

NUMERO 27

ANNO VII - SETTEMBRE 2002

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

# ATELIER

*Trimestrale di  
poesia critica letteratura*

*Con la ferocia dei bambini*



*Abate - Baldi - Capodacqua - Cazzulo - Ciao - Della Scala  
Fonio - Fratus - Ielmini - Italiano - Krüger - Marano  
Marzaioli - Monreale - Montalto - Munaro - Pastore  
Piergallini - Senna - Seri - Veronesi*

EDIZIONI ATELIER

[www.andreatemporelli.com](http://www.andreatemporelli.com)

# INDICE

- Editoriale**
- 3 Con la ferocia dei bambini  
*Marco Merlin*
- In questo numero**
- 5 *Giuliano Ladolfi*
- L'autore**
- Antonio Porta: il "salvabile" della Neoavanguardia?
- 5 Notizie biobibliografiche  
*Giuliano Ladolfi*
- 7 Antonio Porta: il giardiniere  
*Giuliano Ladolfi*
- L'incontro**
- 32 La rondine e il merlo. Incontro con Davide Rondoni  
*Marco Merlin*
- Saggi**
- 37 Per una scrittura esodante  
*Ennio Abate*
- 43 Da Parigi all'Egeo  
*Massimo Cazzulo*
- Voci**
- 55 Martino Baldi: *Scripta volant*
- 59 Luisa Capodacqua: *Senza di me non esisteresti*
- 61 Gaetano Ciao: *L'equivoco della virgola*
- 64 Simonetta Della Scala: *Porpore*
- 66 Giulio Marzaioli: *Moto a terra*
- 69 Paolo Senna: *Il giardino delle delizie*
- 72 Alessandro Seri: *Mattinè*
- 75 Michael Krüger; Federico Italiano: *La misura del dialogo*
- Lecture**
- POESIA**
- 86 Yves Bonnefoy: "Quel che fu senza luce - inizio e fine della neve"  
*Sandro Montalto*
- 88 René Char: "Ritorno a Sopramonte e altre poesie"  
*Riccardo Ielmini*
- 89 John F. Deane: "Il profilo della volpe sul vetro"  
*Federico Italiano*
- 90 Giuliano Donati: "La collinetta"  
*Marco Merlin*
- 93 Ivan Fedeli: "Una religione di parole"  
*Daniela Monreale*
- 94 Marco Guzzi: "Preparativi alla vita terrena"  
*Giuliano Ladolfi*
- 96 Enrico Piergallini: "Tra rocioli disperso"  
*Matteo Veronesi*
- 98 Gianni Priano: "Nel raggio della catena"  
*Marco Munaro*
- NARRATIVA**
- 100 Jonathan Franzen: "Le correzioni"  
*Riccardo Ielmini*
- 101 Elio Gioanola: "Martino de Nava ha visto la Madonna"  
*Giuliano Ladolfi*
- 102 Salvatore Mannuzzu: "Alice"  
*Filippo Fonio*
- 105 Tommaso Pincio: "Un amore dell'altro mondo"  
*Riccardo Ielmini*
- SAGGISTICA**
- 106 Eraldo Garelo: "L'arco di Apollo. Analisi e critica del Mito"  
*Daniela Monreale*
- 107 Clemente Reborà: "Curriculum vitae"  
*Anna Pastore*
- 109 Cesare Segre: "Ritorno alla critica"  
*Giampiero Marano*
- 110 **Biblio**

**Atelier**  
*Trimestrale di poesia, critica, letteratura*

**Direttori:**

Giuliano Ladolfi e Marco Merlin

**Comitato di redazione:**

Marco Beck, Paolo Bignoli, Davide Bregola, Davide Brullo, Roberto Carnero, Simone Cattaneo, Umberto Fiori, Tiziano Fratus, Massimo Gezzi, Marco Guzzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Daniele Piccini, Enrico Piergallini, Andrea Ponso, Alessandro Rivali, Riccardo Sappa (direttore responsabile), Flavio Santi, Luigi Severi, Fabio Simonelli, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

**Direzione e amministrazione**

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 - Sito web:  
<http://digilander.iol.it/atelierpoesia>  
indirizzo e-mail: atelier.redazione@email.it

**Stampa**

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

---

**Associazione Culturale "Atelier"**

**Quote**

|                   |            |
|-------------------|------------|
| per il 2002:      | euro 15,50 |
| per il 2002-2003: | euro 28,50 |
| sostenitore:      | 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).

# EDITORIALE

## Con la ferocia dei bambini

*Nel nostro fantastico Paese, all'alba del Terzo millennio dell'Era Cristiana, all'ombra dei politici più illuminati che abbiamo mai avuto, sembra che chiunque si adoperi per la letteratura, prima di schierarsi (ma solo quando sarà inevitabile) apertamente a battaglia per far fronte ai nemici a colpi di ingiurie, sia propenso ad avvicinarsi agli altri con piccole schermaglie, con qualche complimentuccio fra una portata e l'altra e con la giusta dose di sorrisetti enigmatici, che ciascuno possa intendere come più gli aggrada. Come certi animali, ci si avvicina quasi con passi di danza, ci si annusa di soppiatto, ci si lancia qualche ammicco e qualche frecciatina leggera leggera, sperando sia tanto intelligente che l'altro non capisca, finché il rituale cruento e impudico dell'accoppiamento non costringerà allo scontro i vari capibranco.*

*Se poi, nel reame della letteratura, si guarda più attentamente alla poesia, si ha la sensazione di assistere alla lotta fra barboni, che difendono il loro bocconcino e il loro territorio con i denti.*

*Esporre semplicemente la propria opinione, a modo, dopo lunghe ponderazioni, risulta poco urbano, di questi tempi.*

*Così sentiamo dire di noi che siamo arguti, ma un po' cattolici, che siamo intraprendenti, ma un po' polemici, che siamo bravi a predicare, ma un po' meno a razzolare. Esprimiamo a richiesta un parere su uno spettacolo grassoccio, e veniamo bollati: «Intellettuali!». Cerchiamo di valorizzare le cose che ci sembrano scritte bene a scapito di quelle scritte meno bene, e veniamo crocifissi: «Poeti puri!».*

*Per carità, di noi si può dire tutto: non siamo mica i più bravi. Anzi, probabilmente sbagliamo più degli altri, eccitati ancora dalla nostra ingenuità e dall'entusiasmo delle nostre scoperte. Guardate come siamo "sporchi", con tutte le stupidate che ho appena detto. Ma al giochetto delle etichette proprio non ci stiamo. Qui, siete pregati tutti di deporre le frasi fatte e assumervi il rischio di pensare. Non ci offendiamo, non abbiamo nemici. Nemmeno i poeti che abbiamo divorato (con amore e ferocia) su queste pagine. Nemmeno i coetanei che abbiamo pubblicato e che ora ci guardano con astio, chissà poi perché. Siamo ispirati e nichilisti, siamo saggi e innamorati, siamo sperimentali e tradizionalisti, siamo postmoderni e barbari... Le idee non ci mancano.*

*Il fatto è che il pensiero critico, nel Belpaese, è bandito tanto dall'Accademia quanto dal giornalismo, per stare ad una divisione, ancora appropriata, di Berardinelli. Da una parte, ci stanno i soliti vecchi baroni che regnano sui territori neutri delle Discipline Umanistiche e del Sapere Tradizionale, dall'altra gli scriteriati che lanciano quotidianamente nell'arena il campione di turno. E non basta: guardate Internet, con il suo linguaggio giovanilistico e cinico. Già, pensare davvero pare un lusso, di questi tempi. D'altronde, ci sono le antologie, si fa più in fretta, no? Permettersi di sbagliare, poi, è veramente un'eresia. Per fortuna, mi dico, che c'è almeno chi si abbona ancora a qualche rivista di poesia, così la storia andrà avanti.*

*Il fatto è che siamo imprevedibili: ci vogliono davanti, schiena contro il muro, per misurarci e darci il voto nelle loro scuole, ma noi li osserviamo alle spalle. Ci vogliono giovani: siamo già più vecchi di loro.*

*Il fatto è che l'argomento di questa pagina non è la presunta questione generazionale, ma una lezione di stile generale (ah, certe recenti baruffe...).*

*Il fatto è che sono sette anni che lavoriamo sodo, ma se mi guardo intorno, mi sembra di essere solo all'inizio.*

*(dedicato a Riccardo, mio nipote, che è appena nato)*

M. M.

Atelier - 3

## *IN QUESTO NUMERO*

«Atelier» fin dalla nascita si era posto come uno degli obiettivi principali la verifica sui testi dei giudizi critici consolidati; infatti durante questi anni di rilettura del Novecento ci si è imbattuti in posizioni interpretative non suffragate dalla prova dei fatti. Uguale rigore viene richiesto da Marco Merlin nell'**Editoriale** nei confronti di coloro che frettolosamente e in modo acritico appioppiano alla rivista etichette che prescindono dal lavoro compiuto in sette anni.

La rubrica **L'autore** in questo numero è dedicata alla poesia di Antonio Porta: Giuliano Ladolfi si propone di definirne l'individualità poetica e la posizione all'interno della Neovanguardia.

Ritorna dopo parecchio tempo la sezione **L'incontro**: Marco Merlin, l'ideatore di questo originale strumento di indagine critica (originale non nel genere, ma nella struttura che non si limita ad un elenco di domande e di risposte, ma coinvolge nella trattazione di un poeta anche elementi personali al fine di fornire un quadro più esauriente della personalità intervistata), in un colloquio con Davide Rondoni esamina i rapporti tra poesia e potere e riprende il tema "generazionale" già esaminato nel numero precedente.

Una tematica affine viene affrontata da Ennio Abate nel primo dei due **Saggi**: lo studioso esplora la posizione dei cultori della poesia fra tensioni conservatrici e innovatrici, tra sommerso e mercato all'interno di situazioni di separatezza e di consorzierie legate al mondo dell'editoria. Il modo per "esodare" (da "esodo") da una simile situazione viene delegato ad un dibattito con i lettori. Nel secondo saggio, di argomento completamente diverso, Massimo Cazzulo traccia un quadro della poesia greca degli Anni Trenta, che ha ripreso vigore al contatto con il Surrealismo francese.

**Voci** diverse popolano le pagine di questa pubblicazione, diverse per timbro, per stile, per sensibilità e per appartenenza generazionale: la demitizzazione degli ideali giovanili viene compiuta da Martino Baldi all'interno della più trita quotidianità; in Luisa Capodacqua l'interpretazione del mondo viene incisa «dal raggio obliquo» del candore; Gaetano Ciao attacca la tradizione portando a consunzione il linguaggio e le strutture poetiche classiciste; Simonetta Della Scala riproduce stilisticamente la percezione di un reale, «fatto di asparizione»; Giulio Marzaioli magrellianamente esplora il «sisma» provocato in sé dalla scrittura poetica; Paolo Senna ritrae nell'emblema del «giardino» la malinconia provocata dalle delusioni sofferte dall'uomo contemporaneo; Alessandro Seri piega la poesia a strumento di ricerca dell'identità personale nell'analisi delle differenze linguistiche, letterarie, cronologiche e topografiche presenti nella società contemporanea. Come autore straniero è stato scelto il tedesco Michael Krüger, presentato e tradotto da Federico Italiano, il quale apprezza la singolare unione tra comunicabilità («la misura del dialogo») e profondità umana in uno stile narrativo. Il curatore coglie l'occasione per verificare in chiave personale il problema del tradurre poesia.

La sezione **Letture** si presenta, come ormai è consuetudine, nutrita: alcune interessanti recensioni sono dedicate ad autori d'oltralpe. Non mancano lavori sulla narrativa e sulla saggistica.

Chiude **Biblio**, parte dedicata alle pubblicazioni che hanno suscitato l'interesse della redazione.

G. L.

# L'AUTORE

## Antonio Porta: il "salvabile" della Neovanguardia?

### NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Giuliano Ladolfi

Leo Paolazzi (che in séguito avrebbe assunto lo pseudonimo di Antonio Porta) nacque a Vicenza il 9 novembre 1935 da famiglia benestante. Il padre, Pietro, sarebbe diventato proprietario della casa editrice Rusconi e Paolazzi. Il poeta compì gli studi a Milano, dove la famiglia si trasferì e, prima della laurea, cominciò a collaborare con la casa editrice paterna. Nel 1957, appena ventiduenne, si sposò con Emilia Alba Meneghelli, che gli avrebbe dato due figli. L'anno prima era apparsa, firmata con il vero nome, la sua prima raccolta di versi, *Calendario* (Schwartz).

Al 1960 risale la laurea in Lettere Moderne all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. La tesi, discussa con Mario Apollonio, verteva sui rapporti fra D'Annunzio e alcuni poeti del Novecento. Lo stesso anno apparve, per la prima volta con lo pseudonimo di Antonio Porta, la *plaque* intitolata *La palpebra rovesciata* (Azimuth).

Nel 1961 avvenne la pubblicazione dell'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, che comprendeva anche poesie di Porta: fu l'inizio del movimento della Neoavanguardia. Al convegno di Palermo del 1963, che segnò la fondazione del "Gruppo 63", egli non era presente, ma alcuni suoi testi vennero ugualmente letti. Porta fu, invece, presente al secondo *happening* ufficiale del movimento, quello di Reggio Emilia, tenutosi nel 1964 e al successivo incontro palermitano del 1965, incentrato sul romanzo. Risale al '64 anche la *plaque*, edita da Scheiwiller, *Aprire*.

Il volume *I rapporti*, edito da Feltrinelli nel 1966, va considerato come la prima opera organica pubblicata dal poeta, che vi raccolse i testi composti e sparsamente pubblicati fra 1958 e 1964. Mentre proseguiva la sua attività militante su riviste dell'area neoavanguardistica, divenne direttore amministrativo nel 1968 della casa editrice Bompiani. Ancora da Feltrinelli uscirono nel 1969 *Cara* e nel 1971 *Metropolis*. Continuava intanto la sua carriera editoriale all'interno del gruppo Bompiani, Sonzogno, Etas; nel 1974, si separò dalla moglie. Del 1975 è la raccolta *Week-end*, pubblicata dalla romana "Cooperativa Scrittori", con una prefazione di Maria Corti; nello stesso anno morì il fratello del poeta, Mario, vittima di un incidente motociclistico.

Nel volume *Quanto ho da dirvi* (Feltrinelli, 1977), aperto da una solida e centrata prefazione di Giuseppe Pontiggia, lo scrittore raccolse tutte le poesie pubblicate fino a quel momento e alcuni inediti. Passò, quindi, a lavorare alla Feltrinelli. Del 1978 è il romanzo *Il re del magazzino* (Mondadori). Nello stesso anno iniziò collaborazione con il «Corriere della Sera». Nel 1979 cominciò la storia con Rosemary Ann Liedl, che sarebbe diventata più tardi la sua seconda moglie e che gli avrebbe dato tre figlie, e con altri intellettuali fondò la rivista «Alfabetà».

Nel 1980 venne pubblicata la raccolta *Passi passaggi*, viatico ad una nuova stagione della sua poesia. Lasciò l'incarico nella casa editrice Feltrinelli e si impegnò a tempo pieno nelle collaborazioni giornalistiche e nell'organizzazione di importanti eventi culturali, come le successive edizioni di Milanopoesia (fra 1984 e 1988). Nel 1982 pubblicò la breve raccolta *L'aria della fine* (Lunarionuovo, Catania). Il volume *Invasioni* (1984), opera della piena maturità poetica, gli valse l'assegnazione del Premio Viareggio. Nel 1987 uscì da Crocetti *Melusina*, una "ballata" dalla tramatura favolistica, seguito da una sezione di testi poetici di tono diaristico. Del 1988 è l'ultimo grande libro pubblicato in vita, premonitore e definitivo fin dal titolo: *Il giardiniere contro il becchino* (Mondadori).

Il 12 aprile del 1989 morì improvvisamente di infarto a Roma.

Uscirono postumi l'abbozzo di romanzo *Los(t) angeles* (1996) e il volume di poesie *Yellow* (2002).

La fortuna di Antonio Porta in questi anni è decisamente in crescita: la sua opera è oggetto di numerosi studi; la pubblicazione di *Yellow*, così come l'antologia mondadoriana curata da Niva Lorenzini del 1998, ha suscitato anche l'attenzione del lettore comune. Del resto, il poeta ha goduto in vita di grande successo legato alla fama del Gruppo '63 e al suo lavoro in importanti

Atelier - 5

case editrici. Il suo nome risulta indissolubilmente legato ai movimenti che negli Anni Sessanta si proposero il rinnovamento della poesia italiana. L'inclusione nell'antologia dei *Novissimi* ne ha indubbiamente segnato la carriera poetica.

La critica – schematicamente parlando – ha individuato due principali filoni di studio: il rapporto dello scrittore con gli altri rappresentanti delle Avanguardie e la sua personale cifra poetica. Sulla prima questione Pier Vincenzo Mengaldo ha posto in luce che «Porta è non solo il poeta più dotato di vera necessità espressiva [...], ma anche il più ricco di fiato» (*Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1992<sup>2</sup>, p. 973). Con lui concorda, anche se con una sfumatura diversa, Giuliano Manacorda: «contrariamente a quanto è accaduto alla maggior parte degli avanguardisti, la sua rivoluzione l'ha compiuta assai più con riferimento ai contenuti che non alle forme e ai loro aspetti meramente tipografici» (*Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 378). Su tale aspetto gli studiosi hanno raggiunto un sostanziale accordo e pressoché unanimemente sottolineano la complessità della sperimentazione portiana che non si ferma agli aspetti stilistici e formali, ma coinvolge l'intero concetto di poesia. Diversamente dagli altri Neoavanguardisti «il sabotaggio dei meccanismi linguistici “normali”» (Pier Vincenzo Mengaldo, *op. cit.*, p. 974) non si attua nel lavoro sul significante o nella combinazione sintagmatica e sintattica, Porta costruisce modelli di scrittura poetica che riflettono l'impossibilità di trovare un senso globale del reale. Contrariamente a Balestrini, egli rifiuta il *nonsense*, perché anche nei momenti più “sperimentali” offre spezzoni di enunciati come «serie da verificare», come puri modelli di scrittura. Non a caso Pasolini a una pubblica lettura del poeta aveva espresso un parere preciso: «La tua poesia non ha niente a che fare con l'avanguardia» e Porta gli rispose in termini altrettanto precisi: «Non mi importava niente della cosiddetta *pars destruens* delle avanguardie. A me interessava e interessa solo la *pars construens*, la ricerca di una forma radicata in ciò che io ero e sono e posso diventare nella e per mezzo della poesia, nel fare poesia, trasformandomi per intero nell'opera, l'unica che conta». In ogni caso, comune ai poeti sperimentali degli Anni Sessanta è la sua «percezione di una crisi radicale degli strumenti di scrittura e conoscenza» (Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 143).

All'interno della personale cifra poetica Mengaldo pone in luce una serie di elementi fondamentali: la presenza di una componente lombarda, l'espressionismo stilistico, un'apertura ad interessi di tipo realistico-narrativo in una tendenza che Alfredo Giuliani ha definito come «linguaggio degli eventi». Sotto l'aspetto stilistico lo stesso Mengaldo ha colto la tendenza a cancellare il soggetto con la conseguente prevalenza del verbo coniugato quasi sempre al presente o spesso contratto nella forma participiale. Tale dato va considerato come acquisito dalla critica al punto che Niva Lorenzini (*La poesia italiana del Novecento, op. cit.*, p. 142) considera lo scrittore come «una figura di poeta-oggettivo che si confront[a] con l'evento esterno ricorrendo ad una parola sguardo carica di tensione oggettuale», concetto ripreso da Maurizio Cucchi nell'*Introduzione* della raccolta Antonio Porta, *Poesie 1956-1988* (Milano, «Oscar» Mondadori, 1988, p. VI). Diversi critici pongono in luce affinità con autori stranieri: da Eliot a Brecht, dall'antologia di *Spoon River* a Huges.

Walter Siti (*Metropolis, Il realismo dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1975, pp. 47-62) ha rilevato che da *Cara* in poi il poeta fa collimare il verso con una frase compiuta. Maria Corti sull'*Almanacco dello Specchio*, 2 (1973) (poi come presentazione ad A. Porta, *Week-end*, Cooperativa Scrittori, Roma 1974, pp. 9-15) ritiene che nel «ritmo antinomico» sia possibile cogliere una concezione del mondo scissa in due irriducibili polarità. A distanza di tempo e soprattutto in considerazione delle successive opere, si può notare che le opposizioni semantiche binarie, pur presenti, rappresentano uno dei tanti modelli stilistici, non l'unico né il più importante. Ugualmente i procedimenti per accumulo, per iterazione, per anafora più che rispondere «a taluni caratteri ossessivi della psicologia dell'autore, quali affiorano sotto forma di ricorrenze sulla superficie tematica dei testi (le insistite immagini sessuali, o quelle di violenza e trasgressione ad essa assimilabili)» (Pier Vincenzo Mengaldo, *op. cit.*, p. 975) possono essere interpretati come «laboratorio sulla parola» all'interno di sperimentazioni linguistiche,

«il farsi della lingua-corpo», come suggerisce Niva Lorenzini (*Postfazione* della raccolta Antonio Porta, *Poesie 1956-1988*, *op. cit.*, p. 179).

Il percorso della poesia portiana è stato delineato in modo convincente, oltre che dal citato lavoro di Pier Vincenzo Mengaldo, da Niva Lorenzini in diverse pubblicazioni: *Il presente della poesia 1960-1990* (Bologna, Il Mulino, 1991), nel quale le raccolte poetiche vengono interpretate alla luce delle coeve manifestazioni; nella *Postfazione* della pubblicazione *Poesie 1956-1988* (*op. cit.*) e nella *Postfazione* di *Yellow* (Milano, Mondadori, 2002) dal titolo *Cronistoria di un «canto mai nato»*, in cui, dopo le notizie sull'opera postuma vengono ripresi i concetti della pubblicazione precedente.

La varietà di scrittura portiana induce Cucchi a vedere nello scrittore la figura del «nomade e passeggero» (*Introduzione, Poesie 1956-1988, op. cit.* p. VI), Mengaldo a scorgervi «un reale, inguaribile rapporto traumatico col mondo e l'esistenza» (*Poeti italiani del Novecento, op. cit.*, p. 973) e Baldo Meo a scoprire il segno dell'assurdità, della morte, della degenerazione che stravolgono ogni identità e ogni rapporto etico nella «caduta in un mondo sub-umano» (Baldo Meo, *I rapporti di Antonio Porta*, «Poesia», n. 37, feb. 1991, p. 47).

Giuliano Ladolfi

## Antonio Porta: il giardiniere

### 1. Premessa

«Soddisfacendo il bisogno classificatorio che in Italia è primario», la “definizione” di novissimo neosperimentale del *Gruppo '63*, ha certamente favorito l'affermarsi di Antonio Porta, come scrive Giuseppe Pontiggia. Ma dentro il Gruppo, fin che c'è stato, come sottolinea Pier Vincenzo Mengaldo, si è dimostrato il più “poeta”: “nella pattuglia poetica della neoavanguardia – cui peraltro non è completamente assimilabile – Porta è non solo il poeta più dotato di vera necessità poetica ma anche il più ricco di fiato”<sup>1</sup>.

Questa sintesi del 1995 operata da Ermanno Krumm pone in luce i principali nodi su cui la critica attuale ha focalizzato l'attenzione: l'individualità di Porta all'interno dei *Novissimi*, la sua originale interpretazione delle istanze della Neoavanguardia, la cifra della sua poesia, la sua influenza sui mutamenti letterari avvenuti nella seconda parte del Novecento e la necessità di un primo bilancio.

Nessuno si nasconde la difficoltà sia perché la «storia degli effetti» vive oggi i primi risultati sia perché sono attivi compagni di lavoro partecipi delle sue battaglie letterarie, i quali inevitabilmente nella valutazione del poeta milanese sono portati ad inserire motivi, sentimenti e ragioni personali. In ogni caso l'attenzione sempre più crescente, a lui riservata dagli studiosi, impone una prima fase di rilettura che coinvolge i movimenti che negli Anni Cinquanta e Sessanta balzarono agli onori della cronaca per il loro spirito dissacratorio e innovatore, animati dal desiderio, anzi dalla necessità, di reinserire la poesia italiana nel circuito della produzione mondiale troncando la tradizione petrarchesca ed ermetica.

La linea poetica predominante nei precedenti decenni non poteva sopravvivere senza diventare Arcadia sotto l'urto dei profondi mutamenti che la società italiana stava subendo. L'industrializzazione di massa, l'emersione di nuovi soggetti fino ad allora appartati come le donne, l'aumento del tenore di vita e dei consumi, l'incremento della



popolazione urbana, l'accresciuto tasso di scolarizzazione, la diffusione della cultura massmediatica e la politicizzazione della vita in tutte le aree imponevano non solo modelli di vita profondamente diversi, ma soprattutto il rinnovamento delle differenti espressioni letterarie. L'urto violento di questi fattori omologanti contro le specificità espressive dialettali provocò l'insorgere di un italiano *standard*: per la prima volta nella storia della lingua italiana questo idioma al di fuori della Toscana da seconda lingua fu trasformato in veicolo di comunicazione quotidiana in grado di abbracciare tutti gli aspetti della vita e soggetto ai cambiamenti imposti dalla società.

Questa complessità di fattori interni si inserisce sostanzialmente in una crisi generale di proporzione mondiale. L'Italia in quel momento storico rappresentava nel contesto internazionale un vero e proprio Paese di "frontiera" sia per la posizione geografica sia per la configurazione politica sia per la spaccatura all'interno della popolazione avvenuta durante la Resistenza sia per la sproporzione esistente fra il suo sviluppo storico-civile antichissimo e la sua recentissima unificazione sia per lo squilibrio tra capacità tecnico-culturali e la disponibilità di risorse umane sia per la differenza di sviluppo tra Nord e Sud. Tutto questo ha prodotto una modernizzazione di carattere sussultorio determinando fragilità e tensioni tra tradizione e innovazione.

La Neoavanguardia, consapevole dei mutamenti sociali in atto, condusse un'azione di rottura nei confronti della poesia precedente e di ricerca di strumenti linguistici in sintonia con le nuove esigenze espressive.

## 2. «Non una maniera, ma molte maniere»

L'intera produzione poetica portiana va inquadrata all'interno di tale temperie artistica e può essere identificata nella inesaurita ricerca di un modello poetico-linguistico in sintonia con la «Storia»:

Il poeta, apparecchio sensibilissimo a ogni variazione linguistica, coglie il movimento nel suo stato nascente e sente, nel profondo di essa, le tensioni provocate dai bisogni dell'esistere qui e ora. Bisogna, per esempio, lasciare lavorare la mente, lasciare agire il pensiero senza linguaggi precostituiti<sup>2</sup>.

In virtù di tale convinzione l'autore non si accontentò «mai di una sola forma» («Non mi sono mai appagato di *una* forma, ho sempre cercato di provocarne molte» osservava Porta in una pagina della pubblicazione *Nel fare poesia* del 1985), ma passò l'intera esistenza a ricercare nuovi strumenti espressivi senza abbandonare i precedenti.

La sua storia letteraria acquista rilievo nel momento in cui abbandona la tristezza intimista della maniera crepuscolare di *Calendario* (1956):

E veramente attendi nel tuo cuore  
tu che guardi alla finestra  
mentre piove e sulla via scorre un rigagnolo  
e stesi i panni sdrusciti  
tra le tegole annerite  
si perde il chiarore del mattino:  
veramente attendi,  
di risentire una parola  
o che qualcuno venendoti accanto  
muova il tuo sangue  
e la tristezza della vita,

con i vetri sporchi<sup>3</sup>.

Il cambiamento di firma da Leo Paolazzi ad Antonio Porta è il segno dell'abbandono irreversibile della tradizione. Le composizioni presenti nell'antologia *I Novissimi* (1961) dimostrano che tutt'altra via è stata imboccata.

Pier Vincenzo Mengaldo<sup>4</sup> fa risalire alla «sua origine lombarda» la tendenza espressionistica del suo stile e l'«apertura a interessi di tipo realistico-narrativo» secondo modelli americani come *Spoon river*. «Ma il suo marchio più riconoscibile è un surrealismo insieme furente ed elegante, che offre la prova più notevole in un testo come *La rose*»<sup>5</sup>.

Non si può non condividere questa valutazione anche se, a mio parere, un'analisi più approfondita del percorso poetico portano ci aiuta ad individuare la ragione di due fatti fondamentali: la continua esplorazione stilistica e il valore della sua presenza nella letteratura italiana a lui contemporanea.

2.1. Nella raccolta *I rapporti* (1966), la prima pubblicata con il nome di Antonio Porta, troviamo alcuni procedimenti stilistici tipici che convivranno fino alle ultime composizioni sia pure in compresenza con altri via via scoperti: l'abolizione del soggetto e l'adozione del «linguaggio degli eventi» (A. Giuliani); il poeta abbandona l'uso della prima persona singolare del verbo nella descrizione del reale e si affida all'accostamento casuale di immagini prive di un'unica prospettiva, di un centro unificante, del semplice occhio di un osservatore; tutto pare dissolto nel *collage* di punti di vista differenti, dissociati, banali, privi di ordine gerarchico; l'«io» non appare frantumato, sembra piuttosto rimosso, allontanato, spogliato di qualsiasi attitudine unificante neppure come centro di «fascio di sensazioni»; la materia poetica si presenta mobile, informe:

Il treno, il lago, gli annegati,  
i fili arruffati. Il ponte nella notte:  
di là quella donna. Il viola  
nasce dall'unghia e il figlio  
adolescente nell'ora prevista dice:  
«Usa il tuo sesso, è il comando.»  
Dentro la ciminiera, gonfio di sonno  
Precipita il manovale, spezzata la catena.

(*Europa cavalca un toro nero* p. 6).

Il «linguaggio degli eventi» non si traduce in «narrazione» (almeno fino a *Melusina*), ma in «descrizione della realtà», come il poeta stesso dichiara nel capitolo *Chi è il poeta?* compreso nel saggio *Il progetto infinito*<sup>6</sup>. Nel delineare il suo modo di «fare poesia» egli si aggancia a *Lavorare stanca* di Pavese chiarendo che il suo obiettivo è «una poesia articolata “in re”», una poesia calata nel sociale, nella realtà, un «luogo delle interazioni tra storia e immaginazione, il cui prodotto è quell'immagine forte che segna ogni passaggio o trasformazione dell'esistenza». Nell'esigenza di «realismo» o meglio di adozione del reale come sorgente del poetabile, tuttavia, il poeta appare più vicino ai «lombardi» che all'universo della prima opera poetica di Pavese, per il fatto che i presupposti storico-sociologici appaiono diversi così come gli esiti.

2.2 Espressionismo: la denominazione «linguaggio degli eventi» potrebbe indurre a concludere che lo stile adottato da Porta consista in un andamento lineare e compatto: niente di più forviante, basta la lettura di una qualunque delle sue composizioni:

[...]  
Gli occhi crepano come uova.  
Afferra la doppietta e spara  
nella casa della madre. Gli occhi  
sono funghi presi a pedate.  
Mani affumicate e testa  
grattugiata corre alla polveriera,  
inciampa, nel cielo lentamente  
s'innalza l'esplosione e i vetri  
bruciano infranti di un fuoco  
giallo; abitanti immobili,  
il capo baso, contano le formiche.  
(*Ibidem*, p. 7).

Il reale descritto da Porta viene sottoposto all'azione straniante di metafore espressioniste in un processo ben diverso da quello di Clemente Rebora, il quale si affidava all'urto delle parole. Nei due brani citati tratti dalla composizione *Europa cavalca un toro nero* la tragedia della Guerra Fredda e il pericolo della catastrofe nucleare vengono proiettati nella dimensione privata in un susseguirsi di scene di violenza e di morte, in cui il dramma si unisce alla banalità: la notizia («Vide dal suo posto le case / roventi incenerirsi», p. 8) è supportata da immagini oniriche («guizzano i corvi dall'ombelico», *Ibidem*); si crea, pertanto, una visione finalizzata a premere sull'immaginario emotivo del lettore, obiettivo riscontrabile anche dall'uso della seconda persona dell'imperativo («Attento abitante del pianeta, / guardati! dalle parole dei Grandi», p. 5), dalla mescolanza di reale e di mostruoso e dall'adozione di parole corpose per suono e per materialità («escavatrice», «palombaro», «bottoni», «scrosciare», «legume»). Il linguaggio è sottoposto ad un'ipertrofia semantica («nugoli d'orecchie», «gelo-gelato alla panna»), ad una mescolanza di sensazioni:

Il naso sfalda per divenire saliva il labbro  
alzandosi sopra i denti liquefa la curva masticata  
con le radici spugnose sulla guancia mordono  
la ragnatela venosa [...].  
(*La palpebra rovesciata*, p. 21)

Non c'è posto solo per la desolazione, ma si preme sull'acceleratore delle immagini per suscitare orrore e tensione:

I bruchi attaccano le foglie premono col muso  
a rodere l'orlo vegetale mordono le vene dure  
e lo scheletro resiste. Sbavano il tronco, deviano,  
scricchiola la fibra meno tenera, a ingurgitare il verde  
inarcano le schiene bianche, l'occhio fissato nell'incavo,  
fan piombare gli escrementi già dai rami, si gonfiano,  
riposano sullo scheletro sgusciato, distesi sul vuoto masticato.  
(*Ibidem*)

L'effetto in questo caso viene ricercato attraverso un linguaggio fortemente connotato di azioni: ben 17 sono le indicazioni verbali in soli sette versi.

Il risultato dell'espressionismo portiano è spesso una visione straniante del reale:

«Della mia vita, in un certo giorno,  
non seppi più nulla, soltanto quello  
che rivelò il barbiere domandando dei  
miei figli [...]  
Uscii e impolverai le scarpe [...]

Per togliere la polvere, chinato, si recidevano  
le stringhe [...]  
[...] la lingua mi si tagliava,  
lambendo, il sangue colava dagli occhi, sulle tempie  
[...]»

(*I rapporti umani*, XI, p. 34)

2.3. L'adozione di un procedimento ad urto: «è la forza d'urto che impegna / nelle scelte, nelle liti violente» (*L'enigma naturale*, p. 41). Maria Corti parla di «ritmo antinomico» che si attua nel percepire e conoscere il mondo secondo polarità irriducibili: tu / io, dentro / fuori, tomba / vita ecc. Pur essendo consapevole che tale figura è presente in alcuni passi dell'opera (tutto è chiaro, tutto è o- / scuro», *L'enigma naturale*, p. 40), tuttavia ritengo che non possa essere indicata come elemento distintivo. Il poeta mira, invece, proprio all'urto, allo scontro tra sostantivo e determinativo («taxi furibondo», «cervello di sapone», «testa grattuggiata», «labbra moltiplicate») tra soggetto e verbo («il mare procede a grande velocità», «si agita la pianura di stracci», «tale / un giorno l'insetto sfarinò», «i denti raccolti in un lenzuolo»), ma soprattutto tra le diverse sezioni del periodo in cui è composta una stessa lirica :

Un incidente, dicono, ogni ora,  
una giornata, che c'era scuola nell'aria  
un odore di detriti, crescono  
sulla piazza gli aranci del mercante.  
Il pneumatico pesantissimo (tale  
un giorno l'insetto sfarinò)  
orecchie livella occhi voce,  
le scarpe penzolano dal ramo  
evapora la gomma nella frenata

(*Europa cavalca un toro nero*, 4, p. 6).

Il primo verso è narrativo, cronachistico, direi; poi tre annotazioni percettivamente descrittive: una psichica (il giorno feriale percepito attraverso la prevedibilità dell'agire), una olfattiva (il senso del disfacimento) ed una visiva (la formazione dello spazio oggettuale da parte degli aranci). La tragedia dell'incidente viene rappresentata in modo espressionistico: il trauma dell'avvenimento è descritto attraverso il "livellamento" dell'attenzione degli astanti, nella scarpa dell'infortunato scaraventata sull'albero, nella tensione della frenata. A questo si aggiunge l'indeterminatezza semantica della parentesi conseguita mediante l'accostamento del soggetto «insetto» con il verbo «sfarinare», che colloca il discorso su un piano allucinato. I dislivelli prospettici, la mancanza di gradualità tra le diverse modalità di rappresentazione, la ricerca della loro intersezione sono finalizzati alla creazione di urti, contrasti, spostamenti improvvisi di registri al fine di generare una percezione caotica del reale.

Le antinomie, che pure sono presenti, divengono parti non fondamentali di una descrizione "mescolata", composita, volta a sabotare le normali strutture poetiche e i consueti meccanismi linguistici attraverso un procedimento che trova nella "cellula-immagine" il fulcro. Eliot, Brecht, Enzensberger e Beckett forniscono al poeta suggestioni stilistiche:

Non c'è spazio per la resa mimetica né per la rappresentazione (ma tanto meno poi per un rinvio metafisico che alona la pronuncia): questo linguaggio di parole-oggetto cariche di aggressività e violenza nei loro temi ossessivi della morte, del sesso, dell'impulso sadico, non si acqueta infatti nell'elenco, nella pura registrazione delle cose, ma le spinge ad agire sul

foglio, a farsi coinvolgere in un comportamento verbale, in un corpo a corpo combattuto sulla pagina, agevolato dal ritmo accentuativo che si piega alla tecnica gestuale in grado di «emozionare» il verso. Ed è quel comportamento, quella carica performativa a consentire di fatto la fusione di piano interno e piano esterno: l'oscillare fra dentro e fuori, in dialettica alternanza, è intanto sintomo di una intolleranza della staticità che si spinge sino alla paura ossessiva, e insieme di una percezione cinematica dei fatti che trova nel gesto testuale il proprio dinamico campo di azione<sup>7</sup>.

