza cognome, senza consorte e senza parenti, senza cose da fare, senza vestiti, solo, nudo, con gli occhi aperti a guardare l'oscurità» (p. 58) come il "cieco" di Sbarbaro. La φιλοψυχία, quindi, non salva dall'angoscia e dalla condizione di perdita dell'identità (Sereni e Caproni), dalla solitudine personale (Pirandello), dallo scacco (Montale), dall'incapacità di raggiungere la "Terra Promessa" (Ungaretti), dall'attesa desolante (Buzzati), dalla devastante solitudine (Eliot), dalla perdita del senso (nichilismo), dal senso di sfinimento e di morte (Gozzano), che confluirà nell'heideggeriano essere-per-la-morte, nella sartriana "superfluità" dell'esistenza: «[gli uomini] cercano angosciati una tavola di salvezza, un punto saldo, tutto si scompone, tutto cede, fugge, s'allontana e tutto domina il ghigno sarcastico: "ùuùuùuùu… niente, niente, niente, non sei niente, so che non sei niente"» (p. 58).

Tale fallimento, comunque, non è esente da sofferenze, perché, come si diceva, Michelstaedter vive alle radici e nella propria persona la crisi della civiltà occidentale espressa dal Decadentismo. Con estrema chiarezza Marco Guzzi delinea la tragedia che colpisce i poeti nell'età del trapasso:

> Infine, l'ultimo carattere stabilmente presente in queste esperienze è un sentimento apocalittico, direi, congenere, una sensazione drammatica da fine del mondo. Ora, tutti questi aspetti sono presenti, oltre che nell'esperienza mistica, anche nelle psicosi, sono anzi elementi. costitutivi di ogni *Lebenswelt* schizofrenica, come ci insegna Eugenio Borgna in un suo stupendo libro *Come se finisse il mondo*. Quando Hofmannsthal, nella famosa *Lettera di Lord Chandos* scrive: «Tutto mi si scomponeva in parti, e le parti in altre parti, e più nulla si lasciava abbracciare in un concetto» o quando dice: «Il mio caso, in breve, è questo: ho perduto del tutto la facoltà di pensare o parlare coerentemente su qualsiasi argomento», esprime esperienze non molto diverse da queste descritte da Alessandra, che è appunto una paziente psicotica del professor Borgna: «Io non sono più io, sono diecimila frammenti sparsi, di cui nessuno si riconosce come Alessandra, sono frammenti di altri». D'altronde non si dovrebbe sorvolare sul fatto che esiti schizofrenici o suicidari accompagnano tutta questa linea poetica dal suo inizio fino a oggi:Friedrich Hölderlin diventa pazzo a trentaquattro anni;Arthur Rimbaud si suicidò, come poeta, a venti; Gérard de Nerval divenne pazzo e si uccise; Georg Trakl si suicidò a ventisette anni; oggi: Friedrich Nietzsche divenne pazzo a quarantacinque anni; Antonin Artaud era schizofrenico e così Dino Campana; Marina Cvetaeva si suicidò; lo stesso fece Paul Celan a cinquanta anni... E l'elenco potrebbe continuare. Dev'essere pertanto ben chiaro che, quando si parla di transizione antropologica, non si ha a che fare con un giro di valzer; quando si affronta il tema del passaggio da una coscienza naturale ad una coscienza spirituale, non si discorre di una vacanza sul mare: si parla di lacrime e di sangue – per chi ne abbia interesse – né più né meno[17].

All'elenco si può senza dubbio aggiungere il poeta goriziano che nella sua breve esistenza seppe cogliere con straordinaria lucidità il senso del vuoto lasciato dall'incapacità della ragione di trovare una spiegazione ai quesiti esistenziali. Non dimentichiamo

www.andreatemporelli.com

che il Decadentismo rappresenta il momento storico in cui la civiltà occidentale assume la consapevolezza della crisi nella quale si dibatte da parecchi secoli. Dal Seicento in poi la nostra cultura si è dimostrata incapace di affrontare in modo soddisfacente i problemi fondamentali dell'esistenza e, dopo aver tentato soluzioni diverse, è pervenuta alla coscienza del proprio fallimento rimettendo in discussione i princìpi stessi con cui aveva interpretato il mondo. La sensazione di instabilità e di insicurezza, presente nella maggior parte degli autori di questo periodo, trova la spiegazione nel pensiero filosofico dell'Esistenzialismo, secondo cui l'individuo si sente "gettato" in un mondo che gli è estraneo, di cui non conosce le ragioni, i fini, i meccanismi e di fronte al quale egli si sente "alienato", perché non lo sa più interpretare. Il reale è divenuto un'assurdità; invano l'uomo del Decadentismo, come Franz Kafka nei romanzi *Il processo* e *Il castello*, cerca di comprendere la legge che domina il mondo, il meccanismo inesorabile che lo schiaccia e che segue una logica che non è a misura d'uomo. La φιλοψυχία, pertanto, non può salvarlo dall'inettitudine (Svevo), perché egli «ha l'angoscia di non aver fatto, per poter ora fare in giusto tempo, mentre s'avvicina e lo stringe da ogni parte quello che egli non sa. […] Egli sente di essere già morto da tempo e pure vive e teme di morire» (p. 59), come il "prigioniero" di Sereni che vive con "angoscia" l'esperienza del proprio nulla: «L'essere-per-la-morte è essenzialmente angoscia» (M. Heidegger). «Questo dolore accomuna tutte le cose che vivono e non hanno in sé la vita, che vivono senza persuasione, che come vivono temono la morte» (*ivi*): non si tratta di rifare il verso a Leopardi, ma di vivere la stessa tragedia[18].

È finito il tempo in cui

> Il dio che ti teneva in piedi, che ti faceva chiaro il giorno, e dolce il cibo, che ti dava la famiglia, la patria e il paradiso – quello ti tradisce ora e t'abbandona, poiché è rotto il filo della tua `filoyuc.a`. Il senso delle cose, il sapore del mondo è solo pel continuare, esser *nati* non è che voler continuare: gli uomini vivono per vivere: *per non morire*. La loro persuasione *è la paura della morte*, esse nati non è che *temer la morte*. Così che se si fa loro certa la morte in un certo futuro – *si manifestano già morti nel presente*» (pp. 68-69).

La consonanza con il filosofo tedesco è, per così dire, stupefacente, ma stupefacente è anche il seguito. *La via alla persuasione* è l'atteggiamento senechiano del «*vedere ogni presente come l'ultimo*, […] *e nell'oscurità crearsi da sé la vita*» (pp. 69-70), che in Heidegger diventa «esistere autenticamente implica avere il coraggio di guardare in faccia alla possibilità del proprio non-essere, di sentire l'angoscia dell'essere-per-la-morte. L'esistenza autentica, dunque, significa l'accettazione della realtà umana, cui richiama la voce della coscienza: l'*accettazione della propria finitezza e negatività*[19]. E tale condizione altro non è che la consapevolezza di essere soli al mondo: «non c'è pane, per lui, non c'è acqua, non c'è letto, non c'è famiglia, non c'è patria, non c'è dio – *egli è solo nel deserto*, e deve crear tutto da sé: dio e patria e famiglia e l'acqua e il pane». Ancora una volta Giacomo Leopardi lo aiuta nella comprensione della condizione umana. Come sostiene Bruno Biral,

> Le *Operette Morali*, infatti, costituiscono il documento più sofferto e più inquietante scritto da una italiano sullo stato di lacerazione e di smarrimento della società sorta dalla corrosione filosofica del secolo XVIII e dalla Rivoluzione Francese. [...] Il Leopardi soffre perché sa che l'uomo ha bisogno di un ordine [...]. Egli soffre perché l'edificio antico che per secoli aveva ospitato e nobilitato i desideri e le ambizioni dell'uomo, è ridotto ad un ammasso di macerie.[...] *Il Canto notturno di un pastore* è la rappresentazione più alta della condizione dell'uomo moderno che è solo in faccia ad una natura onnipotente: natura senza Dio, senza cause finali, senza privilegi per l'uomo[20].

www.andreatemporelli.com

7. Il "tendere-al" reale

> Se la filosofia ha vaneggiato o vaneggia per le esaltazioni metafisiche – noi l'abbiamo rimessa sul terreno positivo: e qui, mantenendoci in contatto con la realtà, abbiamo una certa via per la conquista della verità (p. 119).

L'individuo «si sente superiore all'attimo presente e alla relazione che a quell'attimo appartiene» (p. 51), per cui

> «non dice: "questo è per me", ma "questo è"; non dice "questo mi piace", ma "è buono": perché l'io per cui la cosa è od è buona, è la sua *coscienza*, il *suo piacere*, la sua *attualità* che per lui è ferma assoluta fuori del tempo. *È lui* ed *è* il mondo (p. 52).

Un'affermazione simile potrebbe indurre a concludere che anche Michelstaedter risolve la conoscenza in intuizioni eidetiche, perché parla di coscienza, e che la superiorità dell'individuo all'attimo si configura come *epoché* o riduzione fenomenologica. In realtà pare, invece, che il contesto generale del problema (la "persuasione") e le aggiunte «il *suo piacere*, la sua *attualità*» indichino il contrario: «*È lui* ed *è* il mondo»; l'essere umano non appartiene a due realtà distinte, è vita che si attua secondo un'intrinseca legge, ciò che si rende necessario alla continuazione dell'organismo. Ci troviamo di fronte ad un finalismo intrinseco, non deontologico né eteronomo. Il bene e il male assumono consistenza non in nome di princìpi immutabili ed eterni, ma in un rapporto interno. Dal concetto "io sono" si passa alla "persuasione"; io faccio, perché sono" e "sono" non come rivendicazione ontologica, ma come attuazione del "tendere-a": questa è vita, il resto è "rettorica": «*È così che ciò che vive si persuade essere vita la qualunque vita che vive*» (p. 52).

Sostanzialmente l'autore triestino si rende conto che occorre uscire dal sentiero filosofico di Platone e di Aristotele che ha determinato il pensiero occidentale per più di due millenni. Non è un caso che le frequenti citazioni in greco antico siano riferite o a pensatori presocratici o a poeti tragici o alla Bibbia. La fine della metafisica preannunziata da Nietzsche e teorizzata da Heidegger sta indirizzando la riflessione verso una maggiore aderenza al reale (la "persuasione") rivelando che è giunta la fine del lutto, della perdita, di quel processo iniziato da Socrate, «il mistagogo della scienza», che si basava sull'illusione di una ragione capace di penetrare «nei più profondi abissi dell'essere» (F. Nietzsche) e giunto al "pensiero debole". Lo stesso concetto dualistico di anima e corpo ha prodotto nel passato una spiritualizzazione smisurata, che «si rivolge a quanto in noi non può adeguarsi al mondo nella sua occlusa staticità» (M. Guzzi)[21], come pure la divisione tra *res cogitans* e *res extensa*.

> Ma *cogito* non vuol dire «so»; *cogito* vuole dire cerco di sapere: cioè manco di sapere: *non so*. […] *Cogito = non-entia coagito, ergo non sum*[22]. Ma questa è la vita che la rettorica finge all'uomo accanto alla vita come vita d'una cosa che dicono *intelletto* – che se tale fosse non vivrebbe più (p. 102-103).

La filosofia procede per concetti, sistemi, classificazioni, definizioni, ma la via verso la "persuasione" non segue uno schema preciso, «non c'è modo o lavoro finito pel quale tu possa giungere alla vita, non ci sono parole che ti possa dare la vita: perché la vita è proprio nel creare tutto da sé, nel non adattarsi a nessuna via: la lingua non c'è, ma devi crearla, deve crea il modo, devi crear ogni cosa: per aver tua la tua vita» (p. 103), «la fame non vuol il sapore, ma il pane» (p. 105). La parola novecentesca, invece, ha percorso la via dell'astrattezza, dello psicologismo, dell'intellettualismo, del simbolismo autoreferenziale, dell'orfismo nella dimenticanza che ogni tipo di astrazione allontana sempre più il linguaggio dalla realtà.

www.andreatemporelli.com

> Ma se vogliamo chiamar corpo il sasso che mi casca sulla testa, è corpo anche il mio dolore, è corpo la mia paura di nuovi sassi, corpo la mia potenza e corpo le potenze che la mia potenza trascendono: corpo il caso e corpo il suo figlio promigenito: Iddio. Ma è anima Iddio? Allora è anima il padre, anima il fluire della potenza, anima la mia potenza, la mia paura, il mio dolore, la testa, il sasso. Che sia corpo o anima il pane, quando ho fame lo mangio, e il mio stomaco, corpo od anima che sia, si sazia come si sazia. Il cibo è buono o il cibo è cattivo ma il sapore non so se sia corpo o anima, materia o forma. Una persona vale, io ho piacere di parlar con lei, le voglio bene, ma questa persona, questo valore, questo piacere, questo bene, se siano corpo o animo *io non so* (p. 95).

D'altra parte la distinzione platonico-aristotelica di anima e di corpo non è presente nella Bibbia e la separazione tra materia e spirito trova vigorosa affermazione solo in clima neoplatonico con venature manicheiste. La crisi della cultura occidentale sta travolgendo anche questa convinzione: nella seconda metà del ventesimo secolo il filosofo Strawson (*Individui. Saggio di metafisica descrittiva* del 1959) all'interno della distinzione tra concetti di fondo con i quali noi commerciamo con la realtà e concetti secondari, sostiene che il concetto di persona è primitivo, perché la concezione comune ignora la nozione cartesiana di stati coscienza e ammette «un tipo di entità che *sia* i predicati che ascrivono stati di coscienza, *sia* i predicati che attribuiscono caratteristiche corporali, una situazione fisica, ecc. sono applicabili ad ogni tipo di individuo di questo tipo». È probabile che il pensiero occidentale nella sua "svolta" superi tale dualismo o risalendo all'«essere» parmenideo come Bontadini o preconizzando l'avvento dell'*Ordine del Giorno* come metafora di altri equilibri esistenziali letti in chiave teologica come in Marco Guzzi o continuando nell'approfondimento nella ricerca di diverse dimensioni del reale proprio della fisica einsteiniana.

Michelstaedter, attaccando a fondo la "rettorica", scardina gli elementi stessi del pensiero tradizionale La moderna "teoria della conoscenza", iniziata con Cartesio, comprendeva anche la comprensione dei "processi mentali" attraverso la nozione di *res cogitans* o mente come entità separata dal corpo. A Kant si deve poi il concetto di filosofia come tribunale della ragione per fissare i limiti della conoscenza. Anche pensatori come Husserl, Russel, Frege, gli analisti e gli epistemologici nel Novecento si proposero di delineare un sapere "rigoroso" e "scientifico", ponendo la filosofia come «giudice delle altre aree della cultura, sulla base della sua speciale conoscenza dei "fondamenti" di queste aree". L'autore goriziano nell'anelito di "tendere" alla realtà intuisce, invece, che è finita l'epoca della filosofia "fondazionale" intesa «come disciplina che giudica le pretese della scienza e della religione, della matematica e della poesia, della ragione e del sentimento, assegnando a ciascuno un posto appropriato» (R. Rorty) e che stabilisce per ciascun ambito del pensiero precisi fondamenti epistemologici con l'intenzione di offrire teorie eterne come soluzione di problemi perenni. Per sfuggire alla tentazione di proporre verità ultime staccandosi dalla "persuasione", Michelstaedter si pone in atteggiamento di ricerca, di prova: «L'uomo deve farsi una via per riuscire alla vita» (p. 74); «Tutti hanno ragione – ma nessuno ha *la ragione*» (p. 77).

> Questo so che la mia coscienza, corporea o animale che sia, è fatta di deficienza; *che l'Assoluto non l'ho finché non sono assoluto, che la Giustizia non l'ho finché non sono giusto, che la Libertà, il Possesso, la Ragione e il Fine non li ho finché non sono libero e finito in me stesso e non manco di niente, che mi si finga a fine nel futuro, ma ho il fine ragionevole ora qui tutto nel presente, non aspetto, non cerco, non temo, ma sono persuaso* (p. 96).

La necessità di un rinnovato senso di "presa sulla realtà" non significa trionfo del materialismo edonistico, ma piuttosto coscienza dell'unità della vita, che deve superare l'orizzonte individuale, perché «Μένει τι - μένει μέ τι - πάρεστι ἐλπίς - ἀρκῶ»,

www.andreatemporelli.com

"qualcosa è – qualcosa è per me – mi è possibile la speranza – sono sufficiente" «è il cerchio senza uscita dell'individualità illusoria», è «la *persuasione inadeguata*, in ciò ch'è adeguata solo al mondo ch'essa si finge. – A ognuno il suo mondo è *il* mondo: e il valore di quel mondo è il correlativo della sua *valenza* […]. *La stessa cosa è il mio vivere e il mondo che vivo* (p. 53). Ogni tipo di soggettivismo viene superato: «*È lui* ed*è* il mondo», è-nel-mondo ed è-il-mondo.

Come Heidegger avrebbe spiegato in *Essere e tempo*, la metafisica classica da Aristotele a Hegel ha cercato il senso dell'essere indagando gli enti:

> Egli [l'individuo] si gira per la via dei singoli bisogni e sfugge sempre a sé stesso. Egli non può *possedere sé stesso*, aver la ragione di sé, quanto è *necessitato* ad attribuir valore alla propria persona determinata nelle cose, e alle cose della quali abbisogna per continuare. […] la sua *potenza nelle cose* in ogni punto è *limitata* alla *limitata previsione* (p. 54).

8. La "persuasione": via al reale e moralità

La "persuasione" comporta, come si diceva, l'accettazione della realtà in tutte le sue manifestazioni. Ma l'incapacità di trovare una ragione alla sofferenza si traduce in Michelstaedter non solo nella ripresa dell'atteggiamento "eroico" del poeta recanatese, ma anche nell'anticipazione del "disincantamento del mondo", che Weber avrebbe attribuito alla mentalità scientifica ma che legittimamente possiamo concepire come conseguenza della crisi interpretativa del pensiero occidentale. Già Nietzsche nell'ultima opera, *Volontà di potenza* aveva sostenuto che l'umanità, dopo aver invano cercato il senso dell'universo e delle vicende umane, scopre che tale senso non c'è e, dopo aver postulato un criterio sistematico come base di tutto il reale, giunge alla conclusione che tale elemento non esiste. Di fronte all'individuo non rimane che un mondo senza ordine, senza struttura, senza finalità. Il piano metafisico è stato costruito da lui stesso. Alla luce di tale chiarimento l'uomo, secondo il pensatore goriziano, «deve *resister* senza posa alla corrente della sua propria illusione» (p. 71), alla "rettorica", vivendo nel presente con il dovere di «*crear sé stesso* per avere il valore individuale, che non si muove a differenza delle cose che vanno e vengono, ma che è in sé *persuaso*» (p. 72).

> Chi vuole fortemente la sua vita, non *s'accontenta*, temendo di soffrire, a quel vano piacere che li faccia schermo al dolore, perché questo continui sotto *cieco, muto*, inafferrabile; ma anche la *persona di questo dolore prende* e sopporta λύπης ἀντίρροπον ἄχθος [il correlativo peso del dolore o, meglio, il peso del dolore che mi abbatte] (Soph. *Elettra*) s'afferma là dove gli altri sono annientati dal mistero; poiché egli ha il coraggio di strappar *da sé* la trama delle dolci e care cose che conforta a esser ancora giuocati nel futuro, e chiede il *possesso attuale*: quello che per gli altri è mistero, per lui non è mistero, che l'ha voluto ed in ciò si è affermato. Così egli deve *crear se stesso* per avere il valore individuale, che non si muove a differenza delle cose che vanno e vengono, ma è in sé *persuaso* (pp. 71-72).

Mi pare importante soffermarci su questo passo. Secondo quanto chiarito in precedenza, sarebbe vano cercare nella tesi di laurea una perfetta corrispondenza logica tra tutte le parti, tra tutte le conclusioni, perché la stessa nozione del "tendere-a" richiede la contraddittorietà come contraddittorio è il reale. In secondo luogo, abbiamo sempre parlato, a proposito del pensiero di Michelstaedter, di intuizioni, di spunti che anticipano il pensiero del secolo ventesimo e mai di filosofia compiuta. Egli non è un filosofo o, meglio, non fa filosofia nel modo tradizionale e non avrebbe mai potuto far filosofia nel modo tradizionale colui che stava contestando il modo tradizionale. Il suo metodo non nasce da princìpi primi indimostrabili, ma dalla vita. Il problema del

www.andreatemporelli.com

dolore ne è testimonianza eloquente. Schopenhauer, per esempio, per spiegare la presenza della sofferenza nell'esistenza umana parte dall'essenza del mondo che è volontà insaziabile e prosegue affermando che la volontà è conflitto e lacerazione e, quindi, dolore: «a mano a mano che la conoscenza diviene più distinta, e che la coscienza si eleva, cresce anche il tormento, che raggiunge nell'uomo il grado più alto, e tanto più alto, quanto più l'uomo è intelligente; l'uomo di genio è quello che soffre di più». Michelstaedter, invece, rifiuta i princìpi universali e necessari: constata che la vita è sofferenza e che chi vuole "essere persuaso" ossia andare verso il reale, deve scontrarsi con quest'esperienza: più che spiegarselo, lo deve accettare come dato di fatto. All'inizio del capitolo *la via della Persuasione*, infatti, si domanda: «Τί τοῦτο ποιεῖς; questo che fai, come che cosa lo fai? – con che mente lo fai?» (p. 67).

E proprio alla luce di questi concetti va rivista la categoria di "moralità" che comunemente viene attribuita allo scrittore triestino. Nel clima culturale di inizio Novecento il pensiero di Michelstaedter è stato percepito unicamente come un forte richiamo alla "letteratura come vita" in opposizione all'imperante retorica dannunziana e agli estenuati languori crepuscolari. «Altro è compiacersi di letteratura, di scienza, d'arte, di filosofia nelle piacevoli conversazioni – altro è la vita seria. Altro la teoria, altro la pratica» (p. 138). Non meno drammaticamente Guido Gozzano negli stessi anni soffre la contraddizione tra la esistenza e la poesia, «che fa la vita simile alla morte» (*La signorina Felicita*).

Moralità nell'autore goriziano significa, pertanto, aderenza al reale, alle sue regole "interne", è liberare il pensiero da sovrastrutture interpretative, per quanto possibile, è partire dal mondo dei fatti senza la pretesa di costruire teorie generali.

Egli non è all'oscuro che la "persuasione" mai sarà raggiunta:

> La giustizia, la persona giusta, l'individuo che ha in sé *la* ragione, è un'iperbole […] ma iperbolica è la via della persuasione che a quella conduce. Poiché come infinitamente l'iperbole s'avvicina all'asintoto così infinitamente l'uomo che vivendo voglia la sua vita s'avvicina alla linea retta della giustizia; e come per piccola che sia la distanza d'un punto dell'iperbole dall'asintoto, infinitamente deve prolungarsi la cura per giungere al contatto, così per poco che l'uomo vivendo chiede come giusto per sé, infinito gli resta il dovere verso la giustizia. Il diritto di vivere non si paga con un lavoro finito, ma con un'infinita attività (pp. 78-79).

E l'attività più "persuasa", meno inficiata dalla "rettorica" è il beneficio: «*Dare non è per aver dato ma per dare*» (p. 80); «Il dare per aver dato non è dare ma *chiedere*» (p. 81); «Non può *fare* chi non è, non può *dare* chi non ha, non può *beneficare* che *non sa il bene*» (*ivi*); «*dare è fare l'impossibile: dare è avere*» (p. 82).

> Finché l'uomo vive, egli è qui,—e là è il mondo, finché egli vive vuole possederlo, finché egli vive, in qualche modo s'afferma: dà e chiede, entra nel giro delle relazioni—ed è sempre lui qui e là il mondo diverso da lui. Ma di fronte a ciò che era per lui una data relazione, nella quale affermandosi egli chiedeva di continuare, ora egli deve affermarsi non per continuare, deve amarlo non perché esso sia necessario al suo bisogno, ma per ciò ch'esso è: deve darsi tutto ad esso tutto per averlo: poiché in esso egli non vede una relazione particolare ma tutto il mondo, e di fronte a questo egli non è la sua fame, il suo torpore, il suo bisogno d'affetto, il suo qualunque bisogno, ma egli è tutto: poiché in quell'ultimo presente deve aver tutto e dar tutto: esser persuaso e persuadere, avere nel possesso del mondo il possesso di sé stesso—esser uno egli e il mondo.— (p. 82).

Come si vede, il rapporto che Michelstaedter instaura con il reale è decisamente nuovo: è consapevole che ogni teorizzazione è un filtro che separa. Pertanto prospetta un atteggiamento diverso che integra, che, anzi, supplisce alle deficienze della conoscenza umana ed è il "tendere-a" che si realizza nell'andare verso il mondo per supe-

www.andreatemporelli.com

rare il dualismo cartesiano e kantiano non attraverso la riduzione del mondo a pensiero, come fecero Spinoza e gli Idealisti, ma come slancio verso il mondo per diventare mondo, «esser uno egli e il mondo». Il fare filosofia, pertanto, non si limita alla teoresi, ma richiede anche un'azione pratica, anzi è sintesi operativa teorico-pratica e in proprio in questa esigenza (lo scrittore la percepisce visceralmente) si colloca l'aspetto morale del suo pensiero. Solo in tale prospettiva nascono le riflessioni sul beneficio, che possiedono un'indubbia carica deontologica. Nel "tendere-a" si risolve anche l'insanabile dicotomia tra la kantiana Ragion Pura e Ragion Pratica, tra mondo del pensiero e mondo del dovere: per Michelstaedter il mondo stesso del pensiero è attività anche pratica.

Il modo di "tendere-al-mondo" (azione filosofica) implica anche amare il mondo per ciò che esso è e dare tutto per averlo, per essere "il" mondo, implica che la filosofia non si limiti ad un esercizio di pensiero, ma comprenda l'azione della totalità della persona umana (riflessioni teoriche, sentimenti, passato, progetti, parole e azioni) attraverso un diverso tipo di relazione. L'uomo deve (notiamo l'uso del verbo prescrittivo inimmaginabile nella precedente filosofia teorica) rivoluzionare il modo di rapportarsi con il reale: non deve solo entrare in relazione – che può essere diversa per tipologia, positiva o negativa, attiva o passiva ecc. – ma «deve amare» la vita delle cose: «*affermarsi senza chiedere* […], deve egli stesso volerle, egli stesso crearle, *amare in loro tutto se stesso, e comunicando il valore individuale, identificarsi*». (pp. 82-83).

Questo cammino non è esente da difficoltà, perché l'individuo deve avere «*il coraggio di sentirsi ancora solo*, di guardare ancora in faccia il proprio dolore, di sopportarne *tutto* il peso» (p. 83), di guardare il mondo «con gli occhi asciutti» (Sbarbaro) con una tremenda responsabilità: «deve dare per avere la ragione in sé, e averla in sé per darla; senza soste battendo la dura via *lavorare nel vivo il valore individuale: e, facendo la propria vita sempre più ricca di negazioni, crea sé ed il mondo*» (p. 84) e lo crea nella consapevolezza che «*il dolore parla*» (p. 85) e che il dolore è «il sapore [di una] vita più vasta». L'"eroica" debolezza leopardiana si unisce all'Esistenzialismo sartriano, secondo cui la coscienza del "nulla" spinge l'uomo ad essere-per-altri.

9. Filosofia e poesia

La disposizione michelstaedteriana di "tendere-al-reale", a mio parere, può diventare il paradigma di un nuovo modo di concepire non solo la filosofia, ma anche la poesia. Del resto la *vexata quaestio* se Leopardi sia stato un poeta o un filosofo e il fatto che la grandezza di uno scrittore non si misuri unicamente con metri stilistici (spero che questa impostazione non induca nessuno a concludere che si vogliano riproporre teoria crociane) impone di rivisitare l'intera problematica. L'idea stessa di "pensiero poetante" così divulgata in questo momento storico ne conferma la necessità.

Nell'antichità classica Aristotele aveva affidato alla poesia il compito di enunciare l'universale attraverso la teoria del "verisimile", secondo cui la letteratura veniva concepita come «*analogon* verbale del mondo e sua riproduzione modellizzante, un sistema di ambiti retorici circoscritti, di aree tematiche strettamente formalizzate»[23]. Da qui deriva la posizione tassiana del «vero condito in molli versi», affidata all'immagine lucreziana del fanciullo che beve la medicina amara ma vitale (la filosofia), attratto dai «soavi licor» (la poesia) di cui sono «aspersi» gli «orli del vaso». In questo caso l'*elocutio* viene subordinata all'*inventio* mediante l'aggiunta di «quel bello e maraviglioso» che appare nei concetti.

A nostro parere, la differenza tra la poesia e gli altri tipi di scrittura non consiste uni-

www.andreatemporelli.com

camente nell'uso del verso (il concetto di prosa ritmica lo contraddice) o della metrica o dell'uso degli spazi bianchi o nell'*ornatus*, come chiarisce il filosofo Carlo Sini:

> Le differenza rilevanti [tra scrittura filosofica e scrittura poetica], […] risiedono […] nella "linearizzazione" [...] La poesia, tradotta su uno schema alla lavagna, presenta linee discontinue: la poesia è discontinua. Il rigo della prosa è idealmente infinito e continuo, mentre il rigo della poesia non sta propriamente su un rigo. In breve, la poesia contesta la spazialità linearizzata del foglio di scrittura, lo contesta dalle origini, continuamente.
>
> Si potrebbe dire: «Ma anche nella prosa c'è l'"a capo"». È vero, è un prender fiato, è un passare ad altro argomento; niente di paragonabile con l'"a capo"». del poeta, niente di simile. Bisogna riconoscere che la poesia sconvolge la linearizzazione della pagina scritta e produce un caratteristico effetto iconico: le poesie sono una forma. La ragione di siffatto modo di operare è individuabile con facilità: la poesia, almeno quella antica, usa il metro, e poi la strofa, il ritmo, la rima. E che cosa sono, se non la testimonianza della oralità dentro la scrittura? Un'oralità trascritta, certo, bastarda rispetto quella primaria […] e tuttavia gelosamente conservata.
>
> Il poeta, come si usa dire, "canta". Non è affatto vero in senso reale, magari non è neanche intonato; però idealmente canta e fino a non molto tempo fa ancora si pensava così. Quando ero bambino a scuola mi dicevano: «Le poesie bisogna dirle ad alta voce, in piedi, dritti in mezzo alla stanza, se no, non si dicono bene e non si apprendono bene!». La voce che canta: questo è l'ideale custodito come un segreto, come un mistero dentro lo scrigno della poesia.
>
> Vero è che, pur introducendo le ragioni della oralità nella scrittura, la poesia di oggi non canta più; spesso non ha più un ritmo definito, spesso non usa più la rima. Però, va a capo. Sembra una banalità, ma non lo è. È difficile per un poeta spiegare perché è andato a capo: gli si chiede, infatti, di dar ragione di una cosa che contesta la ragione, di una cosa che sin dall'inizio contesta la linearizzazione logica e l'univocità del significato della parola scritta. Il poeta è il testimone della plurivocità eterna della parola orale, se possiamo esprimerci così, un po' enfaticamente. Quindi egli avverte il bisogno, imprescindibile, di organizzare la sua linea di scrittura, lo spazio della sua pagina, senza ragioni razionalmente plausibili, senza nemmeno più ragioni estetiche. Del resto, quali ragioni estetiche possono davvero essere addotte? Al massimo, sono invenzioni a posteriori rispetto a certe poesie di Celan, per esempio. La verità è che il poeta sente il bisogno di questa contestazione della ragione. Ciò non significa che il poeta vada a capo per capriccio, a caso; non sto dicendo questo, me ne guarderei bene; sarei troppo sprovveduto se pensassi una cosa del genere. So benissimo che il poeta è mosso da una necessità profonda, quella stessa che lo svincola dalla rigidità della parola filosofica, dalla rigidità della parola prosastica, della parola logica.
>
> Ciò dimostra chiaramente che da sempre poesia e filosofia, nonostante le loro influenze reciproche e l'estrema complessità di tali rapporti, frequentano due tipi differenti di verità o – detto in altro modo – stanno diversamente nella verità: la verità è una soltanto, ma si può stare in tanti modi nella verità, che pure è una per tutti gli uomini[24].

Sini, pertanto, pur ammettendo che la poesia si differenzia dalla filosofia per questioni "tecniche" aggiunge anche che esistono ragioni di "organizzazione", che possono essere chiarite nel modo diverso di costruire la parola e nell'abitare la verità. Pertanto, non si ragiona più in termini di "verisimiglianza", di comunicazione di verità filosofiche, ma di "ricerca della verità" mediante strumenti diversi in consonanza l'esigenza dello scrittore goriziano.

A mio parere, la filosofia – e includo in tale ambito tutti i tipi di sapere – ristruttura i dati della conoscenza in termini rigorosamente logici secondo i princìpi di non contraddizione, di congruenza, di consequenzialità, di deduzione rigorosa impegnando unicamente le facoltà intellettive. La poesia – e includo in questo discorso ogni tipo di manifestazione artistica – coinvolge la totalità dell'essere uomo, il suo intelletto, il suo sentimento, il suo passato, il suo presente, la sua capacità progettuale e relazionale, la fisicità corporea, la pratica. In questo senso la grande poesia diventa veramente "profezia" (nel senso greco di "interpretazione", di comprensione profonda) del

www.andreatemporelli.com

momento storico in cui è composta perché in grado di coglierne il senso autentico. Per questo motivo Heidegger nel momento in cui il pensiero occidentale è giunto alla conclusione è convinto che il passaggio ad un'ulteriore fase della cultura debba essere delegato alla poesia: «Quello che resta da dire, lo intuiscono i poeti». Iin questo senso la tesi di laurea *La persuasione e la rettorica* per molti versi va ascritta più al genere poetico che al genere filosofico, anche perché la filosofia tradizionale da Michelstaedter viene consegnata alla "rettorica".

