NUMERO 23

ANNO VI - SETTEMBRE 2001

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

ATELIER

Trimestrale di
poesia critica letteratura

Chiedere ragione del dolore

Biagini - Bregola - Desiati - Fonio
Gazzolo - Lisa - Monreale - A. Napoli
Ponso – Ponzio - Rendo - Sannelli - Santi

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

Editoriale

3 Chiedere ragione al dolore
Marco Merlin

4 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'autore

La poesia di Cesare Pavese: "droga per i liceali"?

5 Notizie biobibliografiche
a cura di Adriano Napoli e di Angelo Rendo

8 La poesia di Cesare Pavese: l'equivoco di una poetica
Giuliano Ladolfi

Interventi

29 Chiarezza e morte - Ancora riflessioni su chiarezza e oscurità in poesia
Andrea Ponso

33 Scrittori allofoni in lingua italiana
Davide Bregola

Saggi

40 Di alcuni caratteri della poesia romana (prima parte)
Marco Merlin

Voci

50 Elisa Biagini: *Under water*
54 Giorgio Gazzolo: *Cinque orazioni*
57 Tommaso Lisa: *Galeria*
61 Nicola Ponzio: *Gli ospiti e i luoghi*
64 Angelo Rendo: *Fenditure*
68 Flavio Santi: *Sinemà*

Letture

POESIA

71 Roberto Bertoldo: "Il calvario delle gru"
Giuliano Ladolfi

72 Alessandro Carrera: "L'amore del secolo. Un paesaggio verbale" e "Lode all'isterica e altre dichiarazioni d'amore"
Marco Merlin

75 Marco Ceriani: "Lo scricciolo penitente"
Massimo Sannelli

76 Gianfranco Lauretano: "Diario finto"
Giuliano Ladolfi

77 Giancarlo Majorino: "Gli alleati viaggiatori"
Daniela Monreale

79 Elio Pecora: "Per altre misure"
Giuliano Ladolfi

80 Flavio Santi: "Rimis te Sachete"
Mario Desiati

NARRATIVA

81 Eraldo Affinati: "Il nemico negli occhi"
Filippo Fonio

83 Fabio Ciofi: "Il paese di C."
Giuliano Ladolfi

84 Sally Trench: "La guerra di Fran"
Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

85 Paolo Lagazzi: "Dentro il pensiero del mondo"
Giuliano Ladolfi

87 Daniele Piccini: "Con rigore e con passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo"
Marco Merlin

89 **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

Chiedere ragione del dolore

Si narra che Parsifal, iniziato alla maturità dal principe Gurnemanz, apprese l'arte di essere ricco e povero nello stesso tempo, generoso nella vittoria e dignitoso nella sconfitta. Scoprì la ragionevolezza delle cose e l'onore dell'uomo, che si manifesta nel ritegno, nel silenzio, nel porre poche domande, prestando attenzione, piuttosto, a rispondere in modo preciso. Per questo quando si trovò ospite al miracoloso banchetto, di fronte ad Amfortas, colpito da piaga putrescente, non osò domandare il significato di quanto stava accadendo intorno a lui. Vide strane cerimonie, percepì l'odore acre della morte, ma restò fedele ai dettami della ragione e non chiese il motivo di tanto dolore. Per questo mancò l'occasione di salvare lo zio e la sua corte, di risollevare la sorte di una terra senza palpiti e fu maledetto.

Così accade all'uomo di questa società che conosce un solo modo di affrontare il dolore e la morte: quello di trasformarli in uno show *televisivo. Siamo infatti educati a tacere, a soffocare l'assurdo, a confidare che il lauto banchetto non abbia mai termine, perché il mistero (tutto ciò che ci ricorda la nostra ignoranza originaria) non ci riguarda ed è allo stesso tempo una risorsa inesauribile cui fare cieco affidamento. Siamo educati a mascherare le emozioni, a non ascoltarle nel nostro corpo, e poi ci spaventiamo di fronte a certi rituali insensati che ci rapiscono improvvisamente, ci rigettano davanti alla terra desolata nei confronti della quale continuiamo a non assumerci alcuna responsabilità.*

Forse la pratica sempre più diffusa e irriflessa di scrivere poesia non è altro che una reazione spontanea a tutto questo, perché la scrittura è un modo per frequentare il nucleo emotivo (il groviglio di pulsioni) attorno al quale cresciamo. E forse chi aspira ad essere davvero uno scrittore si dimentica presto di questa banale verità, forte del proprio armamentario di spiegazioni come di una corazza. Ha addirittura vergogna di essere così sincero, o così ignorante, per ammettere la semplicità di fondo della questione.

Oppure commette l'altro fatale errore: quello di compiangersi eternamente, di fare della propria opera una concupiscente frequentazione dell'inesprimibile e dell'assoluto.

E allora come imparare la leggerezza e insieme affondare lo sguardo nel male? Come viaggiare nel tempo con movimenti che ci raccontino la naturalezza, la luminosità e insieme l'impenetrabilità della vita?

Attorno anche a queste domande - che forse è bene avere la forza di ricordarci, piuttosto che pretendere di dare loro una risposta - ruota l'incontro "generazionale" che abbiamo organizzato per settembre, nella speranza sia una nuova occasione per chiederci "di che cosa siamo poeti", vincolando la nostra responsabilità di scrittori alla storia, perché ciascuno di noi abbia la forza, attraverso la propria opera, di interrogare l'uomo contemporaneo e domandare senza indugi il significato della sua e nostra sofferenza.

Dite, allora: qual è la ragione del vostro dolore?

M. M.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Il tema della militanza, più volte trattato in passato, ritorna come filo conduttore di questo numero. Nell'**Editoriale** Marco Merlin, chiarendo le ragioni dell'incontro tra giovani scrittori organizzato da «Atelier» nel presente mese, ripropone il tema della battaglia contro la vuota retorica e l'urgente bisogno che le lettere si avvicinino alla vita: alla generazione nata negli Anni Settanta è affidato il compito di instaurare un dibattito franco e aperto su un argomento così importante per la poesia odierna.

La rubrica **L'autore** mediante una rilettura della poesia di Cesare Pavese fa giustizia di consolidati pregiudizi critici e prospetta una differente interpretazione. Dopo la consueta nota biobliografica, affidata ad Angelo Rendo e ad Adriano Napoli, Giuliano Ladolfi nel porne in luce l'originalità all'interno della tradizione letteraria nazionale nel modo di percepire la natura e il mondo agricolo ipotizza per l'autore piemontese un rilievo del tutto particolare all'interno del realismo novecentesco.

La militanza si traduce in dibattito nella sezione **Interventi**. Andrea Ponso, riprendendo i principali concetti esposti da Umberto Fiori sul n. 20 della rivista, sostiene che l'incanto della poesia non deriva dall'«effetto del buio, ma dell'estrema evidenza» motivando le sue posizioni mediante un'analisi delle ragioni psicologiche, le quali indurrebbero un autore a scegliere l'oscurità, e auspicando un tipo di composizione in versi in grado di accogliere la realtà. Davide Bregola, dal canto suo, sottopone ad analisi una zona dell'editoria molto spetto lasciata in ombra dalla critica: i testi scritti in italiano da scrittori allofoni e vede in essi un possibile punto di partenza per il rinnovamento delle nostre lettere.

Continua l'analisi della poesia contemporanea nella rubrica **Saggi** da parte di Marco Merlin. Egli, esaminando i contemporanei poeti della capitale italiana, sottopone al vaglio critico la possibilità dell'esistenza di una "linea romana" come radice comune. Lo studio, di cui si presenta la prima parte, si snoda attraverso l'analisi delle opere di Beppe Salvia, di Silvia Bre, di Gabriella Sica e di Claudio Damiani.

Gli auspici teorici trovano esemplificazione nella sezione **Voci**: forza e corposità caratterizzano la breve silloge di Elisa Biagini, mentre i versi di Giorgio Gazzolo sono pervasi da un afflato di profonda e tormentata religiosità; la ricerca di un esplodente rapporto tra parola e cosa è la tematica delle composizioni di Nicola Ponzio, mentre il conflitto generazionale viene percepito da Angelo Rendo come necessità di un chiarimento intellettuale e sentimentale; da questa impostazione si stacca Tommaso Lisa che nell'esame di alcuni capolavori dell'arte italiana persegue un ideale di perfezione stilistica. Il racconto di Flavio Santi ci immerge nuovamente nel magma vivente, per il fatto che viene rappresentata l'esistenza di un immigrato che vende *pop corn* e coca cola in un cinema.

La rubrica **Letture** è dedicata alla recensione di testi poetici, narrativi e saggistici: le pubblicazioni offrono lo spunto per una militanza critica affrontata secondo un procedimento che vede nel dialogo con l'opera il punto di partenza per una valutazione motivata.

Segue un **Rivistando** particolarmente vivace: Andrea Temporelli, rispondendo a Gianfranco Lauretano il quale non ha condiviso un'opinione espressa sul precedente numero, chiarisce le motivazioni del suo giudizio. Un panorama delle riviste italiane conclude la sezione.

Biblio è dedicata anche questa volta ai testi che non trovano spazio nelle altre rubriche.

G. L.

www.andreatemporelli.com

L'AUTORE

La poesia di Cesare Pavese: "droga per liceali"?

Notizie biobibliografiche
a cura di Adriano Napoli e di Angelo Rendo

Cesare Pavese nasce il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo (Cuneo) da Eugenio, cancelliere di tribunale a Torino, e da Consolina Mesturini. Nel paese natale trascorre gli anni dell'infanzia e frequenta la prima classe elementare. Nel 1914 muore il padre Eugenio e la famiglia si trasferisce nel capoluogo piemontese, dove il futuro scrittore prosegue gli studi: dal 1923 al 1926 al Liceo "D'Azeglio" ha come insegnante Augusto Monti, scrittore e intellettuale antifascista, che influisce molto sulla sua formazione. Proprio su iniziativa di questo docente nel 1926 nasce la "Confraternita" di ex allievi del D'Azeglio, tra i quali ricordiamo, oltre a Pavese, Mario Sturani, Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Massimo Mila, Ludovico Geymonat e Giulio Einaudi. Dal 1926 al 1930 frequenta la Facoltà di Lettere all'Università di Torino e approfondisce lo studio delle letterature classiche e dell'inglese. Nel 1928 lavora al poemetto *Le febbri luminose,* a cui seguono i *Blues della grande città*. Gli anni universitari favoriscono nuovi incontri ed amicizie destinate a consolidarsi nel tempo, come quella con Giulio Einaudi e con Lalla Romano. Nel 1930, l'anno in cui muore la madre, Pavese si laurea con una tesi sulla poesia di Whitman (relatore Ferdinando Neri). L'America incarna il mito di un Paese libero e giovane, la cui letteratura si nutre ancora di un «amore sfrenato della vita in quanto vita».

Tenta senza successo di ottenere un posto come assistente universitario; inizia, quindi, a ricoprire l'incarico di supplente in scuole di diverso ordine e grado. Intanto svolge l'attività di traduttore dall'inglese alla Bemporad, che nel novembre del 1930 gli affida la versione italiana dell'opera *Il nostro signor Wrenn* di S. Lewis. Pubblica saggi sulla letteratura americana (Anderson, Melville, Dos Passos, Faulkner, Dreiser, Whitman) sulla rivista «La Cultura», il cui direttore Ferdinando Neri è sostituito nel 1933 da Leone Ginzburg. Allo stesso anno risale la composizione *I mari del Sud*, lirica dal ritmo incalzante ed epico, basata sulla mitizzazione del cugino, marinaio ricco di esperienza e di saggezza.

Nel 1933 si iscrive al Partito Nazionale Fascista per poter insegnare nelle scuole statali. L'anno successivo termina la stesura della raccolta *Lavorare stanca*, che sarebbero state pubblicate nel 1936 nelle edizioni di «Solaria». Nel 1934, arrestato Ginzburg con l'accusa di sovversivo, lo scrittore lo sostituisce alla direzione della rivista «La Cultura» fino al gennaio 1935. Nel frattempo ha avviato una relazione con Battistina Pizzardo, insegnante ed attivista del PCI, che lo aiuta nella corrispondenza con Bruno Maffi; a causa di questo viene arrestato nel maggio del 1935 insieme con tutta la redazione della rivista e rinchiuso prima a Torino e poi a Roma. Condannato a tre anni di confino a Brancaleone Calabro, continua la sua formazione leggendo, traducendo classici greci e componendo poesie che verranno inserite nella seconda edizione di *Lavorare stanca* (1943); in ottobre inizia la scrittura di un diario, *Il mestiere di vivere*, la cui stesura lo accompagnerà fino alla morte.

Ottenuto il condono, nel febbraio 1936 rientra a Torino, ma lo attende un duro colpo: Battistina è fidanzata con un altro uomo. Seguono mesi di nera depressione, durante i quali compone numerose poesie (la maggior parte delle quali sono state scartate e in seguito raccolte sotto il titolo di *Poesie del disamore*) e racconti. Nel 1937 riprende a collaborare con Einaudi: rinascono nuove energie e speranze. Nell'inverno 1938-39 scrive il romanzo *Memorie di due stagioni*, pubblicato nel 1948 con il titolo *Il carcere,* nel volume *Prima che il gallo canti*, nell'estate del 1938 *Paesi tuoi* e, tra il marzo e il maggio 1940, *La tenda*, edito poi nel 1949 con il titolo *La bella estate*. Nel 1941 vede la luce *Paesi tuoi*; il romanzo ha notevole risonanza, suscita scandalo e fa di Pavese, insieme con Vittorini, il principale esponente del Neorealismo italiano.

Gli anni che vanno dal 1942 al 1944 sono difficili. Lo scrittore viene dichiarato non idoneo al servizio militare e si trasferisce dapprima a Serralunga di Crea, dove la sorella si è rifugiata, poi a Trevisio, dove si trattiene in un collegio di Padri Somaschi fino al 25 aprile 1945. Dopo la Liberazione ritorna alla Einaudi, diviene direttore della nuova sede di Roma. Nell'ottobre del 1945 si iscrive al PCI e inizia la collaborazione con «L'Unità».

www.andreatemporelli.com

La solitudine, però, non gli concede tregua, anzi si acuisce sempre più. Scrive nel suo diario, *Il mestiere di vivere*: «Certo aver una donna che ti aspetta, che dormirà con te, è come il tepore di qualcosa che dovrai dire e t'accompagna» e ancora: «Ogni sera, finito l'ufficio, finita l'osteria, andate le compagnie, torna la feroce gioia, il refrigerio di essere solo. È l'unico vero bene quotidiano». In questo periodo elabora una sua personale teoria del mito, da cui scaturiscono i racconti e i saggi raccolti in *Feria d'agosto* (novembre 1945) e i *Dialoghi con Leucò* (1947). Nel 1947 viene pubblicata la raccolta di poesie *La terra e la morte* e il romanzo *Il compagno*; scrive intanto *La casa in collina*, che uscirà in volume nel 1948 insieme al romanzo *Il carcere* nel volume *Prima che il gallo canti*, ottenendo vasti consensi e il plauso di Cecchi e De Robertis. Nello stesso anno, tra giugno e ottobre, scrive *Il diavolo sulle colline*. Sempre nel 1948 escono i primi titoli della *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*, la nota "collana viola", fondata e diretta da Pavese e dall'etnologo Ernesto de Martino. Il debutto in campo editoriale di Pavese sarà uno dei motivi di tensione con il PCI, oltre alle critiche sull'"impianto" ideologico dei suoi ultimi romanzi. L'intellettuale "integrato" Cesare Pavese s'è rifugiato nel mito! Fra il marzo e il maggio 1949 scrive il romanzo *Tra donne sole*, edito a novembre nel volume *La bella estate*, insieme al romanzo omonimo del 1940 e al *Diavolo sulle colline*. Nel giugno del 1950 *La bella estate* vince il Premio Strega. Sempre nel 1949, tra settembre e novembre, Pavese scrive l'ultimo romanzo, *La luna e i falò*, pubblicato nell'aprile del 1950.

Intanto si abbatte su di lui una nuova crisi sentimentale a causa dell'attrice americana Constance Dowling, la quale gli ispira numerosi soggetti per film (mai realizzati) e una serie di poesie, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, pubblicata postuma nel 1951. Il 26 agosto del 1950 lo scrittore si uccide in una camera d'albergo di Torino. «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi», queste le sue ultime parole, scritte sulla prima pagina della copia dei *Dialoghi con Leucò*, l'opera forse più significativa e intensa dell'intera sua produzione.

(A. R.)

L'edizione delle *Opere complete* di Cesare Pavese è stata data alle stampe da Einaudi nel 1968. Questo l'ordine delle pubblicazioni: *I. Lavorare stanca. II. Paesi tuoi. III. La spiaggia. IV. Il compagno. V. Feria d'agosto. VI. Dialoghi con Leucò. VII. Prima che il gallo canti. VIII. La bella estate. IX. La luna e i falò. X. IL Mestiere di vivere. XI. Poesie del disamore. XII. Saggi letterari. XIII. Racconti, 2 voll. XIV. Lettere, 1926-50, 2 voll.*

Risale al 1962, a cura di I. Calvino, l'edizione delle *Poesie edite e inedite,* nella collana "Supercoralli", comprendente centoventicinque poesie datate tra il 1930 e l'anno della morte, pubblicate in ordine cronologico.

Nel 1998, nella neonata collana "Tascabili" ha visto la luce il volume: Cesare Pavese, *Le poesie,* comprendente *Lavorare stanca* (edizioni del 1936 e del 1943, in appendice i due testi autocritici *Il mestiere di poeta* del 1934 e *A proposito di certe poesie non ancora scritte* del 1940), *La terra e la morte, Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Segue una vasta sezione (*Prima di lavorare stanca 1923-1930)* dedicata alle poesie giovanili, comprendenti: *Sfoghi, Rinascita, Le febbri di decadenza, Blues della grande città, Estravaganti scelte dicembre 1926-agosto 1930*. Chiudono il volume le composizioni coeve all'allestimento della prima raccolta: *Attorno a Lavorare stanca 1931-1940*, e le *Due poesie a T*. Il volume, arricchito da un'*Introduzione* di Marziano Guglielminetti, è curato con perizia filologica da Mariarosa Masoero, a cui si devono importanti contributi sulla storia della poesia giovanile di Pavese come *Approssimazioni successive. Materiali per l'edizione delle poesie giovanili,* in Aa.Vv. *Sulle colline libere,* Quaderni del centro studi "Cesare Pavese", Milano, Guerini e associati, 1995.

La prima edizione di *Lavorare stanca* nel 1936 fu accolta da una plebiscitaria indifferenza, motivata in primo luogo dalla natura «non aristocratica di questi versi lunghi alla Whitman» (G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita,* Firenze, Sansoni, 1968) tanto estranei al modello imperante dell'Ermetismo. Anche la seconda edizione del 1943 non ebbe ridondante fortuna, pur essendo illustrata dagli autorevoli interventi di Dionisotti, di un giovanissimo Calvino e dell'onniveggente Contini.

A proposito di queste poesie, Sanguineti asserisce che «non si tratta soltanto di documenti rilevanti, per la tematica e le forme che troveranno sviluppo nella sua opera di narratore, ma di testi

www.andreatemporelli.com

che hanno un preciso significato autonomo, per quella resistenza che sono capaci di offrire al trionfo, tutto novecentesco, della poesia come lirica».

È memorabile del giudizio di Pier Vincenzo Mengaldo, al solito drastico ed elegante (*Poeti italiani del Novecento,* Milano, Mondadori, 1978), la feroce stroncatura di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «droga di intere generazioni di liceali», mentre per *Lavorare stanca*: «anche se oggi appare chiaro che l'intenzione e l'interesse storico prevalgono sui valori poetici, non è giusto liquidare l'opera come esperimento in sostanza fallito di un temperamento vocato alla prosa: i risultati vanno commisurati all'assunto culturale, ben arduo per i tempi, e i limiti ideologici e artistici sono quelli di tutto Pavese, né più né meno».

A Lorenzo Mondo, tra i più esperti esegeti del poeta, è affidato il profilo critico di Pavese nella pubblicazione *La poesia italiana. Il Novecento,* a cura di P. Gelli e G. Lagorio, Milano, Garzanti, 1980, II. Durante gli anni di composizione di *Lavorare stanca,* a suo parere, si verifica un passaggio decisivo nella poetica di Pavese: «l'io, già duramente mortificato, si afferma oggi con autorità. Se le prime poesie volevano essere narrative e oggettive, le ultime tendono ad essere liriche e soggettive. A questo punto, di fronte agli esiti di una poesia come confessione autobiografica vanamente occultata nella terza persona e nel monologo interiore, per sconfessare il rischio di cadere a precipizio nella poesia che maggiormente detestava, Pavese per difendersene non può che rinunciare a fare versi, che dedicarsi interamente alla narrativa».

Secondo Marco Forti (*Sulla poesia di Pavese,* «Sigma», I, dicembre 1964), mentre la prima stagione della poesia pavesiana è caratterizzata dall'indipendenza culturale, il ritmo oggettivo, il tempo narrativo, oltre che da volontarismo e ingenuità programmatica, dopo l'esperienza del confino segnata da un ripiegamento intimista, autobiografico, la fase successiva al '35 tende a sfumare l'oggettività nel simbolico e in «un modo tutto proprio di canto». Pavese, dunque, compie un «giro lungo per arrivare alla lirica e al canto […] senza trovarsi caudatario delle maggiori esperienze poetiche del primo mezzo secolo» alla scoperta della perennità della natura e dell'esistenza, fino alle poesie della raccolta *La terra e la morte,* in cui «l'antica pesantezza oggettiva della sua poesia si apre in una nuova misura astrattiva, tutta portante di canto e di riflessione».

Per Gianni Pozzi (*Poesia italiana del Novecento,* Torino, Einaudi, 1965) questa poesia «non nasce in opposizione o in polemica alla raffinatezza lirica e letteraria del linguaggio ermetico, ma piuttosto come un tentativo diverso […] nei confronti del contemporaneo clima poetico». Il linguaggio «leggermente anacronistico e ritardato» di *Lavorare stanca* rispetto alla poesia contemporanea, il parlato borghese, «di tono basso», di matrice crepuscolare, privo però di effusione sentimentale, incline piuttosto alla «nostalgia per il semplice e il primitivo» aiutano a constatare «che la poesia italiana non aveva ancora trovato lo strumento linguistico adatto alla rappresentazione realistica»; Pavese pertanto fallisce e «dopo la prova della poesia, e proprio perché questa prova è fallita, è finalmente chiara per Pavese la vocazione di narratore».

Nonostante lo scrittore si riveli con sincerità nelle poesie di *Lavorare stanca,* secondo G. Spagnoletti (*Storia della letteratura italiana del Novecento,* Roma, Newton Compton, 1994) «non è molto l'acquisto che ne fa la poesia italiana, entrando in questa dimensione del "narrato", a cui l'autore tende nella sua ricerca di una poesia-racconto e una nuova dimensione metrica; pertanto «seguire le evoluzioni di una tale poetica […] vorrebbe forse dire rendersi conto del suo fallimento». La mancanza di un'esperienza di poesia pura costrinse l'autore a rivolgersi«alle fonti immediatamente anteriori del sentimento musicale e panico», in particolare al D'Annunzio dell'*Alcyone* e al Lorca del *Romancero* durante l'elaborazione di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi,* liriche che per lo studioso non hanno nulla di meditato né di oscuro e «sembrano uscite e trascritte dal colmo di un sogno e lasciate allo stato di sogno».

Lavorare stanca, dice Niva Lorenzini (*La poesia italiana del Novecento,* Bologna, Il Mulino, 1999), «è un testo di rottura: intanto per l'innesco del parlato, del linguaggio dialettale e tecnico, e per il disporsi sulla pagina di "blocchi" di realtà che faticano a trasformarsi in *immagine-racconto*». Con Pavese si afferma un indirizzo poetico alternativo al paradigma dominante dell'Ermetismo: «è una linea che si contrappone al linguaggio metaforico separato dal reale», da cui si snoderà una lunga scia che s'inoltra fino alle esperienze di Bertolucci e Caproni.

(A. N.)

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

La poesia di Cesare Pavese: l'equivoco di una poetica

1. La questione

La fortuna della produzione lirica di Pavese ha seguìto un itinerario assai controverso. La seconda pubblicazione del 1950, *Verrà la morte*, «droga per intere generazioni di liceali» (Pier Vincenzo Mengaldo), fu considerata un vero e proprio testo sacro dalla cosiddetta "generazione perduta", cioè dalla corrente più chiassosa degli Anni Cinquanta. Pur mantenendo per un altro ventennio fino al Sessantotto intatto il fascino, i suoi versi, tuttavia, subirono presso la critica ufficiale il declino del "mito" dell'autore, che Alberto Moravia provvide a liquidare a cinque anni dalla morte con un famoso articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» e ripubblicato nel volume *L'uomo come fine* (Milano, Bompiani, 1963). La successiva attenzione degli studiosi, iniziata verso gli Anni Ottanta, riguardò quasi esclusivamente la narrativa e considerò le liriche come appendice minore, quasi anticipazione di tematiche e di figure sviluppate in seguito in prosa.

Alla valutazione del problema non giovò l'edizione einaudiana *Poesie edite e inedite* in due volumi del 1962 (*Lavorare stanca* e *Poesie del disamore*), da Mengaldo a buon diritto definita «discutibile», per il fatto che, raccogliendo tutti versi non compresi nella prima raccolta, proponeva testi inediti o rifiutati dallo stesso autore. Non si può discutere sulla retta intenzione, resta, però, altrettanto indiscutibile il fatto che si è compiuto un pessimo servizio verso lo scrittore perché sono state immesse nella storia letteraria composizioni che ripetono stancamente tematiche già proposte e situazioni scartate, perché non riuscite. *Le poesie del disamore*, pertanto, assumono, pertanto, il carattere di laboratorio, interessante per il filologo più che per il critico, perché si avverte netto il senso di provvisorietà, di giustapposizione, e soprattutto la mancanza di un preciso disegno strutturale.

In secondo luogo, la valutazione della poesia pavesiana ha subìto anche l'influsso negativo delle dichiarazioni di poetica dell'autore stesso, le quali hanno scavato i solchi di giudizi ripetuti fino ai nostri giorni. *Lavorare stanca* viene definito come «l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione, che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza»[1]; in questo modo l'intera raccolta viene ridotta ad una vicenda introduttiva alla maturità.

uno dei tanti episodi all'interno di un'esistenza individuale, quasi un capitolo iniziale dell'avventura letteraria.

Questo secondo equivoco si è basato sull'eccessiva importanza attribuita da Pavese stesso alla prima lirica di *Lavorare stanca*, *I mari del Sud*, interpretato come il paradigma dell'intera raccolta:

> Andava intanto prendendo in me consistenza una mia idea di poesia-racconto, che agli inizi mal riuscivo a distinguere dal genere poemetto. Naturalmente non è soltanto questione di mole. Le riserve del Poe, che ancora reggono, sul concetto di poema vanno appunto integrate di considerazioni contenutistiche, che saranno poi una cosa sola con quelle esteriori sulla mole di un componimento. È qui che, agli inizi, non vedevo chiaro ed anzi, con una certa baldanza, mi lusingavo bastasse un energico atto di fede nella poesia, che so io, chiara e distinta, muscolosa, oggettiva, essenziale, ed altri traslati. […] La prima realizzazione notevole di queste velleità è appunto la prima poesia della raccolta: *I mari del Sud*[2].

www.andreatemporelli.com

A questo si aggiungono i successivi approfondimenti culturali di Pavese stesso sul mito con la conseguente scoperta del simbolo, posizioni che non vanno applicate in modo retrodatato come categorie ermeneutiche della prima pubblicazione. Leggiamo, infatti, in *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo:

> L'ideale della poesia di *Lavorare stanca* è, con le formule di Pavese, quello della «poesia-racconto» e dello «stile oggettivo». Sono *short stories* chiuse e tetre di personaggi tipizzati, che oscillano tra referto realistico e proiezione dell'autore stesso (e si tratta volentieri di personaggi ricorrenti come particolarmente l'«uomo solo» di varie poesie), spesso esposte con una tecnica del monologo che apparenta senz'altro questi testi alla più avanzata narrativa moderna: su uno sfondo in cui s'alternano una campagna semplificata (o stilizzata) e il grigio squallore della città e della sua periferia, camera di risonanza l'una e l'altra della solitudine dell'individuo e del fallimento dei suoi rapporti sociali. È stato prima di tutti Pavese a mettere in luce la natura pseudo-oggettiva e autobiografica della raccolta […]. I dati naturalistici su cui è costruito *Lavorare stanca* sono ben reali: antitesi campagna-città, mondo proletario, sesso, e, in filigrana, la desolazione dell'età fascista; ma in perfetta coincidenza con la sua migliore narrativa (e con i testi meta-narrativi dei *Dialoghi con Leucò*) il trattamento cui Pavese li sottopone non è già, oggi è ben chiaro, realistico, bensì mitico-simbolico, secondo le categorie di un'antropologia assai personale[3].

Sono osservazioni che contengono grumi di verità e che possono anche essere suffragate da testimonianze testuali, ma, a mio parere, non colgono l'essenza, la "vita" della poesia nell'insieme della "produzione pavesiana"[4]. L'autogiustificazione teorica dell'autore va inserito nel clima culturale postbellico in cui furono diffuse e lette queste composizioni. La lettura della poesia *Mito* può chiarire quanto lontano sia la sua scrittura dalla capacità mitopoietica: la contrapposizione tra il «giovane dio» e l'uomo rappresenta il passaggio da una civiltà aurorale, in cui le spiagge erano incontaminate – il testo è stato scritto a Brancaleone –, ad una condizione in cui alle spiagge «oscurate» sorride l'uomo rassegnato. Si avverte, però, in modo chiaro che in tale testo la simbologia è applicata dall'esterno per mezzo di uno schema intellettuale predisposto, staccato dalla personalità dell'autore.

A complicare la questione si aggiungono altri nodi: il rapporto tra la prima e la seconda raccolta, frettolosamente definito come passaggio da una poesia-racconto ad una poesia-immagine; il peso della tradizione nordamericana nella rappresentazione dell'infanzia e nella contrapposizione tra città e campagna, senza dimenticare le contraddizioni interne, proprie di una personalità segnata dal desiderio della partecipazione e il rimorso dell'assenza, dal bisogno di rapporti e la condizione di solitudine, dall'adesione al marxismo e la fondamentale posizione decadente.

Pur nella divergenza della valutazione generale, la maggior parte dei critici sono concordi nel ritenere che la poesia pavesiana si sia formata al di fuori dalla tradizione lirica italiana e questo fatto ha causato interpretazioni parziali dal momento che con difficoltà poteva essere inserita nei consueti schemi. Tali premesse hanno condotto Carlo Salinari ad attribuire maggiore importanza alla funzione culturale che non alla resa artistica della sua opera[5] e Pier Vincenzo Mengaldo a concludere che «la poesia pavesiana ha ricevuto attenzioni anche superiori ai suoi meriti»[6].

2. Una rilettura dei testi

Forse è arrivato il momento propizio per rileggere queste poesie al di fuori delle linee critiche del Secondo Novecento e per promuovere una revisione di giudizi consueti.

Come primo atto occorre rivendicare l'autonomia della scrittura poetica all'interno dell'intera produzione di Pavese:

www.andreatemporelli.com

> Ora, non è che in Pavese poeta non fosse anche implicita una polemica nei confronti della lirica del centro novecentesco; né che nella poesia di Pavese non si possano trovare motivi, temi o addirittura situazioni che hanno auto una nuova articolazione nella sua narrativa o nei romanzi; ma tali indicazioni infine marginali, e comunque interessate alla scoperta di «altro» che non fosse *quel* linguaggio e *quella* poesia, non possono non aver lasciato un notevole margine di studio e di mimesi critica, a chi voglia restare più prossimo all'oggetto del proprio esame, sia pure istituendo tutte le necessarie relazioni fra i modi e le strutture della poesia pavesiana e tutti quegli elementi storico-culturali che, dagli anni della nascita di *Lavorare stanca*, portano a un oggi ormai distante dalle polemiche implicite al farsi della stessa poesia pavesiana, così come dalle interpretazioni in qualche modo forzate di quella poesia, negli anni del dopo guerra[7].

Già Niva Lorenzini nella *Poesia italiana del Novecento* presenta la produzione in versi secondo una prospettiva diversa:

> *Lavorare stanca* è un testo di rottura intanto per l'innesto del parlato, del linguaggio dialettale e tecnico, e per il disporsi sulla pagina di "blocchi" di realtà che faticano a trasformarsi in *immagine racconto* (tanto che Solmi parlava di "semplice realtà evocata", un "cedere all'oggetto", insomma[8].

La studiosa non soltanto inizia a mettere in dubbio il concetto tradizionale di "poesia-racconto", ma individua anche

> una linea alternativa che raggiungerà […] con Bertolucci e Caproni, gli anni ottanta e oltre. È una linea che si contrappone al linguaggio metaforico separato dal reale […]. Lo confermano la poesia fenomenologica degli ermetici anomali come Sereni, con la predisposizione al diario e racconto in versi o come il primo Zanzotto, con una parola "biologicale" fisiologicamente ibridata di *humus*[9].

Si rende, dunque, necessario un nuovo approccio critico anche alla luce degli esiti di questa "poetica", non senza aver sottoposto al vaglio le tradizionali interpretazioni.

Esaminiamo in primo luogo il concetto di "poesia-narrativa". Quante sono le composizioni che contengono veramente una "linea narrativa" in *Lavorare stanca*? Una narrazione implica una vicenda, un'azione, un susseguirsi di avvenimenti e, in secondo luogo, anche se in modo non essenziale, la denominazione di luoghi e di persone. Ebbene possono essere comprese sotto questa denominazione solo *I mari del Sud* e *Antenati*, testi in cui espone la vicenda di un tentativo da parte di persone della famiglia di aprire un negozio in paese. Nella quasi totalità delle altre composizioni il poeta presenta un'immagine, coglie un particolare della vita delle colline o della città; mancano, però, in modo evidente gli elementi narrativi. Non è un caso che molte composizioni rechino come titolo *Paesaggio* seguito dall'indicazione numerica.

Se poi esaminiamo anche la poesia-narrativa più celebrata, *I mari del Sud*, vediamo che il racconto del "cugino" è inserito in una struttura molto complessa ed articolata: egli insieme al poeta sale sulla collina per vedere «il riflesso del faro / lontano, di Torino». La prima e la seconda strofa sono dedicate alla descrizione di questo fatto, anche se particolare attenzione viene posta nella definizione del carattere di questa persona mediante l'annotazione dei gesti e delle parole. La terza narra la vicenda di questo "eroe" filtrata attraverso i discorsi dei compaesani. Nella quarta interviene l'io narrante che mediante il racconto dell'infanzia introduce un paragone di carattere elegiaco. Riprende la narrazione nella quinta in cui emerge la lungimiranza del cugino. Riprende, quindi, la descrizione della salita sulla collina. La composizione si conclude con un secondo paragone tra il "gigante" e il protagonista del capolavoro di Melville, *Moby Dick*, ma alle manifestazioni di meraviglia dello scrittore per una vita così avventurosa egli risponde con una frase enigmatica, che lascia intendere la fatica e il sacrificio che

www.andreatemporelli.com

tutto questo è costato. Alla luce di questi elementi pare lecito domandarsi: ma il nucleo tematico della poesia è la narrazione vera e propria o la narrazione diviene strumento per la definizione di un carattere?

Nessuno mette in dubbio che il "cugino" abbia in un secondo tempo ispirato il personaggio di Anguilla nella *Luna e i falò*, ma la "significatività" dei due personaggi è profondamente diversa. Il "cugino" è «un gigante vestito di bianco», rientra da trionfatore al paese e con l'esperienza maturata nei mari del Sud vuole aiutare la trasformazione della civiltà contadina dall'uso tradizionale dello "strumento animale" all'uso dello "strumento macchina". Anche se i contadini non comprendono, egli non è uno sconfitto («Ma la bestia» diceva «più grossa di tutte, / sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere / che qui buoi e persone son tutta una razza», p. 8); è un grande anche nell'incomprensione, come si deduce sia dal confronto con il poeta che da bambino ha «giocato ai pirati malesi» sia dall'epica lotta con le balene.

Anche l'opposizione tra città e campagna va riesaminata, non perché non sia presente, ma al fine di trovare una linea di interpretazione più ampia. Non ci troviamo di fronte alla tipica situazione letteraria del *locus amoenus* arcadico e della città come condizione dell'irrealizzazione e dell'alienazione. La campagna con Pavese entra per la prima volta nelle nostre lettere con un significato completamente nuovo, "olistico" direi, dal poeta scoperto nella contemplazione della notte (*Paesaggio III*, p. 23):

> Nella notte le grandi campagne si fondono
> in un'ombra pesante, che sprofonda i filari
> e le piante. […]
> Nella notte la terra non ha più padroni,
> se non voci inumane. Il sudore non conta.
> Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra
> e non c'è più che un campo, per nessuno e per tutti.

In tale prospettiva rimane aperto il ruolo del poeta, che nell'instabilità tra l'uso grammaticale di un "io" e un "noi" rivela un profondo disagio esistenziale, perché incapace di trovare anche provvisoria soluzione, disilluso dalla tentata via di fuga.

A questo punto si rende necessario sciogliere un nodo metodologico: si può leggere un testo ponendosi in posizione diversa dalle indicazioni di chi lo ha scritto? Si può valutare *Lavorare stanca*, prescindendo dalla definizione di «avventura dell'adolescente»?

Se approfondiamo la questione, deduciamo che Pavese indica il contenuto dell'opera e non esprime un giudizio valutativo. Non dimentichiamo, poi, che la sua personalità contraddittoria e insicura lo induceva non solo a riflettere sui processi artistici, ma anche a giustificarli, dal momento che si sentiva isolato nel panorama nazionale, secondo categorie poetiche a lui contemporanee, spesso mutuate dagli autori americani più che da quelli italiani o classici.

Ora l'interpretazione che si propone in questo lavoro si pone in una linea diversa da quella dell'autore stesso. Pare opportuno precisare a tal proposito che questa posizione non nasce da una concezione platonico-romantica secondo la quale il poeta, quando compone, è ἔκφρων, fuori di sé, e non sa quello che dice perché ispirato dalla Musa o dalla Natura, per cui il risultato delle sue opere sorpassa le sue intenzioni. Il problema va risolto sul piano dell'interpretazione, all'interno del quale lo studioso non si colloca in una posizione superiore allo scrittore, ma differente sia sul piano metodologico, con l'adozione di strumenti diversi, sia sull'asse cronologico, che si giova della storia dei risultati.

www.andreatemporelli.com

A ragione Luigi Pareyson indica come requisito fondamentale dell'interpretazione «la sua *infinità*». Il fatto di proporne diverse legittime (non arbitrarie) si basa sulla convinzione che non è accettabile l'opinione di chi ritiene che un'interpretazione perché sia valida deve essere unica e che, se ne esistono diverse, si cade nel regno dell'approssimazione che comporta come conseguenza fatale un irrimediabile soggettivismo. Se concepiamo tale lavoro come un vero e proprio "dialogo", non sarà difficile dedurre che la ricerca ermeneutica, giovandosi di strumenti diversi da quelli dell'autore, può fare luce su significati non presenti nelle sue coordinate interpretative. In caso contrario, nessun'altra condizione di senso si darebbe per le opere dei classici al di fuori della loro ottica.

3. Il mondo delle colline in *Lavorare stanca*

Sul concetto di "narrazione" Pavese stesso avverte la necessità di un'illuminante precisazione:

> Narravo, ma come? Ho già detto che giudico le prime poesie della raccolta materialistici poemetti di cui è caritatevole concedere che il *fatto* costituisce nulla più che un impaccio, un residuo non risolto in fantasia. Immaginavo un caso o un personaggio e lo facevo svolgersi o parlare. […] Capitò che un giorno, volendo fare una poesia su un eremita, da me immaginato, dove si rappresentassero i motivi e i modi della conversione, non riuscivo a cavarmela e, a forza d'interminabili cincischiature ritorni pentimenti ghigni e ansietà, misi invece insieme un *Paesaggio* di alta e bassa collina, contrapposte e movimentate, e, centro animatore della scena, un eremita alto e basso, superiormente burlone e, a dispetto dei convincimenti antiimmaginifici, «colore delle felci bruciate». Le parole stesse che ho usato lasciano intendere che a fondamento di questa mia fantasia sta una commozione pittorica; e infatti poco prima di dar mano al *Paesaggio* avevo veduto e invidiato certi nuovi quadretti dell'amico pittore, stupefacenti per evidenza di colore e sapienza di costruzione. Ma, qualunque lo stimolo, la novità di quel tentativo è ora per me ben chiara: avevo scoperto l'*immagine*.
>
> E qui diventa difficile spiegarmi, per la ragione che io stesso non ho ancora esaurito le possibilità implicite nella tecnica di *Paesaggio*. Avevo dunque scoperto il valore dell'immagine, e quest'immagine (ecco il premio della testardaggine con cui avevo insistito sull'oggettività del racconto) non la intendevo più retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa. Quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso[10].

Purtroppo uguale precisazione del termine non è stata operata dai critici che hanno generato il sostanziale equivoco. L'indicazione "poesia-narrativa" andrebbe, pertanto, sostituita con "poesia descrittiva", quantunque anche questo termine richieda un puntuale chiarimento per non provocare un altro equivoco, quello di poesia-quadretto, di idillio o di "correlativo oggettivo".

Nel momento del trionfo dello scavo ermetico Pavese propone una poesia più che «oggettiva», come egli la denomina, una poesia degli oggetti o, meglio, la "poesia di una civiltà", la civiltà contadina. Più che sul singolo elemento sia esso persona, animale o cosa, il respiro del poeta è indirizzato verso la natura, identificata nella terra, nelle vigne, nelle colline, nel lavoro, nella riproduzione. Pertanto la polemica contro il lirismo contemporaneo non sfocia in un proclama teorico, ma nell'urgenza di dar respiro artistico a questo organismo naturale in cui le individualità non sono che "modalità" in cui si attua la vita. Per questo motivo acquistano "individualità" poetica solo le figure estranee, il poeta stesso, il cugino, l'eremita, l'ubriaco, le prostitute e in genere gli abitanti della città e delle rive del mare. I personaggi interni sono l'uomo, la donna, i ragazzi, gli animali, le cose. Ad una simile rappresentazione olistica, conseguita mediante la descrizione e l'opposizione, non si addiceva l'adozione del tradi-

www.andreatemporelli.com

zionale immaginario/armamentario lirico egocentrato, si rendevano necessarie altre soluzioni.

Per chiarire questo concetto stilistico, bisogna approfondire il suo significato modo di percepire la "civiltà contadina", che sorregge l'intero impianto poetico.