#### 2.4. La struttura compositiva portiana, dunque, si regge sulla centralità della “cellula-immagine”, che si basa sulla concezione di poesia come «gioco linguistico»:

La poesia è avventura linguistica perché si conosce il punto di partenza e non quello di arrivo. [...] La “risposta” della poesia è il suo essere linguaggio, è la sua stessa forma, anche spezzata, frastagliata o apparentemente chiusa. [...] Dal primo Romanticismo la poesia è essenzialmente sperimentale; è ricerca di un tracciato possibile, di un percorso nella complessità della società nuova che si va formando in Occidente dopo il rifiuto dei ruoli imposti dalle aristocrazie.

All'interno della forma-poesia si può lavorare a progetti diversi: la forma-diario, la forma-poemetto ecc.; ciascuno di questi obbedisce a esigenze separabili, pur mantenendo viva l'alea della scommessa: il progetto appare chiaro ma la soluzione arriva solo lavorandoci e spesso è una soluzione che è la lingua a dettare, a suggerire, al di là del senso acquisito, o del significato preconstituito<sup>8</sup>.

Nel passo citato sono contenuti alcuni elementi chiarificatori dell'intera opera: un'interminabile azione di ricerca stilistica, l'interdipendenza fra *voûς* e *ποίησις* (razionalità/progettualità e azione/scrittura) e, soprattutto l'opinione che la poesia consista in un'«avventura linguistica».

A questo punto è necessario approfondire il significato del termine “linguaggio”, perché le vie esplorazione dell'opera portiana si configureranno unicamente a partire da tale concetto. Se il linguaggio fosse inteso come rispecchiamento del reale, troveremo una poesia descrittiva, magari bozzettistica, ma chiara e comunicabile, ma poiché il linguaggio in quel periodo non si dimostrava in grado, secondo Angelo Guglielmi, il teorico del Gruppo '63, di offrire un'esauriente interpretazione del reale, occorre capire i meccanismi insiti nelle combinazioni linguistiche.

Porta intende la poesia come un vero e proprio “laboratorio”<sup>9</sup> in cui sperimentare le diverse possibilità del linguaggio non nel campo puramente semantico, ma nel suo “uso”, predisponendo di volta in volta situazioni sempre nuove e sempre diverse a cui piegarlo. In questo senso si può comprendere la «violenta *povertà* linguistica» inserita in schemi ripetibili all'infinito (accumulo, iterazione, ripetizione anaforica, omologazioni toposintattiche), di cui parla Giuliani.

Ludwig Wittgenstein ci aiuta a comprendere il carattere dei “giochi di lingua” presenti nella poesia portiana:

Pensa agli strumenti che si trovano in una cassetta di utensili: c'è un martello, una tenaglia, una sega, la colla, chiodi e viti. Quanto differenti sono le funzioni di questi oggetti, tanto differenti sono le funzioni delle parole. (E ci sono somiglianze qui e là). Naturalmente, quello che ci confonde è l'uniformità delle parole che ci vengono dette, o che troviamo scritte e stampate. Infatti il loro impiego non ci sta davanti in modo altrettanto evidente<sup>10</sup>.

Non ci troviamo di fronte ad un *lusus* arbitrario fine a se stesso, ma di programmate situazioni in cui sondare fino in fondo i diversi ambiti semantici dei vocaboli al punto da annullare il rapporto di denominazione degli oggetti e cioè l'autonomia di significato, per lasciare spazio ad una parola ontologicamente immersa nell'uso:

La conseguenza [...] è che possiamo spiegare le nostre manifestazioni solo a partire dal contesto, ma non soltanto dal contesto linguistico, bensì dal *gioco linguistico* in cui la parola e il fare sono reciprocamente intessuti, poiché l'espressione «*gioco linguistico*» deve sottolineare come «*parlare un linguaggio*» faccia «parte di un'attività, o di una forma di vita». Il giusto procedimento per cogliere il senso delle nostre espressioni sta nel considerarle caratteristiche di «disegni» che ritornano «con differenti variazioni nel tessuto della vita»<sup>11</sup>.

I personaggi e i luoghi depongono presto la loro funzione referenziale per essere tradotti in larve metaforiche secondo procedimenti non dissimili da quelli ermetici, anche se con fini differenti. Non si cerca l'idea, ma l'uso del linguaggio:

Incontrato: «L'attendo, venga a trovarmi».  
Quello e il rappresentante, onnipossente.  
E invece: «Cosa vuole mai quel tanghero».  
Nel ricevitore strida di un animale  
Soffocato da un cumulo di ovatta. «Vedremo» (p. 14)

A parte la discrepanza tra l'attesa e il risultato, fissiamo la nostra attenzione sul vocabolo «animale»: in tale contesto il termine si svincola dal significato usuale per entrare in un nuovo "gioco", quello di rappresentare sia il suono stridulo di una voce sia l'incapacità di capire le profonde ragioni di una persona.

2.5. La "cellula-immagine" costituisce il morfema della poesia portiana come una vera e propria «forma-senso». Se prendiamo in considerazione il testo dell'«incidente», ci accorgiamo che i singoli periodi non sono semanticamente scomponibili in unità ulteriormente divisibili: ogni membro trova una sua autonomia (riproducibile) di stile e di forma, per cui il risultato "comunicabile" (in Porta è sempre presente questo intento) va ricercato non all'interno dei singoli elementi, straniati dalla tensione semantica, ma nell'urto formale tra le cellule. Attraverso la mescolanza conflittuale tra aspetto cronachistico, percettivo, espressionista e l'inserito onirico (affine alle "illuminazioni" di Rimbaud) si raggiunge il massimo risultato di rappresentare l'atteggiamento di violenza tra gli esseri umani perpetrato attraverso i ritrovati della scienza moderna che, invece di essere riservati al benessere, divengono strumenti di reciproca distruzione. Porta, quindi, come altri Neovanguardisti, punta in modo particolare sulla «forma-senso» annullando il valore del "mot" (la singola parola).

2.6. Sotto il profilo metrico Porta generalmente adotta il verso lungo vicino alla prosa con tendenza, notata da Siti, a far coincidere il verso con una frase compiuta componendo, in questo modo, blocchi sintattici pressoché autonomi. Talvolta si affida ad una scansione accentuativa delle sillabe toniche sul modello di Dylan Thomas, all'uso martellante della virgola. Scarsa è la rima e, quando è presente, come in *Contemplazioni* (pp. 19-20) reca lo stigma di forti tensioni: pazzo : strazio; cervello : secchiello; bagnata : pisciata; sfilaccia : schiaccia; impedisce : marcisce; coltello : macello; ribollenti : denti; unge : punge. L'uso dell'inversione e della dislocazione delle parole («Le calze, infila, nere [...], *Aprire*, p. 25). appare l'unico strumento per differenziare la sintassi colloquiale da quella poetica. Il tessuto testuale si regge «sulla incasticità dei verbi al presente e sulla maglia fitta di parallelismi e di iterazioni»<sup>12</sup>.

2.7. La ricerca sperimentale continua nella raccolta *Cara* (1969) nella quale «una massiccia operazione metalinguistica dirige il bisogno di mettere in luce i meccanismi, i

gangli strutturali, le ragioni ritmiche e sintattiche su cui si articola il linguaggio della poesia»<sup>13</sup>. In primo luogo l'autore programma un attacco al conformismo letterario e all'insignificanza mediante il confronto con le istituzioni formali, e, in particolar modo, con gli schemi della metrica chiusa: il distico, il sonetto e la strofa breve. In questa operazione egli sceglie di servirsi della «nudità di un segno che si fa fine a se stesso; privandosi di ogni spinta transitiva al comunicare»<sup>14</sup>.

|                       |                          |
|-----------------------|--------------------------|
| si servono di uncini  | si alzano dalle sedie    |
| chiedono dei fagioli  | azzannano i bambini      |
| amano la musica       | si tolgono le scarpe     |
| ballano in cerchio    | seguono lo spartito      |
| escono dalle finestre | vanno a fare il bagno    |
| aprono la botola      | rientrano dalla finestra |
| cambiano posizione    | si chinano sul water     |
| controllano l'orario  | escono di chiesa         |
| [...]                 |                          |

Non si può più parlare di «linguaggio degli eventi» né di descrittività, nel testo tratto da *Come se fosse un ritmo* (p. 47) il poeta vuole esplorare la “stringa” minima del linguaggio: soggetto (sempre alla terza persona plurale e, quindi, indefinito, assente), verbo e complemento. Gli spezzoni sono monadi autonome dadaisticamente accostate, dotate di senso compiuto, prive di forzature espressionistiche. Il titolo parrebbe indicare una ricerca di ritmo. Prevale il caos: il testo può essere letto orizzontalmente come se fosse scritto in versi doppi o verticalmente come su due colonne.

La ricerca delle strutture minime linguistiche è presente anche in *Maladie d'amour*, in cui la cellula strutturale varia in strofe di uno, due o tre versi; ritornano visioni aberranti («alza la scrivania e toglie i topi», p. 50) e una “dislocazione” di tre diversi punti di vista alla maniera zanzottiana indicata dalle lettere A, B e C con ripresa in A<sup>1</sup> e B<sup>1</sup>, come tentativo di cogliere una prima differenziazione nel caos.

Intanto la consapevolezza di un soggetto poetante induce l'autore ad usare sia pure provvisoriamente la prima persona singolare del verbo: «Per decidere ho scelto un nome diverso / Per cambiare strada ho chiamato a raccolta i pavoni» (*Le fonti dell'inganno*, p. 56) in una sorta di primo bilancio del proprio lavoro letterario. Nella seconda parte dall'“io” si passa al “tu” («costruisci il muro per sorvegliarti / chiudi la finestra / il passaggio delle fessure per liberarti», *Ibidem*) nell'invarianza del destinatario: Porta inizia a sperimentare un tipo di poesia che, non partendo più da un “evento” esterno ma dall'analisi della propria situazione, continua poi nel cammino allucinato popolato di «topolini domestici», di «cagnolini dalla testa mozzata», di «pesci intestinali» in una sequenza «aspettare – essere – entrare – scomparire» (p. 58). Ora la mescolanza si compone anche di materia lirica: è un altro settore in cui saggiare le possibilità del linguaggio e degli schemi tradizionali.

2.8. Il precedente lavoro sull'uso minimo del linguaggio comune di *Come se fosse un ritmo* permette allo scrittore di presentare in *Metropolis* (1971) una serie di puri e semplici modelli linguistici riproducibili all'infinito. L'omologazione spersonalizzante delle grandi città viene riprodotta attraverso lo stile: la composizione *Quello che tutti pensano* (p. 63) si risolve in un catalogo di opinioni comuni, di “frasi fatte”:

che occorre ignorare i rapporti umani  
che le minoranze sono sempre più intelligenti  
che il dolore è utile

che la civiltà si fonda sulla morte  
che la felicità è il nuovo mito consumistico  
che la realtà deve avere un futuro  
che è finita l'arte borghese non l'arte  
che un nuovo stato rivoluzionario esprimerà una nuova arte  
che la pittura deve essere multipla  
che i negri son sempre i soliti che ammazzano i bianchi  
che i negri sono sempre i soliti che si ammazzano tra di loro  
che la natura si ribella  
che vedrete che i conti non torneranno  
che la parola scritta deve essere politica  
che insomma le parole contano moltissimo  
ci sono di quelle cose che non si spiegano ma che sono vere  
che l'esteticità non deve essere accantonata  
che bisogna continuare continuare continuare  
che le vetrine sono piene di cose bellissime  
che ci si abitua a tutto  
che l'erotismo è una routine  
che sta accadendo qualcosa di molto diverso  
è veramente difficile capire  
che bisogno c'è di capire  
ma allora come si giudica  
che i giudici si ribellano al giudizio  
chi ci guiderà

Il modello qui presentato assume come struttura la riproduzione pura e semplice di spezzoni di parlato.

*La rose* assume come tematica l'*inventio* della poesia: «so perché so come / l'intestino furente fa sguainare la spada / fame cieca gemma delle fatiche odio della sua gente» (p. 67), avvertita come bisogno vitale. Interessante, infine, all'interno di questa maniera è il *Modello per autoritratti* (p. 70):

io non sono non c'è non chi è  
non abito non credo non ho  
cinquantanni ventuno dodici che c'è  
quando bevo nell'acqua nuotare non so  
con la penna che danza la polvere che avanza  
non credo non vedo se esco né tocco  
mangiare se fame digerire non do  
prima corpo poi mente poi dico poi niente  
è un'altra chissà se alla fine cadrà  
né una vita né due né un pianeta né un altro  
le lingue non capisco le grida annichilisco

in cui la spaziatura doppia pare moltiplicare all'infinito le possibilità di applicazione e il procedimento essenzialmente negativo non esprime un giudizio sul mondo quanto invece il rovesciamento di modelli letterari (Alfieri, Foscolo) di stampo umanistico.

2.9. In *Week-end* (1974) e *Passeggero* (1975) intervengono due elementi nuovi: sotto il profilo strutturale la rappresentazione di figure poetiche (il servo, il nomade, il passeggero) e sotto il profilo stilistico «il ricostruirsi del nesso che subordina, della scansione sovrasegmentale, sino a brevi segmenti narrativi»<sup>15</sup>. Lo scheletrico modello precedente



si amplia di intensità: la parola-sguardo viene adattata anche all'introspezione e alla denuncia sociale:

Ecco: sono già morto  
cioè non produco più  
sto al di qua della finestra  
e guardo quello che succede fuori  
né questo stato mi piace  
cancellato ogni rapporto  
come quando producevo  
quindi non v'è differenza  
e vi invito a scoprire dove sta l'errore  
poiché la vita non è  
simile alla morte

(*Autocoscienza di un servo*, p. 73)

Non può sfuggire la diversità rispetto ai modelli precedenti: il soggetto è divenuto “figura” sociologica, “tipo” lukácsiano, che ha vissuto un'esperienza, introdotta dalla congiunzione temporale «quando» e dall'aspetto continuativo nel passato dell'imperfetto «producevo». Non sfugga il nesso «quindi» come elemento deduttivo, tramite dal fatto alla riflessione, e la ricerca di una spiegazione nella causale finale. Il discorso, pertanto, è ricostruito secondo il seguente schema: rappresentazione del presente («Ecco») con una enunciativa spiegata da tre verbi: due di stato (il primo per negazione), il terzo di contemplazione, e da un verbo valutativo («né [...] mi piace») connotato da un participio passato con valore causale-esplicativo («cancellato»); troviamo poi il confronto tra presente e passato («come quando») attuata con un nesso comparativo temporale; segue la conclusione introdotta da una congiunzione conclusiva («quindi») divisa in due proposizioni coordinate, la seconda regge un'interrogativa indiretta ed una causale che nell'affermazione apodittica sostanzia l'intera composizione poetica: dal momento che non esiste differenza tra la morte del servo-lavoratore e quella del servo-non-più-produttore, la voce narrante invita i lettori («vi invito») a scoprire «dove sta l'errore» tra le due condizioni ugualmente alienanti. Schema simile, applicato alla vicenda della morte di Zelda, la scrittrice moglie di Francis Scott Fitzgerald causata nel 1948 da un incendio nell'ospedale in cui era ricoverata, delinea l'immagine di un essere sconfortato («come donna-pantofola come amante infelice», p. 75) e della condizione umana di chi, vissuto tra le sbarre, non lascia di sé nessun retaggio umano.

In *Utopia del nomade* la prospettiva si apre al futuro: il personaggio viene calato in una precisa situazione spaziale (il deserto in opposizione alla città) e temporale (una vita):

avrà figli da una o più donne  
il tempo necessario passa ad insegnare loro  
quello che sa la donna e le donne provvedono finché il padre  
non torni a raccontare se i figli non seguono il padre  
parlano senza ruoli (p. 77)

La struttura caotica cede il posto alla sintassi, all'organizzazione, lo sfaldamento della civiltà ad un organismo civile sia pure primordiale e ad una prima codificazione in modelli di comportamento. Si tratta, però, sempre di *Utopia*, perché l'uomo portiano rimane un *Passeggero* che si limita ad osservare il reale.

2.10. Un ulteriore schema viene usato in *Brevi lettere '78, Passi passaggi* (1980) e nell'*Aria della fine* (1982). Recuperata la costruzione sintattica, le parole prima oggettualizzate e corporizzate cedono ora ad una nuova duttilità. Usate all'interno di strutture organizzate perdono la precedente rigidità e vengono modellate in sperimentazioni che prevedono particolari sollecitazioni sensuali che accolgono anche la musicalità vocale. Non dimentichiamo che queste raccolte sono state composte durante gli Anni Settanta, il decennio delle letture pubbliche, in sintonia con il desiderio di comunicare gli orrori del presente: dalla dittatura cilena alla realtà dei manicomi lager o ai fatti di cronaca nera, come l'assassinio del Circeo. Ora il suo "fare" si arricchisce di strumenti tattili, visivi, olfattivi che completano il precedente semplice sguardo di molteplicità percettive. Il poeta studia la narrativa contemporanea e ne esplora le possibilità stilistiche al fine di tradurle in linguaggio poetico:

La città è solo sfiorata dai gabbiani  
virano a distanza e si tuffano all'indietro  
ma è la sua luce interna e esterna a sorreggerla  
insieme alle acque che la cinturano e la penetrano  
mai utero fu così intestinale e intestino  
così uterino alla luce del sole nuovo sulla sua vecchiezza  
sta per cancellarsi e dei vuoti palazzi sopra gli specchi  
rimangono scaglie di marmi che il vento soffia via

(*Brevi lettere*, pp. 91-92)

Il testo scritto a Venezia il 9/8/78 può essere assunto come paradigma di un vero e proprio mutamento. Il recupero dell'io si è evoluto in centralità di percezione, di assimilazione e di scrittura; la descrizione del volo dei gabbiani, dei riflessi di luce e di acqua si attua con modalità che si avvicinano ad alcuni passi dannunziani. Lo stesso genere della "lettera" viene piegato ad un discorso descrittivo con forti accenti comunicativi, quasi intimistici («Ti scrivo dalla campagna», «Mi chiedo se puoi o chi può / capire queste parole», *Brevi lettere*, p. 93). La desolazione delle città viene filtrata attraverso la degradazione umana delle classi umili e la sporcizia dei luoghi. La «cellula-immagine» si distende in periodi lunghi che occupano molti versi, anzi spesso l'intera composizione.

La maggiore flessibilità del linguaggio corrisponde ad una più avvertita necessità di comunicare in modo diretto, anche se prevale la mimesi del linguaggio orale nel quale trovano diverse possibilità "ludiche" (nel senso wittgsteiniano del termine), l'inserimento di vocaboli corporei e sessuali come pure proiezioni espressionistiche («la luce decapita i gabbiani», *Brevi lettere*, p. 92) e aspetti macabri («per palpares i morti occorre lasciarsi sciogliere / nella brezza che disfa il corpo», *ibidem*).

Come già posto in luce, Porta procede per accumulo stilistico, per cui accanto al nuovo, non vengono abbandonati i precedenti modelli come la "cellula minima", la trasformazione onirica del reale («fratello di vede trasformato in lumaca / gli occhi sopra le antenne», *Passi passaggi*, p. 97), i parallelismi, le iterazioni, per accostamenti paratattici di impulsi visivi, acustici, tattili, sessuali e olfattivi come in *Scardanelli ha un occhio solo sulla fronte*, in cui la perlustrazione del corpo diviene l'occasione per sperimentare il linguaggio "basso". Secondo un simile modello anche se applicato al paesaggio della metropoli mediante accumulo di immagini è costruita la composizione *New York*, redatta in versione italiana e inglese («al di là dello spazio c'è spazio / lato al di là c'è lato», «acqua bacia ardi cristalli», «pavone finisce in bocca al giaguaro»,

pp. 102-103).

2.11. In *Invasioni* (1984) lo scrittore sperimenta due nuovi generi che comportano due ulteriori schemi stilistici: il racconto e il diario. Il primo, presente in *Balene delfini bambini*, testo che apre la raccolta, è coniugato su un precario equilibrio tra il genere della favola riscritto secondo le strutture linguistiche dell'espressionismo, per cui si può parlare di narrativa solo *lato sensu*. Il secondo è individuabile nella sezione *Come può un poeta essere amato? Diario 16.8.1981 – 17.8.1982* e nella sezione eponima *Invasioni*. L'apertura ai contrasti dell'esperienza, come rivela la scelta diaristica, si coniuga con la ricerca di un *trobar leu*: l'attitudine allo sguardo e l'accostamento casuale sono ora perseguiti in un periodare compiuto e in "cellule-immagini" leggere («il legno si scioglie nell'incendio / dentro una melodia che sale, una melodia che scende», p. 124). *Invasioni*, poi, raggruppa testi brevissimi («la danza traccia il pensiero / verso di te, Euridice», p. 127), quasi rimbaudiane illuminazioni di carattere surrealista, («lentissimo era il volo della notte / ora si fa veloce / la stagione si apre / da un minuto all'altro», p. 128) collocate in strutture linguistiche lievi e fragili in contrasto con la violenza espressiva a cui Porta aveva abituato il lettore. La raccolta, pertanto, si segnala per una compresenza di stili contrastanti visibile anche nell'asimmetria tra composizioni brevissime e composizioni lunghe.

2.12. In *Melusina* (1987), il poeta evidenzia non solo la necessità della comunicazione tramite il racconto, ma soprattutto la scoperta che la struttura poiematica rappresenta una superiore «forma-senso» capace di interagire con le singole parti secondo l'insegnamento di Caproni. Contro il caos si fa strada l'esigenza di organizzazione, di architettura, di dislocazioni spazio-temporali del proprio vissuto interiore. Rimane il linguaggio espressionista, ma viene finalizzato a supportare la narrazione della favola medioevale rivissuta secondo la tematica della perdita e della rigenerazione. La "gratuità" di molte cellule-immagini precedenti, che trovavano senso solo in una superiore dimensione generale, ora cedono il posto alla necessità di "raccontare":

Leggiadra la vita dei tre cavalieri  
visibilmente leggiadro il galoppo  
attraverso i campi fioriti  
e i contadini antichi sembrano ora  
sfuggiti al destino taccagno della fatica  
alla fame velenosa più delle vipere cornute  
con i raccolti che promettono il meglio del meglio  
e le uve si gonfiano nella promessa zuccherina  
del vino che dà forza e freschezza intatta  
Così come la terra prepara i suoi frutti  
si gonfia il ventre delle donne e quello della sirena,  
dentro scalciano nuove vite  
e l'orecchio sensibile delle madri ascolta  
battere i cuori minuscoli con forza di guerrieri  
pronti a inventare il mondo di nuovo  
attraverso la luce velata della nascita  
con uno strappo deciso  
dall'invisibile al visibile  
con la nostalgia dell'invisibile (p. 141).

2.13. In *Giardiniere contro becchino* (1988) l'avventura linguistica Porta giunge alla resa dei conti.

Nelle sei sezioni in cui si articola questo teatro di parola, in cui la poesia-racconto abolisce i confini tra i generi accogliendo un registro polimorfo frammenti liriche e partiture drammaturgiche [...] si ripercorre in sintesi un repertorio di ossessioni sessuali, metamorfismo biologico, pulsioni dell'inconscio, utopia e castrazione, esposti ad una luce che ferisce e acceca<sup>16</sup>.

E il vero bilancio, che altro non è se non un'ulteriore domanda, si può trovare nella sezione *Airone* composta tra il 1980 e il 1987. Nella metafora dell'uccello Porta proietta il proprio amore per la poesia, anzi la poesia stessa, ma il procedimento non è meccanico né "oggettivamente correlato"; viene creata una vera e propria dimensione "figurale" (secondo l'accezione di Auerbach) in cui l'emblema, pur permanendo nell'ambito ornitologico, rappresenta anche "altro": ultima tappa della ricerca poetico-linguistica. Lo stile, pertanto, ruota su tre modelli fondamentali: il colloquio, la descrizione e la confidenza in una moltiplicazione di significati per il fatto che ogni espressione può valere in senso realistico e in senso figurale, il colloquio si indirizza sia ad un "altro" sia a se stesso e la confidenza si presenta contemporaneamente sia come comunicazione sia come assunzione di consapevolezza. Il "gioco" wittgensteiniano ha finalmente trovato la condizione poetica necessaria per liberare le diverse potenzialità della parola attraverso differenti usi simultanei. Per questo motivo non esito a ritenere queste liriche come il più importante risultato a cui sia pervenuto non solo Porta, ma tutta la poesia neoavanguardistica.

Egli dopo un lungo cammino è riuscito a superare il limite della «forma-senso» in un ποιῆν, in cui raggiunge l'integrazione delle unità significanti, grazie alla quale può veramente avvicinarsi al reale:

ancora una volta hai reciso  
le sbarre invisibili ma sicure  
alzate tra me e il mondo  
di nuovo fai delle parole  
i tramiti cantabili  
tra me e il mondo separato dal letargo d'inverno  
tu preparavi il ritorno  
io dormivo chiuso in una parete di ghiaccio naturale  
e artificiale [...]  
come se fossi ancora cieco e sordo  
e non lo sono più  
fisso a guardare dove il solo scende  
in attesa di sentirlo risalire alle spalle  
avverto il ribollire dello scroto  
il sesso ricomincia a distendersi (p. 148)

La «forma-senso» appare superata dal "ritrovamento" della parola che ridiviene cantabile tramite con il mondo e in questo modo il poeta riprende a "vedere" e a "sentire":

così tu mostri  
ciò che devo fare anch'io  
il mio sapere  
formi con un'immagine disegnata  
nitida nella sua umana perfezione  
come quelle osservate nel volo  
[...]  
ma disegnatte, costruite immagini

da uomini ancor più attenti  
al corpo della terra  
che arano, nutrono, profumano  
anticipando le acacie  
misurando i filari delle viti nuove  
avendo cura delle antiche  
preparando le arnie (pp. 148-149)

Tutti i presupposti della Neoavanguardia appaiono definitivamente superati sia sotto il profilo ideologico della negazione di ogni significato del reale sia sotto il profilo estetico come comunicazione della non comunicazione sia sotto quello stilistico della sperimentazione del non senso. Ed è stata una vera calamità che Porta sia morto giovane, perché probabilmente la poesia italiana non avrebbe faticato per un intero decennio a ritrovare la parola. La linea lombarda, l'*école du regard* vengono decisamente sopravanzate da una partecipazione appassionata. La nuova concezione della poesia («non solo Arcadia sovvenzionata», p. 150) si presenta come imperativo morale: «sento così necessaria quell'opera» (p. 149) e il poeta diventa «uomo attore consapevole / non troppo uomo non troppo animale / così simile all'airone», p. 150).

E insieme alla poesia il cuore si apre alla speranza

quello che è rimasto,  
quello che resiste,  
là sotto, tu lo vedi,  
airone, sotto le montagne di macerie,  
dentro i crateri delle bombe,  
sotto le colline d'immondizia,  
lì dove resiste, continua  
rinasce la semplice vita,  
ultima, dimenticata, dileggiata  
rimossa, ridotta a poltiglia  
nella mente degli uomini,  
la semplice vita,  
il nascere e morire,  
rinascere e volare via,  
aprirsi, amare,  
quello che è vivo, amore,  
sotto la semina dell'odio (p. 151)

Il caos, la morte, l'angoscia, la distruzione cedono il posto ad un prossimo risveglio. L'airone non ignora «le ferite della Terra» (p. 152), delle quali «nessuno osa dirsi innocente». Il poeta si sente investito di una responsabilità che lo induce ad esaminare il suo passato: «mi sono nutrito di tutto gli avanzi / per continuare a nuotare sono bastati / gli avanzi della cucina di bordo / per sollevarmi tra gli dei / e sprofondare nel cuore marino» (p. 153). Comprende che il vero fascino e la profonda ragione della scrittura poetica è il suo essere dono:

Sei arso di grazia nel tuo cielo  
di una grazia che viene dalla grazia di essere  
un dono che viene da se stesso  
ora bruci nella morte che viene dalla morte  
come la nascita discende dalla nascita  
sogno che è figura di un altro sogno  
ferite che si allungano sopra altre ferite (p. 156)  
e io canto senza saper cantare  
e immagino di baciare

di dare baci, forsennati  
anche al niente...  
... ma la tua forma antica  
quando mi torna in mente  
di nuovo mi spalanca  
mi è amica... (p. 157)

2.14. Nel giugno del 2002 la Mondadori ha pubblicato una raccolta postuma, curata da Niva Lorenzini, dal titolo *Yellow*. I testi, composti dal 1984 alla data della morte<sup>17</sup>, sono stati ordinati secondo le indicazioni manoscritte lasciate dall'autore stesso in cinque sezioni: *Nuovo diario*, *Cantare*, *La voce degli antenati*, *Eden*, *Poemetto con la madre*. Alla precedente analisi la pubblicazione non aggiunge alcun elemento per il semplice fatto che presenta elaborazioni coeve. La prima sezione, come recita il titolo, è modellata secondo la struttura diaristica, alcune composizioni sono in prosa. Un'annotazione del 2.9.1986 è dedicata alla parola: «Parole come scatola vuota o come pinza che pizzica la realtà. La punta aguzza del reale»<sup>18</sup>; è il momento in cui il poeta sta abbandonando la concezione della «forma-senso». La lotta con la lingua non è cessata se non con la morte:

Con questa lingua aerea  
che non vuol farsi corpo  
che non diventa dura abbastanza  
per penetrarti come meriti,  
puttanapoesia,  
per farti inginocchiare –  
e dire la verità  
che per essere veramente poeti  
occorre un'intelligenza sovrumana (Y, p. 17).

E la metafora sessuale ritorna nella composizione seguente

le botti, le cantine, le ombre  
le caverne, l'umido, le ginocchia  
(il feroce desiderio, le cosce, la penetrazione)  
l'amante infelice distesa come per morte  
e nel bosco di querce furtivo la raggiunge  
e penetra con prolungato furore (Y, p. 18).

come necessità di un'esperienza fisica realizzata nel congiungersi con la realtà, nel percepirne e nel soddisfare il desiderio fisico, nel farsi materia, sostanza ansimante e furente. E questo il vero senso della *sex poetry* di Antonio Porta. Ritornano i temi della poesia, del paesaggio, della nascita e della morte, dell'amore, mentre nell'ultima sezione, dedicata alla madre, la previsione della prossima dipartita di questa si presenta come una nuova recisione del cordone ombelicale in un atteggiamento di odio-amore che rivela i sensi di colpa nel recuperare una propria indipendenza morale e affettiva: «mi strozzi con un dubbio e la paura / senza fine dei ritardi, / tempo inabissato / perché tu non mi hai goduto / io arrivato alla fine / della bella adolescenza vuota / tuo amante insuperabile nell'atto / della nascita e subito / perduto» (Y, p. 128).

### 3. *Thanatocentismo*

Giuliano Gramigna nel commentare la raccolta *Passi passaggi* sostiene che

I caratteri della scrittura poetica portiana – dico, a caso: il rigore «deviante» della sintassi, l'incrocio così personale fra astrazione e fisicità, le irradiazioni foniche insieme taglienti e

nervose – si trovano qui trascinati via da un'energia feroce e allegra, divorati da un «parlare» senza remissione.

È un caso di cannibalismo: la poesia mangia se stessa mentre si enuncia, quelle scansioni verbali, così nette, precise, limpide sono altrettanti colpi di dente in una sostanza che si riproduce continuamente<sup>19</sup>.

Il critico coglie con estrema precisione la tematica fondamentale di Porta: la morte intesa sia come atto di distruzione sia come esito esistenziale. Come si può notare nelle ultime liriche, molte delle quali sono dedicate alla previsione della fine propria o di quelle del padre e della madre, tale centralità va intesa sia come esorcizzazione di un evento ineluttabile sia come tentativo di trovare una modalità di sopravvivenza sia soprattutto come formidabile strumento di ricerca poetica. E proprio su quest'ultimo aspetto pare opportuno fermare l'attenzione.

Morte è una condizione di fissità irreversibile, come dissoluzione della soggettività, come disfacimento della funzionalità "animata" del reale verso una situazione di separazione. La scelta di eleggere a tematica fondamentale della propria ricerca poetica la struttura di modelli linguistici inevitabilmente comporta lo studio di elementi inerti, la scomposizione autoscopica, l'inerzia di un materiale ontologicamente irrigidito, schematizzato e questo è morte, il risultato di quel "cannibalismo" di cui parla Gramigna. Del resto i temi del disfacimento e del caos sono psichicamente connessi. La forma è schematizzazione della realtà e, come insegna Pirandello, ogni irrigidimento logico comporta un allontanamento dalla molteplicità, dalla complessità, dalla contraddittorietà della vita. Ogni analisi si compie su un oggetto immobile, dato, morto, consegnato ad uno statuto di invarianza, come può essere un testo, in un'operazione la quale non può che categorizzare, definire, delimitare, trovare lo scheletro, il meccanismo, le relazioni o i "rapporti". Per questo motivo tematica della morte e metapoesia rappresentano due facce di un'identica visione del mondo. Lavorare quasi unicamente su modelli di scrittura comporta espellere dal mondo poetico ogni elemento di mutazione e collocare il dettato in posizioni inerti. Mentre l'Ermetismo mirava alla rappresentazione dell'idea, Porta mira al non-vivente, anzi sottopone il vivente ad un'azione di fissazione e di pietrificazione. Gli eventi sono prospettati come parti sconnessi e afunzionali di un mondo defunto.

Niente uccelli sugli alberi,», seminando asfissia,  
soffocò i passanti, l'asfalto filtrava liquido, «poche  
vittime sui prati,» tra le rovine spuntavano le squame,  
e si aperse, il boia è sceso, un lago tra le gambe:  
affilando le lame salutò l'amico e menò colpi, tra gli alberi,  
tra i muscoli, sull'occhio, che strappavano singhiozzando.

(*Rapporti umani*, p. 29)

Non si tratta solo di eliminare l'emozione secondo la poetica eliotiana, non si tratta solo di cogliere, come Samuel Beckett, un desolato trauma quotidiano, non si tratta solo di aderire alle problematiche dell'incomunicabilità proprie della Neoavanguardia, il vero sostrato poetico portiano è la riduzione del reale a morte. A mio parere, parlare di "correlativo oggettivo" in questo scrittore è deviante per il fatto che presupporrebbe la traduzione di una vitalità interiore in situazioni esterne. Lo stile allucinato, espressionista («boia», «lame», «colpi») contribuiscono a delineare un'atmosfera macabra. L'abolizione della visione soggettiva deriva, infatti, da un'applicazione retorica di chi avverte l'estinzione dell'io, ridotto a frantumi di specchi sparsi e usati come strumenti

riproduttori di una realtà che non trova centro neppure in un soggetto percipiente:

L'assurdo corrompe il razionale, la morte e la degenerazione stravolgono le apparenze, l'identità individuale si sfalda, saltano i riferimenti etici. [...] Come segnale di temute metamorfosi, il fitto bestiario del libro [*I rapporti, n. d. r.*] rappresenta quasi un'alterità animale in cui l'io si percepisce finito, soppresso. La poesia si fa gesto chirurgico, la voce di un alter ego impersonale, schizofrenico, la maschera di un nome<sup>20</sup>.

Il «linguaggio degli eventi» (A. Giuliani) si trasformerebbe, dunque, in “linguaggio del linguaggio” e cioè in “linguaggio della morte” e si presenterebbe come azione autoscopica, sezionatoria di un “cadavere”: la poesia, la vita, il mondo. Non ci troviamo solo di fronte ad «un'impassibile “osservazione”» (B. Meo), ad una realtà “cosalizzata”, come in Bartolo Cattafi, ma ad un reale “fissato” una volta per sempre mediante un'azione di implacabile distruzione: «I bruchi attaccano le foglie premono col muso / a rodere l'orlo vegetale mordono le vene dure» (*La palpebra rovesciata*, p. 21).

La situazione storica ha senza dubbio influito su tale visione:

nell'epoca dell'orrore bellico e dell'angoscia tecnologica, la morte è già avvenuta e la sua apprensione non è più esorcismo, ma allucinata indagine, angosciata descrizione di un mondo sovvertito visto attraverso la “palpebra rovesciata”<sup>21</sup>.

La Guerra Fredda, il pericolo atomico, la corsa agli armamenti e avvenimenti come l'invasione dell'Ungheria, il XX Congresso nel Partito Comunista Sovietico, la costruzione del muro di Berlino stavano producendo quell'incubo di distruzione totale che avrebbe potuto cancellare l'umanità dalla faccia del pianeta. L'heideggeriano essere-per-la-morte diventa in Porta “essere morto” secondo la precedente intuizione di Vittorio Sereni: «[...] io sono morto / alla guerra e alla pace»<sup>22</sup>.

Le componenti espressionistiche ed oniriche vanno intese come pura e semplice rappresentazione di questa fenomenologia. La desolazione angosciante delle immagini surrealiste rientrano nella maniera “descrittivista” di una realtà che non cade sotto gli occhi, ma che è vive ed operante nella *Weltanschauung* del poeta che

deve avere le antenne. [...] Si tratta di antenne linguistiche e lavoro di un poeta consiste prima di tutto nell'interrogare la lingua, e tutti i linguaggi che in essa fioriscono (da quello scientifico a quello sportivo), per capire soprattutto una cosa: che cosa dentro una lingua si manifesta di *diverso* da quanto vi si deposita per l'azione macinatrice e autoritari degli Eventi della Storia<sup>23</sup>.