10. Conclusione

Purtroppo «gli uomini temo che siano sì bene incamminati, che non verrà loro mai il capriccio di uscir della tranquilla e serena minore età» (p. 189). Con questo pessimistico messaggio si conclude *La persuasione e la rettorica*, come testamento di un pensatore che, attraverso la riflessione sulla crisi del Decadentismo, grazie all'approfondimento su Schopenhauer e Nietzsche, ha saputo intuire il futuro sviluppo della società novecentesca delineandone le cause e prospettandone le conseguenze.

Dunque non rende giustizia al giovane scrittore goriziano chi unicamente lo inserisce nel clima vitalistico e irrazionale del primo decennio del Novecento. L'"aggressione" alla vita di matrice futurista o dannunziana era epidermica e superficiale, non penetrava il senso della crisi: i superuomini giungono sempre a risultati fallimentari e i Futuristi non affrontano la questione con consapevolezza. Michelstaedter, invece, coglie il problema alle radici: la distinzione tra mondo del reale e mondo della parola viene lucidamente indicata come fonte di pericoli per la vita individuale e collettiva. Egli anticipa l'esigenza di un'heideggeriana "svolta", di una palingenesi del pensiero che parta dalla definizione di un nuovo rapporto tra parola e cosa e che superi l'impostazione idealistica, orfica, metafisica, ludica o scettica e inizi ad andare verso il reale.

Ma la "rettorica" non coinvolge solo la mente, è un *habitus* sociale che spinge l'individuo alla deresponsabilizzazione in favore della sicurezza: oggi l'individuo fa fatica a rapportarsi non solo con le microsocietà, come la famiglia o la comunità in cui vive, ma anche con la macrosocietà, le grandi imprese, le megalopoli, è divenuto un consumatore (utilità sociale), oggetto di ricerche di mercato, è catalogato secondo la logica dei grandi numeri (le percentuali). Pensa, anzi, viene convinto di influire sull'andamento generale, ma il suo voto è sommerso dalla marea del numero, pensa, ma non fa opinione, lavora, ma è solo un insignificante ingranaggio di una catena, consuma, ma è solo un trascurante indice di gradimento, è un telespettatore su uno *share* di milioni di persone. La globalizzazione, per di più, gli toglie qualsiasi possibilità di parola, sommerso in una lingua che non è neppure più la sua (la lingua della tecnica e del mercato).

Rimangono i pochi che esercitano "la persuasività", funzionali alla "rettorica sociale" (politici, *talk show*, *guru* televisivi, giornalisti, registi, qualche scrittore, uomini d'affari, campioni sportivi), i quali fingono di esprimere la voce della popolazione. L'individuo vive nella massa, privo di ogni responsabilità. Con quale conseguenza?

> Se Cristo tornasse oggi, non troverebbe la croce ma il ben peggiore calvario d'un'indifferenza inerte e curiosa da parte della folla ora tutta borghese e sufficientemente sapiente (nota p. 183).

Forse l'umanità è giunta ad un bivio tra una maggiore età ed una regressione infantile.

www.andreatemporelli.com

NOTE

[1] I successivi riferimenti sono tratti dal testo CARLO MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1982, curato da SERGIO CAMPAILLA.
[2] Cfr. GIULIANO LADOLFI, *L'opera comune*, Borgomanero, Atelier, 1999, p. 17.
[3] Cfr. MILO DE ANGELIS, *Maurice Maeterlinck. Il mistero invisibile*, «Poesia», 9, 1000, novembre 1996, pp. 29-33.
[4] LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Maschere nude*, Milano Mondadori, VI ed., 1975, p. 65.
[5] ALDO PALAZZESCHI, *Lasciatemi divertire, Poeti Italiani del Novecento, op. cit.*, pp. 63-64.
[6] EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 29.
[7] VITTORIO SERENI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 149.
[8] PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, «Strumenti critici», VI, 17, Febbraio 1972, ripreso in Vittorio Sereni, *Poesie*, *op. cit.,* p. LXIV.
[9] STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto, Andrea Zanzotto – le poesie e prose scelte*, Milano Mondadori, 1999, pp. XXII-XXIII.
[10] ELIO GIOANOLA, *Giorgio Carponi: la rima "io-Dio"*, *Sentieri poetici del Novecento*, Novara, Interlinea, 2000, pp. 89-90.
[11] GIORGIO CAPRONI, *Due madrigaletti I*, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 643.
[12] *Ibidem*, *Ragione,* p. 340.
[13] *Ibidem*, *Due madrigaletti II*, *L'opera*, p. 644.
[14] VITTORIO SERENI, *op. cit.*, 1995, p. 252.
[15] È un adattamento dei vv. 339-340 dell'*Elettra* di SOFOCLE (nota 151, p. 208).
[16] EUGENIO MONTALE, *op. cit.*, p. 598.
[17] MARCO GUZZI, *"Io è un altro": l'esperienza spirituale nella poesia contemporanea*, AA. VV. *La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, Cinisello Balsamo (Mi), San Paolo, 1996, pp. 44-45.
[18] Cfr. il capitolo *Un ipotetico anticipatore del Decadentismo*, GIULIANO LADOLFI, *Per un'interpretazione del Decadentismo*, Novara, Interlinea, 2001, pp. 48-49.
[19] GIOVANNI REALE – DARIO ANTISERI, *Storia della filosofia*, Brescia, La Scuola, 1997, vol. III, p. 583.
[20] BRUNO BIRAL, *La posizione storica di Giacomo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 100-101.
[21] MARCO GUZZI, *L'ordine del Giorno*, Milano, Paoline, 1999, p. 122.
[22] Penso = agito non essenze, dunque non sono.
[23] STEFANO CALABRESE, *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 54.
[24] CARLO SINI, *Poesia* contra *filosofia*, AA. VV., *La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio*, *op. cit.*, pp. 106-108.

Tommaso Lisa

Michelstaedter in diacronia: genesi stilistica delle *Poesie*[1]

Nonostante l'aspetto stilistico delle *Poesie* sia stato spesso volutamente trascurato, il giovane Carlo Michelstaedter aveva certo padronanza delle forme artistiche del suo tempo, alle quali si è sempre attenuto. Pur rifiutando le strutture chiuse del sonetto o del madrigale, rispetta la misura del verso e le tonalità del ritmo, ereditate da Carducci e dalla frequentazione della lirica classica. Certi schemi, quali la quartina e la saffica, sono, infatti, ancora rintracciabili e, se progressivamente si allontana dall'isosillabismo, restano in lui modelli ritmici definiti anche all'interno delle lasse più libere.

Stilisticamente, Michelstaedter non attraversa Withman e Lucini, ma si ferma forse ad un certo D'Annunzio delle *Laudi*. Secondo Beltrami (*La metrica italiana,* Il Mulino, 1991, pp. 137-138.) non si dovrebbe ancora parlare di un «verso libero», in quanto «ciò che distingue la versificazione libera da quella tradizionale non è di per sé l'assenza delle forme tradizionali».

Il presente studio vuole brevemente indagare l'evoluzione degli aspetti stilistici e – ironia della sorte – retorici, della sua poesia.

www.andreatemporelli.com

I primi "esercizi", divulgati più tardi delle poesie pubblicate nel 1912 dall'amico Vladimiro Arangio-Ruiz, circa un terzo delle complessive, vennero scritti su un quadernetto. *Se camminando vado solitario* è datata 31 marzo 1905. Il diciottenne liceale si dimostra fin dal primo verso, oltre che petrarchista, osservante di un carduccianesimo allora di maniera. Scrivendo in strofe saffiche dedicate a Elsa, probabile *senhal* "lalageo", rivela una effusività scoperta e verbosa, «un po' valzeriera» secondo Cerruti, ma anche un titanismo degno del Leopardi del *Pensiero dominante* quando, al v. 9, esordisce con «Te sola, del mio cor dominatrice». *Poiché il dolore l'animo m'infranse* non rifugge dalla rima fiore/amore e i sintagmi usati sono convenzionali come «animo offeso», «oh mia fanciulla».

La prima fase creativa è costituita nell'insieme da esercizi di stile che si inseriscono in un gusto tra il preraffaellita e *liberty*. Dal ritratto giovanile offerto da Biagio Marin, suo compagno al liceo, sottile si eleva una figura di grazia estetica, gentilezza ed equilibrio senza confronti. Le poesie di questo periodo nel lessico e nella sintassi sono fondate su una lingua eletta, anche se venata da sottili umori, iniziali germogli eloquenti d'un'energia portatrice di grandi contrasti, primi sintomi dello scavo nel fondo, nel senso della vita. Michelstaedter tiene ben distinta la prosa filosofica dalla poesia, sa che tra le due corrono abissi stilistici. *Se camminando vado solitario* racchiude alcuni tra i punti cardinali della poetica futura: l'individualismo innamorato che si apre al mondo, anela all'infinito, ma resta frustrato nello scacco dell'illusorietà del reale, dal rifiuto d'amore. Al contrario la successiva *Alba. Canto del gallo* del 1 giugno 1905 è un festoso abbozzo, un inno alla gioia più magmatico nel quale si attua già una prima decostruzione della strofe saffica, sottratta o accorpata ad altre quartine, privata spesso della rima. Con la successiva *La notte* compone un dittico. Scontati sono i riferimenti leopardiani per la figura del gallo (nell'autografo disegnato a lato) o il canto degli uccelli, ambedue suggestioni dalle *Operette Morali*. Tuttavia spesso quello del Michelstaedter è un leopardismo estetizzante; il modello di riferimento che domina sembra piuttosto essere Carducci, con facile battuta, quello che «spara a salve» («Salve, o mia patria!», «Salve, o dea Roma!») enfatico, sanguigno e vitalistico. *La notte*, in endecasillabi sciolti e quinari, segna un passo indietro sul piano dello stile, più pesante e arcaico, infarcito di *spleen* lugubre e sepolcrale, in contrasto con il giovanile *élan vital* verso «l'agone immortale», la retorica del combattimento per cingere le tempie «d'agili corone», echi di letture classiche. Non sono da escludere influssi pascoliani dei *Poemetti*., biograficamente testimoniati.

La scuola è finita! è il componimento che segna la fine del taccuino giovanile e del soggiorno a Gorizia con la famiglia. Scritta prima di intraprendere il viaggio per Vienna diretto all'università di matematica, risulta divisa in due tempi di sei strofe saffiche l'uno. Dietro un'esattezza metrica un po' scolastica, il poeta lascia trasparire acri tensioni e un sottile inappagamento di amara scoperta dell'inganno. Emilio Cecchi nell'«Approdo Letterario» del luglio-settembre 1958 definì Michelstaedter un «esistenzialista *ante-litteram*». Nonostante l'osservazione sia molto interessante, forse l'etichetta è prematura ed è meglio rilevare, assieme ad Alberto Savini, come l'autore goriziano non langua frustrato, ma, vedendo il vuoto della vita, la lacerazione, proclami sempre con vitalistico vigore la sua volontà etica di infinito, con eloquenza, con moti del corpo e dello spirito talvolta alfieriani: Debenedetti parla infatti di «motivi romantici». In Michelstaedter talvolta la "persuasione" sembra nascere dalla retorica, così come nella quinta saffica della seconda parte trionfa un eroico «col ferro in pugno verso l'ideale / ci batterem con animo leale! / in alto i cuori!», parallelo al cele-

www.andreatemporelli.com

bre «io solo / combatterò, procomberò sol io» della canzone leopardiana *All'Italia*.

Trascorsa l'estate del 1905, non partì per Vienna. Con un brusco ripensamento decise di frequentare la facoltà di Lettere e Filosofia a Firenze. Tale scelta fu probabilmente causata da ragioni di ordine socio-culturale: cittadino di famiglia medio-borghese, in ottimi rapporti con ambedue i genitori, finì probabilmente per scoprirsi prigioniero – lui, spirito libero – nella ferrea gabbia burocratica e perbenistica di Cacania e, piuttosto che gettarsi nelle fauci del mostro dell'impero austriaco, preferì tentare una via di fuga. A Firenze entra in polemica con il chiuso ambiente universitario lottando contro l'aridità e scalpitando sotto il giogo della "rettorica" dei professori, nonostante l'ammirazione per alcuni di essi. Sul limitare del 1906 si apre per la sua poesia un nuovo periodo, il secondo e ancora immaturo, con l'odicina saffica, quasi ispirata a *Figurine vecchie* o *Sole d'inverno*, dedicata a Nadia Baraden, nobile ragazza russa con la quale Carlo intrattenne un rapporto di fervida amicizia fino al momento in cui lei non scelse di togliersi la vita, fatto non trascurabile questo, che non dovette risultare indolore per il giovane. A proseguire l'ipotetico disegno, quasi sagomato sul Carducci delle *Odi Barbare*, *Cade la pioggia triste e senza posa*, oltre che fissare alcune tra le figure simboliche ricorrenti nella poesia michelstaedteriana – la pioggia, la nebbia, la morte – porta su di sé voluttuose sovrimpressioni da *Poema paradisiaco* e lacerti strazianti da poeta crepuscolare. Divisa in tre tempi, composti di endecasillabi settenari e quinari piani, presenta un linguaggio stanco e riciclato nella prima sezione, dove prevale il motivo della dissolvenza («dissolve», «dileguare», «perdersi», «morire», «discolora», «tenui», «svanita», «smarrita», «sola», «oblio»... il campo semantico si allargherebbe a dismisura se si includessero tutti i vocaboli leopardianamente indefiniti e vaghi). La seconda parte introduce bruscamente una realtà fiorentina dipinta con toni talvolta fortemente espressionistici, in contrasto con l'immagine di San Miniato eterna sull'Arno. L'ombra nell'ombra, in cui la chiesa si rifugia, ricorda atmosfere parnassiane di *nuances*. Squarci verso un crepuscolarismo sentito non come vuota suggestione di maniera, ma come temperie culturale viva e attiva, vengono aperti dal «bisogno amaro di carezze» e il rifiuto finale patito da parte della vita, i quali ricordano un certo Corazzini lettore di Jammes, Maeterlinck, poeta della *douceur*. I rapporti di Michelstaedter con il crepuscolarismo sono stati affrontati, ma solo fuggevolmente, da Antonio Piromalli in *Carlo Michelstaedter. Finzione rettorica e verità assoluta: la caduta dei miti nell'identità di riflessione e di vita*. Parlare invece di leopardismo appare fuori luogo in quanto il riferimento al poeta recanatese in questa lirica è piuttosto vuoto ed esteriore: di *Amore e morte* resta soltanto la diade romantica, come nel successivo *L'universo e il tutto*.

I distici del disamore dall'andamento prosastico, datati Pasqua 1907, sono dedicati a Iolanda De Blasi, una ragazza conosciuta durante gli studi con la quale si legò «per reciproca quanto improvvisa attrazione» (Campailla). Tra una malata freddezza di cuore e una superiorità celeste da superuomo, Michelstaedter afferma retoricamente di esser già penetrato in un «superbo infinito silenzio» e sembra voler mettere in guardia la giovane. L'ascendenza stilistica classica è chiara, ma la costruzione smisurata di certi emistichi dilata il ritmo, spezza il suono, con evidente effetto dissonante. L'autografo, infatti, come segnala Campailla, è tormentato e presenta versi cesurati in modo differente. In realtà, nonostante l'impervia freddezza letteraria dello stoico giovane, tra i due vi fu una certa qual corrispondenza, tanto che con Iolanda il poeta pensò addirittura di fidanzarsi, come si apprende dalla lettera di richiesta ingenuamente inviata alla famiglia di lei. Tuttavia o per l'opposizione dei genitori o per un ripensamento, Michelstaedter continuò a rimanere solo. *Senti Iolanda come è triste il sole* si

www.andreatemporelli.com

inserisce nella stessa vena. Scritta nel giugno del 1907 in endecasillabi settenari e quinari sciolti, reca per la prima volta parole sdrucciole a fine verso («irresistibile» v. 4, «fuliggine» v. 7). Nella parte finale si registrano le prime anafore, che in seguito diventeranno un tratto stilistico tipico. Michelstaedter sembra entrare in una forma di nevrosi, vissuta nel suo vivo determinarsi, che non lo abbandonerà più fino al suicidio: «Forze brute in fremito ribelle» si agitano in lui, la sua individualità inizia a dare dolorosi segni di cedimento e tutto sembra sul punto di crollare. Nell'ultima lassa irrompe esplicito il voluttuoso motivo erotico concreto («ansia selvaggia e dolorosa»; «le tue mani fremere»; «io colga la tua bocca fervida»; «la voluttà infinita del tuo bacio») per la prima volta palesato senza scorte, probabilmente sulla scia di una certa arditezza dannunziana. Per il v. 30 «mentre crolla nel vortice funesto» potrebbe trattarsi di una eredità dal *Ditirambo II* che, chiudendosi al v. 152 con «nel gorgo mi precipito», suggella il momento di caduta dopo l'apollineo e l'ebbrezza dionisiaca. Ancora più interessante sarebbe notare come Pavese, con uno scarto di quasi cinquanta anni, memore più di D'Annunzio che non del nostro goriziano, sigilli con un «scenderemo nel gorgo muti» *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: pochi giorni più tardi si sarebbe tolto la vita. Ancora una curiosità, la discesa nel gorgo, nel vortice, ricorre pure in Montale, nel secondo dei *Mottetti* (*Molti anni...*): «E per te scendere in un gorgo / di fedeltà, immortale». I distici seguenti, in cui la solitudine – la «rinuncia estrema» – e l'astrazione influiscono sulla struttura stilistica, sono un punto di snodo rilevante quanto il cambio di ritmo che c'è tra la prima e la seconda parte della poesia a causa del brusco passaggio all'endecasillabo. Qui Michelstaedter dichiara apertamente la sua ancora nebulosa scoperta della persuasione nella vanità del tutto, rivolgendosi a un "tu" identificabile con se stesso. Secondo Cerruti, lo stile di questi testi è assimilabile quasi ad uno *stream of consciousness*.

Nel 1907 a Bologna, se guardassimo attentamente tra la folla di studenti sinceramente commossi innanzi alla salma di Carducci, scopriremmo il poeta goriziano fortemente rattristato.

Tornato a Pirano per le vacanze estive nell'agosto del 1908, egli compone le quattro stanze irregolari di endecasillabi sciolti, alternati al solito con settenari e quinari che costituiscono *Amico – mi circonda il vasto mare*. Inizia qui la più alta poesia michelstaedteriana, fondata sull'intreccio di musicalità, ritmo e pensiero. Personaggi principali sono l'"amico", ossia Carlo amico di se stesso, e la fanciulla del verso 17, «amante del profondo», ossia Argia Cassini. Occorre ricordare che le poesie di Michelstaedter hanno come referente sempre un pubblico molto ristretto: un amico, la donna amata, il mare o l'io stesso dello scrittore. Il simbolo dell'elemento equoreo si palesa per la prima volta, inconscio foriero delle successive. Lontano dagli intenti del presente saggio e dallo spirito michelstaedteriano sarebbe il voler rintracciare psicanaliticamente nella figura del mare deserto la testimonianza di una fallita regressione nel grembo materno. Già Slataper ne segnalò l'ascendenza ibseniana, dicendo che «le creature di Ibsen sognano il mare, la vita franca, la gioia dell'essere realizzantesi secondo la sua libera legge». Michelstaedter sempre renderà il mare, che nei giorni di sereno si confonde con il cielo, una figura di salute e di sobrietà estranea alla terra. Nel simbolismo ibseniano egli trova uno strumento ulteriore per perfezionare la sua brama di "altrove", la sua prospettiva super-individuale che vince l'abisso d'incertezza e dipendenza dalla vita. Superata la morale eroica con la lettura di Ibsen e Tolstoj, limata l'eloquenza e qualsiasi vetta ridondante, l'unica dimensione dannunziana anco-

www.andreatemporelli.com

ra talvolta presente è quella panica, di una dissolvenza nel mondo naturale o di una caduta nell'«abisso della mia forza selvaggia» (v. 43). Iniziano da questo testo le riprese di interi gruppi di versi che creano il futuro incanto orfico. Nel 1909 il poeta legge i Vangeli, studia Platone e i discorsi del Buddha. Si acuisce intanto il dissenso con la triade D'Annunzio / Pascoli / Fogazzaro. Di loro scrive «Nel passar da Giosuè Carducci a questi tre sembra, a volte, di passare da un uomo sano a tre neurastenici».

Il canto delle crisalidi, per deduzione fatta risalire da Campailla a questo stesso anno, apre un nuovo orizzonte stilistico, quello di una poesia più strettamente simbolica, costruita su ritmi brevi, musicali, dal quadrisillabo al settenario e più tardi anche sull'ottonario e il novenario. Si assiste, ma è un caso eccezionale, alla rinuncia all'intrusione della soggettività; ci si limita ad uno schema astratto (Ramat parla di «figurazione senza figura») di movimenti rigorosi che rispecchiano l'andatura tortuosa del pensiero. Due quartine, la prima e l'ultima, stanno speculari ai capi della tela su cui scorre eterno il rocchetto musicale con un moto iniziale di discesa, una sospensione centrale (il primo «ma» al v. 13) e una risalita. La nuda parola si sovraccarica di funzioni simboliche, orfiche e incantatorie, si delinea quel gioco combinatorio e cabalistico che con il successivo ciclo del mare troverà il suo trionfo. La vita e la morte rivelano la loro primordiale e fatale alleanza, sigillate dal simbolo della crisalide come immagine dello stato intermedio, sospeso tra bruco e farfalla, forma cava tra il corpo terrestre e l'anima celeste: «Ah crisalide, com'è amara questa / tortura senza nome che ci volve» scriverà tempo in seguito Montale negli *Ossi di seppia*.

Nelle successive poesie è forse lecito rintracciare la struttura di una collana, che funge anche da diario lirico, dedicata ai mesi, iniziata con *Dicembre* e interrotta a *Giugno*.

Dicembre, per Slataper «la più completa delle sue poesie», perfeziona lo schema metrico del *Canto delle crisalidi*; lo stesso Michelstaedter, nell'autografo, schematizza l'andamento, riportato tra parentesi. Sette quartine di sonanti ottonari variamente rimati che seguono il moto discendente delle gocce, simbolo degli uomini, nella prima parte (strofe 1 e 2) fino al riflesso nella pozza (mesostrofe) e al conseguente moto ascendente (antistrofe 2 e 1) verso «il bene che non sanno». La pioggia e la nebbia sono suggestioni tipicamente michelstaedteriane che trovano validi antecedenti atmosferici nel Carducci di *San Martino* o *Alla stazione una mattina di novembre*. Il simbolismo appare adesso per la prima volta combinato in un orfico fiume di parole che simboleggia il magma della vita. Empedocle, infatti, posto anche in esergo al primo capitolo della *Persuasione*, viene puntualmente citato a piè di pagina nell'autografo.

La sera dell'antivigilia dell'anno nuovo, il 1910, come riporta l'autografo di *Nostalgia* – forse il più tormentato per sovrapposte cancellature e correzioni eseguite a penna e a matita in periodi diversi (come si apprende dalle note filologiche di Campailla poste al termine dell'edizione Adelphi) – il poeta rivive fenomenologicamente lo stesso fremito di vita dell'aprile, quando ascese sul «puro» S. Valentin, montagna cara alla sua personale simbologia mitica. Il sole è chiaro e in un'aria limpida corre verso la cima in uno slancio di vitalità. L'*Eroica* di Beethoven lo appassiona e Leopardi lo accompagna. L'uomo è in comunione cosmica, in un momento di grazia. Sulla pagina bianca come il ricordo, il vento ristoratore scende dal monte, dissolvendo nebbia e pioggia. Sopra la natura splende la luce riflettendo i colori, «glorie varie», il verde l'azzurro, il rosa, caratteristiche sfumature dolomitiche. «Altius egit iter» come Icaro che tende più in alto l'ala in uno slancio frustrato l'uomo non raggiunge il cielo poiché ogni gioioso tentativo risulta vano, è *vanitas*. Nasce un testo di tre lasse di differente partitura. Scandito inter-

www.andreatemporelli.com

namente dai «ma» e dagli «ahi», echi leopardiani; lo schema metrico di base è costituito da endecasillabi sciolti prevalentemente a-maiore, alternati con qualche settenario e quinario, un verso ipermetro tronco, tutti allietati da assonanze e qualche rima, talvolta interna (v. 19 e v. 20). L'eredità leopardiana richiama paesaggisticamente *La quiete dopo la tempesta*, dove il sereno rompe da ponente alla montagna. Leopardiano, come in *Alla Primavera*, è pure il raffronto tra uomo e stagioni. La natura si rasserena dopo la tempesta, non così il cuore del poeta (v. 31) nel quale la speranza resta «folle e sicura». Sono mesi di meditato studio su Schopenhauer, che insieme all'epistola *Al Conte Carlo Pepoli* lo invita a considerare la vanità delle imprese umane elencate nei versi successivi al 52. Sono però *A Silvia* e le *Ricordanze* i testi più vicini, dove il soggetto si scontra con la Natura (v. 66), con la giovinezza che fugge (v. 72) al punto da concludere con il disperato interrogativo cosmico «Che mi giova o natura / l'armonia del tuo gioco senza cure?».

«Zefiro torna» e *Marzo* prosegue la linea musicale. Ma il poeta, lontano da qualsiasi forma di dissimulazione onesta, vi inserisce elementi libertari di aperta condanna sociale. Nel marzo del 1910, infatti, legge Marx, scrive il *Discorso al popolo* e inasprisce la sua condanna verso la retorica borghese del tempo coltivando interessi per Sorel e Stirner.

Aprile segna in esergo l'ascendenza dal Petrarca dei *Trionfi*, uno dei più grandi "persuasi", come troviamo nell'introduzione al testo *La Persuasione e la Rettorica*: petrarchismo anche stilistico, dove l'endecasillabo piano e il settenario sono gli unici versi utilizzati, sostenuti da uno stile laudistico probabilmente dannunziano, come nei vv. 38-40, quando esplodono i tre vocativi, l'ultimo dei quali inequivocabile: «O vita!». *Aprile* è poi il testo eracliteo per eccellenza, dove tutto si tramuta e si dissolve fino alla fine. Michelstaedter si sforza di uscire dal cerchio delle cose e del tempo senza riuscirvi: «non c'è sole a romper questa nebbia» sopra «l'indifferente tramutar del tutto»; non gli resta altro che aspettare la pura liberatrice, l'unico foro luminoso nella rete che tutto travolge. È facile rintracciare in queste composizioni un'apparente tensione morale vociana, particolarmente in *Giugno*, dove sul finale sembra rivelarsi il Dio-luce. Ma il fenomeno risulta esclusivamente fisico, un lampo che non salva dalla contingenza. Per l'esplicito riferimento al «Dio» di cui si attende la rivelazione e per la prospettiva volutamente religiosa, viene da pensare a Rebora, e Giovanni Getto (*Letteratura religiosa dal Due al Novecento,* Firenze, 1967, p. 416) cita un testo curiosamente simile: il *Bagliore* dell'«illuminato borghese e accademico» Arturo Graf. In Michelstaedter però, oltre ad una maggiore profondità, c'è in più uno *humor* nero, forse non voluto, forse malcelato, certo non consapevole come quello dell'ultimo Montale: «Altri lampi, altri tuoni, ed il mistero / in benefica pioggia si dissolve». Con il lampo si dilegua anche il simbolismo e la musicalità della pioggia in una condizione lontana da qualsiasi forma di facile ottimismo, tipica di tanta produzione vitalistica.

I testi dell'ipotetica collana dei mesi partono da situazioni occasionali di lieta comunione col creato, con gli esseri viventi, come in *Risveglio,* per poi far scattare improvvisa la deformante riflessione razionale sull'incongruenza, la vanità. Michelstaedter si era creato delle lenti troppo forti che non gli permettevano di sfiorare la mutevole superficie della vita. Cercò fino in fondo con la sua pura intelligenza versatile e appassionata di musicista e disegnatore il senso ultimo, al di là dell'estetico dettaglio decadente, a costo di deformare fino all'esplosione, per vedere che oltre, dentro, resta solo la morte o la deformità stessa. Sdraiato sopra un verde prato tra scia-

www.andreatemporelli.com

mi ronzanti di insetti lieti, nel tepore del sole, rapida una folgore solca il suo intelletto, il pensiero si scinde dall'essere e spunta il demone novecentesco e rimbaudiano: «questo ch'io chiamo io, ma ch'io non sono». È la fine ed è l'inizio. Tutto frana, crolla, perde di significato. L'uomo è estraneo a se stesso e alla natura, diventa un tumore, un'escrescenza pensante nel creato in festa, si vede essere e maledice il suo pensiero. «La stessa ignoranza m'è sapere», ma non perde l'ironia: «ora vado a ronzar con gli insetti». Ha un cuore ancora, carico di *sensiblerie* romantica nell'apertura di *Alla sorella Paula*: rondinelle, nidi... poi la leopardiana sciagura del nascere, il "canto notturno del pastore errante" con la conseguente amara condanna non dissimulata della fiduciosa retorica borghese. Sul finale un individuo "persuaso", al quale il muto dolore ha parlato, lancia il suo commiato "a" e "dal" mondo per entrar nella notte. Sono mesi di solitudine: «...molto più che non credi mi sei cara» dice alla sorella, ma in realtà ormai ha interrotto i rapporti con la famiglia.

Quando ha inizio quello che viene abitualmente chiamato il «grande ciclo del mare», Michelstaedter sembra trovarsi nella fascinazione della poesia, in un incanto alla Debussy. Onda, sole, vento, vele, scogli, terra sono parole chiave da sestina ripetute cabalisticamente per tutto quest'arco di poesie: nessuna Afrodite che spunti con la sua chioma dalle onde, tutto è solo quello che è, come in Sbarbaro, e l'imbuto inizia a restringersi, l'impatto con il muro della terra è prossimo. «Anche il mare è un deserto senza vita», «il mar che non è mare s'anche è mare» sono il segno che in vita non è possibile salvarsi dalla retorica della volontà. «Vana è la pena e vana la speranza, / tutta è la vita arida e deserta»: la poesia non risponde come non risponde la vita stessa: sembra di leggere il Novaro di *Murmuri ed echi* (M. Apollonio, *I Contemporanei,* Brescia, 1956, p. 126) ma anche il Graf ibseniano di *Saluto al mare* nelle *Danai* o un certo Pascoli attraversato da inquietudini esistenziali su strutture decadenti.

Tra un the e *delicatessen* certe signore goriziane dei circoli filo-italiani chiedono al giovane di scrivere qualcosa da pubblicare su un giornale patriottico. Nascono *Ognuno vede quanto l'altro falla* e *Non è la patria*. Piromalli osserva che il verso «Che tale è la sua sorte» deriva forse da un emistichio pascoliano di *Alexandros*, in cui pure è espresso il concetto della illusione-delusione: «Ché si fa sempre (tale è la sua sorte) / nell'occhio nero lo sperar più vano; / nell'occhio azzurro il desiar, più forte».

Come il *Coro di morti* era inserito nelle *Operette Morali*, così «È il piacere un dio pudico» è contenuta nel *Dialogo della salute,* dove Rico (pseudonimo di Enrico Mreule) la recita a Nino per spiegare quanto il piacere – per restar tale – sia inafferrabile. In quartine di ottonari e novenari, piani e tronchi, a rime alterne, si intreccia con un complicato schema combinatorio un lessico ristretto da esiti altamente musicali e impalpabili. Ma l'Ulisse non si ferma qui. Il suo flusso di esule ebraico lo porta ancora a vagare per mari abbaglianti e fallaci come la speranza, imbiaccati come le tele di Turner. Sullo stesso tema della ripresa e della *combinatio* è *Per ora a bordo non è navigare*, poesia composta di getto. Gli endecasillabi, posti in apertura e in chiusura delle strofe, si ripetono come le parole chiave in rima: lavorare, mare e riposare. Estenuante come la bonaccia sotto il sole, questa poesia ha una misura metrica classica, dall'andamento dattilico-trocaico (Piromalli) e ricorda modi arcani e rarefatti tipici di certi simbolisti francesi.

Carsia, 2 settembre 1910: nascono *I figli del mare*, il cui titolo è stato dedotto da Arangio per l'edizione del 1912 dal v. 31 (Campailla avverte che il manoscritto origi-

www.andreatemporelli.com

nale è andato perduto, sopravvivono due copie di diversa mano). I metri si rincorrono e si accavallano nelle sei strofe, scritte in momenti successivi, di varia lunghezza e costruite sullo schema della quartina, sigillate da un congedo di quattro versi. Tutto scorre in una musicalità tra impeto e tensione: versi dall'ottonario all'endecasillabo (v. 10 strofe III ipermetro), a rime alterne o baciate, molte facilmente desinenziali, irrelate o in assonanza, che accompagnano il dialogo eristico dei due amanti, Itti e Senia. La figura retorica dell'anafora dilaga in ripetuti *climax* con l'intento di persuadere. Le riprese, come echi che risuonano dal profondo, si fanno insistenti. Nella "favola bella" Glauco e Ardi attraversano nudi a cavallo la pineta fitta e intricata di Bocca di Secchio e qui si smarriscono. Ma D'Annunzio era al corrente dell'illusione rettorica, del *kitsch*. Itti e Senia, invece, si sono smarriti davvero nella vita e non per gioco. Itti è Carlo, il pesce, il Cristo; Senia è la sirena straniera, Argia Cassini, donna reale amata dal poeta, ma anche simbolo dell'anima stessa. In quanto sirena, non può rinunciare alla sua dimensione equorea se non a patto di scegliere la morte, come disprezzo per il pavido pescator borghese, disprezzo per la terra, per l'umano, al di là di ogni dissimulazione. C'è un certo gusto ironicamente dionisiaco nella positiva ebbrezza, nello *Streben* e nella successiva inevitabile caduta.