> La campagna è un paese di verdi misteri
> al ragazzo, che viene d'estate. La capra, che morde
> certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
> Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
> – hanno peli là sotto – il bambino le gonfia la pancia.
> Pascolando le capre, si fanno bravate e sogghigni,
> ma al crepuscolo ognuno comincia a guardarsi alle spalle.
> I ragazzi conoscono quando è passata la biscia
> dalla striscia sinuosa che resta per terra.
> Ma nessuno conosce se passa la biscia
> dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
> sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
> Le ragazze anche godono, a farsi toccare.

Il brano, tratto dalla composizione *Il dio caprone* (pp. 68-69), presenta in modo evidente l'unità di essenza naturale tra uomini e animali. Solo il titolo testimonia un primo tentativo di riflessione sulla creazione del mito, in questo caso sull'impulso sessuale, strada che non sarà continuata in poesia, ma darà frutti nella saggistica e nei *Dialoghi con Leucò*.

Non solo la sessualità, ma anche il lavoro lega la realtà in un passaggio di vitalità (*Maternità*, p. 54):

> […] Compare un villano
> con la zappa sul collo, e s'asciuga la bocca.
> […]
> un suo campo quest'oggi ha bisogno di forza, la stessa che genera.
>
> Questo è un uomo che ha fatto tre figli: un gran corpo
> poderoso, che basta a se stesso; a vederlo passare
> uno pensa che i figli han la stessa statura.
> Dalle membra del padre (la donna non conta)
> debbon essere usciti, già fatti, tre giovani
> come lui.

La parte finale di *Paesaggio III* (p. 23) riprende il concetto di "forza", di energia (da ἐνέργεια, vocabolo derivato da ἔργον, lavoro) che può essere considerato come l'elemento vitale, che attraverso il cibo passa negli uomini e negli animali e che viene restituito mediante il lavoro alla terra stessa in una circolarità immutabile all'interno di un ciclo simbiotico perenne. La morte non è che un mutare posizione all'interno della natura, anzi un rientrare in ritmi più interni, che fa dire ad una giovane suicida: «Ogni nuovo mattino, / uscirò per le strade cercando i colori» (*Agonia*, p. 83).

Tale rappresentazione della vita naturale è assai diversa dall'epopea domestica di Bertolucci o di Antonio Riccardi; anche il distacco di Pavese dalla campagna non possiede tratti sociologici simili al conflitto generazionale presente in molti poeti nati negli Anni Settanta. Questa "realtà contadina" non si incarna nelle persone, ma nella natura come simbiosi di uomini, animali, vegetali e paesaggio: «Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene / di ogni cosa che vive su questa pianura» (*Mania di solitudine*, p. 27) e coincide con l'orizzonte esistenziale di questo "microcosmo". Questa terra-natura non ha nomi: si parla di colline, di fiume, di terra, di paese, di uomini, di donne, di cani, di cavalli. La personalità poetica di Pavese non ha ancora organizzato un quadro intellettuale antropo-

www.andreatemporelli.com

logico della situazione, il poeta è ancora profondamente immerso in essa, ne è parte, ne manifesta il ritmo, il pulsare, la vitalità generativa. All'interno di questa concezione vivere la vita del contadino significa entrare in armonia con i ritmi naturali, far parte di questo divenire, rispettarne le cadenze, conoscere la voce della terra, non tradirla, divenire parte di essa: «Buoi e persone sono tutti una razza» (p. 8). I padri e i figli non sono altro che anelli di una catena che risale alla notte dei tempi, come la collaborazione del cavallo e la tecnica di coltivazione dell'uva. Il corpo della donna, che genera molti figli, altro non né che lo strumento della natura per rigenerarsi. Per questo motivo si ha l'impressione di aggirarsi in un mondo precristiano, privo di festività, anzi prepagano privo di divinità di qualsiasi genere («il dio giovane» è la natura), un mondo in cui l'unico aspetto del sacro va colto in quella potenza della vita che penetra ogni aspetto esistente e che si materializza nella forza generativa. Ci troviamo di fronte alla rappresentazione dei ritmi naturali prima o, meglio, dopo ogni concezione dell'universo di carattere sacro, spogli di ogni attributo divino sia immanente sia trascendente. L'universo, la terra, gli oggetti, i vegetali, gli strumenti sia animali sia meccanici e gli uomini sono parte di questo ciclo perennemente uguale. Fra la natura e le forme organiche da essa generate c'è un rapporto simbiotico. Tutte insieme formano un sistema. La loro unità ha carattere biologico.

Si tratta di un meccanismo autogeno ed autosufficiente, che va considerato come una vera e propria modalità dell'esistente, come un universo indipendente e interdipendente, un tutto vitale in continuo divenire, ciclicamente riproducibile e riprodotto. Della concezione scientifica illuminista deriva il carattere di immutabilità e di ripetitività, dal pensiero romantico trae l'idea di un dinamismo endogeno, di una vitalità intrinseca totalizzante. È una realtà priva di ierofanie, di manifestazioni sacre, di presenze di "mana", è la pura vita, è una potenza cieca che trasformandosi rimane uguale a se stessa. La forza fecondatrice, è presente nella pioggia, nel sole, nella luna, nella terra, nel cavallo, nelle donne, nei ragazzi, nei vecchi, ed è funzionale ad un'interna stabilità. Per questo motivo anche l'introduzione dei sistemi meccanici nel lavoro dei campi non determina un mutamento nella generale stabilità: la sostituzione dello strumento di lavoro equivale su tempi brevi all'avvicendamento giornaliero, su tempi medi alla vita dell'uomo e su tempi lunghi al cambiamento di sistema, tutto organicamente predisposto per una struttura identica a se stessa: «Queste dure colline che han fatto il mio corpo / e lo scuotono a tanti ricordi, mi ha schiuso il prodigio / di costei, che non sa che la vivo e non riesco a comprenderla» (*Incontro*, p. 78).

«I lavori cominciano all'alba» (*Disciplina*, p. 44): il lavoro sulle colline è la maniera atavica per collaborare al ritmo naturale. Il principio che unisce natura organica e inorganica risulta formato di sostanza unicamente materiale, elemento vivo senza dubbio, ma formata da atomi, identica sostanza di cose animate o inanimate, sensibili o insensibili come gli odori i sapori, tutti attivi come il vino, il desiderio sessuale, gli elementi atmosferici, gli animali, in atto o in potenza come i ragazzi, all'interno di un mondo geograficamente ben preciso, che ha i contorni delle colline, i confini della terra coltivata, non giunge né in città né al mare. Solo all'interno di questo microcosmo ontologicamente o, meglio, poeticamente percepito e considerato prende vita la rappresentazione della natura di Pavese.

E, quando una qualsiasi delle sue manifestazioni è contaminata, tutto il piccolo universo viene colpito, grazie ad una loro "solidarietà" organica e non limitata alla pura sussistenza («Luna tenera e brina sui campi nell'alba /assassinano il grano. […] Ai

www.andreatemporelli.com

villani che guardano piangono gli occhi», *Gente che c'è stata*, p. 76).

Anche i ritmi sono coincidenti in tutta la natura:

> È venuto un momento che tutto si ferma
> e matura. Le piante lontano stan chete:
> sono fatte piú scure. Nascondono frutti
> che a una scossa cadrebbero. Le nuvole sparse
> hanno polpe mature. Lontano, sui corsi,
> ogni casa matura al tepore del cielo.
>
> Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive
> E le macera al fondo, nel cielo. Le strade
> sono come le donne, maturano ferme.

Nel testo *Grappa a settembre* (p. 29) questa unità biologica è chiaramente indicata.

Sotto questo profilo non si può negare a Pavese una straordinaria originalità nel concepire la natura. Se eccettuiamo Esiodo che ne cantò la sacralità e Virgilio georgico che la interpretava come *iustissima tellus*, quasi "madre benigna" che provvede amorosamente agli uomini, come ben s'avvidero i Romantici, la rappresentazione poetica di tale realtà fu pressoché sempre piegata a fini estranei. Per Orazio diventa il luogo di fuga dalla vita cittadina, in cui praticare il λάθε Βιώσας, il "vivi nascosto" di epicurea memoria. In Sannazzaro e nell'Arcadia la campagna fu trasformata in sfondo oleografico e convenzionale, in cui inserire le vicende amorose, e per la maggior parte degli altri poeti la natura fu concepita come repertorio metaforico per esprimere il mondo interiore. Il Romanticismo tentò di operare una rivoluzione nel concetto di *natura naturans*, considerata come entità panlogisitica che divenendo è e si manifesta in tutti gli esseri. Se in filosofia tale principio spinoziano produsse l'Idealismo, in poesia si trasformò in sentimentalismo, in *Sehnsucht*, nella malinconia prodotta dalla non più ricostruibile identità originaria con l'uomo o come luogo di oggettivazione lirica dei personali sentimenti. In Leopardi un simile concetto oscilla tra il significato filosofico, presente nella *Ginestra*, e quello "proiettivo", caratteristico degli Idilli.

Se poi accostiamo Pavese alla poesia novecentesca non possiamo non constatarne un grande scarto. Per Pascoli essa assumeva la funzione di "rifugio" dalla sconfitta esistenziale, ambito in cui cercare un "minimo di vivibilità" e proiezione dei personali dubbi e interrogativi non risolti. Betocchi e Penna non superano il livello oleografico, in Ungaretti e negli Ermetici assume dimensioni metafisiche, per Montale è il "correlativo oggettivo" dell'interno scacco. Per Pavese, invece, la natura-campagna rimane se stessa. Il poeta, quando canta la luna, l'uva, il grano, la notte, gli animali, le donne, i ragazzi, i vecchi, parla di oggetti, di persone e non di sentimenti. Di qui deriva l'uso limitato della metafora e l'adozione della parola-oggetto, della parola-gesto, della parola-colore, odore, sapore, di una parola intimamente fisica, generata spesso su un sottofondo dialettale. Il lessico copre l'area semantica della vita naturale che annualmente produce fiori, foglie, frutti, attrazioni sessuali, vendemmia, attese e delusioni.

Il binomio natura-donna, assai frequente, non esaurisce la totalità della simbiosi naturale. L'istinto sessuale, che altro non è se non l'attuazione del divenire naturale, pervade l'intera realtà, dai ragazzi agli uomini, agli animali, alla terra, alla pioggia, al vino stesso, simbolo delle Langhe, all'acqua del fiume.

Nella lirica *Dopo* (p. 87) l'atto sessuale della natura è identico a quello umano («La collina è distesa e la pioggia l'impregna in silenzio», infatti la «compagna e il poeta sono nudi», come «come è «nuda la collina»; la donna non se ne accorge, perché non appartiene alla civiltà contadina. In un secondo momento alla collina «percorsa da

www.andreatemporelli.com

brani di nebbia» corrisponde la posizione dei due amanti che «giaceva[n]o spossati nell'umidità». Assistiamo, quindi, all'unione sessuale del buio, dentro cui «è affondata la nuda collina» che prelude ad un futuro incontro tra i due giovani.

La nudità è la percezione dell'immersione totale nella natura. Il poeta presenta tale condizione non solo nel momento dell'atto sessuale, ma soprattutto come ebbrezza di un inserimento autentico e totale nella vita della terra, privo di ogni connotazione panica dannunziana (*Atavismo*, p. 57):

> […] Il ragazzo vorrebbe uscir fuori
> così nudo – la strada è di tutti – e affogare nel sole.
>
> In città non si può. […]
> […] Da tempo il cavallo
> se ne va, nudo e senza ritegno nel sole:
> tantoché marcia in mezzo alla strada.

Ugualmente nudi vorrebbero essere i giovani che «guardano / con sorrisi» la «donna che balla» (*Paternità*, p. 71).

L'unità della natura è una sensazione che Pavese sente pulsare nel sangue di uomini e di bestie, nell'afa dell'estate, nel ritmo delle stagioni, a cui nessuno può sottrarsi:

> Ho veduto cadere
> molti frutti, dolci, su un'erba che so,
> con un tonfo. Così trasalisci tu pure
> al sussulto del sangue.

Dobbiamo cercare tra il «tonfo» del frutto e il «tonfo» del sangue un rapporto non di similitudine, ma di analogia. Sotto il profilo concettuale sarebbe errato il tentativo di interpretare questa totalità secondo concetti romantici. La *Weltanschauung* di Pavese non contempla alcuna concezione spiritualista o il reale come attuazione di un'intelligenza inconscia. Il suo modo di concepirlo è "somatico": «il mio corpo assapora la vita / delle piante e dei fiumi».

Sul retro della poesia *Mania di solitudine* (p. 27), da cui sono tratti i precedenti versi si trova un significativo appunto manoscritto: «il mio lavoro consiste nel mettere insieme una costruzione che per una corrispondenza di parti stia a sé, e la materia va fatta di una *realtà* che viva per animati rapporti, non di immagini esterne, ma di equivalenze e di mescolanze tra vari aspetti dei più emergenti e sintetici di questa realtà»[11].

La terra dal contadino viene intesa come parte dello scrittore stesso, bene che va difeso anche con il fucile con la stessa gelosia con cui si custodisce un'amante:

> Il mio vecchio […]
> se vengono i ladri stanotte,
> salta in mezzo ai filare e gli fiacca la schiena.
>
> […] Lassù brucia il sole
> tutto il giorno e la terra è calcina: si vede anche al buio.
> Là non vengono foglie, la forza fa tutta nell'uva (*Paesaggio II*, p. 22).

L'uva non è solo uno dei prodotti più caratteristici delle Langhe: è il risultato finale dell'intero cosmo agricolo e delle fatiche di tutte le sue componenti, il segno stesso della vitalità naturale. In modo non dissimile nell'impostazione viene narrata la nascita del *Figlio della vedova* (p. 75):

> Lavorando i villani ricurvi lontano,
> la donnetta è rimasta sull'aia e li segue
> con lo sguardo, poggiata allo stipite, affranta

www.andreatemporelli.com

dal gran ventre maturo. Sul volto consunto
ha un amaro sorriso impaziente, e una voce
che non giunge ai villani le solleva la gola.
Batte il sole sull'aia e sugli occhi arrossati
ammiccanti. Una nube purpurea vela la stoppia
seminata di gialli covoni. La donna
vacillando, la mano sul grembo, entra in casa.

Il «gran ventre maturo» è il risultato non solo di un uomo, ma della natura stessa.

Ugualmente in *Paesaggio VII*, la donna e la natura si trovano in rapporto simbiotico di identificazione: «Ogni cosa nel giorno s'increspa al pensiero / che la strada sia vuota, se non per lei» (p. 84). Il poeta non cade nel pregiudizio romantico di una felicità naturale. Il suo è un mondo difficile, la gente, gli animali, la terra non sono felici in questa primigenia unità (*Gente che c'è stata*, p. 76):

Luna tenera e brina sui campi nell'alba
assassinano il grano.
[…]
Ai villani che guardano piangono gli occhi.
[…] Ne han dato letame
alla terra; ora torna in letame anche il grano,
e non serve guardare, e sarà tutto arso,
putrefatto.

Il marciume del grano è la "malora" che grava su queste vite prive di qualsiasi lume di speranza. La malattia della terra colpisce l'intero microcosmo.

Il mondo della campagna è raffigurato attraverso le colline e la terra, le costruzioni raramente vengono percepite come luogo di intimità familiare, centro di affetti domestici, prevale nelle case l'accezione di luogo dell'unione sessuale o di riparo, paragonabile alla tana o alla stalla. Nella composizione *La casa in costruzione* (pp. 36-37) il poeta trova lo spunto per descrivere le abitudini umane: il lavoro dei muratori unito ai loro commenti, il gioco e il bagno dei ragazzi, le considerazioni del vecchio vagabondo che dalla natura riceve quanto gli altri ottengono con la fatica.

Anche il lavoro delle donne fa parte di questo mondo (*La moglie del barcaiolo*, p. 93).

[…] Nel freddo barlume la donna
non attende il mattino; lavora. Trascorre
silenziosa: fra donne non occorre parola.

4. L'estraneo

Dicevamo che anche la celebrata composizione *I mari del Sud* è uno pseudoracconto. Con questo non si vuol dire che l'aspetto narrativo sia assente, quanto piuttosto che adempia ad una funzione diversa. Il "cugino" altro non è che la proiezione mitizzata del poeta stesso, che sottolinea la sfasatura tra il racconto delle meravigliose imprese del «gigante» e le miserie personali. Particolarmente significativo è la mancanza di apparente nesso logico tra i ricordi delle vicende infantili e l'accenno alla città:

quanta vita è trascorsa. Altri giochi, altri giochi,
altri squassi del sangue dinanzi a rivali
più elusivi: i pensieri e i sogni.
La città mi ha insegnato infinite paure:
una folla, una strada mi han fatto tremare,
un pensiero talvolta, spiato su un viso (p. 8).

www.andreatemporelli.com

La città è il segno della fuga dalla terra come i mari del Sud, ma, mentre il cugino ha combattuto eroicamente contro le balene, al poeta basta un nonnulla per cadere nel terrore. Proprio questa considerazione ci induce a ritenere il nucleo ispirativo di questa poesia non il racconto della vicenda di un emigrante, ma il senso di insufficienza dello scrittore avvertito al cospetto di questa persona che, contrariamente ad Anguilla, è uscito ed è rientrato nella civiltà con prestigio e con grande energia interiore. Anche l'indugio sul gesto del salire sulla collina non ha altro scopo che magnificare i suoi tratti interiori:

> Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
> in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
> mio cugino è un gigante vestito di bianco,
> che si muove pacato, abbronzato nel volto,
> taciturno. Tacere è la nostra virtù (p. 8).

«Camminiamo»: la prima persona plurale stabilisce un'identità comparativa di base: ambedue si sono allontanati dalle Langhe. Subito dopo, però, si scava un abisso: la grandezza del cugino assume una variante esotica propria nel colore del vestito, inconsueto nella tradizione contadina padana. Il movimento pacato può essere paragonato a quello di Sordello nel Purgatorio, che la critica ha individuato come caratteristica del magnanimo. Anche l'abbronzatura del volto non va attribuita al lavoro dei campi, si pone anzi come connotazione di una caratteristica esotica. Egli è «taciturno» come il personaggio dantesco, ma soprattutto come gli uomini della terra abituati dal lavoro dei campi «a tanto silenzio». La conclusione finale segnata dall'aggettivo «nostra» recupera quella pluralità a cui il poeta aspira ad appartenere. Il cugino è l'eroe di cui il paese favoleggia ed egli non vuole dissipare l'alone di mistero che circonda la sua fama non senza una punta di buon senso contadino che nel finale riduce a proporzioni realistiche lo sguardo adorante del poeta. Veramente è un grande e rappresenta l'equivalente del fratello «giovine e bello» di Guido Gozzano.

L'eremita è un'altra figura di "estraneo", perché vive dove la collina «non è più coltivata» (p. 12) e ha il colore non della terra, ma «delle felci bruciate» e quindi sterili, come sterili sono le prostitute cittadine e come sterile è il poeta in contrapposizione ai padri, che generano figli:

> Tra le vigne i sentieri conducono su folli gruppi
> di ragazze, vestite a colori violenti,
> a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.
> Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,
> ma non salgono in cima: i villani le portano a casa
> sulla schiena, contorti, e riaffondano in mezzo alle foglie.
> Hanno troppo da fare e non vanno a veder l'eremita
> i villani, ma scendono, salgono e zappano forte (p. 12).

Naturalmente l'estraneo è marchiato dal segno della solitudine («il mio corpo […] / si sente staccato da tutto», *Mania di solitudine*, p. 27). La fedeltà alla terra è garanzia di inserimento nella realtà-natura. Estranee sono anche le donne del poeta:

> La collina è notturna, nel cielo chiaro.
> Vi s'inquadra il tuo capo, che muove appena
> e accompagna quel cielo. Sei come una nube
> intravista fra i rami. Ti ride negli occhi
> la stranezza di un cielo che non è il tuo.
>
> La collina di terra e di foglie chiude
> con la massa nera il tuo vivo guardare,

www.andreatemporelli.com

la tua bocca ha la piega di un dolce incavo
tra le coste lontane. Sembri giocare
alla grande collina e al chiarore del cielo:
per piacermi ripeti lo sfondo antico
e lo rendi più puro.

Ma vivi altrove.
I1 tuo tenero sangue si è fatto altrove.
Le parole che dici non hanno riscontro
con la scabra tristezza di questo cielo.
Tu non sei che una nube dolcissima, bianca
impigliata una notte fra i rami antichi.

La composizione *Notturno* (p. 82), una fra le più belle dell'intera raccolta per la perfetta identità di paesaggio e di donna, rappresenta in modo perfetto il dissidio pavesiano: essa non può far parte del mondo contadino, perché il suo «tenero sangue si è fatto altrove», ed è destinata a passare come una nube che non si trasforma in pioggia fecondatrice. La donna della città è la prostituta che appaga di piacere, ma è sterile e sola, non è parte della forza generatrice naturale (*Terre bruciate*, p. 61):

[…] A Torino si arriva di sera
e si vedono subito per la strada le donne
maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.
Là, ciascuna lavora per la veste che indossa,
ma l'adatta a ogni luce. […]
[…] Le donne, che aspettano
e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.
Sono libere. A loro non rifiutano nulla.

Anche le donne di Brancaleone manifestano una sensualità meretricia. L'accoppiamento in terra d'esilio (non importa se Torino o in Calabria) è frutto di adescamento e di esigenze fisiologiche mal dirette, che accrescono la sensazione di solitudine, come Deola che: «passa il mattino seduta al caffè / e nessuno la guarda» (*Pensieri di Deola*, p. 14).

In Gella, la protagonista della poesia *Gente che non capisce* (pp. 34-35), Pavese proietta il desiderio di rientrare nella simbiosi naturale. Lavora in città, ma «è stufa di andare e venire, e tornare alla sera / e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne», continua, perciò, a mantenere il centro del mondo ideale nelle Langhe. Ella vorrebbe «come fanno le capre strappare soltanto le foglie più verdi / e impregnarsi i capelli, sudati e bruciati, di rugiada notturna».

Anche il carrettiere è lontano da questo mondo, può solo sentire «un tepore che sa d'osteria, / di mammelle premute e di notte chiara« (*Il carrettiere*, p. 90).

L'annuale vendita dell'uva in città (*Città in campagna*, p. 32-33) viene percepita come un'escursione in terra straniera, dove dominano regole e mentalità diverse, che si possono con l'astuzia aggirare. La vera vita sta, invece, nel vino bevuto dal padre di famiglia.

La gente di mare (come la montaliana "razza di chi rimane a terra") non può che essere staccata dal mondo contadino. L'elemento equoreo, infatti, da Pavese è considerato sterile, non è fecondo come l'acqua del fiume («Tanti corpi di donna han varcato nel sole / su quest'acqua. Son scese nell'acqua o saltate alla riva», *Crepuscolo di sabbiatori*, p. 88; «Tra il cielo e le piante / si distende quest'acqua e la donna vi scorre / senza corpo», *Paesaggio IV*, p. 53), L'«inutile mare» ibsianamente spaventa e attrae, è l'ignoto, l'amore e la paura della solitudine, è l'attuazione di una possibilità di esistenza autentica, come per il cugino, oppure la prova concreta del fallimento umano. È un

www.andreatemporelli.com

luogo fondamentalmente improduttivo secondo la mentalità agricola: «quando piove sul mare, ogni goccia è perduta» (*Paesaggio V*, p. 43), come le rocce sulle colline: «I bambini vi giocano, ma quest'uomo vorrebbe / lui averlo un bambino e guardarlo a giocare» (*Paternità*, p. 71). Feconda, pertanto, è unicamente la terra e chi rimane attaccata ad essa. Durante l'esilio a Brancaleone si possono intrecciare solo rapporti superficiali («Il marito è disteso / in un campo, col cranio spaccato dal sole / – una sposa non può trascinare un cadavere / come un sacco –», *Luna d'agosto*, p. 60) e solo mercenario può essere l'amore a Torino. I legami affettivi di natura più profonda vissuti durante e dopo la guerra sono estranei alla prima raccolta e richiedono altre maniere di scrittura, altri metri, altre visioni del mondo. La città è il luogo di un altro microcosmo, i cui oggetti sono muti perché non partecipano al ciclo annuale di resurrezione e di morte e "si danno" in modo separato e sterile. Gli incontri occasionali (*Due sigarette*, p. 17) possono soltanto illudere di vivere le avventure esotiche di una donna che chiedeva soltanto un cerino.

Estraneo è anche l'ubriaco perché non lavora, non produce, non avverte l'impulso sessuale: «solo un cane trascorre a quel modo, ma un cane si ferma / ogni volta che sente la cagna e la fiuta con cura» (*Indisciplina*, p. 42).

Uguale condizione è vissuta dal meccanico di *Atlantic Oil* (pp. 30-31), il quale, però, ambisce ad integrarsi:

> finirà che il meccanico sposa la vigna che piace
> con la cara ragazza, e uscirà dentro il sole
> ma a zappare, e verrà tutto nero sul collo
> e berrà del suo vino, torchiato d'autunno in cantina.

È interessante sottolineare che il matrimonio viene effettuato prima con la natura, «la vigna», e poi con la ragazza; solo così egli potrà assumere anche l'aspetto cromatico e le abitudini dei contadini.

Nelle composizioni conclusive di *Lavorare stanca* (secondo la struttura del 1962) la città irrompe con maggiore frequenza; si sarebbe tentati di attribuire alle tematiche valenze storiche e politiche, relative alle vicende biografiche di Pavese: «In prigione / c'è operai silenziosi e qualcuno è già morto». Ma Torino con i suoi «corsi», le sue «macchie di sangue», «le luci», il morto con i «capelli incollati al selciato», la prigione fanno parte di una seconda condizione esistenziale, sono il secondo luogo della non-realizzazione, emblemi della solitudine, di una sconfitta personale piuttosto che storica e politica, perché «i compagni non vivono nelle colline / sono nati in città dove invece dell'erba / c'è rotaie». Essi, pertanto, sono distanti, perché non soffrono insieme a lui l'interna tragedia, non sono in grado di percepire la sua condizione di sradicato. Si potrebbe obiettare che in questo modo la poesia perde di mordente sul reale; il fatto è che l'ispirazione pavesiana è essenzialmente lirica, se si legge la raccolta in modo globale. In *Semplicità* (p. 101), «l'uomo solo», che ritorna dalla prigione «nella nebbia d'inverno / […] vive tra muri di strade», «ripensa a quei campi, contento / di saperli già arati».

Ma la fondamentale condizione di estraneo sottesa all'intera raccolta coinvolge la personalità dell'autore ed essa, come vedremo, si attua in due direzioni: nei confronti della terra-natura e nei confronti del luogo di fuga.

5. Il linguaggio

Nel saggio *Il mestiere del poeta* lo scrittore osserva: «Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspet-

www.andreatemporelli.com

tiva, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale»[12].

Queste parole testimoniano una precisa consapevolezza che le tematiche trattate necessitavano di un linguaggio completamente diverso dalla tradizione petrarchesca e arcadica e un'apertura decisa nei confronti del reale mediante l'adozione di termini concrete, talvolta anche gergali. Non sono i prestiti dialettali, del resto inseriti in modo assai parco, come *cicca*, *gorbetta*, *grappino*, *napoli*, *piola*, *tampa*, che caratterizzano lo stile pavesiano né l'uso dialettale di verbi *andare*, *fare*, *restarci* nel senso di morire o l'impiego piemontese del "si" impersonale o di *sto* per questo[13], ma è il riferimento preciso e puntuale a oggetti concreti, a percezioni fisiche, a luoghi (se pure in senso generico all'interno del microcosmo), a pulsioni sessuali, che "crea" una modalità "fisica" nel senso materico del termine secondo la derivazione etimologica (φύσις, natura), proprio nel momento storico in cui l'Ermetismo tendeva ad astrarre il concreto. Anche i vocaboli tradizionali, come *luna*, *vento*, *terra*, *mare*, *cielo*, *donna*, *fiore*, *sole* assumono una profondità diversa, perché non metafore né proiezioni sentimentali, ma cose, sensazioni, gesti, odori, sapori. Persino i dati della memoria sono rievocati nella loro dura fisicità.

> La muraglia di fronte che accieca il cortile
> ha sovente un riflesso di sole bambino
> che ricorda la stalla. E la camera sfatta
> e deserta al mattino quando il corpo si sveglia,
> sa l'odore del primo profumo inesperto.
> Fino il corpo, intrecciato al lenzuolo, è lo stesso
> dei primi anni, che il cuore balzava scoprendo.

La parte iniziale della lirica *La puttana contadina* (p. 86) è estremamente chiara. La «muraglia» non presenta alcun significato montaliano: in una mattinata la donna sta lì di fronte al cortile che ricorda i riverberi all'interno della stalla. Anche la «camera sfatta» presenta un dato oggettivo, non reca alcun senso di disfacimento: dopo la notte si mette in ordine il locale, dove il mescolamento del puzzo notturno con l'aria mattutina produce un odore "inesperto", quando «il corpo» (non l'uomo o la donna) si sveglia e il sentimento della scoperta adolescenziale della sessualità viene colto nell'intreccio tra membra e lenzuolo. A buon diritto Marziano Guglieminetti osserva che «né Mallarmé né Valéry rientrano fra le sue letture e dei "maledetti" (Verlaine e Rimbaud) frequenta realmente solo il capostipite»[14].

La corporeità di questo linguaggio è testimoniata dal rifiuto dell'immagine intesa sia come *ornatus* retorico sia come completamento di una percezione interna, dall'uso di una straordinaria sobrietà stilistica e dalla ricorrenza di parole concrete come *ragazzo*, *donna*, *odore*, *collina*, *ombra*, *pioggia*, *sole*, *mare*. Le rime sono molto rare, come pure i vocaboli di connotazione sentimentale come *cuore*, *amore*, *palpito*, a favore di termini concreti come *motore*, *uva*, *zucca*, *pollo*, *cavallo*, *barba*, *corpo* ecc.

Non mancano alterativi con valore intensivo come *vecchione*, *vecchiotto*, *cagnaccio*, da intendersi come traduzioni da denominazioni dialettali, caratteristiche di un colorito e forte modo di indicare. Del resto Pavese non si propone di opporre alla lingua ufficiale il dialetto, ma cerca di riprodurre moduli del parlato mediante la cadenza, il ritmo, le ripetizioni, le pause, le espressioni gergali. Rari sono gli stilemi ermetici quali «le case stupite» (*Indisciplina*, p. 42); la sintassi quasi sempre paratattica con inserimenti di spezzoni di dialogo, per altro poco frequenti ma incisivi e qualche maniera dialettale (il verbo essere usato in senso impersonale seguito dal plurale) non sono il risultato di una progettazione teorica, quanto piuttosto il naturale esito di chi si trova nella necessità di

www.andreatemporelli.com

comunicare in lingua la visione delle cose percepita ed elaborata mediante lo strumento dialettale.

Personalmente non colgo – con l'eccezione del testo o, meglio, del titolo della composizione *Il dio caprone* e *Mito* – alcuna trasfigurazione simbolica della realtà quotidiana e tanto meno uno specifico simbolismo verbale, non vi trovo una spia linguistica, un vocabolo al punto da essere indotti a concludere che tale presenza è stata vista dagli studiosi[15] per suggestione delle teorie pavesiane piuttosto che da un effettivo riscontro testuale. Le riflessioni dell'autore su questo argomento andrebbero interpretate come tentativo a posteriori di offrire giustificazioni teoriche di un fatto letterario estraneo alle coordinate critiche del momento e di individuare un patentino di cittadinanza all'interno del dibattito poetico. La stessa rappresentazione dell'infanzia non viene perseguita in senso freudiano come motivazione di posteriori scelte inconsce, ma come rappresentazione della realtà contadina o come testimonianza di un'inquietudine profonda di carattere esistenziale. Il tempo e lo spazio tempo non sono colti come "remoti", ma come reali, contemporanei; il poeta vi si può ancora inserire, può ancora scorgervi un elemento di paragone con il tempo e lo spazio della città o dell'esilio. La maggior parte dei critici che parlano della presenza del mito nella poesia di Pavese, infatti, non esce dalle indicazioni generiche e lo intravedono nel paesaggio collinare, nell'infanzia, nella cultura contadina; non si soffermano a ricercare se mai esistano vicende, personaggi, archetipi, eroi (anche in negativo). Nel mondo contadino pavesiano predomina una ripetitività naturale, non una ricapitolazione storica; basta constatare la differenza con *I dialoghi con Leucò*. Non troviamo, dunque, «il fatto avvenuto una volta per tutte che perciò si riempie di significati e sempre se ne andrà riempiendo in grazia della sua fissità non più realistica»; la stessa rievocazione dell'infanzia è sempre in contrapposizione dialettica con la maturità, in cui è collocato il centro della consapevolezza del fallimento. Infatti è perduto non solo il passato, ma soprattutto il presente.

L'adesione, sia pure contraddittoria come vedremo, al mondo contadino è totale, per cui non sono presenti neppure effetti di "straniamento" nelle ragioni che spingono i contadini a motivare le proprie azioni: «Il vecchione diceva / che la roba nei campi è di chi ne ha bisogno / tant'è vero che al chiuso non viene». L'argomentazione finale, ovvia ed universale secondo cui non è possibile coltivare la terra al chiuso, indica che il poeta concorda pienamente con il giudizio generale, perché questa è parte del suo patrimonio culturale. Anche l'intenzione del "cugino" di scrivere sui manifesti: «*Santo Stefano / è sempre stato il primo nelle feste / della valle del Belbo* – e che la dicano / quei di Canelli» non può che trovare l'assenso di chi appartiene alla comunità che lo proclama.

Il rinnovamento del metro non poteva rimanere estraneo a questa novità concettuale. Come universalmente riconosciuto, il poeta, influenzato da Walt Whitman, l'autore su cui scrisse la tesi di laurea, elabora uno strumento ritmico originale basato su un andamento anapestico formato da tredici sillabe con allungamento fino a sedici «con una cesura mediana appena sensibile». Non manca, soprattutto nelle prime composizioni qualche endecasillabo. Nella seconda pubblicazione poetica, la variazione di ispirazione, avrebbe comportato anche varianti metriche.

Del resto in Pavese era presente la consapevolezza di questa novità: Italo Calvino testimonia che egli in occasione dell'edizione del 1943 di *Lavorare stanca* aveva dettato per la fascetta la seguente dicitura: «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea» e la sua estraneità è molto più evidente se si pensa che in Pavese il problema del rapporto cosa/parola, proposizione/stato delle cose viene impostato in modo assai diverso rispetto ai contemporanei. Se Montale invitava a «non chieder[e] la parola», se per

www.andreatemporelli.com

gli Ermetici questa costituiva la frontiera di una lotta contro l'inesprimibile, se per Ungaretti «è scavata nella […] vita / come un abisso», per Pavese la prospettiva referenzialista, di corrispondenza cioè tra parola e cosa, recupera la sua funzione "ostensiva" in un senso del tutto particolare. Come gli oggetti, gli uomini, le bestie non sono che modalità di essere di un'unica realtà che è la terra-natura, la poesia dell'autore piemontese altro non è che una manifestazione di essa, riflessa e riflessiva, al punto che si potrebbe denominare "autoostensiva", perché il poeta si sente – sia pure in modo dialettico – parte integrante di essa. Non ci troviamo di fronte ad una posizione descrittivistica del linguaggio, che ritrae o racconta la realtà, ma alla condizione ontologica di un uomo che, avendo raggiunto una "potenzialità espressiva" traduce in versi la forza che opera in ogni ente naturale.

Siamo lontano dalle teorie caproniane secondo cui occorre diffidare di ogni poesia che non contenga termini come «un bicchiere o una stringa» né ci troviamo in linea con la poetica della "linea lombarda" di Sereni, in cui gli oggetti assumono la forza di emblemi; qui la parola è cosa, parte di un tutto, non ha nessun potere evocativo, non è ricercata per il valore fonosimbolico. La riportata composizione *Notturno* chiarisce il modo di poetare di Pavese: la donna è parte del paesaggio, la sua bocca ne assume i lineamenti, ma essa rimane passeggiera come una nube momentaneamente presente sullo sfondo del cielo.

Le figure non si differenziano dalla natura, sono esse stesse, come si diceva, elementi di essa, per cui non esiste differenza tra descrizione di gesti umani, animali o di oggetti: anche il linguaggio è lo stesso, come identico è l'odore fecondo della terra, delle femmine, degli animali e degli uomini. Infatti la poesia dedicata alla figura dell'eremita reca come titolo *Paesaggio I*.

6. Le altre liriche

Pavese nelle altre raccolte non riuscì a riprodurre un altro modo originale di interpretare il reale che aveva prodotto il miracolo di *Lavorare stanca*.

A parte il fatto che le poesie pubblicate postume lasciano sempre un margine di dubbio sull'effettiva validità di un'operazione, che probabilmente non avrebbe incontrato l'assenso del poeta, esse rivelano due fondamentali limiti: o una risoluzione poetica inferiore o il mancato inserimento in un contesto tematico in grado di conferire e di ampliarne il significato. Il poeta stesso pensava che solo una raccolta strutturata come quella di Baudelaire avrebbe potuto produrre il senso di una vera e propria compattezza artistica[16].

Un approfondimento, tuttavia, meritano le liriche d'amore inserite nella pubblicazione *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* che dimostrano una percezione sensuale della donna:

Hai un sangue e un respiro.
Sei fatta di carne
di capelli di sguardi
anche tu. Terra e piante,
cielo di marzo, luce,
vibrano e ti somigliano –
il tuo riso e il tuo passo
come acque che sussultano –
la tua ruga fra gli occhi
come nubi raccolte –
il tuo tenero corpo
una zolla nel sole.

www.andreatemporelli.com

La lirica datata 21 marzo 1950 (p. 136) può essere assunta come emblema di questa seconda maniera della poesia pavesiana: "fisicità" di rappresentazione e uso di metafore naturalistiche. Ci troviamo – sia pure con un'inclinazione alla carnalità, che mette al riparo di qualsiasi tentazione idillica – all'interno della tradizione letteraria. Nella strofa successiva nell'apostrofe «acqua chiara», come nei riferimenti al «cielo chiaro», all'«erba viva», alla «terra», nell'antifrasi «Sei la vita e la morte» (*You, wind of March*, p. 137) troviamo la conferma dell'ascendenza petrarchesca. *In the morning you always come back* (p. 134) riprende il tema provenzale del distacco degli amanti all'alba e lo stilnovistico accostamento donna-stella. *I mattini passano chiari* (p. 140) risente di influssi baudelairiani («Dove sei tu, luce, è il mattino»). La natura, pertanto, ritorna ad essere un vero e proprio serbatoio di metafore.

La grande profondità poetica pavesiana ritorna nella celeberrima lirica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* p. 136)

> Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –
> questa morte che ci accompagna
> dal mattino alla sera, insonne,
> sorda, come un vecchio rimorso
> o un vizio assurdo. I tuoi occhi
> saranno una vana parola,
> un grido taciuto, un silenzio.
> Così li vedi ogni mattina
> quando su te sola ti pieghi
> nello specchio. O cara speranza,
> quel giorno sapremo anche noi
> che sei la vita e sei il nulla.
>
> Per tutti la morte ha uno sguardo.
> Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
> Sarà come smettere un vizio,
> come vedere nello specchio
> riemergere un viso morto,
> come ascoltare un labbro chiuso.
> Scenderemo nel gorgo muti.

La "cosalizzazione" della morte negli occhi, la possibilità di rimirarla nello specchio, il senso del disfacimento e del nulla colto nei gesti comuni, nelle membra, nella percezione del silenzio raggiungono risultati eccezionali. La tragedia dell'uomo Pavese si pone come elemento portante di una composizione, che, se la vicenda si fosse risolta in modo diverso, avrebbe potuto costituire l'elemento embrionale di possibili sviluppi.

7. Una "linea" o un *unicum*?

Alla luce di queste considerazioni si può definire Pavese un'importante personalità poetica del Novecento e, come tale, un maestro di realismo? Non è facile rispondere, perché il suo magistero non è rintracciabile né in un'arcadica riscoperta della campagna né nelle epopee contadine delle genti italiche, come troviamo in Bertolucci e in Antonio Riccardi. A mio parere, pochissimi poeti possono essere accostati allo scrittore langarolo: tra essi Umberto Bellintani e Pier Luigi Bacchini. Nel primo troviamo vivo il senso del paesaggio come un universo di cultura e di civiltà che diventa maniera di interpretare la realtà, nel secondo in particolar modo è possibile rintracciare precise affinità di concezione che in primo luogo si traduce nella scoperta dell'unità del reale. Sia Pavese sia Bacchini presentano una visione che supera l'interpretazione della filosofia occidentale di un reale scisso tra *res cogitans* e *res extensa* perché riescono ad afferrare nel

www.andreatemporelli.com

reale una sola vita, la stessa vita che sostanzia l'atomo, la molecola, la pietra, la pianta, l'animale, l'uomo, e per il poeta emiliano, fino alle creature angeliche e a Dio. La natura in questi due poeti perde ogni carattere moderno: non è né la «madre benigna» che protegge i figli dall'«arido vero» né la «madre di parto e di voler matrigna», non è neppure la baudelairiana «foresta di simboli» né lo scenario da cui estrarre brandelli di mistero, la natura è l'esistente, in lei si compiono i riti della vita, le metamorfosi ontologiche della materia. Tuttavia, l'unità da Bacchini non viene rintracciata all'interno del moto naturale, ma, come vediamo in *Scritture vegetali*, nell'origine fisica di tutte le cose. Anche la simbologia alcyonia viene bruciata dalla stretta aderenza alla fisicità. Non dimentichiamo, inoltre, che la poesia degli ultimi tre secoli, dopo la desacralizzazione della natura operata dalla scienza, aveva sofferto l'angoscia della mancanza di senso e l'uomo contemporaneo si era trovato nella condizione del pastore leopardiano «che è solo in faccia ad una natura onnipotente: natura senza Dio, senza cause finali, senza privilegi per l'uomo» (Bruno Biral).

La critica non ha posto adeguatamente in luce questa "linea" poetica, capace di aprire prepotenti spazi di interpretazione, in cui *res et verba* paiono estranei alla divergenza novecentesca tra essere e linguaggio. Comune a parte della filosofia del Novecento e, in modo particolare, al Wiener Kreis e alla posizione analitica è l'atteggiamento antimetafisico, in contrasto con gran parte del Decadentismo: dalle baudelairiane "corrispondenze" alla "parola" ermetica, alla montaliana realtà *autre* posta al di là della «muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia».