Il senso della morte chiarisce anche la struttura delle liriche portiane che si reggono non su un “flusso di coscienza” che porta alla luce secondo legami inconsci dinamiche interiori sconosciute al soggetto, ma su situazioni anatomizzate senza alcun ordine e cioè senza alcun rapporto funzionalmente vitale, mediante accostamenti di descrizioni con incubi. Lo stesso linguaggio corporeo, a tratti sessuale, sottolineato da tutti i critici, ribadisce in modo ossessionante la grande metafora del “cadavere”:

I due stanno abbracciati, con un mazzo di crisantemi,  
bevono alla loro tazza, le unghie nella schiena, la  
candela gli brucia le mani, continua a camminare in  
ginocchio, tenero pallone, curva del ventre, partorirà  
un gatto, sotto la tenda, nuotando nell'ossigeno,  
rana piena di latte, scivola lontano e la guardava,  
sulla coperta di pelo, muoversi nella piazzetta, le  
dita a 0, il cagnolino alle calcagna, le impronte

(*I rapporti umani*, XV, p. 36)



Il linguaggio “violentato” e il continuo vertiginoso cambiamento di prospettiva producono scene straniate e stranianti; l’uso di sequenze rapidissime non lascia la possibilità di respiro, in un vortice di mutamenti prospettici che inducono angoscia nel lettore. Nel mondo contemporaneo non è possibile allacciare alcun tipo di *rapporto* autentico, ma «brandelli di esperienza, che si sottraggono a qualunque durata narrativa, a qualunque progressione lineare»<sup>24</sup>, i quali scindono l’unità della persona e la costringono a rinchiudersi in una “mortale” solitudine relazionale, gnoseologica e pratica.

Eppure al di là della constatazione della frammentazione letale, scorre nel fondo dell’autore una tendenza «a comporre tante parti discrete, la cui intensità venga accresciuta nell’organico sviluppo costruito del poemetto»<sup>25</sup>, che si traduce in “nostalgia” (nel senso etimologia di “dolore per il ritorno”) per la vita. Lo stesso dubbio che avrebbe potuto assumere potenzialità euristiche (*Ode al dubbio* di Pablo Neruda) assume nell’*Enigma naturale* una carica distruttiva, annichilente, capace di divorare ideologie («“Stalin mi telefonò: ci sarà / la guerra”», *L’enigma naturale*, p. 42), la libertà stessa («[...] l’Europa intelligente, “la / libertà è il mio credo?,” quando parla / ai cavalli e si illude chi pensa, il / graffio, non si farà, più, il gozzo», *Ibidem*, p. 40), la vita, l’umanesimo, la tradizione storica; non c’è possibilità di speranza:

Dormiamo, non c’è nulla da fare o da dire,  
no, non parla e ricomincia a vivere, senza  
gusto, né olfatto, è tornato dissanguato,  
impulso, modulo platonico, fucilato, strozzato,  
ucciso in un agguato, teso a un’altra persona,  
si è avvelenato, scioglie la mano riattaccata,  
infermo di mente, stampa banconote, fruga  
nell’intimo, con la frusta, ma in silenzio,  
«sì, io sono un economico,» in mezzo alla foresta,  
cincillà grigioazzurro, vicino al corpo, al buio,  
pensiamo un altro giuoco.

(*L’enigma naturale*, 9, p. 42)

La morte ritorna anche come metafora sociale in *Autocoscienza di un servo*, il quale è «morto» sia durante la fase lavorativa sia durante il ritiro dalle occupazioni, come pure il suo corpo: «ancora vivo un servo come / da morto vive il padrone» (p. 74).

Ma la più eloquente allegoria letale si trova, come si diceva, nella scelta di operare sulla metapoesia, di comporre versi come sperimentazione di modelli linguistici, di prospettare come orizzonte di senso (anche in negativo) operazioni letterarie. In tutte le raccolte predomina una visione desolata di disfacimento sia che sperimenti il linguaggio del corpo sia quello della tradizione sia che lavori su elementi di descrizione sia che adotti moduli comunicativi sia che si serva di situazioni stranianti sia che usi il linguaggio della riflessione sia che adotti quello lirico.

Occorre, tuttavia, ricordare che questo non è l’approdo; la poetica portiana passa da un livello minimo di comunicazione a momenti di chiarezza espressiva fino a trovare nell’allegoria dell’«airone» la sintesi del proprio universo poetico, chiaro segnale di una mutata visione del mondo con la conseguente scoperta della dinamicità, del dialogo e della relazione. Per questo diventa sommamente significativo il titolo dell’ultima sua raccolta pubblicata in vita: *Giardiniere contro becchino*, che va inteso come la lotta dell’operosità, della grazia, dell’eleganza, del gusto, del colore, del profumo, della bellezza e soprattutto dell’ordine e della progettualità contro il buio, la morte, il disfacimento. E la costruzione di una “concezione-giardino” viene affidata all’azione

dell'«airone», la poesia:

Sei arso di grazia nel tuo cielo  
di una grazia che viene dalla grazia di essere  
un dono che viene da se stesso  
ora bruci nella morte che viene dalla morte  
come la nascita discende dalla nascita  
sogno che è figura di altro sogno  
ferite che si allungano sopra altre ferite  
e una mano d'acciaio piomba  
immensa dal tuo cielo, airone nemico,  
belva furente, mi accechi,  
qui ti odio, ti uccido  
se posso ma non posso  
e ormai morte sei solo  
che nasce dalla mia morte  
e un vagito violento resiste  
e nessuno ci credeva, più  
ma un riso subito risuona  
e rimbalza su di noi  
acqua scroscia dalla collina... (p. 156)

Parole decisamente nuove: «grazia», «dono», «sogno», «nascita», «cielo», «vagito», «riso» tradiscono le difficoltà del parto di una nuova concezione della vita che la poesia avrebbe potuto svelare. Purtroppo la morte fisica gli impedì di percorrere questa via.

#### 4. *La Neoavanguardia e la crisi*

Alla base dell'opera portiana e, in genere, dell'intero movimento neovanguardista si colloca il principio regolativo dell'attività letteraria che tenta di fondere  $\nu\omicron\upsilon\varsigma$  e  $\pi\omicron\iota\eta\sigma\iota\varsigma$  in un equilibrio delle forme del conoscere e del comporre che modella una razionalità contemporaneamente progetto e struttura. Pertanto, la casualità del rappresentato non deve trarre in inganno: deriva da una precisa volontà euristica e si attua in strutture che del caos imitano la forma:

L'auto aderisce alla curva e il galoppo,  
farfalle nelle narici, verso l'estasi,  
e in quell'attimo scomparve, gli alberi  
sono eterni e ti cancelleranno, piovono  
topi bianchi, ed è la fine,  
ma è naturale, senza resistenza;  
con una lunga doccia calda, «un ottimo settembre,  
perfetto.» sfugge dietro le siepi,  
ritorno lentamente, «di me non ti ricordi.»  
«sì, ti ricordo, ma ti ho dimenticato.»  
e preme con la mano, le dita insaponate,  
privo di memoria, acutamente parlando, «tra  
un paio d'anni, tre, Zagabria è lontana»  
(*Rapporti umani*, X, p. 34)

Questo procedimento apparentemente incongruo appare possibile perché alla base si pone la relazione tra crisi della cultura e crisi della conoscenza, per cui si rende indispensabile esplorare la situazione, talora anche in forma demitizzante, per liberarne il fondo simbolico (per usare i termini "ermeneutici" di Ricoeur), per dominarla artisti-

camente e, quindi, per superarla.

Ogni poetica nasce da un momento di riflessione che diventa il lievito del “fare poetico”, ma nel momento in cui si distrugge un modello codificato l’obiettivo abbandona la *ποίησις* e si concentra sul *voûς*, per il fatto che all’interno della crisi sono presenti contraddizioni, che si presentano nella maggioranza dei casi come contrapposizione delle differenze. Su questa tensione si modellano le innovazioni: l’abbandono della metrica, del ritmo, della struttura, del soggetto, del linguaggio tradizionale, del monolinguisimo, e la ricerca di *pastiche*, di tematiche e di forme nuove. Non dimentichiamo che, come ha argomentato la sociologia, ogni crisi produce un indebolimento della sfera soggettiva, che nel nostro caso si è tradotta nella presunta morte della poesia stessa, il tipico “luogo” della soggettività. Infatti nel giugno del 1962 «Nuovi Argomenti» rivolge ai letterati italiani *7 domande sulla poesia*; la prima è così formulata: «Si è anche di recente parlato di una “crisi del romanzo”. Si può parlare analogamente di una “crisi della poesia”? Se sì, in quel senso?». Diverse sono le risposte, ma la maggior parte positive, alcune la interpretano come crisi di crescita, altri come occasione di rottura con l’accademia, altri come riflesso della società.

In effetti la poesia sta vivendo da diversi anni un momento di difficoltà, per cui diviene prioritaria la necessità di un chiarimento che nella pratica implica la ridefinizione delle tecniche, del linguaggio, degli ambiti e del suo statuto ontologico come arte.

Naturalmente tale processo non può assumere una forma propria – ogni formalizzazione compiuta, infatti, sarebbe equivalessa alla soluzione –, poiché la crisi si presenta come commistione di forme. E proprio su tale prospettiva si giustifica lo sfrenato sperimentalismo linguistico, di cui Edoardo Sanguineti diventa il principale rappresentante: egli ricerca grovigli fonici e semantici, inzeppa il verso con parole tratte da idiomi classici e stranieri (mistilinguismo) e con preziosismi culturali. Non essendoci più modelli interpretativi del reale unici e condivisi, il poeta vuole inglobare diversi piani cronologici e poliedrici punti di vista al fine di rappresentare un componimento a più voci. La struttura poetica diventa disorganica e non è più delineabile come sistema ordinato e coerente di parti interagenti, per il fatto che il linguaggio si decentra, perde i propri contorni e si sviluppa in un mutamento incontrollabile e imprevedibile. La situazione conseguente poggia non sulla base del mutamento delle regole, ma sulla base di un mutamento nel riconoscimento di esse. Non è un caso che in tale periodo proliferano i gruppi, le dichiarazioni di poetica, i convegni, le riviste letterarie con propensione al discorso teorico.

Non è possibile distinguere i processi interni ed esterni al sistema, per il fatto che la trasformazione – e nel nostro caso la poesia – specifica ciò che avviene e non perché avviene. Conseguentemente all’interno della crisi prevalgono su ogni istanza eziologica le rappresentazioni sotto forma di descrizione, di analisi e di metaanalisi. Programmaticamente il linguaggio e la *ποίησις* divengono oggetto di rappresentazione poetica (metapoesia), oggetto privilegiato delle strutture poetiche “trascendentali” (nel senso kantiano del termine). Purtroppo alla Neoavanguardia sfugge in gran parte il significato autentico della crisi, dal momento che essa applica quasi unicamente un modello sociologico, di cui la letteratura è considerata sovrastruttura. Per questo paradossalmente ma necessariamente ogni progettualità e ogni ricerca è indirizzata in tale ambito. Con questo non voglio negare la legittimità di tale proposito – e lo testimoniano i cenni sulla situazione italiana e mondiale premessa a questo paragrafo –, ma risul-

ta difficile negare che un'analisi diversa avrebbe potuto angolare la prospettiva gnoseologica con esiti differenti.

In ogni caso sulle Neoavanguardie pesa la consapevolezza della crisi della conoscenza, che nega ogni possibilità di adeguare l'intelletto al reale. All'interno di tale situazione ogni posizione concettuale agisce come elemento di dissoluzione del passato e come affermazione di una coscienza frammentaria. Occorre, quindi, servirsi del termine stesso di Neoavanguardia in modo molto circospetto, per il fatto che all'interno del movimento si delineano posizioni molto diverse, le quali, però, si basano su una serie di assunti comuni.

Non c'è dubbio che, perso l'orizzonte metafisico, la portata conoscitiva della poesia divenga povera o addirittura tenda allo zero. Angelo Guglielmi proclama senza mezzi termini che il linguaggio poetico deve proporsi come unico scopo la «comunicazione della negazione della comunicazione esistente». La «maniera» varia da poeta a poeta: Sanguineti mira allo scardinamento di ogni struttura sintattica e di ogni dimensione semantica; Pagliarani accosta il linguaggio pubblicitario, citazioni dal manuale di dattilografia, spezzoni di parlato, voci di mondi diversi; Porta, come abbiamo visto, affastella fotogrammi di prospettive differenti. Tutti mirano a rappresentare il caos del reale, a cui nessuna ideologia «è in grado di offrire una interpretazione esauriente del mondo e allorché allora si tenti di utilizzarle in questo senso non possono che produrre falsi significati» (A. Guglielmi). L'unico metodo entro cui possono introdursi dimensioni non meramente empiriche riguarda i possibili che all'interno del linguaggio poetico assumono il nome di «sperimentazione». I possibili non si configurano solo come utopie di senso, ma heideggerianamente soprattutto come «tensione verso», come indagine conoscitiva sui meccanismi che presiedono il ποιεῖν, i suoi modelli e le sue codificazioni.

La «tensione verso», pertanto, non si applica al mondo, ma al linguaggio stesso deputato ad imitare il caos dell'esistente.

Comincia la sete aumenta, l'ha sollevata, la fa  
impazzire, gli uccelli covano tra i massi rotola-  
ti dalla montagna, raccontandole storie, una mano  
sulle ginocchia, apparizioni, bulbi di crisantemi,  
la testa tra le gambe, per ciò piangono tutti,  
è la fame, per trent'anni d'amore, spine nella  
barba multicolore, la casa brucia con gli anni, gli  
occhi non sai dove guardano, se è l'ora, non ci  
credono più, ancora

(*I rapporti umani*, XIII, p. 35)

E tale operazione si risolve sul versante del νοῦς ossia della razionalità attraverso soluzioni molteplici: o il silenzio con la conseguente proclamazione della morte della poesia o la sperimentazione del *non-sense* realizzata attraverso la caotica colata linguistica oppure, come Porta, attraverso lo studio degli usi linguistici. Alla base anche delle soluzioni «positive» si pone un'invenzione (nel senso latino del termine) del mondo come gioco confuso e spesso letale, incapace di governare se stesso, situazione che determina l'elemento tragico, l'elemento negativo della maggior parte delle composizioni neovanguardiste: il rifiuto dell'ontologico e l'affermazione del fenomenologico produce la pirandelliana relativizzazione delle prospettive senza possibilità di soluzione, per cui il poeta diviene non solo l'osservatore privilegiato, ma anche il legi-

slatore (autoreferenziale) di questo nuovo mondo nel quale si sente coinvolto.

Non c'è dubbio che in tale situazione nel configurare un nuovo linguaggio prevalga l'«intenzione significativa» come minimo di struttura organizzativa di un discorso poetico che nella maggior parte dei casi si attestava sul «problema del segno»:

Poiché tutta la lingua tende oggi a divenire una merce, non si può prendere per dati né una parola, né una forma grammaticale, né un solo sintagma. L'asprezza e la sobrietà, la furia analitica, lo scatto irriverente, l'uso inopinato dei mezzi del discorso, la "prosa" insomma quello che non si è abituati a trovare nelle altre poesie e che si trova invece nelle nostre va riconsiderato in questa prospettiva<sup>26</sup>.

Tradizionalmente la scrittura poetica in modi diversi rimandava a qualcosa di diverso da sé. Per il classicismo essa doveva rappresentare il «vero condito in molli versi» (T. Tasso), per Dante «quel che ditta dentro», l'amore, la verità (verum, pulchrum et bonum, secondo S. Tommaso), per i Romantici i sentimenti individuali o popolari. In ogni caso «il segno rappresenta l'elemento presente in sua assenza» (J. Derrida). In piena crisi gnoseologica e in accordo con le contemporanee teorie linguistiche, la Neoavanguardia ha individuato nel rapporto «forma-senso» lo strumento con cui lavorare per rinnovare la poesia italiana ed ha proposto la frase come fondamentale carattere segnico, superando il livello intermedio quello del «mot» (lessema e morfema). Ne consegue che la relazione significativa (in senso positivo o negativo) non va operata tra elementi interni alla frase, ma tra frase e frase e essa conterrà potenzialità tanto maggiori quanto minori saranno i rapporti di senso tra gli elementi che la compongono. Le frasi, poi, a loro volta si collegano in reticoli differenziali appartenenti a codici linguistici, retorici e stilistici diversi tendenti a significare nell'urto delle forme quel minimo di messaggio che il poeta riesce a comunicare: il caos, la morte, la desolazione. Evidentemente in tale contesto si disgregano le tradizionali norme linguistiche e la struttura si costruisce in modo eminentemente soggettivo per il semplice fatto che tradizionalmente il poeta si affidava ad una logica concatenazione di rapporti significante-significato che, secondo Benveniste, trovava il suo statuto di riconoscimento comunitario nella coerenza del «discours».

Si diceva che questi poeti per conseguire i loro obiettivi compositivi si affidano alla frase, anzi alla «forma-frase», ma lo studioso francese nega il carattere segnico della frase e individua lo statuto linguistico nel «discours», in quanto opposto al sistema della *langue*: «la frase contiene dei segni, ma non è essa stessa un segno»<sup>27</sup>. Pertanto proprio in questa scelta appare la debolezza della posizione teorica neoavanguardistica, per il fatto che il senso è «in effetti la condizione fondamentale che ogni unità di ogni livello deve assolvere per ottenere lo *status* linguistico»<sup>28</sup>. Ora neppure un linguaggio che mira alla «comunicazione della negazione della comunicazione esistente» (A. Guglielmi) può sottrarsi allo statuto ontologico della funzione significativa, per il fatto che comunicare «la negazione della comunicazione» costituisce un messaggio dotato di senso a tutti gli effetti. E Benveniste nell'affrontare il problema del modo in cui il senso interviene nei problemi linguistici rileva che la desaussuriana distinzione tra *langue* e *parole* non si dimostra idonea a porre nel giusto modo i termini della questione, per il fatto che lo studioso ginevrino, così come la semiotica, avrebbe proprio ignorato la nozione di «livello» che, insieme a quella di «senso», rappresenta l'altro «operatore» essenziale di ogni analisi linguistica.

Ora, se «la scomposizione ci dà la costituzione formale; l'integrazione ci dà la costituzione delle unità significanti»<sup>29</sup>. Quindi, l'area di pertinenza della forma è la scom-

posizione in costituenti di livello inferiore, quella del senso l'integrazione in un livello superiore.

Secondo tale prospettiva, la ricerca poetica di Antonio Porta di attribuire "forma" alla frase è destinata fatalmente all'insuccesso, per il semplice fatto che essa non può essere usata come segno. Tale equivoco, comune ad altri autori sperimentali, costituisce la peculiarità di una ricerca a tutto campo, che non esita a servirsi dei risultati delle scienze semiologiche per esplorare le possibilità di espressione poetica e, pertanto, diventa il motivo di riserva sugli esiti poetici dell'intero movimento. Non si tratta di valutare i testi secondo concezioni tradizionali, si tratta solo di constatare – usando un linguaggio puramente pragmatico – che gli obiettivi proposti non sono stati raggiunti. La rappresentazione della dissoluzione e del caos rimane delegata alla "forma-senso" perseguita all'interno della *ποίησις* mediante un'azione sempre più invasiva del *voûç*. Lo stesso Jakobson afferma che la ricerca del senso consiste nell'interpretazione dei segni presenti nel messaggio «per mezzo di espressioni equivalenti nel codice» in un'operazione "sinonimica", anche se «di norma, sinonimia non significa equivalenza assoluta»<sup>30</sup>. Pertanto la struttura operata unicamente sulla frase come "forma-senso" esclude ogni ipotesi di significatività, perché non fondata sul "mot" come elemento statuario di segno lessicale e di operazione sintattica.

La critica sulle composizioni neoavanguardistiche, pertanto, si trova esposta ad operazioni assai problematiche. Nella necessità di ricavare elementi conoscitivi dalla "forma-senso" è costretta a ripiegare su elementi parziali, "frasi" isolate non assimilabili ad un contesto (le dichiarazioni di poetica, i rari momenti comunicativi), sul titolo, sulle dichiarazioni dell'autore, su deduzioni ormai codificate, correndo il pericolo fatale di trascurare l'autorità del testo. Non è un caso che le citazioni dei critici più accreditati siano tramandate di studio in studio come oracoli o che si parli delle dichiarazioni di poetica piuttosto che realizzazioni. Ma il pericolo più grande non è neppure quello segnalato, per il fatto che, quanto meno, si risale all'autore stesso; si potrebbe anche verificare un proliferare di esercizi ermeneutici prettamente retorici, i quali, ignorando la formalità della poesia di Porta e basandosi su elementi specifici, offrirebbero la possibilità di qualsiasi conclusione.

## 5. Bilancio

All'interno della Neoavanguardia, come tutta la critica concordemente ammette, Antonio Porta occupa un posto particolare. Egli stesso afferma:

Non mi importava niente della cosiddetta *pars destruens* delle avanguardie. A me interessava, e interessa, solo la *pars construens*, la ricerca di una forma radicata in ciò che io ero e sono e posso diventare nella e per mezzo della poesia, *nel* fare poesia trasformandomi per interno nell'opera, l'unica che conta<sup>31</sup>.

E la sua lezione non è passata invano. In primo luogo egli in sintonia con la "linea lombarda", sia pure su versanti diversi, ha portato ad esaurimento il processo di slircizzazione della poesia italiana. In secondo luogo, concordemente con le scoperte della semiotica, sia pure con le riserve a cui si è accennato, ha sondato le possibilità del linguaggio poetico lavorando per tutta la vita sulla "forma-senso" aprendosi a possibilità sempre nuove senza precludersi aprioristicamente ad alcuna soluzione. La stessa conquista della comunicabilità non va intesa come abbandono delle precedenti esplorazioni o come stacco decisivo, per il fatto che non viene abbandonata la tematica metapo-

tica.

Ma, per quanti sforzi il poeta abbia compiuto, il reale, l'obiettivo programmaticamente prefissato, non si è lasciato inquadrare in una forma linguistica, per cui la disorganicità, la disomogeneità, la casualità divengono il segno delle frustrazioni che il poeta dovette affrontare.

L'azione di Porta testimonia, pertanto, un particolare momento della cultura italiana, la quale nella ricerca di apertura alle letterature straniere e di linguaggi nuovi non ha temuto di immergersi completamente nel problema. Il lavoro sulla "forma-senso" non poteva non domandare un pesante contributo in termini di qualità e l'autore stesso ne è consapevole.

Non esiste alcun dubbio sulla legittimità di tale operazione, ma il pericolo dell'intellettualismo e dell'allontanamento dal reale, proprio da quel reale che l'autore si era prefissato come obiettivo poetico è stato un prezzo troppo alto. Fruitore di nuove possibilità espressive, ha ridotto il «mot» a segno privo di significato limitandolo a «segnale» (*Anzeichen*, indice): «Ogni segno [*Zeichen*] è segno di qualche cosa, ma non ogni segno ha un "significato"; un "senso" che in esso si esprime» ammonisce Husserl nella *Prima ricerca logica*. E l'indice, come si diceva a proposito dell'inscindibilità della «forma-senso», non veicola alcun significato, ma solo una presenza nel mondo. Pertanto, lavorare su una "poesia-modelli linguistici", una poesia-forma è operazione parziale e si incorre nel limite contrario in cui si imbatté Pier Paolo Pasolini, il quale si propone di rinnovare la poesia italiana servendosi degli schemi espressivi tradizionali non riuscendo ad «unire sensibilità e "contemporaneità letteraria"»<sup>32</sup>. Ben diverse sono le vie percorse nello stesso periodo da Sereni con *Strumenti umani* e da Luzi con *Nel magma*.

Non c'è dubbio che l'azione letteraria di Antonio Porta abbia conseguito parecchi meriti: egli ha intuito con chiarezza la necessità di un "fare poesia" svincolato dalla tradizione e contemporaneo ad un mondo che stava passando dalla tarda modernità al postmoderno; non si è fossilizzato su un solo progetto stilistico, ma ha esplorato diverse ipotesi, nonostante il successo e il consenso e, infine, ha aperto la strada sulla centralità del linguaggio nella poesia contemporanea recidendo definitivamente il cordone ombelicale con la tradizione lirica inadatta alla prova del reale.

Questo non basta per decretargli un successo che superi l'ambito letterario per il fatto che la sua produzione poetica va considerata come un ininterrotto studio-laboratorio. Le sue intuizioni sono rimaste a livello progettuale. Le sue composizioni possono essere considerate come sinopie, abbozzi, tavole, esercizi, ma la realizzazione va collocata su un piano diverso. Il suo programma di voler scrivere una poesia "in re" non è stato attuato: la sua è stata una poesia "in poesi", come pure il suo desiderio di «volersi assumere [come poeta] tutte le responsabilità dello scrivere e insieme del vivere»<sup>33</sup> non è stato ottenuto: Porta rimane un poeta "dotto", che dell'esistente ha cantato quasi unicamente i modelli contemporanei della composizione poetica.

NOTE

- <sup>1</sup> ERMANN KRUMM, *Antonio Porta, Poesia italiana del Novecento*, a cura di ERMANN KRUMM e TIZIANO ROSSI, Milano Skira-Banca Popolare di Milano, 1995, pp. 861-863.
- <sup>2</sup> ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito*, Roma, Fondi di Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 14.
- <sup>3</sup> ANTONIO PORTA, *Poesie (1956-1988)*, a c. di NIVA LORENZINI, Milano, Mondadori, 1998, p. 166. Le indicazioni delle pagine inserite nel testo si riferiscono a questa edizione.
- <sup>4</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 973-976.
- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 974.
- <sup>6</sup> ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito, op. cit.*, pp. 13-14.
- <sup>7</sup> NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 94.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.
- <sup>9</sup> «Cesare Pavese metteva infatti l'accento sul laboratorio del poeta, sia pure in relazione alla contemporanea storia della letteratura e della poesia più che a quella sociale, ma dava, nel medesimo tempo, al fare poesia forza di narrazione, quindi capacità di rottura degli schemi fissati ante-factum, "ante rem" (ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito, op. cit.*, pp. 13-14).
- <sup>10</sup> In questo senso si deve cogliere l'obiettivo "realistico" di Porta: il linguaggio non denomina, ma è sottoposto alle funzioni più diverse (cfr. LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1983).
- <sup>11</sup> JOACHIM SCHULTE, *Ludwig Wittgenstein o il tesoro smisurato, Filosofi del Novecento* a c. di ECKHARD NORDHOFEN, Torino, Einaudi, 1988, p. 20.
- <sup>12</sup> NIVA LORENZINI, *Postfazione, Poesie (1956-1988, op. cit.*, p. 185.
- <sup>13</sup> *Ibidem*, p. 186.
- <sup>14</sup> *Ibidem*.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p. 188.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 193.
- <sup>17</sup> Le date indicate a pp. 44, 45 e 132 devono essere considerate errori di stampa.
- <sup>18</sup> ANTONIO PORTA, *Yellow*, Milano, Mondadori, 2002, p. 12. Le citazioni tratte da questa pubblicazione saranno indicate con la "Y".
- <sup>19</sup> GIULIANO GRAMIGNA, *Le forme del desiderio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 168.
- <sup>20</sup> BALDO MEO, *I rapporti di Antonio Porta*, «Poesia», Milano, Crocetti, n. 37, febbraio 1991, p. 47.
- <sup>21</sup> *Ibidem*.
- <sup>22</sup> VITTORIO SERENI, *Non sa più nulla, è alto sulle ali, Poesie*, Milano, Mondadori, 1995, p. 76.
- <sup>23</sup> ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito*, Roma, Fondi di Pier Paolo Pasolini, 1991, p. 19.
- <sup>24</sup> NIVA LORENZINI, *Postfazione, Poesie (1956-1988), op. cit.*, p. 181.
- <sup>25</sup> BALDO MEO, *I rapporti di Antonio Porta, op. cit.*, p. 48.
- <sup>26</sup> ALFREDO GIULIANI, *Prefazione all'antologia I Novissimi, Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino 1965 (Nuova edizione riveduta), pp. 29-31.
- <sup>27</sup> EMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Parigi, Gallimard, 1966, p. 153.
- <sup>28</sup> *Ibidem*, p. 145.
- <sup>29</sup> *Ibidem*, p. 150.
- <sup>30</sup> ROMAN JAKOBSON, *On linguistic aspects of translation, On traslation*, Harvard University Press and New York, Oxford University Press, 1959.
- <sup>31</sup> Il passo è citato da MAURIZIO CUCCHI nel saggio *Per Antonio Porta*, Milano, «Poesia», 5, maggio 1989, p. 3.
- <sup>32</sup> Cfr. GIULIANO LADOLFI, *La poesia "impura" di Pier Paolo Pasolini. Osservazioni sulle categorie critiche odierne*, Borgomanero, «Atelier», n. 13, marzo 1999, pp. 13- 19.
- <sup>33</sup> ANTONIO PORTA, *Il progetto infinito, op. cit.*, p. 17.



# L'INCONTRO

Marco Merlin

## La rondine e il merlo. Incontro con Davide Rondoni<sup>1</sup>

(Milano, 17 giugno 2002)

Mi viene proprio in mente il titolo del suo libro di poesie più recente, *Il bar del tempo*, quando mi siedo con lui e pochi altri (qualche amico, qualche viso appena riconosciuto e qualche altro ignoto) al tavolo di un locale ancora aperto, malgrado sia quasi martedì, a Milano, dopo una serata di letture poetiche e degustazione di vino, durante la quale hanno letto alcuni testi anche Simone Cattaneo ed Edoardo Zuccato, ora aggregatisi alla compagnia. Soltanto in occasione di una sua conferenza a Borgomanero ho colloquiato con Davide Rondoni in due circostanze, sempre al bar. La prima volta, gli ricordo, avvenne durante un suo passaggio a Milano, quando ci eravamo dati appuntamento insieme a Daniele Piccini (allora mio dirimpettaio in collegio, il quale mi aveva a suo tempo trafugato *O les invalides* in una delle nostre frequenti incursioni nelle letture dell'altro, per decidere poi di prendere contatti con Davide). In quell'occasione mi ero fortuitamente aggregato alla compagnia per un pranzo "ovunque purché non alla mensa universitaria", doveva aver detto qualcuno; gli raccontai così del mio desiderio di fondare una rivista e di volerla chiamare *Atelier*. «Titolo che non ti piaceva...».

Davide fa un cenno con la testa, mentre ordina il suo drink, per dire che si ricorda; forse ha anche il lampo di un sorriso – così almeno mi sembra di interpretare una leggera smorfia. «È un titolo troppo letterario», ribadisce, confermando il giudizio di allora.

La seconda volta che lo incontrai fu a Bologna, in occasione della presentazione delle antologie di trentenni appena pubblicate. Ma di quel giorno ricordo soprattutto la chiacchierata con Fabrizio Lombardo e l'idea, ahimè, rimasta finora irrealizzata, di una sfida a calcio fra «Atelier» e la squadra di «Versodove», già testata sul campo e battezzata *Gli ossi di seppia*, secondo le trionfali dichiarazioni di Fabrizio (allora noi come potremmo chiamarci? *Rottami*? Già mi figuro la formazione: l'Orso inevitabilmente nel ruolo di stopper; Ricky col Mago a giostrare a centrocampo di fino, protetti dai corpulenti mediani Tarzan e Alce Nero; il Monaco a coprire tutti come avrebbe fatto in altri tempi un meditativo e silenzioso libero, alla Scirea; il Granchio a sgusciare come seconda punta; poi il Santo, il Conte, il Profeta scalpitanti al cenno del Capitano che ci guida dalla panchina, come se dovesse entrare al nostro posto ad ogni errore, come il Trap...).

Gli incontri al bar sono così, ti portano a divagare, a sfiorare la vita di sbieco. (Di chi sono quegli occhi insopportabilmente chiari ed algidi che mi spiano – occhi di una figura, seduta proprio accanto a me, furba e distratta, o veramente stupida e intrigante come solo una donna sa essere?). Devo destreggiarmi tra i movimenti al tavolo, negli incroci dei discorsi, per trovare sulle spalle di qualcuno il volto di Davide (che non mi cerca, o mi aspetta sornione, da lupo, ben sapendo in quale radura vorrei incontrarlo) e cogliere il momento per la domanda.

Lo fulmino come posso. Meglio, lo ferisco di striscio. La sua lettera, gli ricordo, la presunta questione generazionale. Mentre lo costringo a venire al punto, è in fase di stampa il numero 26 della rivista di cui gli annunciavi, anni addietro, la nascita. E di strada, da allora...

Anche Rondoni di strada ne ha fatta molta. Non lo leggo più in libricini dalla vita davvero "clandestina" tra gli scaffali delle librerie del centro. Esce ormai da Guanda, con un librone che vince premi a destra e a manca. E non lo dico con invidia: sono solo un po' stordito da modi e tempi, mi sembra di trovare acclarato, nella repubblica delle lettere, solo ciò che ha già fatto corso. Si battezza la novità quando è anestetizzata. Siamo tutti

fuori tempo, penso (o sono io troppo teso verso qualcosa che sta oltre?). C'è una sottovita di pensieri smozzicati che scorre di notte, che respira beffarda a un ritmo diverso da quello scandito dagli appuntamenti, dalle partenze ufficiali, dalle scansioni delle carriere: un ritmo da bar, mi viene da dire, ben sapendo che proprio quel ritmo anche Davide cercava di esprimere con i suoi versi (ed è forse per questo che ogni volta che li rileggo li sento sempre più lontani, persi in loro stessi?).

«Non ha senso», mi dice, «parlare in termini generazionali. Non ci sono più generazioni. Semmai, ci sono spaccature verticali...». «Come diceva Tondelli», lo incalzo per non farmelo scappare, «certo. Ma *questa* è un'idea veramente letteraria».

Ci servono da bere. Altra gente ridacchia e discute, presa da questioni diverse, su tavoli a un passo da noi. «D'altronde non puoi negare», insisto nell'attacco, «che chi si trova a scrivere alla mia età, debba liberarsi da tanti infingimenti, trovare la sua voce lungo la strada che gli compete, non rifare il verso ad altri. È uno sbocco vitale».

Su questo nodo non può sorvolare, ne sono certo. E, infatti, mi dà ragione, dice che anzi è ovvio il mio discorso. «Ma su quali punti convergete, voi?», ribatte, chiedendomi da che parte lo metto, io, con i suoi trentasette anni. Vuole costringermi a un nodo più grande, lo sento. Vuole comprendermi nelle sue ragioni. «Io non vedo per esempio una differenza stilistica tra i "quarantenni" e i "trentenni". Trovo per esempio significativo, come ho già detto durante la lettura di prima, che ci sia qualcosa in comune tra il libro di Simone Cattaneo e quello di Stefano Dal Bianco».

È vero; introducendo la lettura di Simone, Davide aveva lanciato questa affermazione, che all'inizio mi sembrava scandalosa: poi, una parte del mio cervello, quella che in questi anni si è costretta nei panni del critico, ha cominciato a macinare qualcosa, fino a riconoscere una lontana parentela che deriva da un ceppo comune (la magistrale voce poetica di De Angelis, così determinante in questi anni per tanti, tanti giovani poeti). Soltanto che Cattaneo sembra già bruciarlo, quel debito, ed è al suo libro d'esordio, a trent'anni, mentre Dal Bianco arriva senza fiato, già postumo, al suo appuntamento prestigioso e ufficiale (mancando sempre l'altro ritmo, quello profondo, penso; c'è un fiume sotterraneo che nessuno riesce a portare in superficie, un gorgoglio di acqua e pietre che rende stonata ogni voce, ci falsifica).

«Questa è una tua impressione, tutta da verificare».

Cerca di difendersi; dice che c'è un fondamento in quella osservazione. Simone tace, ha il carattere dei pistoleri che ti guardano da sotto il cappello con la coda dell'occhio, nel *saloon*: se lo sfiori, davvero sei già morto, diventi ridicolo con le tue piroette da imbonitore. Ma proprio non sopporto Davide quando assume i panni del critico (m'infastidisce in lui la mia stessa condizione?), quando con tre rapide impressioni pretende di aver colto nel segno. È troppo sbrigativo, la sua mi suona come una intelligenza sommaria – ma forse è un mio limite oppure il limite del contesto in cui ci confrontiamo. Infatti io stesso non traduco in parole il mio disagio, non ci riesco. Sono obbligato a giocare la partita dove preferisce lui: devo destreggiarmi tra facezie e destino, scambiare due cazzate, come si conviene in un bar.

Gli dico quello che penso di *Ritorno a Planaval*, che mi sembra un libro paradigmatico della condizione dei quarantenni. «Vedi, è una raccolta snervata dall'attesa. È esattamente questo l'errore: bisogna cercare la propria autonomia, crearsi anche nuovi spazi editoriali, piuttosto. Alzare la posta, fino all'azzardo estremo. Credo sia importante urlare in faccia questo, ai giovani: di non pensare alla carriera, di fottersi, al limite, degli editori prestigiosi, pur di rimanere fedeli alla loro voce e di continuare a seguirne il flusso. Bisogna credere fino in fondo, se si è poeti, che quello che conta è il segno sulla pagina,

non i clamori della comunità dei mestieranti. Bisogna essere convinti che la letteratura la si cambia anche con un volumetto precario, perché la potenza è tutta nella parola, se c'è, non nella copertina patinata. Dobbiamo credere ancora che la partita si giochi in questi termini: come Montale, che ha cambiato la letteratura pubblicando con Gobetti...»

«Montale ha cambiato la letteratura scrivendo per il Corriere».

La frase mi raggela come uno sparo esploso a un centimetro dalla mia carne, mancandomi: come un avviso, una minaccia. E scatto, da animale. «No, mi dispiace, questa è una cazzata davvero». E improvvisamente mi assale netta la sensazione che Rondoni, con i suoi trentasette anni, abbia indicato da solo la parte che gli compete: non tanto quella dei quarantenni, ma quella di chi ha potere, di chi ha imparato a ragionare in termini di potere.