A Senia, altro titolo dedotto per congettura da Arangio, si articola in sette movimenti di varia misura dove il simbolismo si estremizza in un voluto orfismo e Itti diventa Orfeo, Senia Euridice. Il tema segna lo scontro tra Persuasione e Amore che porta alla Morte. L'intreccio inizia con l'immaginario prologo in doppi senari cesurati e incessanti dove Orfeo, tornato dalle profondità marine, vuole raccontare a Senia il fantasmagorico universo sommerso che ha ammirato. Nella seconda stanza gli endecasillabi sciolti sanciscono l'amaro distacco supportato da anafore «invano cerco a me di farla vicina, / invano cerco trattenerla, invano / tendo le braccia […]». Nella terza, dove dovrebbe avvenire il fatidico incontro tra i due, la fisicità dell'esistenza traspare in versi che si svolgono con forza di "onda musicale", gli endecasillabi a-minore (4-8-10) si susseguono incessanti come passi di una leggera danza. Dopo aver cercato in sogno la sua Senia, Itti si trova innanzi a una piccola figura «ripiegata in piccolo sedile, / come un uccello che ferito a morte /l'ultima vita con l'ali ripara, / d'un velo bianco ti facevi schermo / al freddo e alla vicina fredda morte» nella sua disarmante tenerezza ricorda l'immagine virgiliana di *Aen. II, 515*. L'innamorato rilkianamente solo parla con se stesso come davanti ad uno specchio: «T'ero vicino e tu non mi vedevi», «Ti son vicino e tu mi sei lontana, / mi guardi e non mi vedi, o s'io ti parlo»: sono frammenti di un discorso amoroso in cui la morte vince l'amore, poiché la morte è più reale dell'amore. Michelstaedter assume su di sé tutto il peso della lunga tradizione romantica e decadente e lo concentra in pochi versi in cui all'iconologia classica del simbolo funebre si sovrappone un universo di simboli ulteriori, creato durante i precedenti testi dove la morte non è lugubre ma positiva, poiché il nulla è bene, è liberazione dalle cure terrene, è luogo non di separazione ma di incontro, non di dolore ma di pace: «Rimprovero m'è il sogno...». In endecasillabi e settenari, che segnano come delle strofe interne al testo, è l'allontanamento dalla donna amata e dall'amore. Sulla piccola barca del suo fragile ingegno lo scrittore abbandona il porto della falsa quiete, si stacca dalle umane cure per tentare il volo verso l'Infinito, espresso con parole leopardiane: «mi parve cosa dolce naufragare». La partenza viene descritta con linguaggio tecnico marinaresco («bordata», «chiglia», «scotta») fino al naufragio che rende la nave un «rottame» come l'alcionia *Ala sul mare*. Il quinto movimento segna il ritorno sulla terra. L'andamento del verso è prosastico, allungato. Solo e pensoso per i più

www.andreatemporelli.com

deserti campi o nella sua stanza solitaria Michelstaedter fugge dalla volgarità delle plebi considerate, con occhio tutt'altro che comunista quanto piuttosto sprezzantemente elitario, «contaminate». Il suo sguardo "eroico" somiglia, secondo Debenedetti, a quello di Machiavelli, il quale amaramente concludeva che «al mondo non v'è se non vulgo». Il poeta cala la maschera e svela con toni da elegia i retroscena: Senia è lontana dalla pace di Argia ed egli decide di uscire dalla "storia" ponendo fine alla "favola bella". Nevroticamente soffre l'angoscia di non giungere in vita alla vita, ha nausea di se stesso. Icaro brucia in cielo attratto da un vortice verso l'alto e abbandona Senia, donna della "razza di chi rimane a terra" («ché di loro ti nutri e a me sei tolta»). Nella sesta strofe, dal v. 8 al v. 11 ricorre quattro volte il pronome «io» e cinque il possessivo «mio/a» con cadenze ossessive. Si toccano note da Leopardi di *Aspasia*, ma senza eccessi di misoginia. Niente si possiede al mondo, neppure l'amore: «che pur t'avessi / [...] mia non saresti». Il corpo è un fardello di gelosie e di desideri che lo spirito rifiuta, schiacciandolo senza pietà. Michelstaedter si scopre fatto da se stesso diverso, il "sano" Michelstaedter, ragazzo fisicamente solare e attivo, instancabile nuotatore e bravo ballerino, rinuncia alla vita in nome di un "altrove" che è in sé assoluto, e invalida la maligna tesi di coloro che vollero Leopardi nichilista solo perché deforme. C'è tutto l'amaro distacco del più amaro Leopardi nell'ultimo verso di *A Senia*: «se non che faccia mia morte finita» così simile al frammento dell'*Inno ad Arimane* del 1833: «Non posso, non posso più della vita».

All'Isonzo si colloca un istante prima l'ultimo movimento di *A Senia*. Il vento cala dalle nevose gole, ma non ristora: è un vento freddo che, se spazza nebbia e nuvole, non riscalda, non è uno zefiro. In immagini visionarie il paesaggio è sovraccaricato di sconvolgimenti titanici e romantici, sublimi. Se la scena ci può far pensare a Friederich, il linguaggio richiama Kirchner, è espressionista, deformato dall'uso in serie di parole sdrucciole («torbide», «rabida», «raffica», «tremoli», «sibilo», «vivido») in uscita di verso. Si fa forte lo sforzo di esattezza visiva: Michelstaedter fa «con le parole guerra alle parole» «perché pur il sol risplenda» (espressioni che si trovano in capo alle *Appendici critiche* della *Persuasione e la rettorica*).

Questo la notte del 22 settembre 1910. Sono gli ultimi giorni di vita dello scrittore trascorsi insonni correggendo la *Persuasione e la Rettorica*, in una dimensione fuori dal tempo dove il senso dell'esistere si dilata e si accorcia come una molla. Tra il 6 e il 7 ottobre termina la stesura del *Dialogo della salute*: guarda in faccia la morte e dà vita ai cadaveri che lo attorniano. Dice anche, in questi giorni, di Leopardi: «Più vivo e meno vado d'accordo con Leopardi, il Leopardi si trovò sempre, non si sa come, dalla parte dell'ombra» (il ricordo è dovuto al cugino Emilio Michelstaedter).

Il 13 ottobre disegna un quadretto per donarlo alla madre: vi si vede un colle illuminato da una qualche luce, sotto un cielo colmo di nubi oscure e minacciose; lo accompagna una didascalia: «E sotto avverso ciel luce più chiara».

Nota

[1] Nel saggio si fa riferimento al testo: Carlo Michelstaedter, *Poesie*, a cura di Sergio Campailla, Istituto per gli incontri letterari mitteleuropei, Milano, Adelphi, 1987. Le fonti e gli studi citati sono gli stessi riportati al termine dell'articolo introduttivo *Biografia e bibliografia*.

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin

Una musica che cresce. La poesia di Iacuzzi.

La poesia di Paolo Fabrizio Iacuzzi rappresenta un punto di passaggio generazionale, un crocevia di tensioni che portano a termine e aprono questioni fondamentali e paradigmatiche, come una sorta di interfaccia che lavora su un complesso di istanze raccolte in verticale e in orizzontale all'interno della tradizione, dal momento che la sua opera si carica delle sollecitazioni tipiche della propria generazione («Questa / per noi è solo la nuova stagione dei quaranta»[1]), ma guardando anche ai maestri (tanto quelli blasonati della cultura fiorentina quanto altri) e ai poeti più giovani. Ciò rende, per altro, particolarmente problematica la lettura dei suoi libri: secondo quale direzione andrà ripercorso il suo tracciato? All'interno di una poesia così ricca di influenze, quali fra esse risultano preponderanti e prendono il sopravvento?

Questo passaggio interpretativo è reso necessario dallo sviluppo che la nuova raccolta, *Jacquerie*[2], molto uniforme da un punto di vista stilistico per quanto assai articolata, impone all'opera d'esordio, *Magnificat*[3], tanto brulicante e aperta da sembrare a tratti non risolta, se non nell'ottica di un impasto post-moderno, tenuto insieme dall'alto tenore espressivo raggiunto. Del resto, già i titoli delle pubblicazioni sono indicativi della coesistenza di livelli diversi che si influenzano a vicenda, portati a una sintesi forzata (Iacuzzi ricorre rigorosamente a un solo termine per intitolare le sue opere, un po' come accade a Franco Loi e a Umberto Fiori). Nel suo titolo più vecchio risuona il sublime, richiamato dal canto della madonna (che già innesca il tema della procreazione), insieme al comico dell'andare al magnificat, cioè del pranzare, del portare in poesia la quotidianità domestica; nel nuovo titolo si intrecciano accenti politici, apertura epica verso la coralità, inflessioni liriche che proiettano l'io all'interno della più consueta prima persona plurale, l'ironia di un gioco nominalistico tutto centrato sul proprio nome e così via. Con il termine *jacqueries*, infatti, si indicano in senso lato le rivolte contadine, in riferimento alle sollevazioni contro il sistema feudale della Francia tardo medioevale, in particolare quella dell'Ile-de-France del 1358 (il nome deriva da Jacques Bonhomme, soprannome dato allora dai nobili e dai cronisti ai "lavoratori della terra" per indicarne la stupidità e la remissività). E in questa accezione risulta flagrante la consentaneità con l'opera di Alba Donati (pure fiorentina, autrice della *Repubblica contadina*), che non soltanto è coetanea di Iacuzzi, ma è espressamente inclusa fra i molti personaggi citati in queste pagine. L'autore intende, però, con questo titolo riassumere anche le molteplici accezioni del proprio nome, persino quella della famosa vasca da bagno («A Fabrizio in una / vasca spinta alla ventura […] La Storia è una vasca // di gente stremata»), per dare avvio alla propria epopea familiare (come ha suo modo altri hanno fatto, per esempio Riccardi e Priano[4]).

Ripartiamo dunque da *Magnificat*. La lettura di quest'opera è volutamente falsificata, poiché agglomera i testi in ordine cronologico inverso, secondo una pratica tipica di uno dei maestri riconosciuti di Iacuzzi, Piero Bigongiari, di cui si ricorderanno i libri *Col dito in terra* e *Nel delta del poema*. (Iacuzzi, peraltro, è attivo da anni come critico di Bigongiari: ne ha infatti curato l'edizione di *Tutte le poesie (1933-1963)*[5], per esempio, e recentemente è uscito, sempre per la sua cura, il "Giornale 1933-1997"[6]). *Magnificat* si apre infatti con il *Postfatto* del 1995 (omonimo alla raccolta) e si chiude con l'*Antefatto* del 1980, restituito in frammenti con il titolo *Sugli occhi perenni dei pazzi*. Si presume, dunque, la volontà di percorrere *à rebours* la propria formazione poetica, risalendo alle radici prime e in parte perdute della scrittura. La

www.andreatemporelli.com

struttura dell'opera prosegue poi in questa specularità costruttiva, dal momento che seguono e precedono queste soglie due sezioni, *La bicicletta bianca* e *Bianca*, anch'esse composte in versi liberi, che circoscrivono le sezioni rimanenti, formate, invece, da una collana di quartine (libere sia dal punto di vista metrico sia per il profilo delle rime). Il fatto è che il primo capitolo è fra i più entusiasmanti per il furore espressivo e il penultimo fra i più belli per equilibrio e intensità, mentre le quartine ci offrono una tessitura linguistica di altra temperatura, per cui la lettura complessiva dell'opera, invece di risultare *in progress*, comprime la parte centrale sulle sensazioni prodotte dalla cornice e, in particolare, dall'altissimo esordio.

Ripristinando la cronologia si darà forse maggior risalto all'apprendistato di Iacuzzi, racchiuso nell'*Antefatto*, dove si rilevano tracce di una ricerca linguistica che se non arriva a imparentarsi con la fredda glossolalia sanguinetiana, sembra comunque aprire la fucina bigongiariana a zone ancor più sperimentali, affacciate alle suggestioni psicanalitiche ed oniriche:

> Bianca di chiarolìvo
> e canta laladìo
> con le zampe scarne.
> Vita s'annoia
> verso paesi tondi
> ed aghi
> dove l'imbarca-
> dero libero non può
> restare tonante
> sull'orma ràgia la diaria
> ostili dalle ville
> tornano sacrati
> l'embargo degli strombi.
> Folindo se gomba e spanda
> veniva da un calco del Maggio
> omozigano ferrato
> discende d'Aide boscaglie
> di spato
> fiuma la calca sui freni
> l'orchestra.

Già in questa lallazione compare il *senhal* di Bianca, «grande madre e figlia insieme, la doppia donna uccisa»[7] in un «amore [che] non ha figli» e diventa «enigma al fondo del […] canto»[8] nella sezione intitolata, appunto, *Bianca*. Qui viene crittata «la vicenda al femminile di Ida […], demiurgo che partorisce solo il doppio replicante di sé, perché un emb*ar*go, un divieto della sua stessa Legge gli impedisce di fuoriuscire dal porto nel parto, come la legge della guerra gli impedisce di uscire dalla sua enclave etnica attraversata dai fanti»[9]. Il registro espressivo è equilibrato per trasparenza e densità, che ri-velano la trama segreta con grande efficacia, spingendosi ad aperture liriche memorabili: «Il tempo cancella ogni donna / e affonda il piede in una terra franca…»; «Ci sono giorni che chiedo all'acqua / di prendere la mia immagine / e di bastare a me come se fosse altro…»[10]. Intanto alcuni termini danno origine ad alcune fissazioni ipnotiche, su tutti il nome di Bianca, che si ripresenterà, camuffato magari da aggettivo, fino alle poesie più recenti, come una segreta cicatrice incisa nel linguaggio stesso e sempre pronta a sanguinare.

Nel contempo,

> Cantare il frutto incolume che si ha nel grembo significa allora già compierne lo scempio, portarlo in pasto, farne un banchetto: non solo «cantare il Magnificat» ma «andare al

www.andreatemporelli.com

magnificat», sentire il richiamo di un pranzo. Scoprire che dietro la *Visitazione* del Pontormo si nascondono *Le streghe* del Dürer![11]

L'amore si trasfigura così nella sofferenza dell'incompiutezza e il nesso paternità-filialità si cristallizza in un nucleo problematico dalle molteplici sfaccettature, attirando su di sé l'aura del mito e l'ombra dell'origine: «Figlia d'amore sei perché / non si ama senza ferire / senza essere figli in ogni istante»[12]. Con ciò la poesia di Iacuzzi si appropria di temi e sfumature (pronte a fascinose aperture filosofiche) tipiche della poesia di Carifi, a ulteriore riprova della marcata partecipazione a una tradizione fiorentina assai attiva, per quanto sommersa e sacrificata nell'ingrato confronto con la stagione ermetica della cui eredità (magari sviluppandone soprattutto il filone orfico) pure si fa carico. E sempre in concomitanza con Carifi lo sviluppo di questi temi spalanca lo sguardo poetico al tempo dell'infanzia, che qui trova espressione nell'immagine della *Bicicletta bianca* della sezione così intitolata, emblema non soltanto della felicità primigenia, ma simbolo sul quale slitta, per la potenza della fissazione linguistica di cui si diceva, l'ombra della stessa perdita a venire: «La trascinavi per tutta la passeggiata / a Lido del Sole. / Fu l'ultima della tua infanzia»[13]. La bicicletta, infatti, verrà rubata: «Lei bianca / doveva pur cedere a chi / te l'aveva sottratta. / Colorarsi di verde, di azzurro. / A volte passa di fronte al mare»[14], ed è vana la preghiera del poeta: «Ladro di bicicletta, rendimi la bici. […] Sii benedetta ovunque tu sia! / Se mi vedi resta lontana. Porta in canna / domani la morte Bianca»[15].

La prossimità con taluni esiti della poesia di Carifi sarà poi confermata, come si vedrà, da molti altri fattori, per esempio, la memoria ancora pulsante della Seconda Guerra Mondiale, ma preme qui annotare subito che tale vicinanza non andrà sopravvalutata: la nuova raccolta dimostrerà per esempio che molti contatti sono incidentali (per esempio per quanto riguarda il tema dell'angelo, che in Iacuzzi ha un'origine quasi esclusivamente iconica, pittorica, e si sottrae ben presto alle elucubrazione esoteriche di Carifi), sebbene già da questi accenni si sarà intuita una vocazione al racconto, all'alleggerimento narrativo, alla recezione di dati biografici assolutamente concreti benché trasfigurabili, che risulta determinante fin da *Magnificat*. Anzi, è lo stesso autore a parlare delle proprie poesie come di «racconti inversi»[16], ammiccando ermeticamente a una scrittura più dimessa, benché costituita da materiali di forte condensazione simbolica e ad un alto grado di segretezza personale.

Tale definizione risulta maggiormente appropriata per le strofe (quartine libere, si diceva, come se il recupero di materiali della tradizione fiorentina risalisse persino a prima dell'Ermetismo, riattivando strategie di betocchiana memoria) che compongono le sezioni centrali: *Lègami, Tra vestiti, Madrepora azzurra del padre, Cantico delle cose sole, Il fante di Beltrame*, i cui titoli sono di per sé sufficienti per ribadire il *ludus* nominalistico che congela in immagini e in miti nient'affatto perspicui, ma rapinosi, il racconto poetico, ancora suggestionato da passaggi analogici ardui e da una volontà allusiva portata talvolta allo strenuo. Nella prima di esse, il poeta cede alle lusinghe di una personale invocazione all'Angelo: il titolo stesso sembra discendere direttamente dalla prima Elegia di Rilke:

> Sono il tuo bambino e tu un Angelo
> che non vuol giocare, vorresti
> cingermi di corona, ma ecco, lègami,
> non esistesse tarlo che mi devasta[17].

L'Angelo ritorna poi nel *Cantico delle cose sole*, associato però a un'epifania del femminino e fissato nelle sue valenze pittoriche, mentre la seconda e la terza sequenza di quartine mettono in scena la lettura della figura paterna (combattente deportato in Germania, poi in fuga per l'Europa), che si muove sullo sfondo della Guerra (in controluce si affaccia

www.andreatemporelli.com

anche la figura materna, e ad entrambi i genitori, lo ricordiamo, è dedicato il libro) e annoda in sé il contrasto fra il conflitto e l'amore, in una tormentata pulsione erotica che sarà l'eredità filiale[18]: «Edificare significa qui ripercorrere la mappa della guerra, nella quale l'infante si articola già nel fante paterno, tentando di ripercorrere la storia di una resistenza: lo sguardo azzurro e generante come una madrepora»[19].

Ma la storia data al figlio è ben altra rispetto a quella toccata in sorte al padre, è una «storia di infante» in cerca di sé «attraverso il balbettio (i lai, laladio) del fante di Beltrame (dalle copertine illustrate della «Domenica del Corriere») al mito di Palinuro (dall'*Eneide* di Virgilio fino all'etimologia di "colui che fa acqua da tutte le parti")»[20].

Quello che a questo punto appare prodigioso nella poesia di Iacuzzi è la tensione che dimostra verso la storia, intesa concretamente anche come cronaca personale, opponendo forme di resistenza a tutte le possibili fughe consolatorie nell'elegia, a qualsiasi ripiegamento della memoria. Questo ampio retaggio mitico e personale viene, infatti, offerto, persino con furia, come materia per un personalissimo e intenso "magnificat". Possono bastare gli echi, in fin dei conti nemmeno poi tanto lontani, della guerra balcanica («Il ponte di Mostar avanza / nelle macerie di questo azzurro»[21]), per catapultare il soggetto in una dimensione febbricitante in cui il passato e il presente con-fondono, si impastano ad alte temperature espressive, offrono i propri lacerti al cannibalismo terapeutico del poeta:

> Sia guerra. Sia danza questo
> ventre d'eros. In questa Venere
> di arnesi operai. Di elettrodomestici
> in fuga. E questo armadio
> che resta. Il mettitutto
> di campagna tra vesti gonne
> calze di seta smagliate.
> Ronda dei travestiti. Ora
> versano ghiaccio e rap
> che accende di fari
> l'albero di Natale. Fiorisce
> l'infanzia lucida a specchio
> e si traveste col palo
> ritto sul campo.
> Nel campo che un palo
> al centro della vergogna[22].

Il poeta adopera i versi come lame di un frullatore nella quale calano e colano le più disparate e violente immagini della vita contemporanea, uscite direttamente da una tv o da una visione onirica, oppure raccolte dallo sguardo goloso dell'autore che si muove fra presenze invasive di oggetti, di nomi e di ricordi. E la catena delle immagini sembra seguire senza reticenze (fino al passaggio scatologico o all'espressionismo erotico e bellico più virulento) gli slittamenti imposti dai richiami fonici, dalle gemmazioni del significante, dalle associazioni semantiche più ardue, in una sintassi che resta triturata, a dimostrare la difficoltà di rendere perfetto l'amalgama. Il rischio e insieme il fascino di tali versi è infatti quello di non portare a compimento la combustione degli elementi, di restare impaniati in un linguaggio materico e agonico (di ascendenza bigongiariana, ma portato a più alta temperatura e arricchito di quelle propensioni sperimentali annotate fin dall'*Antefatto*), in una risentita figuratività corporale, insomma a un efficace espressionismo che però non ha risolto del tutto i conti con un gioco post-moderno di assemblaggio, benché qui risulti assolutamente convincente in virtù della delirante sacralità, mai innocente, con cui il poeta compie le proprie autobiopsie, e per la stessa carica di

www.andreatemporelli.com

senso portata dagli oggetti finalmente nominati, rientrati nel campo della poesia senza il sentore di una poetica che ne garantisca la veridicità, lo stupore dell'invenimento.

Ma non è un caso che Iacuzzi abbia, in effetti, abbandonato questa strada: è come se si fosse reso conto dei meccanismi facilmente riproducibili che stanno alla base di questo sbocco espressivo. Ogni momento di propulsione è, infatti, di per sé, critico e in quanto tale non mantenibile se non per mezzo di una falsificazione. La Storia che si tenta di digerire (in un gesto creativo a suo modo impegnato) è ancora assoggettata ad un io demiurgico; l'epica cui si tende non è ancora realizzata perché la coralità che prende voce resta filtrata dalle emozioni soggettive, piegata a un indugio narcissico. Ma come far vivere l'epopea attraverso un linguaggio poetico che sia un puro idioma, privo delle risonanze emotive dell'autobiografismo, occulto o affiorante?

La strada perseguita da Iacuzzi con *Jacquerie* è quella di cedere al demone della malinconia e accettare una pronuncia cadenzata, intima e sentimentale, ma dilatando lo spazio dell'autobiografia fino a far sfumare quest'ultima nella storia stessa. Da qui la decisa ripresa dell'epica parentale, l'esibizione talvolta comica (non ironica) e leggera delle proprie fissazioni simboliche. Il tentativo, insomma, è quello di portare a compimento il processo di combustione degli elementi eterogenei, di non giocare sul loro attrito ma di impastarli in una scrittura davvero originale. E, se l'esito attuale non eguaglia i picchi vertiginosi che sapeva, a tratti, cogliere la silloge d'esordio, ci viene finalmente offerta un'opera organica, vasta, capace di mettere in piedi un racconto del nostro tempo, di far parlare la storia attraverso una visione, nella quale cronaca e capacità inventiva formano un connubio magistrale.

Iacuzzi ha in qualche modo inventato un linguaggio personale, ha trovato strutture insieme flessibili e cogenti, ha plasmato un'originale prosodia che abolisce l'uso della virgola e impone la paratassi. Se il sostrato linguistico si può far risalire, ancora una volta, a Bigongiari, alla sua vena fluente e poematica, proliferante per i procedimenti fonici che si innescavano al suo interno, l'apporto forse nuovo e determinante viene da Giovanni Giudici (non a caso chiamato a battezzare, nel prologo, il nuovo libro), di cui si risente, infatti, il timbro disincantato e nostalgico, e il sogno di tradurre la vita in versi. Ripartendo dalla sintassi triturata di *Magnificat*, Iacuzzi costruisce ora i suoi testi sulla base di una cellula ritmica variabile ma sempre breve: i versi e le strofe (qui le quartine pareggiano con le strutture compatte) rimangono cadenzati da frequentissimi punti fermi. E per quanto le soluzioni possibili siano varie (i versi possono costituirsi di uno o più periodi, ma spesso l'intera struttura del testo si apre a finestra rompendo la misura versale), ne risulta una monotonia complessiva screziata dalle ripercussioni di una rima sempre interna e imprevedibile, benché attesa; una monotonia che rischia forse di assuefare il lettore, ma che si dilata fino a riempire gli spazi lirici, a costiparli con incalzanti e ossessivi rimandi alla cronaca, senza eccessiva preoccupazione di oscurare i riferimenti o di rendere troppo intricata la trama: la si dà *a priori* come oscura e pulsante, rischiarata appena dalle note che accompagnano il libro e che tentano di rendere ragione a una selva di nomi, a una coralità cercata, che garantisce un noi meno fittizio, sempre cresciuto attorno all'*enclave* dell'io, ma ormai tale da assediarlo e soffocarlo (tanto che a parlare in prima persona è spesso altri, non il poeta).

Il libro ha un prologo, *La famiglia disarmata*, una prima parte, *Jacquerie*, una seconda parte, *Il testo matto della Storia*, e un epilogo, *Il signore di Bouganville* e si compone di sequenze generalmente lunghe, magari ripartite in vari quadri, che costituiscono ampi capitoli di una narrazione in versi che oscilla flebilmente dai toni a tratti fiabeschi dell'epopea all'invocazione, sempre con una grandiosità di visione che fa salire la musica profonda che la sottende come un bolèro inarrestabile, ben esemplificabile con

www.andreatemporelli.com

la marcia del *Coro di migranti, ouverture* della prima sezione:

> […] non vogliamo per poeti
> una famiglia disarmata. Ma gli ultimi padron
> delle ferriera. In terra e di lamiera col fornello
>
> a fuoco nostro saldatolo. E stampi di cucina
> in forma di lumiera. Nostra barca di lingue e nostro
> magnifico Granduca. Ci chiamasti a farti le pistole
> ai prezzi imposti da Magona. Nostra Yakùza
>
> coi piombini in carne. Per segnare il tempo
> già passato. Vi condanniamo a essere freelance
> in terra di Jakuts. Nostro walhalla siberiano
> dove fondiamo ancora il ferro per le canne
>
> per sparare. Ma per cantare voi avete solo
> la cucina per pregare. Mentre passano in *camac*
> come in canto friulano. Mentre passano in *jahazi*
> come in canto toscano. Nostra armata di vasca
>
> non fate che piangere. Ma con la nonna
> Morte vi cantiamo la marcia dei migranti.
> Noi vi diamo il magone per rifugio.
> Che nessuno più di noi può ancora raccontare[23].

Il dettato talvolta sopprime articoli o crea leggere inversioni sintattiche (ma lavora anche sul singolo lessema arrivando a determinare slittamenti negli accenti o ad accogliere inusuali troncamenti e sincopi) in funzione della cadenza narrativa, imbrigliata in un tono sempre sorvegliato, pronto a sprezzature o a minimi cenni metapoetici per annullare le inflessioni elegiache e destare semmai i versi con un piglio civile e insieme confessionale:

> Contengo i popoli di questa terra. Senegalesi
> croati e zingari e albanesi. Prego nella mia lingua
> che non tramonti l'Alba. *Trébao trébao…*
> L'io si scaglia. Inciampa in verbi
> e nei pronomi. Sarà di quelle truppe.
> Con pochi stracci premon da Nord
> premon da Sud. In questa Italia ròsa
> di carne e legata stretta[24].

Che poi l'impegno di cui si fa carico il poeta sia frutto di una precisa volontà, lo dimostrano alcuni termini politici sussunti in molti brani, in cui domina sì l'aspetto metaforico, ma all'interno del quale tali termini continuano a spiccare per la loro valenza originaria, fin dal titolo: *La federazione del cuore, Il parlamento d'amore*.

Si dà voce così, almeno indirettamente, a una serie di reietti, a un coro di figure relegate ai margini della società, al «popolo dei cassonetti» in rivolta (e si ricordi la prima accezione del titolo dell'opera), così come alle orfanelle di Sant'Anna o ai bambini a rischio di devianza sociale accolti in Casa Shalom, a una realtà vissuta direttamente dal poeta come obiettore. (Viene in mente, a questo proposito, il lavoro di un altro coetaneo di Iacuzzi, quel Giancarlo Sissa che porta in versi la sua esperienza di educatore).

È questo il campo di battaglia sperimentato dall'autore, è qui che si innestano le memorie familiari della guerra e le immagini dei conflitti nei Balcani. È sulla base di questa contemporaneità restituita in racconto poetico che i grandi eventi si incrociano con la più sommersa e suo modo angusta realtà quotidiana fatta di insegnamento, di lavori redazionali, ma anche di confronto con altri poeti, come lasciano intendere sia i nomi che ancora vengono esplicitamente chiamati sulla scena, sia per alcune allusioni

www.andreatemporelli.com

(si pensi a un titolo come *La congiura dal bianco*).

Per quest'ultimo aspetto, resta però oltremodo significativa la sequenza intitolata *La generazione dei nemici*, laddove si possono annotare affermazioni quanto mai perentorie e decisive nel confronto con la più giovane generazione poetica dei trentenni:

> Noi per dire io vedemmo che il Novecento
> era finito. Ma non ve lo dicemmo. Noi
> ci facemmo guerra per inseguire i padri
> che nessuno sguardo ci dettero. Ma avemmo
>
> antenati che insegnarono a far parlare ancora
> i nostri morti. Portando a compimento
> il corpo. Noi per dire io estrapolammo
> vite in parabole cucite di storia e di sogno.
>
> Come fossero grancasse di una banda noi
> per dire io suonammo a tutte le feste. Per dirvi
> non ci lasciate coi nostri rancori. Questa
> per noi è solo la nuova stagione dei quaranta.
>
> Per la vostra poesia di cose scavate al midollo.
> Siate i padri ragazzi che mai avemmo per noi.
> Feriti dalla diffidenza a vicenda. Colpevoli
> di stare alla realtà come un cieco sta alla fede[25].

Ed è anche per questa tensione, in fin dei conti, che i versi di Iacuzzi risuonano per noi come esempio veritiero di una poesia che si apre generosamente alla realtà, desiderosa di tuffarsi nel contenzioso della storia senza compromessi e infingimenti letterari, ma senza rinunciare ad essere letteratura. Una poesia in grado di inviarci oltre sé stessa, fecondando il nostro sguardo sul mondo. Una poesia capace di parlarci.

Note

[1] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Jacquerie*, Postfazione di Eraldo Affinati, Torino, Aragno, 2000, p. 44.
[2] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Jacquerie*, *op. cit.*
[3] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Magnificat,* Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.
[4] Cfr. Antonio Riccardi, *Il profitto domestico*, Milano, Mondadori,1996 e Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, Borgomanero, Atelier, 2001.
[5] Piero Bigongiari, *Tutte le poesie (1933-1963)*, presentazione di Carlo Bo, Firenze, Le Lettere, 1994.
[6] *Un pensiero che seguita a pensare*, prefazione di Carlo Ossola, Torino, Aragno, 2001.
[7] Si pescano questi pronunciamenti dell'autore, a metà fra confessione e depistaggio, dalle note intitolate *Guerra lampo con desiderio di chiusura*, poste in appendice a *Magnificat*.
[8] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Magnificat*, *op. cit.*, p. 86.
[9] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Guerra lampo con desiderio di chiusura*, *op. cit.*, pp. 99-100.
[10] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Magnificat*, *op. cit.*, pp. 84-85.
[11] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Guerra lampo…, op. cit.*, p. 98.
[12] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Magnificat*, *op. cit.*, p. 88
[13] *Ibidem*, p. 33.
[14] *Ibidem*, p. 35.
[15] *Ibidem*, p. 37.
[16] *Guerra lampo…*, *op. cit.*, p. 97.
[17] *Magnificat*, *op. cit.*, p. 46. Cfr. Rainer Maria Rilke, *Prima Elegia*: «Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle schiere / degli Angeli? e se anche un Angelo a un tratto / mi stringesse al suo cuore: la sua essenza più forte / mi farebbe morire», *Elegie Duinesi*, Torino, Einaudi, 1978, p. 3.
[18] La sezione *Tra vestiti* si apre con questo verso: «dice Francesco che resterà paziente»; si viene a sapere dalle note in calce a *Jacquerie* che Francesco è, appunto, il nome del padre (Cfr *Jacquerie*, *op. cit.*, p. 167).
[19] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Guerra lampo…, op. cit.*, p. 98
[20] *Ibidem*, p. 99.
[21] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Magnificat*, *op. cit.*, p. 13.
[22] *Ibidem*, p. 23.
[23] Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Jacquerie*, *op. cit.*, p. 14.
[24] *Ibidem*, p. 26.
[25] *Ibidem*, p. 44.

www.andreatemporelli.com

Alberto Cellotto - *L'ordine inatteso*

La silloge di Alberto Cellotto è composta da poche e brevi liriche, le quali, tuttavia ci permettono di intuire la forte personalità poetica di questo giovane ventitreenne. «La campagna incinta sguscia fuori / da un'occasione di mosche»: il primo verso è emblematico di un modo dell'autore di contemplare il reale e di tradurlo in poesia. Di fronte si stende il caos («I denti del cane fradicio, / i soffi allineati delle lune/ divise, sorsi, emboli / esosi del traffico suonato / della campagna»), il non senso, le cose mute; poi all'improvviso, quasi per miracolo, si presenta "l'ordine", il significato, la «regolarità di case». Per lui le montaliane "occasioni" sono fonte di conoscenza, una conoscenza legata all'attimo illuminante, ma intimamente appagante («Ora già che sorride / al mio plauso»), quasi rappresentasse la soddisfazione di una conquista personale, di un enigma sciolto, di un risultato raggiunto con fatica.

Lo scrittore istituisce un rapporto "discreto" con la materia poetica: la sua è una presenza che rifugge da ogni effusione sentimentale: egli si pone come "personaggio" di queste scoperte che, pur "accadendo" all'interno della persona, vengono proiettate all'esterno, nelle cose stesse, nel loro divenire silenzioso e raccolto, di cui l'io costituisce una parte. Nella poesia in vernacolo il poeta e un uccellino assumono l'emblema della paura di fronte alla novità, alla crescita, alla solitudine.