La concezione pavesiana della civiltà agricola è anche diversa dal pasoliniano rifiuto della civiltà e dall'esaltazione dello stato naturale, inteso sia come "paradiso terrestre" sia come alternativa all'alienazione e alla corruzione degli Anni Sessanta, Settanta. L'autore piemontese, infatti, ha saputo individuare all'interno del microcosmo agricolo una personale concezione del mondo, elemento assente nello scrittore friulano, espressa mediante l'applicazione di una concezione materica ad una realtà, quale è quella contadina, che più d'ogni altra ha conservato per millenni i tratti della sacralità legata al ritmo delle stagioni. Gli schemi interpretativi di Pavese (non si parla mai di "oggettività", ma sempre e solo di "interpretazione") non sono stati assimilati sui libri, ma sono stati costruiti dal suo stesso modo di approccio al reale, sono stati, per così dire, succhiati con il latte materno, contenuti nello strumento dialettale con cui ha appreso a denominare il mondo, incisi nell'universo simbolico del suo modo di percepire il reale, nella geografia interiore che il paesaggio infantile scolpisce nell'inconscio individuale, nelle configurazioni topopsicografiche su cui sarebbero state modellate le successive esperienze. Del resto il paesaggio collinare, il ritmo delle stagioni, le attese e le preoccupazioni, i sapori e gli odori delle Langhe sono stati, per usare le categorie kantiane, l'*a priori* di tutte le successive esperienze esistenziali del poeta. Infatti, le vicende vissute in riva al mare e in città vengono puntualmente contrapposte alla realtà-terra e ogni distacco viene percepito come colpa, che si paga con la solitudine. Nella composizione *Il tempo passa* (p. 28) assistiamo al contrasto tra il «vecchione» contadino e il «vecchiotto» cittadino. Il primo sente il dovere di educare rusticamente il figlio con due schiaffi perché aveva portato un «pollo / mal strozzato» e insieme «nel crepuscolo fresco marcia[...]no sotto le piante / imbottiti di frutta»; il secondo, invece, «mangia dei polli in città», «seduto su un angolo, guarda i passanti / e, chi vuole, gli getta due soldi» e «alle due lo buttano fuori anche lui / dalla tampa fumosa».

Per questo motivo sarebbe fuorviante parlare di "poesia prosastica" in questo caso, per il fatto che nei versi Pavese in un modo assolutamente originale trasfonde la totalità

www.andreatemporelli.com

della sua personalità in un preciso periodo della propria esistenza.

Quale posto occupa il poeta Pavese all'interno del Novecento? Il problema va ripensato. Non soddisfano né la posizione di chi vede la sua produzione poetica come propedeutica a quella narrativa, perché, come si è detto, il suo modo di essere poeta è diverso dal romanziere, né quella di chi lo inserisce nella generica categoria dell'"antinovecento", perché non dimostra affinità né con la poetica degli "oggetti" né con la linea sabiana. E questo testimonia da una parte quanto variegata sia la poesia italiana del secolo scorso e dall'altra la necessità di una sua rilettura non solo per uscire dagli schemi consacrati, ma anche per non condannare all'oblio poeti e opere meritevoli.

La sua poesia presenta due fondamentali aspetti degni di approfondimento. In primo luogo, non c'è dubbio che il personaggio poetico pavesiano debba essere incluso nella serie delle tipologie decadenti degli sradicati, degli alienati, mediante la figura dell'"emigrante", interiormente scisso tra l'attaccamento alla terra e l'interiore imperativo di libertà; in secondo luogo nella rappresentazione del microcosmo contadino, di una realtà che non rinvia che a se stessa egli introduce un preciso elemento di novità, poco evidenziato dalla critica e poco fecondo di imitazioni. I suoi versi, contrariamente all'apparenza, con difficoltà possono essere tradotti in "maniere", come è accaduto a Ungaretti, a Montale, al Saba "realistico" per non parlare di Sereni, di Caproni o dello stesso Bertolucci. Ogni rappresentazione, priva di un'originale visione della vita collinare, non produrrebbe altro che "arcadia".

Il concetto di contraddittorietà nei confronti del microcosmo agricolo permette di allacciare queste liriche alla condizione umana ritratta nella letteratura contemporanea e racchiude il sintomo della crisi dell'uomo occidentale, che non riesce più a comprendere il posto che occupa nell'universo e nella società. Anzi in lui si possono cogliere i caratteri del secondo Decadentismo, quando l'individuo non riesce a trovare neppure un "minimo di vivibilità" nei "rifugi" da lui costruiti, l'estetismo, la vita superominica, il mondo della campagna e delle piccole cose, la provincia. In Pavese non esiste alcuna possibilità di integrazione né nel mondo delle Langhe, perché come i suoi antenati, appartenenti alla razza di chi tiene «le mani dietro la schiena», "lavorare stanca", né in altri luoghi percepiti come esilio.

> Ho trovato una terra trovando i compagni,
> una terra cattiva, dov'è un privilegio
> non far nulla, pensando al futuro.
> Perché il solo lavoro non basta a me e ai miei;
> noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande
> dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi.
> Siamo nati per girovagare su quelle colline,
> senza donne, e le mani tenercele dietro la schiena.

Verso questo ambiente Pavese conserva un attaccamento profondo che non sfocia in ironia, ma in tragedia. Il suo mondo interiore è dominato dalla solitudine, dall'irrealizzazione, da un'acuta consapevolezza della propria condizione non redimibile, esistenziale, anzi per molti versi esistenzialista, in una tensione heideggeriana di essere-per-la-morte che per lui sarebbe sfociata nel suicidio. L'attrazione è forte al punto che giunge addirittura ad immedesimarsi nella mentalità comune (*Piaceri notturni*, p. 40):

> Abbiam tutti una casa che attende nel buio
> che torniamo: una donna ci attende nel buio
> stesa nel sonno: la camera è calda di odori.
> Non sa nulla del vento la donna che dorme
> e respira; il tepore del corpo di lei

www.andreatemporelli.com

è lo stesso del sangue che mormora in noi.

L'autore si sente nella condizione del ragazzo che scappa di casa (tematica più volte ripresa), che fugge dalla vita dei campi, dalla simbiosi con la natura. Il risultato non può essere che la segregazione. Il rientro in paese è desolante:

[…] Ci sono d'estate
pomeriggi che fino ne piazze sono vuote, distese
sotto il solo che sta per calare, e quest'uomo, che giunge
per un viale d'inutili piante, si ferma.
Val la pena di essere solo, per essere sempre più solo?
Solamente girarle, le piazze e le strade
Sono vuote. Bisogna fermare una donna
E parlarle e deciderla a vivere insieme.

Il titolo stesso della poesia *Lavorare stanca* testimonia che non gli è possibile uscire da tale condizione e rientrare nel ritmo della vita campestre. Probabilmente soltanto una solitudine così profondamente sofferta può aver generato un'interpretazione del reale così intimamente unita: «la stretta di un corpo sarebbe la vita» (*La cena triste*, p. 51), quasi un'oggettivazione di un desiderio che si è trasformato in arte.

Un'altra figura che vive un'esperienza analoga a quella di Pavese un vero e proprio *alter ego*, è il protagonista della poesia *Fumatori di carta* (pp. 96-97), che avrebbe ispirato il personaggio di Nuto nella *Casa in collina*. La terza lassa assume il tono narrativo e presenta i caratteri della persona non inserita nella realtà del paese che emigra a Torino «cercando una vita, / e trovò ingiustizie. Imparò a lavorare nelle fabbriche / senza un sorriso» Fra donne «rauche, ubriachi», non riusciva a dimenticare le sue origini: «era l'uomo, colpevole. *Almeno potercene andare, / far la libera fame, rispondere no / a una vita che adopera amore e pietà, / la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani*».

Ecco la tragedia del poeta, una tragedia tutta interiore, quella dell'uomo che deve staccarsi dalla sua terra o per necessità o per impulso dell'animo, ma che si trova sempre intimamente legato ad essa da vincoli emotivi non allentabili né recidibili. Egli è lacerato tra la consapevolezza delle radici langarole e l'anelito ad altre esperienze, vissuto con un chiaro senso di colpa. Le profonde e non sempre sintetizzabili contraddizioni sono la testimonianza che l'apparente oggettività del dettato poetico altro non è che una soluzione originale raggiunta mediante la trascrizione di una materia lirica ricca e incandescente, sempre ribelle a lasciarsi raggrumare in rappresentazioni distaccate e ad esplodere nel reale.

Proprio da queste considerazioni si può chiarire la natura dell'ispirazione poetica di *Lavorare stanca* che è fondamentalmente "lirica" e canta la tragedia vissuta dall'autore scisso tra due modalità di esistenza tutte due invivibili né nel suo paese né altrove; per lui non esiste prospettiva né soluzione.

Sotto questo aspetto lo scrittore piemontese può essere collocato accanto ad una numerosa schiera di tipi umani all'interno del secondo Decadentismo, ma si stacca nettamente dalla poesia della prima parte del Novecento per la modalità di rappresentazione del proprio travaglio interiore: egli, unico nella nostra tradizione, è riuscito «con i suoi soli mezzi», per usare un'espressione di Sereni, a forgiarsi uno strumento espressivo "oggettivo" all'interno di un'ispirazione fondamentalmente lirica. Egli nella nostra tradizione ha veramente compiuto quel processo di sliricizzazione dell'io superando il petrarchismo, il rimbaudismo e il mallarméismo, caratteristico di quegli anni (questa osservazione non implica un risultato di purezza assoluta). L'io rimane come centro

www.andreatemporelli.com

della lotta, ma la sua rappresentazione assume l'aspetto di una civiltà, di luoghi alternativi, di qualche racconto, di figure, di cose, di oggetti, di situazioni. Pavese non adotta neppure l'*escamotage* del correlativo oggettivo per mascherare una poesia egocentrata; egli riesce a presentare se stesso attraverso la creazione di un microcosmo.

Pertanto all'interno di un quadro pluralistico e policentrico della poesia del Novecento egli deve occupare una posizione di tutto rilievo: il decentrarsi dell'io con la conseguente rottura tra tempo psicologico e tempo storico e con la percezione di un'identità mobile, conflittuale con la realtà, radicalmente franta, si traduce in una poesia di relazioni e di rapporti che hanno condotto l'autore a sconvolgere le consuete maniere poetiche in modo tanto profondo da risultare di difficile interpretazione se si seguono i canoni della tradizionale critica letteraria e a produrre la testimonianza di una dimensione pragmatico-esperienziale che implica un plurilinguismo non artificiosamente costruito, come in Sanguineti, ma risulta la conseguenza di una perfetta aderenza ad una cultura ancora dialettofona. Pavese non solo rappresenta un esempio di autore antinovecentista, ma ha anche offerto un esempio di poesia lirica espressa senza le modalità del canto inteso come voce del cuore, l'esempio di una "lirica impura", «quella che scopre la deformazione dell'io, la mobilità, il decentrarsi incessante. E la parola si [è fatta] dialogica, interferente o «biologale», [egli ha indagato] le ragioni del corpo, si [è interrogata] sul rapporto fisico con l'oggetto, pilotata dallo sguardo inappartenente, esterno, che sostituisce l'io inabile a rapportarsi con il mondo»[17].

Secondo questa prospettiva, la poesia di *Lavorare stanca* costituisce un *unicum* nella storia letteraria del Novecento che attende dalla critica una motivata una rivalutazione sia perché affronta in profondità le tematiche del secondo Decadentismo sia perché testimonia l'esempio di una poesia "realistica", fondata su un'originale visione del reale.

NOTE

[1] CESARE PAVESE, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 116-117. Le citazioni di pagina comprese nel lavoro si riferiscono a questo testo.
[2] *Ibidem*, pp. 106-107.
[3] Le citazioni di PIER VINCENZO MENGALDO sono tratte da *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1993[3], pp. 679-683.
[4] Con "produzione pavesiana" si intende il *corpus* di liriche pubblicate dal poeta.
[5] CARLO SALINARI, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, pp. 87-97.
[6] PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, p. 679.
[7] MARCO FORTI, *Poesia di Pavese,* Novecento, Milano, Marzorati, 1979, vol. IX, pp. 5423-5424.
[8] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 116.
[9] *Ibidem*.
[10] CESARE PAVESE, *Appendice*, nella pubblicazione *Lavorare stanca*, *op. cit.,* pp. 129-130.
[11] CESARE PAVESE, *Note al testo*, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1993[11], p. 150.
[12] *Ibidem*, p. 124.
[13] Cfr. Il saggio di GIAN LUIGI BECCARIA *Il lessico, ovvero «la questione della lingua» in Cesare Pavese*, «Sigma», Genova, n. 3-4, 1964.
[14] MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Introduzione* al testo CESARE PAVESE, *Le poesie*, *op. cit.*, 1998, p. IX.
[15] Cfr. come esempio il giudizio di ALDO BUDRIESI: «Come il suo recupero della realtà è dunque filtrato attraverso la parola, così la parola vuole essere il tramite per giungere al simbolo che vive dentro la realtà. [Il simbolo] attecchisce sul terreno dei miti che ogni uomo, dall'infanzia, coltiva inconsciamente» (*Letteratura: forme e modelli, Il Novecento,* Torino, S.E.I., 1989, p. 976).
[16] MARZIANO GUGLIEMINETTI, *Introduzione, op. cit.,* p. XI.
[17] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, *op. cit.*, p. 14.

www.andreatemporelli.com

Andrea Ponso

Chiarezza e morte
Ancora riflessioni su chiarezza e oscurità in poesia

Il problema sollevato dall'articolo di Umberto Fiori sul n. 20 di «Atelier» si presta, a mio avviso, a ulteriori considerazioni, perché, attorno a quel nucleo si aggirano questioni veramente fondamentali e fondanti, soprattutto per la nostra generazione che si trova a dover fare i conti con una sorta di ricapitolazione generale dei modi di fare arte, nel tentativo di proporre un superamento di dinamiche ormai prive della forza che le ha generate e resesi, quindi, se non di ostacolo, insufficienti per poter instaurare un rapporto di cosiddetto "ritorno al reale". Infatti, ed è bene dirlo fin dal principio, è di questo che si parla ed è questo che è in gioco. Ma tale obiettivo, che probabilmente non si raggiunge prima della poesia oppure dopo, ma "contemporaneamente", è sempre stata fonte di infiniti equivoci, di forzature e di imponenti sovrapposizioni ideologiche. In modo non sistematico, allungando il respiro inseguendo le considerazioni molto stimolanti dello scritto di Fiori, cercherò di sfiorare alcuni nodi nevralgici del problema. Come intento vorrei arrivare alla stessa efficacia del lavoro da cui prendo le mosse, generandone altri, perché attorno a quest'isola non trovata dovremmo nuotare e veleggiare a lungo.

Occorre in primo luogo mettere in guardia il lettore da un equivoco ormai non più sostenibile: l'incanto poetico non è effetto del buio ma, al contrario, della'"estrema evidenza". Un discorso che presupponga uno spazio interpretativo, diciamo così, una sorta di buio fra verso e supposto significato non fa altro che placare l'ansia di comprensione, creando un tipo di sala d'aspetto dove il fascino del "non ancora", ma che dopo sarà, intrattiene il lettore fornendo la garanzia di un senso (e la garanzia del suo senso) e la sua sicurezza. La parte non detta, quindi, tiene in piedi l'intero apparato interpretativo, fa girare all'infinito l'elica e il motore della critica e nel suo vorticare silenzioso l'ombra apparentemente ostile disegna luoghi di senso, piccoli depositi a interesse, burocrati ligi pagati con il loro stesso lavoro, con il loro stesso luogo di fatica.

Allora, il problema dell'"oscurità programmatica" di tanta arte è anche il "problema" al quale tanta critica si aggrappa e, in generale, è un vizio (pur sempre un vizio preziosissimo!) del modo di procedere del pensiero occidentale dalle speculazioni sulla Scrittura alla mistica ebraica fino a noi. Ma, se in questi casi si può parlare di un'oscurità alta e altra, restringendo il campo e soffermandosi al livello dell'arte, dobbiamo ammettere che questa strategia è spesso deteriore. Il procedimento rientra nelle dinamiche dell'arte moderna, in particolare dell'arte del Novecento (differenza, straniamento ecc.), innescando un giro vizioso spesso infinito, nel quale anche la più trita semplicità è investita da una quota perturbante di ombra, che spesso altro non è che la testa di chi posa lo sguardo sia esso il critico o il poeta stesso. In questo movimento il circolo rimane chiuso in sé ed è formato da arte che genera altra arte così che lo sguardo è chiuso al reale nel suo orizzonte autoreferenziale. È questo forse il fatto più preoccupante, non nel suo movimento normale di rapporto con la tradizione, ma nel suo diventare movente quasi esclusivo e fondante: non l'arte che parla nell'arte, ma l'arte che "sembra" parlare d'altro costruendo steccati dal quale tutti noi cerchiamo di uscire. Così un ritorno ad una semplicità di immagini e di sentire viene visto (ma

www.andreatemporelli.com

attenzione, anche proposto dall'artista stesso, magari inconsciamente) come risposta ad un tipo di arte precedente.

D'altro canto, se questa strategia può gettare ombre e doppi fondi anche sulle immagini più semplici provocando gli infiniti circoli dell'interpretazione, dall'altro inserisce il fenomeno arte – opera artistica, di per sé illeggibile e non collocabile, in un processo ben definito che giustifica ogni opera, qualsiasi tipo di esperimento.

Così, «ogni buio è in realtà una quota di speranza», messa al sicuro e resa istituzionale per una rendita da riscuotere in futuro, paradossalmente una chiarezza con l'iniziale minuscola, che non faccia troppo male, che non faccia troppa luce, perché bruciare non permette una posizione comoda, non permette posture. Tanta arte è diventata questo "salviamoci", questo circolo della tombola, dove l'unico brivido è la caduta del numero e la manciata di fave che può regalare una domenica pomeriggio.

Insomma, il gioco della modernità si svolge tutto nell'ambito dell'arte e non si rivolge più al reale perché, in tale dinamica, non ne ha più bisogno. L'idea stessa del creare – ma di un creare appunto in grado inferiore – è un continuo uso e riuso dei materiali di un cosiddetto testo infinito, degno di un'infinita ermeneutica. E l'idea di creazione, che aleggia in questo ambito, implica proprietà, storia, inizio e fine. L'uomo, e in particolare l'artista, non potendo più padroneggiare nemmeno con la scienza (e su questo punto tornerò prima di concludere) la complessità dell'esistente, ama crearsi una storia "tanto per fare", una rappresentazione che lo salvi dall'inspiegabile e dalla sua sparizione. Così, l'arte, da luogo dell'apertura e dello scandalo, da luogo dell'"infezione infinita", da morbo e visuale senza parapetto diventa l'ansa comoda dove piangere ed elaborare il proprio lutto, dove esercitare le proprie piccole manie di grandezza e di proprietà che il fuori non lascia nemmeno più provare. L'artista legislatore, l'artista dalle grandi domande non ha più il coraggio di urlare e si accontenta dell'ospizio pulito e familiare del ben dire che la società gli concede, purché faccia qualcosa. «Ciò comporta un grande vantaggio per la coscienza ordinaria, questa è protetta dalla paura del nulla che nasce assieme al pensiero dell'essere; è invitata, e persino incitata, all'immaginario, che altro non è se non l'impiego degli aspetti parziali che – sostituiti, come sono, all'unicità, all'autorità dell'essere presente – possono servire il desiderio che ricostruisce il reale in base alla propria fantasia, su una scena in cui l'io stesso si vuole rappresentazione e non presenza. La mimesi ha generato la finzione creativa, che soddisfa il desiderio e fa dimenticare la morte» così scrive Bonnefoy in un saggio su Giacometti (*Lo sguardo per iscritto – saggi sull'arte del novecento*, ed. Le Lettere). E appunto il lavoro di Giacometti ci mostra la difficoltà dell'uscita di un volto, di un barlume di sguardo e di presenza, l'opera d'arte come residuo vivente di questa ricerca: lo scavo senza fondo di quei lavori è forse una delle vie d'uscita che l'arte sta cercando, una fuga da se stessa, un sapersi sbagliata e un accettarsi, un guarire, e quello che tocca a noi, "un guarire dal guarire".

A questo si collega l'altro punto sollevato dall'articolo di Fiori che riguarda il primato della musicalità. A mio avviso, ciò che oggi persiste nella poesia a giusto titolo e che da sempre le è stato costitutivo non è tanto la ricerca di un linguaggio il più possibile pulito dalle scorie della lingua d'uso e per questo più vicino all'asemanticità della musica, ma una propensione all'"Ascolto": ogni poesia nasce dal bisogno fisico-orale di "ascoltar-si" (solo ascoltando si dà forma e di questo modo troviamo traccia in tutte le più grandi e antiche tradizioni di pensiero) anche la più lontana da esiti simbolisti o

www.andreatemporelli.com

neo-orfici. E questo certo non esclude l'impegno nel reale, lo sguardo alle cose. Ma ogni poeta deve fare i conti con la "Voce", quel sostrato fisico e spirituale insieme, anche senza accezioni religiose, che si annulla nel momento in cui la parola si articola. Un esempio su tutti, probabilmente il più grande, è Dante nel viaggio paradisiaco, senza contare la metafisica della voce dei poeti a lui affini del Dolce stil novo. La cosiddetta fuga verso la musica, beninteso, quando non sia puro gioco estetizzante-anestetizzante, è in realtà un passo verso la riappropriazione del proprio corpo e del corpo pulsante del mondo, nonché della sua origine in atto. Che questo poi comporti un problema di traducibilità sociale è altra cosa, anzi, è proprio il crinale che dovrebbe essere abitato dal poeta oggi più che mai rintanato nel buio antro delle sue "incomprensibili" elucubrazioni che tanto facilmente lo proteggono dalla "definitiva luce illetterata".

Del resto, che cosa ci sarebbe di più grande che portare il lettore a fare esperienza dell'indicibile, quando l'indicibile è la realtà stessa nel suo essere lì, nel suo accadere come la poesia stessa? «Il creato è. Noi siamo. Questa è la grammatica rudimentale dell'insondabile» ci ricorda Steiner nel suo *Vere presenze*, saggio che, nella trattazione della tematica della "presenza" nell'arte, ci ricorda come il movimento musicale è quello che più avvicina a tale radicalità, a tale semplicità senza nome, e alla domanda che per lui è sottesa ad ogni opera: perché non non essere?

A mio avviso, l'unico atto civile che la poesia può ancora operare è quello più radicale di farci sentire il respiro di quella realtà invivibile, tremenda, che viene prima di ogni legislazione, prima di ogni contratto sociale, ma di cui, comunque, è nostro diritto impossessarci. La poesia dovrebbe farci diventare ciò che siamo, lasciando parlare due solitudini, perché solo tra due solitudini ci può essere ascolto e non dialogo. Dovrebbe essere "contemporaneità", risonanza fisica del reale nel corpo, e il testo l'ordine che questa vibrazione si dà e ci dà : per questo in poesia occorre "essere decisi" (si noti il verbo al passivo): proprio in ciò si misura l'uomo, come nel suo destino. E il suo destino "è solo suo". Questo lo accomuna (fa comunità?) agli altri solo nella sua diversità. E non è questa la poesia che dice e che nella sua solitudine dice la solitudine di ognuno senza s-piegarla, facendo comunità, vale a dire una diversa leggibilità, di ogni persona? Del resto, spiegare e piegare sono parole spesso pericolosamente simili. L'atto al quale bisogna fare particolarmente attenzione in questo tempo di manipolazioni e virtualità (deteriori) incontrollate, è allora proprio quello che, con la pretesa di "chiarificare" (leggi: rendere usabile, usufruibile, l'irriducibilità della vita) impone un punto di vista, all'interno del quale spesso la chiarezza è direttamente proporzionale alla pericolosità e al danno per la stessa esistenza – e questo non solo in tanta, troppa letteratura di consumo, ma molto facilmente anche nella produzione alta, anche se con l'uso di tecniche più raffinate e subdole: basta pensare a certi titoli usciti recentemente anche per grosse collane editoriali o a certo "maledettismo formale" o a certo linguaggio dell'urlo. Il fatto è che molto spesso succede anche a buoni poeti e a buoni scrittori quello che capita in maniera del tutto inconsapevole ai tanti "facitori" di versi occasionali: la trappola sta nell'uso di un certo codice apparentemente libero e carico di sentimenti, sfoghi, risentimenti, che dà l'illusione di avere trovato la valvola di sfogo, mentre è il classico straccio imbevuto nel cloroformio che tappa la bocca.

Altro equivoco, al quale bisogna prestare particolare attenzione, è quello relativo alla scienza e alla visione spesso insufficiente e distorta che il mondo delle arti ha verso questi campi della ricerca. In un mondo che va verso una specializzazione sempre più esasperata in tutti gli ambiti del sapere (basti pensare, anche in Italia, al pro-

www.andreatemporelli.com

getto di riforma dell'istruzione universitaria) il potere ha certo interesse, per ovvi motivi, a tenere ben divise le diverse manifestazioni del pensiero. Così, si crede ancora, in questa nostra terra delle lettere, che il modello scientifico sia quello che cerca leggi e prepara modelli assoluti e sempre applicabili, per spiegare una volta per tutte come funziona questo enorme giocattolo. Il mondo, quindi, sarebbe diventato prosaico, spiegabile, misurabile, prevedibile, e così avrebbe perso l'incanto e il mistero che la ricerca scientifica ha rubato e che la poesia dovrebbe per lo meno cercare di inscenare o ancora più propriamente di rappresentare a scopo di intrattenimento, decidendo quanta quota di verità mostrare, quanta invece tenere nell'ombra. Le cose non stanno così. Se solo si pensa alle ultime acquisizioni dell'astrofisica e della fisica delle particelle, non si può certo sostenere questa tesi, anzi è piuttosto vero il contrario e cioè che il pensiero scientifico si è per così dire scrollato di dosso molti pregiudizi, togliendosi molti più occhiali di quelli che i letterati e gli umanisti continuano ostinatamente a portare. Così lo scienziato ha saputo, in ragione del suo slancio più alto, prendere il posto che una volta era del poeta e dell'uomo d'arte, cercando di rispondere alle grandi domande. Anche per questo, l'arte è molte volte diventata un parassita che si autonutre delle sue rovine, che si addormenta con le sue musiche inutili (mentre non è inutile scoprire l'urlo della materia, l'ultima voce che una stella emette prima di collassare) che si crogiola nella elaborazione infinita del lutto: un insetto che gira rimanendo nello stesso punto, fino a scavarsi la fossa.

Certa arte purtroppo, malgrado l'evidenza, continua a mantenere il mondo in una visione che ormai è stata superata proprio da chi aveva un tempo contribuito a crearla, e la creazione artistica rimane in ritardo, chiusa prematuramente e volontariamente nella sua bara d'avorio (non più, ahimè!, altezza di sguardo e di orizzonte della famosa torre) preclusa alla realtà, appagata della "sua realtà", ma oscuramente consapevole di essere in un vicolo cieco.

Occorre allora alzare lo sguardo, tornare al reale, certo. Indispensabile. Ma a quale reale? A quello delle curve di probabilità e dei tracciati delle particelle subatomiche? A quello visibile da un "orizzonte degli eventi"? o a quello della "presenza", al suo "essere" lì, alla sua inspiegabilità nei limiti da sempre troppo ristretti del nostro linguaggio?

Occorre rimanere in queste domande, a mio avviso, per poter uscire dall'*impasse* che stiamo vivendo, e questo tocca principalmente a noi, della generazione più giovane, più disperati e per questo più liberi, liberi anche di capire e sapere che Heisenberg e Dante si sono posti le stesse domande sui limiti del linguaggio, ma tenendo sempre sotto agli occhi quel «bollore di prepotenze che è la realtà» e, come avrebbe detto Pasolini, il suo «mistero».

> E io non devo *risolverla*, perché non è un enigma:
> ma *conoscerla* – cioè toccarla, vederla e sentirla –
> perché è un mistero…
> (*Affabulazione*, Pier Paolo Pasolini).

www.andreatemporelli.com

Davide Bregola

Scrittori allofoni in lingua italiana

1. Ibridazioni letterarie

Questo scritto si presenta come una mappa esplorativa su ibridazioni, creolizzazioni, scritture spurie, meticce, migranti, una piccola enciclopedia dello sguardo curioso, rinnovato, entusiasta.

Ci sono indizi i quali fanno pensare che la letteratura italiana si stia inconsapevolmente affrancando dal provincialismo di cui viene spesso tacciata a ragione o torto. Interessante constatare che la palingenesi della narrativa italiana potrebbe avvenire grazie ad autori stranieri.

Esistono scrittori che hanno una lingua, la principale, diversa da quella italiana, ma che per svariati motivi decidono di comunicare, scrivendo, con quella d'adozione. Ecco i nomi: Ron Kubati, Younis Tawfik, Smari Abdel Malek, Muin Madih Masri, Jadelin M. Gangbo, Christiana de Caldas Brito, Mbacke Gadji, Julio Cesar Monteiro, Mohamed Ghonim, Emmanuel Tano Zagbla, Alvaro Santo.

Tutti gli autori appena nominati hanno scritto senza un coautore, provengono dalle più svariate parti del mondo, hanno scelto la lingua italiana per farsi capire e comunicare e producono una letteratura per nulla marginale, narrativa etnica, esotica o chissà cos'altro. Questa è letteratura *tout court*, perché innova il dire e la rappresentazione di mondi possibili. C'è profonda consapevolezza di scrittura in tutti gli scrittori immigrati. Sono intellettuali motivati, animatori di riviste, fondatori di associazioni culturali, fautori di convegni e seminari. Non si cada nell'errore di scambiare i loro libri per «strategie letterarie di sopravvivenza», come ha scritto la studiosa Nadia Valgimigli sulla rivista «Africa e Mediterraneo» (n. 1/1997). I loro libri sono le prime testimonianze letterarie di un rinnovamento del linguaggio e delle tecniche narrative di una lingua viva: l'italiano.

Se una somma di indizi non vale come prova, essa quanto meno alimenta il sospetto che rende necessario un supplemento di indagine.

Si sta radicando una nuova coscienza nell'ambito narrativo del nostro Paese, le tracce si trovano in a) quotidiani, b) libri che parlano di narrativa dell'immigrazione, c) riviste di scrittura, d) bimestrali o periodici di libri, e) siti internet.

Vediamo di cosa si tratta.

1.1. Il 23 Novembre 1999 Cinzia Fiori dal «Corriere della Sera» estendeva ad un vasto pubblico la notizia che anche in Italia, come già in Francia o Inghilterra (francofoni, anglofoni), si stava creando letteratura italiana ad opera di stranieri: *Tendenze: da Rushdie a Ben Jelloun, all'estero adottare una lingua presa in prestito è un fenomeno ormai consolidato. Da noi nasce solo ora: e c'è chi parla già di rivoluzione*; *Italia: la letteratura salvata dagli stranieri. L'iracheno Younis Tawfik, il palestinese Madih Masri: i nuovi autori di casa nostra*.

Nell'articolo, seppur molto divulgativo, si dicevano cose importanti: «Muin Madih Masri e Younis Tawfik scrivono in una lingua diversa dalla loro lingua madre: l'italiano che hanno imparato a scuola o vivendo qui. Il primo, palestinese, ha pubblicato una lunga fiaba araba, ambientata nel periodo della guerra dei Sei Giorni. *Nel Sole d'inverno*, questo è il titolo, l'esotismo è un morbido inganno che avvolge il lettore conducendolo di fronte a mali e dolori mai sanati. Tawfik, nato in Iraq nel '57, esordisce con un vero e proprio romanzo, *La straniera*. Il suo linguaggio è ordinario, ma il

www.andreatemporelli.com

procedere ellittico della narrazione, i ricorrenti sfoghi in prosa poetica creano una contaminazione fra modelli classici arabi e la modernità di una storia d'integrazione nella Torino d'oggi. «Uno straniero non è mai felice fino in fondo», scrive Younis Tawfik. Il poeta Edoardo Sanguineti interpellato sulla questione afferma: «Inizia un'altra storia dell'italiano, che non potrà non avere riflessi letterari, anche se i tempi saranno lunghi». Nell'articolo di Cinzia Fiori si proseguiva: «Ma attraverso quali processi può cambiare la lingua letteraria di un paese? Egi Volterrani, traduttore di Ben Jelloun, porta l'esempio della Francia. Lì – dice – l'influenza degli immigrati è stata molto evidente. Su Nedjma, pubblicato nel 1956 dal drammaturgo arabo Kateb Yacine, sono state scritte decine di tesi di laurea. È un romanzo che vive di scrittura, Yacine usa il francese con un fervore tale da rendere efficacemente atmosfere quasi intraducibili. Per ottenere questo risultato, non esita a cambiare la struttura della frase: non mette sempre il soggetto, non usa le dipendenti e, anche quando sceglie una sintassi tradizionale, lo fa in modo inaudito. Grazie ad autori come lui la letteratura francese ha perso aulicità. […] quanto si annuncia in Italia è simile a ciò che è avvenuto negli Usa. Lì ogni etnia ha riformato l'inglese partendo dal proprio patrimonio, arrivando a creare delle vere e proprie letterature, poi entrate nella storia letteraria americana». La studiosa Bulgheroni afferma: «Tornando all'Italia, penso che passeremo per una fase di espressività, con modi di dire, come quelli in siciliano di Camilleri, che pur forzando la convenzione, non riescono a diventare neologismi. Soltanto se l'immigrazione continuerà, l'italiano orale dei vari gruppi etnici giungerà ad arricchire d'invenzioni la nostra letteratura, com'è successo in America».

1.2. Tra i libri che parlano di questa narrativa, la fa da padrone il Prof. Armando Gnisci, che dal 1991 studia il fenomeno da un punto di vista comparatistico, tenendosi, però, lontano da accademisti. Del 1992 è il libro *Il rovescio del gioco*, (Roma, Carucci, Roma, Sovera 1993[2]). Per la prima volta in Italia viene affrontato in un libro il tema della letteratura migrante. In un suo scritto sulla narrativa di immigrazione in *Slumgullion del 1994. Saggi di letteratura comparata* (Roma, Sovera), dice: «Ogni fenomeno letterario affrontato in senso comparatistico è mio».

Il suo libro, *La letteratura italiana della migrazione* (Lilith 1998), suggerisce percorsi di lettura, mentre, se si vuole leggere un libro in inglese, propriamente un'antologia di testi della letteratura italiana della migrazione, si cerchi *Mediterranean crossroads: migration literature in Italy* (Madison 1999) della prof. ssa Graziella Parati.

In un altro libro, *Una storia diversa* (Meltemi editore 2001), Armando Gnisci tra le varie tematiche di decolonizzazione, storia della letteratura disegnata su percorsi influenzati dalle colonizzazioni portoghesi, spagnole, italiane, europee ed americane, si affronta la scrittura dell'immigrazione e degli stranieri. Molto interessanti ed esplicative le note che fanno seguito ai saggi del libro. Di Silvia Albertazzi, *Lo Sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali* del 2000 (Carocci editore), potrebbe essere propedeutico ai testi sopra citati.

Un altro libro per capire: *Poetiche africane* (Aa. Vv, Meltemi 2001), un'antologia di scritti nella quale sono adunati testi di storici, poeti, narratori e filosofi africani e della diaspora.

Un discorso a parte, sempre relativo ai libri di saggistica, riguarda le antologie del concorso per immigrati *Eks&tra. Mosaici d'inchiostro* (1996), *Memorie in valigia, Destini sospesi di volti in cammino* e *Parole oltre i confini*, tutte pubblicate da Fara, i cui scritti introduttivi sono esaustivi e chiariscono con semplicità molti temi sulla letteratura immigrata. Scritti di Roberta Sangiorgi, Graziella Parati, Serge Vanvolsem, Christiana de

www.andreatemporelli.com

Caldas Brito fungono da diario dei lavori in corso i cui mattoni stanno formando una bellissima città "visibile" della letteratura. Il concorso *Eks&tra* per stranieri, a scadenza annuale, è partito nel 1995. Le prime edizioni si sono svolte a Rimini, dove ha sede l'Associazione omonima. Ora, giunti alla settima edizione, il concorso si è trasferito a Mantova ma la sede storica dell'associazione, il cui presidente è Roberta Sangiorgi, è rimasta a Rimini. Informazioni e-mail:eksetra@libero.it

1.3. Per quanto riguarda le riviste di scrittura, già nel 1995 Oreste Pivetta annotava sull'«Unità» del 17 febbraio dell'esistenza di «Caffè»: *Un Caffè per gli immigrati*.

«Non c'è dibattito sull'immigrazione in cui qualcuno non chieda quando nascerà una letteratura dell'immigrazione, come è accaduto in altri paesi (Francia e Inghilterra, in primo luogo, per quanto riguarda l'Europa). Dico sempre che nascerà, ma che occorre tempo per un lungo lavoro di invenzione e di sperimentazione (in particolare sulla lingua). Però c'è già una rivista che coraggiosamente offre un banco di prova. Si chiama *Caffè* e la dirige Massimo Ghirelli, è un trimestrale edito dalla cooperativa "Sensibili alle foglie" (cinquemila lire a numero, ventimila l'abbonamento sul ccp 57754004, via Enrico Dal Pozzo 5/A, 00146 Roma). Pubblica racconti, testimonianze, poesie (sempre molto interessanti, proprio perché documentano le tappe di un incontro tra culture diverse, a volte in modo sorprendente quando ad esempio si leggono versi incerti nell'italiano, ma che ingenuamente ripetono modelli lirici alti), ma sollecita contributi non solo letterari».

Simile all'impostazione di «Caffè» è la rivista «Narrasud», il cui quartier generale si trova a Bologna. L'analoga iniziativa è partita nel febbraio 2001 e raccoglie scritti di autori della cosiddetta "letteratura immigrata". La redazione risponde al numero 051-50 25 73.

Recentemente la rivista «Fernandel», reperibile nella sezione "Riviste" delle librerie Feltrinelli, a partire dal numero 28 di aprile-giugno 2001, sta scandagliando il mondo delle scritture con la rubrica *Letterature extracomunitarie*. Si pubblicano racconti inediti di autori stranieri. Il curatore della rubrica, Piersandro Pallavicini presenta l'idea in uno scritto dal titolo *Altre scritture*.

«Qui, in Italia», scrive Pallavicini, «l'immigrazione dai paesi extraeuropei è cominciata davvero forse da solo quindici, vent'anni. Nel resto del nostro continente – e per ovvie ragioni storiche in Inghilterra e in Francia in particolare – da questo punto di vista hanno decenni di vantaggio. I riflessi del fenomeno sulla letteratura li conosciamo bene: scrittori come Hanif Kureischi o Daniel Picouly hanno contribuito a ridefinire l'immaginario dei paesi in cui vivono, grazie a toni, punti di vista e tagli narrativi tanto inediti quanto potenti. Certo, loro, e con loro decine di altri scrittori, sono immigrati di "lungo corso", oppure di seconda generazione, mentre in Italia al traguardo della seconda generazione stiamo arrivando soltanto ora. […] "inaugurare uno spazio dove, in «Fernandel», si proverà a tenere d'occhio quel che succede in quest'area incerta e in corso di definizione che è la narrativa prodotta, in italiano, da chi è immigrato nel nostro paese" è l'intenzione meritevole della redazione di Fernandel.

1.4. Nel 1996 esce su «Effe», rivista di Feltrinelli, un resoconto di Oreste Pivetta dal titolo *Multiculturalismo. Voci di razza*. Tra le altre cose racconta dell'avventura *Io, venditore di elefanti*, scritto con Pap Khouma.

Nel bimestrale «Pulp», sul numero 31 di maggio-giugno 2001, Piersandro Pallavicini introduce un'intervista a Jadeline Mabiala Gangbo: «Certo, non è il primo autore che,

www.andreatemporelli.com

immigrato nel nostro paese, scrive in italiano (vanno ricordati almeno Younis Tawfik, Muin Masri e Pap Khouma), ma con lui – con il suo talento, le sue asprezze, le sue verità – questo piccolo gruppo di nuovi scrittori trova un campione capace di fare breccia, di aprire nuovi squarci sulla nostra realtà, di reinterpretarla con taglio inedito».

Il bimestrale «Afriche e Orienti di Bologna» (c.p. 41 40100 Bologna telefono: 051/333124) dedica ampio spazio alla letteratura italiana scritta da stranieri. Sul numero doppio autunno/inverno del 2000 c'è un articolo dal titolo M*eticciato di lusso: la letteratura d'immigrazione in lingua italiana*. La docente di Cultura Islamica presso lo IULM, Anna Vanzan, dà conto della reale importanza che da qualche tempo stanno assumendo autori per la maggior parte alla loro prima opera. Interessanti le sue osservazioni sul pericolo che potrebbe correre questo tipo di letteratura: «Ovvero quello di costituire un filone della cultura del piagnisteo. Parafrasando il titolo del libro del poeta australiano Robert Hughes (*La cultura del piagnisteo*, Adelphi, 1994). […] il carico del tormento dell'esule rischia di confinare questa letteratura nel ghetto dell'autocommiserazione». L'articolo della Vanzan continua con notizie e pubblicazioni su poesia e narrativa scritte da stranieri.

1.5. Se si vogliono notizie sulla letteratura di immigrati e stranieri, in rete ci sono molte informazioni puntuali. Vi sono siti internet che riescono a soddisfare le esigenze di chi vorrebbe iniziare a capire come sta cambiando il baricentro della letteratura italiana. Realtà aggiornate mentre accadono gli eventi si possono scoprire nella rivista «Sagarana» (www.sagarana.net), gestita dal brasiliano Julio Cesar Monteiro, esiliatosi, come dice di sé, in Italia, a Lucca. «Sagarana» è divisa in due parti. La prima riguarda la scuola di scrittura diretta da Monteiro, la seconda, vero laboratorio di scritti, ospita saggi, poesie, racconti, fotografie. La rivista è arrivata a tutto settembre 2001 al quarto numero. Il numero uno è partito nell'ottobre 2000 e via via è stato aggiornato ogni tre mesi. Nella sezione *Ibridazioni* c'è un sottotitolo: *L'Europa e il Sud del mondo*. Nella presentazione si dice: «La letteratura delle ibridazioni sorge all'incrocio meticcio dei generi e ne asseconda la mischia e la disseminazione; vive dentro le migrazioni: da una patria a un'altra o a nessuna, da una lingua verso e attraverso un'altra, da una pelle a una nuova. La letteratura delle ibridazioni è ormai all'opera anche in Europa ed è stata portata dal rovescio del destino coloniale delle sue nazioni imperiali, come un'opera di risarcimento scandaloso da parte dei mondi che abbiamo devastato e che ora ci nutrono, attraverso le nostre lingue: antiche e imprevedibilmente "renate". Un vero pasticcio, al quale è salubre appartenere».

www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html è il sito della rivista elettronica «Kuma» del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma "La Sapienza". È suddivisa in cinque sezioni: narrativa, teatro/cinema, poesia, critica, poetica. Tramite «Kuma» si può accedere a "Basili", ossia all'elenco degli scrittori stranieri che hanno pubblicato qualche opera in riviste, antologie, romanzi e racconti.