Sento l'odore di una natura diversa dalla mia, comincio ad agitarmi, rischio di non contenermi più.

E Davide lo intuisce, questo, dal mio sguardo e dalla voce sempre più veemente: è simile a me in questo e lo capisce, ne sono certo.

Eppure so anche che in quello che ha detto si cela un problema vero: non sono ingenuo e puro, so che è importante battersi per ciò in cui si crede, perché non basta confidare nella parola, di questi tempi. C'è un nodo politico stretto intorno alla gola della nostra cultura. Non si può più confidare sull'attenzione di un tessuto civile resistente, per la dissoluzione di tutti i luoghi di incontro e di scontro. Eppure, sento nello stesso tempo che non mi importa più della sicurezza con cui Rondoni esprime le proprie idee, avverto tutta la mia stessa intolleranza verso la posizione che ha assunto. Siamo giunti al punto: l'opera comune, la capacità di far prevalere la forza intrinseca della parola sulle regole del potere: il sogno di far sì che ciò che acquista valore letterario, in modo indipendente, abbia peso anche nella *polis*, nella comunità. La parola non può ridursi a gorgheggio nel vuoto. La vicenda di tutti, ecco il punto di pronuncia di una parola che si faccia carico di questa impresa, perché di poeti bravini ne abbiamo già tanti. Ecco la chiave di volta perché il prestigio politico non sia ambito affannosamente dai poeti, ma, viceversa, il valore poetico sia riconosciuto anche dai politicanti delle lettere.

Sanguiniamo entrambi. Ma stiamo parlando davvero, adesso. Ci cantiamo in faccia il nostro verso. Siamo due animali di razza differente, in barba ad ogni distillazione stilistica fra generazioni.

«Se per esempio io non l'avessi pubblicata per Garzanti, chi conoscerebbe adesso Ida Vallerugo?». Chiama in causa la sua antologia. È questa la sua ferita scoperta, lo so. Vuole mostrarmi il suo punto debole come fosse un punto di forza. È un pugile convinto dei suoi mezzi, che abbassa la guardia. Mi fa tenerezza e rabbia.

Ma io attacco, con una sequenza di affermazioni che palesano tutta la mia stizza. Non sento più i colpi che mi restituisce, anzi, ricambio le provocazioni. Gli dico che la sua antologia non l'ho letta. («Se non l'hai letta, allora non dire nulla»). Gli dico che immagino quanti attacchi abbia attirato, anche se non seguono molto i giornali («Fai male, caro mio, leggili»). So che lo infilzano perché è ciellino, ma io non accetto lo scontro politico, no. Mi interessa, testardo, solo la poesia: «in questo modo non hai reso giustizia alla Vallerugo, perché l'operazione nel suo complesso non è credibile, è un gesto da poeta provocatore». («Io ho fatto una vera azione critica: "critica" viene da *krisis*, che vuol dire azione di rottura...»). «Un'antologia del genere si può preparare in un paio di giorni», affermo risoluto. «Sapessi quanti libri, nella mia soffitta... E credi non ci sia una buona poesia per tutti quelli che scrivono?» («Io ci ho speso anni di lavoro, se tu riesci a prepararne una in un paio di giorni, perché non la fai?»). «Già, ma me la pubblichi tu?» mi

viene da sbottare, pensando a quante altre Vallerugo ci sono in giro. Gli lascio intendere che sarei pronto davvero ad accogliere la sfida.

«Forse io non ho le tue possibilità di lettura», interviene Edoardo Zuccato, che ha seguito con *aplomb* la disputa, dall'altro capo del tavolo, «ma la Vallerugo l'ho scoperta e apprezzata proprio grazie al lavoro di Rondoni». No, non mi stanno accerchiando. Anzi, nel mezzo di un problema comune fra me (e i miei coetanei) e loro, che è il problema "politico" della visibilità dei poeti e della democrazia nel mondo della letteratura, ribatto che il problema è quello di scrivere capolavori, non altro. «Quello che non tollero, in fondo, nei quarantenni» – adesso mi rivolgo a entrambi –, «è di non essere decisivi. Non sopporto la mancanza di vitalità poetica in molti di voi». «Ma tu non potrai mai sentire decisivo un quarantenne», mi rispondono in coro, «è una questione fisiologica». Allora le generazioni esistono più per loro che per me? Sanno a priori che un "fratello maggiore" non sarà il modello del fratello più giovane?

E mi chiedono chi senta decisivo, fra di loro. Tergiverso. Sia perché c'è ben poco da dire, sia perché resto fedele alla mia fatica di critico di tutti questi anni. Dovrei discernere fra più di sessanta nomi, *più-di-sessanta* poeti come Zuccato e Rondoni...

«Per esempio Iacuzzi...». Ho buttato lì un nome, stordito dal ronzio che mi si è acceso in testa, e mi sembra che Rondoni sia rimasto ferito. Chissà, forse lui non c'è nella sua antologia. Colpito e affondato al primo colpo? «Iacuzzi non è un grande poeta... Sì, ha le sue accensioni linguistiche in *Magnificat*, ma poi... meglio Alba Donati». «E perché non Giuliano Donati?», penso tra me e me ormai divertito dal gioco dei nomi. Infatti vado mentalmente stilando l'elenco in ordine alfabetico, mentre mi sforzo di ascoltarlo: A come Aliprandi, Albisani, Albinati... B come Bocchiola, Bonito, Broggiato, Benedetti... C come Ceriani, Ceni, Ciofi, Carrera... Davide continua a difendere l'antologia, a costringermi a parlare di essa. (H come Held...). Poi quando capisce che non voglio irretirlo, che non voglio colpirlo come altri hanno fatto partendo da pregiudizi, si decide a reimpostare in termini maggiormente poetici le sue affermazioni (M come Munaro, Molinari, Meschia, Morasso...). Dice che quello che conta sono le ragioni di ciascun poeta, che per esempio Ungaretti poteva interloquire con Apollinaire, con Ginsberg e con Zanzotto, perché le sue ragioni erano abbastanza vaste da comprendere quelle di tutti gli altri. (Z come Zanghi, Zizzi, Zampini...). A me l'esempio non piace affatto, perché Ungaretti mi sembra altrettanto superficiale nelle riflessioni critiche (o, meglio, "furbo", con un occhio alle convenienze contingenti e l'altro alla propria grandezza letteraria). Ma cerco di rimanere agganciato a questi termini, i soli che mi interessino.

Qualche persona si sposta davanti a noi, verso un tavolo libero. Riconosco, mentre parla, anche Claudio Recalcati, seduto davanti a me, che aveva seguito finora la discussione con fare taciturno. Vuole abbassare la temperatura del dialogo, gli sembra quasi ridicola la nostra smania, probabilmente. Ed ha ragione.

Si ordina ancora da bere. Si parla di sigari e di pipe. Claudio ne approfitta per tirare fuori la scialuppa di salvataggio più certa e sposta il discorso sul calcio. Parlando dell'Inter, si sveglia anche Simone. Mi fa quasi tristezza (sì, adesso rido anch'io, rilassato) sentirgli dire che l'Inter si meritava di perdere il campionato, per la gestione di Moratti, indecente sotto tutti gli aspetti. E racconta dell'Inter di Bergomi, Ferri, Zenga, dell'affronto imperdonabile per non aver ritirato la maglia dello "Zio", come ha fatto il Milan con Baresi...

La ragazza dagli occhi di ghiaccio che si era seduta accanto a me (forse una del gruppo di Rondoni) mi chiede che lavoro faccio. Insegno alle medie, le dico. Mi ricambia con

un'espressione ebete, tra incredulità di approvazione o disprezzo. Quando le volto ancora le spalle, si trasferisce all'altro capo del tavolo, davanti a Simone e Davide.

Finisco la birra pian piano. Me la gusto in silenzio, lasciando parlare gli altri, adesso, limitandomi a qualche intervento per far sentire che ci sono, ancora pronto a mordere, ch  non ho ceduto di un millimetro. Ma mi sento fuori da tutti i discorsi, in verit , proprio l  in mezzo a loro: beato come un bambino che pu  stare al tavolo dei grandi senza dover rispondere alle loro domande, libero di continuare, nello stesso tempo, a tirare le briciole al compagno di giochi.

Di l  a poco abbandono la compagnia per avviarmi verso l'auto, parcheggiata lontano. Attraverso Milano camminando lungo strade che non percorrevo pi , specialmente di notte, dagli anni dell'universit . Mi accompagna Ale Rivali, con cui mi dilungo un po' sulle questioni precedenti. Ma la citt    piccola e quieta, ora che non mi accoglie pi  come un suo figlio smanioso e solo, ma come uno straniero immune dal suo fascino stregante, con qualche interlocutore che non vive solo del fuoco fatuo della giovinezza.

Ho lasciato dei conti in sospeso, penso tra me e me. «La vera battaglia si gioca altrove...», era un'affermazione sibillina di Davide che mi torna alle orecchie e che devo, invece, cercare di sciogliere. Dove, dove si gioca davvero la partita?   proprio inevitabile questo destino che ci vuole combattenti, in fondo, per la stessa battaglia e con ragioni non disgiunte, ma da fronti diversi? Probabilmente sono ingiusto verso Rondoni. D'altronde   uno dei pochi fra i quarantenni o cinquantenni che siano dalla generosit  evidente: si interessa, cerca interlocutori anche pi  giovani, si batte perch  le cose cambino. Su questo concorda anche Alessandro, che vorrebbe fare da mediatore e moderatore.

Eppure, mi sembra di aver toccato con mano, stasera pi  che mai, un nocciolo che non riesco a sopportare in quello che ha detto, nel *modo* in cui lo ha detto. Certo,   al centro di un attacco, talvolta davvero becero, per la sua antologia e forse per qualcos'altro, ma non   lui a calarsi nell'arena con piglio politico?

Epoca postpasoliniana, la definisce, la nostra. Mah.

C'  qualcosa di stonato. Un altro ritmo mi perseguita, mi tenta.

  un ritmo povero, fatto di lavoro segreto, in una provincia non lontana, da cui posso lanciarmi nei miei assalti al cuore della citt , se serve, pronto anche a fare la stessa fine. Ben vengano altri, mi dico, dopo di noi, a puntarci il dito contro: non   pi  mia questa guerra. Mi rivesto di solitudine, beato come un bambino. Quello che dovevo dire, l'ho detto. Ora posso riprendere la mia vita, fischiettare tranquillo un motivetto allegro per me, soltanto per me. Si torna a casa.

Non sei pi  mia, Milano, non lo sei mai stata.

#### NOTA

<sup>1</sup>   doveroso avvisare il lettore che le parole riportate fra virgolette non sono in questo caso trascritte fedelmente da una registrazione, come era finora avvenuto per ogni incontro apparso su questa rivista. Lo sforzo di chi scrive   stato naturalmente quello di riprodurre pi  fedelmente possibile se non le frasi esatte, il loro spirito e il loro senso, in piena consapevolezza dei tranelli opposti dalla memoria. Del resto, mai negli incontri finora riportati ci si era ispirati a un'ideale asetticit  del colloquio, spingendo anzi il pedale proprio sul contesto e sul punto di vista dell'interlocutore.

Ennio Abate

## Per una scrittura esodante<sup>1</sup>

### 1. *La nebulosa della scrittura “clandestina”*

Sono tanti oggi a scrivere in disparte, senza mandato di chicchessia, con nessuna o con scarse possibilità di pubblicare, eccentrici o gregari dei luoghi della cultura istituzionale, in solitudine o in piccoli cenacoli amicali, giungendo di rado e fugacemente alla soglia dei *mass media*. Confuse, varie e insondate sono le loro motivazioni<sup>2</sup>.

Quest’area di scrittura è designata per approssimazione. Si parla di scrittura minore, clandestina, marginale, periferica, in ombra, selvaggia, *underground*.

Un’inchiesta seria (su che cosa si scrive, quali i generi frequentati, le basi culturali di sostegno, i modelli ecc.) potrebbe, oltre che confermare notizie risapute, riservare qualche sorpresa: valori letterari ignorati dall’accademia e dall’industria culturale, repliche e varianti interessanti dei modelli già affermati, problematiche in sintonia con le trasformazioni che accadono.

### 2. *L’ambiguo rapporto tra scrittura “clandestina” e corporazioni*

Le corporazioni letterarie (universitarie ed editoriali) intervengono più o meno regolarmente sul fenomeno della scrittura “clandestina”, che rappresenta di fatto il loro “sommerso” (uno dei tanti segmenti del “lavoro nero” intellettuale).

Lo fanno di solito per confermare stereotipi interessanti<sup>3</sup>, i propri criteri selettivi più o meno arbitrari o mercantilistici, auspicare bonifiche e riforme per dare maggiore visibilità ad esclusi “meritevoli”.

Anche il sistema dei media (TV, editoria e stampa di massa), ormai integrato con i più tradizionali canali accademici (Università, Fondazioni, Centri culturali) è a suo modo attento e sollecita l’ansia di inclusione di questo “esercito di riserva”, sfornando sempre più effimere classifiche e antologie o alimentando una domanda incessante di “caffè letterari”, “maestri”, “scuole creative di scrittura”. Nei suoi dintorni e sulla stessa falsariga, innumerevoli piccoli editori più o meno pirati vanno all’arrembaggio di “esordienti” ignoti o poco noti, imponendo sempre più spesso umilianti edizioni a pagamento.

Di recente anche la Rete accoglie, in apparenza con maggiore liberalità, sfoghi poetici, narrativi, saggistici, ma – continuità dello stile corporativo! – aggiunge altre approssimative gerarchie a quelle tradizionali, senza oltrepassare la solita offerta di passerelle puramente esibizionistiche<sup>4</sup>.

Questo eccesso tumorale di falsa democrazia letteraria e di falsa trasparenza comunicativa impedisce ogni ragionamento pubblico sui meccanismi che portano all’inclusione o all’esclusione dalla circolazione dei testi scritti, la valutazione seria del loro valore effettivo (quali i criteri?) e delle scelte sia individuali degli scrittori “clandestini” sia collettive delle istituzioni universitarie, editoriali, massmediali.

Troppo spesso gli scrittori “clandestini”, in ombra, ai margini, periferici o *underground* accettano le regole del gioco loro imposto, s’adattano alle nicchie amatoriali predisposte e attendono speranzosi più gratificanti cooptazioni. Troppo spesso il dibattito sullo stato della Letteratura si restringe alla lotta nei recinti predisposti (gli “specifici” disciplinari) fra “nuove” e “vecchie” corporazioni.

### 3. *Fra nostalgie del sublime, elogio della desublimazione e futurismo high-tech*

Tre sembrano essere le principali posizioni che si confrontano nel dibattito odierno

sullo stato della Letteratura nella postmodernità:

- la prima difende in blocco il “valore Letteratura” e ne esalta la sua ambivalenza costitutiva, contrapponendosi all’invadenza delle nuove tecnologie e alle superficialità della “cultura di massa” (dei *mass media*);

- la seconda è orientata a far uscire la Letteratura dal chiuso (nazionale) dell’accademia o dell’università, per convogliarne il meglio (o le macerie riciclabili?) nella Comunicazione (mondiale) che ha Internet per modello;

- la terza – scienziata, *high-tech* – sostiene senza troppi giri di parole che la Letteratura è già discesa al livello di un onorabile reperto archeologico.

Molti sono i limiti e gli equivoci in questo scontro “destra/sinistra” fra difensori della Letteratura *d’antan*, riformatori che la vogliono traghettare nel *mare magnum* della Comunicazione e tecnocrati che la danno per spacciata, tanto da indurci a mantenere le distanze.

Non ci pare giusto, infatti, accalcarci dietro la prima bandiera perché:

- il riuso sociale della Letteratura è rimasto davvero élitario (anche se ad usufruirne oggi è un’*élite* di massa, spesso più tronfia, cinica e rozza delle pur superbe ma compasate *élites* di una volta) e prevalentemente accademico, indifferente sì alla “cultura di massa” ma soprattutto al contesto storico odierno, squilibratosi ancor più rispetto al passato fra quelli che possiedono troppi beni materiali e immateriali e chi ne possiede pochi o non ne possiede affatto;

- non si può dimenticare – neppure oggi e neppure di fronte a più nuovi, aggressivi e pseudodemocratici saperi/poteri “di massa” (informatici innanzitutto) – che anche la Letteratura, il Libro, la Scrittura sono stati strumenti calati dall’alto e democratizzati troppo parzialmente, tanto che persino la semplice alfabetizzazione risulta nelle stesse società opulente limitata ed evanescente;

- la specifica ambivalenza della Letteratura (aspetto che l’ha resa da secoli calamita di desideri e immaginari vitali ma contrastanti) è stata col tempo neutralizzata sia dalle asprezze della storia del Novecento<sup>5</sup> sia da sempre più soporiferi e esoterici specialismi di molti suoi cultori;

- una difesa indiscriminata di un’astratta Letteratura (della Letteratura “sotto sequestro” che oggi ci ritroviamo) sarebbe uno spreco, dovendo occuparsi di un monumento minacciato fino ad un certo punto dagli insidiosi logotecnocrati<sup>6</sup>. La “Letteratura che conta”, infatti, è già “al sicuro”, formattata in CD, ad uso delle nuove *élites* che ne vorranno degustare il suo edonismo, decaduto, ma tuttora conturbante. Ad essere smantellata davvero è stata solo o soprattutto la Letteratura critica legata alle rivolte e alle rivoluzioni sociali del Novecento, di cui quasi nessun accademico vuol più parlare.

La seconda posizione<sup>7</sup>, che agita ora – sempre “progressivamente” – l’ambivalenza della labirintica Rete, emblema della globalizzazione e della complessità postmoderna, invita ad abbandonare “corazze ideologiche” del passato (e va bene...), ma il più delle volte propone al loro posto un assorbimento a spugna della babelica materia linguistica e audiovisiva postmoderna, *habitat* adeguato soprattutto per le *élites* intellettuali transnazionali, accettando il posto che esse assegnano alla Letteratura, alla casella “immaginario”, nel loro quasi incontrastato Mercato imperiale.

Sulla terza posizione, tipica di un tracontante e ricorrente superomismo futuristico, che non sa neppure quello che stermina, è vano dilungarsi.

Anche la difesa (non disprezzabile) della Letteratura da parte dell’opposizione di Sinistra è riproposta però – come agli inizi degli Anni Sessanta – ricorrendo ad

un'astratta contrapposizione (Letteratura/Tecnocrazia) non radiografata da un'analisi delle persistenti contraddizioni di ceto e di classe, interne ed esterne al mondo letterario e tecnologico, cosicché i suoi pubblici esponenti possono convivere assai bene, malgrado guizzi polemici, con logotecnocrati e tecnocrati (come con preti, cardinali e privati d'ogni genere) e hanno sopportato, sia pur mugugnando, una massiccia somministrazione burocratica ("di sinistra") di sottocultura manageriale, multimediale ma mercantilistica, nelle università e nelle scuole.

A Novecento concluso, insomma, dal dibattito intercorporativo vien fuori solo che la Letteratura critica è una nostra cara antenata, seppellita assieme alla coscienza della contraddizione fra opulenza dei saperi e derive del sociale, fra privilegio degli acculturati e esclusione fino alla morte per fame di masse crescenti d'umani. Abbiamo sotto gli occhi l'annullamento burocratico di quasi tutte le istanze alla libera cooperazione sociale che hanno attraversato il secolo sotto varie divise (più o meno militanti) e l'esaltazione iperindividualistica del *manager* e del suo doppio, lo scrittore-*manager*.

È divenuto dogma diffuso che, quando i letterati hanno avuto dei legami con le lotte sociali e politiche, si sarebbero solo sottomessi all'intrigo, alla violenza, all'ambiguità e alla materialità degli eventi storici.

In maggioranza perciò, delusi dalle politiche e dai movimenti d'opposizione, da disegni storici universali e vincoli politici o comunitari soffocanti, hanno fatto bene a rientrare nei ranghi, occupandosi opportunamente solo del loro "specifico".

Letteratura e Militanza si sono divaricate fino ad estremi incommunicanti. Non basta – in un'ottica di continuità – riavvicinarle, ritoccando i termini del patto originario prevalso nel Novecento (impegno in un partito rappresentativo di una classe o di una massa o fiancheggiamento di un Movimento) o depurarle dai troppi paludamenti guerreschi, avanguardistici, élitari o settari.

#### 4. Per una verifica dei poteri (e micropoteri)?

Sarebbe bello – invece di questo dibattito ingessato – avere una vera "verifica dei poteri" (macro e micro, da quelli in mano alle corporazioni a quelli "astensionistici" del pubblico) e rispondere alla domanda essenziale: «Se la Letteratura è sotto l'impero del mercato, deve rimanerci o può uscirne e come?».

Altrettanto bello sarebbe – discendendo al piano "inferiore" della Scrittura e di quella "clandestina" in particolare – chiedersi che cosa farebbero i moltissimi scrittori inediti (e dunque isolati) o scriventi in privato (cioè in una deprivazione coatta), se quel sommerso in cui stanno ibernati venisse davvero illuminato a giorno e messo in subbuglio da sguardi critici. Smetterebbero di scrivere, avendo prove lampanti delle loro insufficienze personali? (Ma la scrittura – come qualsiasi "lavoro", retribuito o meno, casalingo o aziendale – fino a che punto è un fatto personale?). Insisterebbero sulla via sbarrata dell'assalto petulante e clientelare (individualmente o in cordata) a baroni e *manager* delle Corporazioni? O riorganizzerebbero il loro lavoro in forme più libere e cooperanti assieme a molti altri, non più sconosciuti o concorrenti finalmente, meno fantasmi e più alleati?

E come reagirebbero le *Star*, gli scrittori ingaggiati nelle varie scuderie editoriali, universitarie ecc., se, invece di essere ormai ritualmente chiamati a chiacchierare esclusivamente sul "senso" delle opere proprie o dei membri di corporazioni contigue, dovessero rendere conto pubblicamente del tipo di rapporto che intrattengono con i "padroni" che li sponsorizzano e le clientele che li tampinano?

Ma non esistono più i luoghi pubblici dove condurre questa verifica.



La scomoda analisi – troppo Anni Sessanta! – del perché e del come l'*iceberg* del Sistema culturale (la cima corporativa piena di luce e il suo sommerso) debba poggiare sull'accettazione *a priori* (convinta, titubante o subita) del Mercato capitalistico, non può neppure partire. Le poche voci isolate che dall'interno delle corporazioni talvolta vi alludono rischiano di scivolare in un rivendicazionismo da "sottocorporazione". La nebulosa della scrittura "clandestina", stando ai margini, manca di troppi strumenti e conoscenze concrete per un'impresa così impegnativa.

### 5. *L'esigenza di esodare*

L'esigenza di un "esodo" da questa situazione bloccata appare però improrogabile.

Sta maturando nel bisogno di dar senso e verità al proprio lavoro in molti scrittori (e scriventi) inediti e anche in scrittori pubblicamente riconosciuti, per cui già sono insistenti riflessioni sulla mortificazione della cultura, la vanità dello sgomitamento eterodiretto, l'urgenza di non smarrire o recuperare tradizioni culturali critiche inabissatesi e oggi rimosse, la necessità di difendere assieme alla Letteratura e alla Scrittura tante altre forme di vita e di lavoro umano violate e sottomesse al dominio del Mercato Capitalistico, la consapevolezza crescente di essere già dentro una moltitudine che subisce un "impoverimento senza precedenti" non solo di vecchie identità e di linguaggi ma "dell'esperienza umana" in generale<sup>8</sup>.

Ma siamo solo agli inizi catacombali di un processo. Forte è la tentazione delle mezze misure e automatici si fanno i tentativi di aggrapparsi ad una continuità con un passato che non si può risuscitare. Non basta, perciò, "esodare" dalla Letteratura verso una imprecisata "extraletteratura" né raggiungere un grado "qualsiasi" di insofferenza del passato o del presente o stabilire dei contatti "qualunque" con il mondo in mutamento, pur di uscire da angosciosi isolamenti, né restare ancora solo tra letterati e scrittori – ufficiali o clandestini – tentando al massimo vaghe "interdisciplinarietà" né tornare a forme "qualsiasi" di "politica" o "militanza".

Ci vuole un salto acrobatico.

### 6. *L'ipotesi di una scrittura esodante*

L'ipotesi che qui affacciamo<sup>9</sup> di una "scrittura esodante"<sup>10</sup> – non più "clandestina", "povera", "selvaggia", "militante" o "avanguardista", ma non corporativa, altezzosa, disciplinare, impolitica – nasce dalla critica fin qui fatta alla nostra stessa storia.

Per "scrittura esodante" intendiamo un ripensamento del nostro lavoro "di fronte alle condizioni reali" della moltitudine contemporanea, in riferimento alla mondializzazione in corso, e, soprattutto, davanti agli occhi di nuovi potenziali interlocutori, i migranti, che consideriamo "doppi o equivalenti sociali del possibile scrittore esodante".

Questi non integrati – cittadini mancanti (e mancati), spesso esuli sottoposti ad ostracismi per sopravvenute restaurazioni o controrivoluzioni, costretti a oscillare dolorosamente tra l'esigenza di operare nei luoghi pubblici del lavoro e della vita sociale e la necessità di occultare una irregolarità, in gran parte costruita addosso a loro da altri – sono figure ancora emblematiche (e quindi non esaustive, spesso poco corporee, anche se ci sfiorano per strada o arrivano nelle nostre case e nei luoghi del lavoro) delle "immense porzioni povere e clandestine dell'esperienza umana", insopportabili e perciò ignorate o temute o respinte o malamente tollerate dalle nostre comunità.

Le evochiamo appena, a volte le immaginiamo soltanto, cominciamo a pensarle con qualche speranza che accanto ad essi, costretti ad esodi reali, materialissimi, anche il nostro "esodo" non si riduca a semplice metafora, a spostamento "turistico" all'interno di una pluralità di stili di pensiero e di vita saldamente metropolitani, eurocentrici, da

consumatori acculturati e esteticamente aperti alle diversità.

Per il momento sono solo potenzialmente affini (non vicine, anzi ostacolate o impacciate nei loro tentativi di avvicinamento) a noi che scriviamo in disparte e anche alla figura, potenziale, dello scrittore esodante.

Come avvicinarsi, dunque, a questi interlocutori potenziali, come andare oltre “la fase dello specchio” nei loro confronti?

Non avendo risposte sicure, ci limitiamo ad una serie di domande ragionate.

### 7. *Vademecum di problemi per futuri scrittori esodanti*

7.1. Come ricongiungere Scrittura e Libertà al di fuori dell’ottica angustamente élitaria con cui oggi vengono esercitate?

Allo scrittore esodante, come ai suoi doppi o equivalenti sociali – non più pedine della Storia, ma non perciò schegge impazzite – sta di fronte il compito di ritrovare in altri modi (quali?) la tensione alla cooperazione innegabilmente presente in alcune militanze intellettuali del passato, senza rinunciare alla spinta alla libera singolarità affiorata in determinate pratiche di scrittura critica? È possibile non ripiegare su catechismi zdanoviani o rifugiarsi nei ghetti (dorati o plumbei) della trasgressione tollerata e neutralizzata?

7.2. Bisogna cogliere e ripensare alla luce del contesto attuale (mondializzazione, doppi o equivalenti sociali, ecc.) la porzione “impovertita” della propria esperienza<sup>11</sup>: biografica (e corporea degli altri/e incrociati o con cui ha sostato, o con cui vive...), militante (se l’ha attraversata), professionale (se ha avuto la ventura di ritrovarsi in qualche corporazione) o, evitando abissi psichici, risalire da voragini d’ignoranza, snobismo e sottovalutazione, alla superficie oggettiva delle Cose e pensare gli effetti distruttivi e costruttivi prodottisi in tutti i campi, specie scientifici (dalla comunicazione alla finanza, al militare, ecc.)?

7.3. Come ci si adatterà a scrivere “nel” e “del” tempo lavorativo-non lavorativo (coatto) della postmodernità? Poiché – ci avvertono studiosi attenti – il nostro “scrittore esodante” sarà accanto o solo dentro circuiti di lavoro intellettuale (o immateriale) flessibile, fungibile (davvero un lavoro come un altro) e si ritroverà spesso – come tanti altri lavoratori precari – nel tempo escludente dei disoccupati o dei marginali. Come, allora, e dove si realizzerà la spinta alla libertà (all’esodo)? Quale stile di scrittura riuscirà a costruire entro queste condizioni tutte dominate dal Capitale, sotto alcuni aspetti nuove e più degradate e sotto altre terribilmente vecchie e risapute? Ci sarà una “lingua dell’esodo”?

7.4. La forma provvisoria della scrittura esodante può essere quella dei *samizdat*?

Dal testo di appunti personali, alla lettera agli amici, al testo poetico o narrativo, alla rivista, al foglio volante scaturito da un evento che scuote, al sito artigianale su Internet, alla rivista “carbonara” accolta in qualche piega istituzionale, la forma *samizdat* – quella che fu tipica dei dissenzienti al tempo del cosiddetto “comunismo reale” – è davvero quasi d’obbligo oggi per i singoli o gruppi che non vogliono restare sotto il tallone del postmoderno reale? Oppure essa sfigura ai tempi di Internet e bisogna infilarsi nella Rete o trovare altre forme più agili, veloci, ecc.?

7.5. Bisogna disegnare i tratti di un modello elementare ma positivo del proprio operare come scrittore esodante?

Ma in che proporzione la ricerca *inter nos* deve stare con la ricerca *extra nos*? E quella “interiore” verrà accantonata? E quella sulla scrittura (sulle sue regole, i contenuti, i

pregi, i limiti...)? L'attenzione (solo l'attenzione?) verso l'*extra nos* è l'unica a dare slancio a un paziente, amoroso e motivato lavoro di critica: non ipocrita, non diplomatica, severa, argomentante, non cannibale/fratricida o reinnesta logiche populistiche, proiezioni deliranti?

7.6. Per fuori-uscire dai linguaggi corporativizzati e inerti (certi marxismi, psicoanalisi, ecologismi ed estetismi) che ci assediano dall'interno e dall'esterno, per trovare parole nuove per esperienze nuove, c'è bisogno di luoghi precisi, dove sia possibile il dialogo viso a viso, luoghi fisici e non solo virtuali, o di non-luoghi informali, nomadici, dove la stessa espansione rizomatica di discorsi fa (o sta al posto di?) liberazione?

Ma ad incontrarsi possono essere solo degli scrittori? Giusto scambiarsi scritti privati ma tendenzialmente pubblici, vagliare qualità e contenuto dei medesimi, ma l'obiettivo di arrivare ai mondi, agli altri di cui si parla (e di misurarsi anche con i convitati di pietra che ci dominano) passa solo attraverso la scrittura? Non ci sono incontri da fare, corpi da conoscere, sguardi da ricevere e dare? Non bisogna "esodare" a volte anche dalla scrittura, in modo che non divenga una trappola, una tana, ma sia uno scivolo verso altri e altre, imparando a muoversi fra mondi fatti a livelli eterogenei (e sotteraneamente molto conflittuali), buttandosi in esperienze non più codificate o ardue da codificare?

7.7. Ci sarà da interrogarsi certo su un'altra possibile civiltà che comprenda anche "gli altri", gli "esclusi" e un "noi" rinnovato, ma non è meglio conoscere già più da vicino le situazioni in cui già siamo con loro ("gli altri", gli "esclusi"), anche se ci appaiono (o sono?) così lontani, pur quando abitano accanto a noi o ci sfiorano per strada? Bisogna inseguirne le tracce mediante la nostra scrittura, ma ancora esclusivamente attraverso la nostra scrittura? E se la scrittura diventasse un fardello per lo scrittore esodante negli incontri con altri esodanti? Non bisogna sapere entrare nella scrittura e uscirne, e entrarvi e riuscirne, se questo strumento va forgiato dentro la condizione umana minacciata, nostra e degli altri? E di cosa vanno riempiti questi intervalli?

7.8. Siamo, si dice, in una Babele assordante che in fin dei conti produce un "silenzio assordante". Ma dentro la Babele è così impossibile riconnettere certi fili, certe parole, certe immagini e tentare sia cooperazione con altri e altre sia tornare a scavare (quando?) in solitudine con la scrittura, per produrre in essa una singolarità? E questa singolarità è sicuramente non in contrasto con le spinte cooperatrici provenienti dagli altri? E, se lo fosse?

7.9. Allo scrittore esodante mancherà il pubblico. Quello "reale" è oggi irraggiungibile, ostaggio dei *mass media*. D'accordo? Ma allora vanno raggiunti i singoli in trasformazione, quelli, che si sciolgono, magari a tratti, dai vincoli sociali *standard* e producono riaggregazioni nuove nel pensiero e nei comportamenti quotidiani? Incontrandoli, non saranno mai più pubblico (pagante, passivo, plaudente, ostile, ecc.), ma il corrispettivo attivo e moltiplicato delle nostre singolarità che si riconosceranno d'improvviso in qualche comunità liberata oggi non identificabile?

#### NOTE

<sup>1</sup> Da *Esodo*, il libro del *Pentateuco* che narra l'affrancamento dalla schiavitù egiziana degli Ebrei. Il tema è stato ripreso con vigore negli Anni Novanta anche in Italia. Per un approfondimento da varie angolazioni si possono leggere: MASSIMO DE CAROLIS, *Tempo di esodo*, Roma, manifestolibri 1994; ENZO MAZZI, *La forza dell'Esodo*, Roma, manifestolibri, 2001; ADELINO ZANINI, *Esodo in Lessico postfordista*, Milano, Feltrinelli 2001.

- <sup>2</sup> GIANCARLO MAJORINO ha di recente abbozzato un indice approssimativo di tali motivi: «Perché bisognosi di sincerità, perché stanchi di compromessi spesso frustranti; perché devoti al prestigio della letteratura; perché ammalati da più estese pedagogie scolastiche; perché in cerca di bilanciamenti; perché terrorizzati dall'idea di non lasciare segno di sé; perché ubriachi di estetizzazione; perché così prescritto da dottori o dal dottore interno; per avviare una sorta di dialogo; per piacere, per sfogo, non potendo farne a meno perché scrittori autentici» (GIANCARLO MAJORINO, *Poesie e realtà 1945-2000*, Milano, Tropea, 2000).
- <sup>3</sup> «ci sono più scrittori che lettori (E con questo? Il problema non viene meno, semmai si complica...), è il sottobosco dei piccoli intrighi in cui allignano frustrazioni, vittimismo, sfoghi effimeri e prosperano editori pirati, ecc.».
- <sup>4</sup> Cfr. GIAN CARLO FERRETTI, *Esordienti, non cadete nella Rete*, «Alias», n. 12 24 marzo 2001.
- <sup>5</sup> Sono sorpassate le riflessioni di ADORNO sull'impossibilità di far poesia (sull'arte in genere) dopo Auschwitz nella nostra epoca di genocidi e pulizie etniche?
- <sup>6</sup> Il termine fu reso famoso da CESARE CASES in un saggio intitolato *Il poeta e la figlia del macellaio*, ora nel testo *Il boom di Roscellino*, Torino, Einaudi, 1990.
- <sup>7</sup> Cfr. REMO CESERANI, *La letteratura sotto l'impero del mercato; Gusti letterari; La letteratura non vive di solo sublime*, «Il manifesto», 19 aprile, 25 aprile, 3 maggio 2000.
- <sup>8</sup> Scrive UBALDO FADINI, commentando un testo del 1933 di WALTER BENJAMIN, *Esperienza e povertà*: «Questa "povertà dell'esperienza" assume a sua singolare "misura" l'inquietudine del tempo; però, si determina all'interno di un contesto che ne può indicare anche le potenzialità conoscitive... Corpo e tempo riacquistano così visibilità per una "umanità" che vive una "specie di nuova barbarie", da intendersi in senso positivo, poiché dalla povertà di esperienza il "barbaro" è indotto a ripartire da capo, a costruire in continuazione, senza guardare "né a destra né a sinistra"» (*Lessico postfordista* a cura di ADELINO ZANINI e UBALDO FADINI, p. 309, Milano, Feltrinelli 2001).
- <sup>9</sup> Noi che qui proponiamo una scrittura esodante facciamo parte di quella vasta e composita intellettualità di massa che lavora nella scuola o nei settori dell'educazione e della ricerca, collabora quasi sempre gratuitamente a riviste, circoli culturali, librerie, è in contatto anche diretto ma problematico con esponenti ufficiali delle istituzioni letterarie (università, accademie, fondazioni, editoria).
- <sup>10</sup> Preferiamo parlare di "scrittura esodante" e non di "letteratura esodante", per indicare un dislivello e una discontinuità fra due forme storiche di lavoro intellettuale: quello oggi praticabile dall'"intellettualità di massa" e quello di ieri (potremmo dire pre-sessantottesco) dell'"intellettualità tradizionale" e, quindi, anche l'ambito di provenienza più marginale, meno formalizzato e istituzionale rispetto alla Letteratura.
- <sup>11</sup> L'operazione che a suo tempo SARTRE fece con FLAUBERT e con la figura dell'ebreo.