Il passaggio dal caos al senso stilisticamente si appoggia su un vigoroso dominio stilistico che riesce con successo ad armonizzare termini appartenenti a registri stilistici e a tradizioni letterarie diverse («la campagna incinta», «matta e asciutta», «funghi lunghi», «soffi allineati delle lune») fondendo questo materiale magmatico. Tale scelta non appare operata in base al solo criterio del gusto, ma si basa su una motivazione assai più profonda: l'ordine cercato, come «i cani [sulle] orme indurite di ghiaccio», nasce dalla compenetrazione significativa di elementi eterogenei che nella nuova disposizione escono dal loro mutismo ed incominciano a significare (G. L.).

DI COLPO

La campagna incinta sguscia
fuori da un'occasione di mosche
e solleva rami e spine
in scie rubate d'oro.
Ora già che sorride
al mio plauso,
s'è rifatta crescere in mano
matta e asciutta.

Più o meno lavora e consuma
le suole in Padova
su spigoli di marciapiè.
Alla sera funghi lunghi
e arance spazzano via qualche
intenzione debole.

Per quelli, lì, sono
una regolarità di case
approssimata al tempo
che ci impiego a fuggire:
per poco ancora sarò

www.andreatemporelli.com

i loro cani, orme
indurite di ghiaccio.

MAGGIO

I denti del cane fradicio,
i soffi allineati delle lune
divise, sorsi, emboli
esosi del traffico suonato
della campagna: insieme,
in gruppo scolpiscono
l'albero che si spoglia.
La ripa che fugge
formicolii di mani
e il respiro agguanta
tra l'unità e i sogni;
tutte le repliche del pensiero
in coro, crespe ne la giga
della pioggia.

L'é questo el beo:
mi e ti, oseét
drento a stansa nova
con un saco de paura
paromo, scaturii de grosso
tuti do da cagarse dosso.

[È questo il bello:/ io e te, uccellino dentro la "stanza nuova" */ con un sacco di paura/ ciascuno, scaturiti così tanto/ entrambi da farsela addosso.]

*** L**a "stanza nuova" è quella stanza della casa che pur avendo i suoi anni è stata costruita dopo la parte originale. Così si è sempre chiamata, fino ad oggi.

NOTA SULL'AUTORE

Alberto Cellotto è nato a Treviso nel 1978. Vive a Villorba, in provincia di Treviso ed è studente del quarto anno di Scienze della Comunicazione all'Università di Padova. Suoi scritti sono apparsi sulle riviste «Daemon» e «Atelier». Suona le chitarre nel gruppo di musica contemporanea «Apryl», con il quale nel 2000 ha inciso *Corollari di figure*. In preparazione un nuovo lavoro per un'etichetta discografica ligure. Per uno scambio: alcellot@libero.it

www.andreatemporelli.com

Gian Citton - *Voce sola*

La metafora shakespeariana del mondo come teatro, presente nell'ultima lirica di questa raccolta, può essere assunta come chiave interpretativa della poesia di Gian Vittore Citton: gli attori (il padre, Jacopo, il compagno di viaggio) se ne sono andati, sono scomparsi lasciando vuota la scena, sulla quale non rimane che l'autore il quale per mezzo della poesia fa rivivere il passato commovendosi ancora «mentre fa la barba». Egli, seguendo la concitazione dei sentimenti, attraverso la figura dell'accumulazione senza climax *(nella prima lirica nei gesti con cui ricorda il padre, nella prima strofa del testo datato «novembre 2000» nell'anafora della parola «voce») tenta di ricostruire il "testo" del proprio passato distrutto dal* tempus edax. *La stessa scelta di stile mescolato, in cui si alternano dantismi («insella», «chiostra»), dannunzianismi («gomitola»), leopardismi («rinnovellar»), che tingono di un alone aulico il dettato poetico, con espressioni "petrose" («l'enorme globo del depuratore: / la puzza a lui estasiato non presaga»), in una sintassi a tratti lineare e a tratti invertita, non deriva da uno sviluppo di modalità poetiche, quanto piuttosto da un processo di significazione rapportato a personalità diverse.*

La parola "definitoria" e concreta, la sintassi fondamentalmente paratattica, il verso libero possono essere desunti come elementi caratterizzanti della figura del padre, verso il quale il poeta nutriva un complesso e contraddittorio sentimento di risentimento, di «astio». La vicenda della morte porta alla consapevolezza questa situazione che l'autore oggettiva e chiarifica mediante la poesia. Egli rievoca il "fastidio" – non esente da sensi di colpa – provocato dalla sua presenza, dai suoi gesti, dalle sue richieste, dalla necessità di rabbonirlo per «non farsel[o] nemico», ma con malcelato disappunto si accorge di essere sostanzialmente uguale, di ritrovarlo presente nel proprio interno, per cui la lotta con lui continua anche dopo la sua scomparsa, anzi diviene più dolorosa, perché annientare la figura paterna comporta la distruzione di una parte importante di se stesso: «è la sua ombra, non so ancora chi fosse – ma forse / quel lui ch'io stato appena so. // E con quel lui contendo».

Lo stile delle liriche dedicate a Jacopo è profondamente diverso: ci troviamo ad un livello superiore rispetto a quello familiare: si incontrano frequenti endecasillabi, il periodare più esteso, il lessico impreziosito, le metafore più ardite. La personalità dell'interlocutore è culturalmente più preparata, il suo dialogare ricco di artifici retorici, probabilmente più speciosi che concreti. Pare che il poeta tracci la fisionomia di un uomo ormai in «declino», il quale è stato superato dagli eventi storici a cui non ha saputo adattarsi; per questo «alle […] sfuriate / di taverna […] / ride la chioccia». Egli vive di luce passata, come indicano i vocaboli desueti e letterari usati.

Il terzo personaggio non ha nome, è viaggiatore che cerca nell'indistinto «cielo a piombo» le vette delle montagne venete. E non s'arrende neppure di fronte all'evidenza. Nelle quattro strofe di endecasillabi di numero decrescente da nove a sei attraverso l'alternanza di caratteri normali e corsivi in uno stile in cui espressioni dialettali si mescolano a dantismi e a colloquialismi emerge con un pizzico di ironica malinconia una personalità particolare, segnata dalla sofferenza di essere stato lontano per «anni ani» dalla propria terra. E con «un bagaglio di assenze» in modo sottilmente amaro lo scrittore lo vede scomparire nel buio «oltre l'ultima lampadina», oltre il suo ricordo, inghiottito dal tempo (G. L.).

I

Lui era padre – e come padre
non ventre caldo, ma l'altra parte
cui abbonire non farsela nemica.

Lui fu l'altro, e altro fu per scelta
anche in vita: sottratto sotterrato
a miei destini – lato di lato –

a cui guardare in sotterfugio in ansia
più spiato che amato
per contatto di giorni e consuete mance.

Fu e *fu* sempre, fino a quando *era*:
e ora (perché *era*) sento come venire

www.andreatemporelli.com

a fiore ruspida canzone assillo

fiato di sigaretta mano che mi ostinava
a capo della nuca – fastidiosa – ma era
ora so sua la mano che tremando

avanza col bicchiere
di plastica e faceva un mosso mare
rimpicciolito nella senescenza.

II

Ciò che mio padre era
non è più qui per dirlo –
e ciò che per me fosse
troppo tempo è trascorso.

Spio dalla scala – lui gira sotto stanza.

Ha le nocche di piombo quando batte
al calorifero spento la subdola
richiesta di alzare a qualche grado
il freddo delle ossa.
Con astio sento adempio al suo richiamo
di superstite sotto le macerie
per vibrazioni nell'intreccio dei tubi
cannule vene mano…

Ma, come me, lui guardava la notte
che percorresse il suo arco buio –
e come me che il suo corpo d'allora
cercasse il buio nel chiarore alto
che infilzava fessure dal balcone.

Ora che un padre – *il padre* – so che è morto,
ora che in parte o molto impadronitasi
di me (per privazione) è la sua ombra,
non so ancora chi fosse – ma forse
quel *lui* ch'io fossi stato appena so.

E con quel *lui* contendo.

(A Jacopo: parlando di politica in campagna)
Santa Cristina (FI) novembre 2000

Voce da exeremo conventuale
(da priora sugli orti alle converse
valli in declivio

www.andreatemporelli.com

voce rauca in tenorile *all'armi*
voce sul maremosso dei pendii
voce per cabalette arie accese verdiane
che sventano si abissano nei fondi
colli da cui novembre
è mite verde che non sa intristire)
che male pare viva la tua voce
l'accorato declino…

Alle tue sfuriate
di taverna al barlume dell'occhio
(segno comune parentale "d'acqua")
ride la chioccia – gomitola uno
dei quattro lari assuefatto
ignavo dentro l'avversa
ira che solo te traversa.

Un'invettiva fugge inoffensiva
lungo il collo smeraldo, rade
la prossima collina all'imbrunire
dell'aria, sbiadendo nelle palpebre
il bulbo dello sguardo oltroltre
un nostalgico tuo mito scolorando…

In fondo ammicca il globo urbano a sera –
insella all'orizzonte accese (come
da un forno) luci arancioni.
Spèrperano il cielo
e, di quassù, tua voce – e le sue stelle.

(CONTRAPPUNTI)

su un racconto nostalgico – in corsivo

…ma proprio nell'istante in cui sbucando
dal tunnel come da un ventre: fialìve
i palchetti riquadrati della doppia
littorina – in corridoio d'uscita (Feltre
prossima fermata) uno "anni ani
che no le vedo le Vette" – e non c'erano
le Vette in quel buio da coprifuoco
a novembre senza bene di luna
il cielo a piombo: non c'erano proprio.

Ma lui diceva, appannandoli gli occhi
al finestrino come un miope, ch'erano
là in quel vuoto di pellicola cotta –
e si schiantò quasi sulla pensilina
il rinnovellar che faceva della chiostra,

www.andreatemporelli.com

apparendogli a contrasto in giallume
l'enorme globo del depuratore:
la puzza a lui estasiato non presaga.

E sulla piattaforma scesi i piedi
andava strascinando "il valigione"
grave come un caro corpo svenuto:
e proprio verde e di cartone pareva
dall'asole slabbrate nello sforzo
di sostenerne il peso – (Poteva mai
spossarlo tanto un bagaglio di assenze?)

ed io, dietro di lui, fissando a mente
e consciamente appena quell'evento:
un incontro un abbraccio a cui sospinto
spariva oltre l'ultima lampadina
dentro il buio dentro l'alveo notturno
che pareva figliarlo e l'inghiottiva.

(Fine della commedia)

In un teatro rosso vuoto stavano
gli attori – adesso se ne sono andati
già stanchi di aspettare chi doveva
venirli ad ascoltare. Hanno buttato

il copione – e, col tempo, barattati
i costumi con abiti civili.
Hanno dimenticato le battute
di quella pièce dai risvolti amorali.

Ma l'autore qualche pezzo lo ricorda –
lo ridice allo specchio – e si commuove
ancora, un po', mentre si fa la barba.

Nota sull'autore

Gian Vittore Citton (1938) è nato e vive a Feltre (Belluno). Dopo la laurea in Lettere Moderne all'Università di Padova, si è dedicato all'insegnamento, attività che lo occupa tuttora.

Sue poesie sono uscite fra la metà degli Anni Cinquanta e i primi Anni Sessanta in antologie e in riviste. Dopo un lungo periodo di silenzio riprende a scrivere intorno al 1975/76 e pubblica la raccolta *Stanze (1976 - 1986)*, Ed. Libreria Pilotto, 1988. A distanza di più di dieci anni è uscita la silloge *In Forma Chiusa*, Book Editore (BO), 2000.

www.andreatemporelli.com

Enrico Piergallini - *Scavi e scogli*

L'allitterazione presente nel titolo della raccolta diventa elemento rivelativo di una poetica basata sulla descrizione di oggetti e nobilitata dalla costante attenzione al valore fonico e ritmico della parola e del verso. L'accorta distribuzione di rime, di assonanze, di versi tradizionali dissimulati, di particolari accorgimenti stilistici, sui quali per altro non indugia – come l'adozione di neologismi, «s'attartara», «s'intarma», «s'imbuca», l'uso transitivo di un verbo intransitivo di ermetica memoria, «tossisce sassi», callidae iuncturae*, come «un'ossificata cinquecento», l'adozione di endecasillabi tradizionali accanto a versi più lunghi – più che una sensazione di* pastiche*, provocano l'idea di una melodia giocata su diversi strumenti, tutti posseduti con discreta sicurezza. La rappresentazione stessa del paesaggio marchigiano inizia con toni dal carattere espressionistico di sensazione tattile («neve / cartavetrata secca brufolosa», «zirconi spigolosi», «forfora di ghiaie») prosegue alternando uno stile più narrativo («Una fiera stasera desterà / la piazza del paese alto», «Tra piastrelle di cotto anticato / una lastra di plexiglass e neon») impreziosito da metafore meno ardite, «intestini di macerie», a rappresentazioni vigorose: «Dall'abside al portone cancrenosa / la ferita sbrana panche e acquasantiere, slabbrata troppo per cicatrizzare / e croste e calcinacci dappertutto» conferendo un andamento stilistico di ascendenza montaliana.*

Al poeta ligure fa pure fatta risalire la tecnica del correlativo oggettivo che, unendosi ad un sereniano amore per i luoghi natii, permette un'empatica relazione di affetti dissimulata nell'uso di un tono distaccato e volutamente distante da ogni possibile effusione lirica. A tal fine lo scrittore inserisce con parsimonia anche inserti di discorso diretto, quasi a commento della situazione.

Due sono i temi fondamentali della raccolta: la visione desolata di un paesaggio, simile a tratti a quello di The waste land *di Eliot, e la speranza. La visione negativa non risparmia neppure il mare dove «galleggia […] un vomito di mucillaggini» e lo scrittore ne è perfettamente consapevole, ma nella concezione dell'esistenza "attraversa" Montale, perché la casa è vecchia, ma «esperti muratori con imbrachi e impalcature / solleveranno tegole putrelle per il tetto / ma costerà fatica / riporre le coperte cementate della polvere», «Il sagrato respira dalla loggia oggi ristrutturata» di una chiesa che presentava «cunicoli di fogne catacombe», mentre «"Imbucano nuovi serbatoi, gasolio forse o metano», emerge «una domus romana», simbolo di un glorioso passato e monito per il futuro. Egli avverte il "lavoro" del tempo che come la sabbia consuma, distrugge e crea paesaggi e produce cambiamenti, che sul piano culturale si traducono in una rinnovata fiducia nelle capacità dell'uomo che, nonostante la fatica, sa progettare, che comprende che è giunto il momento di ricostruire. La parola non ha ancora raggiunto il livello di energia nominatrice, ma, oltre alla negatività, sa parlare di attese e di progetti superando l'aprassia a cui l'aveva relegata il Novecento. Piergallini non è ancora in grado di indicare l'obiettivo finale («altri rami porteranno chissà dove il fermento»), sa solo che sono iniziati i lavori* (G. L.).

La terra fa un suol che par di smalto
e l'acqua morta si converte in vetro
per la freddura che di fuor la serra.

Si cammina guardinghi su una neve
cartavetrata secca brufolosa:
qui l'acqua suda ciò che la fa lieve
ma s'ingemma in zirconi spigolosi.

Nella salina romana che ancora funziona
il mare s'incanala stagna s'imprigiona,
al sole esala e inchioda nelle suole
sassi di sale marmi scogliere di parole.

I

CASTELLETTA DI S. ANDREA

La terra nel fianco del colle
morso anni fa dalle ruspe

www.andreatemporelli.com

è annerita come un torsolo marcito.
Queste zolle arrugginite tra gli schisti
non hanno polpe d'argilla per alberi da frutto
ma grumi e cisti di ciottoli
che sdentano aratri, strozzano radici
drenano le piogge nelle falde.

Se non dissodi almeno in superficie
l'incuria stende strati di duroni
e intorno è una pianura scura, una corteccia.

Si grattano i dossi nei camion, tritati
in breccia per bitumi e calcestruzzi
ma resta una paesaggio ulceroso
d'altipiani e di fossi.

La corriera inciampa sullo sterrato
tossisce sassi, s'inserra, ansima sulle pendici,
penetra cave e affranti casolari
tra campi pettinati di filari.

II
La casa vecchia

Nel sentiero sfocato che s'infossa
le ortiche sfibrano le braccia:
il cardo corrode la traccia non percorsa
e l'edera avrà forse abbozzolato la casa vecchia
(all'improvviso accanto ad una quercia
un'ossificata cinquecento s'è inciuffata,
incarnita d'erba)

Gli spifferi che spingono da fuori
scheggiano le pareti rimaste
sferzano la plastica sfrangiata alle finestre.
Esperti muratori con imbrachi e impalcature
solleveranno tegole e putrelle per il tetto
ma costerà fatica
riporre le coperte cementate dalla polvere,
vuotare gli armadi abbandonati,
scopare scarafaggi dalle tane, dimenticare i detriti.

Eppure una stanza non dura tutta una vita
e la manutenzione dolorosa impegnerà ogni giornata.

Frantumi, frattaglie di trattori
forfora di ghiaie paglia e salnitro
sorreggono a stento la casa vecchia,
straziata dalle scosse e dai ricordi

www.andreatemporelli.com

– dimenticassi almeno i muri infetti
le fistole vesciche pustole di vernice:
gli stucchi sopravvissuti all'assestamento.

Uno spazzino fuori dalla macchia
rastrella foglie fragili,
brucia cumuli di lappe,
ricci di castagne stracciabrache
scrollati dalle scarpe nel terriccio
(frattanto presso il fiume ai margini del campo
inosservate raspe di pioggia smottano gli argini)

III
INAUGURAZIONE DI PIAZZA PERETTI

Proseguiremo a piedi oltre l'imbocco del vicolo,
ormai il catrame sgrana tra le selci
e l'asfalto si spella, scopre un lastricato
d'infissi scorticati
rancidi panni sporchi
amputati tricicli dilaniati dissepolti
ma il tratto è breve e slarga in un sagrato.

Una fiera stasera desterà
la piazza del paese alto.
Stavolta restaurati facciate e campanile
eppure si dovranno prima o poi
sgombrare le stanze già vissute,
ingrassate da rugose cianfrusaglie
letti ritratti tarlati comodini.
Pulsano dentro San Giovanni
intestini di macerie:
il pavimento è franato da tempo
e l'ingresso sprangato da quel giorno.

«Non pensate sia stata l'accolta delle domeniche
o il dolore caricato sugli inginocchiatoi:
bisogna cementare ogni buco prima di costruire.
Ma nessuno sospettava che la chiesa
radicasse cunicoli di fogne catacombe.
Dall'abside al portone cancrenosa
la ferita sbrana panche e acquasantiere,
slabbrata troppo per cicatrizzare
e croste calcinacci dappertutto»

Il sagrato respira dalla loggia oggi ristrutturata.
Sotto la volta hanno appeso

www.andreatemporelli.com

guaste foto del disastro scattate dagli accorsi
a ricordo di crolli falle e nicchie
che la scagliola non ha ancora otturato.
Tra piastrelle di cotto anticato
una lastra di plexiglass e neon
mostra le storpie rattrappite fondamenta
ma attutisce i rosichii nelle cripte.

IV
ARCHEOLOGIA A CUPRA

«Imbucano nuovi serbatoi, gasolio forse o metano…»
i martelli pneumatici scavano le orecchie
spuntano busti dal cantiere
abbronzati di polvere,
una nebbia di polvere
che s'impasta alla benzina delle pompe
affoga la strada nazionale,
appanna vista e finestrino mentre passi.

Dal suolo invece è emersa una domus romana.

Con piccoli pennelli, spazzolini
alcuni proseguono a tarda ora
restituiscono l'arenaria
masticata dal tempo e dalla terra

– la stampa d'un camino in fondo,
sotto una chiazza di nerofumo,
giorni e giorni scollati dall'affresco
ora vita ossidata in calcare e carbone
(ma ostinata sul muro
la tessera di un puzzle forse un cielo)

Che frughino ancora nella notte,
risorgano lebbrosi laterizi
anfore epigrafi o sesterzi,
tanto qui tutto ha radici più profonde.

Un tempo qui tutto era sommerso dal mare.
Oggi restano grotte ossibuchi e dentro
quei tatuaggi di conchiglie che ti ho detto.

V
POMERIGGIO DELL'ANNUNZIATA

Pialleranno gli scogli per una passeggiata
dov'era un tempo il serbatoio d'acqua,
sosta di treni passeggeri,

www.andreatemporelli.com

provvista di tradotte militari.

Ricordano raccontano il rugghio oltremare
il prossimo disastro dei bombardieri.

In fretta via lontano
da porte finestre ustionate
dai vicoli cauterizzati,
nei pori tra campi e colline
in fretta sfollati e fagotti
– nascosti attorti artritici viticci
sputati come faville, lapilli
da un ciocco che scoppia.

«Muri spessi da novanta,
case salde ad ogni crollo
ma se fuggi quanto stanca
trascinarle sopra il collo!»

Di fronte la franante massicciaia sulla spiaggia
i focaroni dell'Annunziata fumano
poltrone disossate, sedie zoppe
monconi confusi tra le stoppie,
sterpi, struggono i resti nel silicio.

VI
LO SCOGLIO

sabbia soffiata dal vento
sabbia segatura salina
sibila nelle orecchie
s'attartara croccante tra i denti
s'intarma nelle trame dei tessuti
s'imbuca nelle tasche nei calzetti
la semini per anni lungo strade
città secche senza mare e non t'accorgi…
«Presto, di questo passo
saremo tumulati in tre giorni:
pensa quante sfingi conserva il deserto. »

Non serve scuotere sandali e cappello,
riporto a casa sabbia nei capelli e pensieri
che prudono pungono poi nel letto.
Restiamo stesi intorno a questo agosto
questa vita che ristagna
su sdraio nelle bocce, rauche radioline
«orologi…braccialetti…prego compra….»
e inforrato il ponte della ferrovia, il cunicolo che s'infratta
ed altri treni sosteranno e partiranno a nostra insaputa

www.andreatemporelli.com

sceglieranno altri scambi poi altri rami
porteranno chissà dove il fermento:
cosa lasciare, mi domando, tra tutto questo peso.

Poco discosto
lo scoglio "della frana",
incisivo in mezzo al mare.
Acido d'alghe lo corrode e sale.
Eccolo – indicandolo – immobile
all'ansia dei gabbiani e del libeccio.
Un morso – spiega l'altro –
del dirupo a strapiombo qui accanto,
un salto tentato, crollato là,
non ricorda l'anno.

«Riservarono una parte del cimitero,
famiglie orti interi trascinati
sepolti nella notte tra le lucciole.
All'alba lontano dalla costa
quel pietrisco splendeva come vongole.
Era fresco, pochi possedevano una barca»

Affonderà di questo passo
così, senza sostegno, gonfio d'acqua.
Solo sabbia vorace in quel punto,
nessuno scampo qui alle rocce,
a chi varca il confine della rena.

La marea lecca scogli e conchiglie con una gelatina.
Torna a riva un ragazzo con un secchio di cozze,
sciacqua il pattino e vuota la retina impastati di moccio.
Dice che fuori stagna una peste senza margini,
che non si passa, non si vede il fondo,
troppo vasta per girarle attorno:
galleggia al largo un vomito di mucillagini.

NOTA SULL'AUTORE

Enrico Piergallini è nato nel 1975. Laureando in "Letteratura italiana moderna e contemporanea" all'Università di Bologna, vive a Grottammare (AP). Ha collaborato alle riviste «Filologia e Critica», «Hortus» e «L'Arancio». Ha pubblicato *Tra rocioli disperso* (Grottammare, Stamperia dell'Arancio 2000, con una nota introduttiva di Elio Pecora), raccolta vincitrice della XII edizione del premio "Sandro Penna".

www.andreatemporelli.com

Paolo Rabissi – *Fughe di via*

Una sintassi paratattica, un lessico concreto, brevi componimenti caratterizzano questa raccolta, intitolata Fughe di via. *Istintivamente nel lettore sorge il paragone con le montaliane «vie di fuga» e non solo per una somiglianza di vocaboli, ma anche per l'atmosfera e per lo stile «scabro ed essenziale». Nonostante questo e nonostante parecchie spie linguistiche ed emblematiche («via di fuga», «il muretto», «salva», «cortile», «mare» ecc.), in Paolo Rabissi troviamo una dislocazione topica particolareggiata che si propone di tracciare una vera e propria geografia interiore. Se anche per lui si può parlare di "correlativo oggettivo", il punto di vista della ricerca è assai diverso. Per il poeta di* Ossi di seppia *(a questa raccolta occorre fare riferimento) la salvezza si trovava dietro alla «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» o nel mare in cui si tuffa Esterina, questo autore vive in una situazione più complessa al centro di una città sconosciuta, in una casa difesa da «un muretto che salva, cinta / due metri per due di terra durissima». La chiusura in se stessi, tuttavia, non basta: la dimora contrassegnata da una «bambolina / trattenuta da un elastico al geranio» è divenuta stretta, pesante, oppressiva, ma il mondo esterno procura angoscia. Le poche notizie non sollevano l'animo alla speranza. Le uniche indicazioni certe si riferiscono agli oggetti: «una casa senza balconi», «una strada in salita», «la trattoria», «una scalinata ripida», «il porto», «il mare», «i marciapiedi», oppure ad animali: «topi grossi come gatti», «il cane monumentale», il «gatto magro»; le persone presentano, invece, una connotazione affatto generica: «i malati di mente», «una donna che urla», «chi abbandona un'impresa corale», «quelli del porto», «i ragazzi». Le informazioni generiche, dunque, non placano l'ansia, perché poco precise: «si dice». Regna un'atmosfera di solitudine, di timore e di angoscia.*

Quale senso è possibile dedurre dal testo? Il titolo ci può offrire una pista esplorativa. L'uomo contemporaneo, dopo la fase del "lutto" novecentesco, comprende che le cose vogliono «essere nominate» – e in questo Montale è stato superato –, ma si trova nella difficoltà di iniziare la ricerca. Attorno a sé vede una molteplicità di vie che fuggono non si sa dove; le strade sono molteplici e gli indizi insicuri. È giunto il tempo di uscire dalle difese, in cui la ragione si trincerava per proteggere uno dei suoi ultimi privilegi, quello di non conoscere e di non azzardarsi nella formulazione di ipotesi, ma non basta l'impulso, occorre un metodo. Rabissi pare fissare nei versi la situazione psicologica che sta torturando il pensiero filosofico nel momento in cui deve porre nuovi fondamenti alla conoscenza, alla morale e alle relazioni umane (G.L.).

Le infanzie veloci calzano pietre,
di poca polvere.
Sostano a incroci di qualche luce,
acqua senza storia da un cielo.
Rasentano un muro
calce su calce
danno orecchio alla vita che nasce
ne chiedono il nome
per essere nominate.

I

Prima che la strada entri in casa
o si rovesci la bambolina
trattenuta da un elastico al geranio...
c'è un muretto che salva, cinta
due metri per due di terra durissima
che si scrosta appena con le unghie,
nel sole d'inverno più bianco
con quei passanti radi
da un momento all'altro la strada

www.andreatemporelli.com

entra in casa, l'elastico cede...
in un modo o nell'altro il muretto salva,
unica via di fuga
la voragine accanto, là il nero delle pietre
apre.

II

Per uscire sulla strada parallela
fai portone corte portone,
lo apri e ci sei,
da lì, ogni giorno, il mare s'intravede.
Il più è quell'attraversamento.
In solitudine, a sera, dicono di topi
grossi come gatti.
Con la pioggia la distanza raddoppia,
eppure è l'acqua di tutti i giorni.

III

Nel cortile un fico quasi secco
e poca spazzatura.
Forse il fico non doveva essere lì.
L'allenamento consisteva nella *rovesciata*.
Si esercitarono ore dandosi la schiena.
Poi uno rivelò che in partita
succedeva al massimo una, due volte.
Uscendone, si accorsero tutti che il cortile
diventava brutto.

IV

A venti minuti dal centro,
una casa senza balconi. Qualche finestra c'è.
Vicino stanno i malati di mente, i ragazzi dicono i matti.
Lui ti fa salire. Col piede storpio, se scende,
è tempo perso. Ti mostra un giochino,
un acrobata di legno fa piroette
tra due stecchi. Ti dice dopo che l'ha fatto lui.
Se decidi di andare lui non saluta
alza il volto, sorride dalla bocca
con pochi denti.

V

Dalla strada in salita
ci sono due possibilità,
il mare a est, i quartieri più bassi a ovest.
Quest'ultima è scelta con rischio.
Le opinioni sono discordi, nell'insieme

www.andreatemporelli.com

la fama resta terra terra. Si mormora
di passioni mal dirette, a sera
i lampioni restano spenti. Le strade
stringono verso il fondo.
Da lì a volte sale un brusio, crescente.

VI

C'è ancora, la stessa trattoria.
Devi attraversare la strada con attenzione,
può uscire una donna che urla
al suo uomo sorpreso a bere che gli fa male.
A lui hanno aperto un buco in gola,
tutti si chiedono come faccia a bere.

VII

Per chi abbandona un'impresa corale
se c'è gerarchia, con amarezza,
uscendo senza dare nell'occhio
fuori dal cancelletto sulla destra
una scalinata ripida si scende con liberazione.
Nessuna meraviglia per un prato
dove stendersi.
È sorprendente il cane
monumentale ti annusa negli occhi e ti chiedi
se non sia addestrato a fare la spia.

VIII

Nel corridoio buio, sulla ringhiera,
l'ovale di gatto magro
ha occhi spalancati.
L'equivoco è pensare
che sia lì per impedire il passaggio.
In caso di zuffa può cadere di sotto
sulla scala ripida
che scende dai *rabbiosi*. È incerto
se sia per fame.
Lascia sugli avambracci
due triplici righe di sangue, divergenti.

IX

Quelli del porto hanno bandiere.
Le agitano, in attesa di scale
per salire, alla luce del giorno, in città alta.
Qua e là si accendono risse
col mare alle spalle.

www.andreatemporelli.com

A volte nemmeno bevono più insieme.
I ragazzi si arrampicano tenendosi
a ciuffi d'erba.

X

Su c'è gente, più confinata.
Non mancano indicazioni per la salvezza.
Gli sguardi dirigono altrove, più in alto,
forse alla giostra coi sedili volanti,
si dice che ogni tanto se ne stacchi uno.
Nello schianto una ragazzina
si è persa.

XI

Al bambino disse che le note
sarebbero comparse nella foto
per aria sottratte al mistero
mentre suonava l'armonica lui scattava:
le note diluite in luce e buio
le colorate invisibili.
Il bambino guardava
studiava come attrezzare
l'occhio imperfetto che addolora.

XII

Se il giorno schiarisce
sui marciapiedi si fanno incontri.
I figli talvolta riconoscono i padri,
anche attraverso i vetri.
Il barbiere
resta con le forbici per aria.

XIV

Al bivio i due si fermarono scontenti.
A sinistra la strada scendeva esposta
al sole il quartiere non era sicuro,
a destra si saliva alla casa dei matti
su c'era la frontiera.
Ciascuno prese la sua strada.

NOTA SULL'AUTORE

Paolo Rabissi è nato a Trieste. Insegnante di Italiano e Storia in un I.T.C. di Milano, città in cui vive. Ha fatto parte, all'inizio degli Anni Novanta, della redazione della rivista, di taglio antropologico e filosofico, «La balena bianca», su cui sono comparse alcune poesie e saggi di critica letteraria. Precedentemente racconti e poesie sono comparsi su «Analisi psicologica». Più recentemente ha pubblicato altre poesie su «Millepiani» e sulla «Mosca di Milano», di cui è anche redattore. Ha organizzato serate di poesia nella libreria *Calusca* di Milano.

www.andreatemporelli.com

Federico Italiano – ***Markos Meskos, Massimo Cazzulo: L'elegia del tempo perduto***

Nota biobibliografica a cura di Massimo Cazzulo

Markos Meskos (1935) appartiene alla cosiddetta "seconda generazione del dopoguerra", formata da autori nati intorno agli Anni Trenta, che, oltre a vivere indirettamente il periodo buio dell'Occupazione nazi-fascista della Grecia e della successiva guerra civile (1944-1949), furono, benché in misura diversa, direttamente coinvolti nella dittatura dei colonnelli (1967-1974). Non a caso Meskos partecipa attivamente alla rivista «Simiosis», nella cui orbita gravitano alcuni dei maggiori scrittori militanti del secondo Novecento: da Viron Leondaris a Christos Rumeliotakis, da Prodromos Márkoglu a Thomás Gorpas. Proprio in riferimento a questa rivista, Meskos dichiarò in un'intervista del 1996: «[le persone di «Simiosis»] non solo mi sostengono con il loro affetto, ma grazie a loro ho conosciuto, io che provenivo da un'altra parrocchia, tantissimi interessanti punti di vista sull'arte e sulla cultura».

La "parrocchia" di Meskos è la provincia greca, la Macedonia, sua regione d'origine (è nato a Édessa), una collocazione periferica che certo lascia una traccia profonda sulla sua poesia. Il paesaggio macedone, aspro e, al tempo stesso, affascinante, fa da sfondo soprattutto alle prime raccolte: *Prima della morte* (1958) e *Montenero* (1963), ma continua a essere un elemento importante anche nelle raccolte pubblicate dopo il suo trasferimento ad Atene: *Poesie anonime* (1971), *Cimitero privato* (1975), *All'ombra della terra* (1986), *Saluti* (1995).