Con la banca dati "Basili" si propongono di indagare la narrativa dell'immigrazione per dare coordinate a chi scrive, a chi legge e vuol conoscere scrittori affermati o meno, per entrare e capire meglio il cambiamento epocale che stiamo vivendo. Il sito diretto è: http//portale.let.uniroma1.it/basili

Nella presentazione, il prof. Armando Gnisci dice: «A partire dalla seconda metà degli anni ottanta il fenomeno sociale della immigrazione in Italia di persone provenienti soprattutto dall'Est-Europa, dall'Africa, dall'Asia e in misura minore dall'America latina, ha cominciato a delinearsi e a proporsi come un fenomeno e un problema culturale

www.andreatemporelli.com

(oltre che politico). Il segno più evidente di questa emergenza culturale e di questa volontà di espressione e di comunicazione con la società civile italiana da parte dei soggetti immigrati, è senza dubbio l'apparire di prime forme di "letteratura dell'immigrazione". […] Questa situazione di crescita e di trasformazione del fenomeno di una letteratura multiculturale dell'immigrazione scritta in italiano, richiede a questo punto di essere osservata e registrata non solo da una prospettiva critico-culturale, ma anche da una postazione di rilevamento dei dati di base. Essa va inoltre studiata in coppia di comparazione con quella dell'emigrazione italiana nel mondo. Quest'ultima, come sappiamo, ha una sua tradizione e una notevole produzione e possiede anche una ricca bibliografia critica. Inoltre Jean-Jacques Marchand ha inaugurato nel 1992 e gestisce una Banca Dati sugli Scrittori di Lingua Italiana all'Estero (Baslie), all'Università di Losanna, presso la Sezione di Italiano della Facoltà di Lettere (http://www.unil.ch/ital/scripts/letquery.pl)».

Un altro sito dai contenuti interessanti è "Immiground". Lo si può consultare all'indirizzo www.immiground.it. Anch'esso è strutturato per discipline: letteratura, cinema, arti figurative, teatro, musica. Ci sono tre sezioni: novità, *link*, contatti. La sezione novità riporta notizie di uscite editoriali, stralci di romanzi, affronta monografie su poeti e scrittori in tema con l'immigrazione.

Oltre a questi siti principali, esaustivi e aggiornati, seguendo i *link* si possono consultare altri siti collegati che possono approfondire tematiche, proporre libri, educare alla interculturalità. Tra i tanti: www.kaleidon.it/fara soprattutto nella collana editoriale "Terremerse", l'Associazione culturale "La Tenda" di Milano www.digilander.iol.it/LATENDA che da anni si occupa di multiculturalità e ha organizzato numerosi cicli d'incontri sulla narrativa nascente, ovvero la narrativa italiana prodotta dagli immigrati. La casa editrice Besa al www.besaeditrice.it nella collana "Lune Nuove", www.lilith.it, www.vocidalsilenzio.it, tutti indirizzi di case editrici e associazioni che aprono lo sguardo a un mondo nuovo.

2. Un tentativo di storia

Sulla rivista «Afriche e Orienti» dell'autunno-inverno 2000, Nadia Valgimigli nel suo saggio *Nel ventre della balena* sancisce la nascita di questa letteratura "emergente" con l'avvenimento dell'assassinio di Jerry Essan Masslo avvenuto il 24 agosto 1989 a Villa Literno. Razzismo e intolleranza, nei fatti di cronaca, entrano nella letteratura di alcuni *migrant writers* e, come nel caso di Essan Masslo, vengono cristallizzati come «evento-limite», dice la studiosa.

Prima di questa nuova ventata (partita nella seconda metà degli Anni Novanta del Novecento) di narratori extracomunitari che scrivono in italiano, stava già avvenendo un processo di sviluppo della letteratura d'immigrazione in cui possiamo distinguere due momenti. Il primo è costituito dalla cosiddetta letteratura di testimonianza, sorta dal bisogno di comunicare, attraverso la scrittura, direttamente con il pubblico italiano. Di questo filone sono espressione i romanzi, scritti quasi tutti a quattro mani, di Salah Methnani *Immigrato* (ed. Theoria), Nassera Chohra *Volevo diventare bianca* edito da E/O nel '93, Saidou Moussa Ba con *La promessa di Hammadi* della DeAgostini, Pap Khouma col libro *Io, venditore di elefanti* (ed. Garzanti), Shirin Fazel Ramzanali di cui Data News ha pubblicato nel '94 *Lontani da Mogadiscio*: storie di violenza e razzismo, di solitudine e integrazione impossibile tra immigrati e società "ospitante". Prima testimonianza di letteratura meticcia è il libro di Antonio Campobasso dal titolo *Nero di Puglia* edito da Feltrinelli nel 1980. Altro testo narrativo liminare è *Chiamatemi Alì* di Mohamed Bouchane pubblicato nel 1991 da Leonardo editore, libro di testimonianza

www.andreatemporelli.com

scritto sotto forma di diario. In tempi più recenti, invece, gli scrittori dell'immigrazione hanno incominciato ad emanciparsi dalla scrittura in collaborazione con autori e giornalisti italiani e stanno mostrando di volersi costituire e presentare come autori in senso pieno. E ciò significa: non solo come testimoni di un fenomeno sociale e culturale traumatico e di ancora improbabile e difficile composizione, ma anche come narratori e poeti di situazioni ed esperienze del disagio e soprattutto delle differenze culturali. Sono nate così opere, diverse per valore letterario, ma tutte accomunate dalla necessità di superare l'autobiografismo testimoniale della prima fase, per affrontare temi più vari, non necessariamente legati alla migrazione. Questa letteratura oggi sopravvive quasi clandestinamente, grazie all'impegno di piccole case editrici, riviste letterarie e iniziative culturali di associazioni. Le case editrici importanti pubblicano autori stranieri a scadenze casuali e imprevedibili.

3. Enciclopedia dello sguardo

Il letterato Pedrag Matvejevic, esule dall'ex-Jugoslavia i cui genitori erano emigrati dalla Russia, nel volume *Quaderno Balcanico II* (Firenze, 2000) dedicato ai poeti d'origine albanese, croata, bosniaca, scrive che ci sono due tipi di emigranti: coloro che rompono i legami con la cultura d'origine senza rinunciare ad impadronirsi della nuova e quelli che partono «con un libro in valigia» e conservano la propria identità con la quale fecondano il Paese d'accoglienza, arricchendo al contempo la propria cultura nazionale. È il caso degli autori presi in considerazione: Ron Kubati, Younis Tawfik, Smari Abdel Malek, Muin Madih Masri, Jadelin M. Gangbo, Christiana de Caldas Brito, Mbacke Gadji, Julio Cesar Monteiro, Mohamed Ghonim, Emmanuel Tano Zagbla, Alvaro Santo.

I loro libri sono pubblicati indifferentemente da grandi case editrici come Bompiani, Feltrinelli, come Tawfik e Gangbo, o da piccole case editrici raramente presenti in libreria, come nel caso di Gadji e Tano Zagbla, pubblicati dall'Edizione dell'Arco di Milano, reperibile tramite venditori immigrati che li vendono nelle piazze delle città o tramite il "Gruppo solidarietà Come", Via Tortona, 18 - 20144 Milano.

Vediamo nello specifico biografie, titoli di libri e case editrici degli autori stranieri che scrivono in italiano:

Ron Kubati, è autore del libro *Va e non torna*, pubblicato da Besa ed. nel 2000. Lo scrittore è nato a Tirana in Albania nel 1971 e ora vive in provincia di Bari. Proviene da una nota famiglia di intellettuali dissidenti ed è in Italia dal 1991. Sta facendo un dottorato di ricerca in filosofia e svolge attività di traduzione. In Italia ha pubblicato anche *Venti di libertà e gemiti di dolore* (1991) e in Albania *Tra speranza e sogno* (1992).

Younis Tawfik, irakeno, nato nel ´57 a Mosul, la mitica Ninive, approdato a Torino 22 anni dopo, docente universitario a Genova, traduttore e giornalista, collaboratore di importanti testate del mondo arabo, ma anche della «Stampa» e di «Repubblica», una delle voci più interessanti dei nuovi narratori extra-europei che scrivono e pubblicano in italiano. Con *La straniera*, edito da Bompiani, struggente e appassionata storia d´amore consumata nel mondo dell'immigrazione sullo sfondo di una Torino multietnica e inquieta, ha vinto nel '99 il Grinzane Esordienti. Ha tradotto per Pratiche ed. *Dante e l'Islam*, il testo del sacerdote spagnolo Asin Palacios, che all'inizio del Novecento ha trattato dell'escatologia islamica nella *Commedia*.

Smari Abdel Malek è nato nel 1958 a Costantina in Algeria. Dopo la laurea in psicologia clinica si trasferisce in Italia. Nel maggio del 2000 Il Saggiatore pubblica il

www.andreatemporelli.com

romanzo *Fiamme in paradiso*, la tragica storia di un emigrante che parte dalla propria terra verso l'Occidente con tante speranze disattese. È presente con due racconti nell'antologia *La lingua strappata* (ed. Leoncavallo). Insegna arabo e italiano a Milano, dove risiede.

Muin Madih Masri vive in provincia di Torino, lavora come informatico. È di origine palestinese, della città di Nablus, ha quarant'anni. Ha pubblicato nel 1999 il romanzo *Il sole d'inverno,* la storia di una famiglia palestinese dalla fine degli Anni Cinquanta ai giorni nostri per Portofranco editore. Prima di approdare all'editoria ha affidato alla rete i suoi racconti.

Jadelin M. Gangbo è nato in Congo nel 1976. Vive a Bologna dove si ingegna a lavorare come Pony express, cameriere, cuoco ecc., ha pubblicato nel 1999 il libro *Verso la notte Baconga* edito da Portofranco e nel 2001 da Feltrinelli *Rometta e Giulieo*, un originale romanzo in cui si narra la storia d'amore tra una studentessa e un ragazzo orientale.

Christiana de Caldas Brito, brasiliana, ha vissuto infanzia e adolescenza a Rio de Janeiro. Vive a Roma, dove svolge attività di psicoterapeuta per l'infanzia. Ha pubblicato nel 1998 il libro di racconti *Amanda Olinda Azzurra e le altre* per Lilith ed. e nel 2000 per le edizioni Il Grappolo il libro per l'infanzia *La storia di Adelaide e Marco*.

Mbacke Gadji di origine senegalese ha lasciato l'Africa nel 1986 per vivere in Francia. Dopo alcuni anni si è trasferito in Italia, dove risiede attualmente. Ha pubblicato nel 1997 *Numbelan: il regno degli animali* (edizioni Dell'Arco), una raccolta di fiabe africane e nel 1999 per le edizioni Dell'Arco il romanzo *Lo spirito delle sabbie gialle*, in cui si narrano i legami di Mor, il protagonista con la sua terra d'origine e la sua terra d'adozione.

Julio Cesar Monteiro Martins è nato il 2 luglio 1955 a Niterói nello Stato di Rio de Janeiro, Brasile. Insegna lingua e letteratura portoghese alla facoltà di lettere a Pisa. Ha pubblicato nel 2000 per Besa ed. il libro *Racconti italiani* ed è fondatore della scuola di scrittura Sagarana che ha anche una rivista elettronica al sito www.sagarana.net.

Mohamed Ghonim, egiziano del 1958, risiede in Lombardia da alcuni anni. Studioso di psicologia e filosofia, ha pubblicato nel 1997 il romanzo *Il segreto di Barhume* per Fara editore e nel 1998 i racconti *La foglia di fico* per la stessa casa editrice. Suoi racconti sono apparsi in *Antologia nel concorso letterario per immigrati Ex&tra*.

Emmanuel Tano Zagbla del Congo è nato nel 1961. Il suo romanzo del 1997 *Il grido dell'AlterNativo* (Edizioni Dell'Arco) è giunto alla terza ristampa. Ora abita a Padova.

Alvaro Santo, nato nel 1971 in Angola, studia Giurisprudenza a Milano. Nel 2000 le Edizioni Dell'Arco hanno stampato il suo primo romanzo *Mille giorni in Angola*. È di lingua madre portoghese, ma adotta l'italiano per scrivere narrativa.

Si può dire qualcosa di vero solo intorno all'amore, all'amicizia, all'attesa della morte e gli autori presi in considerazione mi sono sembrati scrittori importanti che attraverso l'arte colorano con sfumature proprie la lingua italiana, onorandone la ricettività e la bellezza.

www.andreatemporelli.com

Marco Merlin

Di alcuni caratteri della poesia romana (prima parte)

Introduzione

L'idea di riproporre, in tempi di comunicazione globale, l'ipotesi di una linea regionale o locale per avvicinarsi alla poesia potrà irretire qualcuno, probabilmente quello stesso tipo di lettore perplesso ogni qual volta ritorna il concetto di *tradizione* poetica. Ma, riflettendo – senza nemmeno ricorrere più alla citazione di Dionisotti, considerate le reali e prepotenti mutazioni intercorse nella società e, dunque, nella comunità ideale rappresentata dagli scrittori e dagli intellettuali – si concorderà forse sul fatto che la poesia si radica su un terreno che può certo aprirsi ad uno sguardo complessivo, cosmico, epocale o cose del genere, ma senza perdere il contatto con gli umori, le zolle, i frammenti di un'esperienza personale anche geograficamente determinata. Si potrebbe arrivare persino a verificare come la poesia negli ultimi anni abbia, spontaneamente (ovvero senza una premeditata spinta ideologica) ingaggiato una sorta di battaglia di resistenza contro l'omologazione, l'imposizione di paradigmi universali che cancellano ogni identità alternativa, residuale. Il soggettivismo e la chiusura estrema nel privato (e magari anche nel dialetto) sono soltanto gli aspetti degenerati di un movimento istintivo di salvazione della poesia, del suo specifico apporto di sensatezza al mondo.

Tralasciando comunque tale aspetto, è sufficiente una disamina pratica dei percorsi di formazione di un poeta per comprendere l'importanza dei primi sodalizi, delle esperienze in rivista, insomma di quella "rete" di incontri, di informazioni captate come di sfuggita su frequenze poco determinabili, di contatti con istituzioni locali ecc. entro la quale si compie la formazione di un carattere poetico. C'è, insomma, una tradizione che implicitamente raggiunge lo scrittore non soltanto attraverso le proprie letture private, ma per mezzo delle suggestioni dei coetanei, del desiderio comune di partecipare all'esperienza della letteratura a partire dai suoi aspetti umani e sociali, cercando dunque referenti e, infine, respirando una sorta di aria comune, mettendosi a seguire, in modo personale e spontaneo, un percorso formativo che ricalca, per lunghi tratti in modo inconsapevole, una traccia fosforica che s'indovina sulla superficie delle vaste acque della letteratura. Chi intende invece la tradizione come un fatto lineare di semplice trasmissione ha un'idea elementare di storia, come di un gioco a staffetta. Ogni tradizione si gioca, infatti, su una contemporaneità assai stratificata (e ogni poeta elegge i propri contemporanei a partire da una eliotiana compresenza di tutti i tempi), su una concertazione polifonica che pare sconfinare nel caos (e ciascuno si aggrappi qui a piacere sulle etichette di moderno e post-moderno) e che certo apre il discorso della tradizione sulle diverse tradizioni che in essa si intrecciano. Direi di più, ogni tradizione è un atto rivoluzionario che rimette in discussione ogni forma di autorità del passato: *tradere*, ma anche tradire.

Giustificato una volta per tutte il ricorso a un'idea di tradizione o di linea, si potrà forse aggiungere che persino chi scrive queste pagine può testimoniare la stessa fenomenologia, provata soprattutto sul versante dell'esperienza critica. A un certo punto, infatti, l'intuizione dell'esistenza di una certa coesione fra diverse individualità poetiche (alcune delle quali verranno prese di seguito in esame) ha fatto sorgere, per via induttiva quindi, il senso di una tradizione, di un nodo, di una radice comune da verificare. L'etichetta di "poesia romana", perciò, non è stata affatto ripresa da studi precedenti; anche qualora essa si riproponeva in qualche saggio o più facilmente in qualche passaggio involuto all'interno di un discorso più ampio, il nostro occhio automaticamente scorreva senza soffermarsi su di essa per giungere alla lettura dei singoli autori. Non mi pare

www.andreatemporelli.com

nemmeno di avere mai trovato una definizione sufficientemente chiara di "linea romana".

Ma forse è giusto riconoscere che una formula critica precisa risulterebbe, più che falsa, falsificante, nel senso che il riconoscimento di una piattaforma, per giunta poco stabile e in progressivo scioglimento, non può pretendere di esaurire il discorso sulle singole fisionomie poetiche. Trovare e sottolineare soprattutto gli elementi permeabili fra diversi scrittori non vuol dire risolvere la loro esperienza all'interno di quella cappa interpretativa: ognuno, installandosi su quel terreno incerto e mobile, andrà riconosciuto da subito come entità che si differenzia almeno nello stesso grado in cui partecipa alla tensione comune. In queste pagine si parlerà, quindi, di "poesia romana" non con l'intenzione di ordinare una specie di cassetto mentale del critico, ma con la precisa volontà di verificare, per via di scrittura, la sensazione dell'esistenza di un'origine comune e indifferenziata, magari remota, alle spalle di ciascun percorso poetico. Anche per questo, non forniremo in avvio alcuna definizione di tale "linea", cercando semmai di formalizzare in conclusione le suggestioni raccolte dall'analisi, pur rapida e colpevolmente sbrigativa, di vari caratteri poetici.

Un'ultima, doverosa precisazione: senza troppe frequentazioni, al di là di quelle cercate con i coetanei e con pochissimi (due-tre) poeti appartenenti alle generazioni precedenti, il lavoro critico che vado compiendo da un po' di anni si caratterizza a sua volta come un'acquisizione solitaria ed autonoma, che non pretende di sfuggire alla logica di un'implicita appartenenza a qualche esperienza poetica già etichettata (e che qualcun altro, dall'esterno, magari potrà indicarmi), ma che certo si sforza coscientemente di esaurire il proprio mandato prima che i rapporti si stabiliscano e subentri l'amicizia, la conoscenza personale, il debito intellettuale e umano. Insomma, leggere dall'esterno (e in questo caso specifico anche relativamente da lontano) può essere un vantaggio, ma è anche assai rischioso: le informazioni captate sono ancora più incerte e frammentarie e laddove si rivelano depurate dalla compromissione affettiva di chi riconosce un volto noto dietro ad esse, sono altresì decodificate, in modo talvolta violento, da un ascolto non in grado di intuire le inflessioni più intime, le risonanze originarie percepibili solo dall'interno. Leggere il Novecento dall'esterno è un atto drammatico, non certo indolore.

Beppe Salvia

Vorrei cominciare questa rassegna, però, non con un intervento critico ma con un omaggio a Beppe Salvia. C'è una poesia di Silvia Bre a lui dedicata che merita di essere letta per intero, non soltanto nel suo valore di commosso dono a un poeta prematuramente scomparso, ma perché esprime in poesia in modo compiuto quel senso di coralità che si va cercando all'interno della scuola romana:

> Non è l'anniversario di un'assenza –
> è che ti trovo qui nei miei pensieri
> come un custode fermo sulla porta
> che dà sul mondo e sugli ingressi scuri,
> con l'aria di chi ascolta una parola.
> Noi ti pensiamo.
> Andartene fu un ordine severo
> al quale continuiamo ad obbedire –
> siamo rimasti qui, dove ogni tanto
> si nomina il tuo nome,
> dove hai lasciato a respirare i versi:
> stiamo al tuo posto – eredi di una sedia –
> tra le cose. Ancora non sappiamo

www.andreatemporelli.com

quale male fu tuo che non è nostro.

Altrettanto, e con toni consapevolmente ancor più prossimi a cadenze retoriche, anche per affinità di vedute poetiche, Damiani rende onore all'amico nel suo ultimo libro:

E tu, caro,
che sei una parte di me, che sei nel mio cuore
nella parte più interna,
Beppe Salvia,
caro fiore, reciso,
posi luminoso e illumini questo tempo
in questa camera buia
tra tanti cari amici che ti sono intorno
e ci teniamo per mano[1]

mentre Gabriella Sica ricorda in *Sia dato credito all'invisibile* la stessa figura con una prosa, nella quale ne rimarca la centralità generazionale e accenna a quel progetto poetico di chiarezza, di classicità, di sincerità che rappresentava la scommessa più profonda di Salvia e che costituisce altresì un nucleo comune certo fra diversi autori, i quali si trovarono a condividere, in particolare sulle riviste «Braci» e «Prato pagano», i periodi della formazione:

> Nel 1987 usciva presso Rotundo *Cuore*, secondo libro postumo di Beppe Salvia, poeta già memorabile per un'intera generazione e tuttavia ancora poco conosciuto. Già nel 1985 intitolavamo *Cuore* una delle rubriche del nuovo «Prato pagano» in omaggio a Beppe, che del lavoro di quella rivista era stato uno dei protagonisti fin dalla sua fondazione, all'inizio degli anni ottanta. […]
>
> Restituire un *cuore* al mondo, fare del *cuore* il metro etico ed estetico della vita è gesto ripetuto nella continuità della tradizione letteraria, da Saffo a Sant'Agostino. Con un evento del *cuore*, Petrarca e Dante hanno trasformato il mondo occidentale.
>
> Tuttavia, pur nella continuità, uno stesso slancio si rinnova. E questo aveva fatto Beppe, rilanciando con nuova forza, nel deserto del tempo moderno, in un Novecento spiritualmente impoverito, il suo richiamo tenero e rigoroso al cuore. *Cuore* era anche l'*idea* cinese di cui parla Beppe, che comprende il concavo e il convesso, lo Yin e lo Yang: «il tao è il pensiero della civiltà senza fine»[2].

Silvia Bre

Il titolo della raccolta di Silvia Bre edita recentemente da Einaudi[3], *Le barricate misteriose* (credo che il libro sia però una ripresa pressoché completa del precedente e finora unico titolo poetico dell'autrice, *I riposi*[4]), promette qualcosa di combattivo, una pronuncia frontale e impegnata, benché si intuisca già nella connotazione data dall'aggettivo una sfumatura attenuante, mentre nell'idea di "barricata" è in qualche modo racchiusa la dimensione privata dello spazio poetico (lasciando intendere che la battaglia si compie non per mezzo di armi, ma con strumenti di fortuna). E infatti, leggendo il volume, ci si trova di fronte a una scrittura raccolta in una specie di stupore sospeso. Lo spazio che si apre innanzi alla barricata è «un campo di silenzio», non ci sono slanci combattivi, dal momento che mancano persino i nemici. La promessa del titolo si scioglie pertanto in un senso minimalistico di resistenza al divenire, al passaggio quotidiano dell'esistenza. Ci troviamo coinvolti, nostro malgrado, in un eroismo privato, persino squisitamente femminile in taluni accenti e pose. Già le sigle interne delle sezioni, infatti, smentiscono l'impennata del titolo generale – a partire dal più importante di essi, *I riposi*, che suona come un invito a «concedere un'apertura ai tempi morti, agli spazi inconsapevoli, alla consapevole incertezza, all'imperfezione»,

www.andreatemporelli.com

come ebbe a dire a suo tempo Giuliano Donati[5].

I testi della raccolta sintetizzano in un elegante equilibrio due elementi fondamentali: un certo gusto formale che, per l'esattezza musicale di alcuni versi (soprattutto endecasillabi) e per le preziose inversioni sintattiche (come per esempio nell'attacco: «Ma quali più avventure schiuderanno») si può definire classicistico, e un andamento libero e leggero, a tratti apparentemente svagato (nelle spezzature di qualche verso volutamente inesatto all'interno di una sequenza quasi perfetta). Tale equilibrio conferisce alla scrittura un carattere moderno e tradizionale, piano e fruibile; a tratti, in certi appoggi del discorso alla seconda persona – quel "tu" che funge da interlocutore e insieme da proiezione per l'io – pare di risentire la lezione maestra di Montale. Anche l'uso delle rime si conforma ad una regola di estrema discrezione, così come tutti i contrappunti fonici interni al testo restano lievi, appena percepibili. Per esempio, nella poesia «Ascolta, un viale avevo…», la rima di chiusura *dita : vita* sembra persino liberare musicalmente il testo (in contrasto con il senso espresso di "chiusura"), anziché suggellarlo, dopo i più allusivi richiami interni fra *rose : amorose : cose*. In altre circostanze, invece, qualche rimbalzo di suono sembra svolgere una funzione di rilancio del componimento: «E dunque il mio partire non rip*osa* – *osa*, s'alza», «d'un inv*ito* / non ud*ito* mai», «è già ca*duto* / per*duto* rincorrendo». Ma per un esempio forse sufficientemente rappresentativo del sottile riverbero eufonico interno alla voce di questa poesia, si può citare per intero il testo di p. 85:

> Chiamo, ed è qualcosa o l'universo
> a farsi avanti sterminato – a stare
>
> quieto, interrato, come se fosse
> il mio grande inverso
> da scavare piano, con il timore
>
> che alzi una mano prodiga d'attesa
> le dita luminose,
> e dica: siamo –
>
> la formula paurosa della vita.

Se alcune rime interne potrebbero dirsi di primo acchito casuali (*sterminato : interrato*), cominciano ad acquistare pregnanza a cospetto dell'analogo riscontro fra *piano : mano*. Evidente, invece, è la rima, nella sede esterna canonica, fra *universo : inverso*, così come la rima di chiusura, già rinvenuta altrove, fra *dita : vita*, in questo caso puntellata dall'assonanza intermedia con *dica*. Tanta ricchezza di richiami in un testo breve, conferisce una certa rilevanza anche all'altra ripresa spontanea di due verbi all'infinito *stare : scavare*. Ma, senza, insistere in altri possibili dettagli fino ad un'analisi viziosa, il vero, più profondo contrappunto affiora nella rilettura complessiva, che prende l'abbrivo con un *chiamo* isolato, quasi a congelare lo slancio dell'apertura, e si chiude (prima dell'endecasillabo che suggella il componimento "svelando" la formula) nell'altrettanto isolato e perentorio *siamo*. Ecco, in questo movimento musicale si esprime quel senso di stupore sospeso che contraddistingue la raccolta. Del resto, non mancano anche dichiarazioni esplicite a definire la resistenza privata dell'autrice: «So a cosa penso: al verso buone e chiaro / che cerco di comporre […] La mia conversazione con la vita / può solo somigliare alle parole / che tentano un momento di quietarla». In questa dimensione di conchiusa e delicata sensibilità, «Non è accaduto nulla di più vero / del passare del tempo / fino a che il giorno è diventato intero». E tocchiamo con ciò il limite della raccolta, quel restare, della voce, protetta

www.andreatemporelli.com

dietro alla barricata, come se l'ardore del tempo che si consuma restasse attutito, come se l'autrice trovasse la propria condizione eletta nell'osservare la vita dietro «ai veli d'una finestra», incapace di corrispondere ad un «invito» (parola che mi sembra davvero cardinale) e restando entro la sfera del proprio, estenuante, ascolto: «Ci vorrebbe del tempo per spiegare / che allargando lo sguardo / si sparisce, e quanto è bene». In particolare, proprio col tema della sparizione, Silvia Bre dà sfogo a una fragile sentenziosità dickinsoniana, che fa leva su una ritualità semplice e domestica: «stringo il mio tempo in un cerchietto scuro / come lego i capelli la mattina», «a noi che del tempo eseguiamo / le parti modeste», «abitudini care / che mantengono il mondo». Non è un caso che venga ospitata al centro del libro una traduzione proprio da Emily Dickinson. La forza suggerita dal titolo della raccolta, quindi, è la stessa debolezza di un poetare per minime cesellature, per frammenti che naufragano nella certezza che «ferma è la vita», se non addirittura «inutile, ignota». Legati «al tempo / come a una carovana nel deserto», questi versi ci parlano, con una sobria e un po' vacua eleganza (talvolta crepuscolare, persino nei temi), la muta rassegnazione del vivere.

Gabriella Sica

La tentazione di leggere le *Poesie familiari* di Gabriella Sica[6] sulla scorta delle affermazioni rinvenibili in *Sia dato credito all'invisibile*, volume di "prose e saggi" edito quasi contemporaneamente[7], è avallata dalla stessa autrice, che definisce quest'ultimo un "controcanto in prosa" del primo (così almeno si legge nel risvolto). E in effetti nella prosa introduttiva dichiara:

> Ci sono inoltre, in queste pagine, gli umori dei miei versi, in gran parte inediti o sparsi su riviste, scritti in questo decennio. Il «sentire delicato», la gentilezza o la civiltà non sono parole astratte, ma invisibili idee guida del nostro vivere. E poi c'è la necessità della lode, laddove più forte cresce l'ingiuria: sia dato credito. Ci sono i temi a me più cari: la campagna e la natura come le ho conosciute nella mia infanzia, la scrittura come aratura, i bambini, con il loro essere *fanciullino* davvero saggio e giusto, che sono come i poeti; e poi il luogo del «familiare» come ultimo luogo comunitario, l'io che scompare e diventa invisibile più per un atto di carità o per obbedienza alla vita che per un bel verso[8].

Siamo così introdotti con spudorata genuinità in quella sorta di scandalo del candore che è il clima dominante dei versi della Sica. Il suo dire cerca l'innocenza del fanciullino, si pone in dissidio con il proprio tempo («Non sarà il momento giusto per essere *contro* questo secolo, *contro* il Novecento?») ricambiandolo con la lode, tanto da rovesciare l'acrimonia di Sereni («Amo il mio tempo») e pretendere che la debolezza della poesia sia la vera forza conoscitiva della nostra epoca, di tutte le epoche tanto da scommettere che solo nella grazia risieda la verità, in aperto contrasto con ogni ideologia (con la psicanalisi e la sociologia imperanti nel nostro secolo), e che nello stile più anacronistico, ovvero nell'idea più tradizionale di classicità, si depositi il seme della sapienza. Con ciò si compie un atto di fede (del tutto analogo, benché su altro versante, rispetto a quello compiuto dal mitomodernismo) sulla coincidenza di bellezza e verità («lodare il bello che è anche il buono»), sul fatto insomma che la misura poetica si depositi su un fondo etico. L'unica religione possibile attualmente all'interno del consorzio umano sarebbe dunque quella delle lettere, capace di sublimare il sincretismo (si pensi all'inseguirsi euforico, sempre nella prosa introduttiva a *Sia dato credito all'invisibile*, dei nomi di Gesù, Budda, Confucio oppure alle numerose citazioni dai classici, dai vangeli, dai poeti moderni, dai filosofi, dagli artisti, dai

www.andreatemporelli.com

mistici).

Non può, naturalmente, non sorgere il dubbio di una *ingenuità* abbracciata senza indugi in tali pronunciamenti, che potrebbero sembrare affermazioni tanto ardue da ritenersi personalissime – l'autrice invece sente di compiere anche «il ritratto di una generazione che è vissuta e si è formata ai margini dell'editoria e dei media»[9], una generazione di poeti «un po' padri e madri di se stessi»[10], perché hanno incontrato i loro maestri non sul terreno aperto del confronto umano, ma nello spazio ovattato della lettura, nel dialogo sui libri prediletti: come se anche il Novecento dovesse essere interrogato con la distanza attribuita ai classici, fuori dai coinvolgimenti ideologici e dell'impegno militante. L'unico impegno possibile è, infatti, quello di volgere la poesia al «patrimonio spirituale ed etico proveniente dalla tradizione»[11], dando credito, appunto, «all'invisibile, che è fondamento e fine della poesia. È l'invisibile che ci mostra in tutta la sua concretezza e viva evidenza il visibile, il reale vero»[12]: e tali valori invisibili sono appunto la gentilezza, la delicatezza, la discrezione ecc. racchiusi nel canone millenario della poesia. Da qui la ripresa, in particolare, del magistero oraziano (dell'Orazio così interpretato, naturalmente):

> Misura, da *modus*, è la fonte generatrice della poesia oraziana, una misura non gelida o vincolata a canoni classicistici ma intimamente nutrita dalla *virtus* che non è istinto e non è ancora virtù cardinale ma è piuttosto consapevolezza, conoscenza. Dalla virtù proviene la gioia oraziana che è conquista della pace sull'irrequietezza, della saggezza sul delirio, della libertà sull'ambizione[13].

Necessità e sincerità e immediatezza sono la fonte generatrice della poesia, della sua limpida armonia, del suo *lucido ordo*, del *sonus legitimus*[14].

> Il poeta graziano è *tenuis*, né eroico e né tragico, e tuttavia devoto a una religione dello stile e della vita, senza presunzione o arroganza. Ha buoni, cioè sinceri, pensieri con un buono, sincero stile[15].

Si tratta di una visione complessiva della poesia più che semplice, semplicistica, che non è certo priva di coraggio nei propri slanci («la poesia *è* felicità: essa trae nutrimento da un passato di dolore ma trova il suo compimento in un presente di serenità»[16]), ma che certo si radica su un atto di fede, appunto, compiuto *a priori*, vietandosi in tal modo ogni attraversamento della poesia novecentesca. Mi pare soprattutto per questo insensato l'accostamento di tale poesia con un'ipotetica linea della chiarezza, antinovecentesca, che trova in Penna il proprio campione (restano semmai sensati i confronti con Saba, Batocchi, certo Caproni); tale linea si pone, all'opposto, al di là di una soglia discriminante: sa di non potersi dire innocente e offre per mezzo del proprio candore, sia pure senza la minima esibizione, l'elemento oscuro e irrisolto del male – quasi si trattasse di una lucidità febbrile, di una malattia che si specchia nella normalità, soltanto presunta, degli altri.

I versi della Sica, cercando una misura come forma di giustizia («Se non si è accecati da una febbrile immaginazione o da un'eccedenza psicologica, se la misura, che è anche giustizia e attenzione, regola le parole della poesia, allora si può tessere una trama feconda tra le cose, tra gli uomini e Dio»[17]), non sfuggono invece alla fastidiosa tautologia di parlare della bellezza con la bellezza, tautologia che è, a ben vedere, viatico prediletto del *Kitsch*. La sensazione, dunque, a cospetto delle sue poesie, è sì di partecipare a una festa del vedere, a un'euforia di luce che restituisce onore alla natura, alla campagna, ai rapporti familiari e quant'altre cose il nostro tempo disonora, ma trasformando

www.andreatemporelli.com

tutto in una sequenza di figurine vacue, troppo candide e innocenti per essere credibili, per far nascere la grazia dall'interno del dolore e dell'assenza di fede. Non è forse un caso che, pur cercando di «pensare per millenni» (così come il finale del saggio *La lingua della lode* recitava nella versione resa pubblica nel volume *La parola ritrovata*[18]), la poesia si conformi agli spazi ben più ristretti del *Vicolo del Bologna* – per ricorrere il titolo di una raccolta precedente[19] – una sorta di «paradiso che stava bene in cima a quel popolare vicolo di Trastevere lasciato miracolosamente intatto dal tempo», dove ritrovare le visioni naturalistiche dell'infanzia perduta in un'Italia ancora contadina e "pagana" (e basti qui citare i titoli delle sezioni per rendere l'idea del libro: *Poesie per le oche, Per il mare, Vicolo del Bologna, Cantami l'antica strofa d'amore…* – una sorta di personale *Cantico dei Cantici – Cavalieri d'antichi tempi santi* – in ottave -*, Pensieri* – dove emerge la vena epigrafica e aforismatica), oppure consegnandosi agli spazi ancor più circoscritti di quel *Familiarum rerum liber* che è il recente volume di *Poesie familiari*. Qui tra strofe e versi levigati ma non troppo (accenti in quinta, strutture alluse ma non rispettate fino in fondo soprattutto per quel che riguarda il giro delle rime, spesso ridotte a "rime visive" ecc.) e storie semplici raccontate con una pronuncia classica a partire dalla medietà espressiva (con qualche concessione a diminutivi, vezzeggiativi e in genere a parole che abbassano ulteriormente il registro con inflessioni a tratti sentimentali) e dalla chiarezza linguistica, la tenerezza e la gioia di sottrarre al tempo le figure amate si adagiano dolcemente fra le braccia di un pensiero fiabesco e disarmante, che sembra parlare non a noi, ma a quel noi perduto nella memoria ancora capace di credere o di stupirsi di ciò che ora ci appare invece banalmente poetico, con uno slancio di fede davvero puro e infantile che non ci appartiene più.

Claudio Damiani

La poesia di Claudio Damiani sembra muovere da ragioni e intraprendere modalità espressive del tutto analoghe a quelle testé riportate per Gabriella Sica. Potremmo dire, sintetizzando, di trovare in lui la stessa poetica, ma spinta ad un tale grado di oltranza da trasformarne i dati peculiari in una sottile forma di ossessione.

Ricorriamo a quanto sintetizzato da Umberto Fiori a proposito de *La miniera*[20]:

> Diminutivi, vezzeggiativi, esclamativi, interiezioni, effusioni, idilli: Damiani "si permette" pressoché tutto quello che le regole non scritte di un galateo poetico ormai secolare proibiscono (o quanto meno sconsigliano); si può dire, anzi, che l'identità del suo lavoro – un'identità nettissima fin dagli esordi – abbia preso forma proprio da un sistematico, caparbio rovesciamento di quel galateo. Leggendolo si pensa ai crepuscolari (soprattutto Corazzini direi) poi magari a Penna, a Saba, a un certo Caproni, e ancor più a quel diffuso e variegato antinovecentismo che ha fatto da antifona al Novecento più accreditato; ma la trasgressione "dolce" di Damiani mi sembra assumere – in questa fine di secolo – caratteri ancor più estremi ed estremamente anacronistici. Di un tale anacronismo l'autore è tutt'altro che inconsapevole e si affretta anzi a suggerirne – in versi – un'interpretazione *forte*, dove la polemica è appena attenuata dal tono mansueto: «Che bello che questo tempo / è come tutti gli altri tempi, / che io scrivo poesie / come sempre sono state scritte». Siamo di fronte, insomma, a un'idea radicalmente antimoderna di poesia, nata dal rifiuto di ogni avanguardismo, di ogni "progresso" in arte, di ogni feticismo del Nuovo; non per caso *La via a Fraturno* (la raccolta che è un po' il cuore di questo libro) elegge Orazio a proprio nume tutelare e a proprio scenario il paesaggio arcaico e appartato della Sabina[21].

Abbiamo appena parlato di poetica, a proposito di quest'autore: ci sembra sensato, a patto di intenderla nel valore di riflessione *a posteriori*, non in qualità di progetto poetico pre-determinato, viziato da un'opzione ideologica. Anzi, l'atteggiamento altrettanto disinibito di Damiani nei confronti del canone suggerito dalla modernità, sembrerebbe

www.andreatemporelli.com

nascere da una disarmante constatazione storica, come già avviene per la Sica, circa il riconoscimento di quello che la poesia ha sempre rappresentato, con le forme e il linguaggio elaborato dalla tradizione, all'interno della nostra civiltà, se non addirittura di ogni civiltà (e si potrebbe aprire qui una finestra sulle frequentazioni della cultura orientale che sia Damiani sia Sica a tratti esibiscono). Del tutto estraneo all'ansia (decadente e nevrotica) di rinnovamento che l'arte ha sofferto nel nostro tempo, il poeta sembra prendere atto serenamente di quello che la poesia è, nelle forme che ci vengono tramandate fin dai tempi della scuola, nell'idea di poesia più semplice e schietta (e dunque del tutto riconoscibile come tale) che tutti hanno.

Ora, a prescindere dal fatto che ormai anche la tradizione moderna fa parte della nostra storia e le nuove forme poetiche da essa elaborate sono ampiamente filtrate anche nella cultura popolare, benché a diversi livelli e con un noto pericolo di perdita di specificità, di scadimento in forme di poeticità diffusa e banale (che peraltro sono ancor più evidenti nei confronti di un'idea antimoderna e "tradizionale" della poesia) e a prescindere dal fatto che questa posizione sia, a partire esattamente dai propri presupposti anti-ideologici, una presa di posizione ideologica bella e buona, nient'affatto innocente, va dato merito a Damiani di riuscire a bruciare tutte queste resistenze interpretative, di riuscire a portare la maniera assunta ad un tale livello di ossessività da rovesciarlo in uno stato di naturalezza di secondo grado (e, infatti, andrebbe osservato come il passaggio dai versi – su tutte le forme la più tipica è forse quella dell'elegia in endecasillabi, che trascolora poi in uno schietto versoliberismo – alla prosa sia del tutto indolore: le parole si dispongono in verticale con la stessa noncuranza con cui si inseguono in orizzontale, proprio per il principio classico della disinvoltura conquistata con un esercizio dissimulato). Giustificata con il rifiuto degli psicologismi in cui la poesia sembra essersi impaniata, liberandola, quindi, dalla sofferta necessità di giustificarsi in quanto poesia (per chissà quali sensi di colpa), la voce di Damiani sembra poter tornare a concentrarsi sulle cose. Compiendo un atto di fede – che come tale nel suo scatto determinante non va giustificato – nell'idea di poesia apparentemente più anacronistica, i suoi versi dicono, godono di uno stupore persino troppo innocente, creano dentro la finzione lo spazio per una rappresentazione della realtà. Non c'è dubbio, infatti, che questa poesia sappia raccontare e descrivere con una freschezza e una radicale libertà ben difficilmente rinvenibile altrove. Per mostrarci il mondo, il poeta non ha più bisogno di metafore, di preziosi analogismi, di oscurità verbali che nascono da un desiderio di potenza del soggetto. A ogni forma di poetica che dia credito a tali strategie, egli contrappone un abbandono ai valori "oggettivi" della lingua, che è un patrimonio non plasmabile a capriccio: ecco perché, paradossalmente, l'atto di fede compiuto nei confronti della tradizione poetica (riconducibile anzitutto agli snodi rappresentati dalle esperienze magistrali di Orazio, di Petrarca e di Pascoli) si risolve in un atto di fede nel mondo, come se la poesia non dovesse essere inventata, ma fosse già lì, e compito dell'uomo fosse soltanto quello di riconoscerla.

Da qui la gioia della nominazione che si concretizza in strutture di coordinazione e nel ricorso al polisindeto, in sequenze interrotte da frequenti fioriture emotive – esclamazioni, domande, espressione di stupore –, come ha rilevato Galaverni. Da qui il senso animistico con cui il poeta si rivolge alle cose e, come un fanciullino, le interpella, come si trattasse di persone.

Eppure,

> L'aura di innocenza, la gioia di un'epifania o d'una visione, la prospettiva che s'indovina nella memoria dietro ogni sguardo presente, non cancellano l'inquietudine del mancamento.

www.andreatemporelli.com

La casa del poeta reca anch'essa i segni della storia: l'infanzia che pascolianamente rappresenta può essere recuperata solo a partire dalla sua perdita[22].