## Massimo Cazzulo Da Parigi all'Egeo

«Nell'anno 1935 si susseguono alcuni episodi che visti insieme l'uno appresso all'altro giustificano l'affermazione secondo cui si tratta di un anno fatidico per la poesia greca. La storia è stata scritta, è vero, dai suoi protagonisti; ma anche oggi si deve prendere atto che alcuni eventi si sono dimostrati decisivi per gli sviluppi di là a venire»<sup>1</sup>. Gli episodi epocali ai quali allude Mario Vitti sono la nascita della rivista «Tanea grámmata» – destinata a recitare un ruolo da protagonista nella vita culturale e letteraria di quegli anni<sup>2</sup> –, l'esordio, proprio sulle pagine di questa rivista, di Odysseas Elytis, e la pubblicazione di due raccolte che, pur se estremamente diverse tra loro rappresentano ancora oggi due pietre miliari della poesia neogreca: *Leggenda* di Ghiorgos Seferis<sup>3</sup> e *Altoforno* di Andreas Embirikos. Né va trascurato il fatto che nei primi Anni Trenta videro la luce numerose riviste letterarie («Nei Protópóri», «Idea», «O kyklos», «Símera», «To 3° mati»), le quali, benché talvolta effimere, mostrano l'esistenza di un rigoglioso fermento culturale e il desiderio di avvalersi delle esperienze maturate in altri Paesi europei e di scuotere l'apatia in cui versava la poesia greca tanto evidente da indurre la prestigiosa rivista «Nea Estía» a chiedersi se in Grecia la poesia fosse «fallita»: un quesito legittimo, secondo Alexandros Arghiri, visto che gli anni intorno al 1930 si presentano come «un periodo morto nella poesia greca»<sup>4</sup>.

Nondimeno, la rinascita che si registra nel 1935 non fu né improvvisa né miracolosa, ma il frutto di un'attività critico-poetica fino a quel momento poco surrettizia. Nel 1931, infatti, sulle pagine di «O logos», un giovane studioso, Dimitris Mentzelos, pubblicò uno studio intitolato *Il surrealismo e le sue tendenze*, che è da ritenersi il primo contributo critico al movimento: «Il Surrealismo – scriveva l'autore all'inizio del suo saggio – è una nuova scuola filosofica e artistica che, nonostante lo scompiglio che la sua apparizione ha recato in Europa, continua, purtroppo, a essere pochissimo nota al mondo intellettuale greco e, naturalmente, ancora meno al pubblico»<sup>5</sup>. La scomparsa prematura impedì a Mentzelos sia di approfondire ulteriormente l'argomento sia di svolgere un ruolo decisivo nella diffusione del Surrealismo, ma, come diversi anni dopo riconoscerà Elytis, il suo studio, nato dall'incontro tra il giovane Dimitris e René Crevel, uno dei pionieri del Surrealismo francese, non passò inosservato e influenzò non poco quei giovani che proprio allora si avvicinavano alla poesia<sup>6</sup>.

Ufficialmente il Surrealismo entrò in Grecia nel 1933 con Nikitas Randos<sup>7</sup>, il cui ruolo di antesignano è sottolineato da Elytis, in un breve saggio dal significativo titolo di *Via Nikitas Randos*: «Non dimentichiamo che un tempo, nella beata Atene dell'anteguerra, furono queste le poesie che aprirono, fra il paleolitico “Parnaso” e la decrepita “Estía”, una via nuova: la via Nikita Randos. Fortunati noi che, intorno ai vent'anni, abbiamo realizzato i nostri primi incontri segreti agli angoli di una tale via...»<sup>8</sup>. Vissuto a lungo a Parigi, dove fu in contatto con Breton, Randos abbracciò l'aspetto politico del Surrealismo<sup>9</sup>, lasciando in ombra quello psicoanalitico. Ciò si riflette sia sulle scelte tematiche sia su quelle linguistiche. Egli descrive la realtà delle metropoli e dei laboratori, in composizioni il cui titolo è già di per sé indicativo dell'orientamento politico del tema: *La canzone dei lavori portuali*, *Manifestazione*, poi raccolte sotto il titolo, altrettanto indicativo, di *Grido*. Le strade atenesi con il loro continuo andirivieni costituiscono l'ambientazione più consueta, in particolare piazza Omonia che, come ha rilevato Mario Vitti, è caricata anche di un significato simbolico: la circolarità della piazza, con il frenetico movimento che la caratterizza, è la metafora di un moto circolare che comunica una sensazione di inquietudine, l'idea di una corsa che non porta da nessuna parte. Si tratta di una simbologia forse influenzata dal buddismo, sul piano filosofico, e da Eliot e Pound, su quello letterario, ma notiamo che il tema della ruota (con gli omologhi della trottola e del cerchio) quale metafora del destino è diffusa anche nella poesia di Montale, a testimoniare una diffusione allegorica piuttosto uniforme nella poesia europea del primo Novecento. Randos abolisce anche la distinzione tra poetico e antipoetico e non disdegna di usare il lessico dei giornali, della scienza o di accostare *katharévusa* e *dimotikí*, creando un impasto linguistico all'epoca originale. È indubbio che alcune soluzioni tecniche da lui sperimentate hanno influenzato numerosi altri poeti, tra cui Elytis e Embirikos.

Andreas Embirikos (1901-1975) è considerato il padre del Surrealismo, perché fu il primo ad accogliere consapevolmente e senza deroghe i principi fissati nel *Manifesto* di Breton: la scrittura automatica è per lo scrittore greco un momento fondamentale per abolire la censura della logica sull'inconscio e, quindi, per far riemergere gli strati del nostro io profondo. La poesia non si deve configurare come atto descrittivo della realtà sensibile, ma come strumento di registrazione onirica. Scrivere ha senso solo se ciò serve a dare voce alle pulsioni rinchiusi nell'inconscio, come sostenevano i surrealisti ortodossi, influenzati dalle teorie di Freud. E non a caso Embirikos era psicoanalista di professione. La logica è il peggior nemico della poesia, perché fatalmente si impone sulle leggi psichiche, annullandone il significato. Così l'autore, che affiancò all'attività di poeta

anche quella di teorico, definisce il suo concetto di poesia: «[essa] non è costituita semplicemente da uno o più temi soggettivi o oggettivi razionalmente definiti e sviluppati solo all'interno dei limiti della coscienza, ma è formata da qualunque elemento che si potrebbe presentare nel flusso del suo divenire, indipendentemente da ogni costruzione convenzionale, standardizzata, sensoriale, etica o logica»<sup>10</sup>.

La parola, priva di legame logico con ciò che precede e con ciò che segue, acquista una risonanza maggiore e può esprimere tutto il suo potenziale semantico, senza che esso si stemperi nella logica di un discorso razionalmente organizzato, come mise in luce Arghiri: «L'essenza del suo *discorso disorganizzato* che ripugna anche le più piccole unità associative [...] tende a mostrare la parola come "monade", slegata e isolata dalle precedenti e dalle seguenti. Con questo obiettivo estremo ci si propone che ogni parola desti, nell'*inconscio universale*, il suo primigenio nucleo semantico, le successive sedimentazioni, le corruzioni quotidiane e *imponga* il suo valore sonoro»<sup>11</sup>. Nella poesia di Embirikos il discorso lascia posto all'immagine, alla quale è affidato il compito non di descrivere, ma di evocare, di rappresentare la vitalità oscura dell'inconscio. Ancora una volta lo stesso poeta ci propone una precisa indicazione in proposito:

Le immagini si muovono, comunicano tra loro, si riuniscono [...]. Nessuna è assolutamente delimitata in un contesto rigidamente definito. Le loro relazioni non sono fissate da un meccanismo cosciente. Hanno un'autonomia la cui articolazione non è scandita dall'imposizione della volontà, ma da un'energia propellente spontanea e inconscia che sfugge al controllo della parte cosciente della personalità, come accade negli istanti che precedono il pieno risveglio, negli istanti dell'ebbrezza del sonno o, ancora meglio, come accade nei sogni. Un'immagine può coesistere benissimo con un'altra, può imprimersi o sovrapporsi sulla precedente o sulla seguente, senza cancellarla...<sup>12</sup>.

Ecco alcuni brevi esempi concreti del modo in cui Embirikos sfrutti il potere delle immagini, per ricreare atmosfere oniriche:

Lavarono i riccioli con miele. Squallidi sfruttatori di fatiche sostantive di un'intera generazione si consegnarono senza combattere e in punta di piedi doppiarono la tetrafonia di angeli in festa. Quel giorno crollarono le filande... (*Elonosia*).

La poesia è lo sviluppo di una scintillante bicicletta. Tutti cresciamo dentro di lei. Le strade sono bianche. I fiori parlano. Dai loro petali spesso emergono piccole fanciulle. Questa escursione non ha fine (*La ciocca di Altamira*).

Parole in libertà (anche se vi sono dubbi sull'effettivo uso della scrittura automatica, nonostante le assicurazioni fatte in proposito dall'autore stesso) che, se non danno vita a un contenuto nel senso abituale del termine, acquistano, proprio grazie al loro isolamento, al loro non diventare discorso compiuto, un nuovo significato. Sono i contrasti sonori, le immagini che svaniscono l'una nell'altra senza annodarsi logicamente a conferire un fascino particolare, a portare alla luce nuove risorse espressive. In questa prospettiva si spiegano anche gli eccessi e il tono diseguale dei testi che compongono *Altoforno*. Non a caso, una volta aperta la breccia, la scrittura automatica viene abbandonata e, con la successiva raccolta, *Entrotterra* (1945), Embirikos propone un discorso articolato, senza per questo rinunciare alla forza dell'immagine, alla sua capacità di ricreare atmosfere oniriche, talvolta velate di sottile voluttà:

Ha occhi verdi e si specchiano nelle acque della giovinezza  
un giovane incontra una ragazza e la bacia  
Dalle loro labbra le parole zampillano inebriate  
Tutta la loro vita assomiglia a un prato... (*Il frutto dell'olio*).

o ancora:

Nella terra sui cui lidi sbocciano fanciulle

Si destano le stelle a illuminare tacite le notti...  
 I lidi sono screziati di conchiglie  
 Con un bacio smemorato tra i ciottoli (*Il latte del lido*).

Se Embirikos è il primo a intuire che i procedimenti surrealisti possono recitare un ruolo decisivo nel futuro della poesia neogreca, sottraendola al rischio di ripiegare su se stessa, il merito di avere coniugato le novità insite nel movimento di Breton con la più schietta tradizione greca spetta a Odysseas Elytis, senza il quale, molto probabilmente, anche l'infaticabile lavoro di Embirikos sarebbe stato un'esperienza limitata nel tempo. Ma tra Elytis<sup>13</sup> e il Surrealismo si instaura fin dall'inizio una tensione dialettica che ne garantisce una ricezione attiva e, di conseguenza, densa di novità. Non è casuale che questo scrittore abbia ripetutamente sottolineato la distanza che lo separa dall'ortodossia surrealista a partire dal rifiuto della scrittura automatica, ma abbia sentito, al contempo, il bisogno di mettere in luce il debito contratto con i maggiori autori surrealisti (primo tra tutti Eluard). Così scrisse, al proposito:

Io e la mia generazione – e includo anche Seferis – ci siamo adoperati per trovare il vero volto della Grecia. Ciò era necessario perché fino ad allora come vero volto della Grecia appariva quello che vedevano gli Europei. Per raggiungere lo scopo dovevamo fare piazza pulita della tradizione razionale che gravava sull'Occidente. Ciò spiega la grande eco del nostro Surrealismo quando apparve sulla scena letteraria. Molti aspetti del Surrealismo non posso accettarli, come i suoi paradossi, la difesa della scrittura automatica; eppure – al di là di ciò – fu l'unica scuola poetica – e, credo, l'ultima in Europa – che rivolse lo sguardo alla salute dello spirito e reagì alle correnti razionalistiche che avevano riempito la maggior parte delle teste in Occidente. Giacché esso, come una tempesta gettò all'aria questo razionalismo, ripulì il terreno davanti a noi, ci offrì la possibilità di unirci fisicamente alla nostra terra e di guardare la realtà greca senza i pregiudizi che regnavano dal Rinascimento [...]. Il Surrealismo, con il suo carattere anti-razionale ci aiutò a operare una sorta di rivoluzione, partendo dal concetto che avremmo creato una nuova realtà greca<sup>14</sup>.

Quando parla di «pregiudizi» e di «razionalismo», Elytis vuole sottolineare che l'immagine della Grecia diffusa in Europa, quanto meno a partire dal Cinquecento, corrisponde più a uno stereotipo culturale che alla realtà, ed è il frutto della selettività con la quale l'Occidente ha letto e interpretato tre millenni di civiltà. Egli è convinto che, se rivisitata alla luce della tradizione greca, l'esperienza surrealista poteva ridestare i succhi vitali della lingua e della poesia, aprendo orizzonti altrimenti impensabili. L'occasione offerta da Breton e compagni era troppo importante per spreccarla raccogliendone solo la *pars destruens* e gli aspetti superficiali (non a caso egli prende le distanze, per esempio, dalla scrittura automatica). È per questo motivo che Elytis non esitò a contaminare l'ortodossia surrealista con gli elementi ancora vitali della cultura antica, a cominciare dai lirici greci, ai quali si richiama per nitore espressivo, leggerezza strutturale (che richiama la frammentarietà della poesia lirica) e per la costante presenza del paesaggio mediterraneo, ricco di colori e di vita: «magia surrealista e indissolubile essenza greca si uniscono in questa poesia e costituiscono i simboli dolorosi e luminosi di un'esistenza mediterranea», così scrive Rudolf Hilty<sup>15</sup>.

Nasceva, insomma, un Surrealismo che alle vie e ai quartieri di Parigi sostituiva i lidi, le isole e le onde dell'Egeo: «I Surrealisti greci – scrive Ghiannis Ioannu – contrariamente [a quelli francesi] ricercarono e trovarono la loro surrealtà dentro i valori della loro civiltà, nella natura della loro terra e nella loro identità storica e culturale. Da questo punto di vista, l'introduzione dello spazio egeico nella poesia segnala l'inizio di un'epoca di unità etica tra i valori e la coscienza della Nuova Grecia»<sup>16</sup>.

La selettività critica con la quale Elytis accoglie il Surrealismo è evidente sia dalla

libertà con la quale egli ne assimila le strutture caratterizzanti sia dalla rielaborazione dei modelli, talvolta così profonda da creare qualcosa di completamente nuovo. È significativo il fatto che, quando nel febbraio del 1938 esce il primo volume collettaneo dei Surrealisti greci<sup>17</sup> (*Surrealismo*, vol. I) di Elytis, compaiono (oltre a traduzioni di brani di Eluard) solo *Orientamenti* e *Le clessidre dell'ignoto*, mentre non vengono pubblicate le raccolte *Dell'Egeo*, *Prime poesie*, *Il clima dell'assenza*, *Sette eptastici notturni*, *Finestra sulla quinta stagione*. L'esame di queste cinque scarse pubblicazioni<sup>18</sup> rivela che tale movimento letterario non solo è affrontato in maniera dialettica, ma è percorso da correnti riconducibili alla poesia pura e alla stessa tradizione greca. Vediamo un esempio significativo, tratto da *Dell'Egeo*:

L'amore  
L'arcipelago  
E la prora delle sue spume  
E i gabbiani dei suoi sogni  
Sull'albero maestro il marinaio sventola  
Una canzone.  
L'amore  
La sua canzone  
E gli orizzonti del suo viaggio  
E l'eco della sua nostalgia  
Sul suo scoglio bagnato la fidanzata attende  
Una nave  
L'amore  
La sua barca  
E la spensieratezza dei suoi meltemi  
E il fiocco della sua speranza  
Sul suo più lieve fluttuare un'isola culla  
L'arrivo.

Il testo, non a caso, sarà collocato all'inizio di *Orientamenti*, a chiarire subito l'ispirazione che sorregge l'intera poesia elitisiana, gli elementi che costituiscono il suo universo culturale: il mare, la luce, l'amore.

Il mondo dell'Egeo rivive in tutta la sua concretezza fisica, ma avvolto in un'atmosfera di trasognata trasparenza (la parola «sogno» si ripete nelle tre poesie della breve raccolta) che sembra sottrarlo alla corruzione che mina la realtà fisica. La poesia di Elytis, secondo Ghiorgos Theotokás, si profilava all'orizzonte come «un albore sull'Egeo». E Andreas Karandonis, uno degli animatori di «Ta nea grámmata» e critico entusiasta della lirica elitisiana, commentando quelle prime esperienze liriche, scrisse:

Con quei suoi primi testi recava nella nostra poesia ciò che si sarebbe invidiato a Valéry [...]. Una magia estesa su tutta la natura greca. Per sentire la vita vera sulle isole, sui lidi, nel vento, nel mare greco, non avevamo più bisogno di Valéry. Una nuova lingua greca, fresca, vergine, ariosa, parlava con ritmo e magia di una quantità di cose che ci appartenevano e di cui ci eravamo dimenticati, perché da tanti anni anche la nostra poesia se n'era scordata<sup>19</sup>.

Appariva subito evidente che l'Egeo, pur senza rinunciare alla sua fisicità geografica assumeva agli occhi del poeta una dimensione spirituale; era il depositario dei sacri misteri della poesia, delle sillabe che il poeta cercava di cogliere nelle manifestazioni della natura, per trasformarle in parole umane. Nella matericità del paesaggio greco, Elytis leggeva un alfabeto che solo la poesia, «l'arte di dare voce all'ineffabile», sa decifrare. Ecco quanto scrisse, ricordando i primi contatti con la Grecia:

Questo incessante penetrare del mare nelle montagne [...], la trasparenza delle acque il cui



abisso era, al contempo, anche il tetto di un mondo sopra di noi; l'odore del vincastro che sembrava purificare il cielo e cancellare, al tempo stesso, tutti i nostri errori e il fontanile di pietra lungo la via maestra, un piccolo Partenone [...] Tutto ciò, chiedo e mi chiedo, era *paesaggio*? Era solo *natura*? [...] O tutto ciò era qualcosa d'altro e non semplicemente natura? oppure... oppure la natura greca doveva essere qualcosa di diverso. Essere carica di messaggi segreti [...] [...] e per questo assumere dentro di noi, a buon diritto, il peso di un'arcanica missione<sup>20</sup>.

Era il primo passo verso un'identificazione sempre più totale tra la Grecia e la poesia. Ma una pur rapida analisi testuale indica che, se da un lato i riferimenti al sogno rinviano alla sfera onirica surrealista, il lessico incline all'astrazione e le atmosfere impalpabili richiamano la poesia pura, la quale traspare ancora più nitidamente nella successiva raccolta, *Il clima dell'assenza* (1935), un tema, l'assenza appunto, caro a poeti quali Ungaretti o Valéry, autori, tra l'altro, prediletti da Elytis<sup>21</sup>. Ecco un'esempio:

L'ora si è smemorata al calare della sera  
 Senza memoria  
 Con il suo albero taciturno  
 Verso il mare  
 Si è smemorata al calare della sera  
 Senza un battito d'ali  
 Con il suo volto immobile  
 Verso il mare  
 Al calare della sera  
 Senza amore  
 Con la sua bocca irremovibile  
 Verso il mare

E io – nella Quietè che incantai.

Il verso conclusivo (non a caso tipograficamente isolato dagli altri) rovescia il tradizionale rapporto poeta-assenza, annullando il potere del tempo. Alla personificazione dell'«ora» (v. 1) si oppone l'«io» del poeta. L'assenza della «memoria» (v. 2) e dell'«amore», viene vinta dalla forza della poesia (si noti il verbo «incantare») che trasforma in sentimento ciò che all'inizio era la presa d'atto di un non-sentimento. Ecco perché Mario Vitti, che a questa poesia ha dedicato un commento esemplare, ritenne di poter affermare che Elytis ha sconfitto la vecchia poesia dell'assenza (o poesia pura)<sup>22</sup>. Il modello è, dunque, tematicamente trasceso, ma nitida traluce la partitura sintattica e lessicale della poesia pura; emerge dall'andamento asindetico; traspare dalla presenza ricorrente del participio, che lascia l'azione verbale nella più profonda indeterminatezza, dalla presenza di un solo verbo alla prima persona («incantai») e, ancora, dal ricorrere di parole quali «memoria» «smemorare», «immobile» che trascinano il lettore in un'atmosfera al di là dello spazio e del tempo.

I successivi *Sette eptastici notturni* (1935) inclinano al Simbolismo. Le atmosfere notturne sono punteggiate da un misterioso brulicare di segni, di suoni, di sussurri che sembrano rivelare ineffabili segreti. Tutto è avvolto da un silenzio carico di stupore:

Vennero sogni su sogni  
 Nei compleanni dei gelsomini  
 Notti su notti nelle candide  
 Veglie dei cigni  
 La rugiada nasce tra le foglie  
 Come nel cielo infinito  
 Un puro sentimento (I).

Tutti i cipressi segnano mezzanotte  
 Tutte le dita

Silenzio

Fuori dalla finestra spalancata del sogno  
A poco a poco si dipana  
La confessione  
E come una parvenza si avvia sghemba alle stelle (III).

Una spalla nuda  
Come una verità  
Paga la sua precisione  
Su questo lembo della sera  
Che brilla solitaria  
Sotto il misterioso plenilunio  
Della mia nostalgia (IV).

Oltre all'eterea partitura sintattica, è opportuno sottolineare come il lessico indulga all'indefinito e attinga al registro orfico-simbolista: «sogni», «parvenza», «infinito», «puro», «sentimento», «silenzio», «verità», «notte» (alle quali si possono aggiungere almeno «luna» e sogno») percorrono le sette poesie della raccolta, creando un clima di magico silenzio non scevro da venature di sensualità.

Alle stesse atmosfere, Elytis tornerà pochi anni dopo, con *Orione* (anch'essa in sette unità), ma nel frattempo, con *Finestra sulla quinta stagione* (1935), comincia a farsi sentire più intensamente la lezione dei Surrealisti. Le sottili strutture epigrammatiche e il calligrafismo delle poesie precedenti lasciano il posto all'andamento prosaico. La scelta è certo influenzata da Baudelaire, ma traspascono nitide anche le impronte dei maggiori surrealisti francesi: Reverdy, Breton, Soupault e soprattutto l'Eluard di *Capitale de la douleur* (il libro che, per confessione dello stesso Elytis, ha segnato il suo destino di poeta). Si tratta di sette testi in cui il dato biografico è trasfigurato fino a diventare irricognoscibile, come emergesse dalle profondità dell'inconscio (altro elemento di matrice surrealista):

Nei vigneti senza età si nascosero i miei estivi abbandoni. Un ondeggiare di sogno si ritrasse li lasciò lì e non chiese (IV).

Una rete invisibile trattiene il suono che mise a dormire molte verità. Tra gli aranci del crepuscolo sguscia il dubbio (V).

Fiabe allevarono il germoglio della mia età che solleva cedrangoli e limoni fino allo stupore dei miei occhi. Che cosa sarebbe stata la felicità con il suo corpo inattuabile se si fosse impigliato nei corteggiamenti di queste verdi rivelazioni (VII).

Le proposizioni, brevi e legate per asindeto, si distendono in un ritmo lento, dando vita a un discorso che, tuttavia, non ha nulla di narrativo nel senso tradizionale del termine. Elytis non mira a descrivere, ma a evocare, mediante il ricorso all'analogia, che fa scoccare la scintilla poetica accostando due realtà distanti tra loro; proprio come si legge nel *Manifesto* di Breton: «plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte, plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique».

La parola si articola a discorso, ma è pur sempre l'immagine a costituire il polo d'attrazione del testo, perché l'assenza dei legami sintattici garantisce che ognuna di esse sia al contempo parte di un tutto e entità dotata di luce propria, una prima dimostrazione di «poesia prismatica», ossia, secondo la definizione data dallo stesso autore, una poesia in cui «il legame sonoro coincide con quello concettuale a tal punto che, alla fine, non sai se il fascino proviene da ciò che il poeta dice o da come lo dice»<sup>23</sup>.

Come abbiamo visto sopra, *Orientamenti* è inserita tra le opere surrealiste nel volume

collettaneo del 1938. Ma un esame delle tre parti che compongono la raccolta mostrano chiaramente il raffinato livello di rielaborazione delle influenze letterarie, che, una volta recepite, vengono sottoposte a un assiduo lavoro di rivisitazione, condotto alla luce di una originale sensibilità. Se le sette brevi unità di *Orione* ci riportano al clima della poesia pura, con evidenti influssi ungarettiani (in particolare, come rileva Mario Vitti, dell'Ungaretti di *Sentimento del tempo*), la lunga lirica *Anniversario*, snodo del trittico, affronta il tema dello scorrere del tempo, nella prospettiva dell'*Ich-Dichter*: protagonista è, infatti, «il bambino» (Elytis) che «diventa uomo» e guarda il futuro e alle responsabilità che lo attendono con un sentimento di inquieta nostalgia o, come disse Karandonis, di «delicatissima malinconia». Ma il dato concreto viene riletto alla luce di una sensibilità poetica che lo trasforma in una fitta trama di simboli attinti dalla iconografia marinara; i gabbiani, i ciottoli, il mare, le prore, la sabbia, le isole, le ancore, i delfini sono, al contempo, elementi del paesaggio, in cui il giovane Odysseas diventa adulto, e simboli di una mitologia personale che, come il poeta dirà, qualche anno più tardi, «ha il sole come asse». Va anche sottolineato che la figura umana sembra annullarsi nella natura circostante.

Al clima malinconico-simbolista e ai toni sommessi di *Anniversario*, farà eco, di lì a poco, l'esplosione di vitalità e di colori di *Dioniso*, una serie di sette (ancora una volta) testi inondati di Surrealismo. L'ebbrezza dionisiaca è, fin dal titolo, la cifra poetica dell'opera che si sviluppa in un crescendo di immagini straripanti di colori e di suoni, come emerse dalle profondità del subconscio: «Con *Dioniso* – scrive Mario Vitti – il poeta cerca di affrancarsi dall'esperienza libresca, dal controllo del giudizio razionale e tenta di registrare le condizioni più genuine del suo inconscio»<sup>24</sup>. Ciò che affascina il lettore è l'incessante scorrere di immagini plastiche e luminose. Alcuni esempi:

Quando la prora del sonno entra nella vita che anela un'altra vita  
Come i golfi che schiudono un palpito segreto e da ogni battito esce una fanciulla cantando mirti  
Cantando nel tulle di venti sgargianti ah! elette esistenze... (IV).

Ah i corpi nudi scolpiti sui frontoni del tempo – i cerchi delle ore  
Che trovarono le nostre ore e lottarono a corpo a corpo finché brilli l'Amore  
L'Amore che ci prende e ci restituisce come bambini nel grembo della Terra! (VI).

La raccolta è pervasa da un'avvolgente atmosfera ditirambica che sembra rimandare a una meta-realtà, a un mondo di pura fantasia. Ma è importante notare che ciò non impedisce alle immagini di conservare una precisa connotazione somatica, il loro lato concreto. Per esempio, i continui riferimenti ai golfi, al mare, alla luce, alle barche rinviano il lettore a una precisa realtà greca, vista nei suoi aspetti più naturali, così come il riferimento ai «frontoni del tempo» richiamano architetture familiari a ogni greco, benché la specificazione «del tempo» sfumi il dato concreto e lo arricchisca di una dimensione metafisica.

Come si è visto sopra, *Le clessidre dell'ignoto* (1936)<sup>25</sup> figurano tra le opere surrealiste, benché la presenza della «clessidra», alludendo alla dimensione temporale, sembri avvicinare la raccolta al clima della poesia pura. Ma fin dalla prima poesia emergono chiari elementi che non solo rinviano al Surrealismo (tra gli altri: l'*exergo* tratto da Breton e la dedica ad Andrea Embirikos), ma che costituiranno una costante della poesia elitisiana. Esemplifichiamo su alcuni versi:

Verrà un giorno che il sughero imiterà l'ancora e ruberà il sapore degli abissi  
Verrà un giorno che il loro doppio io si unirà  
Più su o più in giù delle cime che incrinò il canto serotino di Vespero... (I).

Luce fedele riempi di nuovo il mio bosco, sono pronto alla tua chiamata  
Siamo due, e più in giù ancora il lido con le ben note grida dei gabbiani  
Ovunque metta la prora qui attracco, il buio mi deve alla luce  
La terra al mare, il fortunale alla bonaccia...» (VI).

Nel primo testo vediamo profilarsi l'eraclitea armonia degli opposti, il tentativo di superare le antinomie fondamentali della vita (luce e tenebra, vita e morte) per raggiungere il punto in cui, grazie alla Poesia (con la maiuscola), «il Sole e l'Ades si toccano»<sup>26</sup>. Nel secondo vediamo chiari i segni della metafisica solare elitisiana, l'idea secondo la quale la luce si identifica con il bello e con il bene assoluto; una luce che è, al contempo, fisica (quella che inonda il paesaggio greco) e metafisica, una sorta di velo che sembra preservare la greicità dai rischi della corruzione, isolandola in una dimensione senza tempo.

Surrealista ortodosso fu Nikos Engonópulos che all'attività poetica unì quella pittorica. Come Elytis, così anch'egli intuì che il Surrealismo costituiva un'occasione importante per riallacciarsi alla più schietta tradizione greca, spazzando via le sovrastrutture di un arido razionalismo ereditato dalla cultura occidentale:

Cartesio – disse in un'intervista – con il suo “cogito ergo sum” ha svilito l'umanità che, infelice, tentò di rientrare nel senso della vita con il Surrealismo [...]. Il nostro Solomós è stato il primo grande surrealista, il primo che schiuse un varco all'irrazionale e alla follia. La vita è una follia, una gioia. Talvolta, quando vogliamo manifestare tutta la nostra felicità diciamo “sto impazzendo”. Questo è il Surrealismo<sup>27</sup>.

Dopo le raccolte *Non parlate al conducente* (1938) e *I clavicembali del silenzio* (1939), composti secondo i canoni dettati da Breton, agli anni dell'occupazione nazista risale il poemetto *Bolivár* (scritto nell'inverno tra il 1942 e il '43), il cui sottotitolo, *Un poema greco*, non lascia dubbi sul suo carattere ellenocentrico. Grazie, infatti, a uno scambio continuo di prospettive storico-culturali, accade che la lotta per l'indipendenza del Sud America si sovrapponga fatalmente sia all'insurrezione greca del 1821 sia a quella che si stava combattendo contro le forze d'occupazione. Ecco, dunque, che la figura di Simon Bolívar sfuma in quella di Odysseas Andrutsos (eroe della Rivoluzione del 1821) e di altri protagonisti della lotta per l'Indipendenza o della storia bizantina (dall'ultimo imperatore di Bisanzio, Costantino Paleologo, a Kirillos Lúkaris, a Rigas Fereos), e che località latino-americane si troviamo menzionate accanto alle isole dell'Egeo, all'Attica o alla Macedonia:

Bolivár, sei bello come un Greco.

Ti incontrai la prima volta, quando ero bambino, in un vicolo in salita a Fanari

A Muchlió un cero illuminava il tuo nobile volto.

Non sarai, dunque, una delle mille forme che prese e abbandonò, l'una dopo l'altra, Costantino  
[Paleologo]<sup>28</sup>

Questo sincretismo storico-culturale e geografico è reso possibile dalle leggi del Surrealismo che, riplasmando il mondo, annullano distanze spaziali e temporali, al punto da creare un mondo nuovo, sublimato nel regno dello spirito. *Bolivár* offre un esempio interessante di poesia pittorica (sottolineata, del resto, dalle nove tavole dello stesso autore, che corredano il testo), secondo una linea ben attestata nella tradizione figurativa surrealista. Engonópulos si sforza di infondere nei suoi versi la plasticità iconica e le sfumature cromatiche che caratterizzano la sua attività di pittore. L'ossatura del testo è costituita da una lunga serie di immagini intensamente plastiche, dai contorni netti, che traggono ispirazione dall'iconografia bizantina, dall'arte popolare e dalla prosa di Alexandros

Papadiamandis, autore molto amato, per esempio da Elytis.

Ma l'importanza di *Bolivár* non è limitata ai soli aspetti tecnici o espressivi, esso è anche l'unica testimonianza, insieme ad *Amorgós* di Nikos Gatsos, di un Surrealismo messo al servizio della lotta per la liberazione. Non a caso, l'opera circolò a lungo manoscritta e clandestinamente. In questo senso Engonópulos accoglieva le indicazioni del secondo *Manifesto* di Breton, nel quale l'aspetto politico-rivoluzionario era notevolmente accentuato rispetto al primo, più incline alla psicoanalisi. D'altro canto, il suo impegno politico (che, è opportuno rilevarlo, non si esaurisce con la fine dell'occupazione nazifascista, ma proseguirà negli anni della guerra civile) è già *in nuce* nelle poesie precedenti e risalta più nitido, se leggiamo quei testi non come un tentativo di rinnovare la poesia, proponendo soluzioni linguisticamente ardite, ma piuttosto come testimonianza del desiderio di scuotere a ogni costo l'*establishment* culturale refrattario alle novità: un atteggiamento portato agli estremi, al punto che neppure il circolo di «Ta nea grámmata», che pure stava lavorando per cambiare le cose, ebbe la volontà di difenderlo, lasciandolo esposto a dileggi e a critiche feroci, dovute per lo più alla scelta di innestare numerosi elementi della *katharévusa* sul tronco della *dimotikí*, scontentando, di fatto, tutti. «Engonópulos – scrisse Arghiriú – balzò nel mondo culturale, nel 1938, come un toro in un negozio di cristalli» e poco oltre aggiunge: «Recitando il ruolo di un prestigiatore della parola, tentò di destare, a suon di sferza, gli spiriti inebetiti dalle convenzioni»<sup>29</sup>. Certamente si trattò di un urto violento che, col tempo, venne non solo compreso ma influenzò molti giovani poeti.

Nel 1943 Nikos Gatsos pubblicò *Amorgós*, breve poema che sembra rifarsi a *Bolivár* per l'impegno civile, la potenza espressiva e la presenza di numerosi riferimenti alla tradizione demotica. Anzi, è proprio quest'ultimo aspetto a costituire la novità maggiore. A Gatsos riesce, infatti, la difficile operazione di innestare elementi tipici delle canzoni popolari (*dimotiká tragúdia*) su immagini simbolico-surrealiste, dando vita a un altro esempio di felice sincretismo tra novità e tradizione. Il poema è suddiviso in sette parti (di cui due in prosa), ciascuna dotata di ritmi e di tonalità propri, come a formare una sinfonia impostata su tonalità ora cupe, ora oniriche, in un alternarsi di lirismo e di impegno. Alla prima appartiene, per esempio, la terza parte, formata da sei quartine di endecasillabi (il metro dei canti popolari):

Sul cortile di chi soffre non sorge il sole  
Solo i vermi escono a irridere le stelle  
Solo i cavalli spuntano nei formicai  
E i pipistrelli divorano uccelli e sprizzano sperma  
Sul cortile di chi soffre la notte non tramonta  
Solo il fogliame vomita un fiume di lacrime  
Quando passa il diavolo a cavalcare i cani  
E i corvi nuotano in un pozzo di sangue<sup>30</sup>.

I simboli rinviano immediatamente alla violenza e alle sofferenze della guerra, ma accanto ai quali se ne trovano altri delicati e intensamente lirici:

Solo io so quanto ti ho amato  
Io che un giorno ti sfiorai con gli occhi delle Pleiadi  
E con la chioma della luna ti abbracciai e danzammo nei campi estivi Sulla canna mietuta e  
[insieme mangiammo il trifoglio reciso  
Un grande mare nero con tanti ciottoli intorno al collo e altrettante pietrine colorate tra i tuoi  
[capelli<sup>31</sup>.

L'alternanza di «eroico e di luttuoso», se letta alla luce delle condizioni storiche della Grecia, ferita dall'occupazione nazista, esprime appieno lo spirito dell'epoca, la volontà di combattere contro il male e porre fine alla tragedia.

Eccetto alcune poesie giovanili, tutta la produzione di Gatsos si riduce ad *Amorgós, Il cavaliere e la morte, Elegia*. Ma pochi altri poeti hanno influenzato la poesia neogreca – soprattutto gli autori più giovani – quanto lui, perché Gatsos, pur attingendo largamente agli strumenti espressivi offerti dal Surrealismo, a cominciare dalla scrittura automatica, costruisce immagini che conservano un livello di razionalità tale da garantire un discorso logico capace di emozionare e di esprimere il sentimento diffuso di opposizione alla barbarie nazista.

Oggi, a distanza di oltre settant'anni, mentre il quadro storico, politico e culturale si va delineando sempre più nitidamente e si arricchisce di giorno in giorno di nuovi dati che consentono una migliore messa a fuoco delle varie situazioni e delle varie influenze, è possibile valutare con maggiore sicurezza critica il contributo decisivo che la «generazione del '30» ha dato alla poesia neogreca, un contributo tematico e linguistico di ampia portata che ha immerso nelle correnti più vive della cultura europea una poesia schiacciata dal peso di una tradizione vissuta più come un'icona da venerare che come forza vitale, ancora in grado di creare qualcosa di nuovo. Proprio nell'aver rivitalizzato la tradizione consiste il merito maggiore del Surrealismo greco, perché non soltanto ha permesso la nascita (come in altri Paesi europei) di un movimento gerarchico, incanalato in un'unica direzione ideologica e espressiva, ma soprattutto ha dato vita a una serie di soluzioni, autonomamente gestite dai vari autori, con il risultato che sarebbe forse più opportuno parlare di Surrealismi al plurale per sottolineare le differenze che intercorrono, per esempio, tra quello accolto da Embirikos e quello rielaborato da Elytis. Il Surrealismo, in altri termini, influenzò l'idea stessa di poesia, mostrò che si potevano scrivere versi, senza seguire regole prestabilite e temi legati a una concezione lirica ormai al tramonto, perché espressione di una società in declino. Al contempo offriva l'occasione di ripensare l'enorme tradizione greca e di inserirla in nuove strutture linguistico-espressive capaci di esaltarne i contenuti<sup>32</sup>.