Semplificando per ragioni di chiarezza, possiamo suddividere l'ormai quarantennale carriera di Meskos in due fasi: nella prima dominano i luoghi dell'infanzia, le persone che li hanno abitati e che, con la loro vita semplice, fatta di piccoli gesti, di lavori umili, di un'esistenza talvolta stentata, hanno diritto a un posto nel (piccolo?) *epos* della quotidianità. Il facchino, la lavapiatti, l'amico Markos Krallis, la ragazzina morta nel fiore degli anni, la defunta sorella Artemide sono gli eroi silenziosi di un poema epico che uomini ignoti, relegati ai margini dei grandi avvenimenti, scrivono giorno per giorno con la loro semplicità sofferta e a cui il poeta dà voce e concretezza. Si veda, per esempio, la poesia *Pace* (qui tradotta) dedicata all'altrimenti ignoto Markos Krallis, morto per salvare un nemico ferito che stava annegando nel fiume «gridando – Pace… – Pace…», o l'elegiaca e delicatissima figura della «piccola Evanthia», morta senza poter indossare le sue «scarpette nere», o ancora, si vedano i quadretti di *Scene di provincia*, un'elegia sommessa destinata a umili lavoratori, a martiri della libertà.

In questa prima fase, accanto alle figure umane gravate dal loro destino, troviamo spesso riferimenti a elementi del paesaggio e della natura (un aspetto che, è utile sottolinearlo, rimane più o meno costante anche nelle raccolte più recenti): montagne, fiumi, laghi, paesi, campi, alberi e fiori (l'abete, il ciliegio, il pruno, le cotogne, gli albicocchi), animali (la papera, le pernici, le rondini, le pecore, le capre, la tortora, il merlo). La natura macedone vive in tutti i suoi aspetti: da quelli fiabeschi a quelli più crudamente concreti, una natura vista e vissuta dall'interno, filtrata attraverso una sensibilità che ne interpreta il ritmo, ne descrive i simboli nascosti senza mai trasformarli in idillio, in ritratto oleografico e stucchevole. La natura di Meskos sa essere impervia e selvaggia, seducente e minacciosa.

Il trasferimento ad Atene (nel 1965) determina un cambio di scenografia e di attori: al lago Ostravo, ai monti Páicos, Karatás, Vermio, alla «strada per Sotiras» si sostituiscono ora le strade e i viali ateniesi, gli «ascensori» e le «antenne sul tetto dei caseggiati»; gli spazi aperti lasciano il posto a luoghi asfittici, ad «appartamenti 3x4» o a un «appartamento-tomba» dove si è costretti a vivere anonimi tra anonimi (si veda l'emblematico titolo *Poesie anonime*, 1971), dove le microstorie di ciascuno si perdono nell'indistinta macrostoria metropolitana.

Questo secondo periodo è anche segnato dalla dittatura militare, che contribuisce notevolmente ad appesantire il clima di plumbea asfissia il quale già di per sé avvolge la realtà della megalopoli. L'avvento della Giunta riapre le piaghe della guerra civile, riporta alla luce antiche ruggini, vecchi rancori, mai obliate paure. La tragedia riprende dal punto in cui sembrava essersi conclusa solo pochi anni prima. La poesia di Meskos reagisce accentuando l'aspetto

www.andreatemporelli.com

incubatico delle immagini, ricorrendo a tecniche espressioniste che ritraggono la realtà deformata dalla violenza: «Nel bosco decapitato il colpo di scure di un lupo» (*Poesie anonime*, VIII), «Serpi per le strade / e denti spezzati e notti decapitate» (*Poesie anonime*, XVIII); rivive un'«epoca di mostri assassini» (*Cavalli all'ippodromo*), di sospetti e diffidenze: anche un'«edicola» diventa «delatrice o cospiratrice» (*Cavalli all'ippodromo*). Eppure resta una speranza: «là sotto i secoli di metallo / fruscia sempre come ultima speranza» (*Cavalli all'ippodromo*). Sul piano lessicale si nota la presenza costante di parole come «sangue», «notte», «nero» e non mancano neppure riferimenti ai «carriarmati» e al «filospinato».

Anche la morte occupa un posto centrale nelle raccolte di questa seconda fase, benché la riflessione non sia unicamente legata alla condizione politica della Grecia. Si tratta, infatti, di un tema già presente nelle prime raccolte e ora approfondito alla luce di una maturazione e di una sensibilità nuova, determinate sia dalla naturale evoluzione psicologica dell'autore sia dagli eventi storici del settennio 1967-1974. Se nella prima fase la riflessione sulla morte offriva l'occasione per riannodare i fili della memoria, ora essa assume i contorni di un evento minaccioso con il quale ci si misura ogni giorno. È questo il tema che percorre le raccolte *Cimitero privato* (1975), *Poesie a vita* (1977), *I fantasmi della libertà* (1979), *Fazzoletto nero* (1981), *All'ombra della terra* (1986), *Fiori al serpente maledetto* (1986). Quest'ultima pubblicazione è consacrata all'eterna dialettica amore-morte (altro tema, l'amore, costante nella poesia di Meskos), una riflessione profonda su due eventi centrali della vita, spesso intimamente legati, qui espressa attraverso una tecnica poetica originale. La raccolta si snoda, infatti, attraverso un susseguirsi di brevi testi, in prevalenza distici, che richiamano la tecnica dell'*haiku* e, nel solco della tradizione greca, i frammenti dei Presocratici, ai quali si avvicinano per la densità concettuale e il desiderio di perforare i due maggiori misteri dell'esistenza.

Fiori al serpente maledetto rappresenta un'opera affatto originale dal punto di vista espressivo, ma, pur nei limiti di questa breve presentazione, è importante sottolineare che la produzione di Meskos è segnata da una costante ricerca di nuove forme espressive, di restituire densità semantica alla lingua, in particolare attraverso sempre nuove soluzioni sintattiche e originali accostamenti di parole.

Federico Italiano – **Markos Meskos, Massimo Cazzulo: le semplici, eterne parole**

Grazie all'attività di un editore come Crocetti, non si può dire che la poesia greca del Novecento sia completamente sconosciuta in Italia. Del resto, anche le più note case editrici, Mondadori, Einaudi, Guanda, non si sono lasciate sfuggire alcuni tesori di questa letteratura – mi riferisco, in tal caso, alle traduzioni da poeti di alto rango come Kavafis, Seferis e Ritsos. Tutto ciò, tuttavia, non ci esime dalla responsabilità di coprire alcune assenze importanti. Meskos, che qui presentiamo nella traduzione di Massimo Cazzulo, ci è parsa una di queste. Al di là del valore intrinseco della sua poesia, Meskos esemplifica in modo preciso un aspetto fondante della poesia neogreca, di quella poesia, per essere più precisi, che seguì l'esempio innovatore di Solomós: il radicamento, l'amore, la devozione alla propria lingua materna, il greco parlato nelle strade, nei caffè, nelle abitazioni private, nel rituale vivo della quotidianità.

«Il poeta non ha altro modo di operare se non con la lingua che parlano gli uomini che si trovano intorno a lui. Su questa lingua si radicherà e germoglierà la propria favella, il linguaggio che esprime il suo io. Ho usato i termini radicarsi e germogliare nell'accezione propria, nel senso di una funzione naturale, contrapposta a tutto ciò che è artificioso o meccanico. Se una poesia è una pianta, ci interessa non solo il frutto, ma anche la radice». Così si espresse Seferis in un intervento dal titolo *La lingua della nostra poesia*, tenuto in occasione di una conferenza all'Università di Salonicco nell'aprile del 1964.

L'intento di misurarsi con la «radice» è soprattutto evidente nelle prime raccolte di Meskos. La freschezza, a volte l'apparente ingenuità dei componimenti, sono i naturali germogli dell'ascolto privato e attento di un luogo fatto di suoni e tenui vibrazioni, ascolto di una terra che già da sé «partorisce poesie dolenti» o semplicemente invita alla contemplazione come in *Sentimento*: «Solo tu tortora sai quanto è bella / la candida luna sul monte, intorbidi l'acqua / e bevi la morte quando sparisce la tua gioia». L'*incipit* di *Pace*, invece, (per non citare *La cliente*

www.andreatemporelli.com

Evanthia o *Scene di provincia*, altrettanto significative) ci mostra l'umile, efficace servizio di Meskos alla lingua dei greci suoi contemporanei. «Sarebbe davvero spiritoso / che tu dicessi: com'è ingrassato Markos Krallis / il più esile della compagnia / il più esile della gloriosa Divisione». Parafrasando con le debite proporzioni un noto commento di Heaney a Mandel´?stam, possiamo dire che Meskos «servì il suo popolo servendo la sua lingua». Per un poeta che sente la responsabilità civile, politica del suo operare, servire la lingua del proprio popolo è l'*engagement* più alto e desiderabile.

È difficile, purtroppo, seguire l'originale greco di Meskos, anche per chi ancora si ricorda le lezioni di greco classico al liceo. Il greco di oggi è una lingua veramente viva, ricca di cadenze, regionalismi, più semplice, forse, dal punto di vista grammaticale del greco di Pindaro e di Platone, ma pur sempre complessa e insidiosa per la traduzione. Molte sono le difficoltà di natura sintattica, come quelle dovute alla presenza di aggettivi e di sostantivi neutri (soprattutto plurali) che possono fungere simultaneamente sia da oggetto sia da soggetto, o quelle dovute alla prolessi del genitivo, che si può appoggiare tanto al termine che precede quanto a quello che segue, o ancora alla funzione grammaticale plurima di alcune preposizioni; senza dimenticare la difficoltà comune ad ogni pratica traduttiva di cogliere appieno le varie, molteplici sfumature lessicali. Anzi, è proprio quest'ultimo aspetto, specialmente nel caso del greco, a rendere dura la vita al traduttore.

A riguardo, credo sia interessante riportare uno stralcio della lettera che Cazzulo mi inviò presentandomi le sue traduzioni da Meskos: «Permettimi di citare le parole con le quali Elytis si rivolse agli svedesi che gli avevano da pochi giorni assegnato il premio Nobel per la letteratura: "Oggi mi trovo a Stoccolma, con un unico capitale tra le mani: alcune parole greche. Sono umili ma vive, giacché si trovano sulle labbra di un intero popolo. Hanno tremila anni, ma sono fresche come fossero appena uscite dal mare, in mezzo ai ciottoli e alle alghe di un lido dell'Egeo; nell'azzurro profondo e nell'assoluta trasparenza dell'aria". Ciò significa che ogni parola ha alle spalle una storia antichissima, racchiude un suono che sembra uscire dai giacimenti del tempo e che, a seconda del modo in cui tocchi le sillabe, risuona ora cupo ora allegro, ma sempre suggestivo. Accade così che le responsabilità sia per il poeta si per il traduttore si moltiplicano. Quando ci troviamo di fronte a parole quali *uranós* (cielo), *thálassa* (mare), *ílios* (sole) ecc., ci troviamo tra le mani un tesoro di inestimabile valore, perché queste parole, millenni prima di noi, le hanno usate Omero e Saffo, Eschilo e Pindaro. Possiamo dunque considerarle semplici parole o non sono piuttosto l'eco di una voce che da allora non ha smesso di parlarci? Certo, si potrebbe ribattere, anche l'italiano «cielo», «mare», «sole», derivano dal latino e le possiamo trovare, in forma più o meno uguale in Orazio e Virgilio, ma è questo "più o meno uguale" che costituisce la differenza abissale. In *uranós*, *thálassa*, *ílios* (e in altre migliaia di parole di uso comune) possiamo leggere l'impronta eterna della grecità, il punto in cui passato presente e futuro si annodano in una persistenza della memoria che costituisce la caratteristica più importante della lingua greca».

NOTA SUL TRADUTTORE

Massimo Cazzulo è nato a Milano (nel 1965). Laureatosi in lettere classiche all'Università degli Studi di Milano con una tesi su Aristofane, ha conseguito il dottorato di ricerca in filologia e storia del mondo antico. Insegna materie letterarie al liceo classico. Collabora con la rivista «Poesia», dove ha pubblicato articoli e traduzioni di poeti neogreci: Odysseas Elytis, Andonis Fostieris, Iulita Iliopulu, Ghiorgos Seferis. Ha pubblicato: *Nostalgia del presente* (antologia dell'opera di A. Fostieris), introduzione di M. Cazzulo, traduzione di N. Crocetti; *Il sole che non tramonta: appunti di lettura sulle "Elegie di Oxópetra"* (studio sull'omonima raccolta di O. Elytis), «Italoellenika», V, 1994-1996; Andonis Fostieris:Το θά καί το νά τοῦ θανάτου, in «Emvólimon», 41-42, 2000.

Ha, inoltre, tradotto i seguenti romanzi di autori neogreci contemporanei, presso l'editore Crocetti: Maro Duka, *Un berretto di porpora*; Margarita Liberaki, T*re estati*; Alexis Pansélinos, *Zaida*; Ghiannis Kiurtsakis, *Come un romanzo*. Sempre presso la medesima Casa Editrice è in corso di pubblicazione un antologia della lirica neogreca, con introduzione critica e traduzione di 52 poeti del Novecento ellenico post-kavafiano.

www.andreatemporelli.com

ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ (1958)

ΕΙΡΗΝΗ

Θὰ ἦταν ἀστεῖο ἀλήθεια
νά πεῖς:
πῶς πάχυνεν ὁ Μάρκος Κράλλης
ὁ πιό ἀδύνατος τοῦ δοξασμένης Μεραρχίας.
Νά πεῖς:
πῶς γαλῆνεψε τό ρουφηγμένο πρόσωπό του
κι ἕνα κίτρινο φεγγάρι
ἔχει ἀπιθώσει
τήν ἀπάθεια τοῦ νεκροῦ στή μετόπη
τῆς ἀπελπεισίας του...
Νά πεῖς... ἐσύ πού δέν ξέρεις
πῶς ὁ Μάρκος Κράλλης
ὁ πιό ἀδύνατος τῆς δοξασμένης Μεραρχίας
πνίγηκε χτές στό ποτάμι
προσπαθώντας
νά σώσει ἕναν ἐχτρό του πληγωμένο
πού φώναζεν: — Εἰρένη... Εἰρένη...

Η ΠΕΛΑΤΙΣΣΑ ΕΥΑΝΘΙΑ

Στενοχωριέμαι πολύ
ὅταν δέν ἔχω νά προσφέρω στή μικρή Εὐανθία
ἕνα ζευγάρι μαῦρα παπούτσια
νά στολίσει τό μαῦρο της καλοκαίρι...

Ἔπρεπε νά τό ᾽χα προβλέψει —
παρασύρθηκα ἀπό τήν παλίρροια τῆς ἄνοιξης
κι ἔφερα στό μαγαζί κόκκινες γόβες
κόκκινα πασούμια, τόν κόκκινο ἥλιο
στά πόδια τῶν γυναικῶν
ξεχνώντας ἔτσι τή μικρή Εὐανθία πού τώρα
ζητάει ἕνα ζευγάρι μαῦρα παπούτσια
νά στολίσει τόν θάνατό της..

www.andreatemporelli.com

Da **Prima della morte (1958)**

Pace

Sarebbe davvero spiritoso
che tu dicessi:
com'è ingrassato Markos Krallis
il più esile della compagnia
il più esile della gloriosa Divisione.
Che tu dicessi:
che pace ha trovato il suo viso scavato
e una luna gialla
ha posato
l'apatia del morto sulla fronte
della sua disperazione…
Che tu dicessi… tu che non sai
che Markos Krallis
il più esile della compagnia
il più esile della gloriosa Divisione
è annegato ieri nel fiume
mentre cercava
di salvare un nemico ferito
che gridava: – Pace… Pace…

La cliente Evanthia

Sono triste
quando non ho da offrire alla piccola Evanthia
un paio di scarpe nere
per ornare la sua nera estate…

Avrei dovuto prevederlo –
mi sono lasciato trascinare dalla marea della primavera
e ho portato in negozio decolté rosse
ciabattine rosse, un sole rosso
ai piedi delle donne
scordando così la piccola Evanthia che ora
chiede un paio di scarpe nere
per ornare la sua morte…

www.andreatemporelli.com

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ

I

Δέν ξέρω γιατί δέν μπορῶ νά ξεχάσω
τόν χτικιάρην ἐκεῖνον χαμάλη
μέ τό ψωριάρικο ἄλογο καί τό καρότσι
πού κουβαλοῦσε κάθε Παρασκευή βράδυ
τά κρέατα ἀπό τό σφαγεῖα στά κρεοπωλεῖα.

Δέν ξέρω γιατί δέν μπορῶ νά τόν ξεχάσω
ἐνῶ λέει ὁ κόσμος πώς πέθανε...
(Ὁ χαμάλης)

II

Ἤσουν δέν ἤσουν δεκαεφτά χρονῶ
ὅταν ζωγράφιζες τά χελιδόνια
πού κολυμπούσανε στόν οὐρανό.
Γιατί σέ φώναξε ὁ Θεός
ἀφοῦ δέν ἔχει ἄλλον οὐρανό νά ζωγραφίζει;
(Ὁ Πέτρος)

III

Κόπηκε στά δυό ἡ ζητωγραυγή μου ὅταν θυμήθηκα
πώς στό ἴδιο μέρος τοῦ γηπέδου εἶχαν ξαπλώσει
εἴκοσι ἐννιά ὁλόγυμνα πτώματα
χωρίς κεφάλια...
(Ἐπαρχιακό γήπεδο)

ΤΟ ΑΙΣΘΗΜΑ

Μόνο ἐσύ τρυγόνα ξέρεις πόσον ὡραῖο εἶναι
τ᾽ ἄσπρο φεγγάρι πάνω στό βουνό, θολώνεις τό νερό
καί πίνεις θάνατο ὅταν χαθεῖ ἡ χαρά σου·
πάρε λοιπόν καί τήν ἀγάπη μου καί κρύψε την
καθώς ἐσύ γνωρίζεις
στή ρίζα τῆς ἀγριογκορτσιᾶς ἤ σ᾽ ἕνα ρωμαλέο καραγάτσι.

www.andreatemporelli.com

Scene di provincia

I

Non so perché non mi riesce di scordare
quel facchino tisico
con quel cavallo scabbioso e il carretto
che ogni venerdì sera trasportava
la carne dal mattatoio alle macellerie.

Non so perché non mi riesce di scordarlo
benché tutti dicono che è morto…

(*Il facchino*)

II

Avevi sì e no diciassette anni
quando dipingevi le rondini
che nuotavano in cielo.
Perché Dio ti ha chiamato
se non ha un altro cielo da dipingere?

(*Petros*)

III

La mia ovazione si strozzò quando ricordai
che nello stesso punto del campo erano distesi
ventinove corpi nudi
senza testa…

(*Stadio di provincia*)

Il sentimento

Solo tu tortora sai quanto è bella
la candida luna sul monte, intorbidi l'acqua
e bevi la morte quando sparisce la tua gioia;
prendi dunque il mio amore e nascondilo
come tu sai
alla radice del pero selvatico o in un olmo gagliardo.

www.andreatemporelli.com

ΑΥΤΟΣ Ο ΤΟΠΟΣ

Αὐτός ὁ τόπος γεννάει
πικρά ποιήματα. Σάν τοῦτο
τῆς Ἀναστασίας πού τώρα
στόν θάνατο παραπατάει καί στήν ξενιτιά
στήν ξενιτιά παραπατάει καί στόν θάνατο –
ἡ μιά κόρη αἷμα στό βουνό
ἡ ἄλλη κόρη αἷμα στά σπαρτά τοῦ κάμπου...

ΜΑΥΡΗ ΠΕΤΡΑ

Δυό στρέμματα ἀμπέλι δεξιά
τό κίτρινο στάρι κυμάτιζεν ἥσυχο ἐμπρός του.
Τό καραούλι κρυμμένο καλά στή μαύρη πέτρα
τρεῖς ὧρες μετά τήν αὐγή ἀποξεχάστηκε ὁλομόναχος
μέ τό ντουφέκι χαλαρό στά γόνατα – τί ὡραῖος
κεῖνος ὁ ξωμάχος πού βιτσίζει τό μουλάρι
σπέρνοντας διπλή σοδειά τό καλαμπόκι!

Πάνω στ᾽ ὡραῖο του ὄνειρο πετάχτηκε τρομερό
τό μαῦρο ἄνθος τοῦ θανάτου ἀπό τό βόλι
πού ἄναψεν ὁ ἄλλος τοῦ πέρα λόφου.
Ἔγειρε καί τόν σκέπασεν ἡ λησμονιά.

Τήν ἄλλη μέρα
Περνώντας δυό συντρόφοι του ἀπό
τή μαύρη πέτρα
τόν σήκωσαν καί τόν παράχωσαν στή ρεματιά
πρίν χυμήξουν ἀητοί καί τοῦ βγάλουν τά μάτια
πρίν πέσουν τσεκούρια κι ἀνθίσουν οἱ κρανιές μέ τό κεφάλι του.

ΤΑ ΑΝΩΝΥΜΑ (1971)

XIV

ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ...

Μάρτης στόν χρόνο, ἐποχή ἀμυγδαλιᾶς.
Τά φύτρα στούς λόφους πράσινα
καί οἱ ἀνθοί στά δένδρα ὄνειρο τῆς μέρας
(καί τῆς νύχτας). Κι ἐσύ τό ξέρεις:
ἀητοί στά βράχια, φίδια στό μαῦρο τῆς πέτρας
κι ἀσάλευτη στήν ἁπλωσιά
ἡ φωνή ἀπ᾽ τό μικρό κατσίκι.

www.andreatemporelli.com

QUESTO LUOGO

Questo luogo partorisce
poesie doleni. Come questa
di Anastasia che ora
barcolla nella morte e nell'esilio
nell'esilio barcolla e nella morte –
una pupilla sangue sulla montagna
l'altra pupilla sangue sui seminati…

PIETRA NERA

A destra due are di vigne
il granturco dorato ondeggiava quieto dinanzi a lui.
La vedetta ben nascosta nella pietra nera
dalle tre del mattino tutto solo si smemorò
con il fucile abbandonato tra le gambe – che bello
quel contadino che sferza il mulo
spargendo una doppia quantità di semi di granturco!

Sul suo bel sogno volò terribile
l'oscuro fiore della morte da un proiettile
che un altro sparò dal colle prospiciente.
Chinò il capo e lo ricoprì l'oblio.

Il giorno seguente
due suoi compagni passando dalla
pietra nera
lo sollevarono e lo seppellirono nell'alveo del fiume.
prima che gli avvoltoi si slanciassero a cavargli gli occhi
prima che si abbattessero le scuri e con la sua testa fiorissero i cornioli.

Da **Poesie anonime (1971)**

XIV
LIBERTÀ…

Marzo, stagione dei mandorli.
Sui colli il verde dei germogli
e sugli alberi i fiori sogno del giorno
(e della notte). E tu lo sai:
aquile sulle rocce, serpi nel nero della pietra
e immota nella distesa
la voce della capretta.

www.andreatemporelli.com

Σίννεφα τοῦ Νοτιᾶ σίννεφα σ᾽ ἄλλες γωνιές τ᾽ οὐρανοῦ
κι ὁ Ἔγριπος στά μάτια σου μέ τά νερά
τά □περήφανα ἤ τά χαμηλωμένα στόν πυθμένα.

(Μέσα μου λιμνάζει ὁ λόγος καί μέ σκοτώνει.
Μέ σκοτώνει).

XVIII

Μετά ἀπό τήν καταραμένη ὁμοβροντιά
ἡ φοβισμένη ἡσυχία. Στούς δρόμους φίδια
καί σπασμένα δόντια καί νύχτες ἀποκεφαλισμένες.
Κι ὅμως ὁ καιρός προχωρεῖ ἕρποντας
καθώς γατί στόν κῆπο κυνηγώντας πουλιά
μεγαλώνουν τά δένδρα, οἱ πιό πολλοί ἀνυποψίαστοι
καί βαρετοί στά μερόνυχτά τους κι ἐσύ
ἀνακαλύπτεις ξαφνικά τό λευκό στά μαλλιά σου
κρύβοντας ὡραῖα ὡραῖα τήν ἐκδοχή ἐκείνη τοῦ θανάτου
στή λεία τῆς ὁμοβροντιᾶς.

ΑΛΟΓΑ ΣΤΟΝ ΙΠΠΟΔΡΟΜΟ (1973)

ΕΠΙΔΡΟΜΗ

Βαθιά χαράματα ἔδειχνα τόν δρόμο στόν σοφέρ. Τρελό
αὐτοκίνητο καβαλοῦσε τᾶ πεζοδρόμια νά προφτάσει
ὅταν ἔδειξαν τά τάνκς ἀλλαγή πορείας καί μέσα
ἀπό τούς □παιθρίους ἀγρούς ἑτοίμαζαν τό φονικό.

Πίσω ἀπό τίς αλυσίδες τό αὐτοκίνητο μπῆκε στόν χορό
τσαλαπατώντας ἕνα στρέμμα χωράφι μέ τόν ἥλιο
μεσάνυχτα
Κοίταξα τό ρολόϊ: ὥρα 4.30 πρωΐ.

ΘΛΙΒΕΡΗ ΣΥΜΒΙΩΣΗ

Ρετιρέ, φωταγωγός, ἀσανσέρ
ἀντένες στό □ψος τῶν πολυκατοικιῶν
κοινόχρηστα, θυρωροί, σκουπίδια

www.andreatemporelli.com

Nubi dell'Austro nubi in altri angoli del cielo
e l'Égripo nei tuoi occhi con le acque
orgogliose o dimesse sul fondale.

(Dentro me la parola ristagna e mi uccide.
Mi uccide).

XVIII

Dopo la salve maledetta
una quiete impaurita. Serpi per le strade
e denti spezzati e notti decapitate.
Eppure il tempo procede strisciando
come un gatto a caccia di uccelli nel giardino
si fanno grandi gli alberi, per lo più ignari
e grevi nei loro giorni e nelle loro notti e tu
scopri all'improvviso il bianco nei tuoi capelli
celando per bene quella versione della morte
nella preda della salve.

da **Cavalli all'ippodromo (1973)**

quando siamo tristi
scriviamo poesie

SCORRIBANDA

All'alba indicai la strada all'autista. Impazzita
l'auto montava sui marciapiedi per fare in tempo
quando i carriarmati mostrarono un cambio di rotta e nei
campi sotto il cielo preparavano il massacro.

Dietro alle catene l'auto entrò nella danza
calpestando una stremma di campagna con il sole
a mezzanotte
Guardai l'orologio: le 4.30 del mattino.

PENOSA CONVIVENZA

Un attico, un lampione, un ascensore
antenne sul tetto dei caseggiati
spese condominiali, portieri, immondizie

www.andreatemporelli.com

σκάλες τῶν ἕξι ὀρόφων τώρα
στό □πόγειο δέν μένει κανείς ἀλλά
πάνω του τό μαγαζί μέ τό «Ρομάντζο».

Πάλι στά διαμερίσματα 3Χ4
– εἶναι καλό ἔχει καί καλοριφέρ
κι αὐτό τό παράθυρο.

Ρετιρέ, φωταγωγός, ἀσανσέρ
ἀντένες, ἀκάλυπτος χώρος
φώς καί νερό ἀπ᾽ τό σίδερο –

Μ᾽ ΕΝΑΝ ΣΤΙΧΟ ΤΟΝ ΣΤΙΧΟ ΤΟΥ ΠΕΡΙΣΤΕΡΩΝΑ
ΣΑΣ ΣΒΗΝΟ. Καί στή γωνιά
τό γραφεῖο κηδειῶν ἀδίκως μέ καρτερεί
ἀδίκως τά δημόσια οὐρητήρια – τί ὄνειρο
τί ὄνειρο φριχτό φίλε μου!

28 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 1972

Τά νύχια μπήγω στό κορμί καί λέω· δέν εἶναι τίποτα
μολύβι μήν περάσει τό ροδώνα καί στά σπλάχνα καρφωθεῖ
στίχος ἀμετακίνητος ὁ νεκρός στάχτη πάνω στό χώ μα –
νά γιατί δέν ἀγαπῶ τά κανόνια καί τά μουσικά ὄργανα
τῆς ἐποχῆς μου δηλαδή τή σάλπιγγα καί τό ἀκορντεόν τοῦ τυφλοῦ
πρωΐ πρωΐ στά σοκάκια μέ τά πονεμένα τραγούδια.

ΤΑ ΙΣΟΒΙΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ (1977)

XVI

Πέλμα τῆς χήνας φύλλο συκιᾶς εἶναι ἄνοιξη
στό περιγιάλι χάνεις τόν λογαριασμό πόσα κύματα φτάνουν
πόσα καράβια ἀναχωροῦν ἤ γράμματα ἤ φιλιά
μέρα καί φῶς καί μιά βαρκούλα δεμένη μέ τό ψάρι στήν κοιλιά –
ψέμα τά χρήματα καί ψέμα ἡ ὁμορφιά δούλη τοῦ ἀνθρώπου
προτοῦ μαζί του πεθάνει.

Τό Μεσσολόγγι πιό κάτω ψηλά τό φεγγάρι σημαία
τό αἷμα του πιά δέν βροντάει καί δέν κοκκινίζει τά ὄνειρα
κουρέλια τῆς πόρτας δέν ἐμποδίζουν τό κρίο τῆς καρδιᾶς
(ἄδειο καλάμι, εἶπες, φυσῶ ηχος θλιβερός)
κύματα κύματα κύμα καί λευκός γιαλός – δέν φταῖμε
τά πράγματα παίρνουν μακρινές διαστάσεις καί
τό δέντρο μελαγχολεῖο βουβά τά πουλιά.

www.andreatemporelli.com

scale di sei piani ora
nel seminterrato non abita nessuno ma
sopra c'è il negozio con il "Romanzo".

Di nuovo negli appartamenti 3x4
– è bello ha anche il calorifero
e questa finestra.

Un attico, un lampione, un ascensore
antenne, un luogo aperto
luce e acqua di ferro –

CON UN VERSO CANCELLO IL VERSO DELLA
VOSTRA PICCIONAIA. E all'angolo
l'agenzia delle pompe funebri a torto mi attende
a torto i vespasiani pubblici – che sogno
che orribile sogno amico mio!

28 OTTOBRE 1972

Conficco le unghie nella carne e dico: non è nulla
il piombo non passerà il roseto per inchiodarsi nelle viscere
un verso immobile il morto cenere sulla terra –
ecco perché non amo i cannoni e gli strumenti musicali
della mia epoca, ossia la tromba e la fisarmonica del cieco
all'alba nei vicoli con le sue canzoni dolenti.

da **Poesie a vita (1977)**

XVI

L'impronta di un'oca una foglia di fico sono primavera
sul lido perdi li conto di quante onde arrivano
di quante barche salpano o lettere o baci
giorno e luce e una barchetta legata con un pesce sul ventre –
una menzogna la ricchezza una menzogna la bellezza schiava dell'uomo
prima di morire, con lui.

Messolungi più in giù la luna una bandiera
il suo sangue più non tuona e non arrossa i sogni
i resti di una porta non stornano il freddo del cuore
(una canna vuota, dicesti, soffio, un suono dolente)
onde onde onda e un candido lido – non abbiamo colpa
le cose assumono remote dimensioni e
l'albero malinconico muti gli uccelli.

www.andreatemporelli.com

TO MAURO MANTILI (1975-1980)
(OKTW ONEIRA KAI TO USTEROGRAFO THS NEKRHS)

VII

Ὄνειρου ξάφνου στ᾽ ὄνειρο
χαρούμενη ἔτρεξε στή συντροφιά
ρόδα στά μάγουλα βελοῦδα σά νά ᾽χε μόλις ἐγερθεῖ
ἀπό τριαντάφυλλο □πνο

– κι ἐσύ, τήν ρώτησαν, ποῦ βρίσκεσαι
ποῦ ἤσουν τόσο καιρό;

σκοτείνιασε καί σάστισε καί δέν μιλοῦσε
ἀργότερα θά λέγαμε ὅσα δέν ἤξεραν:

(στό βάραθρο Ἀπρίλης ηταν Ἀπρίλης Πασχαλιᾶς
– Χριστός Ἀνέστη! – ἡ Ἄρτεμις δέν ἀνέστη
– Χριστός Ἀνέστη! – ἡ Ἄρτεμις δέν ἀνέστη...)

ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΙ (1995)

ΤΟ ΓΕΦΥΡΙ

Μή φοβᾶσαι· φίλησέ με

Ἡ πέτρα, ἔτη πολλά, καί τό νερό συμφιλιωμένα (λές καί ἡ κάθε ἡμέρα δέν ἔχει τήν κακιά της ὥρα, τά κύματα ἀλαζονικά τά λιθάρια ἀνυποχώρητα, χώρια οἱ κατάρες τήν αὐγή καί τά στοιχειά τό βράδυ)· κρατοῦσαν τά δεσίματά τους, σφιχτά τούς ὅρκους (ὅσο □πάρχει ὁ κόσμος) καί ἡ δεκαοχτούρα στόν λαιμό τό μαῦρο της

δαχτυλίδι. Πάνω τους τό οὐράνιο τόξο καί οἱ κορφές πανύψηλων βουνῶν (τά κλεφτικά λημέρια!). Τά κάρα καί οἱ πραμάτειες στρατιές καί ἀστραφτερές πανοπλίες γιά τά ᾽δῶ καί γιά τήν πέρα χώρα. Πέρασαν ἀκόμα καί οἱ Βογόμιλοι πού κατασκήνωναν πάντα ἔξω ἀπό τήν πόλη· ψηλά ἡ φευγαλέα σελήνη κι ὁ σκύλος ἑβδομήντα χρονῶ

γέρος· καμαροφρύδα ἡ νύφη πού τσακίστηκε στό νερό γιά νά μήν ἀλλαξοπιστήσει, πανάκριβα λουλούδια καί ρακί σαράντα γράδων – κάποτε μέθυσαν οἱ διαβάτες, ἀόμματοι καί χαλασμένοι, χορτάτοι ἀπό τό πήγαινε-ἔλα τῆς ζωῆς, τό γκρέμισαν. Καί τώρα; Δίχος γεφύρι τό κενό, τό τίποτε, τά λησμονημένα. – Ἐσύ, ἀμφίθυμε φίλε, γιά ποῦ θά περάσεις;

www.andreatemporelli.com

da **Il fazzoletto nero (1975-80)**
(otto sogni e il post-scriptum della defunta)

VII

Un sogno all'improvviso nel sogno
corse felice nella compagnia
rosa sulle gote vellutate come si fosse appena destata
da un sonno di rose

– e tu, le chiesero, dovi ti trovi
dove sei stata tutto questo tempo?

si rabbuiò sgomenta e taceva
in seguito avremmo detto quanto non sapevano:

(nel baratro di aprile era aprile di Pasqua
– Cristo è risorto! – Artemide non è risorta
– Cristo è risorto – Artemide non è risorta!…).

da **Saluti (1995)**

IL PONTE

Non temere; baciami

La pietra, per molti anni, e l'acqua riconciliati (come se ogni giorno non avesse la sua ora cattiva, le onde arroganti la ghiaia che non recede oltre alle maledizioni all'alba e agli spettri la sera); conservavano i loro legami, i giuramenti, saldamente, (finché esiste il mondo) e la tortora il suo anello nero sul collo.