Il ricorso a urticanti (per la sensibilità moderna) e iterati diminutivi, la pretesa di una candida immediatezza («Tu dici: perché scrivi a ruota libera / i versi, non ti sembra che dovresti / meditarli di più, farli più densi / di contenuti?… […] non sei tu tesoro / a dirmi queste cose, ma è una voce / dentro di me»), le inflessioni patetiche e svenevoli, conducono a una implicita estenuazione del poetico, che insieme a un'esuberanza percettiva creano uno stato di euforia, di ebbrezza – al di qua della quale, peraltro, tale poesia non può che essere respinta. Con ciò, si prenderà atto del fondo doppio che essa nasconde: come un senso di tristezza di fronte alla constatazione che la nostra fede nelle cose coincide con un atto di autentico nichilismo: «Che bello che questo tempo, come ogni tempo, finirà, / che bello che non siamo eterni, / che non siamo diversi / da nessun altro che è vissuto e che è morto, / che è entrato nella morte calmo / come su un sentiero che prima sembrava difficile, erto / e poi, invece, era piano»[23]. La profondità ambigua di tale bellezza risulta a questo punto evidente, e inquietante.

Ha probabilmente origine in questo intimo problema il senso di eroismo della poesia di Damiani, portato a galla con più veemenza nell'ultima raccolta, intitolata appunto *Eroi* (*per incidens*: pure l'interesse per la cultura orientale si potrebbe innestare sulla disciplina con cui il soggetto deve consegnarsi all'universo).

In tale raccolta, Damiani raggiunge sicuramente gli esiti più convincenti. Le sue prime opere, infatti, non potevano non sollevare il pericolo della costruzione e della chiusura in una personale arcadia – rischio che in effetti il poeta cercava di scongiurare sottraendo, a partire dalle poesie più recenti della *Miniera*, i suoi versi al loro *habitat* per costringerli a un confronto con la storia e piuttosto al mito. Malgrado questo tentativo, allora ancora involuto, il dettato restava infarcito di forzature manieristiche che andavano dalla citazione alle più discrete e raffinate inversioni sintattiche e, soprattutto, alla coraggiosa ma estremistica ripresa della lingua della tradizione (per gli arcaismi lessicali e grafici basti la citazione di un brano emblematico: «Il mio tesoro viene ogni mattina / al suo giardino e di cure lo copre / d'ogni genere e d'opre: qua una stipa / leva, là un sasso allontana, qui uno / stelo paziente districa, poi a lungo / tutto lo mira stupita e lo guata / ferma reclina sui piccoli fiori / ad arco, muta coi riccioli d'oro / che quasi toccan le punte dei petali…»; con il finale: «Questo è il giardino; se lo guardi è forte / il lume che ti fere gli occhi / e ti rivolti, ma subito apprendi / che tutto è vero, ogni cosa che vedi / è vera, e svolge la vita nel tempo / e è intera…»[24]). Il risultato era quello di creare una sorta di crepuscolarismo sereno, tenero e non lagnoso.

Ora, con la nuova raccolta, gettando anzitutto sui familiari il suo sguardo inquieto, animato da questa dolorosa felicità del vivere, Damiani dà voce a quell'eroismo quotidiano che regge l'umanità nel suo effimero passaggio terrestre: il tema della morte è assolutamente centrale, per quanto essa venga indagata e disarmata con il disincanto di un fanciullo, con la disillusione di chi non vuole, perché sa di non poter, opporre resistenza. E finalmente riesce a farlo riducendo al minimo la maniera, semplificando il linguaggio, insomma ripulendo il dettato da tutto quello che risuonava ancora come del tutto letterario. Ciò non significa che abbia rinunciato allo *shock* generativo che si fonda su quell'anacronismo, su quell'atto di fede nella poesia di cui si è ampiamente detto; semplicemente, ora si riconduce tutto a una dimensione ben più profonda. Il poeta raccoglie ormai quasi completamente tale choc nella pronuncia, limitandosi semmai a riproporre il proprio antagonismo alle involuzioni della modernità parlando di Ade, di patria, di eroi, insomma trovando idoli ad

www.andreatemporelli.com

altro livello. Inoltre, i nuovi esiti della poesia di Damiani accolgono, sebbene con estrema discrezione, anche un leggero soffio metafisico: gli episodi di vita quotidiana lievitano, facendo propria una certa aura allusiva. Se prima l'autore vigilava per non cedere a momenti di riflessione che staccassero lo sguardo dalle cose, ora sembra invitare il lettore, alla fine del componimento, ad alzare gli occhi e a meditare, ascoltando ciò che il poeta gli ha suggerito surrettiziamente. C'è dunque un acquisto di profondità, e ciò risulta evidente anche nella prova di poesia visionaria compiuta nel capitolo *L'isola natante* e negli immediati dintorni di esso. Si tratta di una ripresa del tema (dantesco, non solo classico) del dialogo coi morti – tentativo peraltro maldestro in alcuni passaggi –, che può ricordare anche certe esperienze contemporanee come *Il cimitero dei partigiani* di Mussapi. Con un rapido trapasso onirico, il poeta sente la propria isola muoversi e, prima di imparare a congedarsi da essa e lasciarla al suo viaggio surreale, incontra e dialoga con le ombre dei defunti. Il primo gli si presenta e dice, con esiti forse involontariamente comici: «Salve, sono Leone Damiani» e così via.

Resta, profondo e intatto, il dubbio che la vera sfida poetica (che non è un atto di volontà dell'individuo ma una necessità intima della scrittura e, dunque, un nodo della nostra civiltà) sia quella di recuperare una possibilità di pronuncia semplice e potente attraversando il simbolismo (inteso come ripiegamento dell'arte su di sé per una presa di coscienza fondamentale), non restandone al di qua. La crisi di identità della poesia va risolta, non rimossa. Resta la scommessa di una poesia che, senza far violenza alla natura, anzi interpretandola, participi davvero alla creazione – sia opera responsabile dell'uomo, non *soltanto* stupore infantile.

NOTE

[1] CLAUDIO DAMIANI, *Eroi*, Roma, Fazi 2000, p. 70.
[2] GABRIELLA SICA, *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi*, Venezia, Marsilio 2000, p. 161.
[3] SILVIA BRE, *Le barricate misteriose*, Torino, Einaudi, 2001.
[4] SILVIA BRE, *I riposi*, Bari, Rotundo 1990.
[5] GIULIANO DONATI, recensione a *I riposi* di SILVIA BRE, «Poesia», IV, 41, giu. '91, p. 61.
[6] GABRIELLA SICA, *Poesie familiari*, Roma, Fazi, 2001.
[7] GABRIELLA SICA, *Sia dato credito all'invisibile*, Venezia, Marsilio 2000. La sigla riecheggia il titolo di SEAMUS HEANEY *Sia dato credito alla poesia*.
[8] *Ibidem*, p. 18.
[9] *Ibidem*, p. 17.
[10] *Ibidem*, p. 70.
[11] *Ibidem*, p. 177.
[12] *Ibidem*, p. 20.
[13] *Ibidem*, p. 27.
[14] *Ibidem*, p. 28.
[15] *Ibidem*, p. 29.
[16] *Ibidem*, p. 26.
[17] *Ibidem*.
[18] *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a c. di MARIA IDA GAETA e GABRIELLA SICA, Venezia, Marsilio 1995, p. 144.
[19] GABRIELLA SICA, *Vicolo del Bologna*, Forte dei Marmi, Pegaso 1992.
[20] CLAUDIO DAMIANI, *La miniera*, Roma, Fazi 1997.
[21] UMBERTO FIORI, rec. a *La miniera*, «Atelier», II, 7, sett. 1997, p. 65.
[22] PAOLO FEBBRARO, rec. a *La casa*, «Poesia», IX, 97, luglio/agosto 1996, p. 60.
[23] *Ibidem*, p. 73.
[24] CLAUDIO DAMIANI, *La miniera*, *op. cit.*, pp. 29-30.

www.andreatemporelli.com

Elisa Biagini – *Under water*

*La breve silloge che presentiamo dimostra una crescita poetica della Biagini, che rende ragione della costante attenzione della critica nei suoi confronti fin dagli esordi. I tratti originali della sua poesia stanno raggiungendo una connotazione stabile, chiaramente distinguibile all'interno del panorama poetico contemporaneo: «il piglio asciutto e severo con cui affronta la vita», «lo stile "corposo" ricco di riferimenti alla realtà comune», «la leggerezza» raggiunta »per merito di una singolare rappresentazione poetica dai tratti impressionistici», «il taglio netto e vigoroso delle immagini» che «assumono anche una valenza morale di chi crede che con la realtà non si può barare» si diceva sul n. 11 di «Atelier» e nell'introduzione alle sue liriche nell'*Opera comune *(Borgomanero, Atelier, 1999). A questo occorre aggiungere una straordinaria forza rappresentativa che condensa in emblema il tumultuoso mondo interiore, l'elaborazione fantastica dell'esperienza interna ed esterna e la maniera con cui affronta il reale.*

La tematica delle composizioni è l'acqua, fonte di secolare simbolizzazione. La Biagini supera agevolmente il pericolo di intellettualizzazione dell'archetipo junghiano attraverso il potente filtro della propria personalità e contemporaneamente non cade nella tentazione di risolvere il nucleo poetico in una estenuata e sentimentale regressione prenatale. L'acqua viene percepita come l'elemento che fonda e sostiene il nostro essere corpo, percezione rintracciata in un rapporto totale con se stessa, con la realtà, con la vita sentimentale e con la pulsione generativa. L'«immersione» la induce a rivivere (non sottovalutiamo la coagenza del paragone tra il «cordone ombelicale» e il «tubo / di lavatrice») "fisicamente" l'esperienza di vita nel liquido amniotico sepolta nell'inconscio: «l'acqua che / sale un ricordo». Quel momento dell'esistenza non viene cancellato, è stato solo rimosso e ritorna come tendenza istintiva nella vita affettiva che ispira il desiderio di maternità («il / suono dell'acqua / che hai smosso // si ripete / ogni volta alla / tua voce») producendo un forte sentimento di unità fisica: «Noi / siamo / l'acqua / che ci versiamo / in noi, ci / beviamo». Per questo motivo l'"altro" è percepito come parte di una stessa sostanza, di un'unica circolazione che comprende l'intera natura: «il tuo / riflesso / appartiene / all'acqua, / alla pozza / del piatto, al / lago della / vasca, che / ti si versa, / che ti si beve, / l'acqua di noi». Del resto, conclude la scrittrice, nell'acqua sta l'essenza dell'esistenza individuale: «the / me-behind / dark and full of / water».

Non è facile trovare nelle pubblicazioni contemporanee un'uguale forza poetica di agglutinazione di parole, di simboli, di suoni, di echi in uno stile essenziale, che nella rappresentazione degli oggetti stempera ogni lirismo troppo acceso e suggerisce profonde risonanze. La parola, nel momento in cui accoglie la cosa, si trasforma e trasforma la cosa stessa e non secondo una corrispondenza biunivoca propria del linguaggio scientifico, ma in un rapporto mobile che il poeta, all'interno di un determinato codice, scopre e varia al fine di dilatare il significato dell'esperienza personale (G. L.).

***

La faccia piena
di chi assorbe ad
ogni sguardo
e non risputa,

un marsupio di
dentro
e la schiena si
piega di acqua

(è l'acqua
dall'uovo
che frizza
col caldo,

la goccia più
scura di
ore).

www.andreatemporelli.com

***

(to Eva Hesse)

held in place by
a long tail, a
tube of tears
reaching the
floor
and coiling.

***

inciampo nel
cordone, come
filo d'un orlo,
inizio o fine,
l'attacco, tubo
di lavatrice,
carico
acqua ancora
e poi la
bolla, un
respiro solo;
poi chiuso,
la camera d'eco.

***

Quieta di
dentro. Passata
la centrifuga
si sgrondano
gli alveoli,
lo stomaco,
fasci torti
come fili
del telefono:
(gli occhi ghiacciati
in questa misura,
dalla nascita, doppio
raggio di nuovo).

***

IMMERSIONE N. 39 IN E *(per A.)*

Ferma, mi dici,
sott'acqua, in
formaldeide.
Respira di

www.andreatemporelli.com

pelle, le
vasche degli occhi
in silenzio:
e vedi radici, le
vene di acqua
che preme, i
nodi di ossa.
Sommersa
e l'acqua che
sale un ricordo,
in gelatina
e il tempo un
incidente;
da adesso
c'è l'acqua a
riempire le
forme,
da dentro.

***

Poi
riemergo dal
pianto, come
un viaggio,
per rivoltare
il polmone come
calza – la sacca
rosa gengiva –, per
ricucire lo
spazio,
il campo elettrico intorno
alla testa.

*** *(per S.)*

Nel chip del
mio orecchio
è il
suono dell'acqua
che hai smosso
si ripete
ogni volta alla
tua voce, fa il
cerchio
dalle uova alla
mia pelle,
fa
l'eco.

www.andreatemporelli.com

***

Noi
siamo
l'acqua,
che ci versiamo
in noi, ci
beviamo, col
bagnato che
amplifica il
corpo
e si fa specchio
del non visto
mai.

***

(indoor water:
la rottura delle acque)
il tuo
riflesso
appartiene
all'acqua,
alla pozza
del piatto, al
lago della
vasca, che
ti si versa,
che ti si beve,
l'acqua di noi.

***

These blurred
images, these photos of
interrupted dreams:
I bend and
bend, my eyes
grow larger,
a stain on paper: the
glasses are frozen
ponds, the
me-behind
dark and full of
water.

NOTA SULL'AUTORE
Elisa Biagini vive tra Firenze e gli Stati Uniti dove insegna a Barnard College, New York. Ha pubblicato opere in italiano e inglese e traduzioni dall'inglese su varie riviste italiane e americane. Suoi testi sono apparsi su varie antologie, tra cui *L'opera comune* (Atelier, 1999). La sua raccolta più recente è la bilingue *Uova* (Genova, 1999).

www.andreatemporelli.com

Giorgio Gazzolo - *Cinque orazioni*

Gianfranco Ravasi nel saggio Insonne presenza della Sacra Scrittura nella poesia *(Aa Vv,* La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio, *San Paolo, 1996) individua tre fondamentali modelli ermeneutici e applicativi con cui la poesia degli ultimi secoli fa ricorso alla Bibbia, «il grande codice« della cultura occidentale (N. Frye): il modello "attualizzante", che sottrae l'immagine sacra alle coordinate spazio-temporali per collocarla all'interno della trama attuale della vicenda umana, un secondo definito "degenerativo" che presenta una situazione con prospettive antitetiche rispetto al testo biblico e un terzo, quello "trasfigurativo" mediante il quale «la poesia biblica è ricreata in nuove luminosità proprio attraverso la poesia contemporanea. I poeti si rivelano, così, interpreti supremi della parola, i veri esegeti per connaturalità».*

Non uno schema antifrastico né un'azione ironica sarcastica ci permetterebbe di interpretare la breve silloge di Gazzolo, bensì il terzo modello proposto da Ravasi, per il fatto che proprio nella forza dei riferimenti reali troviamo una testimonianza della tragedia che il dolore e le difficoltà dell'esistenza esercitano sul poeta. Un senso di autentica religiosità redime le umane miserie e la delusione per i frustranti conati di un'irraggiungibile perfezione proposta dai modelli devozionali. La vita si attua in circostanze "infernali", come si evince dall'allusione dantesca del secondo brano, in cui povere creature travolte da un assurdo destino si trovano evangelicamente più vicine a Dio, più care al suo cuore di Padre, che conosce fino in fondo le tribolazioni e l'interiorità umana. Gesù Cristo sulle strade della Palestina non ha affidato alla turba dei benpensanti, ma ai cuori semplici, deboli, peccatori il suo rivoluzionario messaggio di amore: «I peccatori e le prostitute vi precederanno nel Regno dei Cieli».

Il testo tradizionale delle preghiere viene percorso da questo alito di luminosità piena di umanità dolorante, piena di dubbi, di cadute e di invocazioni d'aiuto. L'apertura all'«altro» è evangelicamente totale anche nell'evidente contrasto con il testo liturgico per mettere in luce la contraddittorietà del periodo presente teso tra aspirazione all'autenticità e l'incapacità di suggellare con modalità nuove il bisogno del sacro: «che non venga il tuo regno / per altrui volontà; / e non liberarmi dal male / se il prezzo è troppo alto». È il pubblicano che dal fondo del tempio non osa neppure chiedere perdono per le proprie debolezze. I riferimenti alla realtà non desacralizzano le immagini tradizionali, anzi nella loro materialità tentano il processo contrario: la persona di Gesù Cristo Salvatore è il «suo unico figliuolo / un giorno (da me) rimesso in croce / con pietosa pazienza / vinavil e chiodini, dato / che s'era rotto / cadendo in terra / un crocifisso». Nella lirica Requiem*, in cui la tentazione di applicare il modello "degenerativo" è fortissima, l'acuta consapevolezza dell'umana tragedia riscatta questa fede che vive di dubbi e di ricerca e non di certezze* (G. L.).

SALVE REGINA

In via Viviani al 17 rosso
Regina di misericordia
eri madre di nostri
brevi incerti amori.

Rivolgi illos tuos
occhi non mai severi
a noi gementi
a noi piangenti, adesso
inutilmente. E tu che lo sapevi
avvocata nostra
ci permettevi umide vittorie
in modo che il ricordo
di troppe donne conosciute
almeno uno
rimanesse regalmente
pervaso da un sorriso.

www.andreatemporelli.com

AVEMARIA

Non ho foto di te
Geronzi Mariagrazia piena
di ambigui sorrisi:
sei stata benedetta
fra le donne
che in quei tempi
alzavano al cielo
indici e pollici
a forma di fica.

Ora – dopo trent'anni –
il tuo seno è stanco
e i capelli grigi ti sfilano
sul volto un'incertezza.

Se preghi prega per me
peccatore perché
nell'ora della morte
sospiri un "amen"
più dignitoso possibile.

PATER NOSTER

Padrenostro grigioverde
riferimento corpulento
o nebbioso, ma inevitabile.
Padre sassofonista, padre
uccisore. Padre che torna
a casa dopo il derby.

Padre che sei nei cieli
più impensati
nei grattacieli, impiegato
introvabile, mai pronto
se occorresse, eppure
onnipresente, riflesso,
santificato (malamente)
esagerato pane quotidiano.

Che non venga il tuo regno
per altrui volontà,
e non liberarmi dal male
se il prezzo è troppo alto.

ANGELO DI DIO

Statuetta in sacrestia
angelodidio
che mi sei stato custode,

www.andreatemporelli.com

secondino, delatore
in non poche circostanze.
O forse suggeritore
caparbio di fatiche
per l'anima,
pilota capriccioso
di continue virate…

Adesso infine
òccupati di un vecchio,
ritrovami e sollevami,
nel silenzio voliamo
delle tue piume secche,
contro le nubi il vuoto
del tuo sorriso
di terracotta spenta.

CREDO

Credo in diopadre onnipotente
per bianche consuetudini
o moto imprudente
dei fondi.

E in gesucristo suo unico figliuolo
un giorno (da me) rimesso in croce
con pietosa pazienza
vinavil e chiodini, dato
che s'era rotto
cadendo a terra
un crocifisso.

Che altro? ah sì, la vita eterna
e tutti i santi che marciano in fila
a ritmo di jazz.

REQUIEM

Un piccolo campo di croci,
un muretto corroso.

Mi sembra non doni
il Signore (là sotto)
la luce perpetua,
ché forse davvero
nemmeno la morte
concede l'eterno riposo.

NOTA SULL'AUTORE

Giorgio Gazzolo è nato nel 1937 a Genova, dove attualmente abita. Ha vissuto a Roma e a Milano. I suoi primi versi furono pubblicati nel 1967 su «Letteratura» (n. 88-90) e negli Anni Settanta e Ottanta ha collaborato a vari giornali («Paese Sera», «Secolo XIX» ecc.). Il suo ultimo volume di poesie è *Sguardi – 48 tanka*, Spinea, Ed. del Leone 2000.

www.andreatemporelli.com

Tommaso Lisa – *Galeria*

Tommaso Lisa è nato e vive a Firenze, città dell'arte, luogo dove il semplice passeggiare per le strade, la visita ai palazzi, alle chiese, un semplice sguardo panoramico traccia le linee di una geografia interiore ricca di valori culturali. E proprio da questa impronta interiore paiono nate le liriche della silloge che presentiamo come reinterpretazione dell'omonima opera del Marino, dedicata ai grandi capolavori dell'umanità situati in terra italiana. Lisa compie un'operazione difficile e rischiosa: in epoca postromantica si è proposto di collegare poesia ed arti figurative. Egli riesce a sottrarsi ai pericoli di un piatto descrittivismo grazie alla particolare maniera con cui trasfonde nel testo il personale modo di considerare il rapporto arte-vita.

Strutturalmente ogni componimento è formato da dieci endecasillabi rimati, divisi in due parti: di solito i primi sei versi sono legati da rime alterne (ABABAB), mentre gli ultimi quattro versi presentano due finali variamente intrecciate. Schema fisso, dunque? Capacità di dominare in modo ferreo e sovrano la disciplina metrica e lessicale? No, non è questa la cifra con cui leggere queste composizioni, in primo luogo perché la mobilità della rima e le variazioni dello schema ritmico lasciano trapelare una strenua e irrisolta lotta tra fantasia ed espressione, in secondo luogo perché il germe ispirativo si trova nella ricerca di un dialogo poetico con i grandi artisti del passato, che mette in gioco i temi più complessi dell'esistenza umana: la cacciata dal Paradiso Terrestre di Masaccio presenta Adamo ed Eva «fatti uomini da quel frutto colto»; il Cristo che scende dalla croce di Rosso Fiorentino è il «figlio / suicida del padre privo di voce». Il poeta condensa in pregnanti espressioni un'interpretazione filosofica e teologica come nel caso precedentemente accennato: l'offerta volontaria del Figlio che si immola sulla croce per i peccati di tutti gli uomini è vista come un "suicidio". La deposizione *del Pontormo considera, invece, il «corpo schiodato curvo d'amore»*. La natura morta *di Caravaggio è «colta in equilibrio sull'orlo muto / sigillo di schianto nel tempo e morte»*.

L'opera, pertanto, pur nell'oggettività stilistica, viene filtrata attraverso il mondo interpretativo dell'autore, da cui ricava profondità e significato. Il fascino di queste liriche nasce appunto dalla tensione tra il cromatismo, il formalismo e lo squarcio interpretativo che anima le linee, i colori, conferisce pieno e vuoto, movimento e fissità, come traduzione della conflittualità stilistica di cui parlavamo.

Il dialogo instaurato da Tommaso Lisa, però, si pone a livello poetico e non critico, per il fatto che nel breve giro di dieci endecasillabi condensa tutto l'empito di affetti, di sensi, di interpretazioni, di sensazioni suscitate nel suo animo. Adamo ed Eva, diventati «uomini da quel frutto colto» si sentono «scacciati da se stessi», concetto che può essere interpretato in un duplice senso: scacciati non da Dio, ma dalla colpa da essi commessa che agisce come stimolo interno, oppure scacciati dal loro vero destino, quello di una perfezione, aspirazione che ancora vive come fascino nel desiderio di ogni uomo che «ricorda di essere un giorno stato / parte del tutto, e luce più intensa». Ugualmente l'espressione «quella madre scavata dal pianto» può essere interpretata sia come metafora di un dolore inenarrabile sia come lavoro di Michelangelo che nello scavo ha dato forma al volto della Madre sofferente. Polisemia, dunque, che accresce la forza di rappresentazione nell'intento di percepire le opere d'arte secondo molteplici dimensioni (G. L.).

> *io vidi là delle tele del più alto valore e che, per la maggior parte, avevo ammirato nelle particolari collezioni d'Europa e alle esposizioni di pittura. Le diverse scuole degli antichi maestri vi erano rappresentate con una Madonna di Raffaello, una Vergine di Leonardo da Vinci, una ninfa di Correggio, una donna di Tiziano, una Adorazione del Veronese, una Assunzione di Murillo, un ritratto di Holbein, un monaco di Velazquez, un martirio di Ribera, una sfilata di Rubens, due paesaggi fiamminghi di Teniers, tre piccoli quadri di genere di Géricault e di Prud'hom, qualche marina di Backuysen e di Vernet. Tra le opere della pittura moderna, scorsi quadri firmati Delacroix, Ingres, Decamps, Troyon, Meissonier, Daubigny, etc.*
>
> Jules Verne

MASACCIO

un pianto secco solca il duro volto
ai due difformi individui caduti
fatti uomini da quel frutto colto.
di scorcio in alto sulle mura muti
incedono lenti nel loro stolto
dolore simili a cani sperduti.

www.andreatemporelli.com

scacciati da se stessi. lo straziato
vedersi un uomo solo che pensa
e ricorda di essere un giorno stato
parte del tutto. e luce più intensa

PIERO DELLA FRANCESCA

il vento magro che divide gli orti
Franco Fortini

freddo si staglia diafano sul pianto
tra i rami arsi della collina brulla
l'aspro volto ed il soleggiato manto
azzurro del marzo scinde dal nulla
l'ombra sottile del corpo nel bianco
del costato. attratti oltre la pupilla
vuota d'acciaio distesi i soldati
ignorano quieti lo scudo amaranto
appoggiato all'asta. quasi accecati
che cristo è risorto in sogno soltanto

ROSSO FIORENTINO

con forza il cristo scende dalla croce
schiodato uomo e così fatto figlio
suicida del padre privo di voce.
rossa si schiude e trema dal ciglio
nel crepuscolo squarciando veloce
la luce tinta di arancio e vermiglio.
tra piedi torti e panni colorati
sopra volterra in volo. verticali
scale squadrate e gente con le ali
nel furore e l'estasi ormai sperduti

PONTORMO

Un fuoco fatuo impolvera la strada
Eugenio Montale

neutra dal cielo una nuvola sfiora
quel corpo schiodato curvo d'amore
rinvolto in un manto di estasi chiara.
nel rosa il turchese segna il nitore
colto sull'occhio al calar della sera
che il turbine abbaglia in tale dolore.
dietro la vergine un volto nel vasto
grigio del saio devoto in disparte
guardando più in alto supplica l'arte
o il vuoto. che sulla croce è rimasto

www.andreatemporelli.com

DANIELE DA VOLTERRA

livido in cielo quell'uomo è sospeso
tra volti bruni e l'azzurro ossidato
schiantando stinto in un grido conteso.
in brandelli arancio il panno rosato
flette piano in pieghe di sale acceso
il corpo triste sul legno squadrato.
nel freddo la calca sotto l'insegna
perde col tempo i colori stravolti
e l'aria. intorno. scindendo disegna
per sempre il confine dei loro corpi

BAROCCI

nell'istante la luce esce dall'ombra
con un abbaglio e il giallo si confonde
sul celeste il tendersi delle membra.
il pugno chiuso del cristo soffonde
distesa a terra la vergine d'ambra
nel cartoccio rosso di panni e onde.
le scale convergono in un punto.
sfumando poi disperso nella sorte
tra aureole chiodi e spine. nel vento.
l'uomo che si fa uomo nella morte

CARAVAGGIO

sul muro giallo il profilo si staglia
verde e sottile alla luce di sera
nella stagione in cui secca la foglia.
livida accanto all'uva bianca e nera
posa una mela. il male nella paglia
non solca ancora il fianco della pera.
nel canestro di vimini intessuto
si corrompe lenta la loro sorte
colta in equilibrio sull'orlo muto
sigillo di schianto nel tempo e morte

www.andreatemporelli.com

MICHELANGELO

per scolpire il marmo manca la forza
e la carne ormai si ricorda appena
la forma nascosta dentro la scorza.
del passato tormento ecco la pena
fissa sul bianco labbro in una morsa
di pietra solcata dentro una vena.
di tale energia oggi resta soltanto
impressa nel buio una pallida orma
e quella madre scavata dal pianto
china dall'alto al figlio. esile forma

SOLIMENA

in trasparenza risplende l'autunno
e il bianco teschio rischiara soffuso
nella sera tra le pieghe del panno.
appare il libro sciupato dall'uso
nell'odore d'incenso e rossi stanno
gli esili fiori nel vetro del vaso.
pochi oggetti sottesi in tale esatto
istante d'oro del tempo il riflesso
del candelabro sul fiasco. astratto.
ricorda un gesto vano e sommesso

PIRANESI

nello spazio il punto di fuga verso
un postumo orizzonte è disgregato
dal tempo. reso frammento riverso
dall'ala di un angelo. fissurato
capitello di segni. che disperso
dorme nella notte. bimbo spezzato.
fratto. frattale. ansa della materia.
grafico e fregio di funzione. feria
nel pronao di Paestum. il presente
decostruito. su una colonna assente

NOTA SULL'AUTORE
Tommaso Lisa è nato a Firenze nel 1977. Ha appena concluso gli studi universitari laureandosi in Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea. Collabora con la rivista «Atelier» e dirige il trimestrale di letteratura «L'Apostrolo». *Galeria* presenta testi inediti.

www.andreatemporelli.com

Nicola Ponzio – *Gli ospiti e i luoghi*

*In questo momento culturale è comune a molti poeti la lotta per la riconquista della "parola", una parola che torni a dire, "chiara e forte", «lampi rovinosi ed erba chiara», luogo che sappia accogliere gli ospiti, che sia capace di incendiarsi nella poesia. Il problema fu già proposto da Laura Pugno sul numero 14 di «Atelier», la quale voleva «una lingua "manx" (lingua dell'uomo? lingua mancante? lingua del man e della cosa?), una lingua "di oggetti, di vista di luogo in luogo e video a spalla", "voce messa nelle cose", "voce / anche bassa, svegliata da sogni / completamente nel corpo"». La poesia, quindi, tenta di imboccare una strada nuova per scuotersi la pesante eredità della tradizione letteraria e la dicotomia tra l'essere della voce in se stessa e la necessità di significare "altro". Uguale esigenza di "corporeità" troviamo in Gianni Priano: «Non le lingue degli angeli / posseggo ma questa lingua / che abita la bocca e dice / tace, si attorciglia e prega / amara, secca», «Che grassa, spessa s'arroventa / pecca […] e lecca la superficie odorosa / delle cose» (*Nel raggio della catena*, Borgomanero, Atelier, 2001).*

Non diversamente Ponzio sente la nausea delle oscurità novecentesche che risolvevano intellettualismo retorico ed ha «tentato un dettato limpido» immergendosi nei «rizomi», riponendo con cura le «scaglie» dell'oro, ha esperito, insomma, diverse vie, ma alla fine ha compreso di aver «bisogno di nomi», di realtà, di «gas», di «paracarri», solo così può infiammare la pagina. Non teme di levare il superfluo: è importante aderire alla realtà e lasciarsi leggere «dai pastori». La ricerca del "nomi" si traduce stilisticamente in frequenti periodi nominali, quasi cellule primordiali di senso e semi di ulteriori approfondimenti.

Se ogni scrittore deve necessariamente misurarsi con questo problema, nel momento storico in cui la poesia cerca di riiniziare a dire, la lingua diventa motivo di ricerca e di esplorazione. Non è un caso che sulle pagine di questa rivista non si sono mai lanciati manifesti letterari, non si sono mai tracciati i confini di movimenti o di gruppi: la questione si pone più a monte e riguarda i fondamenti stessi dello scrivere (G. L.).

Lampi rovinosi ed erba chiara.
Oscenità di poter dire – di sentire
ad un tempo l'unità, la disgiunzione
(Matura
ricompensa che le mani
per il pane riconfermano). Sentinella
augurale destini l'insonnia
alla più tenera rivolta. Parola
della cura e privilegio
delle labbra che si bagnano
nel margine più cieco di un incendio.

***

Tentato ho un dettato limpido.
La vocazione era di esistere
all'estremo modulando
il perfettibile sverdirsi
di quei prati. Iati
strami esperimenti convertibili
in rizomi inverni ragni…
(Nei loro nomi-occultamenti
alimentarne il corso). Tutto
ho tenuto in conto. Nulla
tralasciando come un fiume
destinato alla corrente. Dall'oro

www.andreatemporelli.com

offerto in minutaglie a scaglie e
rivoli al più libero ripetersi
dell'onda dove libero
è il ripetersi del tempo.
Lieve al desiderio ho fatto un test
anagrammando le radici, i radi
incendi della notte e le parole
ancora empie, quest'autunno. (Delle presunte
relazioni brevi lemmi
rivelare e poi affrancarsene, espiarne
l'acqua-arsura in quel più buio,
in quel più ampio…).
Ma l'ho tentato un dettato limpido.
La vocazione era d'insistere
estenuandosi in più strenui
mutamenti, per non ammutolire.

***

Ho bisogno di nomi. Di uomini e
di strade prolungate nell'esatto
scatenarsi dei fanali,
oltre il principio dell'oceano.
La grandine le femmine i miei anni
si perpetuano – proiettano
parole verso il Frejus: respirano
tra i gas per sortilegio
i volti in tangenziali: luci
subitanee ai paracarri,
tra i depositi del grano
naturale in fondo al sole.
Quello di dio non era un nome
ma rinascita
di labbra dentro il pane
generoso di giustizia.

***

Tradire tra le pietre la più ferrea
stagione del disamore.
Fare che sia la sua sostanza
il ritorno ad una supplica, l'unguento
delle foglie sulle labbra
un trofeo per il dolore.
Ma immisurabile negli angoli
di nuvole è più vivo

www.andreatemporelli.com

quest'incendio: la parola
naturale dell'istante
sullo stemma
delle pagine, del cielo.

***

Le privazioni devi leggerle
alla luce primitiva della gioia.
(Radiosa intensità
di un nuovo libro).
Parole all'infrarosso
per difendere - distinguere
dal sangue la più albale
nerità di un pettirosso.

***

Vorrei che mi leggessero i pastori.
Non è tempo
d'arguzie non è l'ora
di pedanti pentimenti. Piuttosto
imbavagliato che servile
in un ovile
di vili letterati. (Scrivi
ancora dell'aurora? Dei moti
delle stelle nel mistero
inadeguato per i più?).
Vorrei che mi leggessero i pastori.
Vorrei che mi leggessero…

NOTA SULL'AUTORE
Nicola Ponzio è nato a Napoli nel 1961. Ha composto due raccolte di versi: *Nel bianco di Amudsen* (1996) e *Gli ospiti e i luoghi* (2000), entrambe inedite. Ha pubblicato su «Nuovi Argomenti», «Galleria» e «Fare anima». Suoi versi sono presenti in diverse antologie.

www.andreatemporelli.com

Angelo Rendo – *Fenditure*

Uno dei temi poetici più frequenti della generazione degli Anni Settanta è rappresentato dal rapporto con i genitori. In un periodo storico di cambiamenti radicali questo problema assume la dimensione di un confronto non solo generazionale, ma addirittura epocale. Essi incarnano la tradizione, la mentalità e i riti di una civiltà ormai al tramonto, quella cultura occidentale che ha sacralizzato il senso del rispetto, del dovere, dell'onore nei loro confronti. Come Andrea Temporelli, Sebastiano Gatto e Daniele Mencarelli, Angelo Rendo comprende il mutamento in atto e con animo incerto tra il senso di libertà e i conseguenti sentimenti di colpa, invece di compiere una ricerca nei comportamenti giovanili, si pone a risalire il percorso della vita fino all'atto del concepimento: «T'ho visto nell'atto / schianto vivo sperma / peli e seme in amore». Questa "discesa agli inferi" comporta un atteggiamento di ricerca che lo induce a rivivere in prima persona con intesa partecipazione emotiva l'atto generazionale come assoluta necessità di costruzione di un'identità fortemente voluta, ma non ancora delineata e proprio per questo avvertita come elemento indispensabile per il distacco dal cordone ombelicale e per iniziare una nuova nascita nella maturità.

Ma il rapporto con il padre non si limita allo schema della distruzione dell'immagine parentale (i versi dedicati al proprio concepimento indicano chiaramente un atto puramente fisico privo di valore sentimentale e progettuale) e del distacco come conquista di una personale identità, ci troviamo di fronte ad un vero e proprio processo di identificazione che diventa perfetto proprio per il fatto che viene collocato nel momento primitivo dell'esistenza: «vivrà un bimbo / nostro figlio». In lui egli assimila l'aspirazione alla paternità non attraverso un processo di somiglianza, di continuazione generazionale o di proiezione psicologica, ma attraverso il vissuto personale che risolve le contraddizioni della lotta e del conflitto odio-amore: il padre-figlio contemporaneamente lo e si genera al fine di recuperare l'unità originaria presente nel liquido seminale, la sola che può redimere dalla colpa del distacco. Una volta compiuta questa azione si ristabilisce l'ordine: «e tu sarai mano / che stringe forte, / istillami gloria / fida in dio / che non s'arrenda / e possa essere padre» e i ruoli ritornano nella consueta appagante situazione socialmente accettata.

La poesia, in questo caso, assolve la funzione di inverare sia pure sul piano della scrittura il conflitto, diventa la palestra della lotta e il tavolo della pace. Per questo motivo lo stile rapido, essenziale, che procede per sequenze, non cade nell'astratto, ma attraverso un vocabolario castamente "sessuale" àncora al concreto il conflitto interiore. Nella sezione Maternale *l'immagine materna si sovrappone a quella della donna amata. La conflittualità non induce a regressioni, ma all'azione, alla progettazione: «Ho piagato le mani sul corpo: / una fenditura in bande / verticali assenze / nel mezzo». La minore tensione è verificabile anche nei riferimenti meno concreti al reale, nella tendenza ad una sistematica metaforizzazione di stampo ermetico e nei vocaboli che indulgono all'astratto. Il "materno" è il luogo del pianto, dell'irrisolto, dell'elegia, insomma.*

E proprio la sinergia di queste due modalità di essere della persona umana, che stanno all'origine della vita, poeticamente si uniscono in un'unica tensione per rappresentare il dramma della continuità di una specie vivente, capace di simbolizzare e di tradurre in intima sofferenza l'avvicendarsi delle generazioni sulla faccia del nostro pianeta (G. L.).

PATERNALE

T'ho visto nell'atto
schianto vivo sperma
peli e seme in amore.
e tu acqua…sibilo
polmone attento al
dunque!
Hai inspirato una stilla
diventi. forse.
padre in amore. schianto.
rotta maglia non ha fede.
sei netto e mi sei
fradicio m'hai segato
e non ho. più vene

www.andreatemporelli.com

i polsi a tremare a bere
il pene eretto non flette.
distanza rimane
e consola.

***

Il giorno era altro
nel giudizio cadeva
utero e lingua
ai capezzoli. freddo.
coltri sui tuoi anni
26 ed io lì.
Chi parla?
Ancora teme
rannicchiato senza
fede alterna e
seme.

***

Questa volta le parli:
è una giustificazione;
di nuovo semini,
il terriccio sgretola,
è carne di donna
e t'acuisci barbaro:
insozzi il ventre.
(Ti vedo nell'atto).
Oh cavallo non caschi
profuma il tuo seme
per le narici è buio.
coltri .

***

Schiacci pustole
sul nervo aizzi,
cane fobico,
con la lingua tieni
fede al patto
placido
svieni; stavolta
è sonno. e cadi.
ti rialzi. non cedi;
allora amaro seguiti,
ed io contemplo
dal di dentro.

www.andreatemporelli.com

***
(Cosa vuoi che ti dica?)
Baciami al costato:
ascolta i battiti,
vivrà un bimbo
nostro figlio
(noi non sapremo)
soddisfiamo il pudore
e sarà nerboruto.

***
(E quando saranno 53
avrò bianchi i peli
e tu sarai mano
che stringe forte,
istillami gloria
fida in dio
che non s'arrenda
e possa essere padre).

***
Ora ho un solco al viso,
non c'è tempo:
inchinati e taglia
dritto sulla china
scorre il fiume
(c'è un insetto),
dai non provocarmi
ho il pene eretto.

***
oh folta schiera,
da dove l'hai preso?
Ho solleticato la penna
ho battezzato,
et ora sono
pater.

MATERNALE

A mia madre
Alla mia *Chiara*

Eppure nonostante riguardo al parto
(fremevano le campanule)
intrallazzammo
frodi e liti
nel campo verde nel

www.andreatemporelli.com

cambio di parti
partorimmo
mostri simili ad agnelli,
e non avemmo pagato la distanza,
tristi, ciglia aggrottate
nella roccia fessa che piangeva
il ritorno
dell'onda flessa..

***

Il gusto di contrarre
in spasmi la lingua
negletta in usucapione,
caduto captivo
dell'innocenza;
(la sferza depone
assenza su un manto
di piatta parvenza)
l'esiziale stonatura
di affetti che tendono
l'arco dei tendini
spalleggiati al rintocco
di campanule .

***

Ho piagato le mani sul corpo:
una fenditura in bande
verticali assenze
nel mezzo.
Ho sconosciuto dove il seme
gravido spinge
il terreno insozzato,
la peluria goffa
negli arti distesi
al putrido.

NOTA SULL'AUTORE
Nato a Scicli (RG) nel 1976, è laureando in Lettere Classiche presso la facoltà di Lettere e Filosofia di Pisa. I suoi interessi sono rivolti allo studio dell'antropologia storica del mondo antico, in particolare all'opera di E. De Martino. Collabora saltuariamente con il quindicinale «Il Giornale di Scicli», dove sono apparsi suoi articoli sulla poesia di Turoldo, di Toma e della Merini ed un omaggio al pittore scomparso F. Francese.
Dieci poesie e la recensione di Antonio Spagnuolo al suo libretto *Delirium tremens* sono state pubblicate sulla rivista on -line di poesia «Vico Acitillo 124- Poetry wave». Altre liriche sono comparse sul numero gennaio/marzo 2001 dell'«Ortica». Questo è il suo indirizzo e-mail rendo.a@tiscalinet.it per chi desidera mettersi in contatto.

www.andreatemporelli.com

Flavio Santi
Sinemà

Bib'ti! Bib'ti! Bib'ti e dolci! Popcorni e bib'ti! io devo urlare questo (*urla!* mi han detto) ma più che urlare lo dico fra di me, fra un dente e l'altro.

Al grosso didentro di un baule somiglia il mio cinema.

Ehi scusa, scusa una coca e arachidi!

Solo perché devo passeggiare per i corridoi mi vedono. Di questo vivo. Mi giro e gli arrivo davanti, cià la faccia di enorme conchiglia apri e chiudi, io la coca te l'apro sui denti, uso la tua lingua come cavatappi. Tieni la tua acqua pisciata, su pàgami, non tutto è mio, la metà a chi mi dà la roba, avanti. Un lavoro che arrivato in Italia dieci mesi fa m'hanno dato, che io poi non insistevo però grazie perché così rapido non lo speravo. Ecco gli arachidi…

Grazie…

Allora – mi ha detto grazie – papà, mamma, donne e figli mi aspettano a Homs per cominciare a vivere bene. Ma non so se torno. Per stare nel sangue e morire, no. Vengo dalla fame, dal paese che si mangia vivo se può e mangia anche i suoi abitatori, che ha il deserto più rosso del sangue e si sta bene lì per morire. Se morire è morire, meglio bene morire, no? … così… io vengo da lì. E forse stavo per morire.

Cammelliere, biscottiii!