L'ormai acquisita classicità della generazione del Trenta si misura, del resto, anche nella sua attuale persistenza, nel fatto che molti giovani poeti (esordienti a cavallo tra gli Anni Ottanta e Novanta), pur sperimentando nuove vie metrico-linguistiche e tematiche, si rifanno, in misura più o meno maggiore, ai modelli consacrati negli anni Trenta, soprattutto alla lezione di Odysseas Elytis.

#### NOTE

<sup>1</sup> MARIO VITI, *Storia della letteratura greca*, Roma, Carocci, 2001, pp. 313. A questo testo si rimanda chi desiderasse avere un quadro rapido ma esauriente e preciso non solo sul periodo qui oggetto di trattazione, ma sulla letteratura neogreca in generale, dalle origini a oggi.

<sup>2</sup> La storia della rivista è stata tracciata da MASSIMO PERI, in *Ta nea grámmata*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1974 (presentazione di FILIPPO MARIO PONTANI).

<sup>3</sup> GHIORGOS SEFERIS (1900-1971) non è soltanto uno dei maggiori poeti greci del Novecento (primo ad essere insignito, nel 1963, del premio Nobel per la letteratura), ma fu anche uno dei protagonisti della rinascita della poesia, negli anni Trenta. Non ci occuperemo diffusamente di lui in questa sede, solo perché il tema principale del presente lavoro è costituito dal Surrealismo greco, movimento al quale SEFERIS non apparteneva.

<sup>4</sup> ALÉXANDROS ARGHIRIU, *Lecture successive di Surrealisti greci*, Atene, Ghnosi, 1990<sup>4</sup>, p. 20.

- <sup>5</sup> *Ibidem*, p. 89.
- <sup>6</sup> ODISSEAS ELYTIS, *Cronaca di un decennio, A carte scoperte*, Atene, Ikaros, 1987<sup>3</sup>, pp. 338-340.
- <sup>7</sup> In precedenza, nel 1930, per la precisione, fu pubblicato a Parigi una breve raccolta intitolata *Guardando alla salvezza*, di un poeta greco-americano, THEODOROS DORROS, da alcuni ritenuto un antesignano del Surrealismo greco, ma contro questa tesi si oppone decisamente MARIO VITTI che considera tale affermazione «perlomeno scriteriata», *Storia della letteratura, op. cit.*, p. 306. NIKITAS RANDOS (il cui vero nome era NIKOLAOS KALAMARIS) nacque nel 1907 e morì nel 1988.
- <sup>8</sup> ODISSEAS ELYTIS, *Via Nikitas Randos, Nel bianco*, Atene, Ikaros, 1992, pp. 225-226.
- <sup>9</sup> Come mette in luce il VITTI (*Storia della letteratura, op. cit.*, p. 307), RANDOS fu un comunista antidogmatico che entrò spesso in contrasto con la linea del partito, dal quale fu, per questo, allontanato. In un articolo scritto sul numero 2 della rivista «O kyklos», del 1932 (p. 98), egli si diceva convinto del fatto che la poesia poteva salvarsi solo grazie ai Futuristi ai Surrealisti agli Imagisti, a CLAUDEL, ELIOT e KAVAFIS.
- <sup>10</sup> La citazione è tratta da DAVID CONNOLLY, *6 (+ 1) studi sulla traduzione della poesia*, Atene, Ypsilon Vivlíá, 1998, p. 97.
- <sup>11</sup> ALÉXANDROS ARGHIRIU, *Lecture, op. cit.*, p. 96.
- <sup>12</sup> Cfr. DAVID CONNOLLY, *6 (+ 1) studi, op. cit.*, p. 105.
- <sup>13</sup> Nato a Iraklion, nel 1911, ODYSSEAS ELYTIS (premio Nobel per la letteratura, nel 1979) è considerato uno dei maggiori poeti greci (e non solo) del secondo Novecento. Molto importanti sono anche le prose autobiografiche (raccolte nei volumi *A carte scoperte, Nel bianco e Il giardino delle illusioni*) le quali contengono elementi importantissimi per interpretare correttamente la sua poesia.
- <sup>14</sup> ODYSSEAS ELYTIS, *Poeti contemporanei*, 2, Atene, Akmon, 1979, p. 187.
- <sup>15</sup> HANS RUDOLF HILTY, *Un lirico greco contemporaneo*, «Neue Zürcher Zeitung», 17, 7, 1960, ristampato in *Poeti contemporanei, op. cit.*, pp. 165-170.
- <sup>16</sup> GHIANNIS IOANNU, *Dalle scaturigini del Surrealismo alle foci del mito*, Atene, Kastaniotis, 1991, p. 123.
- <sup>17</sup> Cfr. ALÉXANDROS ARGHIRIU, *Lecture, op. cit.*, pp. 13-14.
- <sup>18</sup> Le raccolte saranno riunite nel volume ODYSSEAS ELYTIS, *Orientamenti*, Atene, Ikaros, 1940.
- <sup>19</sup> ANDREAS KARANDONIS, *La poesia di Elytis, Per Odysseas Elytis*, Atene, Papadima, 1992<sup>3</sup>, p. 72.
- <sup>20</sup> ODYSSEAS ELYTIS, *Cronaca di un decennio*, in *A carte scoperte, op. cit.*, p. 328.
- <sup>21</sup> ELYTIS tradusse, con l'aiuto di un altro poeta, *Ghiorgos Sarandaris*, alcune liriche di UNGARETTI (poi raccolte, insieme con altre traduzioni, nel volume *Riscrittura*, Atene, Ikaros, 1976, e gli dedicò uno studio breve, ma ricco di stimolanti osservazioni, pubblicato in *A carte scoperte, op. cit.*, pp. 635-640).
- <sup>22</sup> A questa poesia – e alla raccolta tutta – dedica un'analisi raffinata MARIO VITTI, in *Odysseas Elytis* (in greco), Atene, Ermís, 1991, pp. 24-26. Alla monografia del VITTI si rinvia anche per l'esame delle raccolte successive.
- <sup>23</sup> La differenza tra poesia piana e poesia prismatica è introdotta da ELYTIS in un lungo saggio dedicato all'innografo bizantino ROMANO IL MELODO, ora raccolto nel volume di prose *Nel bianco, op. cit.*, pp. 33-56 (si vedano in particolare le pp. 49-50).
- <sup>24</sup> MARIO VITTI, *Odysseas Elytis, op. cit.*, p. 49.
- <sup>25</sup> Ma pubblicate nel 1937.
- <sup>26</sup> ODYSSEAS ELYTIS, *Prima di tutto, A carte scoperte, op. cit.*, p. 42. Così scrive ELYTIS: «Ecco perché scrivo. Perché la Poesia comincia là dove la Morte non ha l'ultima parola. È la fine di una vita e l'inizio di un'altra, uguale alla prima, ma che va molto più in profondità, fino al punto estremo che l'anima può rintracciare, nei territori degli estremi, là dove il Sole e l'Ade si toccano».
- <sup>27</sup> L'intervista, rilasciata ad ANDONIS FOSTIERIS e a THANASIS NIARCHOS, fu pubblicata nel volume *In seconda persona* (in greco), Atene, Kastaniotis, 1990, pp. 100-101.
- <sup>28</sup> NIKOS ENGONÓPULOS, *Bolivár*, p. 24.
- <sup>29</sup> ALÉXANDROS ARGHIRIU, *Lecture, op. cit.*, p. 32.
- <sup>30</sup> NIKOS GATSOS, *Amorgós*, Atene, ristampato dall'editore Patakis, Atene, 1998, pp. 18-19.
- <sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 26-27.
- <sup>32</sup> Scrive MARIO VITTI: «Ma l'impatto del surrealismo sulla poesia greca non è circoscritto ai casi, pochi e assai diversi tra loro, sui quali ci siamo soffermati: il surrealismo ha messo in causa il far poesia e, direttamente o indirettamente, ha contribuito alla formazione di una norma poetica nuova che ha sostituito progressivamente la norma precedente» (*Storia della letteratura, op. cit.*, p. 323).

## Martino Baldi – Scripta volant

*C'è un aforisma che trovo nel libro di Ferlinghetti appena tradotto in Italia (Cos'è la poesia, nelle edizioni Oscar Mondadori) che mi rimbalza nella mente raccogliendo un'idea idonea ad introdurre i testi di Martino Baldi: «Cosa vi preoccupa? Cosa avete in mente? Aprite la bocca e smettetela di mangiarvi le parole». Già: perché Martino è un poeta disinibito. A un certo punto, ha smesso di rimuginare la propria lingua e si è rivoltato come un guanto. Ma, attenzione, ciò non vuol dire che sia un poeta svergognato, che predilige temi scabrosi: non è una questione di contenuti, ma di libertà espressiva. Ha ucciso i propri padri letterari (ma ha un alibi, non c'è nessuna polemica giovanile in questo, anzi, c'è una profonda fedeltà alla vita che viene proprio dalla morsa delle radici). In un certo senso ha fatto fuori anche sé stesso: si è liberato di impicci egoistici, si è lasciato scivolare via le pose giovanili, perché non ha più nulla da nascondere: ha la morte in faccia, per cui vive senza fare troppe storie. E lo fa cantando, esibendole, a tratti, le sue maschere di pezza (tanto che il rischio poetico è quello di lasciarsi a volte travolgere dall'euforia), costruendo il proprio teatrino e mostrandoci la squallida vita di appartamenti in disordine e di televisori sempre accesi e ipnotizzanti in cui noi tutti, di tanto in tanto, naufraghiamo. Ma il suo personaggio non si agita in preda a tic nevrotici, conosce la suprema ironia (quella vera, di chi fa sul serio le cose che fa, ma senza prendere troppo sul serio sé stesso), si muove per espellere le tossine (anche quelle dello studio, della sapienza satura e paralizzante): questo fa la differenza.*

*Eliot parlava della voce impersonale del poeta, ben sapendo che per poter rinunciare all'identità, bisogna prima averne una. In fondo, credo che il poeta ci parli di questo. Ha rotto la diga di tutti gli infingimenti, ha cominciato, a un certo punto, a fare davvero quello che stava facendo da sempre. Si è risvegliato dentro la vita, colto dal piacere quasi morboso (cioè intriso di consapevolezza e dolore, in quanto non è affatto un piacere ingenuo e adolescenziale) di poter dire tutto, di poter raccontare ogni cosa: di doverlo fare, perché a trent'anni non c'è più tempo da perdere. Così, con questi testi (e qui purtroppo ricordiamo al lettore che abbiamo potuto dar spazio solo a tre esempi, scelti fra nuclei alquanto differenti, giusto per sondare anche in ampiezza questa voce poetica), ha cominciato a raspare, a pulire lo spazio che gli è dato di abitare. Qualcuno, pertanto, potrebbe finire per credere che sia veramente il suo mondo, quello che ci passa davanti leggendo le sue poesie. Bisognerebbe allora stare attenti all'ultimo tranello e dire che sì, certamente, quella di cui ci parla in presa diretta è la sua realtà, ma lui non c'è, nella scena. Il protagonista di queste poesie è un'ombra che ha smesso di porsi il problema di sé stessa: proprio per questo va a fare la spesa, frequenta la piscina, pensa ai cantanti e ai calciatori di una mitologia giovanile non appositamente apparecchiata come fanno altri scrittori furbacchioni, ma semplicemente vera, esperita. Proprio per questo compie con estremo candore il crimine di raccontare la vita, per ricordare a tutti noi il gusto complesso della solitudine, amaro come una sorsata di birra davanti a un televisore che ci accompagna verso una nuova alba faticosa. Proprio per questo abbiamo la sensazione di vedere in faccia il poeta tra un'immagine e l'altra: esattamente come lui guarda negli occhi la vita, ne sente il fiato di bestia maledetta che non dà tregua, ne assapora l'assalto rapace di gioia che svuota. (M. M.).*

### SCRIPTA VOLANT (UN'EREDITÀ)

Non le parole nude resteranno  
ma il labirinto di rughe del tuo volto,  
l'arrampicarsi degli occhi e delle mani  
sullo specchio del tutto.  
I tuoi pensieri non sono voce  
ma corpo mio.  
E non nella memoria vive qualcosa;  
è nei sussulti dei sensi che rinasce  
ciò che da sempre non sappiamo e siamo,  
l'insegnamento involontario dei sospiri  
le cicatrici riaperte ad ogni notte.  
Il resto è un cimitero di ricordi:  
tombe bellissime.

Questo di te resta nell'eco.  
Quando dicevi, senza dire, senza saperlo,



col tuo sistema unico di macerare  
pagine intere, arricciolare gli angoli  
scegliere il luogo in cui riporre il libro:  
«Strappa dalla parola quanto c'è d'umano.  
Fanne pane. Di quanto ne rimane,  
di quanto tace,  
sangue».

#### IL GIORNO CHE UCCISI MIO PADRE

Mio padre era un uomo libero  
ma io sono più libero di lui.  
Il giorno che l'ho ucciso  
era un giorno qualunque.  
Mi sono alzato presto, come al solito  
fatto partire *Grace*  
ho acceso il notebook e messo sottosopra  
il frigo, prima di tutto il resto  
che si deve fare: sciacquarsi il viso,  
radersi, spalancare le imposte.  
Il latte era finito; sono dovuto uscire  
per rifornirmi (non posso rinunciare  
ad una colazione degna di questo nome).  
Mio padre, se ricordo bene, russava ancora  
ignaro nel suo letto  
mentre io barbuto ed accigliato  
strascicavo il sembiante verso la latteria.  
Pochi minuti dopo era già morto.

Il giorno che ho ucciso mio padre  
era un giorno qualunque d'estate:  
non un filo di vento o un timore di pioggia  
una nube lontana a distinguerlo  
da tutti i giorni uguali precedenti.  
Fu un giorno memorabile  
e nessuno se ne avvide.  
Del resto chi potrebbe dire  
l'istante in cui l'inverno diventa primavera,  
il baco farfalla, l'attimo esatto in cui  
il giglio è al culmine della sua bellezza  
e il vino sboccato al punto giusto?

Dopo la colazione (mi sembra respirasse ancora)  
ho letto le stesse cose del giorno precedente  
sugli stessi libri, ma per poche ore.  
C'era un bel tizio che diceva nulla  
un altro rispondeva ohibò  
ma come dialogavano... per dio!  
con tutti i crismi della letteratura

più accurata e più pura, soli tra loro.  
Quindi ho espletato i miei doveri di cittadino  
scorrendo i titoli del televideo RAI,  
e quelli d'uomo d'oggi, scrutinando  
le pagine 230 e 101  
(dalla sua camera nessun suono sospetto).  
Sono poi uscito per comprare  
una camicia bella fresca per la sera.

L'ultimo spasmo deve averlo avuto  
intorno a mezzogiorno e venticinque  
mentre io lucido, cosparso d'olio  
di cocco o d'altro frutto tropicale  
fendevo le acque delle vasca  
numero 80 (o giù di lì)  
nella bella piscina di campagna  
dove ogni giorno pratico i miei  
cinque chilometri di cromoterapia  
nuotando nell'*azur* più puro,  
per liberarmi dalle tossine  
e dalle scorie dello studio.  
Deve essere morto proprio in quel momento  
(l'istante in cui toccavo il bordo  
– la bracciata tesa –  
e una rapida fitta di dolore mi ha sfiorato  
la spalla destra come un presentimento)  
perché, tornato a casa, del suo corpo  
non c'era ormai più traccia.

D'averlo ucciso l'ho capito tardi.  
È stato necessario qualche giorno  
per notare l'assenza e interrogarsi  
sulla questione, trovare le risposte,  
stendere il regesto, denunciare il fatto.  
Non l'ho ucciso per caso: questo sia chiaro.  
Il colpo era premeditato nei particolari.  
Restava da decidere il momento giusto.  
L'ho ucciso perché non mi ha lasciato  
nient'altro da ammazzare: morti i suoi padri  
i suoi nonni e anche gli zii. I suoi fratelli:  
morti. Tutti prima che generasse me.  
E a cosa serve un uomo se non può  
esercitare il suo diritto a uccidere  
e a piangere i defunti più cari?  
Così ho deciso: prima o poi  
sarebbe morto da solo, tanto valeva  
farlo con le mie mani,  
per innestare in una vita grigia  
almeno un mito. Quello del parricida.

\*

Il mio paese è piccolo e la voce  
 si è diffusa con gran rapidità. Mio padre  
 era abbastanza noto e benvenuto  
 (se lo meritava: era proprio un brav'uomo).  
 Quando fu risaputa l'identità dell'omicida  
 ci fu uno scandalo di dimensioni  
 tutto sommato contenute  
 (forse perché eravamo una famiglia povera).  
 Non in pochi mi hanno tolto il saluto  
 ma i più hanno preso la notizia  
 con la più assorta indifferenza.  
 Qualcuno ancora fa buon viso, qualcuno  
 non fa mancare un pacca sulla spalla  
 non so se per pietà o per compassione.  
 Io quegli sguardi (allegri, sospettosi,  
 di disprezzo, d'invidia, d'ignoranza...)  
 ormai ho imparato a non tenerli in conto  
 più di quanto sia bene (il bene mio);  
 passo in mezzo alla folla a gran velocità  
 sulla bici scassata, quella di sempre,  
 e me ne vado fischiando  
 un motivetto che mi piace tanto.

DI NOTTE SOGNO CARMEN CONSOLI

Di notte sogno Carmen Consoli.  
 La ascolto parlare stregato.

Ha gli occhi

di pietra lavica non raffreddata  
 e un'onda di sangue sulle labbra,  
 la sua voce è un esercizio  
 di suonatori in marcia  
 nella mia steppa, il rastrello  
 delle mie povere emozioni da due soldi  
 un bicchiere colorato e scheggiato  
 un poeta morente che sogna un tango  
 un preludio di Shostakovich,  
 un drago.

Da qualche parte ne nascono ancora.

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

Martino Baldi (marziller@libero.it) vive tra Pistoia e Firenze. È laureando in letteratura italiana contemporanea con una tesi sugli esordi di Goffredo Parise. Suoi interventi critici e racconti sono stati pubblicati su «Atelier» e «Galleria». Ha pubblicato il libretto *Morte improvvisa di un portiere di notte* (2001) e *Di notte sogno Carmen Consoli* (Ass. Cult Press di Pistoia, 2002). Ha curato ricerche, apparati e cronologia per la mostra biobibliografica su Piero Bigongiari (a cura di Paolo F. Iacuzzi, Pistoia, luglio 2001) e relativo catalogo (Firenze, Pagliai Polistampa).

## Luisa Capodacqua – Senza di me non esisteresti

*Luisa Capodacqua ci introduce con un lieve acrostico dentro un piccolo mondo di magie domestiche con questa breve silloge, che si vorrebbe definire dickinsoniana solo per vizio di associazioni letterarie nella memoria critica e che, invece, è solo un fresco, leggero soffio di vera impertinenza poetica. Si tratta infatti di poesie bambine che sanno stringere il proprio candore fino a farne uscire una goccia di sangue, rinunciando all'innocenza che le autodistruggerebbe.*

*Può bastare un'annotazione apparentemente innocua per incidere il mondo reale con raggio obliquo, "surreale" oppure un verbo («Scomunico», in apertura) per far baluginare dietro a versi esili, che non si riparano dietro a strutture robuste, tutta l'energia di una leggerezza che affonda. Qui infatti non c'è ironia, ma una delicatezza che, nella seconda parte della sequenza proposta, dà adito anche a un divertito ricamo di vocali e di bisticci come se Cristo e Rimbaud, in filigrana, tornassero bambini interrogati da un sorridente sguardo femminile che sa tutto, anche se scorre via nel fluire domestico e silenzioso di una vita segreta (M. M.).*

*(a Carlo Mansueto  
così tutto così nulla)*

Senza  
immagini  
andiamo  
molto  
onestamente

\* \* \*

Sei sicuro d'aver varcato  
la soglia della mia esistenza,  
d'aver imparato a mettere  
la sciarpa nella mia giacca?  
C'è qualcosa che sa d'anguilla

\* \* \*

Dimmi che non ci sono  
Occhi, naso, labbra  
e questa maledetta capigliatura  
che tutto dice e cela  
(Ho provato a mettermi la giacca  
ma non scompaio)

\* \* \*

Scomunico chiunque non m'insegni  
come si comincia a vivere,  
quali odori prendere  
quali parole dire  
quali gesti scegliere  
Poi, rimetto le ali  
e vado

GIOCO IN -ARE

Cos'è che non sanno  
annaspire dire chiudere  
voltare pagina  
bere di corsa il vento

Sono troppo lo stesso

Zucchero di marca scaduto  
mela infracidita  
ape che non può ritornare,  
alveare

GIOCO IN -ERE

Ecco di corsa il sole  
sale sulle nostre scale  
beve la maledizione

Alloggia la pioggia  
oltre ogni dire  
anima mite e contenta  
sorella del sapere,  
belvedere

\* \* \*

E voi chi dite che io sia?  
Girotondo armonioso di a,  
cabala, piccola cicala,  
incoscienza  
fino a rimanere senza  
E poi di nuovo a  
e costruire  
o essere insidioso,  
invidioso,  
tutto un notturno di o.  
Capriccioso, sontuoso  
fino a godermela un po'  
(che tu sia mio o no)

**NOTIZIA BIOGRAFICA**

Luisa Capodacqua, nata a Bari nel 1966, ha iniziato giovanissima a scrivere versi conseguendo importanti riconoscimenti. È autrice anche di brevi racconti. Il suo attuale modo di essere poetessa consiste nel lavorare per il teatro: ha frequentato la "Corte dei miracoli" ed ha partecipato al laboratorio "Teatro ed handicap". Ha pubblicato *Ricordi... liriche in libertà tra fantasia e realtà* (Roma, Gabrieli, 1990).

## Gaetano Cio – *L'equivoco della virgola*

*I testi di Gaetano Cio paiono riprendere movenze classiche nella struttura, nel metro, nello stile e nel lessico. In realtà le variazioni introdotte nel sonetto rappresentano la cifra di una poesia che sfrutta la scrittura, un po' come Raboni, per entrare nel vivo del dibattito attuale. L'autore non si propone di ripristinare il passato, come il Mitomodernismo: il suo può essere paragonato all'attacco contro la tradizione sferrato dalla Neovanguardia nella seconda metà del Novecento, con la differenza che, mentre questa ricorreva all'eversione linguistica nei riguardi delle liriche precedenti, Cio si serve degli stilemi stessi della tradizione per dichiararne la consunzione. Prova ne è che, con l'eccezione della prima composizione, le altre vertono su argomenti metapoetici. Di "vision azzurra" la dieresi (notiamo l'uso rarissimo della rima sdrucciola) è dedicato alle figure metriche e retoriche che rappresentano la trama e l'ordito di una tela (quella di Penelope) di infiniti "disegni" poetici. Gli altri sono dedicati al problema del rapporto tra parola e realtà, elementi legati da un segno («Può essere mai un nome il segno / certo del reale [...]?») concepito come «indiviso, il mozzo e l'asse / l'uno in sé diviso», come «Vita nella morte senza confine / nel mistero» e come «essere non essere, mezzo e fine», che spesso giunge «al dire muto d'ogni senso».*

*Lo stile è una miniera di invenzioni ritmiche, rimiche e retoriche all'interno di un periodo ampio, cicero-nianamente gerarchico, dove trovano cittadinanza ampie volute di subordinate sempre, però, robustamente rette da un sostegno centrale. Questo poeta "novecentesco" sottopone ad usura mediante le risorse barocche una lingua poetica ormai incapace di far presa sul reale: «È il verbo muto in terra e senza accento» (G. L.).*

Prima in uno, poi nell'altro verso,  
tre giri per parte e il gioco è fatto:  
dell'urna il moto ch'è pur sempre avverso  
in sé stesso – ecco, il dado è tratto –

segna della sorte il primo estratto  
aduso ad ogni benda essendo immerso  
con il caso ch'è senza vista e tatto  
nella cerchia dei novanta ove, sperso,

con minor fortuna erra primo  
di altri quattro, e mai nessun dotto  
di cabale e di sogni desti al lotto  
potrebbe divinare sin nell'imo

l'oscuro delle cose: son di stanza  
nella bara i lazzari, senza viso,  
parlottando beffardi con sorriso  
di ogni tassa imposta alla speranza.

\*\*\*

Di "vision azzurra" la dieresi  
disfa in due l'uno sì come tela  
per Ulisse ordita e però sineresi  
in liuto senso opposto ne rivela

qual Nessuno che porta la sua vela,  
d'Itaca al lido, e nel mentre aferesi  
istoria in parte elide vedi epentesi,  
famigliare nel segno ove si cela,

che quella parte aggiunge qual amore  
che d'itaca regina oscure ore

sottrae e di luce ricongiunge  
a quella tela, onde rinverdire  
l'ulivo tra gli opposti mentre il dire  
il senso dei contrari ne disgiunge.

\*\*\*

È verbo muto in terra e senz'accento  
e muta segno e senso sempre spento  
dell'eco del silenzio ad ogni voce,  
eppure è sangue d'ogni patria, e cuore,  
e parla a gente che rinasce in croce  
com'esso che risorge mentre muore.

E sanguina qual corda di violino  
su petalo viola di cheiranto  
fiorito per la morte d'un bambino  
su pietra avita del muro del pianto.

\*\*\*

Non puoi sapere cosa è reale  
se il concreto che tocchi e vedi  
o la parola che n'appare tale,  
il segno umano che tu pure credi  
atto a dirne il bene e il male;  
e se rei Adamo ed Eva, eredi  
il dire o il melo o entrambi, o cale  
credere, o pensare che non ledi  
alcun credo e sia che a te par vero  
l'uno e l'altro corno, che insincero  
o il dire o il detto? fonte e foce  
che hanno letto distorto e sbieco  
com'il non riamato amore d'Eco  
che il dolore muta in muta voce.

\*\*\*

Può essere mai un nome il segno  
certo del reale, e non la spoglia  
d'ogni cosa se, financo nel regno  
aperto del silenzio ove s'ammoglia  
il possibile puro coll'ingegno  
dell'essere, ne riveste e spoglia  
senza fine il senso ed ogni foglia  
che fiorisce nel germoglio è segno

del nascere e perire del reale?  
del morire e rinascere del verbo?  
Sapere non potrai se è tale  
il silenzio prima di farsi verbo  
o entrambi se muto il divenire  
di silenzio informa ben anche il dire.

\*\*\*

Il vero è falso se ciò ch'è stato  
ora non è più, ed è infinito  
se morto celebrandosi, finito,  
la vita sua rinnova dal passato  
così che mutando l'essere stato  
essere non muta restando unito  
benché diviso l'un dall'altro stato,  
l'immoto del suo moto bipartito  
e indiviso, il mozzo e l'asse,  
l'uno in sé diviso, lotta di classe  
di segno e senso e il verbo che si sparte  
uno restando sul tronco dell'arte  
qual linfa ai rami sparti in mille rivi  
che i morti vi congiunge con i vivi.

\*\*\*

Vita nella morte senza confine  
nel mistero del suo verbo aperto  
al dire del non senso, senza fine  
fluendo nel raggio dell'incerto  
della ruota cui par veder il certo  
di ciò che passa ignorando il fine  
e l'orizzonte ch'è all'uomo offerto:  
essere non essere, mezzo e fine  
di sé stesso, come il vero che spera  
di frangere i confini della sfera  
del sapere, al buio del futuro,  
ignoto, ah! essendone ed oscuro  
il segno che ne traslata il senso  
infino al dire muto d'ogni senso.

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

Gaetano Ciao è nato ad Eboli il 5 maggio 1923. Laureato in Pedagogia, insegnante nelle scuole elementari, nelle medie, direttore didattico, ha pubblicato scritti e saggi di scienze dell'educazione e i seguenti libri di poesie: *La vita è un caso* (1995), *Ventisette e una donna* (1996) e *Venti poesie per un paese antico* (1997).



## Simonetta Della Scala – Porpore

*Sei poesie sono sufficienti per farti un'idea del lavoro segreto che sta divorando un poeta?*

*Simonetta Della Scala è mia coetanea e questo rappresenta al contempo un ostacolo ed uno stimolo: un ostacolo, perché entrambi stiamo ancora navigando in mare aperto; stimolo perché il conoscersi (che significa anche frequentarsi sulla carta, ops sul monitor del pc) è motore di confronto e crescita comune.*

*Sì, ecco la risposta alla domanda con cui ho esordito. Queste sei porpore, come fiocchi di neve, sono piombate attraverso l'inchiostro sulla pagina, l'hanno graffiata per ritornare con il loro carico di mistero in un luogo accessibile soltanto a Simonetta. Nonostante i versi siano spezzati, le figure sono nitide e delineate in poche parole, i personaggi già teatrali: «Essere al porto, / dai tufi bianchi, / il padrone accusato», «Verrò di notte al tuo viso», «volerti in mani / dai gesti scorso», «che tu non ti volti, / agili seni, / quegli occhi su me», «E da sempre in cenro / al dazio, / tuoi sguardi / di pelle». E quest'uso singolare che sa di post-moderno (un termine che in questa eccezione riesco a utilizzare senza aggrottare le ciglia) di lingue diverse, separate, non parole gettate a caso, ma versi costruiti con precisione, cautela, puntualità: «ex alto invehì», «dai volti aux nuits», «in lento for ever», «Medium lest / alle maglie da fere».*

*In queste poesie si respira a tratti la fatica del traduttore, come se le due versioni, quella in lingua e quella in italiano, fossero fuse insieme.*

*Chiedo a Simonetta: «A chi ti rivolgi in queste poesie?». Lei risponde: «È una poesia dialogante con un "tu" cercato strenuamente ma inevitabilmente fatto di asparizione». Il centro dello sguardo è sempre un po' più in là, spostato, come se cadesse fuori dalle parole, come se il poeta stesse per raggiungerlo, ma un attimo prima. E quando ci si allontana, sui polpastrelli, è rimasto un po' di colore (T. F.).*

### PORPORE

Essere al porto,  
dai tufi bianchi,  
il padrone accusato,  
sesso fra i dazi,  
come unica porta.  
Se recipere,  
ex alto invehì,  
penetrare.  
Uno solo può tutto,  
dal retroscena  
imperla  
al suo nescio quid.

\*\*\*

Verrò di notte al tuo viso,  
ebri di calce, nastro  
suadente di sonno.  
Verrò dal tempo senza  
più dimora, pietra  
di lunghi silenzi.  
E sul greto nuda,  
respirare il tuo odore,  
fresca ogni notte  
ti sazierò lì accanto.

\*\*\*

A M.

Solide arcate  
a pelle, tue albe  
violente.  
Sorridermi ancora,  
dai volti aux nuits  
sorridere insieme  
in lento for ever.

\*\*\*

Menade, i sensi  
di sciame in esterno.  
Volerti in mani  
da gesti scorsoi,  
sorridi al vento  
sorridi in me  
sola.  
Il conscio arcano  
fra lieviti inside.

\*\*\*

Cerili oltre la soglia,  
viva di sonno scoperto  
agili seni. cercare  
a sera che tu sia e  
che tu sia di Bacco, lestre;  
che tu non ti vòliti,  
agili seni,  
quegli occhi su me.

\*\*\*

Medium lest  
alle maglie da fere.  
In derno forte  
alle polveri aux nuits.  
E da sempre in cencro  
al dazio,  
tuoi sguardi  
di pelle.

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

Simonetta Della Scala, nata a Firenze l'otto settembre 1975, è iscritta alla Facoltà di lettere e filosofia (materia di laurea: Storia della critica e della storiografia letteraria). Si interessa particolarmente all'ambito dell'ermeneutica filosofica. Ha pubblicato alcuni suoi testi sull'antologia *Nodo sottile 2* e sulla rivista «L'Apostrofo».

## Giulio Marzaioli – *Moto a terra*

Per «rumore di fondo» la geofisica intende il reticolo di fratture che s'irradia in una zona sismica nell'imminenza di un terremoto e che si manifesta con brevi ma frequenti scosse di piccola intensità: come se la terra rabbrividesse prima di starnutire. Per salvaguardare la lucidità della pronuncia ed evitare il dramma che susciterebbe il resoconto della catastrofe, i testi di Marzaioli scelgono di registrare soprattutto questi istanti che precedono il disastro, i minuti avvertimenti del dolore che iniziano a martellare dall'ipocentro del soggetto e, «stanza dopo stanza», si espandono all'epicentro in superficie – d'altronde, ciò che consente di sottrarre un evento catastrofico alla fatalità che lo circonda e lo impone alla coscienza dell'individuo come una maledizione («destino-interruzione») è la presenza di fattori razionali che permettano di prevederlo. Questa identificazione tra soggetto e terra, compiuta per garantire l'obiettività della rilevazione, comporta naturalmente l'adozione di uno strumento quanto più lontano possibile da alcunché di organico: si tenderà, quindi, il passaggio da una scrittura fraintesa come elettrocardiogramma ad una scrittura usata come sismografo.

Inspira questi testi la speranza che il sisma, scrollando l'intonaco e la calcina, riveli lo scheletro portante dell'edificio, scopra ciò su cui è davvero possibile confidare, perché saldo nella sua essenzialità (il «ritratto» personale «privo di espressione»). Senz'altro spaventa l'eventuale distorsione che la convulsione delle scosse e gli inattesi spasmi potrebbero infliggere alla figura, sgretolandola come il corpo intravisto dietro il «vetro zigrinato delle docce» in una poesia Magrelli ed a cui si contrapponeva in Ora serrata retinae l'aspirazione alla «bella figura», al «disegno che restituisca / all'oggetto le sue linee»; si direbbe che Marzaioli moduli un'aspirazione simile nel proposito dichiarato di raggiungere una scrittura che fissi l'istante prima del crollo («prima che la materia ceda») e riesca ad imprimere sulla «lastra» l'intima struttura di ciò che si osserva, con la precisione distillata e la tempestività di una fotoincisione o di una radiografia. D'altra parte, se la riduzione del soggetto e delle sue convulsioni ad un meccanismo osservabile con uno strumento continua a suggerirci il nome di Magrelli, questo sembrerà tanto più pertinente, non appena si noterà in Marzaioli il ricorso di una scrittura che assume a tema se stessa, sfoga il piacere erotico percepito dalla «mano» che «incide», e incidendo compensa o, meglio, trasfigura il dolore (e qui inietterei come reagente un estratto di Roland Barthes: «[la scrittura] è una pratica di godimento legata alle profondità pulsionali del corpo», insomma una piacere prodotto dal semplice gesto dello «scavo», dal «solco», dall'«iscrizione»).

Nella distensione successiva al terremoto, tra le scosse di assestamento che diminuiscono a poco a poco d'intensità, come l'eco del «tuono / diretto altrove», questa poesia si avvicina ai toni pacati di una gnomica serena, rivolgendosi a tutta l'umanità fratturata che, proprio nell'istante del cedimento, si richiama, si sostiene a vicenda e nel frastuono del tracollo ritrova l'eufonia. Sopravviene, tuttavia, quel distorto «rullo di tamburo» che chiude la suite come un sipario, rivela il palco su cui si è svolta la messa in scena, scopre l'ironia che affila le parole dell'autore ed insinua il sospetto che sia stato messo lì proprio per scongiurare al lettore ingenuo di confidare, visti i tempi che corrono, in un simile ideale (E. P.).

Nel dolore l'ago incide  
sulla carta ad ogni fremito.  
Nella lucida nervatura  
di strumento che anticipa  
la monta strato su strato  
sotto la crosta sino al grado  
oltre il consentito, al di là  
del medio termine del suo  
pulsare. Intimamente  
scrive il sismografo  
la spezzatura, quasi  
una scrittura di piacere.

\*\*\*

Un battito dal fondo  
dal fondo si distacca  
dall'ultimo rumore.  
Avanza, segue il verso  
stanza dopo stanza.  
Come vetro  
traccia l'intonaco  
segue la mano che dietro  
incide. È sottile  
l'accenno che il disastro  
offre: un ricamo  
posato piano  
appena un soffio.

\*\*\*

Ma essenziale è che il crollo ti somigli  
perché sia familiare la rovina.  
La mappatura del distacco  
in ogni stacco di materia  
e ad ogni spaccatura un tratto  
del filo rotto (destino - interruzione).  
Sinché dalle macerie, privo  
di espressione, affiori il tuo ritratto.

\*\*\*

La pulitura inizia dagli occhi:  
abbattere la forma  
ad ogni battito di ciglia,  
prima che la materia ceda  
fissare sulla lastra  
la materia prima.  
Così rimane intatto il segno  
se nel disegno il tratto  
si scompone.

\*\*\*

Il tempo del sisma, il suo corpo  
sbatte contro il flusso e torna  
ampio, lenta eco della discesa  
al timbro cupo delle vene.  
Il sangue sa ordinare

il suo fluire,  
sa languire come pelle  
tesa mano a mano  
che il colpo si attenua  
come un tuono diretto  
altrove, che qualche nuvola  
comunque scuote.

\*\*\*

Non è l'equilibrio incerto  
o l'assenza di sostegno.  
Nel crollo si risponde  
all'appello, si cerca  
la parete ancora sana  
e vicina al cedimento:  
la rottura delle cose  
che richiama la vivente  
cosa nel pentagramma  
perché ciascuno  
risuoni della frattura  
con la propria nota  
sino al rullo di tamburo  
che chiude l'atto.

#### NOTIZIA BIOGRAFICA

Giulio Marzaioli (Firenze 1972) vive a Roma. Suoi testi sono apparsi su rivista e in *plaque*. Nel 2001 ha pubblicato *Elementi di fuga* (Ibiskos Editrice, tradotto in Francia nella collana Encres Vives) e nel 2002 *Chiasmo* (Pietro Chegai Editore). È co-fondatore assieme a Romina De Novellis della compagnia teatrale DENOMA, presso il DAMS-Roma3.