Su di loro l'arcobaleno e le cime di altissimi monti (i covi dei *klefti*!*). I carri e le mercanzie eserciti e armature scintillanti per qui e per la regione laggiù. Passarono persino i Bogòmili che si accampavano sempre fuori dalla città; in alto, la luna fugace e il cane di settant'anni;

la giovane fiera che si sfracellò nell'acqua per non rinnegare la fede, preziosissimi fiori e grappa di quaranta gradi – un giorno viaggiatori ubriachi, ciechi e corrotti, saturi dell'andirivieni della vita, lo demolirono. E ora? Senza ponte il vuoto, il nulla, l'obliviscenza. – Tu, spensierato amico, dove passerai?

* *Klefti* (alla lettera: ladri) erano chiamati i guerriglieri che combattevano contro i turchi nella guerra d'indipendenza del 1821.

www.andreatemporelli.com

ANTOLOGIE

L'opera comune (antologia dei poeti nati negli Anni Settanta), a cura di Giuliano Ladolfi, Borgomanero, Edizioni Atelier, 2000.

Accingendomi a parlare dell'*Opera comune* vorrei ricordare quanto scritto nell'editoriale del primo numero della rivista «Atelier»: «Ecco perché abbiamo scelto di chiamarci "Atelier": siamo artigiani della parola, letterati che non temono di sporcarsi le mani per tracciare qualche sentiero». Queste parole chiariscono la ragione di un impegno, di una militanza, che si rispecchia nell'antologia: un impegno puntualmente sottratto ai domini dell'astrazione e del vaniloquio, animato da una necessità di concretezza e di dignità del fare, pur nella provvisorietà in cui inevitabilmente fiorisce la parola poetica.

L'*Opera comune*, preannunziata fin dal titolo di copertina del numero 14 di «Atelier» (giugno 1999), ha tratto senza dubbio alimento dalla motivazione e dalla crescita di un gruppo di giovani poeti (i diciassette nomi che si susseguono nel libro) ed è riuscita ad attuarsi nella parola, cercata con passione e con la consapevolezza severa della fatica. Il testo ha contribuito a colmare una grave lacuna: l'indifferenza a cui la poesia dell'ultima generazione era stata abbandonata ingiustamente, nonostante individuali sforzi volontaristici o episodiche comparse nei salotti «buoni» della critica più superciliosa. Pare importante sottolinere che il lavoro «non è frutto di un'altra generazione, ma è il risultato di un'operazione ideata e condotta dalla generazione stessa» (G. Ladolfi, *Introd.*, p.10). Ma perché questa opera riuscisse veramente «comune» è stato necessario fin dall'inizio credere nelle ragioni di un confronto, di uno scambio di idee di cui questo libro resta pur sempre il fondamentale punto di avvio: «opera comune», dunque, ma vitale soprattutto nella sua consapevole provvisorietà. Anche per questo è importante che l'antologia non sia stata circoscritta o murata presuntuosamente nel pomerio di una categoria protetta di valorosi giovani talenti, ma rappresenti, al di là delle inclusioni e delle inevitabili esclusioni, un concreto luogo di incontro, di discussione e di crescita per tutti quei poeti che sentono di condividere quella «fame di opere sapide di umanità» e il desiderio «di un avamposto dove tentare, con gesti gravidi di poesia, di svegliare l'aurora» (p. 6) che sostiene fin dagli esordi il lavoro di «Atelier». Se è vero che il titolo richiama esplicitamente alla memoria il verso di una poesia di Betocchi («È l'opera comune che ha valore») arresa con sapiente umiltà all'urgenza di un lavoro che si cementa e si umanizza nel «reciproco amore del fare insieme» (cfr. C. Betocchi, *Dal definitivo istante,* BUR, 1999, pag. 69), mi piace pensare alle parole profetiche di un capolavoro del Novecento poetico: *I Cori da La Rocca* di T. S. Eliot. Penso alle parole della Rocca, la Straniera che si esprime e si offre mediante il dono della parola poetica: «Ho pigiato da sola l'uva nel torchio, e so /che è faticoso esser davvero utili […] cercando / le buone opere che restano oscure» (T.S. Eliot, *Cori da «La Rocca»,* BUR, 1994, pp. 39-41), a cui si alterna il coro degli operai: «Dove parole non sono pronunciate / costruiremo con nuovo linguaggio. C'è un *lavoro comune*» (p. 43, mio il corsivo).

Ecco, se fosse necessario aggiungere un esergo significativo alle poesie, al lavoro di selezione e di inquadramento critico del curatore Ladolfi, alla sua presentazione apprezzabile anche perché non si sottrae alla necessità di offrire finalmente una contestualizzazione in una prospettiva storico-culturale del lavoro di questi poeti, nell'epoca e nei fermenti del tempo presente, piace pensare che i versi appena citati sapranno forse illuminare un'altra caratteristica rara e determinante che l'antologia porta in sé: la necessità, *hic et nunc*, di far sì che la scrittura, la parola, l'opera poetica, nascano e maturino nella dimensione del sacro (e non intendiamo solo il motivo religioso che pure in maniera consistente emerge tra i più vitali nelle poesie di molti autori della raccolta). Non ci sembra ozioso né dispersivo a tal proposito ricordare che il «sacro» ha rappresentato per «Atelier» un motivo di costante interrogazione, tanto da convitare intorno alla rivista le riflessioni di numerosi, illustri poeti ed intellettuali (il frutto di questa discussione si può leggere nel libro a cura di F. Degasperis e M. Merlin, *La poesia e il sacro alla fine del secondo millen-*

www.andreatemporelli.com

nio, San Paolo, 1996). Questo tema ci permette ora di rivolgere la nostra attenzione ai poeti antologizzati, i quali, nati tutti negli Anni Settanta, rappresentano a detta del curatore (che ricorda la distinzione di Ortega y Gasset tra generazioni cumulative, polemiche e decisive), la «generazione decisiva», in grado cioè di «imprimere una configurazione nuova alla poesia italiana», rispetto all'inclinazione polemica della generazione precedente, poco attenta ai giovani, piuttosto «occupata in un comportamento autoaggressivo» (pp. 11-13).

Anima la ricerca poetica dei giovani autori accolti in queste pagine in modo particolare una duplice preoccupazione più volte sottolineata, investigata e ricondotta sinteticamente alle proprie radici storiche dalla «maieutica» del curatore, la quale forma anche il raccordo e la pietra angolare che sostiene in un'opera coerente ed unitaria sforzi e percorsi tra loro diversi. La prima è il confronto con la tradizione, confronto che talvolta si fa aspro scontro, ma che per assecondare l'esigenza di un nuovo linguaggio, pretende l'impegno e la passione di un attraversamento di quella tradizione, di una consapevolezza critica che tutti questi poeti unanimemente hanno accettato con responsabilità. La seconda, ugualmente animata, è per il nodo formidabile, ineludibile (eppure da molti poeti, taluni laureati, eluso) tra la poesia e la vita. Non sembri cosa scontata rimarcare la preoccupazione e il sentimento della realtà di questa giovane poesia, pur nella varietà di gradazioni che dall'ironia alla malinconia scandiscono le diverse modalità con cui gli autori vi si accostano. Leggo molta poesia contemporanea. Ho sotto mano nel momento in cui scrivo libri di poeti, che appartengono cronologicamente (non idealmente) alla generazione dell'*Opera Comune,* e di altri che hanno superato da poco la trentina. Non c'è niente di più sconfortante che constatare quanto sia diffusa e radicata l'idea e la prassi di una poesia sottratta alla storia, alla realtà, incapace di misurarsi con la vita quotidiana, di dare nomi alle cose, ingenuamente (e ferocemente) determinata ad eludere il mondo e la propria interiorità rifugiandosi, con la complicità di collaudate assuefazioni linguistiche che sanno di maniera, in velleitari nichilismi o tutt'al più in cronachistiche esternazioni di buoni sentimenti. In ciò possiamo scorgere la perdita del sacro e l'insignificanza a cui la poesia finisce per esporsi. I poeti di questa antologia fortunatamente sono estranei a questo crudele paradosso. Nell'opera tutto è in gioco: lo stile, le idee, l'approccio con i temi più attuali e stringenti; la dignità esemplare delle loro proposte affidate alla parola poetica è nobilitata dal contemporaneo manifestarsi dei germi inequivocabili di una crescita ulteriore suscettibile di approfondimenti e di sviluppi.

È condivisibile (penso all'insegnamento di un maestro quale Carlo Dionisotti) l'intenzione del curatore di presentare i poeti intrecciando la loro «storia» alla «geografia» dei luoghi in cui essi sono nati. Non c'è dubbio che il criterio geografico «può mettere in luce situazioni comuni di partenza, medesime esperienze culturali, la formazione di gruppi poetici oppure condizioni di separatezza e ricerche condotte in modo individuale» (p. 8), oltre che costituire un riferimento concreto, raggiungibile, per altri giovani autori.

Una rappresentanza cospicua si colloca nell'area della valle del Ticino (tra Piemonte orientale e Lombardia occidentale). Si tratta di autori che manifestano il gusto «per una poesia sostanziata di cose, per l'attenzione per il presente e per i problemi di scrittura poetica» (p. 9). La loro poesia è nata ad un parto con *Atelier* e sfogliando i numeri passati della rivista è già possibile vedere i segni di una concreta maturazione: è il caso di Simone Cattaneo e del suo sforzo di comprensione del reale attraverso una scrittura concepita come strumento di conoscenza, di Andrea Temporelli, che in questa silloge ripropone alcuni componimenti del *Cielo di Marte,* uscito poco tempo prima nelle edizioni di *Atelier,* di Fabio Simonelli e di Riccardo Ielmini, il quale ultimo dimostra di aver saputo egregiamente interiorizzare motivi e stile di due grandi maestri lombardi del Novecento, Giudici e particolarmente Sereni, dal quale «ha appreso a rifiutare la classica purezza del dire in favore di una magmaticità spigolosa» (p. 95). Daniele Piccini, benché giovanissimo, è un nome già alquanto noto al pubblico attento alla poesia, grazie anche alle sue puntuali collaborazioni con le più rino-

www.andreatemporelli.com

mate riviste italiane di letteratura. Particolarmente interessante è il profilo di Flavio Santi, che ha appena pubblicato un libro di versi in dialetto friulano (*Rimis te sachete*, Marsilio 2001) e che in passato ha vinto il premio «Sandro Penna» con una raccolta, *Viticci,* di cui possiamo rileggere nell'antologia alcuni significativi *excerpta*. L'ironia (e l'autoironia) di questo significativo autore, unitamente ad una fantasia non comune (e sempre al di qua della caduta a precipizio nel letterario) sono «il mezzo letterario e umano» (p. 140) adatto a sdrammatizzare il conflitto con i padri e a procedere in un'opera di rinnovamento che non è esente da sensi di colpa.

All'area veneta vanno ascritti Igor De Marchi, che in precedenza aveva pubblicato da Campanotto, Sebastiano Gatto, presente con una scelta dalla raccolta *Padre vostro,* in seguito uscita in volume, e Giovanni Turra, autore anch'egli in precedenza di un libro di versi per i tipi della bolognese Book, intitolato *Planimetrie*. Il rapporto con la tradizione si fa in questi poeti (in Gatto, in particolare) più serrato e drammatico, data la necessità di un distacco, certo non indolore, dal paesaggio di un veneto rurale, numinoso, *naturaliter* cristiano, ormai respinto nei domini della memoria e della nostalgia a causa del processo determinato dall'industrializzazione del Nord-Est.

Veneti di origine, sono da considerarsi bolognesi d'adozione, per motivi di studio, Andrea Ponso, presente in numerose riviste, e Isacco Turina che alterna alla poesia la scrittura di racconti (si veda «Atelier» n. 12 e n. 14). A Bologna fanno riferimento anche gli emiliani Gian Maria Annovi, il più giovane tra i poeti antologizzati (nato nel 1978), presente con la raccolta *Atlante amoroso piccolo*, e Fabio Vallieri, la cui poesia si caratterizza per la «rappresentazione del mondo interiore dei giovani nell'età del disorientamento, della caduta delle certezze e della mancanza di punti di riferimento e la parola «forte», estranea alla linea novecentesca (p. 180).

Tra i nomi più promettenti dell'ultima generazione ha senza dubbio un rilievo particolare la fiorentina Elisa Biagini, presentata giovanissima da Mariella Bettarini nella collana «Gazebo», dotata di una scrittura insieme forte e raffinata, una scrittura «di cose» dice Ladolfi «che considera soggetto all'intelletto poetico la totalità dell'esistente, tradotto in sensazioni fisiche» (p. 49).

Il «polo romano» è rappresentato da Laura Pugno, autrice di saggi in cui è venuta consolidandosi la sua riflessione sul linguaggio poetico e gli sviluppi della poesia italiana. La sua raccolta *Lingua manx*, riproposta parzialmente nell'antologia dopo essere stata pubblicata su Atelier n. 14, suscita interesse per il coraggio della sperimentazione e della ricerca su una lingua priva ormai di un soggetto umano («manx» poiché l'uomo, il *man*, è ridotto anonimamente ad una x), non senza, però, qualche sproporzione tra l'efficacia e l'energia della diagnosi teorica e l'attuale debolezza delle soluzioni formali tentate. Romano è anche Daniele Mencarelli, in cui ritroviamo i motivi (già evidenziati in altri poeti) del conflitto generazionale ed una necessità di sciogliere o, quanto meno, di affrontare, non con il mezzo dell'ironia stavolta ma della pensosità, i nodi della realtà contemporanea cominciando a percepirne fuor da ogni contraffazione letteraria o bellettristica il paesaggio nel contempo consueto e straniante.

Si ritaglia un posto a sé nella cartina geografica Gabriel Del Sarto, nativo di Ronchi, in Toscana, del quale il curatore ha giustamente sottolineato «la stretta aderenza di poesia e vita colta nella totalità delle sue manifestazioni», lo stile descrittivo, le improvvise illuminazioni di «un dettato centrato sull'io verso un «tu», nonché «l'irrisolta nostalgica malinconia» (p. 77) che connota uno degli esemplari poetici più felici e convincenti di questa silloge.

A conclusione della sua ricca presentazione, Giuliano Ladolfi, dopo aver constatato che «pare tramontata l'atmosfera pessimistica e cupa che per lungo tempo ha gravato sulla poesia» (p. 37) formula, riprendendo l'editoriale di «Atelier» n. 1, un augurio che non conclude l'opera, ma, come detto, la proietta in avanti: «ancora una volta pro-gettiamo: buttiamo oltre il guado le proposte lasciando al di qua i personalismi e i pregiudizi. Siamo pronti a svolte, ripensamenti, crisi, fallimenti e successi; potremo prendere abbagli, correggerci, lungo il percorso: il nostro è un fare tentativo, sperimentale. Siamo fedeli al futuro». (p. 36).

Aggiungo a queste parole un auspicio e lo traggo da una pagina indimenticabile dei *Diari* di un giovane scrittore di un secolo fa, Franz

www.andreatemporelli.com

Kafka: «Io non devo buttarmi via, anche se la salvezza non dovesse arrivare , io mi preparerò come se fosse imminente».

Adriano Napoli

I poeti di vent'anni, a cura di Mario Santagostini, Brunello, Stampa, 2000

Questa antologia non ha la muffa cadaverica della solita crestomazia che ripensa e riordina in vista di una collezione, un canone. Questo libro porta la gioia e non il funereo distacco del florilegio: si presenta come opera testimoniale, campionatura di ciò che è e non di ciò che è stato, prelievo da un artigianato operante, biopsie da un corpo non solo vivo ma in crescita. Per fare ed essere ciò, si avvale di una partecipe noterella augurale di Maurizio Cucchi, di una perspicace introduzione del poeta Mario Santagostini e di acuti cappelli ai singoli poeti dello stesso studioso, preferibilmente di grana metrico-stilistica.

Non sono molte le poesie degli autori, ma possiamo indovinare gusti, tendenze, aspettative. Procediamo con ordine (alfabetico). Roberto Bacchetta richiama le rastremature del Milo De Angelis più arduo e condensato, quello di *Millimetri*: «Davvero furono salvati dall'acqua / fortissima? Non li stritolò, come il criceto?». Elisa Biagini segue la tradizione americana *confessional* di Anne Sexton e Silvia Plath, con un giro di vite di più sofferta ostensione anatomica e necrotica: «Col tuo lento danzare della testa / mostri i nervi intrecciati, / le tue mani spellate / sono arazzi». Stefania Buiat ha buone immagini, ma manca di una coordinazione che non sia il solito ingranaggio lirico giustappositivo: «Bambino seduto, / un latte zuccherato nel bicchiere, / eri la prima colazione della domenica». Silvia Caratti ha una forte nervosità cutanea che riversa sull'esterno: «Ecco che tornano i bicchieri colmi, / i fogli bianchi / di tua perdizione // sacrificio immane / le vene salve». Stesso discorso per Roberta Castoldi, che incrementa introiettandola questa istanza: «Dentro una casa marcita / cresco le ossa a non prendere fuoco». Gabriel Del Sarto è invece un estroverso, manifestando in ampie volute poiematiche gioie e dolori, l'esperienza agrodolce del vivere: «noi colle amarene Fabbri sul gelato allo yogurt / mentre ripristiniamo scene bibliche». Mario Desiati inscena un abile travestitismo dell'io, direzione poi svelata anche in epigrafe, luogo per eccellenza metaletterario e dichiarativo (il famoso verso di Majorino sulla biro esagonale): «Sono una virgola / che cammina sola». Valentino Fossati infila quadri di quotidianità bolognese, alcuni molto sentiti: «Sono a Bologna, Anna, le mattine / di gennaio che riempiono di donne i bar». Federico Italiano ritraduce i fenomeni della realtà secondo tempi e modi che richiamano Cesarano, Majorino, la fabbrilità del verbo lombardo: «L'odore dei corpi, l'afrore / del prosciutto dai tascapane». Francesca Moccia si muove su una poesia dell'impressione: «Le navi lasciano il porto sempre alla stessa ora». Alberto Pellegatta recupera accortamente i vociani (Rebora e Jahier), ma può ricordare anche un Saint-John Perse per la barocca ariosità delle immagini: «E nella macchia silenziosa muggivano / i trogloditi intarsi della piana, i poveri sepolcri / gutturali di ghiaccio». Barbara Pietroni segue le vie di un lirismo voluminoso e corporeo: «Gelatinoso corpo di forbici al lavoro. / Ingerenza nervosa di calcoli fra le righe». Andrea Ponso elabora una finissima poetica dell'oggetto e della struttura: «Le lische, la bava profumata, gli ami / luccicanti nella scatola: stamattina / ha smesso di piovere, io seduto sul pavimento». Luca Sala accumula in un *long verse* un'esistenza detritica: «tra le asole dei lampioni sfusi e nel movimento delle coperture / tra i rintocchi, delle grondaie appese». Andrea Temporelli riacutizza le fitte trame della percezione rinsanguando tracce lombarde (da Sereni a Raboni, passando magari per i più recenti Buffoni e Riccardi): «non può / dalla musica nascere la pietra – / stava dicendo / il ritmo di teleferiche dentro / boschi via via diventati cemento». Silvia Vecchini ricorda le accensioni liriche di una Patrizia Cavalli: «Di niente il mio dolore / aspro, chiuso fiore / trattenuto odore, inesistente».

Come si è visto, ho cercato di essere il più possibile referenziale, evitando giudizi di gusto personale decisamente fuori luogo e scarsamente prensili, considerato l'esiguo carniere delle singole proposte (i miei preferiti? Biagini, Del Sarto, Fossati, Ponso, Temporelli, ma in fondo chi se ne frega… del resto sono impressioni misurate su sparuti grappoli compositivi che andrebbero verificate su più ampie bracciate: a dire il vero per alcuni dei menzionati – Biagini, Del Sarto, Temporelli – è stato già fatto e con esiti assolutamente positivi).

www.andreatemporelli.com

Si potrebbe anche raggruppare gli autori per tendenze: ad esempio le donne mostrano un particolare coinvolgimento per la dimensione corporea sia interna (il campo semantico delle ossa) che esterna (lo spettro semantico della pelle); emergono interessi di tensione verbale – per non scomodare le categorie di avanguardia o espressionismo – (Bacchetta, Pellegatta e Sala), casi di muscolosità lombarda (Italiano, Temporelli).

Cucchi definisce il libro «una foto di gruppo che apre felicemente al futuro. E non solo per gli inclusi, s'intende». Ecco l'altra faccia della luna: gli esclusi. Di solito le antologie attirano l'attenzione più per le mancanze che per le presenze, assecondando così un gusto tipicamente mediterraneo al pettegolezzo e al contubernio salottiero. Ovviamente qui non si possono fare discorsi sistematici vista la giovane età degli autori: la categoria in sé di "poeta di vent'anni" è rischiosa e fallace, senza togliere nulla al suo valore documentario; ci saranno, infatti, poeti che emergeranno a trenta, quaranta, forse cinquant'anni (caso esemplare – e forse unico nella sua eccellenza – Wallace Stevens). Gli esclusi quindi: innanzi tutto coloro che sono stati ospitati nell'antologia concorrente, *L'opera comune*, e in particolare segnalo Simone Cattaneo, Riccardo Ielmini, Fabio Vallieri, la terna veneta De Marchi-Gatto-Turra. Poi Andrea Cotti, voce acutamente minimalista (cfr. *La fede del poco e del meno*, Bologna, Book, 2000), Enrico Piergallini dal serbatoio rivierasco delle Marche (*Tra rocioli disperso*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 2000), Sandro Montalto, liberamente palazzeschiano (*Scribacchino*, Novi Ligure, Joker, 2000), Francesca Genti, che tenta una poesia pellucida di arnesi ipermoderni (videogame, uniposca, internet), non sempre riuscita ma futuribile (quando riusciremo a far poesia convincente, onesta, sulla tecnologia ne vedremo delle belle). Un certo sospetto di *politically correct* pende sull'opera: dei sedici ospiti la metà esatta è costituita da donne e, vista la qualità non eccelsa di alcune, sorge il dubbio che qualcuna sia lì per… fare numero. Un limite invece è aver fatto finta che i poeti neodialettali non esistano fra i giovani e siano in via di completa estinzione. Falso. Qualche nome? Il milanese Francesco Grandi, che scrive in dialetto lombardo (sue poesie si leggono in «Diverse linguE» n. 19/20, pp. 105-15); Ivan Crico, un po' più "vecchio", che usa un raffinatissimo *bisiàc* di Monfalcone (cfr. la *plaquette Piture*, Mondovì, Boetti, 1997). Ma adesso ciascuno degli antologizzati è atteso alle forche della prova individuale.

Flavio Santi

I cercatori d'oro, a cura di Davide Rondoni, Forlì, La Nuova Agape, 2000

È stato pubblicato, per la collana "I poeti di clanDestino", un agile volume, *I cercatori d'oro*, che riunisce sei giovani poeti nati negli Anni Settanta. Il testo contribuisce all'*humus* di una fervida attenzione per la generazione dei ventenni, testimoniata dalla pubblicazione di altre antologie. *I cercatori d'oro* rivela, in sede d'analisi, tratti propri che muovono da due diverse sollecitazioni. Una prima risiede nella curatela del volume, affidata a Davide Rondoni. Nella prefazione egli pone in luce quali motivi l'abbiano indotto alla scelta degli autori e dei testi che compongono il libro. Vi è sottolineata la duplice caratterizzazione di questi giovani poeti: da un lato l'esplicita domanda di senso che ne permea i testi, dall'altro l'implicita interrogazione su ruolo/funzione della poesia. Ne emerge, a detta del curatore, un investimento esistenziale verso la poesia, una (di)sperata fiducia nella parola poetica. Perciò la definizione, che dà titolo all'opera, ribadisce l'attesa, la fatica e l'incertezza sull'esito del "fare poesia". Rondoni ravvisa, inoltre, come la scelta espressiva che veicola questa tensione non porti i segni del cinismo e dell'iper-letterarietà. C'è, al contrario, uno stupore di fondo ed una lingua che non si differenzia dal codice della comunicazione corrente.

Riguardo la preannunciata seconda sollecitazione, sarà ora premura addentrarsi nell'analisi dei sei autori, cercando di coglierne lo specifico e di verificare i supposti rondoniani. Il volume si apre con i testi di Stefano Maldini, che rivela una «gentilezza adolescente», secondo la definizione di Rondoni, percorrendo la strada di una narrazione che mai rinuncia alla collocazione dell'occasione poetica (Forlì, Cesena, Bagno Vigoni) per dire di una precisa immissione, nella poesia, del mondo, rinunciando all'autoreferenzialità della parola. Maldini sceglie di parlare *alla* vita *della* vita, «questo gira-

www.andreatemporelli.com

re in cerchio, / sempre, un po' più vecchi, / un po' più uguali», vita che appunto con gentilezza riserva «una carezza leggera», una vita che annovera già memorie di una fanciullezza che torna nei versi per decifrare il mondo, anzi, quale unica carta di decifrazione del mondo: «eravamo un po' bambini cioè il mondo, e insieme il suo significato». Caratteri questi della collocazione spaziale del dato poetico e dell'infanzia che riemerge, presenti anche in Valentino Fossati. Tuttavia la gentile pennellata di Maldini lascia qui spazio a toni più tesi, all'emergenza della colpa e del dolore («i morti di cancro del settembre '81»). Fossati agisce verso il mondo con una severità che si contestualizza nella desolazione («bicchieri vuoti», «pioggia rara», «il gorgo intatto delle periferie»), e talvolta pare che solo modo di raccontarsi, di riannodare i fili della comunicazione sia un dovere di cronaca («ho visto al telegiornale che sparano alla tua città»). Il paesaggio è traversato da oscuri personaggi, dostoevskiani sosia («l'uomo col soprabito scuro») di una città al buio, nella quale non resta che dichiarare «non so se questa notte sono dentro il mondo, / o sono fuori». È, dunque, viva l'ansia di rinvenire chiavi interpretative del mondo, un «mondo pazzo alla rovescia», come lo definisce Martino Lapini, il terzo autore antologizzato. Qui il senso di non appartenenza sembra più vivo e l'identificazione nel sosia è compiuta, se la vita diventa «una sceneggiatura / che ha scritto qualcun altro», e forse lo stesso «andamento ondivago» della sua poesia, rilevato da Rondoni, dà voce alla difficoltà a marcare l'esistenza di un riferimento certo che sgombri il campo da mistificazioni ed inautenticità. Una risposta più franca si profila invece nei versi di Isabella Leardini. Si tratta di una poesia, che verte sulla percezione della corporeità, degli oggetti («le case respirano») e sulla necessità che il mondo passi attraverso il corpo per essere compreso («abbraccio la finestra») e, a sua volta, il corpo e la sua donazione nell'amore siano realmente vivi solo nella vita delle parole, fino alla parola-bacio («Tutto il mio narrare è baciati sulla fronte»), alla parola-oggetto che svela il corpo e la vita («i tuoi discorsi li terrei / per scioglierli sul collo con un gesto, / legarmeli ai polsi»). Nell'antologia – in un ideale percorso narrativo che si snoda nella staffetta fra gli autori – pare di essere giunti al grado massimo di vitalità e l'autore successivo, Daniele Mencarelli, conferma l'ipotesi. In lui, se sembra di tornare alla gentilezza di Maldini, sono per altro più acuite e libere l'ingenuità e la naturalezza del dettato poetico. La poesia di Mencarelli sembra uscita da un film di Truffaut: è semplice, aperta. Potrebbe essere Antoine Doinel, un Doinel più innocente e stupito, il personaggio che popola di facce e nomi la sua esperienza esistenziale e poetica, di mamme e di padri e di case e di paesi, che il poeta non guarda dall'esterno, ma con i quali istituisce un rapporto di comunione, perché «la sua vita è fatta delle vostre / si lascia cullare dai discorsi / dei musi lisci di barbe appena fatte». Il tono aperto, talvolta solare di Mencarelli, non ha riscontro in Francesca Serragnoli, con la quale si chiude l'antologia. Qui le parole faticano a venire, raggrumate come sono in una vita di spigoli e di pugni chiusi, di pianti «nel quadrato di un bagno». L'urto con il mondo si fa scoperto (come già nella severa cronaca di Fossati) e sola via di fuga, solo passaggio che riscatta l'esistenza è nel fitto dialogo che la poetessa intende aprire con l'altro. È la fede, la certezza che la vita vive della sua continua "rimessa in gioco" («amo le partenze», «Adoro chi riparte e batte / il piede insieme all'onda») ciò che tiene in piedi la sua voce, ne fa poesia. Ma qui si ritorna, pur nella differenziazione che è parso individuare, all'attesa per la vita, alla tanto più grande attesa per la poesia, perché, come dice Rondoni, essa sia, «nel caos, fertile».

Riccardo Ielmini

POESIA

Giorgio Mottesi, *Algeri ancoi forsi doman*, Pergine Valsugana Edizioni Amici della Storia, 2000

«El sol che pian pianel / se alza dre' ale zime / l'à 'mpresonà i me insogni / en te 'na gabia de oro. / Speto la not che / vegna a liberarli». Sono versi di *Presoneri*, una poesia tratta dal recentissimo volume antologico di Giorgio Mottesi, *Algeri, ancoi forsi doman* ("Ieri, oggi, forse domani") che racchiude poesie in dialetto trentino-perginese e in lingua, composte dal 1986 ad oggi. Impreziosiscono il volume tavole (su carta da disegno, con china e colori acrilici) del pittore Carlo Girardi, da molti anni amico del poeta.

La poesia di Mottesi si gioca tra i due poli

www.andreatemporelli.com

della fantasia e di una inquietudine nostalgica specchiata quanto possente, in un uso raffinato di metri e strofe – frequente la quartina, ma è presente anche un sonetto di forma elisabettiana; prevalenti gli endecasillabi tronchi, naturali in un dialetto che, rispetto alla confinante provincia di Vicenza, "taglia" la maggior parte dei vocaboli. La nostalgia del tempo passato, il *destrani*, rivive soprattutto nei componimenti che, ricreando un istante o una scena, riportano in vita un'impressione, un ambiente, un volto. Frequente è la vibrazione del vissuto naturale, la famiglia e la civiltà del paese, cantata spesso con toni di rimpianto per la semplice armonia di *topoi* ispiratori come la sera estiva, in cui ci si gode il fresco: «Ensèma noi spetan / le prime stele / che slavariss / apena vèn la luna /…/ I zuga i mateloti / a "Maria orba" / e sempre ghè quel furbo / che l'embroia / ghe pindola la testa / ala me nona, / col gat en gaida / la dorme e la se'n sogna» (*Zoghi, pensieri e sogni*).

Altro tema centrale è quello del sogno, legato al silenzio e alla creatività della notte, che «la daverze l'uss ai sogni che regala / momenti strangossadi e tanto bei / che a l'albezzar del sol subit se sfanta» (*Cossa me portet not*). E il poeta, mai stanco e mai domo, fabbrica un sogno «più bel dele stele / che lustra / 'l ziel engarnizzà, / 'na not entrega / a far e spasemar / per en moment endove / che'l content l'era paron / de mi e del me esser» (*Quant che go mess*).

La raccolta antologica comprende anche poesie in italiano, che compongono un quaderno di riflessioni ora ricco di disincantata amarezza, ora vibrante a scandire l'essenza di un ricordo doloroso, come in una delle più pregnanti poesie d'amore: «Nel mio sguardo / carezze per il / tuo viso. / Nel mio fremito / il desiderio di / averti. / Nel mio dolore / solo il tuo / ricordo». Altra poesia che si imprime nella memoria del lettore è un dialogo col figlio – tema caro a molti poeti – dove Mottesi sottolinea le difficoltà della vita e l'orgoglio di condursi sempre "a testa alta". E, benché il poeta indichi la morte come musa ispiratrice, la sua poesia ci dona il senso della sofferenza ma anche della meraviglia per la vita, sussurrandoci il ricordo di un'età dell'oro trascorsa con la leggerezza e la fragilità della condizione umana, di cui il poeta avverte con nostalgia la bellezza, cantata e sempre da cantare.

Enrico Grandesso

Bino Rebellato, *Frammenti della poesia non detta*, Padova, Panda, 2000

Oltre che come poeta che ha ormai trovato una sua precisa collocazione all'interno del Novecento italiano, Bino Rebellato è noto in Italia e all'estero per aver fondato e diretto con altri illustri scrittori alcune prestigiose collane letterarie. La sua prima raccolta di *Poesie* è uscita a Padova nel 1954. I titoli più noti sono *Da una profonda immagine* (Rusconi, Milano 1980), *L'altro in noi* (*ivi*, 1983), *L'ora leggera* (Scheiwiller, Milano 1989) e *Non ho mai scritto il verso* (Rusconi, Milano 1994), ma non va dimenticato il suo *Folengo in dialetto veneto* (Scheiwiller, Milano 1995), opera di rigogliosa originalità creativa. Dagli Anni Quaranta agli Anni Ottanta è stato a Cittadella – dove risiede dalla nascita – un «appassionato editore di inediti senza fini di lucro». Ma egli sarà ricordato anche come un instancabile promotore di cultura, fondatore del «Premio internazionale Cittadella di poesia», tuttora in vita.