Sì, arrivo, tua mamma è incinta di un ragno… Ecco i biscotti. Comunque tutto questo che porto sul petto è maledetto, roba maledetta, io ci penso a maledirlo prima di cominciare, con la cenere che ho in un sacchetto della Sirte, cenere di osso di mio nonno e croste di sangue. È soddisfatto, i biscotti gli piacciono. Grazie nonno, fallo morire. Intanto io me ne vado via dalla sua vita. A volte sul «Secolo XIX» leggo qualche morte misteriosa e spero e prego che saranno stati i miei dolci e i miei bibiti. Ne ho una grossa scelta: coca, fanta, sprait, lemonsoda, ginger, e gelati e popcorni e noccioline-arachidi e orosaiva e fiesta… metà soldi a me, l'altro a chi mi dà la roba.

I film li vedo poco, non ci vedo e non ho occhiali, devo mettermi sotto e la sala non vuole. I due fratelli padroni mandano film diversi: cominciando da lunedì, il lunedì l'avventura o vacanza, il martedì il porno, il mercoledì il comico, il giovedì il uester, il venerdì sempre comico, il comico di mercoledì, sabato Disnei per i bambini, la domenica nuovo porno. Sabato e domenica c'è più gente. Per il porno bisogna essere furbi perché di fuori il cartellone è bianco, poi dentro trovi Bebimoana, Susy Minchiettina e pensare che ieri lì c'era Biancaneve o la carica dei cani 101. La gente che gira è quasi la stessa, proprio sabato e domenica lo penso questo. Il grande fratello che porta il piccolo di sabato poi si lancia dentro la domenica, con gli amici. E il padre del grande e piccolo fratello entra solo. Martedì e domenica vendo poco: la gente ha la saliva grossa e quasi tutti poi arriva che il film comincia. Non è che sabato è migliore, pensi i bambini sono buoni: ma invece qua arrivano grossi e brutti. Ma loro hanno pochissima di quella fame da cinema, cioè di voglia da gente con soldi. «Ma ammàzzati un po'» dicono se ci passo vicino. Ho male ai denti allora. Ridono tanto i bambini del cinema. «E vai, ammàzzati», il male va al cuore. Ho anche provato a saltare il sabato ma ho meno soldi, meglio sentire «Muori, annega schifo!» o «E dai negro belino vàttene». Sento male a denti, cuore e testa ma è meglio così. Poi ho lo sputo più pieno al sabato e ci metto come delle palle di sputo nella coca o fanta, fa da schiuma. Tanto non serve, i ricchi e i belli sono loro e stanno sempre

www.andreatemporelli.com

al caldo, io invece «Muori, ammàzzati, negro, sega, brutto, sporco, belino». Alla fine hanno lo sputo ma la bella vita.

Io vivo fra la luce del primo e il secondo tempo e negli intervalli prima, cioè prima del film. La sala parla e io sento, magari solo per vendetta: pensano di dire cose bellissime e invece ci sono io davanti a loro e davanti c'è anche Dio a dire di no. Al cinema certi pensano di essere bellissimi, intelligentissimi, di dire le cose le più grandi della loro vita, proprio al cinema. Lunedì che non era festa mi sembra di aver sentito due tipi, due maschi con occhiali, dire tante cose senza senso, con parole nuove per me ma sicuramente belle per loro e per me schifose e inutili. Tre sono le parole che aprono tutte le altre: soldi, sputo e santo. Infatti io qui faccio i soldi, sputo nella coca o nella fanta che vendo e che mi fa fare i soldi, e prego Dio perché mi fa fare i soldi e mi dà la saliva dello sputo. Il mio sputo però è santo e sa di culo.

Marocco! Un gelato!

A Homs io ho papà, mamma, donne e sette figli e forse qualcuno in più fra le cosce delle cugine. Ho imparato veloce l'italiano, la fame te l'impara benissimo. A Homs c'era caldo ma fame appunto, così l'Italia sembrava bella e vicina, valeva la pena tentare, per morire c'era Homs.

Mi danno del tu, ma non ci conosciamo, prima pensavo per essere amici, poi certe parole non le capivo tipo Mustafà, Biancaneve, Babà, Bubù, Saddàm. Pertuso dice che è come il dire dei bambini, cioè negro, sega, ammàzzati. Ecco, questo del gelato ha gli occhiali, il muso da topo, vicino ha una donna di testa bellissima e occhi chiari e di gambe all'aria, dopo il cinema fanno l'amore, lo so. Lo fanno tutti, solo io no: non posso prendere una bagascia, costa soldi e non ho troppo tempo.

Ma se qui ora non faccio soldi non posso riprendere la casa venduta là dalla famiglia e il biglietto di andata sulla nave, che il capitano è stato buono e s'è fidato, mi ha dato il suo indirizzo per pagare poi dopo. L'ho servito per bene sulla nave! Ho ancora un po' di soldi così, dalla casa venduta.

Qui dentro ci sono moltissime cose. Dico solo quello che ricordo, già che uno va a vedere una parete con delle immagini e ride e piange non va bene: non gli bastano le cose vere da toccare qui sulla terra, che sono più da piangere che altro? l'altro giorno una vecchia trema, senza gonna, sola con le mutande nelle gambe, coperta di un maglione verde ma la cosa è che cià due teste e due colli, lo giuro, nessuno della sala dice niente. Ma io l'ho visto, magari torna. Altro: al giovedì due, tre tipi si venano e si seringano, lo so perché io do il laccio e magari a volte la seringa anche, per i soldi, li faccio più in fretta, la mirabile gliela dà il Pertuso. Come sempre il cinema c'entra poco. Il Pertuso è bravo, dà tutto quello che vogliono i due, tre tipi, senza niente, non vuole un cambio dai due, tre tipi, lascia vivere. Chiede solo l'amore loro, poco, come dice lui però «ai comandi suoi», non costa niente. Poi c'è uno che mi vuole portare sull'aereo, dice che lui è comandante, può farlo perché guida i superaerei e lui invita anche gli amici. Anche a Homs mio cugino lo scemo parla dei superaerei e fa grandi assenze ma sta vicino, nascosto, e torna dopo mesi, la mamma lo ha a casa, anche lei tanto scema. Così il cugino racconta di guerre, di sangue, di eroi, di voli, ma sta a casa invece. Non combatte per la nostra terra.

Minchia negra muoviti!

Qui dormo nel dormitorio, caldo se c'è freddo e freddo se c'è caldo, in un posto vicino a qui, esci, giri a destra, avanti 500 metri, sull'angolo destro, trovi una porta scura e den-

www.andreatemporelli.com

tro puzza il posto, però tutti hanno un loro angolo, in pratica letto, coperta e cuscino, e una luce gialla. Però non è giusto.

Ma io do fuoco se posso qui dentro, prima faccio i soldi così mi libero dalla prigione con tanto di soldi, che io sto a farne tanti, voi mi chiamate così perché siete invidiosi. La sala non sa, né i fratelli padroni, non sa che questo succede prima o poi: il fuoco si mangia tutto, si mangia la sala e i fratelli padroni e rimane il bianco, la cenere. Adesso tirano via la luce, il film va e io fine, per quattro volte alla sera è così. Nel buio io non faccio niente, mi fermo praticamente dove lui mi ha preso allo sparire della luce, non mi muovo più e non penso mai. Riprendo solo quando c'è ancora la luce.

Fanta, b'scotti, cola, rachidi, cola! muori! *Sprait, cola!* morite!

Adesso poggio la roba, tolgo la giacca bianca, mi drizzo i pantaloni, tiro su le calze, colle mani mi lavo le scarpe, faccio tutto così lento per arrivare all'alba, ma l'alba arriva o non arriva? no, non arriva, adesso non ancora. Devo uscirmene, pianissimo, così, e i due fratelli padroni mi dicono: «Negro belino è finito, dai a domani!» Allora so che non è meno dell'una: il vero cinema per me comincia adesso. *Arachidi, coca*. Sì grazie, prendo un gelato. Saluto Pertuso: proprio il giro più grosso per lui di metter su soldi inizia adesso, con tutti quelli che si seringano. *Coca, fanta*. Saluto anche delle bagasce amiche mie.

Aspetto il mio cinema dell'alba sul molo, da dietro la sopraelevata Aldo Moro, così la luce si impiglia tra il ferro e diventa più spettacolare. Anche qui ci sono cose stranissime, a volte le stesse del cinema: per esempio la donna vecchia delle due teste e due colli l'ho vista alle tre e qualcosa davanti a un distributore di sigarette. A vederla bene sembrava la figura di un mazzo di carte. «Non ti fare ingannare dalle apparenze: guarda che qui io sono la più sana. Guàrdami, e se vuoi mi puoi anche amare: io ti ho visto, sai, al cinema anche se c'era un buio matto e tu eri contro la parete. Cerchi un padrone, lo so, e non sei l'unico sopravvissuto in questo senso. Lascia tutto, animale che non sei altro» dalle due bocche piene di fumo uscivano questi suoni. Quando dico che dentro do fuoco, penso a lei, al suo fumo.

Biscotti, sprait, coca! Mi riempio la bocca di tutte queste parole per passare il tempo, che è come la gomma di una bici, più giro veloce più si spreca. E rispondo anche: grazie, una coca, sì dei biscotti, dai cretino belino vieni qui, grazie, prego. Al dormitorio ci torno dopo, lì poi dormo tutto il giorno.

Ma io, quante albe posso contare? mille credo. E non mi serve: non ho mai fatto la guerra ma me le sento tutte contro, credo. Non come mio cugino. A volte penso: meglio la guerra che il cinema.

Oransoda, coca…

NOTA SULL'AUTORE
Nato ad Alessandria nel 1973, ha pubblicato *Viticci* (1998), *Spinzeris* (1988), la *plaquette Album* (1998). Traduttore di autori antichi e moderni, è autore di saggi, racconti e del romanzo *Diario di bordo della rosa* (1999). Ha pubblicato testi poetici su diverse riviste, tra cui «Atelier» e sue liriche sono state inserite nell'*Opera comune, antologia dei poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier).

www.andreatemporelli.com

POESIA

Roberto Bertoldo, *Il calvario delle gru*, Milano, La Vita Felice, 2000

Tre brevi sezioni, caratterizzate contemporaneamente da leggerezza e da solidità di ispirazione, raccolgono le composizioni scritte da Roberto Bertoldo tra il 1996 e il 2000. In una serie di emblemi, quali la gazza, la cicala, il giaciglio e la gru egli condensa il travaglio esistenziale, secondo quanto indicato nell'esergo tratto da Camus, secondo cui la sfortuna per essere superata deve trasformarsi in tragedia; la poesia, pertanto, diviene il mezzo più idoneo per oggettivarla e dominarla.

Il testo è supportato da un forte impianto concettuale che sorregge non solo la struttura generale, ma anche ogni singola composizione. L'attitudine speculativa dell'autore subisce un processo di trasformazione lirica attraverso un'opera di puntuale metaforizzazione mediante il quale egli concretizza l'astratto secondo un processo contrario all'Ermetismo. Mentre la corrente fiorentina procedeva dal concreto all'idea eliminando ogni riferimento tangibile per assurgere ad una dimensione universale, assoluta, atemporale, Bertoldo riconduce la speculazione su un terreno "fisico" entro il quale dar vita e far interagire la diversa simbologia. Talvolta, però, si profila il pericolo che tale procedimento indirizzi il dettato poetica proprio verso quella condizione astratta da cui lo scrittore pare distanziarsi di proposito mediante l'adozione della poetica degli oggetti: «Nelle tue braccia ritrova la rondine / che buca la mia testa / e fiorisce dal ventre di pagina / due righe che si allontanano», giungendo paradossalmente a risultati analoghi alla corrente letteraria degli Anni Trenta.

Nella gazza troviamo raffigurato il «poeta fasullo», colui che «saldo sulla sedia a dondolo, ha sconfitto il gomitolo di lana», sicuro e soddisfatto di saper rispondere a tutte le esigenze dell'«intero gregge». La sua opera consiste unicamente nel riciclare «i rifiuti che passa il convento» e nell'atteggiarsi a divo che «si schiarisce la voce / e sul palco, con ispirazione, / mette le tende / e fa l'indiano». Sa comporre in modo «infallibile» con «una bilancia di precisione», per il fatto che «ha gran cura / per la metrica / e le proprie sagome di cristallo». Contro la prosopopea lo scrittore proclama la necessità di riprodurre «il tono / che sussurra con le foglie / quando cadono», la levità dei versi e la necessità di restituire alla poesia la sua natura gratuita.

Il tradizionale emblema della cicala viene applicato ad una poetessa che, come la gazza, si pavoneggia nella superficialità di «ogni endecasillabo» il quale «nella grafite» lascia «il retaggio / della […] paura». Nei confronti di questa personificazione il poeta manifesta un atteggiamento di odio-amore che si attua in un'azione di forte impronta morale: «Per te impegno il mio legno e t'inchiodo». Al di là di ogni identificazione di carattere personale, è legittimo cogliere in questi versi la passione e l'ardore di Bertoldo nei riguardi della poesia contemporanea mediante un apprezzato e lodevole impegno di *maître à penser* come direttore di rivista e come acuto interprete della crisi contemporanea. Rispetto a tante "lamentazioni" che siamo abituati ad ascoltare nei convegni, egli prospetta un lavoro che riveste un valore "morale" nel senso migliore del termine.

«Cosa sei, morte, che intagli nelle cortecce / cuori e frecce controcorrente? / E ti corichi nell'esistenza: a farla breve, di memoria? / Noi ti scriviamo per le piogge / che hanno addestrato le nubi / a soccorrere il patio dell'edera». La morte, ritratta nell'emblema del giaciglio, nella poesia contemporanea rimane tragicamente assente: «Come puoi gridare / oggi che la tua lingua non posa / sulla nostra bacca dolente?». L'intera prima sezione, pertanto, diventa un'implacabile presa di coscienza della lirica contemporanea che, incapace di aderire alla realtà, si gingilla in "acrostici indolenti" di verlainiana memoria, completamente indifferente al mutamento in atto di dimensioni planetarie. *La risposta della gazza, della cicala, del giaciglio* tenta di dissuadere il poeta dal suo lavoro di «rastrellare il mare», perché «ci sono specchi che esaminano i dolori».

Ma egli non si lascia scoraggiare e nella seconda parte, *Il calvario delle gru,* rievoca le difficoltà, la solitudine, il lavoro oscuro di chi vuole indirizzare la poesia contemporanea su altre strade. Nascono, in questo modo, liriche fortemente connotate da elementi personali, esperienze – anche trasfigurate – di un cammino impervio e solitario rievocato attraverso una serie di figure e di luoghi che, pur nella loro consistenza "ontica", con difficoltà riescono concretizzare quel grumo lirico presente nel poeta. La zingara, Firenze, un nuovo amore, Gorazde, Sarajevo, il remo di un gondoliere, la

www.andreatemporelli.com

baita, un funerale sono tappe di una conquista intellettuale come l'assunzione di consapevolezza del processo di secolarizzazione, l'interpretazione del "nullismo", la prospettiva di una terra promessa, per giungere alla *Fine*, in cui avverte la «sconfitta» di non essere compreso neppure dalle «chiare parole» del figlio. Ci troviamo, pertanto, di fronte ad una sezione il cui pregio consiste proprio nella documentazione del personale «orizzonte che sorprende il cielo / nel suo declinare». A questo punto non rimangono che le *Poesie della blatta*.

Nella prospettiva di Bertoldo non esiste speranza. La poesia, seguendo la suggestione di Kafka, non può né donare l'immortalità né il compenso per gli sforzi compiuti, il poeta altro non che una "blatta" che ha «parole senza nocciolo, ormai». Il nullismo, concezione assai più tragica ed irredimibile del nichilismo, non concede scampo, «disastra il canto che porto». A lui non rimane che «spolverare le mani», perché «una volta scuotevo i muri / calcolavo nei tragitti la giusta misura / della vita. Assaporavo anche i calcinacci», ora non resta che accettare una «morale di fimo». Come si vede, nell'ultima parte la poesia supera la dimensione personale per diventare testimonianza epocale. Sono finiti i miti, gli ideali, le ideologie, la "grande promessa" positivista e scientista come pure qualsiasi tipo di prospettiva. All'uomo, che si affaccia alle soglie del Duemila, Bertoldo prospetta il weberiano "disincanto" e quella visione disillusa che da Qohèlet attraverso Leopardi giunge alle soglie del postmoderno, di cui questo testo rappresenta il travaglio che la poesia ha subìto, documentato da chi si è posto di fronte a questo problema non come studioso, ma come protagonista.

Giuliano Ladolfi

Alessandro Carrera, *L'amore del secolo. Un paesaggio verbale (Love of the Century. A Wordscape),* Castel Maggiore, Book, 2000 e *Lode all'isterica e altre dichiarazioni d'amore*, Faenza, Mobydick, 2000

La poesia di Alessandro Carrera sembra far leva su una matrice espressiva spiccatamente orale, nel senso che ha la proprietà di garantirsi con estrema naturalezza il passaggio, quasi inavvertito, fra diversi registri e toni, che vanno dalla narrazione piana a quella dal piglio epico, dalla confessione all'invettiva, dall'ironia al movimento lirico alla più alta visionarietà. Partendo da altra angolazione, potremmo forse dire che è come se l'autore si orientasse verso una pronuncia tanto personale quanto permeabile a diversi codici linguistici. La traducibilità cercata è un fatto che va ampiamente al di là della compresenza in taluni volumi di italiano e inglese, così come il dato sfugge a una connotazione puramente biografica (attualmente insegna Letteratura Italiana alla New York University): si tratta di uno spettro poetico ben più intimo all'officina di questi testi.

A dire il vero, gli esordi racchiusi nella raccolta *La resurrezione delle cose (Poesie 1977-1987)* (Vignate, Ceratti 1988), lasciavano presagire altra direzione, forse persino uno sbocco espressionistico. La sperimentazione linguistica, infatti, era a quell'altezza ancora troppo insistita e dava origine non soltanto a zone costipate a livello sonoro e dense fin quasi all'impenetrabilità per le forzature sintattiche e gli accumuli (basti un semplice assaggio dal frammento V, dal sapore zanzottiano, di *Lezioni all'aperto*: «Miserie della pedagogia / plurale e progressiva, decisa / in sicure didassi sfiancate / dal fieno di maggio, ci spinge / a pastura lezioni creative / a usare ben altre nature / idilli ben altri. Quale / stanchezza insegnante, quale / routine stravigliacca o collega / ci fa ribadire gl'illusi / poeti migrati, con quale coraggio / ripetere a questi agli immoti / immotivati impenetrati in condotti / violenti pueri felici che in qualche / canto in qualche amore in / qualche biografica primavera in / qualche letterato eczema / il cuore, sì, il senso educato / il sociale palpitare può / essere pianta, e dico rosa, / e dico prato e tramonto / ora qui io e perpetuo la / bella morte incompresa il / crepare sussidiario vedrete / all'esame vedrete che cosa»), ma coincideva a tratti col nucleo ispirativo del componimento, come tradiscono sia alcuni titoli – *Robo con fractura (dialettica al congresso)* - sia la bulinatura dei passaggi più intensi e memorabili scanditi all'interno della ritmica magmatica e percussiva di molti testi. (Naturalmente, i caratteri distintivi della raccolta non vanno nemmeno esasperati: troviamo già in questo esordio quella particolare vena favolistica che giostra sulla ripresa di miti, in valore palesemente proiettivo per l'io,

www.andreatemporelli.com

così tipica degli sviluppi successivi: su tutto, si veda la sezione *Indugi di Ulisse in mare aperto*, inaugurata da quattro sonetti).

Già il successivo *La ricerca della maturità* (Udine, Campanotto 1992) segnalava una precisa svolta. Se i caratteri preminenti del libro (la struttura a poema, la discorsività piana del dettato, il disegno narrativo complessivo intorno al filo della memoria, l'ampio verso che eccede il ritmo ternario dell'endecasillabo) si possono circoscrivere al lavoro autonomo compiuto nell'occasione all'interno di un genere preciso (che lo stesso autore definiva in chiusura un'«eneide familiare») che, forse più che al romanzo familiare di Bertolucci, risale ai modelli di poesia narrativa pavesiani (*Lavorare stanca*) e pasoliniani (*Le ceneri di Gramsci*), pare comunque evidente come l'orientamento complessivo dell'autore sia volto ad una poesia capace di ampie volute, di costruire cioè un "discorso" (si ricordi l'ipotesi iniziale di una matrice orale del testo) capace di inglobare riferimenti personali, trasfigurazioni mitiche, fissazioni allegoriche ecc., scivolando su una vasta gamma di registri tonali senza apparenti stacchi. In particolare, sembra che il transito dal dato biografico a quello inerente al mito assuma un netto valore terapeutico: l'io della prima parte trascolora sempre più, nelle sezioni conclusive, nella voce narrante di ogni Figlio (si pensi a certi titoli: *Il figliol prodigo*, *Il figlio obbediente*), mentre il padre assurge a personaggio quasi autonomo ed emblematico, vale a dire universale: il loro rapporto si solleva dai dati biografici per proiettarsi in una zona più astratta, si dica pure ragionante, filosofica (prima, comunque, di tornare nell'ultimo episodio a occupare il profilo reale, per quanto arricchitosi delle valenze raccolte durante il percorso). Il valore terapeutico di questi salti di livello risulta poi particolarmente evidente in uno degli episodi più originali, *La ferita*, laddove emerge un'inedita concezione drammatica della sessualità maschile («Miseri dolori della verginità maschile / che non merita tragedie») che riporta alla mente la leggenda del re ferito custode del Graal. Quello che è certo, comunque, è che la *Bildung* rivissuta nel poema trova una rappresentazione già caratterizzante lontano dai gorghi ipnotizzanti della ricerca linguistica, fissandosi semmai in un immaginario personale e universale insieme: in una terra franca in qualche modo separata dalle soluzioni linguistiche adottate, come se l'io prendesse respiro a una certa distanza dal codice, per non soffrirne liricamente l'abbraccio soffocante. In questo processo, tuttavia, non c'è solo la cifra di una misura poetica istintiva e catartica, ma una precisa consapevolezza intellettuale. Si pensi ad un altro episodio davvero emblematico, *Le pronunce sbagliate*, dove si inscena il mutamento antropologico che la nostra società sta vivendo, nel passaggio dalle lingue particolari (sopra tutto i dialetti) a un necessario rapporto con la lingua universale per eccellenza, l'inglese. Il poeta sembra non voler contrastare tale evoluzione, ma cercare di abitarla, di preservare la poesia entro questo nuovo scenario: «Però davanti al figlio / il sefservic era detto a mezza gola, il tono / un po' calante, un labbro in fuori, confondendogli / la esse con la effe. E dopo: un riso, un chieder / scusa, per quel sentirsi importante della voce. / Magari a Natale, nella casa del fratello, / clargable e audreieburn tornavano padroni. / Ma i figli hanno studiato; ridono, parlottano / tra loro. Non sono più cresciuti con il secco / rosario di cadenze sgranato nelle mani / e il crollare della testa ai suoni mai sentiti. / Quando il prete buttava il latino ai cristiani / almeno era a tutti comune l'aspra inflessione / sguaiata, il prendersi in giro tra il cielo e l'inferno. / Ma il figlio attendeva i sacramenti dell'orgoglio / senza una parlata in cui celarsi, condivisa, / senza il diritto di sbagliare, con le sue quattro / parole d'inglese e la pronuncia garantita».

Va precisato, però, che la poesia di Carrera si pone a temperatura ben diversa rispetto alle esasperate e spesso altisonanti, stonate ricerche di molta poesia contemporanea intorno al mito. Nei suoi versi non troviamo la combustione mitopoietica, semmai la commistione mitografica, che filtra con ironia e con cercate rispondenze filosofiche qualsiasi riflusso lirico, qualsiasi ritorno di voce in eccesso rispetto alla sua reale, nitida necessità (si potrebbe anzi arrivare a ipotizzare qualche parentela con Gozzano, per questi giochi di schermi, per la capacità di rendere in personaggio il soggetto: del resto alla celebre rima *camicie : Nietzsche*, Carrera sostituirà quella *Confucio : cucio*). Tutto ciò risulta particolarmente dalla logica combinatoria che presiede alla *Sposa perfetta*, che è un libro in due lingue, ci avvisa il sottotitolo, e non un libro con testo a fronte. Per centrare quell'interfaccia tra i codici in cui cerca cittadi-

www.andreatemporelli.com

nanza la poesia di Carrera, nulla è più utile di una doppia prospettiva culturale, di una duplice lente di focalizzazione linguistica e concettuale. In più, a questo punto si fa chiara un'altra ambizione di questa poesia: la tensione alla grandezza, alla vastità di visione e di riferimenti culturali. Il poeta conduce persino Ulisse in California, lo fa viaggiare per l'America, lo mette a confronto con un reduce del Vietnam - e si tratta solo di alcuni fra gli innumerevoli esempi possibili di una sarcastica, ma più spesso leggera e pensosa migrazione di figure all'interno di una trama che si direbbe davvero romanzesca, per la crescita di numerosi altri profili chiamati ad animarla (anzitutto quello della Sposa), a condividerne il paesaggio sconfinato con le sue dissolvenze filmiche, con i capovolgimenti teatrali della sua scenografia.

Si sarà intuito, quindi, il carattere davvero "americano" che assume l'opera di Carrera, la coraggiosa apertura della poesia su più fronti, tornando così a liberarla dalle costrizioni liriche per farla adagiare su più generi. Il lavoro stesso del poeta, nella sua complessità, sembra allargarsi di libro in libro seguendo più piste contigue. Ma basterebbe rileggere anche le prime sequenze della *Sposa perfetta* (il titolo di questa sezione, con ossimoro di per sé pure sintomatico, è *Voli domestici*) per tastare con mano non soltanto una visionarietà che diremmo eliotiana, ma la stessa capacità linguistica dell'autore di conferire potenza e grandiosità a strutture semplici ed eloquenti insieme nella loro configurazione per riprese e ritorni, su una scala di scanditi parallelismi: «Buongiorno, sono il vostro pilota. / Sapete, certe volte non so chi sono / […] / Sono sempre il vostro pilota / […] / Buongiorno, sono il vostro pilota / Fidatevi, non ne avete altri. // Buongiorno, sono il vostro pilota. / Voi no»).

È certo una distanza intellettuale, dotta, quella che spinge a perseguire un'ideale traducibilità della voce poetica (a patto, naturalmente, di non togliere nulla alla poesia: la sfida è questa), ma si tratta anzitutto di un paradigma con il quale, noi moderni, dobbiamo confrontarci, proseguendo ed estremizzando forse le posizioni leopardiane rispetto al definitivo stacco con la poesia degli antichi. Andrebbe a questo punto citata per intero una delle più recenti composizioni dell'autore, *Far l'amore in un'altra lingua* («Sarà nostro destino di transitare tra significati»), compresa nell'articolato volume *Lode all'isterica* - che si apre con una serie di ballate, in cui le iterazioni aprono definitivamente lo spazio poetico all'ossessione e di sezione in sezione annette al proprio corpo prose, sonetti e poesie di struttura assai varia. L'opera aperta e proliferante, pur cercando nelle ripetizioni, nei ritmi, nelle fissazioni emblematiche (*Zenone innamorato*) la controspinta di alcuni tiranti, rischia di naufragare in sé stessa per eccesso di disinvoltura o di naturalezza acquisita: «questo scrivere ogni cosa giunta in mente / come un cieco tocca tutto sul cammino». Del resto, l'autore proprio in questo libro raffronta i propri versi (già tesi verso la narrazione) e la prosa (un flusso di pensieri che cola dipanando i nodi inconsci, le manie e le nevrosi di chi parla); il rischio dunque è calcolato e, fino a questo punto, pare scongiurato, se davvero si possono raccogliere nel libro molte piacevoli suggestioni.

A riprova della versatilità del poeta, contemporaneamente a *Lode all'isterica*, è uscito il volume *L'amore del secolo. Un paesaggio verbale*. Qui l'autore giunge a "fare l'amore in altra lingua", avendo composto l'opera direttamente in inglese. Una nota introduttiva ci informa sul progetto complessivo: «Questa è un'installazione poetica. È un testo di 1000 righe divise in 100 poesie brevi, una per ciascun anno del secolo. […] Questa è poesia d'ambiente. Sarei contento di vedere questi testi appesi ai muri di una galleria d'arte, posti accanto a dipinti o a fotografie che non hanno niente a che fare con loro». Al di là di tale disegno complessivo, piuttosto astruso, l'impressione di trovarsi di fronte a nuovi capitoli di un'epopea personale (dal funerale della nonna al funerale del secolo, passando per la ripresa delle figure della madre e del padre e, naturalmente della Sposa, proiettati su uno sfondo paesaggistico - "verbale" - in cui i miti spiccano nella loro valenza archetipica e nella loro risonanza psicologica) dapprima si rafforza per poi sfaldarsi lentamente per i colpi teatrali che spostano il discorso su un piano troppo capzioso. Gli aneddoti si inseguono a ritmo incalzante trasformandosi

www.andreatemporelli.com

in pretesti per una esecuzione in cui il virtuosismo (anche sul piano propriamente musicale, portato del resto a tema nell'opera: e si ricordi qui di passaggio la competenza anche in tale settore dello studioso) pare prendere il sopravvento, consegnandosi a vena in cui l'ironia, con il suo burlesco *divertissement*, corrode il tentativo di "installare" i miti, la cultura, insomma l'intera identità culturale dell'autore in altro contesto. I protagonisti della vicenda (Dio Chiacchierone, Dio che Chiama, Primo Uomo, Prima Donna, Donna Trasformata e Coyote) sono desunti dai miti Navajo della creazione, mentre la Sposa e il Nonno «appartengono al Pantheon personale dell'autore». Per quanto potente e vasto, e tenuto insieme da una precisa strutturazione, l'universo poetico dell'autore compie forse qui un salto volutamente mortale (esemplificato nel ritorcimento dell'io protagonista nella terza persona e ancora nel capovolgimento temporale per cui alla fine si torna a sprofondare nell'origine): pensarsi al di là della propria tradizione, sulla spinta di un'ipotesi di grandezza che ha il merito di risollevare lo sguardo poetico sulla spinta di un afflato cosmico (ecco gli ultimi versi: «Quando cerca di parlare la lingua dell'universo / non si cura di nascondere il suo accento di straniero»), ma forse il difetto d'illudersi di rinunciare, senza cedere a una deriva intellettualistica, alla propria, creaturale e leopardiana, aderenza allo spazio personale privato, al piccolo angolo in cui la visione mette radici. È ancora umano il desiderio di chi «avrebbe voluto che lo avessero amato // non per se stesso, ma per legge di natura: / in modo impersonale, senza merito, per pura necessità»?

Forse la migrazione poetica di Carrera non è conclusa, non ha ancora trovato un paesaggio da abitare che abbia consistenza oltre le parole. Forse una poesia che cerchi di abitare ogni regione del pianeta come un'unica patria, è ancora di là da venire. Ma il merito di lavorare in questa direzione non è affatto trascurabile.

Marco Merlin

Marco Ceriani, *Lo scricciolo penitente*, Valmadrera, Flussi, 2001

Il *colophon* del libro dice: «invisibilità pervicacemente perseguita, quanto maldestramente temuta» (e per l'editore, «marginalità efficace»). Il modo dell'invisibilità è uno stile impossibile, da cui risale solo qualche scheggia di senso (ma la nuova raccolta ha guadagnato una cadenza colloquiale, che nella serie del 1997 – *Frammenti nel dialetto della Focide*, con lo stesso editore – era meno forte): «L'erta che vuole è meno ripida della china che nuole / come la strada che sale lo è meno di quella che scende / quando l'aperto sentiero, tu!, tu affronti con suole / che il massetere del serpe da un arbusto con la sua ammenda di bende // anneghittisce da arbusto a secco alberello di mele / con queste stesse parole: Se mangerai del mio frutto!».

L'inizio della prima poesia definisce il tono del discorso: una natura né ostile né amica, la presenza di animali, alberi, fiori che in qualche modo agiscono e interagiscono, un'idea di cristianesimo senza gioia che continua nella serie («Ma al conforto dell'ombra del biancospino / cresci molesta la tua viva siepe / o Nihil habeo, mio vieto uccellino / che per credere a senape ti ritrovasti del pepe // un una casa assoluta di assoluto assassino»; «La glossite dei fedeli che pregan per Francesco / non ha ammansito i lupi nei boschi intorno a Gubbio / e la neve che inveisce come i petali del pesco / dice che il dicembre nell'Avvento insinua il dubbio»).

La poesia di Ceriani è anche al centro di una voracità culturale che ingloba tutto e si riferisce in particolare al mondo classico («oh ciliegio che dolora per il parto o per la milza / come a Ilio quel cavallo che l'Omero giunto all'èpodo»): non tanto come rievocazione estetica quanto – si può immaginare – come correlativi "oggettivi" di qualcosa che è troppo interiore per diventare altro. Lo spazio della cultura evoca e nasconde lo spazio della penitenza, cioè della confidenza e della confessione: «Da parte a parte come la tunica a Cesare / fin nell'ossa il gelo infilzava le strade / passava il villaggio… // Ma quella chiesa chiamò a genuflettersi / nel suo nome i fedeli, uno dei quali, il più stanco, / sulla miseranda predella abbandonò le due ghette / per sguazzare coi piedi nudi nel carbone del fango». Questi correlativi servono anche a produrre un effetto di sacralità non tradotta in fede (e quindi in speranza), a cui rimane solo il pro-

www.andreatemporelli.com

getto autoriduttivo e ossessivo della penitenza (cfr. la colpa delle «rose ree confesse / per la loro ascesi in porpora»); la scelta è sempre una superlingua personale («cupe e spesse parole»), che può essere un «dialetto della Focide»: «tutto questo accentua l'impressione che il ricorso ai dialetti sia dovuto al fatto che – con il loro progressivo disfacimento, con la loro estinzione – cresca di pari passo, e fisiologicamente quasi, quanto di liturgico, di rituale, in essi naturalmente si intreccia alla più prepotente istintualità» («Poesia», 2 [1989], pp. 13-15). Quindi, da una parte il libro naturale è un repertorio di paesaggi/passaggi interiori, più che esteriori, dall'altra, anche la lingua della Focide – lingua della Pizia, di Apollo, profetica – produce lo stile di un oracolo senza la sostanza temporale di quest'ultimo, cioè il futuro.

Escludendo il futuro, la profezia morta diventa enigma «penitente». Tradurla in critica è troppo difficile: la stessa postfazione di Raboni cerca la "funzione" della poesia come "sapienza" e "vaticinio", – appoggiandosi, senza dirlo, al frammento 93 di Eraclito – lasciando da parte quel "contenuto" irriducibile allo stile che "è" la poesia. Il gesto ricorda la prefazione di Giudici alle *Poesie* di Amelia Rosselli, in cui l'argomento principale veniva ridotto alla "lingua", per umiliare il "contenutismo" – o la diversità? – in cui la poetessa si riconosceva come (grande) poeta. Per Ceriani lo «scatto di libertà e di costrizione» di cui parla Raboni è la proposta di un'esclusione metastorica dell'io, per il lettore, l'imposizione di un *tour de force*, in cui mancano i punti di riferimento "non" culturali. In generale, è troppo facile esaltare la conoscenza (e la copertura) greco-romana dello *Scricciolo*, come dei *Frammenti*; forse è più utile una comprensione intuitiva del "nuovo", che cerca l'interno. Questa competenza non esiste ancora.

Massimo Sannelli

Gianfranco Lauretano, *Diario finto*, L'Obliquo, Brescia, 2001

Diviso in quattro sezioni apparentemente autonome (*I bambini, il tempo*, *Poetica*, *Diario finto* e *Giustificazione*) il testo di Gianfranco Lauretano è composto in prosa ritmica, entro cui sono incastonati bellissimi endecasillabi («I bambini hanno strane reazioni», 1, 1; «L'amore di una madre è necessario, 1, 3; «se ne stanno negli angoli angosciosi», 1, 8; «Verrò da te come una dama bianca», 1, 9), rime ed assonanze, e suddiviso in maniera simmetrica: 30 brevi composizioni nella prima e nella terza parte, 10 nella seconda e nella quarta.

L'autore riprende la tematica già trattata nella raccolta *Preghiera nel corpo* dell'inscindibilità dell'essere umano, dicotomizzato dalla filosofia classica e cristiana: l'unità viene ricercata non mediante una ricerca speculativa, ma nell'analisi del fenomeno stesso del poetare, in cui l'interiore azione si attua nella concretezza della parola scritta. La citazione di Luca Doninelli («Il pensiero è l'avamposto della realtà, poi viene il corpo, frequentando il quale si ha poi l'impressione di non pensare, ma non è vero, è tutt'altro che vero»), posta in esergo all'intero lavoro, ci permette di coglierne l'intento.

La sezione *I bambini, il tempo* pone l'attenzione sul linguaggio infantile, romanticamente inteso come la più autentica conoscenza. I bambini posseggono il senso ludico che permette di vedere il reale in modo gratuito, come la poesia. Con accenti analoghi presenti nel *Pane sulle acque* di Marco Beck, «I bambini dicono sempre la cosa che ci spiazza», perché «sono come Dio», quasi immersi nell'atto creativo, pura progettualità che si trasforma in atto e, per questo, capaci di parola primigenia, atta a riassumere in un lampo inaudite complessità di problemi. Di fronte alle difficoltà, la reazione infantile è diversa da quella degli adulti, perché esso ignorano il lato utilitaristico delle cose e così aiutano a superare la «nostra scontatezza». Purtroppo il mondo contemporaneo è privo di stupore, proprio perché ha «lasciato soli i bambini» e non è capace di ascoltarli. Ma chiudere le orecchie di fronte a loro comporta anche un'incapacità di amare la poesia. *Diario finto* (dal latino *fingere*, modellare, costruire) è il titolo dell'opera, perché la relazione con l'infanzia non è maturata da una teoria estetica, ma è un avvenimento reale segnato dalla presenza di una figlia, un dono avvertito contemporaneamente come transeunte ed eterno, come dato e tolto, come

www.andreatemporelli.com

possesso e come prestito, ma sempre come esperienza unica e preziosa.

Per tal motivo, come in Beck, ci troviamo di fronte alla celebrazione della paternità, della casa, del matrimonio, della famiglia percepita non come rifugio, ma come autentica realizzazione umana. Senza la moglie la vita sarebbe stata squallida, perché lo scandalo più grande è «credere nella solitudine». La figlia riempie la casa, perché la sua febbre è febbre delle pareti, dei mobili, conferma l'identità del genitore, determina per lui una nuova scansione temporale modellata sulla variazione interna degli affetti. I figli, pertanto, e la poesia sono la percezione dell'eterno. Di fronte a questa grazia il poeta si sente inadeguato, «ladro di doni altrui», incredulo.

La sezione *Poetica* riprende il tema della poesia. In primo luogo confuta la tesi di Jakobson, secondo cui quest'arte «non riguarda la comunicazione», perché «la poesia è il linguaggio dell'essere e la comunicazione non è che una conseguenza. L'essere si comunica». Ugualmente si combatte la ricerca del nuovo a tutti costi: «Novità stupefacenti e spiazzanti sono sempre la realtà e il suo senso, che non finisce e si rinnova» e che «raggiunge stupendo […], spiazzando […], intenerendo […]». L'autore ha imparato «a guardare l'orizzonte […], un messaggio, una commozione che rompe la durezza dell'istante e lo ferma».

La terza parte, che assegna il nome a tutta la raccolta, è incentrata sul tema dell'innamoramento. Dallo stupore si passa alla contemplazione, all'idealizzazione, al dono che unisce due esseri in un solo ambito, alla lode, alla percezione dell'eterno: «Potrei non concludere più ogni cosa, potrei essere immortale!». Nell'amore la frammentazione dell'universo ritrova la sua armonia e ogni banalità si riscatta nel senso. Rimano solo il momento del trapasso («Si muore da soli, si muore da soli! Non scordarlo»), l'ultima realtà che riconduce l'autore nella dimensione del tempo, ma non più inteso come limite, ma come passaggio verso l'oltre.

«Forse questo è un libro di poesia. O forse no: prosa e poesia mi paiono sempre più indefinibili». Con questa espressione inizia l'ultima sezione intitolata *Giustificazione*, nella quale l'autore dimostra la sua non comune frequentazione del problema. Se la poesia va a capo vuol dire che il poeta deve «ricorrere al silenzio» più del prosatore, perché «la poesia è l'arte dello stare zitti al momento giusto». Lauretano si scusa di non aver saputo star zitto andando a capo e chiude l'opera con la seguente considerazione: «Per un po' di tempo ho considerato queste prosette testi minori, privati, al confine con il diario, dei frammenti, della *nugae*. Ma poi ho ricordato che spesso in passato i volumi che i poeti hanno considerato "minori" si sono ribellate, decidendo di diventare l'unica loro traccia durevole. Così ho smesso di tentare di definirli e ho lasciato che fossero per me il regalo che sono, sperando che lo diventino per qualcun altro».

Modestia e impegno dimostrano queste parole che potrebbero essere assunte a emblema non solo dei brani lirici, ma anche del lavoro di promotore di cultura: modestia e impegno sempre unite ad una grande consapevolezza dell'importante responsabilità dell'uomo di lettere che non può abdicare alla sua missione; proprio per questo motivo tali due doti devono essere considerate come il più efficace segno di una grandezza umana e letteraria.

L'andamento prosastico da *nugae*, il registro in tono minore non devono trarre in inganno, proprio perché nella semplicità comunicativa sta una notevole ed indiscussa. Temi fondanti come l'eternità e il tempo, la parola e il silenzio, la poesia e la prosa, l'unità e l'individualità nell'amore trovano nuovi orizzonti di senso in una precisa concezione religiosa dell'esistente, che permette a Lauretano di esplorare una dimensione di significato nella totalità del reale coinvolgendo essere e desiderio, progettualità e attualità, sostanza e accidente. La sua fede, che come acutamente lo sottolinea Antonella Anedda nella prefazione, non ha certezze, diventa il più cogente e formidabile mezzo di esplorazione nel caos della vita, di azione non di speculazione, proprio nel momento in cui il "pensiero debole" spinge altri poeti a rinchiudersi nella dimensione di "lutto" o ad una visione minimalista delle cose. Questo poeta, invece, ha il coraggio di guardare in faccia ai problemi e accetta il rischio di tornare a dire "ciò che siamo e ciò che vogliamo".

Giuliano Ladolfi

www.andreatemporelli.com

Giancarlo Majorino, *Gli alleati viaggiatori*, Mondadori, 2001

Esce, per la collana "I poeti de *Lo Specchio*" di Mondadori, questa nuova raccolta di Giancarlo Majorino, che contiene testi già apparsi nella sua *Autoantologia* del 1999 e su alcune riviste.