## Paolo Senna – *Il giardino delle delizie*

*Verlainiana malinconia Paolo Senna effonde sui paesaggi chiusi, i giardini in modo particolare, dove si consuma la sottile tragedia della sua anima. I fiori, i colori, le stagioni, il sole non rallegrano questa «oscura prigionia», dove eliotianamente è «difficile / sopportare troppa realtà», quasi fosse il rovescio di un Eden perfetto dove si annullano i contrasti. E allora montalianamente («siccome le frange di colori che tu volvi») il poeta aspira a fuggire da «questo paese d'esilio», a trovare un varco esistenziale per attuare la pienezza dell'essere, per dimenticare «i propri errori». «Affonderò la mano nella tasca / del cappotto, ritroverò polvere e cipria / per tingere il mio volto», ma il proposito non è supportato da una reale possibilità. La donna, la «fata», potrebbe aprire una concreta «via di fuga», un'ancora di salvezza («Se mi donassi un tuo ciglio»), ma l'aspirazione rimane legata al sogno: «E così la mia terra s'è fatta il mio cielo / le stelle sono ai miei piedi».*

*Una sottile tristezza emanano i versi dolcemente ritmati da parole «chiare», che non cadono mai in un crepuscolarismo di maniera, per il fatto che lo stile è supportato da una percezione del reale di un'anima protesa verso l'altrove, la quale, pur essendo modernamente disincantata, non si acquieta di «concludere questa passeggiata / col fragore di una [...] risata» (G. L.).*

### DAVID IN THE GARDEN

E il buio è tornato nel mio giardino  
la fonte cui attingevo non ha più acqua  
e non odo il trillo delle monete  
nelle mie tasche non è neppure una stella;  
ancora leggerei nel pozzo i nostri  
rapiti destini al vento lieve  
amico nel tempo felice. Non possiedo  
più la voce suadente di un tempo  
e questo paese d'esilio che mi sono  
trascelto come il più prezioso fra i miei  
tesori non ha più radici, e abissi  
infiniti come i mari sono i nostri cuori.

Vorrei fare ritorno ad un'età  
dove non dovrei scegliere, né per me  
né per altri, ove a ogni sguardo risponde  
un nuovo palpito del cuore,  
io misero re che abita un giardino  
buio, senza più acqua e forse senza amore.

### IN POSA PER TIZIANO

Danae, da tempo il sole ha scordato  
l'oscura prigionia che abiti.  
Ancora Settembre ritorna:  
le sue lune azzurre sapranno

tingere di ebbrezza la mia mente;  
cominceremo a indossare i maglioni  
e poi a giorni  
nella sfumata chiarezza di un tuo sorriso  
ecco vanire il sereno.  
Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,  
partecipo alle feste, ma è difficile  
divertirsi di questi tempi, difficile  
sopportare troppa realtà.  
Dimentico spesso miti riti favole, oscenità  
di cui ci si serve per cullare  
i propri errori.  
È l'ora del pagliaccio del matto del folle  
i soli a sapere anzitempo quanto è meglio  
concludere questa passeggiata  
col fragore di una tua risata.

PRIMA DI DORMIRE, CON MUSICA

Il paio di scarpe che ho comprato  
ha due ali di colombo ai lati:  
le userò per volare lontano,  
a zozzo sul breve braccio di mare  
che una divinità in maglione e camicia  
ci ha lasciato in eredità.  
Sarà allora il tempo in cui rifiorisce  
la magnolia dai fiori grassi, la luce  
sul muschio delle tegole di casa,  
qualche passero che svaga nell'orto.  
Affonderò la mano nella tasca  
del cappotto, ritroverò polvere e cipria  
per tingere il mio volto.  
Sarà un uragano di dadi  
per tentare la sorte amica  
o avara.  
Sarà la mia anima intimidita,  
contro il muro freddo di mattoni:  
accenderò un lume, spesso, la sera.

CAFFÈ IN PARADISO

Il tuo sguardo che un tempo  
dissi di fata è ora tanto verde e fuggevole  
che non riesco a stropicciare fra le dita.  
Se mi donassi un tuo ciglio, potrei  
provarmi un nuovo destino coi giochi  
di desideri troppo eguali; con esso filare  
una tela, fissarvi i miei giorni  
siccome le frange di colori che tu volvi  
e che di nuovi sensi investi e inaspettati.

A te che mi ascolti protendo mani  
che sono logore, parole ormai consuete,  
bracci d'anima che il tempo leviga e lega  
e come in tempesta figge e sconvolge.  
Non stancarti della nebbia che offro  
alla terra e di cui m'avvolgo: se muto  
ti sembra l'andare, questa è la via  
sola fra le mie morti consumate  
al suono dei tuoi tacchi e al profumo  
delle viole. Ha un nome questa piaga sottile  
che mi divora con la leggerezza di un sorriso?  
Riuscirò a sfiorare te che mi saluti  
nel sole e come un incanto mi travolgi?

**NOTIZIA BIOGRAFICA**

Paolo Senna è nato nel 1973 e vive a Cassinetta di Lugagnano (MI). Dopo aver conseguito la laurea in Lettere moderne ed un *master* in Critica letteraria, lavora a Milano, nella biblioteca dell'Università Cattolica. Collabora con saggi e recensioni a diverse riviste letterarie («Rivista di letteratura italiana», «Studi e problemi di critica testuale», «Testo»). Alcune sue poesie sono apparse on-line sulla rivista elettronica «Eulaleia» ([www.eulaleia.it](http://www.eulaleia.it)).



Alessandro Seri – *Mattinè*

*Isolato sul vetrino ed ingrandito, già nel titolo si riscontra lo stadio cellulare dell'inflessione che compirà il suo sviluppo nel corso della suite: la storpiatura, appunto, inflitta da un allofono alla pronuncia di una parola straniera, il difetto di accento congenito, organico, causato dalla persistenza delle cellule linguistiche natali e dall'ossessivo riproporsi di fonemi che modellarono nel tempo la glottide, fino a trasmettersi come un'eredità o una tara genetica.*

*Per divenire consapevoli della propria nascita, è necessario allontanarsi il più possibile dal presepio: nel caso specifico, solo la distanza che intercorre tra l'isolamento londinese e il bacino mediterraneo consente al soggetto di percepire il lascito ritmico e biologico delle origini («il colore degli occhi che bruciano»). Se il capovolgimento della «cartina del mondo» equivale in definitiva ad una più matura accettazione di queste, esso tuttavia presuppone che sia già avvenuto il superamento della pietosa dipendenza filiale dai luoghi e da coloro – padri, padrini e padroni – che nei luoghi hanno scritto e continuano a scrivere («la mafia onorata dei poeti marchigiani»). Questo approssima la scrittura di Seri ad una zona stilistica condivisa con altri coetanei, entro la quale un ghigno puntuto interviene a trattenere la confessione dell'io («la veste di pelle delle emozioni»), così come un immaginario multiforme e straniante disinnescava gli eccessi patetici – fatto salvo un breve, nostalgico languore («l'asfalto mastica solitudine»); a tutto ciò, poi, devono essere aggiunti gli esiti affatto originali che sortiscono non appena l'ironia si inasprisce in un sarcasmo auto-punitivo o costringe il soggetto ad un conflitto con gli altri che si sfoga in sparse pustole rabbiose: «maledico», «untori», «sere armate».*

*Questo sguardo che nota la noiosa banalità in cui si disfa ciò che un tempo fu sconvolgente e rivoluzionario (la tristezza, insomma, del «passato futurista») corrode soprattutto il sentimento dell'amore, l'aspetto patrimoniale più ingombrante del «retaggio mediterraneo», ridotto ad una recita replicata fin troppo e rappresentato, se necessario, seguendo il consiglio di Brecht, alludendo cioè alle «varianti possibili» dell'interpretazione. Il cuore, quindi, quale organo del sentimento e di una forma particolare di poesia che da esso trasuda, è traslocato dal centro della pagina ai bordi del foglio, nella cornice oltre i margini di stampa, vicino, dunque, alle «note a piè pagina», dove era già stato sistemato da un amico poeta (E. P.).*

## MATTINÈ

*Only the lull I like the hum of your valved voice*

Mattinè vuol dire  
 essere felici in mezzo ad un incrocio nel pomeriggio  
 un tratto  
 per ogni parola  
 un bacio  
 per ogni zona della cartina di Londra  
 un nostro  
 flebile fiato

## CAPOVOLGO LA CARTINA DEL MONDO

Maledico il mio retaggio  
 cattolico, latino, mediterraneo  
 fuoco.  
 Vorrei una ragionata, pacata, illuminata  
 andatura scandinava  
 oppure un mutismo  
 rassegnato a inconsulti gesti  
 estremo domenicali

molto animal british style.  
Poi mi fermo un attimo,  
capovolgo la cartina del mondo  
e ringrazio Dio  
di avermi trasfuso  
il sangue del tango argentino  
le lame dei coltelli  
il colore degli occhi che bruciano  
e fanno bruciare.

L'AUTOMOBILE DAL PASSATO FUTURISTA

L'automobile dal passato futurista  
s'addormenta in un parcheggio  
puntellato da alberi vuoti

parlano le voci  
di poesie con muscoli e vene

di giovanotti accostati a profumi  
elemosinanti fatue felicità  
scudisciate via dal risveglio.

In cerca d'un saldo spuntone  
dove appendere la veste di pelle delle emozioni  
destiamo un silenzioso torpore.

– Non vorrei essere un profumo che smetti–  
dichiara la voce di lui  
tace la voce di lei  
–Vorrei essere il tuo odore –

Esitante e notturna riprende un po' fiato  
l'automobile dal passato futurista  
che in bilico su tre ruote e un mattone  
sospira protettrice e annoiata ogni tanto alle stelle  
oltre la nebbia.

COME COPPI SUL GALIBIER

Sere armate  
di discorsi in maschera  
sull'alternarsi delle filosofie indigene  
sulla mafia onorata dei poeti marchigiani  
che sforano in migrazioni silenziose  
verso il fondo degli alambicchi.  
Liberati dai quadri delle tovaglie  
sfoderiamo noi untori risate  
sgargianti come Coppi sul Galibier.  
Ci guardiamo attorno ogni tanto

alla ricerca degli incitamenti dei francesi  
ma i legnosi abitanti della sala  
hanno rapporti diversi  
ed inevitabilmente in salita  
restano staccati  
o forse siamo noi  
a staccare la luce.

SULLE NOZZE DI SANGUE

Parlandoti sincero dei miei limiti  
che non riesco nella verticale  
traccio diagonali malinconiche  
ad unire spazi ventosi e desolati  
tra Islanda e Patagonia.

Proponi di saltare lungo un tappeto finto  
cercando in me un rivale  
– prenditi pure le tue soddisfazioni unte –  
hai solo occupato di nascosto al buio  
qualche ora tarda, qualche parola  
– cerchi conferme alla tua virilità arlecchina? –

Interpreti senza molta eco  
un uomo che muore fuori scena  
dici che in questo Lorca ha indovinato?

Ma il dubbio caro attore di teatro  
è un privilegio assai consolidato  
nei ceti alti in qualche casta  
per tutti gli altri valgono le religioni.

Vorrei proprio vederti in un duello  
scambiare qualche assalto  
muori sul palcoscenico e s'alzano gli applausi  
ti avvicino all'orecchio sanguinante  
e sussurrandoti che questa è la morte degli attori presuntuosi  
ti chiudo gli occhi e uscendo anche le porte

la colpa non è tua  
l'amore è sempre poco originale.

**NOTIZIA BIOGRAFICA**

Alessandro Seri è nato a Macerata il 18 febbraio 1971. Ha collaborato con svariate riviste e con i quotidiani: «Corriere Adriatico» e «Il Messaggero». Ha pubblicato la raccolta di poesie *E mi guardi con gli occhi di un gatto nero* (Piacenza; Blu di Prussia, 1998) ed il racconto *Alienor D'Alpais* incluso nell'antologia *Temi d'Autore* (Piacenza, Blu di Prussia, 1999). È stato responsabile della sezione libri del mensile «La Prima delle Marche». A luglio 2001 è stato rappresentato lo spettacolo *Animacerata* basato su suoi testi. A ottobre 2001 è stato rappresentato a Montecosaro, nella chiesa barocca di Sant'Agostino, lo spettacolo *Concerto sotto l'asfalto* basato su suoi testi e sulle musiche del chitarrista Massimiliano Ruggeri. Attualmente è responsabile del progetto "Licenze Poetiche – serate di letteratura aggiornata" per il Comune di Macerata.

## Federico Italiano – Michael Krüger: *La misura del dialogo*

È un'esperienza insolita – almeno per me – tradurre un poeta che s'apprezza e si stima, il cui ufficio si trova a pochi isolati di distanza. Dal mio appartamento in Biedersteinerstraße al palazzotto della casa editrice Hanser ci sono poco più di due minuti in bicicletta. Tutto si riequilibra considerando la difficoltà di strappare un appuntamento a Michael Krüger, persona gentilissima e disponibile, ma dall'agenda satura e soffocante. Nella postfazione alla sua prima raccolta di poesie scelte, il curatore, Kurt Drawert, imposta tutto il suo commento all'opera di Krüger sulla sua ormai leggendaria “mancanza di tempo”. La prima volta che lessi quel testo, mi sembrò sinceramente un po' improvvisato: pensai, con una certa rigidità, che certi particolari andrebbero risparmiati al lettore. Col tempo e attraverso esperienze dirette ho sviluppato un senso di “compassione” nei confronti di Drawert.

La silloge di testi, che presentiamo in questo nuovo numero del nostro laboratorio di traduzione, vuole essere un piccolo omaggio alla vena pacata e narrativa in cui Krüger pare prendere asilo dalle mille faccende di una vita operosa. Che la poesia sia il luogo intimo della riflessione, è quasi ovvio; che abbia effetti terapeutici e calmativi, è questione più che controversa; ma che possa essere un piccolo cantiere in cui costruire un edificio di pace e dialogo è una realtà da non sottovalutare. Quest'ultimo credo sia il modo più consona di descrivere lapidariamente ciò che rappresenta la scrittura per il nostro poeta.

È già stato distrutto molto, troppo forse. Concediamoci il respiro del costruttore, largo o corto che sia –, sembra dirci Krüger. L'andatura lenta e affabile delle sue poesie ha il sapore della narrazione, di storie raccontate a tavola tra due amici o lungo un viale, durante una passeggiata. Alcuni hanno definito elegiaco il suo procedere (E. Niccolini), altri hanno accennato ad un originalissimo *parlando* che modula in versi il quotidiano (L. Forte, C. Nooteboom). Io vedo un poeta che si misura responsabilmente nel e con il dialogo, che cerca di mettere ordine tra le proprie cose (*Lettera a un bambino*), di sistemare senza nervosismi eccessivi le carte della propria scrivania, per porre le basi del discorso necessario e restaurare il ponte che separa le sensazioni dalle parole (*Finestra aperta*). Senza entrare in antipatici letteralismi, situerei Krüger su quel sentiero che porta da Wordsworth a Heaney, sentiero al cui imbocco potrebbero leggersi questi versi: «[...] vorrei dare, / finché è possibile, per quanto possono le parole, / una sostanza e una vita a quel che sento: / chiudere in un tabernacolo lo spirito del passato / per trarne salute in futuro» (William Wordsworth, *Il preludio* XI, 336-43, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1996, p. 7; *cit.* in Seamus Heaney, *Dalla sensazione alle parole. Approssimazioni*, introduzione e cura di Massimo Bacigalupo, trad. di Piero Vighioni, Roma, Fazi, 1996, p. 33).

### NOTA ALLA TRADUZIONE

Tradurre è un'arte a sé, tuttavia perfettibile e non auratica. Svelare i retroscena di un quadro, i motivi di una sonata o i meccanismi di un testo poetico è un'occupazione dignitosa e arricchente, ma scalfisce assai raramente la genuinità del prodotto artistico. Discutere le scelte di un traduttore, invece, è parte integrante della traduzione medesima. Mi spiego. La scelta di un vocabolo, ad esempio, nel corso di una traduzione, si raggiunge quasi sempre attraverso l'eliminazione di altri candidati apparentemente legittimi. Il vocabolo prescelto, dunque, oltre alla sua naturale dotazione di significato reca con sé la ricchezza di tutti i termini che ha lasciato sul campo, è pregno di essi per negazione. La scelta, invece, di un vocabolo nella composizione di un testo poetico o il colore e l'intensità di una pennellata è effettuata pescando da un ricettacolo di possibilità pressoché infinite,

costituito essenzialmente dalla mente dell'autore, in una determinata situazione spazio-temporale. La traduzione gioca con possibilità finite e regole invalicabili, la scrittura poetica ha di fronte a sé un campo senza recinti. È proprio questo suo dover stare alle regole che fa della traduzione un'arte democratica e controllabile, perfettibile e non auratica.

La difficoltà più evidente di tale ragionamento sorge dall'inevitabile dato di fatto che la maggioranza dei lettori di una traduzione non conosce la lingua originale. Io sono dell'avviso che anche a questi, sebbene sottoposti a qualche ostacolo ulteriore, sia concesso una sorta di democratico controllo della traduzione. Infatti, se è vero, come ho cercato di spiegare, che le possibilità a disposizione di un traduttore, per quanto varie, sono limitate, anche al lettore che ignora la lingua dell'originale è permesso di riconoscere le peculiarità della scelta del traduttore, attraverso una profonda riflessione sulla propria lingua. Certo, si tratta di un'operazione complicata ed estenuante, ma non ci richiede tanto sforzo e concentrazione anche la lettura sincera del testo di un nostro connazionale?

Vediamo, in conclusione, un paio di esempi curiosi nell'ambito della scelta lessicale, tratti da alcune traduzioni che seguono. In *Finestra aperta*, a partire dal verso 25, Krüger accenna alla bellezza che il «paesaggio» dietro gli alberi avrebbe fatto sperare se non si fosse levata la nebbia. In quel passaggio v'è una parola apparentemente semplice, «Land», che il traduttore ha reso con «paesaggio». Il termine tedesco contempla come accezioni principali “terra” e “terreno”. Il potenziale di significati, tuttavia, s'allarga fino ad abbracciare “campagna”, “territorio”, “paese” nel senso di Stato o Stato federale (Bundesland). Il tono quasi bucolico della descrizione, dominante nella prima parte della poesia, potrebbe suggerire “campagna” o “terreno”, come lo intenderebbero due contadini che parlano delle loro proprietà. Altrettanto legittimi, tuttavia, sarebbero “terra” o “paese”, nel senso di un mondo che si apre al di là degli alberi: accezione, quest'ultima, che donerebbe un respiro largo, meditativo al testo intero. La scelta di “paesaggio”, pur non consueta, cerca una mediazione tra la concretezza del primo modo e l'astrazione del secondo.

Un rompicapo da «Settimana enigmistica» si potrebbe definire la scelta per gli ultimi decisivi due versi di *Discorso del postino*. Il postino confessa la sua preferenza per una particolare cartolina della sua collezione. Anch'essa, come tutte le altre, non è giunta a destinazione. Il testo che questa cartolina reca: «Ich verzeihe dir. / Nie.», è dubbio. Pure il lettore tedesco rimane turbato dalla disposizione dei due versi. La cartolina potrebbe contenere entrambe i versi oppure solo il primo; il secondo, infatti, costituito dal monosillabico «Nie», «mai», potrebbe essere il commento finale e tragico del postino. L'ambivalenza nella traduzione italiana non è perfettamente riproducibile, essendo ostacolata dalle regole della nostra formula negativa.

Nell'ultima poesia della silloge, *Il libro*, compare un distico per certi versi ermetico. «Da lui appresi da dove viene la luce / irripetibile nei quadri di Vermeer». Il nocciolo dell'ambivalenza che sfuma il significato è costituito dal verbo “wiederholen”, ovvero, “ripetere”, “ridire”, “rifare”, “replicare”. In una prima versione, il traduttore s'affidò ad una soluzione di questo tipo: «Da lui appresi da dove viene la luce / che sempre si rinnova nei quadri di Vermeer». Eliminando la negazione, si cercò di rendere il senso del rinnovamento, spostando di conseguenza il peso del verso più su Vermeer che sulla luce sottolineando, cioè, l'abilità del pittore nel creare una luce sempre diversa, che si rigenera continuamente. La versione poi pubblicata recupera, invece, il significato più letterale di “wiederholen”, “ripetere”, comprimendo la relativa in un aggettivo: «irripe-

tibile». Questa scelta conferisce maggiore significato al binomio oscurità-luce che sottende tutto il componimento. Con «irripetibile», la luce diviene baricentro del distico – intesa innanzitutto come “unica”, non più rappresentabile, che esistette solo in quel momento e mai più, di cui solo abbiamo testimonianza grazie al genio di Vermeer che ha saputo afferrarla e documentarla. La scelta apparentemente insignificante, che si impone tra le due possibilità, ha forti ripercussioni su tutto il testo, cui è in grado di far prendere un cammino piuttosto che l’altro.

#### NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA

Michael Krüger nasce nel 1943 a Wittgendorf, presso Zeitz, in Sassonia. Tra il 1966 e il 1969 è coeditore della rivista berlinese «Die Diagonale». Nel 1968 inizia, in qualità di lettore, la sua lunga attività presso alla prestigiosa casa editrice Hanser, di cui sarà, a partire dal 1986, direttore editoriale. Dal 1968 al 1988 cura in collaborazione con Klaus Wagenbach l’annuario di letteratura *Tintenfisch*. Nel 1976 appare il suo primo volume di poesie, *Reginapoly*. Dal 1981 è direttore unico della rivista «Akzente» (dal 1976 al 1980 ne fu condirettore insieme a Hans Bender). Per i tipi della casa editrice Hanser dirige personalmente la raffinata collana di letteratura “Edition Akzente”. Ha ricevuto diversi premi: notevoli il Peter-Huchel-Preis nel 1986 e l’Ernst-Meister-Preis nel 1994.

Tra i principali volumi di poesia dati finora alle stampe segnaliamo: *Diderots Katze* (1978), *Aus der Ebene* (1982), *Wiederholungen* (1983), *Zoo* (1986), *Brief nach Hause* (1993), *Nachts unter Bäumen* (1996), *Wettervorhersage* (1998) e un volume antologico, pubblicato dalla prestigiosa casa editrice Suhrkamp, *Archive des Zweifels* (a cura di Kurt Drawert, 2001). Nel 2001 è altresì apparsa, in edizione limitata, da Merlin Verlag una piccola raccolta, *Vom Licht ins Dunkel*, contenente nove poesie, composte appositamente per altrettante incisioni all’acquaforte dell’artista Erika Hegenwisch. Non meno importante è la produzione in prosa di Krüger, in parte tradotta anche in Italia da Einaudi. Ultimamente sono usciti il romanzo *Die Cellospielerin* (2000, in italiano *La violoncellista*, trad. Palma Severi, Torino, Einaudi, 2002) e la novella *Das falsche Haus* (2002). Insomma, credo si possa senza timore definire Michael Krüger – che è pure un instancabile curatore di volumi e traduttore dall’inglese e dall’ebraico – cittadino onorario della Repubblica dei Libri.

La fortuna della sua produzione poetica in Italia è per ora legata alle traduzioni di Elisabetta Niccolini («Poesia», Novembre 2000, n. 144, pp. 2-12) e al recente volume antologico: Michael Krüger, *Di notte tra gli alberi* (a cura di Luigi Forte, Roma, Donzelli, 2002).

#### TESTI

*Brief an ein Kind*, in Michael Krüger, *Brief nach Hause*, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1993.

*Offenes Fenster, Rede des Postboten, Rede der alten Frau*, in Michael Krüger, *Nachts unter Bäumen*, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1996.

*Rede des Taxifahrers*, in Michael Krüger, *Wettervorhersage*, Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1998.

*Boote, Das Buch*, in Michael Krüger, Erika Hegenwisch, *Vom Licht ins Dunkel*, Gifkendorf, Merlin Verlag, 2001.

OFFENES FENSTER

Obwohl es lange nicht geregnet hat  
(und der Schmutz auf den Fenstern  
verklumpt ist zu einer welligen Karte,  
deren Wege und Straßen man ziellos  
verlängern kann, solange die Reise  
notwendig erscheint), glänzen die Blätter  
der Birken, und wenn eine der zarten  
Grasmücken sich als ironischer Fleck  
ins Grün fallen läßt, sieht es aus,  
als würden Tropfen fallen, stellvertretend.  
Auch die jungen Fäustlinge des Ahorns  
wirken wie frisch lackiert, matt,  
und obwohl die Sonne sich noch verbirgt,  
packen sie sich fleißig Licht  
auf ihre geäderten Rücken. Nur die Obstbäume  
mit ihren rissigen Rinden, übersät  
von schlecht verheilten Wundmalen,  
stehen mutlos da, nachdem ihnen der Wind  
im Herbst ihre Kronen gekappt hat:  
Alte Könige, die ihr Gnadenbrot verzehren.  
Man ahnt schon, wie die Äpfel aussehen werden  
im Herbst: verkümmelte Früchte,  
schwarz gesprenkelt, in denen die Kerne  
noch vor der Reife verdorrt. Elegien,  
pathetisch und sauer. Das Land hinter  
den Bäumen könnte schön sein, wenn nicht  
ein stickiger Nebel sich tragisch bewegt  
aufgebaut hätte. Keine Ahnung, wie das Stück  
heißen wird, das sie hier spielen wollen,  
aber ein Christus kommt vor, ein alter Mann,  
der seit Tagen am Ufer entlangläuft  
und hoffnungslos seinen Text memoriert,  
umflogen von zeternden Schwalben.  
Sie haben ihr Talent zur Architektur  
überschätzt, denn heute morgen lagen  
drei junge noch nackte Tiere auf dem Kies  
unter dem Fenster, von Mäusen schon ihrer Herzen  
beraubt. Nichts hält den Tag besser zusammen  
als dieser eine lange Blick aus dem Fenster.  
Man lernt mit den Augen, wie Empfindungen  
zu Worte kommen, wie die Wörter heilen  
und wir mit den Wörtern. Eine Wunde,  
die nicht mehr blutet. Und wie ich eben  
das Fenster schließen wollte, hörte ich,  
wie unten die Tür ins Schloß fiel.

FINESTRA APERTA

Sebbene da tempo non abbia piovuto  
(e lo sporco alle finestre si sia  
raggrumato in una carta geografica,  
le cui vie e strade si potrebbero  
allungare senza meta, finché paia  
necessario il viaggio), brillano le foglie  
di betulla e, quando uno dei gracili  
moscerini si lascia cadere nel verde  
come ironica chiazza, si ha l'impressione  
che cadano in vece sua delle gocce.  
Anche le giovani manopole dell'acero  
sembrano laccate di fresco, smerigliate,  
e, per quanto il sole ancora si nasconda,  
caricano industrie luce  
sulle loro schiene venate. Solo gli alberi da frutta  
con le loro cortecce crepate, cosparsi  
di cicatrici mal rimarginate,  
stanno là avviliti, dopo che il vento  
in autunno mozzò loro le chiome:  
Vecchi re che si cibano del loro pane quotidiano.  
Si intuisce già che aspetto avranno le mele  
in autunno: rachitici frutti,  
picchiettati di nero, in cui i noccioli  
seccano ancora prima della maturazione. Elegie,  
patetiche e acidule. Il paesaggio dietro  
gli alberi potrebbe essere bello, se una nebbia  
soffocante, tristemente mossa,  
non si fosse levata. Non ho idea di quale nome  
avrà il pezzo che qui vogliono recitare,  
ma compare un Cristo, un uomo vecchio,  
che da giorni cammina lungo la riva  
memorizzando disperatamente il suo testo  
circondato dai voli di rondini strillanti.  
Hanno sopravvalutato il proprio talento  
per l'architettura, poiché stamattina giacevano  
tre giovani animali, ancora nudi, sui ciottoli  
sotto la finestra, con il cuore già strappato  
dai topi. Nulla tiene unito il giorno meglio  
di quest'unico lungo sguardo dalla finestra.  
S'impara con gli occhi come le sensazioni  
divengano parola, come le parole guariscano  
e noi con le parole. Una ferita  
che non sanguina più. E, proprio quando  
volevo serrare la finestra, sentii  
da sotto chiudersi la porta.



## BRIEF AN EIN KIND

Vielen Dank für Deinen Brief.  
Der Umschlag, das frische Grün, hat mir gefallen,  
ich will ihn aufheben, obwohl auch ich mich trennen will  
von den Sachen. Wenn die Wohnung voll ist, muß ich sterben.  
Deinen Umschlag habe ich an die Lampe geheftet,  
jetzt ist es dunkler, das Papier nicht mehr weiß,  
und Deine Schrift leuchtet: jetzt kann ich nie mehr  
meinen Namen vergessen, meine Anschrift. Es gibt zu viel  
von allem, wir müssen lernen, wegzwerfen. Aber was?  
Wenn ich morgens an der Mülltonne vorbeigehe,  
kommen mir die Tränen. Gestern lag ein Mantel  
unter Kaffeesatz und Kartoffelschalen, ein Ärmel hing  
über den Rand des Containers, an dem ein Knopf fehlte.  
Ein richtiger Mantel, wie ihn Menschen tragen.  
Alles wird Geschichte, Müll, wenn ein Knopf fehlt,  
ein lächerlicher Knopf aus Plastik.  
Dieser Tage ist die große Sowjetunion  
zerfallen, und kein Mensch weiß, wie die Teile heißen,  
aber jedes Teil hat einen Namen. Schöne Namen,  
bei denen der Sprecher im Fernsehen stottert, der Mann  
mit dem runden Gesicht. Alle Menschen sind jetzt Brüder,  
sonst bleibt alles beim alten. Zuviel *jetzt*  
in diesem Brief, wenig *gestern* und *morgen*, alles ist  
zusammengerafft in diesem *jetzt*, auf den Punkt gebracht,  
der etwas abschließt. Ob ich Dir einen Löwen bieten kann,  
ist ungewiß. (Löwe wird übrigens mit *w* geschrieben,  
mit einem Gruß an Deine Lehrerin.) Der Löwe jedenfalls,  
der hier im Hause wohnt, sucht eine andere Wohnung.  
Manchmal bringt er mir, im tiefenden Maul, die Post,  
dann ist der Absender nicht mehr zu entziffern.  
Ich schreibe sowieso nur noch Dir. Komm mich bald  
besuchen, denn wenn Du erst groß bist, dann bin ich schon  
tot.

*für Simon*

## REDE DES POSTBOTEN

Ich besitze eine schöne Sammlung  
von Postkarten, die sich nicht zustellen ließen.  
Sie ist streng alphabetisch geordnet.  
Urlaubsgrüße, von fettigen Daumen signiert,  
Liebesverrat in Druckbuchstaben,  
praktische Ratschläge: Bitte vergiß nicht,  
das Gas abzustellen. Alles, was Menschen  
verbindet. Schriften, die sich keck vergeuden  
andere mit puritanischen Unterlängen.  
Und all die schönen entwerteten Gesichter:  
Adenauer, Franco, der traurige griechische König,

LETTERA A UN BAMBINO

Ti ringrazio molto per la tua lettera.  
La busta, col suo fresco verde, mi è piaciuta molto,  
la voglio conservare, sebbene anch'io desideri separarmi  
dalle cose. Quando l'appartamento sarà pieno, dovrò morire.  
La tua busta l'ho appesa alla lampada,  
adesso è più scura, la carta non più bianca,  
e il tuo scritto brilla: ora non posso più  
dimenticare il mio nome, il mio indirizzo. C'è troppo  
di tutto, dobbiamo imparare a gettare via. Ma cosa?  
Quando al mattino passo dal bidone della spazzatura  
mi vengono le lacrime. Ieri c'era un cappotto  
sotto i resti del caffè e le bucce di patata; una manica  
cui mancava un bottone, pendeva dai bordi del container.  
Un vero cappotto, quello che porta le gente.  
Tutto diviene storia, immondizia, quando manca un bottone,  
un ridicolo bottone di plastica.  
In questi giorni la grande Unione Sovietica  
è caduta a pezzi e nessuno sa come si chiamino le parti,  
eppure ogni parte ha un nome. Nomi belli,  
che l'annunciatore alla tele, l'uomo  
con la faccia tonda, balbetta. Tutti gli uomini sono ora fratelli,  
per il resto rimane tutto come prima. Troppi *ora*  
in questa lettera, pochi *ieri* e *domani*, tutto è  
compreso in questo *ora*, condotto al punto  
che conclude qualcosa. Che io possa procurarti un leone,  
è improbabile. (Leone, a proposito, si scrive con *n*,  
con un saluto alla tua maestra.) Ad ogni modo, il leone  
che vive qui da me, sta cercando un altro appartamento.  
A volte mi porta la posta con la bocca gocciolante,  
così che decifrare il mittente diviene cosa impossibile.  
Scrivo comunque ancora soltanto a te. Vieni presto  
a trovarmi, perché quando tu sarai grande, io sarò già  
morto.

*per Simon*

DISCORSO DEL POSTINO

Possiedo una bella collezione  
di cartoline che non si lasciarono consegnare.  
È rigorosamente in ordine alfabetico.  
Saluti vacanzieri, segnati da pollici unti,  
rivelazioni d'amore in stampatello,  
consigli pratici: Per favore, non dimenticare  
di chiudere il gas. Tutto ciò che unisce  
gli uomini. Scritture che si sprecano allegramente  
altre laconicamente puritane.  
E tutti i bei volti obliterati:  
Adenauer, Franco, il triste re greco,

Atelier - 81

der noch verstempelt wurde, als er schon längst  
im Exil war. Auch Pelikan und Tulpe  
fehlen nicht in meiner Sammlung.  
Eine Postkarte hab ich besonders gern, sie ist,  
in New York aufgegeben, um die Welt gereist,  
ohne ihre Botschaft loszuwerden.  
Ihr Text lautet: Ich verzeihe Dir.  
Nie.

#### REDE DER ALTEN FRAU

Hier legte das Boot ab, und noch im Flachen  
nahm es der Wind mit, zur Freude der Augen.  
Medusen tanzten in der schäumenden Brandung  
in feurigen Roben, und das scharfe Gequengel  
der Möwen über dem metallischen Wasser  
war unwiderstehlich. Der Mann am Steuer  
verteilte die Angst auf beide Seiten,  
nur der Kleine, den sie den »Philosophen« nannten,  
weil er kurzsichtig war, durfte in der Mitte  
sein Salz kauen, das war gut für die Knochen.  
Dort, wo das Wasser ausläuft in den Himmel  
und das Reine ein Teil des Unreinen wird,  
führen sie durch. Dann wurde das Meer wieder still.  
Einer hat es geschafft. Er wurde im Krieg  
dekoriert, bevor er starb. – In welchem?  
In einem der letzten, sagte die alte Frau.

#### REDE DES TAXIFAHRS

Der Gast wollte die Abkürzung nehmen,  
nicht ich. Zunächst querte ein Igel die Straße,  
später eine Herde Kühe, dann ein Reh,  
das nicht weichen wollte. Eine schwarze Katze  
ließ uns einen Umweg nehmen, bis zur Grenze  
und darüber hinaus, nach Osten. Der Herr mußte  
dann austreten und verirrte sich im Wald.  
Zerrissen und zitternd lag er unter den Brombeeren,  
wo er seine Brille vermutete. Wir waren uns  
näher gekommen. Wir fanden ein paar Pilze,  
die wir roh aßen, gegen den Hunger. Ich war ihm  
wohl fremd, obwohl er mich gar nicht richtig  
verstand. Während der Fahrt erbrachen wir uns  
beide aus dem Fenster. Sie sehen bleich aus,  
sagte er zu mir mit käseweißem Gesicht.  
Dann wieder eine Grenze. Nicht eigentlich deutsch,  
also wieder zurück. Am Flughafen, gegen 17 Uhr,  
war er in mein Taxi gestiegen. Ohne Gepäck,

che veniva ancora stampato sebbene fosse da tempo in esilio. Anche pellicani e tulipani non mancano nella mia collezione. A una cartolina sono particolarmente affezionato, una spedita da New York, che ha girato il mondo, senza portare a destinazione la sua ambasciata. Il suo testo dice: Ti perdono. No, mai.

#### DISCORSO DELLA VECCHIA SIGNORA

Di qui salpò la barca, e ancora in acque basse se la portò il vento, per la gioia degli occhi. Meduse danzavano nel frangente schiumoso con vesti infuocate e gli acuti piagnistei dei gabbiani sull'acqua metallica erano irresistibili. L'uomo al timone spartì la paura su entrambe i lati, solo il piccolo, che loro chiamavano «Filosofo», per la sua miopia, poteva rimanere nel centro e masticare il suo sale, che era buono per le ossa. Là, dove l'acqua scola nel cielo e il puro diviene parte dell'impuro, proseguivano. Il mare, poi, si calmò di nuovo. Uno ce l'ha fatta. Fu decorato in guerra prima che morisse. – In quale? In una delle ultime, disse la vecchia signora.

#### DISCORSO DEL TASSISTA

Fu l'avventore a voler prendere la scorciatoia, non io. Prima attraversò la strada un riccio, più tardi una mandria di mucche, poi un capriolo, che non voleva cedere il passo. Un gatto nero ci fece imboccare una deviazione fino al confine e oltretutto verso est. Il signore, poi, dovette fare i suoi bisogni e si perse nel bosco. Lacerato e tremante, giaceva sotto un rovo di more, dove presumeva fossero i suoi occhiali. Ci eravamo fatti più vicini. Trovammo un paio di funghi che mangiammo crudi contro la fame. Dovevo certo essergli estraneo, sebbene lui non mi capisse affatto. Durante il viaggio vomitammo entrambe dalla finestra. Ha un aspetto pallido, mi disse con una faccia bianca come formaggio. Poi, di nuovo il confine. Non proprio tedesco, dunque, dietro front. Era salito sul mio taxi all'aeroporto, verso le cinque. Senza bagagli

im leichten Mantel, ein dünnes Buch unterm Arm.  
Um es kurz zu machen: Gegen Morgen erreichten wir  
eine Stadt, irgendwie glücklich und nun schon  
sehr aneinander gewöhnt. Mein Gott, was für ein Leben  
er führte. Nur zahlen wollte er nicht.