A 87 anni appena compiuti Bino Rebellato è, dunque, a pieno titolo uno dei "grandi vecchi" della poesia italiana ancora in attività. Lo dimostrano i *Frammenti della poesia non detta*, usciti nel dicembre scorso per le edizioni Panda di Padova, nei quali egli si interroga sul senso del tempo, operando con il distacco dei saggi dell'antichità sondaggi profondi che attraversano la storia in verticale. La sua è, infatti, una riflessione che parte dalle «idee», che «Nate ab aeterno / furono Platone \ Pindaro \ Nuble \ Heisenberg \ Bronowski \ Eingen; / non le toccarono \ orde barbare / che distrussero templi di marmo \ città di bronzo; / attraversarono intatte /* squallide brughiere / col battito di un cuore selvaggio, / nella mente del cammelliere che sovrasta i deserti; / varcarono metropoli bruciate /* regioni capovolte /* forni crematori /* civiltà divelte / per arrivare a noi / che non ne sapevamo, / non ne sappiamo niente. / *1943/1999*» (*Le idee*). E prosegue con alcuni *flash* sui tempi di una giovinezza pensosa, spesa in anni difficili, senza futuro, interrotti da brevi soggiorni in montagna o da magici momenti d'amore, che fanno irrompere sulla pagina poetica l'affascinante figura femminile ispiratrice: «Blusetta di velo, / cinturino di fiori / vola sul Ponte di Rialto / tra brillar di cristalli e negozi...» (*Un valzer a Venezia*).

È, quindi, la memoria degli anni della Resistenza a dominare la scena, gli anni della

www.andreatemporelli.com

svolta del secolo appena trascorso e della vicenda biografica di Rebellato, che, tra l'altro, comandò un reparto della brigata partigiana "Damiano Chiesa". Ancora una volta il procedimento impiegato è quello del "cantar breve", che in questa raccolta si compendia in due soli brevi componimenti: il primo a ricordo di un «giovane poeta inglese, rifugiatosi presso un reparto della brigata partigiana» comandata da Bino; l'altro – sette sostantivi in tutto più un pronome, illuminati dalla debole fiamma di una lucerna – dove la data, incarnandosi nel verso, da indicatore spaziotemporale del terribile inverno del 1944 passa ad evocare ogni guerra, ogni tragedia umana: «Una fioca lucerna illumina / vasi scarponi seggiole / pistole travi / cadaveri lumache noi / come una sola cosa, / *Inverno 1944*» (*Come una sola cosa*).

Ma da questi *Frammenti* emerge soprattutto un'ansia dell'Assoluto quale non abbiamo mai ritrovato nelle raccolte precedenti. A un certo punto sembra che il poeta rievochi dall'Apocalisse «Colui che è, che era e che viene», criptando abilmente presente, passato e futuro: «Quello che è / già non è più / e ciò che fu / c'è già e sarà. / *1999*» (*Già non è più*).

Rileggendo questi versi, torna alla mente con vivacità un nostro recente incontro avvenuto qualche settimana fa a Cittadella, durante il quale ho potuto proseguire con lui – cioè con Bino, come ama farsi chiamare dagli amici – quel dialogo che ad ogni nuova occasione diventa sempre più impegnativo, più profondo. Quello che maggiormente lo appassiona è l'assidua riflessione sull'Assoluto, che è ormai diventata un'incessante ricerca di colui che è il Signore del tempo e della storia, come scrive in un frammento di *Appunti e spunti* (Biblioteca Cominiana, Cittadella 1999, p. 48), che egli spesso parafrasa dopo averlo citato a memoria: «Dio vero senza nome senza stemmi / senza emblemi / senza altari; senza nulla di quello che / pensiamo e siamo; / mai detto mai dipinto mai cantato / mai lodato mai sentito mai visto / da nessuno; / che le stelle vorrebbero dire; / che neanche i Santi osano pensare». La principale chiave di lettura della sua poesia sta qui. Per Bino la Poesia è infatti ciò che «certifica nel tempo / la presenza di un Dio del Bene / contro il Male, in attivo rapporto / con la Natura e la Mente umana», «la segreta invisibile Luce della luce / che vince ogni orrore, / anche la morte e il nulla» (ancora da *Appunti e spunti*, pp. 10 e 14).

Ritornando ai *Frammenti della poesia non detta*, colpisce il lettore per la sua discontinuità linguistica rispetto al resto della raccolta una poesia in dialetto, dedicata al filosofo padovano Fiorenzo Viscidi, uno degli amici più cari di Bino. «'Ndrento 'a fonda gòa de' a Val del Mis / a me imbriàgo pèrdarme zhugando / a paradiso-inferno coe stramone / de sti bestíoni'nvirgoà fín alto /* arente el céo ...»: il lettore ha la precisa impressione di entrare nella splendida val del Mis, che si trova nel cuore delle Dolomiti agordine, e di percorrerla in tutta la sua lunghezza insieme a lui. Da un'altra sua confidenza ho appreso che i non molti testi in dialetto di Rebellato sono dedicati ai ricordi o agli amici più cari. Per lui «il dialetto – qualsiasi dialetto di ogni Continente o Paese – è l'Umano Senzatempo. È la nostra umana presenza che è sempre stata. [...] Se il dialetto, se la radice viva del nostro essere parola sparisse, sparirebbe l'uomo, la vita vera, il mondo-pensiero-umano. Trapasserebbe l'epoca dell'autentico essere del fare e del creare. Sarebbe l'impossibile regno della morte. La lingua è soltanto il dialetto nel miracolo del suo illimitato divenire: un divenire che può subire millenarie fasi di lingue codificate in immobili statuti, ma che non cessa mai e non muore nemmeno con la morte del pianeta Terra» (*Appunti e spunti*, p. 66).

Non va infine sottaciuto che questi *Frammenti della poesia non detta* sono anche una strenna per gli amici in occasione del Natale scorso. Con questo pensiero nella mente, l'attenzione si sofferma sulla «stella degli umani veri / e della vera umana poesia» che «dista anni luce / dai subumani del pianeta Terra» (*Umani o subumani?*) e il pensiero va con insistenza ai tormentati ultimi autografi di Clemente Rebora: «Allorché i Magi videro la Stella, gioirono di una grande gioia; ed entrati offrirono al Signore oro, incenso e mirra, alleluia» (*lettera a RP per l'Epifania del 1955*) e «La Stella splende dell'immolazione della Luce» (*lettera alla stessa per l'Epifania dell'anno successivo*). Altrove, in *Niente*, il più recente componimento della raccolta datato 9 settembre 2000, lo sguardo di Rebellato si alza ancora verso il cielo, pronunciando l'ennesimo atto di fede: «Tutto quanto ha fatto / inventato creato l'uomo / nel nostro piccolo pianeta è niente / davanti a questo eterno occhio del cielo».

Giovanni Menestrina

www.andreatemporelli.com

Paolo Ruffilli, *La gioia e il lutto. Passione e morte per Aids,* Venezia, Marsilio, 2001

L'AIDS, ma anche la morte, la fatalità, l'estremo sono i temi dell'ultima raccolta di poesie di Ruffilli. Su un tema come la morte è stato detto tutto ed il contrario di tutto. *Requiem* sulla perdita del padre della Valduga e *Canzoniere della Morte* sulla triste vicenda del poeta salentino Toma sono due esempi recenti. L'esperienza di Ruffilli parte da un fatto ben preciso, per certi tratti distante dal tema AIDS, ma che per altri versi lo contiene. L'autore costruisce il suo libro in seguito ad un annegamento, quello che lo ha messo in condizione di provare sulla propria pelle l'odore della morte. Egli si propone di raccontare un'esperienza in cui sia il terrore sia il dolore sia il rimpianto rappresentano emozioni secondarie perché il morire produce gioia, beatitudine e amplificazione della coscienza. «Perché il lutto / chiama la vita / non altra morte» sentenzia Ruffilli nel suo classico stile, secco, fatto di quinari, senari e settenari nella fase finale del libro.

Ma la forma di un diario personale viene sostituita dal diario civile, vere e proprie note sulla morte e sulla peste moderna, una peste d'amore, una peste di carne, quella più crudele e subdola tanto da arrivare ad analisi estreme: «E che dolore / addolorarli / addirittura per amore / senza ingannarli».

Il poeta in questa raccolta opera una rinuncia, quella della sua autoironia che aveva, invece, contraddistinto le sue prime pubblicazioni tanto da indurlo a passaggi drammaticamente kierkegaardiani dove dimora la conseguenza di un io dilaniato: «Che dura la scoperta / che hai deluso / le loro aspirazioni». Il dramma dell'AIDS è proprio questo, un contagio che spesso deriva da chi si ama o ancor peggio da chi si è amato ed ora non si ama più magari in seguito ad una sfrontata scelta di vita tanto che viene da sé un piccolo accostamento con l'iocentrismo flagellante di Penna. Ecco allora giungere una riflessione necessaria: «senza la morte, no, / non ci sarebbe / né sorte né destino». Lo sbocco è quello di una riflessione morale sulla fine della vita , sicuramente un viatico al lettore.

Su questa strada si svolge una ricerca con risultati sorprendenti: «E, nel gioco / differenza e identità / svelato il poco / di verità nella scoperta / che il mondo noto / non è affatto / l'unica realtà». Il titolo, dunque, con quell'ossimoro lutto-gioia si spiega proprio così. La costernazione imminente allora diventa un terzo occhio che avvolge la visione della sfera esistenziale in una luce nuova e precedentemente sconosciuta e proietta l'approfondimento poetico di Ruffilli su binari decisamente nuovi. Saprà il poeta continuare in questa tensione oppure la raccolta rappresenterà solo una parentesi, vibrante, ma sempre parentesi?

Mario Desiati

Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001

Pubblicato nel 1914 per quelle stesse edizioni della Libreria della Voce che l'anno precedente avevano fatto conoscere i *Frammenti lirici* di Clemente Rebora, *Pianissimo* introduce Camillo Sbarbaro nel ristretto novero dei poeti – stiamo pensando a Rebora, Campana e Boine – che nei primi Anni Dieci aprono a pieno titolo il Novecento poetico italiano.

Lo si capisce già dalla scelta di abbandonare gli schemi metrici chiusi propri della tradizione poetica tardo-ottocentesca (che del resto nello stesso Sbarbaro caratterizzano la stagione giovanile di *Resine*, 1911), a favore di una metrica che si ispira alla canzone libera leopardiana. Ma è con il lacerante messaggio dell'*incipit* di I, 1: «Taci, anima stanca di godere e di soffrire» – ripreso dal «Taci, anima mia» che apre II, 1 e al termine della raccolta (o del poemetto, come suggerisce Polato a p. 23) nei primi versi di II, 9: «Magra dagli occhi lustri, dai pomelli / accesi, / la mia anima torbida che cerca / chi le somigli / trova te che sull'uscio aspetti gli uomini», e negli ultimi di II, 10: «Ma poi che sento l'anima aderire / ad ogni pietra della città sorda / com'albero con tutte le radici, / sorrido a me indicibilmente e come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo» – che si percepiscono le istanze di una nuova poetica, che di fatto «inaugura il genere novecentesco del diario in poesia» (p. 24). Qui Sbarbaro si è ormai gettato alle spalle tanto l'eloquenza dannunziana quanto il flebile lamento dei Crepuscolari. I nuovi modelli sono il Leopardi di *A se stesso* («Or poserai per sempre / stanco mio cor», dove «cor», come nel linguaggio biblico, significa anima, è il centro degli affetti e della persona umana) e, soprattutto, Baudelaire e i simbolisti francesi, mentre il

www.andreatemporelli.com

poeta si appresta a vivere una sua personalissima *saison en enfer*: la città che reifica; la commovente evocazione della figura paterna, che ipoteca tutta la prima parte di *Pianissimo*, finché questo dolore non appare temporaneo e scompare dall'autobiografia sbarbariana; la trasgressione; il fastidio, di giorno, per «la gente che m'urta e non mi vede» (II, 1, 9) e la predilezione per i silenzi o le misteriose sinestesie della notte: «Quando traverso la città la notte / io vivo la mia vita più profonda» (II, 7, 1-2) e «Vado per la città solo la notte: / e l'odore dei fondaci al ricordo / vince l'odor dell'erba sotto il sole» (II, 3, 3-5).

L'opera è stata rifatta due volte, nel 1954 per Neri Pozza e, con interventi di minore entità, nel 1960 per Scheiwiller (*Poesie*, 1961) e questo comporta l'eliminazione di interi componimenti, la fusione di II, 3 e II, 7, il taglio di gruppi di versi e sostanziali interventi sul lessico (cfr. pp. 28-29). Ma il vero *Pianissimo* rimane quello del 1914, con le sue asimmetrie – prima tra tutte quella che attribuisce 19 poesie alla prima parte e 10 alla seconda – e le ripetizioni proprie di un "primo getto", che sembra attendere una stesura definitiva. Non a caso Sbarbaro dal 1954 ha sempre pubblicato le due redazioni l'una dopo l'altra, mantenendo «un compromesso che, allineando in una lettura sinottica i due testi, mostra l'impossibilità di una scelta definitiva e riconosce di fatto l'autonomia dei due testi» (p. 28).

Sono queste le ragioni che hanno spinto Lorenzo Polato a riproporre rigorosamente la *princeps* del 1914, che si presenta accompagnata da un consistente saggio introduttivo e da un minuto commento, che per ciascuna delle 29 poesie propone un'introduzione che ne discute il contenuto e considera le principali fonti o rimandi, un'accurata analisi metrica e, infine, una serie di note che chiosano puntualmente il testo. Queste annotazioni sono particolarmente ricche di rimandi e suggestioni, perché comprendono anche stralci dei principali giudizi della critica, nonché un'utile concordanza tra le varie redazioni di *Pianissimo* – che, tra l'altro, mette in luce una ricca variantistica d'autore – e con le altre opere di Sbarbaro.

È, dunque, con grande interesse che abbiamo esaminato questo nuovo commento a *Pianissimo*, il quale rinnova sostanzialmente il precedente, pubblicato dallo stesso Polato dal Saggiatore di Milano nell'ormai lontano 1983. E, poiché l'opera si inserisce significativamente nella collana «Esperia» della Marsilio di Venezia accanto al *Porto Sepolto* (1916) di Giuseppe Ungaretti, riedito nel 1990 con il commento di Carlo Ossola, ci sia consentito di concludere esprimendo l'auspicio che seguano a breve altre "rarità" novecentesche, riproposte secondo testi critici sicuri e con l'accuratezza che caratterizza le edizioni appena segnalate.

Giovanni Menestrina

Enrico Testa, *La sostituzione*, Torino, Einaudi, 2001

A presidio della poesia di Enrico Testa vi è una sorta di possibile equivoco, come una prova d'ingresso per la lettura. L'involucro formale infatti non rivela il carattere di questa scrittura; le strutture metriche e retoriche non seguono la musica dei pensieri, profonda, che sovviene a questi versi. La poesia di Testa ci viene incontro, per parafrasare il titolo della raccolta precedente, in controtempo. La serie infatti di testi brevi, apparentemente e relativamente sciolti, che si sgranano davanti al lettore in posa dimessa (l'incipit è di rigore minuscolo e mancano titoli e punti finali) senza raggiungere, nella maggioranza dei casi, l'endecasillabo, prendono con disinvoltura l'andamento della cantilena, persino della filastrocca, a tratti, o comunque seguono il capriccio di una rima facile e sonora, soprattutto nelle clausole: ebbene, tutto questo lascerebbe presupporre una scioltezza di tempi, una leggerezza di pronuncia che solo i momenti più intensi smentiscono, aprendo infine il varco per un diverso tempo di lettura e di comprensione, dilatando la semplicità di questa poesia in purezza espressiva. C'è uno straniamento di fondo a manifestare il beffardo contrasto tra la superficie grafica e i temi in essa congelati.

Il fatto è che la tradizione di riferimento di Testa è persino troppo evidente, ed emergono fin dai dati biografici dell'autore i nomi determinanti di Caproni e di Montale, campioni di una linea ligure forse storicamente imprecisa, quanto viva alle radici di queste poesie. E a ciò si aggiunga il vuoto della vita

www.andreatemporelli.com

odierna, per cui non resta al nostro tempo che farsi eco di vicende altrui (sullo sfondo, anzitutto, la guerra). Ecco allora che questi versi si offrono devotamente come trucioli, ossi di seppia, «legna sulla spiaggia / dopo la mareggiata», vale a dire tracce consapevolmente terminali, per quanto pronte, in virtù della propria ostinazione, a caricarsi di un riflesso ulteriore e brillare di una consistenza tenue e drammatica insieme - risuonando con una musica sorda, diremmo, contrariamente all'aspetto esibito. L'ironia e la grazia iniziali diventano maschere per sensazioni sempre più invasive di fatica e di angoscia.

Eppure, è altrettanto evidente quanto la semplicità raggiunta sia ricca di stratificazioni: «lo stile semplice», teorizza lo stesso autore, «non può ricondursi ad una versione ridotta o primitiva della parola letteraria, ma, anzi, presuppone, proprio per i suoi obiettivi stendhaliani di diretta comunicatività, un apparato di procedure compositive ed espressive estremamente raffinato e complesso» (*Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, p. 6). La dizione di Testa è naturalmente dotta, ovvero capace di nutrirsi di versi altrui con naturalezza. Le note che chiudono il volume sono indicative, ma ecco qualche altro esempio o ipotesi esplicativa. Nella poesia di p. 17 («questo che mi spinge / a pedinarvi ignari / tra i pitosfori grigi / d'acqua salsa / nei giardini di gennaio, / se sia terrore o amore / non lo so. O forse stanchezza / o l'acre grazia dell'agguato»), si risentono in filigrana le movenze dei versi iniziali del *Piccolo testamento* di Montale, privi peraltro dello scatto assertivo del poeta maggiore; oppure, la poesia che apre la sezione *Fuga* non teme persino un patente richiamo petrarchesco («non voi che m'ascoltate…»). E molti frammenti rispecchiano *topoi* caproniani, soprattutto quando oggetto di qualche "battuta" (si veda del resto il titolo della prima sezione, *Quattro battute*) è una figura in qualche rapporto con la religione, toccando il discorso "teologico" caproniano, come per esempio il prete di p. 35, che dice «a voce fioca / "Fate la conta dei vostri lutti" / e poi con forza / "Buona trasfigurazione a tutti!"», oppure quando il paesaggio è una radura o un bosco in cui si assiste ad un «inseguimento» (p. 52).

Ma accanto alla pressione della memoria letteraria, dicevamo, c'è il tempo, o meglio la sua sospensione in uno stato di attesa, di pazienza (altre parole chiavi che rimbalzano nei titoli adottati da Testa), che piegano l'attore principale ad un ascolto assoluto, fino a rendere diffuso e indistinguibile il soggetto, perso fra le apparizioni, le voci, le scene sospese che disegnano una trama a volte quasi poematica (come nella sezione che dà il titolo alla raccolta, dove si occulta una sorta di sacra rappresentazione di cui «la radura degli ulivi» è soltanto uno degli indizi), a volte percepita solo nella mancanza, per il movimento di contrazione dato dalla perdita (rammentiamo a questo punto i versi che campeggiavano sulla copertina di *In controtempo*: «il mio sé vuoto lo prendo, / di fronte al mare, / in controtempo; / il ritmo della morale / è uno solo: / a levare a levare»). Del resto, il testo di apertura della silloge precedente si apriva programmaticamente verso il lettore: «inventala tu la mia storia, / che sai i colori del carattere / e le ragioni del mio nome, / scegli i pezzi giusti, / quelli della passione pura, / che vanno infine a posto / e che compongono la nostra / (unica) figura». Ma c'è un testo altrettanto emblematico de *La sostituzione* (titolo pure importante in tale chiave interpretativa) che sembra offrirci in una scena quotidiana la perfetta allegoria dell'identità paradossale del poeta e della sua voce: «ma che bruci il roseto delle citazioni / al ricordo del piccionfàno / che il venti agosto / dice a cena / (in un'osteria di Ne) / tutto d'un fiato / "io sono te, tu sei me!"»; pochi versi che mettono a combustione il sacro (il «roseto»), il comico («piccionfàno» sta per *petit enfant*) e la memoria poetica (l'aria familiare che si respira nell'«osteria») davanti a una verità terribile ridotta a *boutade* infantile.

«Cos'è l'elementarità di una rima», asseriva Cesare Viviani presentando alcune poesie di Testa in rivista, «se non quella mossa ripetuta, quel movimento ciclico dei giochi dei bambini che, mentre allieta, spalanca inesorabilmente il vuoto dei secoli? […] Ci sono passaggi, analoghi all'andamento a spirale delle filastrocche, dove la purezza del gesto verbale inquieta più di un misfatto, copre la pelle di brividi. Questo luogo innocente e raccapricciante dove l'ingenuità scarica all'improvviso tutta la sua colpa - che è quella di *far vedere* tutto quello che non ha visto -

www.andreatemporelli.com

mi pare sia il punto iniziale del lavoro poetico di Testa».

Resta però da valutare, dopo l'auscultazione dell'opera, il significato che assume all'interno (oppure oltre) la tradizione che da sé medesima rende attiva: e mi sembra allora che gli stilemi caproniani abbiano ancora una parte troppo cospicua nella voce dell'autore, tanto da far scivolare, malgrado tutto, la musicalità sorda e profonda con cui affiora il tema della perdita e della morte in un discorso che si trascina ed espande, per la forza di tali strutture, in parentetiche, accumuli e parallelismi talvolta ridondanti e riempitivi, che imitano la vanità della storia, soffrendo l'impossibilità di aprirsi in una visione più vasta e coraggiosa: restano, insomma, relitti sulla spiaggia, memoria dell'assente, scabre nostalgie di un viaggio a mare aperto.

Marco Merlin

NARRATIVA

Alessandro Barbero, *L'ultimo rosa di Lautrec*, Milano, Mondadori, 2001

L'ultimo romanzo di Alessandro Barbero, giovane scrittore piemontese (nato nel 1959), insegnante di Storia Medievale presso l'Università del Piemonte Orientale, aggiusta un po' il tiro rispetto alle sue altre prove narrative: il primo romanzo, *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle, gentiluomo* (Mondadori, 1995; Premio Strega 1996), si presenta certo come una rievocazione a carattere diaristico, ma le vicende in cui il protagonista si trova coinvolto in qualità di agente segreto statunitense sono la Storia (si veda a titolo di esempio la rievocazione della battaglia di Auerstedt, che ricalca i modelli stendhaliano e tolstojano, pur con la *verve* di un moderno Sterne); la componente autobiografica e la ricostruzione d'ambiente si trovano dunque sapientemente mischiate ed il risultato è una piacevole *vulgata* della storia europea nella prima metà dell'Ottocento, in cui traspare di continuo il gusto erudito dell'autore. Per la sua seconda opera Barbero sceglie un'ambientazione completamente diversa; si tratta di un'altra epoca di trapasso, *Romanzo russo - Fiutando i futuri supplizi* (Mondadori, 1998), è una storia che si svolge nel 1988, epoca di *glasnost* e *perestrojka*, ma si tratta nel contempo di un'indagine finalizzata a mettere in luce alcune zone d'ombra della politica staliniana; questo romanzo si avvicina al genere (post)moderno per eccellenza, il *thriller* d'archivio, uno scavo emozionante nella memoria di una nazione e di un popolo, che coinvolgerà le vite dei protagonisti e farà sì che i loro destini si incrocino; infine, una grande metafora del lavoro dello storico e del ricercatore in generale, scritta da un "addetto ai lavori": anche qui dimensione pubblica e privata si intersecano. Un ultimo libro, pubblicato non molto tempo fa, può essere considerato l'ultimo tassello nel *puzzle* della carriera di Barbero narratore: *Carlo Magno, un padre per l'Europa* (Bari, Laterza, 2000), si presenta come una biografia del re dei Franchi e fondatore del Sacro Romano Impero, ma alcune caratteristiche ricollegano quest'opera agli altri romanzi: prima di tutto, il fatto che di nuovo la vita del singolo è inserita nel quadro della società dell'epoca (in questo caso, anzi, il legame appare ancor più stretto, in quanto si tratta di un individuo che ha contribuito non poco a modificare la vita del suo tempo); inoltre, il respiro è quello di una ricostruzione d'ambiente, più che di un saggio di storia medievale ed i singoli capitoli di presentano come altrettante microstorie, dedicati ciascuno ad un aspetto particolare dell'epoca carolingia.

L'ultimo rosa di Lautrec accentua invece la dimensione privata, non solo la Storia (il verdetto della Corte di Cassazione sull'*affaire* Dreyfus, i funerali del Presidente della Repubblica Faure, l'accendersi di un'ennesima scintilla di odio antisemita) resta in qualche modo sullo sfondo, ma pure la cultura e la società dell'epoca (*art nouveau*, *belle époque*, post-impressionismo), il *fin de siècle*, di cui il conte Henri de Toulouse-Lautrec era uno dei protagonisti, fungono soltanto da canovaccio, da scenario, nel senso che i protagonisti della storia raccontata da Barbero vivono nei quadri di Toulouse-Lautrec, quadri che si animano per dare vita ai diversi ambienti del romanzo. Ecco tutti i personaggi dei dipinti del maestro uscire dalla tela per raccontarsi e vivere ancora una volta le loro vite: dalla contessa Adèle, la madre, alla Goulue, ex-ballerina del *Moulin Rouge* che si guadagna da vivere inscenando *performances*

www.andreatemporelli.com

di lotta femminile in una baracca di Montparnasse, dalle ballerine dei caffè-concerto ai bordelli fino ai quartieri di Parigi in cui si svolge la vicenda: Montmartre innanzitutto, poi Montparnasse e la Madeleine.

Corre l'anno 1899 e la storia narra l'ultima, rocambolesca giornata del conte Henri ("il nano") a Parigi prima del suo ricovero forzato alla clinica di Neuilly, dove trascorrerà tre mesi che lo segneranno profondamente (tornerà a Parigi solo per sistemare il suo *atelier*, non riprenderà più a dipingere, morirà nel 1901 a trentacinque anni); attorno al protagonista si snodano le vicende degli altri personaggi, dalla deuteragonista Yvonne Lesueur, ballerina "rossa" del *Rat Mort*, anoressica, alle ragazze del bordello di rue des Abesses e ancora il commissario Lagarrigue, il dottor Péladan e tutti gli altri personaggi "minori", costruiti però ciascuno con una fisionomia individuale. Tanta attenzione è rivolta alle *dramatis personae*, perché queste figure sono la vera anima del romanzo; la vicenda è semplice ma ben costruita, il ritmo serrato, l'autore è sempre rispettoso di una certa armonia interna alla composizione, inserendo diversi *excursus* sui temi più vari, ma non lasciandosi trascinare dalla scrittura: in altre parole, non si troveranno digressioni di lunghezza interminabile né una costruzione "a scatole cinesi"; Barbero tiene d'occhio costantemente la trama, sorveglia le asimmetrie preferendo semmai abbandonarsi al monologo interiore e prediligendo la focalizzazione interna.

Torna, in sordina ma neanche troppo, il gusto erudito dell'autore: nel romanzo trovano spazio le teorie di Moebius e di Lombroso, stralci di giornalismo di fine secolo, qualche "strizzatina d'occhio" ai medievisti, descizioni urbanistico-architettoniche di Parigi sul modello di *Parigi a volo d'uccello* di Victor Hugo. La vicenda in sé ha qualcosa che ricorda la caccia alle streghe; qui però i verbali, gli atti d'accusa e le confessioni "estorte" sono sostituiti da articoli di giornale, dal reporter "in erba'" che racconta a modo suo la vicenda di Toulouse-Lautrec, di cui per altro sa pochissimo, alle tirate antisemite di Rochefort, alle "lezioni di giornalismo" di Gaston Calmette. Il ruolo del Tribunale dell'Inquisizione viene, però, ricoperto dalla scienza, dalla medicina positivista, di cui il dottor Péladan è un tipico rappresentante.

Un romanzo di conflitti, dunque, tra la vitalità un po' *naïf* di Toulouse-Lautrec e chi lo vorrebbe rinchiudere, fra Yvonne, diciassettenne a cui il nano ha affidato un'importante missione da compiere, e tutte le persone che cercano di approfittarsi di lei, fra Repubblica e nostalgie monarchiche, fra le classi sociali, ricchi, *parvenus*, persone al limite della sopravvivenza. La scienza infine, il progresso che inizia a farsi tumultuoso: i cantieri della *métro*, la costruzione del Sacré Coeur, l'Expo 1900 ed il ricordo ancor vivo dell'esposizione del 1889, le nuove scoperte mediche (i commenti del dottor Tapié de Celeyran sulla teoria secondo la quale il fumo sarebbe dannoso), il tutto visto attraverso le parole dei Parigini di fine secolo, un po' assetati di progresso, un po' reazionari, sempre scettici. In questo senso è emblematica la figura del pittore Toulouse-Lautrec, primo "cartellonista" della storia, almeno fra gli esponenti della pittura "alta", primo ad aver dipinto manifesti per biciclette (altra invenzione recente), con le sue teorie 'progressiste' in fatto di pittura («LA PITTURA È COME LA MERDA!» urla il nano ad un certo punto «oppure gli esperimenti con la vaselina»).

Lautrec, una di quelle personalità che solo i posteri hanno rivalutato, espressione di una sensibilità irriducibile agli schemi di una società europea che si avvia verso uno dei capitoli più drammatici della sua storia. Su tutto si stende il velo dei colori, «una sua fissazione» dice qualcuno ad un certo punto, e sono colori intensi, netti, quelli di questo romanzo, pur compenetrandosi ed evolvendo uno nell'altro senza soluzione di continuità, per dar vita ad una composizione uniforme ma tutt'altro che monocroma.

Filippo Fonio

Giovanni Comisso, *Solstizio metafisico*, a cura di Annalisa Colusso, Padova, Edizioni Il Poligrafo, 2000

Tra la qualità dell'immediatezza della scrittura (almeno così recepita dalla sensibilità del lettore o, con estrema cautela, dal critico) e lo spunto originale d'ispirazione intercorre sempre nell'opera di uno scrittore una rielaborazione complessa dei testi, che conduce l'autore dal rovello del cammino com-

www.andreatemporelli.com

positivo alle tappe precisamente scandite del suo compimento. Ci dà ulteriore spunto di riflessione la raccolta di novantotto brevi componimenti di Giovanni Comisso, *Solstizio metafisico*, pubblicata per la cura di Annalisa Colusso dall'editrice Il Poligrafo di Padova.

Sono testi tratti da tre quaderni, solo ora portati a conoscenza dei lettori, composti dal 1919 al 1921 e contigui nella sensibilità estetica ad opere maggiori dello scrittore trevigiano, quali *Giorni di guerra* e *Il porto dell'amore*. Uno degli scenari privilegiati di questi frammenti comissiani, che la curatrice definisce «a metà strada tra l'esercizio della prosa d'arte, lo zibaldone di pensieri, la raccolta aforistica» è la città di Fiume, dove Comisso già si trovava col ruolo di tenente del genio telegrafisti quando, il 12 settembre 1919, D'Annunzio la occupò. Con un atto di ribellione, di cui mai si sarebbe pentito, egli abbandonò le truppe regolari per unirsi a quelle del Comandante e a Fiume avrebbe pubblicato nel 1920, con Guido Keller, la rivista politico-esoterica «Yoga», espressione di un sentimento superomistico antiborghese, confuso nelle idee – quindi politicamente del tutto strumentalizzabile – quanto condiviso da diversi giovani del tempo nell'impulso emotivo di rinnovamento. L'amicizia di cui D'Annunzio onorò il giovane Comisso a Fiume, gli fu di stimolo, benché non siano risultati rapporti personali tra i due; altri influssi ebbero in quegli anni sulla sua formazione le amicizie con Filippo De Pisis e Arturo Onofri e la meditazione sull'opera di Nietzsche e di Rimbaud.

Le prose di questo libro, il cui titolo accosta un tema naturale con il richiamo alla modernità obbligata dell'arte del Novecento, porgono al lettore impressioni spesso delicate, ricche di una vita inafferrabile: «Contro il mio volto s'accende il fuoco del sole e rimango insensibile a guardare la vita come fosse un'antica stampa»; «La cavalla bianca trottava nel pieno sole colla sua lunga coda che pareva una sottana»; «Sulle rive del mare illuminato, dalla luce mattutina vi era un enorme silenzio. Sembrava che le tenebre fossero state separate dalla luce allora, e che il mondo con la sua terra ed il suo mare fosse sorto da poco». Sono i riflessi della bellezza nell'abbraccio alla vita di un giovane scrittore, dubbioso di ogni sistema di felicità precostituita ma ugualmente desideroso di viverla e sognarla nel ritmo misterioso della sua pienezza.