La sua consueta e costante adesione della poetica alla realtà nella sua concretezza materica, nella sua immediatezza fenomenica – già fondamentale dal suo esordio nel 1959, con *La capitale del Nord* – accompagna pure questo lavoro, che è anche uno sguardo attento alla storia e ai suoi risvolti epocali. L'attacco è un *incipit* impetuoso, di grande impatto visivo: «andavamo tutti come fosse un'emigrazione / chi per acqua chi per terra, allarmati / notammo che un leone ci oltrepassava» e già mostra il tema portante del libro, una vasta migrazione di animali e uomini, in stretta processione, «alleati viaggiatori» in un duro e ignoto itinerario. Il ritmo incalzante di questa allegoria dei tempi, in cui si possono leggere in filigrana gli attuali spostamenti in massa di popolazioni e culture, accentua il carattere visivo di quest'onda umana e animale che avanza a valanga senza meta («andava come l'acqua un'acqua umana / e animale a non si sa che pozzo tentando / abbandonando non si sa che male»), mossa da un istinto, quasi elementare, di sopravvivenza. Ecco il senso di questa "alleanza" tra uomini e animali (molti dei quali feroci, a rimarcare il carattere selvaggio di questa moltitudine vivente): una comune urgenza, più naturale che razionale, un'identica situazione di pericolo che spinge al movimento caotico, scomposto. La posta in gioco sembra essere di drammatica crucialità («esserci non esserci, di molti intriso / bisogna far presto»), al centro di una desolazione collettiva («ora è un deserto di muri la terra intera»).

C'è, dunque, un'intenzione epica in questi versi, sostenuta da un linguaggio denso che aggruma la frenesia del movimento in apici visionari, perentori, in cui la commistione tra uomini e fauna (soprattutto selvatica) è il referente più frequente («armadi ricoperti di code di lucertole / un vassoio pieno di mente sta dorato»). Majorino, però, alterna con grande accortezza, pur mantenendo grande compattezza stilistica al volume, registri lirici diversi, cosicchè, accanto a una spiccata fisicità del verso offre passaggi di più racchiuso sentimento, malinconicamente adagiato sul dorso della memoria («allora non ti pensavo ti penso ora / quando in corriera venivi da noi sfollati / scrivendoti qui adesso ti ho danneggiato?»). La caratteristica di non sovraccaricare il discorso potentemente materico lascia spazi all'introversione più decisamente lirica, che lo scrittore ha mantenuto costantemente, anche nelle sue stagioni più violentemente sperimentali, come in *Provvisorio* del 1984, consentendo all'inquietudine esistenziale di drammatizzare la sorvegliata lucidità dello stile. Qui la "coralità" del racconto lirico diffonde il sentimento su un piano non più solo individuale, ma allargato al destino comune («miei fratelli mie sorelle miei me / nel ponente lenzuolo di visi bui / murati vivi per un po' di riposo»), con la bruciante consapevolezza dello strappo violento che la vita esercita sulle singole esistenze («pure sempre più divorando distanza / una caverna si distenebra mostrando / al proprio interno sagome di rifugiati / mamma con bimbo padre due abbracciati»). Questo virare da un'energia espressiva a tonalità più meditative, con un accento di tenera partecipazione emotiva, consente incursioni di delicato lirismo nel serrato incedere dell'«errare», modulando il profluvio di immagini con soste di acuta ricapitolazione del senso. Il quotidiano, per Majorino, è sempre e comunque un assoluto da cui non rimane spazio per stralciare significati ulteriori o su cui imporre altre metafisiche che non siano già impresse nella cosa in sé. Così, la fin troppo facile resa allegorica delle immagini non deve far slittare l'attenzione dalla nettezza scultorea delle figure rappresentate, dalla loro irriducibile fisicità e presenza. Solo in questo modo l'espediente retorico della commistione tra bestie ed esseri umani riesce a trasmettere veridicità all'immagine, con la costruzione esatta di una materia espressiva che è già decifrabile in superficie («ammusavamo nella nebbia fari abbassati piano / ci si annusava / lenti lenti fari tra fari bassi andando / ammusando forando quei muri fantasmatici»), che produce ibridi viventi dai tratti vividamente concreti. Oppure, la febbrile e vorticosa ansia della società contemporanea, con i suoi affastellati segnali di vuoto e di mistificazione, viene passata al vaglio dell'inevitabile bisogno di ogni creatura, con perentoria interrogazione

www.andreatemporelli.com

conclusiva («sono intere case scosse dal fiato / orologio polso serrato reticente / e avvisi di chiamata non è questo il punto / il punto sono i mille musini di ciascuno») che, spazzando via tergiversazioni teoriche, mette fine alle distrazioni dalla centralità del senso ultimo dell'esistenza. Sono proprio questi "musini" – volti umani e animali, affratellati dal comune destino, che "puntano" la realtà con primitivo impulso vitale – a delimitare lo slancio di questa migrazione, a concentrarne l'aspetto più fragile e insieme più ostinato, caparbio, a cui Majorino dedica la sua più tenera attenzione, il suo più concentrato pensiero. E, infatti, sotto il disegno magmatico di questi stravolti scenari da esodo biblico, affiora una delicata nostalgia per una vita più libera, più autentica, marcata dal felice riappropriarsi del corpo, della sua pre-logica verità («punte di pupille con qualcosa / di tremendamente vero / tunnel / inebrianti come l'arco tondo / delle gambe alzate»), della sua naturale fonte rigeneratrice («l'amore le pose del corpo nudo / il positivo infinito»). Nello scontro drammatico tra opposti fronti, tra l'astrattezza del sistema e la corporea finitezza dei viventi, quest'ultima diventa la voce stessa della resistenza, il fulcro di una ribellione che rimane compatta, ancora vitale e decisa a non perdere la partita, pur con le sue armi smussate, inadeguate a ferire («sotto inizia un sorriso coraggioso / un non poterne più che si fa ardore / abbiamo tutti in mente una canzone / qualsiasi un fluire qualsiasi d'amore»).

Daniela Monreale

Elio Pecora, *Per altre misure*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001

«Ultrapoetico oratorio» viene definita dal prefatore Nicola Merola questa pubblicazione di Elio Pecora divisa in tre parti: *Impromptu*, *Doppio movimento*, *Volata a specchio e finale*, nella quale confluiscono molteplici suggestioni letterarie dal *Secretum* petrarchesco alla shakespeariana metafora dal mondo come teatro, a Calderón de la Barca nel rapporto tra sogno e realtà fino ai novecentisti Proust e Bergson per quanto riguarda il ruolo della memoria nella costruzione del mondo interiore. La didascalia iniziale indica la presenza di tre persone: un testimone, un uomo e una donna, per cui la funzione narrante passa dall'uno all'altro creando prospettive molteplici, contraddittorie e sinergiche nello stesso tempo secondo l'indicazione dell'autore, per il quale i personaggi «sono anche una sola persona che s'interroga e si specchia».

L'autore coglie con una chiarezza sconvolgente la situazione umana contemporanea, il "disagio della società", filtrata attraverso il rapporto di coppia. Non c'è azione, ma lirismo e quindi comunicazione di una realtà vissuta attraverso la confessione. L'individuo si trova nella condizione di mancanza di ideali che produce abulia, aprassia, agnosia e, aggiungerei, aelpia e cioè mancanza di speranza. La sua vita è racchiusa nel circolo chiuso della ripetitività biologica in cui è cosmicamente inserito a causa di una degradazione culturale. Lo sviluppo tecnologico ha prodotto da una parte il miglioramento delle condizioni di vita, ma dall'altra ha causato ristrettezza di spazi mentali e progettuali. L'uomo è diventato unicamente l'heideggeriano essere-per-la-morte, il cui risultato primo e tangibile è la solitudine. L'individuo massificato trova la sua sopravvivenza nell'eternizzazione della società. La fuga da questo labirinto è impossibile: non vengono intraviste prospettive.

Il rapporto uomo-donna fallisce nel tentativo di superare la solitudine: l'amore dura l'attimo di un'illusione. Il tradimento costituisce la prospettiva della ritrovata libertà, a cui ci si lega con un rapporto di paura-attrazione che spinge all'unione e poi alla fuga da ogni legame. La prospettiva rimasta è il silenzio, «potersene stare zitti», e invece «torme, sciami di parole», che altro non fanno che appesantire l'angoscia di un'insuperabile solitudine, che sfocia non in litigi, segno pur minimo di comunicazione, ma in indifferenza, che è vuoto. La pirandelliana lotta per denudare la maschera, che la società pone sul viso di ciascuno confinandolo in un letto di Procuste in cui si perde la vera identità individuale, cede il posto alla noia, alla nausea, all'apatia, al disinteresse, alla consapevolezza della propria "superfluità" (Sartre). L'esistenza si presenta, quindi, come una banalità senza senso.

Sono concetti che i lettori di «Atelier» hanno spesso riscontrato nella presentazione degli autori del Novecento. La crisi della cultura occidentale, individuata come elemento fondante del movimento del Decadentismo (cfr. G. Ladolfi, *Per un'interpretazione del Decadentismo,* Novara, Interlinea, 2001), rappresenta uno degli elementi di significato della

www.andreatemporelli.com

letteratura dell'ultimo secolo da Gozzano a Michelstaedter, da Montale all'ultimo Ungaretti, a Pavese, a Caproni e soprattutto a Vittorio Sereni. Pecora riprende con lucidità sorprendente questi temi epocali e li pone in scena con una ricchezza e con una completezza insolita. Il disagio viene esplorato in tutte le sue dimensioni: la caduta delle certezze («Ognuno certo / della certezza di chi lo precedeva. / Tutto è cambiato / da quando ha preteso di far chiaro»), l'incapacità di interpretare il reale («Tutto stabilito. Da chi? […] Invece, occhi bendati, orecchi turati, ognuno sgambetta sull'orlo dell'abisso» come lo sbarbariano cacciatore di farfalle sull'orlo del precipizio), la mancanza di prospettive («*Un paradiso altissimo confuso*»), una ricerca di senso destinata a non essere mai soddisfatta («A che è valso?»), l'individualismo contemporaneo tradotto in narcisismo sterile il cui risultato altro non è che la morte («Come può difendere la casa, quando / sa di averla eretta sul fango?»). Le domande si susseguono con ritmo ossessivo. Pecora, in genere, non si lascia attrarre dall'oscurità, il testo scorre limpido, franto solo da una fitta punteggiatura che pone in luce la difficoltà di giungere ad una sintesi: «Non più salvezza e l'uscita». Ci troviamo nell'eliotiana "terra desolata".

Storicamente siamo giunti ad una "svolta" che coinvolge sia la condizione della donna, che nel passato era stata educata solo alla sofferenza, all'abbandono, al sacrificio, sia la concezione di anima e di corpo, sia quello dell'amore che «è stato e continua / ad essere il perno dell[']esistenza», interpretato, secondo il mito di Platone dell'essere umano spaccato in due, come *manque-à-être* alla ricerca della propria metà a prezzo di grandi sofferenze. I rapporti interpersonali sono destinati al fallimento: amore e odio si mescolano intimamente in un'esistenza ridotta a pura sopravvivenza di atti causati da «un'energia misteriosa» che «accompagna nella veglia e nel sogno, / resiste fin dentro la malattia, / fin dentro la paura. […] S'alza il mattino, la sera abbuia, / squilla il telefono, gli viene fame, / gli prende sonno». Neppure la separazione può risolvere il problema, è meglio «un inferno in due / piuttosto che soli con se stessi». Non c'è rimedio neppure nelle credenze passate («Quel che valeva ieri è scaduto») né nella memoria, perché essere uomini comporta inquietudine ed ansia senza fine. Forse è inutile cercare le cause («Vive tranquillo chi dorme nell'acqua corrente») né rimpiangere la primitiva innocenza («Potersene stare assopiti / nel primo giardino, la mela / ancora al ramo»), anche se non si può sopprimerne il desiderio: «Più cerca i perché più si perde». Non resta che concludere con Calderón: «*Chiamatelo sogno, non cambia nulla*».

L'ultima parte, molto breve, lascia filtrare un'esile possibilità di riscatto sotto il profilo morale, «un fiammifero nel buio»: «Un giardino da concimare, annaffiare. Dove sapersi uguale allo sterpo, alla rosa. Nella stagione che muta. Qui la pena è un vorticare di acque. Qui l'allegria è un vento tiepido, lieve». La tensione morale leopardiana del dialogo di Plotino e di Porfirio si unisce all'atteggiamento della *Ginestra*, in cui il poeta invita gli uomini ad accettare «il mal che ci fu dato in sorte, / e il basso stato e frale».

Elio Pecora con questo lavoro, da lui definito nel sottotitolo *Trittico* «come per fornire un'indicazione di "genere", a buon diritto potrebbe essere assimilato ad una tragedia classica, non in base alle classificazioni auerbachiane, ma per la capacità di individuare nella tipologia dei personaggi una vicenda collettiva che riguarda l'intera cultura occidentale. Pertanto *Per altre misure* va inserito nel vasto panorama della decadenza che da più di un secolo testimonia una crisi di cui nessuno ancora riesce ad esplorare gli esiti.

Giuliano Ladolfi

Flavio Santi *Rimis te Sachete*, Marsilio, Venezia, 2001

Pier Paolo Pasolini (*La Meglio Gioventù)*, Biagio Marin (*El vento dell'eterno se fa teso*), Virgilio Giotti (quello di *Caprizzi, Canzonete e Storie*) sono i primi nomi che vengono in mente appena si incomincia a sfogliare il libro di Flavio Santi. Ma i riferimenti sono puramente linguistici, infatti, leggendo le poesie della raccolta *Rimis te Sachete* (*Rime nella piva*) ci si accorge di avere a che fare con un serissimo caso letterario che non ha nulla in comune con i libri succitati. Santi è un fenomeno della nostra generazione, la sua traduzione di Nonno di Panopoli è semplicemente da manuale. Accanto ad una produzione letteraria in lingua italiana, che lo ha portato ad importanti affermazioni come il "Sandro Penna" nel 1997

www.andreatemporelli.com

(grazie a *Viticci* poi pubblicato per la Stamperia dell'Arancio) e tantissime pubblicazioni in antologie e riviste, egli vanta una buona conoscenza del dialetto friulano. Pur essendo piemontese ed avendo studiato a Pavia (nel più classico della tradizione scapigliata), egli percorre lunghi periodi dell'anno in Friuli maturando la vocazione al dialetto friulano.

Ecco dunque il suo linguaggio assumere le movenze di un *pastiche*, un campionario di modi dire, parole dall'uso comune e parole desuete, neologismi, avvenimenti che nessuno si sognerebbe (e riuscirebbe a) di far entrare in una poesia, un luogo impossibile, dove le stelle sanno di birra («al ten de bire»), ma dove succede anche questo: «I atu sbrusât el cjâf e sborfât el cuscin / de miscele. La miscele pa la Devinson: / un pitin fraid, el ciurviel / al piulave. Une Fender /, une sgnapute, / una Devinson, fals Isiraider» («Gli bruciasti la testa bagnando il cuscino / di benzina. La benzina per la Devinsòn: / un pulcino fradicio, il cervello / pigolava. Una Fender, una grappetta, / una Devinsòn, finto Isiraider»). Non solo, nel libro entrano anche racconti e parabole di tutti giorni oppure tragedie immense come l'orrore del terremoto del 1976.

Contrariamente alla generale convinzione, questa raccolta non è incentrata sull'ironia e non è nemmeno una raccolta "dialettale", anzi è la raccolta più antidialettale che ci sia. È costruita esattamente contro il senso del significato che viene dato usualmente al termine. Santi svolge letteralmente un'operazione di castrazione della tradizione che vuole la poesia dialettale legata a schemi culturali predefiniti. Quindi il dialetto si decontestualizza sino ad abbracciare versi che nessuna poesia dialettale al mondo avrebbe mai preso in considerazione: «(E no ch'i disin ch'iò / soi newromantic e scrovarìe del genar)», «(e che non si dica che sono newromantic o cretinate simili)».

Forse nessun poeta ha piegato così il dialetto sino ad annullarne la sua particolarità e ad esaltarne la leggibilità... o forse sì, perché Santi ha un suo padre letterario, non si sa fino a che punto inconsapevole: la forza e l'espressionismo di Giacomo Noventa («Anca mi c' romantico slancio / Vorìa dighe: "O Luna" a la luna»).

Mario Desiati

NARRATIVA

Eraldo Affinati, *Il nemico negli occhi*, Milano, Mondadori, 2001, £ 32000.

Le coordinate della narrativa di Eraldo Affinati, autore romano classe 1956, vanno ricercate senza dubbio nel percorso di formazione dell'individuo, ma in misura forse maggiore nella storia d'Italia, dall'età antica alla più scottante attualità.

Trattandosi forse della sua opera più matura, è naturale che vi si possano individuare influenze assai eterogenee: la tradizione del romanzo storico da un lato (egli pubblicò nel 1992 il saggio *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj*, ristampato di recente da Mondadori), la narrativa americana dell'Otto-Novecento dall'altro, in particolar modo il grande romanzo d'avventura, Melville e London (sono rintracciabili in Rete splendidi articoli in cui Affinati narra la propria esperienza nell'uso didattico dei romanzi di London), nonché Hemingway; poi gli scrittori italiani fra Resistenza e Neorealismo, Pavese e Vittorini, la lezione di *Americana*, ma soprattutto la dichiarata passione per Fenoglio, il cui spirito aleggia su tutto il romanzo; l'amore per la lirica antica e moderna, a partire dalle numerose citazioni disseminate nell'opera (la *Satira terza* dell'Ariosto a p. 230, oppure un verso da *Le bateau ivre* di Rimbaud a p. 283, solo per fare alcuni esempi), fino al fatto non senza rilevanza che Affo, indiscusso protagonista del romanzo, si esprime unicamente utilizzando "schegge" liriche, frammenti che svelano immagini eloquenti ed appassionate, oppure *slogan* o citazioni da film e canzoni; infine, il romanzo di fantascienza sulla scorta di Bradbury e la narrativa di Burroughs (anche la tecnica del *cut-up* viene utilizzata di frequente).

Queste le principali influenze letterarie di Eraldo Affinati. *Il nemico negli occhi* è però anzitutto uno scavo nella memoria di una Nazione, un'indagine storica sotto tutti i punti di vista: i resti di Roma antica non fanno solo da sfondo alla vicenda, ma ne sono parte integrante, vivono e respirano insieme ai protagonisti o, meglio, fanno (ri)vivere i personaggi attraverso l'impressione che suscitano nella narratrice e testimone Maria Rosalba Talanga; tangibile è anche la passione viscerale dell'autore per i fatti e le storie della Seconda Guerra Mondiale, trasmessa alla "voce fuori campo", che è di nuovo quella della stessa donna.

www.andreatemporelli.com

La competenza di Affinati in materia bellica è davvero ammirevole. Egli è in grado di descrivere con naturalezza tattiche militari ed armamenti napoleonici, nazisti, alleati, affidandosi ad un lessico settoriale impiegato con cognizione di causa, fornendo a volte dati e cifre in maniera esauriente ed imprimendo al linguaggio un vero e proprio "scarto" in senso espressionistico: dal lessico del vago e dell'indefinito, "lirico" in senso quasi leopardiano, presente nei brani introspettivi, si passa *ex abrupto* a descrizioni "a tinte forti", come quella dei sotterranei di Piazza Dante, svolte con dovizia di particolari ed un massiccio impiego di termini "tecnici", oppure a capitoli dal taglio cronachistico, in cui l'autore mostra la disinvoltura propria del giornalista navigato.

L'uso di uno spettro di registri linguistici tanto vario è inserito in una struttura ordinata ma flessibile, costituita dai vari documenti (memoriali, deposizioni, interrogatori) che costituiscono il Dossier J3, "croce e delizia" di Maria Rosalba Talanga, funzionaria governativa impegnata a ricostruire fatti accaduti sessant'anni prima, in un'epoca in cui l'autorità statale era pressoché delegittimata ad opera di una rete di Palazzi sorti nelle principali città della Penisola. In un'Italia devastata dapprima da massicce immigrazioni dal Terzo Mondo, quindi da una catastrofe ecologica, un gruppo di ribelli guidati da un *leader* carismatico di nome Affo muove all'assalto del Domix, Palazzo sorto al centro di Piazza Vittorio all'Esquilino, abitato da un'*élite* socio-economica e considerato una sorta di Paese di Cuccagna dalla popolazione che non vi è ammessa, ridotta ormai in condizioni disperate.

Il tema principale di questo romanzo giocato in gran parte in apostrofe è proprio Affo. I materiali raccolti da Maria Rosalba non hanno altro scopo, e ben presto anche lei se ne accorge, che ricostruire la vita del protagonista e rievocarne la figura con la massima dovizia di particolari. A trent'anni di distanza dall'epoca in cui l'indagine era stata condotta una prima volta, Affo si rifà vivo sotto le parvenze di un *revenant*, proprio nel momento in cui il Dossier J3 è stato manipolato e messo in Rete in forma alterata. Assistiamo quindi allo sforzo titanico di una donna ultrasettantenne, Maria Rosalba Talanga appunto, teso a restituire il documento alla sua forma originaria. Questo aspetto della vicenda offre ad Affinati (pur se ancora molto giovane) lo spunto per scrivere il proprio *De senectute*, nel contempo elogio di una vecchiaia operosa e disincantata osservazione dello scorrere del tempo; la donna scava nella propria memoria e mostra gli scheletri nell'armadio di una Nazione, ma non può esimersi dal continuo raffronto fra la giovane studiosa che era un tempo e la progressiva decadenza a cui sono soggetti il suo corpo e la sua mente a distanza di trent'anni.

Numerosi altri personaggi, la cui testimonianza è di solito estrapolabile dalle fonti scritte che costituiscono il Dossier J3, contribuiscono a delineare la figura di Affo in maniera tutt'altro che univoca. Dall'interrogatorio ad Alfredo Castro: «Non ho mai visto nessun uomo così legato agli spazi fisici, quasi fossero protuberanze del suo stesso corpo» (p. 28), nei capitoli successivi: «Affo credeva nell'autenticità, nel dolore del vero» (p. 166), «sognatore attempato» (p. 168), «uomo catafratto» (p. 180), «individuo apologetico» (p.186), «un esaltato» (p. 237), «antenato vivente» (p. 242), «un atleta» (p. 310). Di tanto in tanto, però, sulla maestosa parabola della vita di questo patriota metropolitano cala un'ombra, aleggia un sospetto di paranoia e ciò pare avvalorato proprio da alcune testimonianze, *in primis* da quella di Abid Bouilat: «Il grattacielo non è mai esistito. Lo inventò lui. C'era un centro commerciale, questo sì, ma uguale a tanti altri» (p. 239). Fra continui richiami risorgimentali, viene narrata la personale guerra d'indipendenza di un uomo che visse con il nemico negli occhi.

Il romanzo di Affinati si inserisce in un solco già ben marcato nella tradizione letteraria italiana, quello di romanzieri a cavallo fra ricostruzione storica ed inchiesta giornalistica, autori coraggiosi ed acuti come Leonardo Sciascia oppure Corrado Stajano, che con *Il sovversivo* (1975) ha firmato un'opera che credo possa essere inserita fra le fonti di ispirazione per questo giovane scrittore, il quale però, con gusto postmoderno, porta al parossismo la componente finzionale. Affinati, infine, "gioca" con i generi come farebbe Umberto Eco, non disdegnando neppure la parodia e fornendoci la propria versione surreale del "mondo alla rovescia" in più di una descrizione dell'ambiente sociale degradato che ha prodotto questo coraggioso tentativo di ribellione.

Filippo Fonio

www.andreatemporelli.com

Fabio Ciofi, *Il paese di C., Faenza*, Mobydick, 2001

Con dieci racconti brevi, ben costruiti, agili e dinamici Fabio Ciofi entra nel panorama della narrativa, lui poeta dalla favella fortemente toscana. E la stessa vivacità che scaturisce da una tradizione parlata plurisecolare nasce anche il bisogno di raccontare, un bisogno di dar vita artistica all'esperienza del paese, una realtà viva, aperta, mobile, ma estremamente concreta, vissuta da personaggi ben delineati, i quali con le loro disavventure spezzano la monotonia della vita: dalla rottura di una chitarra sulla testa di una ragazza al bar durante un concerto alla rapina in banca, al ricordo della guerra rievocato da una *troupe* tedesca. L'io narrante si sente parte di queste vicende non solo perché testimone ma perché queste fanno parte del suo passato, della stratificazione della sua memoria, di un modo di vivere l'esistenza: «Il paese di C è ormai una prolunga del mio corpo, me lo porto ovunque e non lo dimentica mai a casa». Non manca un senso di dolorosa pensosità con cui l'autore sa anche penetrare con delicatezza e finezza la debolezza umana di Andrea, che per incapacità di affrontare la vita, decide di dirigere l'auto su cui viaggiava insieme alla ragazza contro un muretto. In genere, però, prevale la vena comica temperata da un'ironia sottile che tenta di mascherare un senso di partecipazione alle situazioni di creature sofferenti, come nel caso di Azeglio e di Luciano. Altri personaggi sono vittime dei propri sogni, come quelli chiusi nella stanza dello scrittore Ignazio o quelli sottesi al comportamento di Roberto calato nella parte di Michael Douglas nel film *Un giorno di ordinaria follia*: il suo gesto per un giorno lo rende protagonista indiscusso in paese.

Assai più complesso è articolato in 27 paragrafi si presenta l'ultimo racconto *La casa editrice*, nel quale il protagonista Fabio vive un'esperienza che per molti versi ricorda Mattia Pascal. Colpito dal segreto dèmone della letteratura, è costretto, invece, alla squallida professione di bancario, per cui il suo mondo interiore non può far altro che ribellarsi alla frustrazione alla quale la vita e il buon senso lo avevano costretto. Ma ogni tentativo di razionalizzazione («La filosofia. Una asserzione di Wittgenstein: "Il mondo è tutto ciò che accade"»), la ricerca («La verità. Fabio possedeva un concetto vago di verità. O meglio, dubitava della sua esistenza. La verità»), il tentativo di accettare la vita («In fin dei conti un impiego in banca, coi tempi che correvano. Perché non tentare la carriera, forse era più facile che fare lo scrittore») non lo persuadono, anzi gli suscitano questioni più angoscianti: «Solo convincendosi di non essere nati, si potrebbe sperare di non morire. Smettere i panni dell'individuo ed entrare nel flusso del divenire. Ciclico. Eternamente ripetentesi uguale. Nietzsche». Né il matrimonio né le piccole soddisfazioni letterarie riuscivano a lenire il male segreto («Pensare in positivo. Non gli era mai riuscito»), per cui l'intera esistenza gli appare priva di senso, sta perdendo la chiave di interpretazione del reale e tutto si spezza in momenti, in cose, in sensazioni discordi, prive di senso.

«Una metamorfosi. Aveva bisogno di una metamorfosi». Egli, perciò, lascia la sua vita, si licenzia dall'impiego e con la moglie emigra in Costarica, deciso a rifarsi una vita lontano dai condizionamenti della civiltà. Ma, ahimè, l'elemento negativo dei sogni consiste nel fatto che questi spingono le persone a misurarli con la realtà: la libertà di rapporto sentimentale si trasforma in delusione con conseguente abbandono anche da parte della moglie. E così ammaestrato e disincantato a lui non resta che un amaro ritorno che conferma la sua teoria «che in realtà siamo già morti senza saperlo». A lui non rimane che scegliere la carriera militare: «ordine, disciplina, erano le virtù di cui necessitava per recuperare il controllo di sé».

Proprio la scena finale di un quarantenne – così si presume dal calcolo degli avvenimenti –, che si arruola nell'esercito, getta un fascio di luce sull'intera vicenda, volutamente giocata sul filo di un'ironia che sottintende una meditazione molto dolorosa della vita. La fuga dalla *routine* descrive il tentativo di sottrarsi alla ripetitività della vita del paese che ritaglia celle di esistenza, di considerazione, di ruoli per i suoi abitanti. Non è concesso sottrarsi ad essi senza pagare uno scotto amaro. Le leggi della tradizione, il posto fisso, il matrimonio, la continuazione della specie, sono inseriti nel codice genetico di ogni abitante e ogni altro desiderio viene sentito come uno strappo ad una norma non scritta, ma universalmente condivisa.

Questo disagio produce una seconda tematica del testo: il sogno. L'io narrante, nel momento stesso in cui lo descrive accurata-

www.andreatemporelli.com

mente e puntualmente lo demolisce. La fuga esotica non può che trasformarsi in un ennesimo scacco, per cui la dilatazione del proprio mondo interiore assume l'aspetto di compensazione delle continue frustrazioni a cui lo vita sottopone il protagonista. La gloria letteraria, il lavoro in una grande casa editrice, il successo costituiscono contemporaneamente la valvola di sfogo e la dannazione che gli impedisce di affrontare in modo concreto i problemi. Come molti personaggi decadenti, egli cerca di mascherare la propria incapacità di aggredire il reale con i giusti mezzi, di squadrarlo nelle sue dimensioni, di pianificare una serie di interventi concreti. Infatti l'evasione della vita impiegatizia si pone in direzione completamente contraria alle personali aspirazioni sia perché egli diventa barista in un locale della Costarica, segno di un velleitarismo che in nessun modo avrebbe placato il suo animo, sia perché, alla fine, si dedica alla carriera militare dove avrebbe trovato quella ripetitività monotona da cui invano aveva tentato di sfuggire.

Amaro è il bilancio: la ciclicità di una Natura leopardiana che si disinteressa degli uomini, condiziona l'esistenza. A questa "canna pensante" non rimane che prendere atto di una condizione da cui è vano ribellarsi. Ogni tentativo produce effetti peggiori, catastrofici. La difesa del paese non basta, per cui non resta che concludere che «non c'[è] nulla da rimpiangere, Proust l'aveva intuito, se non di essere nati».

Giuliano Ladolfi

Sally Trench, *La guerra di Fran* , Cinisello Balsamo (Mi), San Paolo, 2001

Dopo il successo mondiale del romanzo pubblicato nel 1968 *Seppellitemi con i miei stivali* dedicato al mondo dell'emarginazione e la stesura del volume *I figli egli altri*, in cui parla della struttura educativa da lei fondata per ragazzi disadattati, Sally Trench ritorna a scrivere sollecitata da un avvenimento tragico, quale la guerra in Bosnia. Il racconto nasce dall'esperienza in territorio di guerra durante le trenta spedizioni umanitarie da lei guidate, come scrive nell'introduzione. E proprio nel capitolo introduttivo troviamo l'autrice che racconta il suo dramma di donna che vede scatenarsi una guerra in mezzo all'indifferenza della società occidentale. Trova ottime ragioni per rimanere chiusa nella sua condizione di persona senza mezzi: «E poi, aveva veramente senso che una donna di mezza età, con tutti i suoi bravi capelli grigi, lasciasse la tranquillità borghese della propria casa; dei propri amici, delle campagne dell'Oxfordshire? […] Davvero mi sarei accontentata di rimanere uno dei tanti mediocri ingranaggi che alimentano l'indifferenza della nostra società?». Non riesce a rimanere indifferente, lascia la famiglia e si adopera per allestire convogli umanitari al fine di alleviare la sofferenza di quelle popolazioni. La sua iniziativa ottiene come primo successo la sensibilizzazione di molte persone che si impegnano per raccogliere fondi, ma la realtà è assai peggiore di ogni più pessimistica previsione: «definire "tragedia" una situazione di quel genere è fuorviante. Il termine "tragedia" presuppone una dignità morale del tutto estranea a quegli eventi. Ciò che stava accadendo in Bosnia era pura barbarie».

Il breve diario stilato durante le spedizioni rivelano anche il dramma di questa donna che, nonostante lo slancio di generosità, deve affrontare situazioni estremamente difficili, dalla quali esce solo grazie ad una profonda fede in Dio e nella missione che aveva intrapreso. La scrittrice avverte in se stessa una vera e propria responsabilità nei confronti del fratello sofferente per cui si domanda: «Come si può spiegare ciò che si è visto, sofferto e vissuto in mezzo ad una guerra efferata, in cui l'unica regola era la pratica quotidiana e sistematica di ogni sorta di nefandezze? Sonno, cibo, libertà di movimento, la sicurezza di una casa: insomma, tutto ciò cui normalmente si ha diritto in una società civile, ai miei ragazzi bosniaci era stato tolto. Anche loro, come me, non vogliono parlarne. Il dolore è troppo grande.

Come appartenente al genere umano, sento che è dentro di me che devo anzitutto cercare una risposta. Devo mettere in discussione prima me stessa, poi la società. Lo spirito di contraddizione che mi anima, sempre in lotta per cercare la verità e per difenderla, troppo spesso è stato bollato come ribelle, e ingiustamente svilito. Non ho mai smesso di lottare e di confrontarmi. Non ho mai perso la speranza. Albert Camus ha scritto: *Le due qualità che meritano di essere coltivate nell'uomo sono l'intelligenza e il coraggio*. La prima ci mette in condizione di riconoscere la nostra preca-

www.andreatemporelli.com

rietà, la seconda di non smarrirci di fronte ad essa».

E proprio da questa impegnativa presa di consapevolezza della responsabilità che lega la scrittrice a tutte le vittime della guerra nasce il libro che narra la vicenda di Fran, una ragazzina cattolica, che diventa l'io narrante della vicenda. Tale scelta assolve ad una duplice funzione: in primo luogo di rappresentare la contrapposizione tra vita serena e spensierata di un'adolescente e gli orrori di una guerra, resi più drammatici se sofferti da innocenti, e, in secondo luogo, per porre in luce nei giovani quello slancio di onestà, di schiettezza e di sincerità che la guerra ha tolto agli adulti, a tutti gli adulti, anche ad un sacerdote cattolico, padre Patrick, che proprio grazie alle qualità morali del gruppo di ragazzi che si forma durante la fuga del paese, saprà rimettere in discussione la propria scelta e ritrovare motivazioni profonde e veramente sentite.

Fran prova sulla sua pelle che cos'è una guerra, una guerra etnica, violenta e sanguinosa che degrada le persone al di sotto del livello delle bestie: queste di solito non attaccano i propri simili. Conosce la separazione dalla famiglia, l'angoscia di non conoscere la sorte dei propri genitori, vede morire sotto i suoi occhi gli amici più cari, prova la fame, la sete, la paura, ma scopre anche l'amicizia, la solidarietà non limitata ai correligionari. Anzi la vicenda viene affrontata in compagnia di amici mussulmani, retaggio di una secolare e fraterna convivenza, quasi a sottolineare che la perfetta coincidenza tra valori umani predicati da Cristo e da Maometto. Essa stessa diventa strumento di salvezza per un gruppo di orfani che la Provvidenza a lei ha affidato come segno di speranza in un destino migliore.

Non c'è dubbio che l'ispirazione del testo nasca da una forte tensione morale contro la guerra, contro l'odio e contro ogni azione avversa alla dignità della persona umana, ma non c'è dubbio anche che questo moto dell'animo si sia tradotto in arte narrativa senza minimamente offuscare la limpidità del valore letterario. Contrariamente a pregiudizi ancora diffusi tra i critici a riguardo della presenza dell'aspetto etico all'interno dell'arte, l'autrice non ha avuto «bisogno di farsi suggerire» (Emanuele Trevi, «Avvenire», 19/1/01) da nessuno, ha semplicemente ascoltato la propria ispirazione, che comprende anche il senso morale. Ha percepito nella sua esistenza serena e quieta la responsabilità di persona prima e di scrittrice poi che comporta una convinzione profonda negli ideali della pace e di una civile convivenza tra i popoli.

«L'arte per l'arte: la cosa non esiste che per i tappeti, a condizione di appenderli al muro» sosteneva Roger Callois. Quando la cultura non innerva la vita, non la trasforma, non la struttura, non la trans-figura, fallisce il suo scopo basilare e diventa "ideologia", macchina razionale contro l'esistenza. Per questo il riferimento al reale, in qualsiasi modo esso sia, sotto il velo della favola o in modo diretto, è imprescindibile e inevitabile. I concetti di arte per arte, di valore letterario o artistico indipendente dalla morale sono astrazioni con cui si possono costruire migliaia di vacui discorsi, perché noi siamo persone uniche ed irripetibili che vivono in un preciso contesto storico, culturale e socioeconomico, che sono, pensano, dicono e agiscono in modo strettamente irrelato. Il resto è "rettorica".

E Sally Trench ha saputo trovare la maniera corretta per esprimere in modo letterario l'universo dei suoi valori cristiani, che non l'hanno lasciata nella quiete della coscienza, che le hanno acceso nell'anima il fuoco del tormento, del coraggio e della lotta per il bene e non solo per i vicini, ma per l'intera umanità.

Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

Paolo Lagazzi, *Dentro il pensiero del mondo*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 2000

Diviso in tre sezioni (*Luoghi della poesia*, *Sguardi critici* e *Voci narranti*), il testo di Paolo Lagazzi raccoglie articoli e saggi scritti dal 1988 al 1999 sulle opere di poeti, di narratori e critici per un numero di 42 autori.

La qualità più apprezzabile di questo studioso è la capacità di porsi in ascolto dell'opera, di non sovrapporre una sua interpretazione, di rincorrerne il significato all'interno dei meandri dello stile e della struttura sintattica. «Per Franco Loi la poesia è l'ultima terra della libertà del sentire: l'ultimo campo aperto e autentico dell'esperienza, senza dubbio sempre più minacciato dalla marea montante della banalità e del falso, ma ancora battuto da un

www.andreatemporelli.com

sole alto e caldo, e percorso dai venti senza confini del mondo». Così inizia uno studio del 1997 sul poeta dialettale milanese, in cui percepiamo l'afflato di Renato Serra unito ad una puntuale e meticolosa attenzione al dato testuale. Dotato di uno stile immaginifico, sa catturare il lettore con l'adozione di metafore destinate ad imprimersi nella mente in modo assai più profondo di qualsiasi elucubrazione mentale.

La lettura di questo studio costituisce uno dei più coinvolgenti panorami della storia letteraria della fine degli Anni Ottanta e di tutti gli Anni Novanta e non solo per il numero degli autori, soprattutto poeti, sottoposti ad analisi, ma per la finezza della comprensione e dei giudizi. Ne emergono, pertanto, due profili complementari: quello del critico e quello del periodo.

Nel primo vediamo una persona profondamente innamorata delle lettere, desiderosa di aggiornamento sulle più importanti pubblicazioni, ansiosa di penetrare nel pensiero dello scrittore. Egli possiede veramente le doti del recensore. Contrariamente al vezzo oggi diffuso di riportare un riassunto più o meno completo di un'opera, individua una serie di argomenti attorno ai quali istituisce la discussione e sui quali elabora le argomentazioni, attentamente suffragate dalla documentazione testuale. Il suo è un lavoro di ricostruzione personale, che rende più vero, più efficace e più illuminante il dialogo con lo scritto. L'equilibrio con cui sa esaminare le posizioni altrui, magari non condivise, sono garanzia di onestà e di serietà, che rifiuta ogni concezione di poesia come "gioco", come puro e semplice *lusus*, come esercizio di stile. Lo stesso rigore morale, con cui egli si dedica al lavoro di recensore, viene giustamente preteso da chi scrive. La sua cultura filosofica e artistica lo induce spesso a ricercare paralleli di senso non solo nella riflessione contemporanea, ma anche nel settore della pittura, della scultura e della musica.

Il libro, come si diceva, può anche essere considerata come una storia letteraria, anche se le recensioni non sono poste in ordine né cronologico né alfabetico. Infatti, a lettura ultimata, il disegno si staglia netto e preciso, per il fatto che gli accostamenti sono stati accuratamente studiati e la ragione, spesso anche misteriosa, di questo giunge al lettore anche senza alcuna necessità di razionalizzazione. Quale profilo se ne può dedurre, nonostante l'evidente parcellizzazione di un'opera che prevede solo composizioni occasionali? Si può desumere il profilo di un periodo tormentato, caratterizzato dalla presenza di scrittori già famosi, privo di personalità emergenti, "la generazione invisibile" come l'ha denominata Marco Merlin, annullata dall'"omertà della critica", travolta da una cultura dell'"usa-e-getta", che distrugge un libro nel giro di un mese. Scorrono, pertanto sotto i nostri occhi, personalità come Pier Luigi Bacchini, poeta ancora troppo ignorato, Attilio Bertolucci, Pietro Citati, Giuseppe Conte, Maurizio Cucchi, Eugenio De Andrade, Franco Loi, Maria Pia Quintavalla, Davide Rondoni, Paolo Ruffilli, Charles Tomlinson fino a Paolo Valesio (i nomi riportati sono puramente indicativi; non si vuole assolutamente proporre gerarchie o valutazioni). Lagazzi in nessun modo si propone una sintesi, ma giunge spontaneo il desiderio di tentare una visione d'insieme. Si può, quindi, notare che la letteratura del periodo preso in considerazione non ha goduto dei necessari supporti a cui anche un recensore potrebbe ancorarsi e proprio per questo motivo questi studi assumono l'aspetto di una testimonianza preziosa nei confronti dell'«azione disgregante, sempre più rapida, del tempo».

Nonostante questa oggettiva difficoltà e i pregi di cui abbiamo parlato, avremmo preferito una maggiore evidenza nel tracciare elementi distintivi dei diversi autori. Non sempre è possibile cogliere la diversità tra l'opera di pregio e la raccolta mediocre, scelta che – lo diciamo con estrema sincerità – avrebbe potuto essere attuata anche nel momento della compilazione del testo.

Ci preme, tuttavia, anche notare come in ogni pubblicazione Lagazzi abbia cercato il significato umano, la particolare visione del mondo, il tema dal risvolto di senso, come troviamo nell'ultima breve recensione dedicata al romanzo *Se un dio pietoso* di Giovani D'Alessandro (Donzelli editore): «Il cammino iniziatico, irriducibile a qualsiasi miseria storica, del protagonista consiste nel veder, nel toccare con mano che "nessun sarcofago di pietra ha il potere sulla vita risorgente",

www.andreatemporelli.com

che al fondo del caos c'è sempre qualcosa che lo rigetta verso l'essere: che il fuoco del dolore è il seme sacro della metamorfosi, solo nutrimento di ogni vita redenta dal veleno delle illusioni».

Giuliano Ladolfi

Daniele Piccini, *Con rigore e passione. Viaggio fra le letture del nostro tempo*, Porretta Terme-Sant'Elpidio a Mare, I Quaderni del Battello Ebbro-L'Albatro Edizioni, 2001

Parlare, come merita, in termini estremamente positivi del libro di un amico suscita qualche imbarazzo in chi non vuole ripetere lo scambio cenobitico di recensioni che ha caratterizzato negli ultimi anni il lavoro dei poeti (e basterebbe sfogliare il repertorio bibliografico degli autori inclusi nei *Poeti italiani del Secondo Novecento* di Mondadori per rendersene conto). D'altronde, uno dei moventi più forti degli scritti di Piccini è proprio quello si svolgere il servizio della critica, rivolto tanto all'autore da penetrare con viva intelligenza, tanto ai lettori, guidati con lucidità anche nel ragionamento sull'opera e sul suo valore, entro il contesto storico e la tradizione di riferimento che la perizia filologica del critico non manca di ricostruire anche in poche pagine (con le parole della presentazione: «mantener fede a un'idea […] della critica come levatrice», cioè che aiuta a venire alla luce il nuovo e non si arresta a descrivere e consacrare perpetuamente il già noto). Eppure, verrebbe voglia di ricordare gli anni condivisi dell'apprendistato e delle scoperte, non tanto per un primo patetico ripiegamento della memoria, quanto per rendere conto al lettore della serietà e dell'amore che fin dall'inizio si sono messi in campo, lumeggiando così l'origine e il destino di un impegno che travalica l'opera del mestierante. Ma ben venga, ed è tempo, anche questo imbarazzo per quelli della mia generazione, se si avrà la forza di perseverare sul filo teso tra il "rigore" intellettuale e la "passione" di chi partecipa all'opera comune che si va compiendo, *malgré tout* - facendosi carico di un gravoso impegno di resistenza della letteratura, di fronte alle «molte, striscianti o palesi forme di persecuzione, allo snaturamento impostole da leggi eteronome, come il gusto medio, l'audience, la leggibilità di massa, l'influenza di altri media». Da capo, dunque.

Daniele Piccini, classe 1972, raccoglie in questo volume gli scritti apparsi negli ultimi anni su varie testate quotidiane, settimanali e mensili «Il Popolo», «Il Giornale», «Famiglia Cristiana», «Studi Cattolici», «Letture» e «Poesia»). Si tratta, si badi bene, di scritti dal taglio giornalistico: restano esclusi tanti lavori saggistici che hanno trovato spazio nello stesso arco di tempo in sedi più appropriate, vale a dire le riviste di letteratura (e si rivedano pure i numeri arretrati di «Atelier» per tastare il valore di quest'altro versante del suo lavoro). Tutto ciò non fa che rendere ancor più impressionante l'incontro con tale opera in corso sia per la mole sia per la qualità che la contraddistinguono: due caratteristiche che si ritrovano anche nel volume che abbiamo adesso fra le mani non soltanto per il grande numero di ritratti che esso contiene in più di trecento pagine, ma per la "densità" che le connota, sempre generose come sono nell'offerta di informazioni, dettagli, giudizi. Tale densità diventa subito anche "calore" di partecipazione al rovello dell'opera presa in esame e del suo «impatto di senso nel contesto epocale entro il quale si genera» il valore estetico della stessa e diventa persino matrice linguistica: ritroviamo qui il profilo già riconoscibile di una prosa fluida e vischiosa insieme, lucida e di alta temperatura, che non rigetta ampie volute sintattiche, complicate magari da incisi e parentetiche, e che si adagia sovente in indugi aggettivali (talvolta certi accumuli sono forse anche eccessivi): ed ecco che qualcosa della toscanità dell'autore (dai tempi dell'università attivo a Milano) sovviene a questi dati. Il risultato è una critica sì giornalistica, ma di alto lignaggio, capace di avvincere il lettore senza tradire l'opera, e nello stesso tempo di formare il lettore al cospetto dell'opera: quello che da sempre bisognerebbe fare, fiduciosi nei tempi lunghi e nella fitta trama di fili da intessere che tanta fatica richiedono – e invece eccoci storditi dalle buccinate gazzettistiche di chi cerca visibilità fra i surrogati della poesia di cui la nostra epoca gronda, oppure eccoci impaniati nelle lamentele di chi snobba la musica del nostro tempo per sopravvivere negli interstizi, compiangendosi. In entrambi i casi (dove manca appunto l'equilibrio fra il rigore e la passione) l'utente non cresce, non si forma,

www.andreatemporelli.com

già, perché si parte dal presupposto che il lettore sappia che cosa cerca, e allora ci si affanna ad inseguirlo e accontentarlo, a svendergli la propria merce, mentre il lettore non sa di che cosa ha bisogno, è inquieto e alla ricerca di qualcuno che sappia persuaderlo, non infervorarlo per una stagione.

Leggendo queste pagine ci si imbatterà sicuramente in qualche scoperta, si sentirà invogliato a conoscere e responsabilizzato nel giudicare un libro ed è esattamente questo il miracolo segreto della critica, il suo alto valore civile: rimettere in moto le coscienze, spingere la società dal fondo dei propri umori, dove memoria e attesa, desideri e incertezze cercano nella letteratura un campo di espressione dei propri fantasmi, un luogo intersoggettivo in cui essi prendano forma e luminosità, serena o tragica. Oggetto delle indagini critiche di Piccini è anzitutto la poesia, ma tale interesse si espande poi con naturalezza a certe zone, forse anche poco battute, della narrativa contemporanea. Il volume è suddiviso, infatti, in sezioni, si occupa di narrativa italiana, di narrativa straniera, di saggistica, di poesia italiana e di poesia straniera, lungo un itinerario che non ha pretese di esaustività, ma che non manca di una propria coerenza.

Piccini è un critico insieme militante e accademico (ma nelle nostre accademie, quanto spazio ha ancora la ricerca?), perché non nasconde il proprio afflato partecipativo né rinuncia ad alcuni calibrati ma potenti affondi di giudizio, e soprattutto non teme di sondare subito, a caldo, il lavoro di un'epoca, andando anzi alla ricerca di voci trascurate, di punti di vista meglio in sintonia con i principi che stanno alla base del suo lavoro. Di quali principi si tratta? È lo stesso critico (ormai già noto anche come poeta, e lo ricordiamo per ribadire la figura di uno scrittore a tutto tondo, di un intellettuale nel senso pieno e consapevole – figura ormai rara fra i sempre più specializzati mezzibusti che si presumono tuttologi sui nostri rotocalchi) – è lo stesso critico, si diceva, a esplicitarle nella presentazione: «Parlavo sopra di fili colorati che attraversano la varia stoffa di queste pagine: uno mi sembra essere il tema del rispecchiamento dell'epoca nella letteratura. Mi sono, cioè, trovato a fare i conti con opere (in prosa e in poesia) impegnate strenuamente a decifrare i segni dei tempi, a raccogliere sulla pagina il portato di un presente per niente rassicurante, a volte persino segnato da lividi presagi. Un altro, più universale, *Leitmotiv* del mio interesse critico è legato alla capacità della letteratura di indagare e illuminare l'umano: la scrittura che prendo ad oggetto è percorsa da questa tensione di conoscenza dell'uomo. Gli esperimenti, le operazioni, i prodotti che esulino da tale funzione di scavo, di indagine, di caritatevole contributo all'opera del mondo mi interessano poco».

Ecco allora – per lumeggiare rapidamente il contenuto del libro – il senso di alcuni recuperi in seno alla narrativa, come per esempio quello di Grazia Deledda, o di precise perplessità nei riguardi dei *best-seller* nostrani Camilleri e Baricco, che fanno magra figura nella comparazione con certi autori stranieri, per esempio Saramago e Coe; ecco venire alla luce (con ponderatezza) l'opera di poeti ancora poco conosciuti come Davide Rondoni, Giancarlo Sissa, Alba Donati, Annamaria Farabbi, Gianfranco Lauretano, Giacomo Trinci e Luigi Aliprandi, accanto ai nomi ricorrenti dei più noti Luzi, Raboni, Mussapi, Bertolucci, De Angelis, Giudici, Magrelli ecc., verso i quali pure non si fa ammenda di puntute osservazioni; ecco infine il riallargarsi della prospettiva oltre i confini nazionali attraverso gli scritti su Esenin, Bonnefoy, Heaney e così via. Nel merito, ci sembra di poter condividere anche la rimozione di molte voci (un percorso che non vuole essere una mappa delle presenze, ma un viaggio non privo di proprie giustificazioni si può valutare anche dalle zone eluse), voci forse sopravvalutate durante le intemperie ideologiche di qualche decennio fa (si allude naturalmente alla Neoavanguardia e agli sperimentalismi affiliati), ma non si nasconde di avere forti perplessità sulla tenuta di altre figure (per altro di area cattolica e prossimi anche per questo alle esperienze del critico) che acquistano, magari sotterraneamente, un notevole spessore nel volume: su tutte, quelle di Betocchi, di Bigongiari e di Testori.

Ma l'amico prenda quest'ultima annotazione come un omaggio al suo stesso spirito di servizio e di dialogo franco con il nostro tempo, con la sua storia e la sua tensione al nuovo.

Marco Merlin

www.andreatemporelli.com

Una polemica amichevole con «clanDestino»

Vorrei cominciare spendendo due parole per meglio qualificare lo spazio di questa rubrica. In queste righe non proponiamo la recensione di altre riviste: il tipo di lettura che ci guida è frettolosa quanto impertinente. Perché allora manteniamo questo spazio, se non ha la stessa serietà delle altre letture ospitate su «Atelier»? Perché non fare come altre riviste un semplice elenco delle consorelle ricevute oppure lasciarle passare direttamente sotto silenzio? Per rompere qualche barriera, semplicemente, altrimenti, le riviste sono davvero degli orticelli privati e ognuno tira acqua soltanto al proprio mulino. Se tutte pretendono di fare letteratura, forse è bene prendersi anche la libertà di pizzicarsi, di sollevare dubbi, di dare fastidio. Il risultato può essere quello di irrigidire ancor più le testate testardamente chiuse nelle proprie ragioni oppure quello di smuovere le acque, anche a costo di sguazzare nel torbido, anche a costo di farsi dei nemici.

Ha sollevato un vespaio di polemiche l'osservazione del numero scorso sul mutato atteggiamento della rivista di Rondoni, «clanDestino», nei confronti di Conte. Ebbene, abbiamo toppato, sbagliando il bersaglio. Ma forse quell'impertinente osservazione si può leggere anche come una richiesta di spiegazione, per un lettore intransigente come noi, per il quale la poesia non è un passatempo. Ci è arrivata, a proposito, una lettera di Gianfranco Lauretano, che per onestà pubblichiamo, doverosamente:

> Sul numero 22 di "Atelier" del giugno 2001 leggo una frecciata verso Davide Rondoni, accusato da Andrea Temporelli di essere diventato benevolo su "clanDestino" verso Giuseppe Conte dopo la pubblicazione del suo libro con Guanda, mentre prima era "uno dei bersagli privilegiati della rivista". Poiché in realtà c'entro solo io, invoco il diritto di replica. 1) Ci piace molto l'ironia ma non l'inesattezza sospetta di malafede di Temporelli: Conte è stato ospitato su "clanDestino" con una (bellissima) conversazione su Dante avuta *con me* e io sono stato l'ultimo, in ordine di tempo, a "bersagliare" Conte. Se si tira in ballo Davide Rondoni si ritiene che io sia un burattino che scrive ciò che lui vuole, oppure s'intende colpirlo, come tantissimi in questi mesi, forse per colpa di una certa antologia garzantiana… ma non conviene a Temporelli accodarsi al blabla generale vacuo e salottiero, di tanti scrittori minori. 2) Io "bersagliai" Conte con un articoletto del 1995 (sei anni fa!) in cui discutevo soprattutto sulla valenza civile (tema ricorrente per "clanDestino") della poesia di Conte, arrivando a dire, in modo molto "giovanile", che non mi piacevano le sue poesie sulla democrazia. Ebbene, confesso pubblicamente di non riconoscermi più né nel tono né nel contenuto di quell'articolo. Ho cambiato idea su Conte, si può fare? Credo che solo gli idioti non mettano mai in discussione le loro opinioni, io comunque preferisco farlo, rispetto a chi rimane appiccicato tutta la vita ai propri pregiudizi. 3) Alzando lo sguardo: il punto di partenza per una riconversione della mia riflessione su Conte è stata la rilettura de "Il passaggio di Ermes", riedito dal "Ponte delle grazie" nel 1999. Le sue riflessioni sul mito mi sono parse molto più civili e attuali di anni prima e, soprattutto, della posizione di chi, per essere civile, ha bisogno di parlare di ecologia, cronaca, G8 e anti-G8, politica… Presi a stimare anche il valore storico-letterario dell'esperienza di Conte, coraggioso punto di resistenza contro la piattezza della neoavanguardia e del neoilluminismo pervasivo che, dopo gli anni '60, è passato da alcuni ristretti gruppi intellettuali alle masse. Sono temi che dovrebbero essere cari ad una posizione come la vostra. 4) Con la poesia di Conte il rapporto è stato, credo da sempre, di fascino e ribellione. Come verso un padre. Per la nostra generazione, di quelli cioè nati negli anni '60, libri come *L'oceano e il ragazzo* sono stati decisivi. Ma, essendo allora ragazzi, cercavamo la nostra identità anche staccandoci da chi ci aveva formato. Lo stesso vale per libri come *Somiglianze* di De Angelis, *Il disperso* di Cucchi e, un po' dopo, *Luce frontale* di Mussapi o *Ora serrata retinae* di Magrelli. Libri e poeti molto diversi. Ma chissà perché, amati tutti. E passati al setaccio. Chissà perché, i rapporti più drammatici si hanno sempre nei confronti di chi è sentito più vicino. Così mi accade con la poesia di Conte, che è però sempre meno in discussione man mano che l'adolescenza si allontana. E,

www.andreatemporelli.com

come vedete, senza aver mai pubblicato con Guanda.

Errare humanum est e su questo principio non temo smentite, mi pare, però, corretto anche chiarire le motivazioni del mio errore. Alla base non c'è stata malafede nei confronti di Davide Rondoni, ma insofferenza verso la vita ipocrita delle riviste, che non riescono proprio più a stabilire ponti, a instaurare dialogo, a tessere un minimo tessuto sociale, fatto magari anche di battaglia, ma aperta e leale. Tutti portano acqua al proprio mulino e «Atelier», come poche altre, offre pagine come queste per tentare, appunto, di infrangere qualche barriera di omertà, persino aiutando le altre a trovare lettori, dal momento che diamo indicazioni sui loro contenuti fornendo anche il recapito per contattarle. Ricordo persino di aver scritto, ai tempi (ero uno studente universitario che girava a piedi per tutta Milano per risparmiare i soldi e abbonarmi a qualche rivista), una lettera a «clanDestino» per complimentarmi con quel pezzo di Lauretano non tanto per i contenuti specifici nei confronti della poesia di Conte, che cominciavo soltanto a conoscere, ma perché finalmente riuscivo a leggere in qualche rivista anche una critica intelligente e non le solite recensioni-segnalazioni di esistenza che non affondavano mai il pensiero dentro al libro. Onore quindi a Conte, che ha la grandezza intellettuale di pubblicare un bel libro di un autore con il quale magari dissento su molte questioni; onore a Rondoni che non cade nella piaggeria di nessuno, nemmeno di quello che gli firma la bandella; onore a Lauretano che si assume le proprie responsabilità. Detto ciò, comunque, ancora non mi sembra che i termini della "polemica" siano sufficientemente chiariti, perciò vorrei precisare quanto segue: 1) Anzitutto, anche se una rivista rappresenta il lavoro di una squadra ed è sorretta da un progetto, vale a dire se non è soltanto il frutto di un assemblaggio da parte di una combriccola all'interno della quale ognuno lavora per i propri interessi privati, il direttore è responsabile dei contenuti, anche se fossero firmati da altri (in particolar modo, quando la firma è di un vicedirettore o di un redattore). 2) Noi, mettendo in contrasto «clanDestino» e Conte, non pensavamo affatto all'articolo di Lauretano. Allora? Allora un po' di filologia.

A) Nel volume a cura di Davide Rondoni *A casa dei poeti* (Guaraldi/NCE 1992), che raccoglie alcune interviste comparse su «clanDestino» a vari poeti, ce n'è una molto breve a Conte, a cura di Rondoni, che inviterei il lettore a rileggere. Tanto per rendere il sapore dell'intervista, ripropongo la prima domanda: «Crede davvero che oggi si possa, così come fa lei, riprendere il mito senza essere inessenziali, e senza tradire in qualche modo ciò che la poesia deve o dovrebbe essere? Non le sembra di esser "fuori" dall'uomo, dalla persona?». Ma quello che è veramente interessante è la nota conclusiva, scritta per avviare un dialogo con Conte, che, si dice chiaramente, non ha voluto sostenere il confronto. Riporto i passi che reputo più significativi: «Ricapitolando le parole e persino le pause dell'intervista, subisco senza opporre resistenza un attacco di silenziosa ira, e di dolore. Avverto, infatti, che il mio lavoro di "clanDestino" non può coesistere se non come contraddizione alla poesia così descritta da Conte. […] La vita quotidiana infatti, può essere affermata (cioè vissuta e scritta nel suo significato) o fuggita. Che poi questa fuga si attui tessendo miti, intonando inni a spirituali valori e vigori, a ultramondi, significa che questa civiltà scristianizzata prevede nuovi preti. […] Ecco, può accadere (e forse già accade) che anche i poeti si prestino, magari involontari, a quella generale narcosi che il potere post-orwelliano sta operando. Può accadere che i poeti più riveriti sulle pagine nazionali siano quelli

www.andreatemporelli.com

che deputando la parola della poesia al recupero della descrizione di elitarie dimensioni mitiche e spirituali si prestino alla "drammatizzazione della cultura", cioè allo svuotamento delle sue parole e dei suoi atti; così che più nulla si opponga e insorga contro la balìa in cui ci stanno riducendo. Una poesia che esclude dal proprio orizzonte tematico, linguistico e anche fonico il problema del senso quotidiano apparta se stessa dalla vita, le sue parole dalle parole, il suo lettore dalla gente. Rischia infine la autocinesi e la auto-lettura come dinamica e costume della propria esistenza».

B) Editoriale di «clanDestino» 1-2/1994 (presumo di Rondoni: gli editoriali non sono firmati): «Ogni lavoro – anzi ogni attività umana – procede in forza di preferenze. Una rivista è se stessa proprio "se" preferisce. Noi abbiamo sempre preferito non i poeti che su certe cose la pensano come noi, o i poeti che sembrano bravi (ce ne sono così tanti…), bensì quelli che al gesto poetico chiedono la stessa cosa che chiediamo noi. Questo è un criterio di preferenza possibile, in base al quale si può preferire Rimbaud a Mallarmé, o Ceni a Cucchi, o Colciago a Conte. […] Siamo ancora dentro questo movimento. Ci sentiamo parte di una generazione che riconosce di aver avuto nonni e bisnonni e non padri, e rari fratelli più grandi. Sappiamo che in questa nostra condizione v'è un germe di possibile debolezza, ma anche una possibilità di scampo da un modo di intendere la poesia e la letteratura sempre meno interessante».

C) Una domanda di Davide Rondoni a Mario Luzi su «clanDestino» 3/1994 (in un'intervista che ha per tema il salto generazionale per cui i poeti giovani non guardano ai padri o ai fratelli maggiori, ma ai "nonni"): «Il panorama che noi vediamo più prossimo è segnato da una parte da un morto lascito avanguardistico e dall'altra da una posizione "reattiva" a quel deposito, una posizione che a volte sembra altrettanto ideologica, ad esempio nel suo teorizzare, con varie gradazioni, intorno al mito. Quella posizione neo-orfica come l'ha chiamata Francesco Stella sull'ultimo numero di clanDestino, di Conte, di Rosita Copioli, di Mussapi…»

D) Editoriale «clanDestino» 4/1994: «È lieve ironia che ci coglie ogni volta che al gesto poetico (da una parte o dall'altra) viene riconosciuto un qualche potere particolare e unico – fosse anche quello, rovesciato, di riproporre da una posizione marginale le grandi parole dell'uomo: "Destino", "eroismo", "anima" – come se non fossero grandi le parole "pane", "tavolo", "passo", e non fosse urgente semmai ripetere queste con più verità e gusto. Forse di molti nostri nonni, rispetto a padri e fratelli maggiori, ci piace l'umiltà che proviene dal più immediato riconoscimento della vita e non della letteratura. […] Ci troviamo dunque in una posizione di difficile alterità rispetto ai lasciti di una stagione autonomatasi avanguardistica e rispetto alla reazione eroicomitica che ad essa ha opposto alcuni frutti di buona poesia ma soprattutto lo stabilirsi di nuovi usi e poteri. Non è una posizione comoda – siamo esposti a molti equivoci, lo sappiamo – eppure ci traversa un sospetto: che la grande tradizione (quella di Dante, di Leopardi, di Rimbaud, di Rilke), non lontano da qui irrori il terreno con le sue linfe…».

E) Su «clanDestino» 1/1995, sotto la rubrica «poleMica», troviamo l'intervento di Gianfranco Lauretano, dal titolo *Il sogno di Giuseppe Conte*.

F) Sul n. 4/1995 compaiono inediti di Rondoni (che poi entreranno nella raccolta edita da Guanda).

G) Editoriale 2/1996: «Insomma, smettiamola di parlar di Poesia e proviamo a scrivere poesie degne di questo nome, dato che anche tra i poeti laureati della generazione prima della nostra, i testi memorabili, ahimè, scarseggiano, mentre abbondano testi

www.andreatemporelli.com

velleitari e di nessuna contestazione alle radici della mentalità dominante, essendo più o meno tutti quei poeti figli ed eredi di filoni di pensiero oggi sufficientemente à la page […]; la pericolosa generalizzazione dei discorsi, infatti porta pericolosamente alla mancanza di preferenze: no, Leopardi è una cosa ben diversa dalla Dickinson, Bukowski è una cosa ben diversa da Montale, Conte è una cosa ben diversa da Caproni… […] I poeti o si amano o si odiano, se ne preferiscono alcuni ad altri. In questo somigliano più ai calciatori che ai monumenti. L'impressione è che se lo dite ai nuovi poeti laureati, un po' ci rimangono male…».

H) Sul n. 3/1997 Rondoni scrive a proposito del nuovo libro di Conte, in uno scritto che non è una recensione ma un intervento che guarda solo ad alcuni aspetti (l'amore e l'imitazione) comuni fra diversi nuovi libri: «Conte fa sapere che per lui l'amore è esperienza chiusa nella cella della finitudine. Egli, nelle sue diverse maschere, tiene a presentarsi come il poeta che segue amore. L'unica saggezza dell'intrascendente è nell'amore (*«Io sono saggio perché amo»*). Nel mondo reso abitabile solo dalla grandezza dell'invocazione ad Allah (o ad ogni altro Dio, oggetto incorporeo anonimo, e dunque vaga proiezione del poeta medesimo) l'amore diviene inevitabilmente religione, energia che tende la forza del colloquio coi Lari e del monologo dell'eroe irlandese. Concezione forzuta ed immanente dell'amore, quella di Conte, inevitabile in un cosmo ove cresce, anche in desolazione e in sincerità, l'io del poeta e diminuisce l'alterità. E anche laddove si annuncia che *«chi ama, ama sempre una terra promessa»* si deve comprendere che l'oggetto di quella promessa in realtà è già ben conosciuto, coincidendo con l'esaltazione della visione del poeta. Qui ha ragione chi ha definito su di un gran quotidiano Conte un poeta "persiano". Nel senso che non è dantesco, che non è, o si sforza di non essere, da questa parte della nostra tradizione. La quale, con buona pace di Bloom che poco capisce della *Commedia*, è data dall'esperienza d'amore così come l'ha massimamente cantata Dante: amore-viaggio, amore-forza trainante, amore con un destino di là dell'immaginabile. Amore come sforamento del misurabile verso la vera presenza, per usare l'immagine steineriana. Libro con pochissimi reali e percepibili "tu" [osservazione già presente al tempo dell'intervista di Rondoni nel volume *A casa dei poeti*, mentre la poesia di Rondoni si è sempre dichiarata "dedicata" a qualcuno, *n.d.r.*], quello di Conte esalta l'amore come completa, disperata e sincerissima risorsa personale per opporsi al "deserto", all'"oblio". Dunque amore del resistente, del guerriero, forse più che amore del veramente innamorato. […] Conte si cala nei panni di poeti persiani di cui richiama il nome in nota, ma accettando senza mediazioni il rischio di essere loro. Poi non si trattiene, e dedica un'ode a Omero e a Whitman, dedicata di fatto a se stesso. […] Conte, specialmente, essendo quello che osa di più ci pare quello che di più fallisce, restituendoci un'operazione di fatto intellettualistica. Anche in quanto polemica. I termini con cui Conte ci parla dell'amore, dell'eterno, di Dio, sono volutamente in polemica con la nostra tradizione. Conte lo sa e questo è il suo merito. Il suo panteismo di sogno, la sua quasi dannunziana (ma del D'Annunzio del *Libro segreto*, cioè del migliore) quadrata coscienza della finitezza, il suo Islam sapientissimo, la sua devozione al senso della stirpe, anche laddove riescono miracolosamente a divincolarsi dalle ombre di un catalogo di motivi poetici, puntano di fatto a una molto occidentale, molto mallarmeana, a un molto già veduto atto di fede nella poesia. Un gesto che secondo la terminologia schilleriana siamo costretti a definire sentimentale, essendo definitivamente calato il Conte nella ipotesi dello Schiller sulla fisionomia dei poeti a lui futuri, e a noi con-

www.andreatemporelli.com

temporanei: “saranno natura perduta”. Tra Omero e Whitman, Conte cerca il suo posto. Lo fa con impegno, con forza e con una personalissima cifra di disperazione che lo rende, più passa il tempo, simpatico nella ormai totale anti-patia, bene intesa come passione del mondo a noi opposta, ma non meno intensa e sincera».

I) Nel 1999 esce il libro di Rondoni presso Guanda.

L) Editoriale 2/2000: «Una rivista si fa perché si ha una battaglia in corso, sennò è inutile. […] Fare una rivista implica invece la coscienza di una battaglia in corso, di una partita in cui ci sono in ballo questioni ben più rilevanti che la propria “carrierina” o la propria *audience*. Occorre, dunque, avere un bene prezioso da difendere e che vale di più di se stessi, e aver chiaro da quali avversari e da quali fronti tale bene è attaccato. E possibilmente, occorre comprendere qual è il fronte principale della battaglia, pena il rischio di perdere tempo ed energie in scaramucce secondarie. In questi anni, più di dieci, di clanDestino, abbiamo via via indicato e contrastato, con opposizioni e *au contraire* con valorizzazioni, quel che ci parevano di volta in volta i nemici di un’idea e di una esperienza di poesia che ci sembrano le più comprensive e le più vive. […] Perciò ci sono nemiche ogni riduzione ideologica della poesia, ogni fuga irrazionalistica (poiché l’uomo è rapporto e non fuga nella realtà), ogni fuga spiritualistica e ogni letteraturismo. Nel corso degli anni abbiamo visto prevalere entro l’orizzonte, a volte distinte a volte occultate le une nelle altre, queste avversità. Ce le siamo anche trovate dentro. Oggi vediamo i segni di una visione ideologica della poesia che cerca, dopo la sconfitta estetica e politica subita, di sopravvivere come elegia. E, d’altra parte, vediamo la cosiddetta neoavanguardia e il neo-mitologismo svelare le proprie radici comuni in una visione che cerca un’eroica e illusoria fuga al dispiacere del mondo».

Stop.

Vogliano quindi, gli amici di «clanDestino», scusarci per il colpo basso dello scorso numero: scriviamo ora per chiedere scusa del giudizio malizioso. Se accettano le scuse, però, vorrei chiedere loro una cortesia: potrebbero dirmi chi è Colciago?

Rivistando

Da un po’ di tempo a questa parte, **La nuova tribuna letteraria** (via dei Longobardi 14, 35030 Montemerlo PD) ha decisamente alzato il livello culturale delle proprie pagine patinate grazie a qualche collaborazione, anzitutto quella ormai costante di Enzo Mandruzzato. Sul n. 62, segnaliamo di quest’ultimo la prima parte di una rivisitazione di Carducci.

Cambia formato la rivista **Qui - appunti dal presente** (c/o Massimo Parizzi, v. Foppa 37, 20144 Milano), assumendo una veste semplice, ma graziosa. Il n. 4 (primavera 2001) accoglie al solito una notevole varietà di scritture (lettere, saggi, racconti, pagine di diario, poesie, appunti, commenti…), articolata in un percorso tematico, i momenti del giorno (alba, risveglio, mattina, mezzogiorno, pomeriggio, tramonto, sera, notte) nell’intento di formare «una composizione a più voci […], qualcosa che del romanzo abbia la compattezza, la coerenza interna e, nello stesso tempo, rechi in sé le fratture che voci diverse, modi diversi, fanno emergere quando si accostano l’un l’altro». Fra i collaboratori di questo numero Marosia Castaldi, Biagio Cepollaro, Silvio Giussani, Andrea Inglese, Angelo Lumelli, Giuliano Mesa.

Annotiamo la presenza sul n. 59 del **Segnale** (via F.lli Bronzetti, 17 – 20129 Milano) di due poetesse della Nuova Zelanda, Jan Kemp e Keri Hulme, mentre è di particolare interesse l’intervista di Miro Renzaglia a Roberto Bertoldo (autore di *Nullismo e lettera-*

www.andreatemporelli.com

tura, saggio edito da Interlinea). Un'ultima, amena, osservazione: in questo numero le recensioni sono tutte (9) firmate da Sandro Montalto, presenza qualificata ma invasiva sulle riviste odierne "aperte alla collaborazione". Sono tutti buoni scritti, ma non è questo un buon "segnale" per la vitalità interna della rivista.

Prove d'autore [c/o Emilio Speciale, Scheunchzerstrasse 206, 8057 Zurigo] è una rivista in forma di antologia, che raccoglie in ogni numero testi di poeti diversi. Il suo scopo è di far circolare inediti, favorendo la lettura e la diffusione della poesia. Gli autori del n. 1 sono Ferdinando Banchini, Ciro Di Maria, Daniela Monreale, Emidio Montini, Nunzio Muratore, Antonio Padula, Gerardo Passannante e Roberto Taioli.

Mentre il dibattito sulla poesia civile continua con un intervento di Alberto Bertoni, una risposta di Davide Rondoni e un altro intervento di Sauro Albisani [«La poesia (tutto il lavoro creativo) è la storia del risveglio della coscienza a una dovere etico: rendere perfectus il mondo, ossia, nel senso letterale, portarlo a compimento. Il mondo, per essere perfetto, attende la dedizione dell'uomo alla bellezza; il riconoscimento della sostanza della bellezza. E che cosa substat? che cosa si nasconde dietro?»…], sul n. 2/2001 di **clanDestino** (via G. Saffi, 6 – 47100 Forlì) annotiamo anche un saggio di Stefano Bertani su *La rima allegorica di Giorgio Caproni* e alcune poesie inedite di Tiziano Broggiato, di cui è prossima la pubblicazione presso Marsilio della raccolta *Parca lux*.

Il numero 1/2001 di **Graphie** è arricchito da molte suggestive immagini dedicate all'opera di Enrico Baj, milanese che ha partecipato alle avanguardie artistiche degli anni Cinquanta, fondando il Movimento Nucleare. Per altro, introduce il numero anche un saggio del poeta (recentemente scomparso) Roberto Sanesi dal titolo *Nuovi appunti sul metodo di Baj*. Fra i testi poetici ospitati nella sezione "Calli*graphie*", spiccano quelli di Oreste Tolone. Sul n. 2/2001 abbiamo invece apprezzato gli inediti di Massimo Gezzi, autore del bel libretto d'esordio *Che il chiarore mi addormenti* (L'albatro edizioni).

Credo non ci siano dubbi sul fatto che Andrea Zanzotto e Mario Luzi siano, oggi, i nostri maggiori poeti e questo basta per fare del n. 175 (marzo 2001) dell'**immaginazione** (via N. Bixio, 11/B – 73100 Lecce), quasi interamente dedicato al poeta veneto e alla sua nuova raccolta, *Sovrimpressioni*, un numero di particolare interesse. Fra i qualificati interventi, quelli di Agosti, Cortellessa, Dal Bianco, Gardini, Lorenzini, Prete, Villalta.

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

BIBLIO

Enrico Capodaglio, *Galleria del vento*, pubblicato a cura della rivista »Istmi», 2001
Ci sono molti modi per scrivere la storia: un saggio, un memoriale, un'analisi dei documenti oppure un romanzo. Enrico Capodaglio per documentare il periodo tra il 1954 e il 1974 ha scelto quest'ultimo mezzo, che, oltre tutto, ha il vantaggio proustiano di far percepire l'"intermittenza del cuore". La ricostruzione non viene effettuata attraverso le vicende dei grandi, ma attraverso la vita, le speranze, le debolezze, i sentimenti di persone umili sulle quali si ripercuotono le decisioni dei potenti. Guerra fredda, "boom economico", industrializzazione, Sessantotto sono filtrati attraverso una serie di personaggi delineati con tratto sicuro all'interno di una vicenda che partendo dall'Italia coinvolge l'interno pianeta (G. L.).

Alberto Caramella, *Interrogazione di poesia*, Milano, Crocetti, 2000 – *Il soggetto è il mare*, Brunello (Va), Stampa, 2000
Le due ultime raccolte di Alberto Caramella presentano il pregio di raccogliere il dettato attorno ad un nucleo tematico in grado di conferire senso e significato all'ispirazione. Nel primo caso egli esamina l'eterno problema della composizione poetica e del rapporto con il reale, risolto con accenti talora dannunziani (Della mia vita / ho fatto un'Arte), traendo motivo anche per un bilancio della propria esistenza. Il tema del mare nella seconda raccolta si arricchisce di significati filosofici, diventa simbolo della totalità dell'esistente, del suo mutevole aspetto e contemporaneamente dell'eternità. Lo stile robustamente melodico e musicale, frutto di perizia e di sensibilità ritmica, trova nella parola chiara e forte il punto d'appoggio per icastici balzi lirici («Dove la cresta ha fine») (G.L.).

Anna Casalino, *L'inquietudine necessaria*, Salerno-Roma, Ripostes, 1999
Anna Casalino, di fronte al dilagare del male nel mondo, si sente assalita da un'«inquietudine necessaria», che la spinge a porsi domande sul problema di conciliare la presenza del dolore nella vita umana e la fede in un Dio buono e provvidente. Lo stile che a volte giunge ad espressioni forti e concitate indica che la scrittrice ubbidisce ad un imperativo morale: per lei la poesia non è *lusus* o concettismo, è esigenza di trovare un senso all'esistenza (G. L.).

Lidia Are Caverni, *Fabulae linguarum*, Signa (FI), Masso delle Fate, 2000
Il problema della lingua poetica costituisce la tematica dell'ultima raccolta della Are Caverni, la quale si prefigge di riprodurre gran parte delle modalità percorse dalla poesia moderna e contemporanea. Dall'uso elegante e immaginifico dannunziano si passa alle analogie rimbaudiane senza dimenticare la lezione leopardiana. Non ci troviamo di fronte ad un'arida rassegna linguistica, perché l'autrice è capace di filtrare ogni intuizione all'interno di una ricca e profonda dimensione sentimentale che alimenta e vivifica il dettato poetico. L'adozione di aggettivi in funzione denotativa e l'abolizione della punteggiatura crea un processo di accumulazione che mira a riprodurre nel lettore l'emozione percepita (G. L.).

Maria Consolo, *Coi macigni e l'erbe*, Torino, Genesi, 2000
Rispetto alla precedente raccolta l'ultima pubblicazione di Maria Consolo dimostra un affinamento di strumenti poetici: la parola si fa più forte e più comunicativa. Il tema della solitudine diventa anche più tragico; lo si rinviene negli oggetti, nella descrizione degli incontri che accrescono l'amarezza di non aver spezzato la distanza. Neppure la religione e la poesia riescono a consolare o a prospettare una speranza: «La mia Musa muore e io non ho / più voglia di sopravviverle». La desolazione regna sovrana anche sui ricordi (G. L.).

Liana De Luca (a cura) *Parini, Poe, Tibullo*, Torino, Genesi, 2001
Per la collana Check-in della Genesi Liana De Luca ha curato la presentazione di tre poeti lontani tra loro per epoca, sensibilità e modalità di scrittura. Li unisce, invece, il desiderio della curatrice di avvicinare il lettore comune alla poesia operato tramite un esauriente profilo dell'autore e un'intelligente scelta dei testi (per Tibullo a temi). La traduzione dal latino e dall'inglese testimonia il gusto della De Luca ed una sensibilità tutta femminile, che filtra la parola attraverso l'universo linguistico emotivo (G. L.).

Bruna Dell'Agnese, *Nel fruscio del quotidiano*, Roma, Facchin, 2001
«Come donne sgravate esultano / le montagne, sciolgono le trecce / gli alberi, si esalta il lago / in creste azzurre»: questi versi tratti dall'ultima raccolta di Bruna Dell'Agnese definiscono il carattere di una poesia che dal quotidiano trae ispirazione e sul quotidiano proietta le inquietudini interiori. Il centro del testo è la casa con le sue stanze, l'arredamento, le suppellettili della cucina scelta e tenuta in ordine con un gusto squisitamente femminile, lo stesso gusto che presiede alla composizione poetica. All'interno della dimora come nel paesaggio lacustre si rinvengono i segni del tempo e della morte («Senza rumore si spezzano / sul pavimento della mente / gli oggetti che abbiamo amato») accettati come segno di un'altra realtà, più vera e più autentica (G.L.).

Enzo Fabiani, *Il cammino e la pietà*, Milano, Connect, 2000
Questa pubblicazione raccoglie poesie e poemetti dal 1954 al 1999 di un autore che nella visione religiosa trova la chiave interpretativa dell'esistente. Della molteplicità di tematiche presenti in più di cinquant'anni di

www.andreatemporelli.com

scrittura sottolineo solo la concezione dell'uomo come "relazione" che trova nell'amore coniugale l'emblema del rapporto che lega l'umanità al Creatore, un rapporto sempre rimesso in gioco dall'insondabilità misteriosa della parola divina (G. L.).

Gianni Gasparini, *Limen*, Castel Maggiore (Bo), 2000
Tra i diversi temi che caratterizzano la raccolta di poesie mi pare particolarmente felice la trattazione della natura che costituisce l'argomento della prima sezione, "La forza della natura". Qui il poeta trova un vero e proprio momento di grazia perché mediante tocchi impressionistici sa "condurre" il lettore verso la realtà, percepita come "maniera" dello spirito. La naturalezza del dialogo può essere percepito dalla freschezza e dalla semplicità dei termini e dalla scorrevolezza dei versi: nulla di ricercato né di intellettualmente metaforizzato. Ci si domanda se le descrizioni siano limitate a se stesse o rimandino ad altro in senso emotivo o religioso. Non è importante sciogliere l'enigma, ma lasciare la polisemia di una poesia collocata al «limen» (G. L.).

Amato Novelli, *La pagina bianca,* Genova, Autori autogestiti associati liguri & personalitdit-genova, 2001
La carriera poetica di Novelli è giunta alla mallarméana "pagina bianca", approdo insolito per un autore dalla prolifica vena poetica. Si tratta di una palinodia? No di certo, ma di un momento di sintesi. Del resto il materiale di colore bianco riflette tutti i colori, per cui la raccolta riprende in maniera originale gli punti presenti nei versi precedentemente pubblicati. Lo scrittore in pagine serene e confidenti canta l'unità che abbraccia l'intero Creato: cose, vegetali, animali, persone *enarrant gloriam Dei*, legati da un destino d'amore e da una concezione di stupore con l'universo viene indagato: «canto e incanto» (G. L.).

Luisa Sala, *I colori dell'anima*, s.p.i., 2001
La poetessa presenta la sua raccolta in una pubblicazione di gran pregio, corredata da bellissime stampe. Ogni elemento testimonia una disposizione interiore che si traduce in una capacità di scelta, in un senso di dignità, di misura, come si deduce dal ristretto numero di composizioni e nello stile che, elevato da termini attinti dalla tradizione, si distende in un assiduo e cercato colloquio con il lettore. I temi della vita quotidiana, della saggezza, della religiosità indicano una concezione di poesia come nobile arte che eleva la vita e le conferisce serenità e accettazione anche nei momenti più difficili (G. L.).

Monique Sartor, *Il soffio e la pietra*, Melegnano (Mi), Il club degli autori, 2000
Questa pregevole pubblicazione presenta tre intense liriche dedicate al problema dell'ispirazione poetica. Tesa tra l'immaterialità indicibile di quel "soffio" che spinge a scrivere e la "pietra" della parola che risulta impermeabilmente refrattaria ad ogni sollecitazione, la ricerca attraversa diverse fasi per giungere all'afasia; ma proprio in quel momento viene in soccorso l'amore che imprime nuova linfa e fa breccia nella materia: «*il tuo nome / nel mio nome canta / il mio nome / nel tuo nome è scritto*) (G.L.).

Antonio Spagnuolo, *io ti seguirò*, Napoli, Luciano, 1999
Venticinque poesie intorno alla Croce, recita il sottotitolo che indica l'estensione e il tema della raccolta, tema scomodo in una società che predica i miti della potenza e della salute. Il poeta non si propone di indagare su una realtà di mistero, ma di esprimere un cammino interiore tra l'assurdità e lo stupore: «decifrare il Tuo sguardo / io \ parola di giorni \ parola di parole / avvolto nel tuo seno, alla tua pelle». Eppure, nonostante la folgorazione di immagini travolgenti, permane il dubbio come ultimo anelito dell'uomo contemporaneo verso questo Assoluto che è solo conquista personale e non più culturale: «Il dubbio / che mi costringe a tentare \ prostrato / le bende della mia follia» (G. L.).

Liliana Ugolini, *Il corpo - gli elementi,* Signa FI, Masso delle Fate, 1996
«Liliana Ugolini, in questo libro di poesia così originale e accattivante, sottolinea la stretta connessione che intercorre tra il corpo umano e i principali elementi della natura (acqua, fuoco, aria, terra) [...]. La silloge è, pertanto, quadripartita, secondo l'ordine dei quattro elementi e a ciascuno di essi si connettono momenti e aspetti del corpo umano, del suo passaggio, unico e irripetibile, sulla scena del mondo.» (A. Ventura)
Sul n. 21 di «Atelier» è apparsa con il nome di ***Liliana Ugolini****, una breve nota critica al testo* La malinconia, dicevi*, Firenze, Gazebo, 1999 della sorella Giovanna*.

Giusi Verbaro, *Luce da Hakepa*, Castel Maggiore, Book, 2001
La poetessa coglie nella metafora di inizio Millennio il segno di una "svolta" nella cultura occidentale, la fine di una civiltà che è divenuta planetaria. Ma significativamente la nascita di un nuovo modo di pensare non viene colta dal vecchio mondo, ma da Pitt Island, un isolotto del Pacifico posto di fronte alla Nuova Zelanda. Il monte Hakepa il punto più elevato, è il primo punto del globo ad accogliere i raggi del sole del 2001. Attraverso la forma del sonetto libero (privo di rime e di schemi metrici fissi), la poetessa opera una sintesi del passato e del presente della storia umana (G. L.).

www.andreatemporelli.com