Enrico Grandesso

Angelo Ferracuti, *Nafta*, Parma, Guanda, 2000

Forse basta interpretare la foto di copertina, quella mano che Brassaï consegna col suo bianco e nero ai nostri occhi di spettatori e di lettori, una mano piena, callosa, che ha subìto le abrasioni del tempo, che le denuncia, le mostra con orgoglio. Basta questa foto per comprendere l'idea che sta alla base di *Nafta*, primo romanzo del marchigiano Angelo Ferracuti. Pubblicato nel 1997 dall'anconetana Transeuropa e oggi rieditato con bella veste grafica dai tipi di Guanda, *Nafta* centra la sua attenzione su uno dei più grandi rimossi che accompagnano il nostro tempo: la senilità, la parte finale dell'esistenza, una vera e propria zona d'ombra che gli ideali ossessivamente imposti di bello, perfezione e immortalità, dentro cui ci siamo volontariamente imprigionati, tentano di allontanare, considerandola come elemento perturbante. Infatti, il richiamo della fine, della morte è qualcosa di incompatibile con il pensiero che proviene da una società consumistica ad alto valore "performativo" com'è quella in cui viviamo, dove chi non ha più capacità produttiva è da considerarsi esclusivamente come scoria, parassita. Ma, essendo la vecchiaia impossibile da cancellare totalmente dal nostro orizzonte fisico e mentale, si cerca di ammorbidirne il senso, utilizzando frasi e giri di parole che almeno la mimetizzino, rendendola meno terribile. Però è lampante come il desiderio che sta dietro l'annullamento del concetto di vecchiaia sia quello di cancellare la Storia stessa, in quanto portatrice di eventi che ognuno di noi accumula attraverso piccoli accadimenti quotidiani e loro derive repentine. Così, eccoci di nuovo a quella mano, dura, callosa, su cui il tempo ha infierito ma che non è riuscita ad abbattere, una mano che porta in sé l'esperienza di tutta una vita, una mano che potrebbe appartenere a Corrado Capanna detto Nafta, il pensionato, ex camionista ed ex pugile dilettante, personaggio principale (se non unico) di questo romanzo.

www.andreatemporelli.com

Proprio per restituire la figura di questo personaggio nella sua interezza, Ferracuti utilizza lunghi *flashback* narrativi che focalizzano l'attenzione su alcuni momenti della sua vita: il matrimonio, il lavoro, la relazione extraconiugale, l'assenza di figli, la morte della moglie. Inoltre compie su di lui un attento lavoro di indagine: lo segue da vicino, quasi pedinandolo, lo marca stretto restituendone una figura sfaccettata, che mostra la pienezza di uomo, le sue contraddizioni, la banalità della sua esistenza. Quest'esistenza proprio per la sua banalità indurisce il carattere di Nafta e ne giustifica perfettamente la figura di vecchio non riconciliato, irascibile, dispettoso, cinico e profondamente solo. Eppure la solitudine non lo porta a precipizio lungo una strada di orrore e *cupio dissolvi*, anzi. Corrado è virilmente attaccato alla vita, ne vuole essere spettatore attivo, imprescindibile. Altro che patetismo piagnucoloso! Dalle pagine di *Nafta* risulta evidente come Ferracuti abbia costruito il personaggio in contrapposizione con l'idea consolatoria di una vecchiaia serena, vissuta come preparazione alla morte, come vuoto tramandarsi della memoria. Corrado non vuole assolutamente legare la propria esperienza passata a una manciata di ricordi, non vuole vivere per essi e lasciarsi morire; vuole ancora vivere e in questa volontà tramandarsi, passare a qualcuno il testimone. Non cerca quindi un ascoltatore passivo, disattento, ma un discepolo, perché l'esperienza ha bisogno di pratica, di fattualità, non di mera registrazione e catalogazione. A questo serve la figura del "ragazzo" (personaggio privo di nome, cui avrebbero giovato alcune pagine in più, per meglio metterne in luce le caratteristiche), che imbastisce con il personaggio di Corrado un rapporto di amicizia e affetto, ovvero quel rapporto unico tra insegnante e allievo che consente il passaggio dell'esperienza e la sua rinnovata messa in pratica.

Oltre questo, *Nafta* rimane una storia terragna, decisa a evitare quanto più possibile la retorica dello slancio lirico in favore di una maggiore compostezza nelle parole e nei gesti dei personaggi. Pervaso com'è da una straziata "epica del quotidiano", questo romanzo è quasi un *noir ante litteram*, con referenze che pescano nel cinema europeo degli anni Quaranta e Cinquanta. A smorzarne la luce spietatamente realistica ci pensano i vuoti improvvisi, le ellissi narrative, i passaggi interroti che l'autore immette nelle pagine così da creare giusti angoli di reticenza, di non detto, ma anche momenti di respiro altrimenti impossibili da inserire nell'ordito.

Ferracuti, uno dei nostri migliori scrittori "sui quarant'anni", mostra ancora una volta di essere a proprio agio nel costruire, in modo quasi sapienziale, personaggi capaci di sostenere il peso di storie non perfettamente allineate, che vogliono scostarsi da una visione minimale dell'esistenza molto diffusa di questi tempi. Anche per questo *Nafta* è un romanzo che non si concede agli effettacci, ai colpi bassi né si incammina verso un finale consolatorio: la storia si chiude dov'era necessario chiuderla, e basta.

Sergio Rotino

Francesco Permunian, *Cronaca di un servo felice*, Padova, Meridiano zero Edizioni, 2000

Francesco Permunian è nato nel veneto e fa il bibliotecario sul lago di Garda tra la provincia di Verona e di Brescia. Nasce come poeta, con una *plaquette* del 1980 con prefazione di R. Roversi. Pubblica altre poesie nella raccolta intitolata *Il teatro della neve*, cui fanno seguito due raccolte di prose e racconti per Campanotto editore dal titolo *Arlecchino notturno* e *Un lungo sguardo silenzioso*. Nel 1998 cura per *In forma di parola* di G. Scalise *L'esilio e la gloria*, una raccolta di lettere e appunti inediti di Sergio Quinzio.

«La nobiltà è morta e la mia è soltanto nostalgia, il rimpianto di un sopravvissuto» fa dire Permunian ad Ermete Carafa, il narratore della storia raccontata in *Cronaca di un servo felice*. Il romanzo non è altro che la discesa in un erebo disarticolato e surreale, un piccolo mondo antico, rappresentato dalla vecchia contessa Pallavicino, delirante esponente di una nobiltà veneta in decadenza, opulenta e terrorizzata, perché consapevole di un'indegna fine, osservato da un servo fedele: suo genero.

Il tono del servitore Carafa è cinico e spietato, la scrittura secca e controllata, carta

www.andreatemporelli.com

vetrata spessa che è passata a forza su una lastra di vetro sottile. Cenere in bocca. Brividi freddi lungo la schiena. D'acchito il romanzo potrebbe sembrare un *pamphlet* di contenuto polemico e denigratorio con *nuances* satiriche, mentre i riferimenti sfumati, lontani da qualsiasi attualità, lo distanziano dal libello moralistico, e diventa una gran fola.

«Una favola scura nata dalle viscere profonde del Veneto» dice l'autore, «da una cultura contadina ormai sfatta». Prosegue: «[…] rimane comunque una grand'allegoria. Anche morale se vuoi, pedagogica, di denuncia. Ridurla a mera polemica politica sarà l'interpretazione più spendibile, ma è certamente quella meno corretta. I temi e le ragioni del romanzo sono altri. Più metafisici, direi…[…] l'ambiguità e la morte, impersonate rispettivamente dal genero Carafa e dalla contessa. Il servo dice di vantare nobili avi di rango; la sua invettiva schifata molte volte si risolve, nella sostanza, con l'assecondare ordini della Pallavicino». La contessa, il cui titolo nobiliare è stato sgraffignato anni prima dal marito generale che si era distinto in Africa eliminando tonnellate di negri, rappresenta la metafora del continuo morire.

Le coordinate per capire riferimenti e poetica dell'autore sono da ricercare – come scrive Luca Doninelli nella prefazione al libro – nella schiva tradizione di scrittori crudeli per obbligo, come Piovene, Comisso, Parise, Berto, anche se i nessi con questa tradizione sono attitudinali e non sostanziali; più vicini al sentire dello scrittore: Céline, Bernhard e la visionarietà sudamericana di Ernesto Sabato.

Siamo nell'ambito della letteratura o è anche questa narrativa? Attendiamo una seconda prova per toglierci il dubbio e rientrare nei gorghi di quel delirio divino che è la vita umana.

Davide Bregola

SAGGISTICA E ALTRO

I luoghi dell'anima. In viaggio con i grandi scrittori, a cura di Fulvio Panzeri, Novara, Interlinea Edizioni, 2000

I luoghi dell'anima, curato da Fulvio Panzeri e inserito nella collana "Passio" per Interlinea Edizioni è un libro fatto di linee e figure, una sorta di sinopia che attraversa le epoche e i loro mutamenti, si alimenta di partecipazione emotiva, oltre che di colori e di luci, mantenendo una sua intatta evidenza. Al suo interno vi si trovano stralci d'epistole, pezzi di diari, poesie, scritti giornalistici, racconti, *reportage* di poeti quali Auden, Rilke, Betocchi, Caproni, Marin, Rebora e tanti altri, di scrittori come Buzzati, Soldati, Testori, Dickens, Gogol, Butler, James, per un totale di trenta grandi nomi della letteratura mondiale le cui pagine selezionate compongono l'itinerario del volume. Gli autori non sono inseriti in ordine filologico, non vi è comunanza biografica tra loro, eppure domina, durante la lettura, un coinvolgimento prodotto da un avvicinamento spirituale e partecipe con il «senso di viaggio» che promanano tutti gli scritti. Natura e cultura, presente e passato si riuniscono sotto la bellezza discreta delle impressioni emotive; domina un peculiare effetto di vicinanza.

Il viaggio, così com'è inteso leggendo il libro, è una comparazione proficua del noto con l'ignoto, del familiare con l'estraneo e, quindi, come un modo di crescere e di rinnovarsi tanto nel corpo che nello spirito. Il viaggiatore di solito è mosso dalla curiosità e tramite il viaggio intende raggiungere una compiuta esperienza. Oggi siamo portati a considerare il viaggio come un celere spostamento da un luogo all'altro del pianeta, mentre gli scrittori presenti nell'antologia lo interpretano come «rivelazione di un luogo che non rappresenta solo una meta di passaggio, ma in realtà determina una specie di "patria dell'anima"» si legge nell'ampia introduzione del curatore. I viaggi di cui si parla nel libro e che lo differenziano per originalità dai tanti scritti sui *Grand Tour*, sono sia materiali sia spirituali. Sono veri e propri «avvenimenti epifanici» lungo i percorsi del sacro e nei luoghi in parte consueti della religiosità. I "viaggiatori" antologizzati mantengono le distanze dalla seduzione del pittoresco in agguato di chi lo vuol vedere o non riesce a ravvisare altro. Molti paesaggi riportati nei *carnets de voyage* dei *Luoghi dell'anima* non si troveranno solo sulle cartine e sulle mappe stradali, perché i paesaggi descritti sono pura metafisica, geografia emotiva, mediterranei e settentrionali, odorosi di mare e di canna lacu-

www.andreatemporelli.com

stre. Sulle rive del Gange, a Calcutta, con Buzzati o nella casa di Hölderlin con Julien Green, si può stare nella "patria dell'anima", evocarla, in una *subway* di New York con Carlo Coccioli, in Val Camonica con E. Warton, nelle Marche con Volponi e in montagna con Soldati, sotto ad un dipinto di Bellini con Henry James, a guardare un pioppo con Rebora, la "patria dell'anima" è in grado di creare, per un attimo, la forza della grazia, lo stupore, la dimensione dell'eterno, il senso del dramma, l'intuizione della bellezza, la metamorfosi necessaria. Quello del lettore non può esser altro che un viaggio nel viaggio.

Davide Bregola

Donato Valli, *Poeti salentini. Comi - Bodini - Pagano*, Fasano, Schena Editore, 2000

Sembra anche allo studioso meno superficiale che il Sud non abbia né cultura né uomini né donne che lo rappresentino. Barricata nei propri secolari pregiudizi di irretimento delle energie preposte al riscatto dall'involucro conservativo delle istanze mai tendenzialmente sopite del dominio dell'intellettualità, di per sé fastidiosa, perché pensante e, dunque, pensante in quanto, per vocazione genetica e costituzione della propria morfologia interna, rifiuta la coltre del pregiudizio, volendo non liberare l'intelletto, ma fornirgli l'accesso per l'interpretazione di frammenti di vita attraverso lo strumento del libro, che resta, insieme con altre merci, campo d'esplorazione privilegiato del reale, essa risulta soprattutto ammalata di lentezza. Certo, un libro non si fruisce con la stessa facilità con cui si usano strumenti di appagamento più rapidi delle esigenze di informazione dell'individuo.

Giunge, così, come un segnale di rinascita il volume di Donato Valli, *Poeti salentini,* della collana "Ori di Puglia", edita da Schena. L'autore ricostruisce la vicenda biografica e intellettuale di tre figure rappresentative del Sud, Comi, Bodini e Pagano, consentendone l'approccio esplorativo entro l'opera e i tempi, che, assorbendoli nelle mappe delle gnoseologie di più fervido interesse per l'elaborazione di una costruzione d'architetture di pensiero, di sollecitazioni liriche ed esistenziali, di costituzione di realtà complesse sul piano della interazione della cultura con il territorio, rappresentano il farsi stesso della "teoresi" letteraria degli autori.

Così, apprendiamo della complessa prospettiva, in cui si muove Girolamo Comi, le cui «componenti principali della formazione poetica» sono: «il simbolismo francese […]; il misticismo ispirato alle dottrine antroposofiche di Rudolf Steiner; la crisi della scienza positiva e il conseguente sentimento di mistero cosmico», che si esprime anche in versi d'inquietante rievocazione del divino, che si addensa in "groviglio" «dentro l'oscurità della gola» «fino a sciogliersi in canto».

Non meno composita è l'esperienza della *Bildung di V. Bodini,* che nel '47 «si imbarca per raggiungere Madrid», ove rimane per circa tre anni. Quando nel '48 rientrerà in Italia fonderà *l'Accademia Salentina,* vero e proprio punto di riferimento per personalità di notevole interesse del panorama letterario nazionale, come Anceschi, Maria Corti e Mario Marti.

Pagano, poi, formatosi più come autodidatta nella Biblioteca Provinciale che con studi regolari, oltre a proporsi come poeta e narratore, si adopera «prodigiosamente» come traduttore: Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Apollinaire, Nerval sono tra gli autori di sua particolare indagine linguistica e letteraria.

Invero, Valli, in questa densa sintesi, era stato preceduto nel '98 da Ennio Bonea. «Il suo itinerario […] nella letteratura salentina vuol essere […], oltre che un preciso documento, una fiduciosa ricognizione del nostro essere nella storia», quella storia che si fa opera e si fa letteratura nella rielaborante attività intellettuale di chi sogna la realtà.

Grazia Ferrara

www.andreatemporelli.com

RIVISTANDO

Salutiamo il primo numero della neo-nata **Capoverso** (informazioni c/o Pino Corbo, via Alceo 15, 87075 Trebisacce), che raccoglie l'eredità della rivista «Inonija» di cui Pino Corbo e Franco Dionesalvi erano redattori, insieme ad Angelo Fasano, poeta scomparso prematuramente e qui ricordato in vari passaggi.

Il numero 23 della rivista **Testo a fronte** (via Padova 221 – 20127 Milano), unico esempio, a quanto ci risulta, di rivista interamente dedicata alla traduzione (o comunque rivista guida nel settore), ospita interventi di Meschonnic, Ranke, Parvulesco, Leonesi, Osimo, Kemeny, Nasi, Gunn. Segnaliamo anche, oltre la sezione *Quaderno di traduzioni* e le *Recensioni*, un ricordo di Attilio Bertolucci firmato da Edoardo Zuccato.

Confessiamo candidamente di temere moltissimo la comparatistica, che, secondo noi, presta il fianco a grandi banalità, a divagazioni interessanti ma non costruttive ecc. Esercitarla bene è davvero difficile. Non abbiamo, viste le premesse e la mancanza di giorni liberi, il coraggio di verificare appieno se la rivista **Semicerchio** (Editrice Le Lettere, Costa San Giorgio 28, 50125 Firenze) sia in grado di farci cambiare opinione intorno all'argomento ma, in attesa di tempi più proficui per colmare le nostre lacune in merito, tale rivista (il n. 2 del 2000 è dedicato all'*Antropologia del sonetto*) soddisfa completamente le nostre attese per quanto riguarda lo scrupolo e l'intelligenza con cui passa in rassegna la poesia internazionale. Da Francesco Stella (direttore) a Fabio Zinelli (ultimo - in ordine alfabetico! - dei redattori) la qualità delle annotazioni sui libri, sulle riviste e quant'altro è davvero degna di una rivista accademica, nel senso migliore del termine (laddove nell'accademia dovrebbe trovare spazio la ricerca e non solo la salvaguardia del sapere…).

Ci sono riviste che affiancano con coraggio il panorama di «periodici patinati che risultano sovente "barbosi" e inutili e che nessuno, o quasi (postulanti esclusi), legge», con intelligenza e coraggio, senza cedere a compromessi, facendo della propria marginalità una ricchezza, una garanzia di libertà. Questo è per esempio il caso del **Foglio Clandestino** (C.P. 67 – 20099 Sesto San Giovanni MI), che apre il n. 35 (maggio/luglio 2000) ricordando che l'abbonamento alla rivista non è l'acquisto del diritto di pubblicare. Banalità? Nient'affatto: per cominciare a *pensare davvero (pensare dal vero)*, a quanto pare, bisogna partire anche da qui.

La sempre più cospicua attività critica di Sandro Montalto si arricchisce, fra l'altro, di una rassegna delle recenti antologie poetiche comparsa sul n. 58 del **Segnale** (via F.lli Bronzetti, 17 – 20129 Milano). Altro lavoro meritevole, ma che forse manca un po' di coraggio laddove si limita ad una "analisi" dell'esistente, annotando meriti per ogni pubblicazione, senza affondare il giudizio. Il grande problema della critica, in questi anni, è invece quello si saper criticare, nel senso di sapersi imporre guadagnando credibilità senza essere giornalistica ovvero senza cadere né nel relativismo (ogni operazione editoriale, dal proprio punto di vista, ovvero all'interno della poetica che la spinge, è lecita) né nella polemica sterile (stroncare un'iniziativa senza argomentare, senza dialogare con essa).

Si può giustapporre a questo tipo di lavoro la recensione di Aldo Nove ad una delle antologie in questione (*Verso l'inizio*, relativa al percorso della rivista «Anterem», che ha poco meno degli anni di chi scrive) apparsa sul numero 172 dell'**immaginazione** (edita da Piero Manni a Lecce). Qui di credibile non c'è davvero nulla: prima ci si lamenta di "conventicole" e di ubriacature mito-moderniste e poi si mette in buona luce la contraddittoria volontà di dar vita ad una parola che preceda la realtà (che sia, appunto, "ante rem") ma che sia anche sanguinetianamente anarchica, insomma orfica e ideologia insieme, prima del reale e realistica. Certo, Aldo Nove è sagace: prima si sfoga con le proprie parole – «sono venuti gli anni Ottanta, la parola si è innamorata (di se stessa) e i gaudi della masturbazione sono diventati spenti manifesti di un esilio dell'agire poetico sempre più mostruoso e accademico-circense» –, poi affronta la riflessione sull'antologia con tre-quattro citazioni dalla stessa. Ma «Anterem» non è esattamente il campione di un agire poetico esiliato dal mondo e

www.andreatemporelli.com

Sanguineti non è il poeta accademico-circense per eccellenza? Prima della realtà, c'è soltanto il partito preso.

Sono molteplici gli spunti offerti dal n. 31 di **Pagine** (via Arnobio 11 - 00136 Roma), tra autori presentati, italiani e stranieri, esordienti e affermati, e recensioni. Noi vi proponiamo l'autopresentazione di Roberto Pagan ai suoi testi: «Spesso me la figuro, la poesia, in uno spazio che sia tra conscio e inconscio, in una terra di nessuno che partecipa insieme dell'onirico e del razionale, ora un po' più in qua, ora un po' più in là, ma mai tutta sogno e mai tutta veglia. E perciò a volte ha potuto essere logos, ha potuto esortare, esaltare, sostenere, confutare… La puoi anche costringere, la poesia, nella rete della concettualizzazione, ma allora ti si sfalda nelle mani come gli ossicini di uno scheletro mummificato. Come l'archeologo, il filologo: perché la cifra resta fuori dalla decifrazione, la magia sta fuori dal riassunto. Densa per istituzione, polisemica per natura, la si capisce, non la si capisce: ma, così com'è, arcana, sfingea, ti può spalancare d'un tratto - più di qualunque filosofia - sconfinati orizzonti, cieli sublimi, verità vertiginose».

Il n. 56 di **Tratti** (C.so Mazzini 85 – 48018 Faenza) è dedicato alla poesia. Condividiamo le riflessioni introduttive al numero firmate da Cesare Ricciotti: «Dopo anni di esperienza con le parole e una certa maturità di espressione, compare una specie di rischio capace di lasciare tutto fisso, segnato, senza più domande, e quella mossa di imprevedibilità, segno di ogni approccio con la scrittura, sopita. […] Da qualche parte esiste un modo per far accadere qualcosa di nuovo in noi, ma lontano dalla scrittura». Eh già, per scrivere qualcosa, bisogna aver fatto esperienza di qualcosa. Per questo talvolta sospettiamo degli scrittori di un unico libro, coltivato per una vita intera.

Dopo ampi e al limite debordanti dibattiti critici, la rivista **Poiesis** da un paio di numeri – ma si tratta di numeri doppi… – dirada la propria presenza editoriale con vaste, e altrettanto debordanti, rassegne antologiche di poeti. Sul n. 21-22 (via G. De Robertis, 9/O, 00143 Roma) compaiono anche recensioni interessanti, ma ci chiediamo se una maggior misura sia nella gestione dei dibattiti sia nella presentazione delle voci non sia fisiologicamente necessaria per soppesare al meglio qualsiasi pronunciamento.

Segnaliamo, sull'ultimo numero della **Mosca di Milano** (c/o Gabriela Fantato, via Soperga 65, 20127 Milano) l'intervista di apertura a Umberto Fiori.

Pur diffidando della nostra memoria, ci pare di ricordare che Giuseppe Conte era, prima che Rondoni pubblicasse presso Guanda, uno dei bersagli privilegiati della rivista **clanDestino** (La Nuova Agape, via G. Saffi, 6 – 47100 Forlì). Da un po' di tempo a questa parte ci pare che l'orientamento sia cambiato: nulla di male, per carità, ma a qualche lettore (se non altro a me) la svolta pare poco perspicua. Sul n. 4/2000 trova per esempio ospitalità in un'intervista: "l'aggancio" è offerto da un colloquio su Dante.

Certo che per recensire 28 libri, fra i quali nessuno è presumibilmente di interesse e di rilevanza nell'ambito della cultura italiana, ci vuole veramente del **Talento** (qui il n. 54; C.P. 23 – 10100 Torino).

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Ferdinando Banchini, *Convergenze*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2000
«Vita unica e molteplice. Direzioni differenti a cui una stessa spinta, disciogliendole dall'intrico, imprima una virata verso l'alto, possono condurre nel tempo a un medesimo centro, a quel punto di disvelamento in cui si congiungono e si compongono abbandono e consapevolezza, incanto e conoscenza, smarrimento ed elevazione, limite e vastità, ricerca e approdo, fuga e incontro. Ma prima che i piani diversi arrivino a formare una sola superficie, e un solo fascio i raggi variamente riflessi; che i volti precari si sovrappongano nell'uno, saldo, che a tutti dia significato; che le molte parole si contraggano in quella che riassuma il mondo: occorre volgersi ai due percorsi dai vertici tesi, ascoltare il duplice invito lontano, le due voci portate dai venti del mare e della sabbia che tutto scuotono e trasformano. E scoprire che non dissimile ne è il suono, non antitetica l'armonia, se simile è il fervore che le accende, l'impeto che le vibra, il grande respiro della vita che le nutre: della vita molteplice e unica» (F. B.).

Alma Borgini, *Una notte e Lo specchio*, Firenze, Polistampa 1998
«Un discorso differente merita per contro un'altra delle sezioni in cui Alma ha profuso impegno ideale, e direi biologico, intensissimo. Si chiude sulla più dura immagine del vissuto, *In ospedale*. E qui a più riprese la scommessa regge, il male sofferto e descritto non rischia di astrarsi in un Male di precaria dicibilità. Non per caso, allora, le trame tengono, conquistandosi una "musica" appropriata. La retorica rimane fuori della porta, o al massimo affiora in un angolo. Sono esperienze che ci fanno capire come il libro di Alma Borgini venga oggi alla luce non per estemporaneo capriccio ma per lunga, necessitata incubazione: frutto maturo, necessario. E, malgrado le pene che lo punteggiano, con quel tanto di gioia che appartiene all'irrompere della parola suggerendone la misteriosa, innata sacralità» (Silvio Ramat).

Domenico Brancale, *Cani e porci,* Ripostes, 2001
Questo promettente libro d'esordio di Brancale non sembra avere nulla di ascensivo, di verticale. Sembra piuttosto vincolato alla terra in un legame straziante e feroce, incapace di impennate, come il gabbiano del testo proemiale, per il quale «non c'è aria che possa sorreggerlo». Così pure il plurilinguismo del libro, dal dialetto lucano del paese natio alla sintassi acerba e spigolosa dell'italiano regionale usato non tanto per tradurre la parola dialettale quanto per ripensarla ossessivamente, trasformano in progress queste brevi composizioni nella gesticolazione drammatica di un personaggio–io («Adesso vorrei essere il pazzo del villaggio / e vi taglierei a pezzi con l'accetta»), iperbolico *raisonneur,* schiacciato sulla terra dal peso del pensare simile a «una martellata / cieca sul muro», senza fiato a strapiombo sui burroni di un tempo «che non mai passa», ma con la coscienza che il mutamento, la svolta «è ogni momento che respiro» (Adriano Napoli).

Irene De Laude Curto, *Tra marosi e fari*, Firenze, Polistampa, 2000
L'ultima raccolta di poesia della De Laude Curto celebra una vera e propria "liturgia della realtà". Quanto avviene nella sua esistenza diventa segno di un compimento che si attua nella dimensione "Altra" a patto che si celebrino i riti della vita. Pertanto la parola poetica diventa il lievito che feconda ed attua la trasformazione del puro accadere terreno, privo di senso, in una cerimonia volta a rivelare il significato nascosto. Il Giubileo, la catastrofe di Sarno, gli incontri felici o lieti, i luoghi ne rappresentano le diverse tappe che coinvolgono il lettore in un'azione di comune svelamento: «Non so come il fiume / della mia poesia / sfoci nel mare della vostra anima» (G. L.).

Annamaria De Pietro, *La madrevite*, Lecce, Piero Manni 2000
«Non sono tanto i temi a dare l'impronta al libro, quanto l'incrocio di tangenti di *tempo* e *spazio*. Ciò non significa che Annamaria De Pietro possa paragonarsi a un pregevole artigiano che freddamente lavori, seppur con alta maestria, a formalismi decorativi o puramente concettuali. Tutt'altro. Questa poesia sintetizza ossessivamente le, talvolta anche aspre, sensitività del soggetto investito dalla violenza delle cose e degli eventi.» (Gio Ferri).

Massimo Gezzi, *Che il chiarore mi addormenti*, Porto Sant'Elpidio, L'Albatro, 2000
«I particolari evocati della creazione, le caratteristiche tipiche e l'insieme del loro essere *vocati* funziona allora come uno specchio dell'io e dei fatti, dello sguardo che vede e, ragionando, impara. Si tratta di una sorta di correlativo oggettivo euristico, in cui all'anima del poeta non corrisponde solo sperimentalmente il mondo; c'è di più, c'è come una partecipazione pre-sentita che travalica l'io e coinvolge tutto il mondo nella medesima ricerca» (Gianfranco Lauretano).

Franco Gordano, *Anime*, Cosenza, Quartieredue, 2000
Una singolare mescolanza tra surreale e descrittivo domina la raccolta di Franco Gordano, il quale compie una tale scelta per una precisa ragione: «s'era spezzato d'improvviso il giorno in due amarezze»; egli, cioè, tenta di ricucire lo strappo ancora perdurante e doloroso tra realtà interna ed esterna. Per questo motivo le sue atmosfere rompono le maglie della rete in cui il pensiero tiene incapsulati e separati i due ambiti dell'esperienza umana, il presente e il passato e la sua poesia esplora la regione mediana (G. L.).

Renato Greco, *Da luoghi anteriori*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2000
Nella poesia di Renato Greco si può cogliere una straordinaria freschezza di ispirazione che rende trasparente il dettato. La poesia viene concepita come ragione di vita, come "luogo" di riflessione e di dibattito sui grandi temi che affascinano l'uomo, primo fra tutti quello della collocazione individuale nella società. E l'artista soffre la condizione di dover addossarsi il peso di una ricerca solitaria. Lo stile spazia dalla descrizione alla sentenza, dal sentimento alla confessione senza fratture (G. L.).

Maria Grazia Lenisa, *Le bonheur*, Udine, DARS, 2001
Il titolo e il riferimento ai *Sonetti* di Shakespeare chiariscono la "leggerezza" tonale di questa raccolta. La poetessa canta con freschezza d'accenti e con positivo entusiasmo. Bellezza e parola si uniscono in una reciprocità simbiotica, non priva

www.andreatemporelli.com

di sottile ironia, che trova nella descrizione fisica l'emblema di una vitalità pacificata tra corpo e anima: «È quasi come se arrivasse il mare / dove mai giunse, \ l'intima sostanza / fino al cuore trasale. \ Il cuore pompa / il liquido di gioia ed il corpo si ascolta \ navigare» (G. L.).

Danilo Mandolini, *Sul viso umano*, Brescia, L'Obliquo, 2001
Danilo Mandolini raccoglie in questa silloge testi scritti tra il 1993 e il 2000 che presentano una pregevole unità di stile e di ispirazione. La tematica fondamentale può essere individuata nella disposizione del poeta a decifrare i graffiti usate dall'«unghie del tempo per disegnare». Quindi i paesaggi tratteggiati con adesione emotiva divengono pascolo per nutrimenti di senso. Si tratta di un lavoro difficile, che raramente giunge al "varco" e che culmina nell'assenza: «L'assenza solitaria della notte / rende un'incerta rotta al tempo / ed attende sgomenta, quasi spaventata, / il ciclico frangersi del corteo delle onde» (G. L.).

Giorgio Milesi, *Voci del silenzio*, Castel Maggiore (Bo), Book, 2001
Il testo reca come sottotitolo *Racconti dal salotto delle ombre* e si articola sulla narrazione di delitti orrendi e di storie d'amore disperate accanto a situazioni quotidiane. Ma il lato più interessante può essere colto nella metafora del cibo che rivela un bisogno profondo di "materializzare" una realtà quale quella dei morti che nella tradizione viene affidata alla sfera spirituale. Da una sotterranea tristezza germina una sentenziosità che affonda lo sguardo nei più difficili problemi della vita contemporanea (G. L.).

Daniela Monreale, *Le isole felici*, Olgiate Comasco (CO), Dialogolibri, 2001
Una breve *plaquette* a tiratura limitata basta a suggerire gli elementi fondamentali della poesia di Daniela Monreale, tutta giocata sul colloquio e sul sogno. La poesia può diventare il luogo della comunicazione («Una ritrosia, forse, / nel pronunciare il limpido argomento»), della difesa («proteggerti proteggermi»), della progettualità «quel coso rosso in messo, ingolfato / dalle emozioni, rieducarlo a un fine») e dell'accadimento («E mi condurrebbe alle Isole Felici, senza fretta, / quel tuo piccolo sorriso»). Sotto l'andamento musicale dei versi circola il desiderio di stabilire un fermo punto di contatto con la persona amata, capace di conferire una serenità completa ad un'esperienza sentimentale gratificante (G. L.).

Luciano Neri, *Dal cuore di Daguerre*, Firenze, Gazebo 2001
«Lo "sguardo che pensa" di Luciano Neri ha, dunque, la bella infinita mobilità dell'acqua e la calda "finita" mobilità della terra, elementi-alimenti ai quali abbeverarsi, nutrirsi tutti insieme e singolarmente, perché no?, anche mediante le pagine di questo libro che *dal cuore di Daguerre* forte ed intenso arriva adesso a noi» (Mariella Bettarini).

Amato Novelli, *L'albero anacoreta*, Genova, autori autogestiti associati liguri & personaledit-genova, 2000
L'ultima raccolta di poesia di Amato Novelli non assume la metafora dell'albero come rappresentazione dell'esistenza, ma come strumento di conoscenza e di ascolto. Vi ritroviamo, pertanto, le voci degli uccelli, i momenti della giornata e delle stagioni, i giochi di luci e di ombre, il trascorrere delle età dell'uomo e il senso dell'infinito, perché la poesia di questo scrittore trova luce ed ispirazione nel Vangelo (G. L.).

Maria Teresa Santa Lucia 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 in 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 si attuano in provvisorie unioni e separazioni in un originale divenire dai molteplici aspetti» (G. L.).

Giovanni Tavcar, *Sospenda la cartomante il suo gioco di carte!,* Piacenza, Blu di Prussia, 2000
Stupenda e nitida è la linearità di scrittura, secondo quanto propugna Umberto Fiori sul n. 20 della nostra rivista. La sentenziosità non deriva da uno sterile moralismo, ma dalla consapevolezza della nullità dell'essere umano e da una profonda religiosità alimentata da una inesausta sete d'eterno: «Non è nel tempo / che Dio opera, / ma nei guizzi di grazia / che ci attraversano / continuamente» (G. L.).

Imperia Tognacci, *Traiettoria di uno stelo*, Roma, s.i.p., 2001
La lirica di Imperia Tognacci nasce da un sommesso colloquio con le tracce lasciate dal passato nel suo animo. I segni appena delineati, spesso anzi solo presagiti, la invitano a ripercorrere interiormente i luoghi e le persone. Si delineano sotto la sua penna le vicende dell'infanzia trascorsa a San Mauro Pascoli affascinata dal grande poeta, le feste, la famiglia, le vacanze e le vicende dolorose del Polesine. La forza di queste composizioni nasce da uno stile che trova nella rappresentazione il mezzo per superare ogni tentazione di sentimentalismo (G. L.).

Giovanna Vizzari, *L'inganno tessitore*, Castel Maggiore (BO), Book, 2001
Dopo venticinque anni di carriera letteraria la poetessa si interroga ancora sul senso di fare poesia all'inizio del Terzo Millennio e questo è segno di una volontà che continuamente si pone in discussione. La raccolta si presenta come il bilancio di una parte della vita ripercorsa attraverso la memoria in uno stile che sfiora la prosa. L'itinerario è costruito sul dialogo tra se stessa e un alter-ego che sul piano stilistico trova attuazione in un'alternanza tra toni lirici e rappresentazione oggettiva (G. L.).

www.andreatemporelli.com