#### BOOTE

Wir fahren hinaus, von Schwalben begleitet,  
die das Metrum der Wellen durchkreuzen.  
Ein rotes Warnlicht am anderen Ufer  
hat die Boote eingesammelt, ein puckerndes Herz  
vor der Sturm. Längst schon ist das Sichtbare  
übersetzt in eine vergessene Sprache,  
das Konto des Lichts überzogen:  
hier hat Gott nichts zu suchen, weil er  
sich nicht sehen kann in diesem Bild.  
Fische schießen aus den kurzatmigen Wellen,  
glitzernde Fragezeichen in einem krausen Text.  
In der Mitte des Sees wechselt das Wasser  
die Maske, der Wind wird von Osten erwartet.  
Wenn wir uns jetzt über den Bootsrand beugen,  
sähen wir unvollständige Menschen  
mit aufgerissenen Augen, die nichts  
zu verlieren haben, weil ihnen nichts gehört.

#### DAS BUCH

Ich kannte einen, der kannte nichts  
Dunkleres als das Licht, das er ein Leben lang  
untersuchte mit kurzsichtigen Augen.  
Er vertiefte sich in den dichten Schatten  
des Talmud und feilte wie ein Tagelöhner  
an den bärtigen Schriften der Gnosis,  
bis er selbst wie einer der Buchstaben aussah,  
die Gott nicht erkennen.  
Von ihm lernte ich, woher das Licht kommt  
auf den Bildern Vermeers, das sich nie wiederholt.  
Seine klugen, kurzen Essays über den Winkel,  
die Ecke, den Schleier werden von Faltern gelesen,  
die aus gelehrten Büchern aufsteigen,  
sein Roman in Fragmenten bleibt unerhört.  
Wir besuchten täglich den Brunnen, in den,  
wie es heißt, die Magd gefallen war  
beim Betrachten der Sterne, und nichts  
konnte ihn stärker erschüttern als die Ameisen,  
die den Erdball rotieren ließen.  
Als die Kerze erlosch, in deren Schein  
er all seine Schriften verfaßte, ergab er sich  
endlich dem Licht, an das er nicht glaubte.

con un soprabito leggero e un libricino sotto il braccio.  
Per farla breve: verso mattina raggiungemmo  
una città, felici, in qualche modo, e già molto avvezzi  
l'uno all'altro. Dio mio, che razza di vita conduceva  
quell'uomo. Solo pagare non voleva.

#### BARCHE

Prendiamo il largo, accompagnati dalle rondini  
che incrociano il verso delle onde.  
Una rossa spia luminosa sull'altra riva  
ha radunato le barche, un cuore pulsante  
davanti alla tempesta. Il visibile è da tempo ormai  
tradotto in una lingua dimenticata,  
il conto della luce scoperto:  
qui Dio non ha nulla da cercare, giacché  
in quest'immagine gli è impossibile guardarsi.  
Pesci balzano dalle onde dal fiato corto,  
scintillanti punti di domanda in un testo increspato.  
Nel centro del lago l'acqua cambia  
la maschera, il vento è atteso da oriente.  
Se ora ci piegassimo ai bordi della barca,  
vedremmo uomini incompiuti  
con occhi spalancati che nulla hanno  
da perdere, poiché nulla a loro appartiene.

#### IL LIBRO

Conoscevo uno che non conosceva nulla  
più scuro della luce – che per tutta la vita  
investì con occhi miopi.  
S'immerse nelle ombre dense  
del Talmud e come operaio di giornata  
limò i barbuti scritti della Gnosi,  
finché non assunse le fattezze di una delle lettere  
che non riconoscono Dio.  
Da lui appresi da dove proviene la luce  
irripetibile nei quadri di Vermeer.  
I suoi acuti, brevi saggi sugli angoli,  
gli spigoli e i veli verranno letti dalle rughe  
che affiorano da libri eruditi,  
il suo romanzo in frammenti rimane inascoltato.  
Visitammo quotidianamente il pozzo, in cui,  
come si dice, era caduta la domestica  
mentre guardava le stelle, e nulla  
poteva sconvolgerlo con più forza delle formiche  
che facevano ruotare il globo.  
Quando la candela si spense, al cui lume  
compilò tutti i suoi scritti, si arrese  
infine alla luce in cui non credeva.

## POESIA

**Yves Bonnefoy**, *Quel che fu senza luce – Inizio e fine della neve*, Torino, Einaudi, 2001

È imponente l'accostamento di queste due vaste e totalizzanti opere di Bonnefoy, tradotte da Davide Bracaglia ed uscite in Francia nel 1987 e 1991. La vocazione ad una poesia che dice l'accadimento come accaduto (furono osservazioni anche di Bigongiari) vede in questo volume il realizzarsi forse principe di un percorso in perpetua oscillazione fra narrazione e riflessione filosofico-esistenziale. Ciò che viene investito dalla parola poetica di Bonnefoy, dall'assoluto della luce più o meno maiuscola all'elemento neve pittorico, assume un carattere di eccellenza ben difficile da trovare, ad esempio, nella poesia italiana, e ben raramente è dato di leggere raccolte incentrate quasi ossessivamente sullo stesso tema, che sussurrano il ripetersi delle cose, che esaltano il perpetuarsi della memoria e dell'accaduto, che non cedono mai al didascalico o all'auto-citazione e naturalmente alla noia del ripetersi. Dice il primo monolite *Il ricordo*: «Mi perseguita questo ricordo, che il vento volge / di colpo, lassù, sulla casa chiusa. / Un gran fruscio di tela per il mondo, / si direbbe che la stoffa del colore / si sia lacerata sino al fondo delle cose»: potenza visionaria (poesie come *Lo sparviero* ricordano da vicino passi dell'*Apocalisse*), pur lucidissima, lucidamente giocata ed organizzata.

Si precisano le dicotomie fondamentali del libro, a partire dalla luce ed implicito buio del titolo fino ad arrivare all'«acqua» nera e all'«ombra della terra», sempre nella preponderanza del buio esplicitata nel titolo-programma nonché più avanti l'acqua e fuoco.

Un'attenzione che direi chirurgica è palese: «E la casa respira, quasi senza rumore, / l'uccello del quale ignoravamo il nome nella valle / ha appena lanciato, come per scherno / ma non senza compassione, e questo fa paura, / le sue due note quasi indistinte troppo vicino a noi». Come il servo-protagonista del beckettiano *Finale di partita*, il poeta va spesso alla finestra «che domina la terra che ho amato» (fondamentale è il tempo verbale) e osserva la consunzione del tutto, una particolare consumazione che è spegnimento, perdita di emozioni ed attività, morte termica, entropia. Il tempo è sospeso, si estende come placida palude ed il

movimento è illusione: «Gioie, e il tempo dilagò, come un fiume / in piena, di notte, sfocia nel sogno / ferendone la riva, e ne disperde / le immagini più serene nella melma»; «Sono le rive del tempo che scorre qui ove noi siamo, / e il loro suolo è inavvicinabile, tanto è rapida / la corrente della speranza carica di morte». La vanità del tutto si esprime in una paradossale e crudele «espressa / certezza, là dove tutto è stato solo dubbio, e benché chimera / parola tanto ardente quanto reale»; paradossale dunque appare (un'altra spia dell'illusorietà del tutto? dell'inaffidabilità delle impressioni?) la voce «che ha ripreso» in apparente opposizione con la soglia dell'inferno dantesco: «Se sei venuto per bisogno di questo luogo, / [...] entra, ti concedo una pausa». D'altra parte è decisamente leopardiana la sesta sezione della suddetta poesia iniziale con le sue domande ansiose alla terra e alle stelle ed il senso di una parola inadeguata alla portata del desiderio: «Terra, quel che chiamiamo poesia / ti avrà così desiderato in questo secolo, senza mai / cogliere in te il bene del gesto d'amore!».

Il libro si apre, dunque, con uno squarcio inquietante sulla difficoltà del reperire segni tangibili della concretezza e sulla comprovata fallibilità della parola a cui il poeta delega la rielaborazione dell'esperienza, di quella memoria basilare, quel ricordo che nell'*incipit* «mi perseguita»; la poesia del nostro autore si è sempre indaffarata, d'altra parte, attorno alla ricerca di un'origine dalla quale scaturisca la possibilità di rifondare la realtà e ordinare i frammenti in cui essa è esplosa (sarebbe da ricordare, oltre alla istruzione scientifica dell'autore, il rifiuto di Bonnefoy di firmare il *Nuovo Manifesto Surrealista* nel 1947, rifiuto che stava a significare una raggiunta posizione antitetica rispetto all'alogicità della costruzione surrealista). L'atteggiamento del poeta non è, però, quello dell'uomo che si rassegna o dell'uomo che rinuncia alla decifrazione e reperimento dell'essere: egli percepisce il canto e l'incanto delle cose, filtrandolo attraverso scene naturalistiche di pregevolissima fattura nelle quali l'aspetto sinergico dell'esistenza è sempre in primo piano, quasi del tutto eliotianamente alla fine di un viaggio: «siamo ritornati alla nostra origine. / Fu il luogo dell'evidenza, ma lacerata. / Le finestre facevano trasparire troppa luce», affermazione che salva l'autore dall'accusa di semplice gnosticismo o leggero

misticismo.

Attraverso *Lo specchio curvo* la visione si fa più tradizionale fino a sfiorare le vette delle antiche pitture o dei mosaici bizantini: anche di aberrazioni e devianze della visione parla, infatti, questo libro, a richiamare anche e soprattutto la prospettiva pittorica italiana e la luce caravaggesca, per non parlare dell'equivalenza «questo specchio, la nostra vita. Che la rugiada / della notte si condensi e scorra, sull'immagine». Mentre «laggiù» alcuni bambini esitano e poi colgono fiori «senza nome ovunque per i campi», l'assenza di luce si fa assenza di nome e forse strada facendo sarà assenza di *logos*, compare l'angelo che «li sovrasta, e li osserva / avviluppato nel vento dei suoi colori». Più avanti, la stessa voce: «Ti ho concesso di bere a questa luce, / ti ho donato il bambino che mi designa». E non sono tutti qui i richiami pittorici connessi alla visione: basti pensare ai «silenziosi, fuochi spenti; ma raddoppiati nell'acqua grigia / di un'ombra ove si addensava il futuro colore» (*Psiche davanti al castello di Amore*) che richiamano il *Narciso* di Caravaggio e *Cigni che riflettono elefanti* di Salvador Dalí, ma anche, nel loro raddoppio, alla figura dei trapasati e della memoria in cui essi abitano: «I morti, a prora, vedono il mondo / raddoppiarsi senza fine d'altre stelle» (*Il paese in cima agli alberi*). Nel 2000 è uscito di Bonnefoy *Lo sguardo per iscritto. Saggi sull'arte del Novecento* (Firenze, Le Lettere).

Perdersi in questo libro è facilissimo, ogni strada possibile è degna di essere percorsa, ma è difficile stabilire se sia la via principale. Chiave di volta è la coscienza di una tragedia che viene consumandosi, quella dissoluzione di cui parlavamo che si svolge sotto l'apparente quiete dell'esistenza e delle cose, sirena ammaliante cui non cedere e che anzi va combattuta corteggiando la trasparenza delle cose, facendosi parte attiva e consustanziale del flusso del tempo, diventando ingranaggio pensante del ritorno degli accadimenti. Occorre prendere coscienza del transeunte: «Un minuto prima, non c'era. In un istante, non ci sarebbe più stato». È straordinario come Bonnefoy sappia elevare ad assoluti le quotidianità senza aggiungere nulla, semplicemente rendendo le cose trasparenti ed attraversabili dalla luce-consacrazione del titolo, nonostante sia «come se il nulla siglasse il mondo».

Nella prima raccolta la neve compare in alcuni punti chiave: «Se non che, è vero, il mondo

ha solo immagini / simili ai fiori che bucano la neve», quella stessa neve grazie alla quale c'è «ancora più luce stasera» e che si fa acqua, «sembra che delle foglie ardano, dinanzi alla porta, / e c'è dell'acqua nel legno che poniamo al riparo» (*La neve*), una neve che può anche ricordare certi elementi zanzottiani o la poesia *La perfezione della neve* nella raccolta *La beltà* («Quante perfezioni, quante / quante totalità. Pungendo aggiunge. / E poi astrazioni astrificazioni formulazione d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramento assimilazioni»). Ora essa si fa argomento esclusivo del secondo poemetto raccolto nel volume *inaudiano*, un manto abbagliante che riflette la luce ed acceca donando il buio: «Poi, verso sera, / il flagello della luce s'immobilizza. / Ombre e sogni hanno uno stesso peso». La neve come evento non necessariamente naturale e certo non trascurabile, ovviamente, espresso in un bellissimo distico: «Nevicare / si scardina dal cielo» («Neiger / Se désenchevêtre du ciel»).

Bonnefoy si abbandona qui ad un verso meno lungo ma ugualmente musicale, concedendosi anche, però, alcuni brani in prosa (si rileggano le prose del volume *La vie errante*, 1994, ma pubblicato in Italia nel 1999, volume che collega irresistibilmente il poeta a Bernard Noël e le cui brevi prospettive metafisiche condensavano una globale visione del mondo come incompleta massa sottoposta a continue vibrazioni e tensioni eppure rappresentabile in modo limpido nella sua inesausta pulsione alla ricerca. Si tratta di un procedere per sottrazioni che ha sempre accompagnato l'evoluzione dell'autore, teso alla ricerca di un mezzo linguistico cristallino che però, attraversato da correnti magmatiche incandescenti, deve talvolta affidarsi ad impalcature solidissime come quelle di *Quel che fu senza luce*. Allo stesso modo all'asciugamento della forma corrisponde un'identificazione di pochi e ritornanti temi che stanno alla base della sua opera: la notte, il giorno, l'estate, la neve, i quattro elementi per comporre una serie di brevi riflessioni e variazioni ancora una volta sull'idea della trasparenza: «Prima neve, stamattina presto. L'ocra, il verde / si rifugiano sotto gli alberi»; «Neve / fugace sulla sciarpa, sul guanto / come questa illusione»; «è la trasparenza che conta, / in frasi che siano come un brusio d'api, come un'acqua chiara». Il tutto si svolge questa volta in un'atmosfera atemporale, forse priva di geografie e anche dissociata, ma



sovrintende una mente che si fa corpo e viceversa, un'onnipresente ma non onnisciente entità superiore (mai l'"io" di Bonnefoy è autobiografico) che vede questo algido universo forse esterrefatto «dal dolore d'essere nati nella materia»: «Avanzo nella neve ad occhi / chiusi, ma la luce sa attraversare / le palpebre porose, e mi accorgo come / nelle mie parole / è ancora neve che turbina, s'addensa, si divide».

Tornano la luce, la pittura, l'accaduto. La quarta sezione *Il tutto, il nulla* enuclea una equivalenza ancora una volta leopardiana.

Vicini alla conclusione il poeta corteggia lo slancio di «Alberti, Brunelleschi, Sangallo, / Palladio», chiamati «amici», che hanno «sfiorato questa perfezione, questa assenza» (ecco l'ennesima fondamentale equivalenza implicita), ma dichiara: «La più pura forma resta quella / penetrata dalla bruma che svanisce, / la neve calpestata è l'unica rosa». Ci ricorda che la sua operazione resta quella di indagare l'assoluto nel quotidiano, nelle occorrenze alla portata di tutti, nel lasciare il fuoco eterno libero di sfogare il suo benefico calore e la sua luce: «E al ritorno, la luce; fiamma di ogni inizio e di ogni fine».

**Sandro Montalto**

**René Char**, *Ritorno a Sopramonte e altre poesie*, a cura di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 2002

Nella collezione degli Oscar di "Poesia del '900", Mondadori ripropone *Ritorno a Sopramonte* di René Char, già edito nel 1974 nella traduzione di Sereni. Il volume è introdotto da un saggio di Jean Starobinski sulla definizione del poema in Char ed è chiuso da una serie di *Appunti del traduttore*, che hanno la duplice funzione di dar ragione delle scelte tecnico-formali e di far luce su alcuni aspetti poetici. In questa seconda accezione, le note serene si risolvono in un breve saggio inorganico, un diario di bordo per una navigazione "a vista" nella lettura talora ardua del poeta francese, navigazione che si farà poesia nella sezione *Traducevo Char* contenuta in *Stella Variabile*. Non è qui, tuttavia, il caso di informare circa gli esiti della traduzione di Sereni, quanto di fornire brevi cenni lettura del libro che, come accennato, risulta arduo, sia perché riassuntivo della produzione dell'autore francese (sono antologizzate: *L'età squassante*,

*Ritorno a Sopramonte*, *Nella pioggia doviziosa*, *Il cane del cuore*, *Lo spavento la gioia*, *In una casa murata a secco*, *La notte talismanica*, *Aromi cacciatori*) sia per quella che Starobinski definisce «ampiezza» della poesia. La parola poetica in effetti crea, consolida questa apertura, è lo strumento di una voce che si propaga e vuole accorpore il mondo, conglobarlo, farlo proprio e restituirlo ad una sua libertà divina, soprannaturale. E in tal senso nelle note del traduttore, si parla del *Retour amont* come di una «via sacra», una via sacra e laica insieme, di un «laico che non ha smarrito il senso del sacro, che si batte per ritrovarne la traccia». Questo senso di apertura è pieno, così tanto da diventare panico, da assorbire il soggetto nella sterminata vastità del creato: «Spoglia i boschi l'uragano. / Io sopisco la folgore dagli occhi teneri. / Lasciate il gran vento in cui tremo / unirsi alla terra in cui cresco» (*Annularsi del pioppo*). Char procede come dilatando la voce ed in questa logica si colloca la scelta del *poème*, della prosa poetica, dell'abbandono di gabbie strutturali di versi e strofe. E altrettanto il ricorso alle forme aforismatiche, perché la loro chiusura definitiva è solo apparente; sono, invece, del tutto aperte e continuamente in grado di rigenerare, in modo del tutto aperto, appunto: «Tra tutto quanto è scritto fuori della nostra attenzione, l'infinito del cielo, con le sue stelle, la sua rotazione, le sue parole innumerevoli, sta soltanto una frase un po' più lunga, un po' più affannosa delle altre» (*Possedimenti remoti*). L'ampiezza della percezione e dello sguardo, l'apertura della parola non sono però statiche, non vivono sospese in un assoluto fuori da tempo e spazio: al loro interno ci sono luoghi, c'è la realtà con le sue contraddizioni, c'è un brulicare di movimento, di fuoco, di aria, di vita e di morte. Char lascia alla sua voce di correre in questa immensità, di sollevarsi, soprattutto, come ben indica Starobinski («Un sollevamento della parola. Sollevamento, nelle sue multiple accezioni, è certo il termine più adeguato»), per disegnare un *Villaggio verticale* dove «come lupi nobilitati / dalla loro sparizione / spiamo l'anno di tremore / e di liberazione». L'ascesa e la caduta, la vita e la morte non necessariamente sono poste in sequenza o in parallelo, piuttosto sono lette in un ontologico regime di semilibertà e sofferenza: «Di che cosa soffri? Dell'irreale intatto dentro il reale

devastato. Dei loro meandri avventurosi cerchiati di richiami e di sangue. Di quanto fu scelto e non toccato, dalla sponda del balzo alla proda raggiunta, del presente irriflesso che scompare. Di una stella che si è accostata, folle, e sta per morire prima di me» (*Permanenza*). Qui allora, nel dibattito del dolore, che si smarrisce nell'ampiezza, emerge il culmine della ricerca, ma è un dio che erompe «solo per fare più fonda la sete / di quanti alle acque vive la parola rivolgono» (*Corso delle argille*).

**Riccardo Ielmini**

**John F. Deane**, *Il profilo della volpe sul vetro*, Spinea (Ve), Edizioni del Leone, 2002

Il volume di John F. Deane è il secondo apparso nella serie *Selected Poems* diretta da Paolo Ruffilli. Come già preannuncia il titolo della collana, si tratta di una scelta di testi. Purtroppo non viene indicato il responsabile, presumibilmente lo stesso Ruffilli in collaborazione con l'autore oppure con Roberto Cogo il traduttore. Nella breve nota bio-bibliografica in quarta di copertina, vengono indicati alcuni recenti volumi di poesia pubblicati da Deane, ma non il più recente, *Toccata and Fugue* (Manchester, Carcanet Press, 2001), costituito da una sezione di poesie già pubblicate (*Toccata*) e da una di inediti (*Fugue*): struttura, in verità, molto simile a quella della raccolta italiana che presento. Ad ogni modo, prescindendo da questo piccolo e curioso mistero editoriale, le poesie di John F. Deane valgono lo sforzo di un acquisto.

Nato nel 1943 sull'isola di Achille, nella contea di Mayo, lo scrittore risiede a Dublino dove dirige una piccola casa editrice di poesia, la Dedalus Press. Oltre che poeta, è un infaticabile traduttore, curatore di antologie, autore di racconti brevi e romanzi, fondatore della «Poetry Ireland Review» e Segretario Generale dell'Accademia Europea della Poesia. Come editore – è giusto segnalarlo – si distingue per il coraggio e la tenacia con cui promuove la poesia contemporanea e i poeti più giovani.

Vediamo ora più da vicino *Il profilo della volpe sul vetro*, un volumetto che sotto qualche ombra nasconde elementi notevoli. Se dovessimo scandagliare il testo a livello lessicale, noteremmo rapidamente la frequenza con cui una parola, in particolare, s'affaccia sulla scena, imponendosi su tutte le altre: questa

parola è “Dio”, letteralmente onnipresente e più nella versione maiuscola che in quella minuscola. Deane stesso, in una composizione dedicata al santo di Assisi, confessa l'insistere del suo pensiero sulle parole più semplici e allo stesso tempo più piene, come «luce, mare e Dio», ordinate in una sorta di brevissimo *climax* che si conchiude in ciò che contiene ogni cosa.

Il “Dio dei poeti” è spesso “Dio del conflitto”, contraddittorio, attraente-respingente, qualificato dalle nevrosi e idiosincrasie dell'individuo, spodestato e glorificato. Il conflitto da cui emerge è determinato, in questo caso, dallo scontrarsi di due possenti realtà telluriche, la tradizione cattolica irlandese, assorbita pienamente dal poeta, gli spasimi e i dubbi tutti umani di una coscienza inquieta, sopraffatta dal pensiero martellante della morte e sedotta dalle sinuosità del sensibile.

Il poemetto in quattro tempi *Cristo, con volpe urbana* è un esempio notevole di questo itinerario nella fede e nel dubbio: «Conosceva il suo futuro? Mentre il suo sangue / scivolava caldo lungo il legno sapeva che / il sigillo della grande pietra sepolcrale / si sarebbe aperto facilmente come un libro di poesie / che sussurra parole? Se lo sapeva, / la sua pena è una sciarada, come la nostra speranza; / se lo ignorava – la sua mente come la nostra, / che vibra sconvolta – il suo abbraccio di dolore / è un'enorme sciocchezza, e lì – / dove noi seguiamo, attenendoci ai testi – poggia la nostra fiducia, muta, oculata, sgomenta». Il Dio di Deane è braccato, costantemente in pericolo, un Dio notturno, un Dio-volpe estremamente guardingo, che indugia fuori delle mura, non si fa vedere. Evidenti e rumorosi sono, invece, i suoi nemici, armati di tagliole e fucili. Il volto di Cristo, dell'indefinibile Dio-uomo, è il muso agonizzante di una volpe «finita sotto le ruote d'automobile, gettata come polvere / e riemersa dalla polvere», un «muso / che fruga ancora tra le radici dell'intelletto».

Inevitabilmente legata all'esperienza religiosa è la costante riflessione sulla morte che nemmeno per un istante pare dar tregua al poeta. Il paesaggio ne è il primo inconfondibile indizio. «L'Irlanda di John F. Deane – scrive Ruffilli – non è l'isola dei dépliant turistici con la squillante bellezza delle sue vedute, ma una terra invernale e dura, dal paesaggio forte e austero, fatto di rocce e torba, di acque interne gelide e

di spiagge orlate di dune battute dal vento, di siepi come scogliere di neve e di campi come mari increspatisi, di nuvole che pendono all'orizzonte di cieli grigi. [...] A dominare è il paesaggio notturno insidiato dal temporale imminente e dal vento che sibila, nelle campagne con i sentieri chiazziati di letame e nei quartieri suburbani fatti di file di case con l'immondizia sistemata fuori come "sentinelle al muretto di ogni giardino»».

Idiosincrasia della percezione spaziale di Deane è proprio l'imminenza, la minaccia dall'alto di una trasformazione indesiderata dello stato delle cose. I versi forti di *Fuga* in cui il poeta professa la sua fede («solo il reale è bello» e «solo il bello è reale») non sono l'esordio di una nuova disposizione verso il mondo, non esplodono in un vero canto di gioia e lode della vita, ma si consumano sul piano dell'accettazione, della tolleranza della sofferenza. La morte è tanto subdola e perforante che seguire falene di luce colorata, saggiare l'eco di una chiesa, intonando con la persona amata canti a Dio, non basta per evitare il suo richiamo ossessivo. Toccare insieme il bello è salutare, rigenerante, finanche stupefacente, ma non salvifico. L'accettazione è l'unico piano, l'unico ritmo, l'unica cadenza o tonalità in cui impostare la riflessione sulla condizione mortale, è l'unico strumento con cui è possibile formulare la domanda più dura: «Puoi accettare la morte prima della morte?». Se si può accettare che Cristo, sebbene morto, «cammini per le nostre strade, scoraggiato, spinto, / o lungo la strada della palude, chiamato e ignorato», se tutto ciò è tollerabile, pare rispondere Deane, anche accettare la morte deve essere possibile.

Terminata la lettura del libro, rimane una vaga sensazione di gioia frustrata, di euforia morta sul nascere, di letizia irrealizzata e inarrivabile. Non solo per la poesia dedicata al santo, ma per quell'ecologia escatologica che il poeta cerca di tessere lungo tutta la sua produzione, per la tolleranza religiosa della sofferenza, per la speranza, sebbene a tratti ironicamente esposta, in un Dio ordinatore, si percepisce distintamente una sorta di clima francescano, finanche nello stile, nelle scelte lessicali. Tuttavia, dall'accettazione del dolore e della sofferenza quotidiana, non esplose un canto "lieto"; Deane è un frate Leone che non segue l'insegnamento di Francesco fino all'ultimo, che

dopo le bastonate, la fame, la pioggia non si lancia nel salto mistico della "perfetta letizia", l'utopia più che evangelica del poeta d'Assisi.

**Federico Italiano**

**Giuliano Donati**, *La collinetta*, Faloppio (CO), Lietocollelibri 2001

La vicenda editoriale di Giuliano Donati si rivela doppiamente paradigmatica nel panorama degli autori nati nei primissimi anni Sessanta. Autore di due libri pubblicati in tempi ravvicinati (*Api e cavalieri* è del 1988, *Tolti dalle tende* del 1990; entrambi sono stati editi da Crocetti), ha dovuto attendere poi molti anni prima di dare alla luce il terzo volume, *La collinetta*, uscito per Lietocollelibri nel 2001. Le difficoltà di emersione di molti scrittori, allora assai promettenti e attivi, definisce il contesto che ha dettato non soltanto le occasioni pubbliche del loro lavoro letterario, ma anche il clima in cui si sono formati. Non solo: un primo, sommario approccio alla raccolta che ora ci viene offerta, genera inizialmente il senso di una svolta, peraltro condivisa con altri coetanei pure coinvolti nell'attività redazionale della rivista «Poesia» (si pensi soprattutto a Dal Bianco), che segna il superamento di una prima maniera, più ermetica ed epigrammatica, per dare corpo a una scrittura maggiormente comunicativa, libera anche di adottare il respiro ampio di composizioni più distese o quello apparentemente più sciolto della prosa. Pur restando valida nel suo tracciato complessivo, consono alle tensioni di anni sempre più volti al superamento di poetiche forti, concluse in una strenua ricerca spirituale e linguistica (e valgano qui genericamente tutte le etichette possibili di neo-orfismo, neo-ermetismo ecc.), verso la riscoperta della parola in una accezione aperta, liberata da ogni ideologia (letteraria o meno), pur rimanendo complessivamente valida, si diceva, questa traiettoria, va subito precisato che è necessario retrodatare il presunto punto di svolta: la maggior parte dei testi della *Collinetta* sono stati scritti, ci informa l'autore, fra il 1990 e il 1993 (ma anche molti delle poesie dell'ultimo libro di Dal Bianco risultano, mi sembra, scritti a ridosso di quelle date). E non basta: come tutte le "svolte", andrà poi subito annotato che resta difficile stabilire il punto limite, la linea discriminante fra le diverse maniere: a seconda del punto di vista adotta-

to, si vedranno accavallarsi le due ragioni di scrittura, fino talvolta a farle coincidere.

Nel caso specifico di Donati, poi, l'alternarsi delle due maniere risulta precoce e l'equilibrio precario della prima raccolta sembra già compromesso in *Tolti dalle tende*, libro che si sovrappone anzi al nuovo, non soltanto per ragioni di cronologia, ma di materia poetica, come vedremo.

Certamente non insensibile agli esiti memorabili (e così decisivi per molti giovani, in quegli anni) della poesia di De Angelis, per la sua pronuncia adamantina, quasi astratta in virtù di un eccesso di focalizzazione razionale che genera abbaglio, stupore mentale, in una sequenza di versi rapinosi per i passaggi ellittici, che impongono al testo una coesione vertiginosa (Antonio Porta accennava al limite dell'implosione testuale, in merito), molti dei componimenti di *Api e cavalieri* si stagliano sulla pagina con precisione asettica, lasciando spirare da ogni sequenza un soffio alogico che può incantare, ma che certamente mette a dura prova il lettore. La ricerca di una musica mentale rarefatta e autosufficiente si palesa per esempio nella tendenza ad aprire il componimento con un infinito che proietta l'immagine, ermeticamente, in una dimensione atemporale: «Guidare i tronchi a migliaia...», «Tagliare in Australia in linea retta...», «Passare in macchina e far merenda al sole...», «Lasciare la misura delle braccia ...», «Impolverarsi al freddo...», sono giusto gli *incipit* di sei delle otto poesie che avviano la silloge. Come se non bastasse, il lettore risulta poi subito disorientato per la presenza di suggestioni che fanno riferimento a luoghi quanto mai diversi (si va dal nord Europa all'America, all'Australia), per quanto intrecciati nel *topos* della foresta, che immediatamente attiva le implicazioni fiabesche in qualche modo racchiuse nella dittologia criptica del titolo della raccolta. Anche dal punto di vista figurale, il lettore trova molte resistenze nel comporre i tratti simbolici di ogni rappresentazione, per la stessa propensione astrattiva: si pensi all'«orso bianco» che troviamo fin dal primo verso (e che tornerà nelle ultime pagine del libro): ci si trova spiazzati non solo per la scelta ancora bisognosa di giustificazione, ma per le successive indicazioni, piuttosto contrastanti (si parla di «ali bianche», poi di qualcosa che «nuota accanto»).

Questa attrazione per un dettato di chiarezza

assoluta, quindi accecante e incomprensibile, si radica in un retroterra culturale che diremo invece lombardo (benché Donati sia triestino di origine), contraddistinto da un pudore espressivo incline all'*understatement* se non alla reticenza, interessato alla trama narrativa soggiacente ai diversi componimenti, che viene restituita quasi per sottrazione, attraverso la giustapposizione di tessere più o meno liriche, che oggettivano in figure e allegorie le varie maschere del soggetto poetante.

L'ottica strutturale che presiede alle poesie di *Api e cavalieri* predilige una scansione dei versi libera ma assai ponderata, nell'intento di evitare ogni slancio ritmico e congelare il componimento in una fissità emblematica, pensosa; ma va segnalata anche la ricerca di movenze sintattiche altrettanto calibrate nei giochi di rilancio e trattenuta del senso («Bisogna l'aria estorcere alle dure fiere / e dentro la villa / gli occhi traballare», p. 56), che tendono ad aprire analocuti o varie forme di smarrimento grammaticale fra le proposizioni, legate da rapporti ambigui (che implicano anche la progressiva soppressione dei segni di interpunzione): effetti insomma dettati dalla ricerca di quello "scarto minimo" a fondamento anche delle prime esperienze poetiche di Dal Bianco.

Eppure, questi tratti stilistici, per quanto espliciti e dominanti soprattutto all'inizio del volume, devono ancora convivere con qualche debito di altra natura, magari anche involontario (si pensi all'attacco montaliano di una poesia, quasi ironicamente contrastato immediatamente dal dubbio: «Esterina, forse, o forse no»), oppure con una vena "espressionistica" e ludica, che compie qualche arabesco intorno ad alcuni nomi maliosi (si veda soprattutto, per questo, la sezione *Salamino*, da cui ecco l'epigramma che chiude il volume: «Spezzacuori rubacuori detto anche / millefoglie, ho detto anche millefoglie») e di tanto in tanto impone l'ammicco di qualche rima facile o di qualche indugio cromatico – vena, questa, in qualche modo apparentata con il timbro e l'immaginario fiabesco (zanzottiano?) ai quali si è fatto cenno.

Ma, mentre si irrobustisce il contrasto simbolico di fondo dell'intera raccolta fra l'elemento fiabesco, domestico, persino selvatico e il polo contrapposto delle presenze di una civiltà che impone progresso e artificio (contrastato magari sintetizzabile nell'allergia ai metalli

contraffatti di cui ci parla *Per i gioielli il tuo contatto*, testo che si può ancora porre sotto l'influsso montaliano per qualche scelta lessicale, per il tono e per la centralità emblematica degli oggetti), affiora di pari passo anche la spinta, insopprimibile e istintiva, verso una pronuncia meno ardua, a tratti decisamente lirica ed elegiaca (esposta peraltro alle suggestioni certo non prive di effetto di Rilke, di cui Donati si fa traduttore), legata soprattutto al paesaggio di un *hinterland* ancora intriso delle memorie di un passato rurale, che lascia affiorare anche i volti di una comunità familiare e, in particolar modo, le occasioni che incidono la memoria di un'età che trascolora sui volti, sugli incontri, sui nomi di cui si era nutrita la favola della giovinezza (legata in modo indissolubile al mondo della scuola, su cui l'autore insiste sempre). E sono, queste, le prime avvisaglie dei tratti peculiari, della maniera che si manifesterà compiutamente nella *Collinetta*.

L'amalgama di differenti maniere, ancora non decantate, giunge con *Tolti dalle tende* («un libro meno sublimato rispetto ad *Api e cavalieri*», ci avvisa Buffoni nell'introduzione) a una naturale scissione, apparentemente indolore. La doppia fecondazione stilistica, che qui abbiamo sommariamente indicato come dean-gelisiana e lombarda – mentre la critica parlava di due ascendenze, annota sempre Buffoni: «un surrealismo oggettuale di marca chiaramente appenninica (Cattafi, De Libero) e una misura etica da scuola lombarda (Erba, particolarmente)» – subisce l'aggressione vigorosa di uno sguardo che va stringendo l'orizzonte intorno a un paesaggio più concreto e circoscritto, che non può essere ricondotto a una mera eredità letteraria, ma si palesa sempre più come personale opzione espressiva, necessità congenita. Lo ha notato molto bene, ancora una volta, il prefatore: «L'altra ragione per cui farei attenzione a non etichettare Donati è proprio nei richiami espliciti ai toponimi ("Il mio nome di Parabiago", "Squadra rialzo Milano Centrale"), e persino ai patronimici di Lombardia ("Borsani Vago Carugati")», presenti in questo nuovo libro più che nel primo. Proprio perché presenti, esplicitati, tali 'nomi' rendono chiaramente l'originalità del poeta rispetto agli epigoni, per esempio, della "linea lombarda". Per lui sono frecce, cartelli stradali, indicazioni di fuga. Non contenitori. Geometria per uno spa-

zio che rimane incontinibile, disabitato e ribelle». Anche visivamente la raccolta dai testi più concisi, calcificati, pressoché privi di punteggiatura, passa al fluido racconto che ripristina la centralità discreta di un io che abita il proprio orto e gioca col proprio cane. Due esempi anche casuali evidenziano la distillazione stilistica che si compie. Ecco la poesia di p. 35: «Non lo volevo capire col caffè e / chiese nelle piante grasse / le acca delle sedie in alto / sul tavolo e mattina / presto a tartarughe nella carta», da contrapporre magari all'inizio del poemetto *Il cane e la rana*: «Sto rinnovando i chiodi alle assi / del mio orto, raccattate nel tempo, / chiudo il recinto quando fuori / tutto si apre, domanda il mio cane / come verrà la pioggia appoggiata / alla rete mentre raccolgo l'acqua / dal vecchio bagno rotto a cui / è saltato lo smalto» (e sarebbe del tutto insensato avvicinare questi nuovi sbocchi a talune esperienze di area romana, magari l'elegiaco Damiani che finirà per firmare la prefazione alla raccolta *La collinetta?*).

È dunque sensato parlare di svolta, e individuare in *Tolti dalle tende* la raccolta che determina il confine di due momenti della ricerca di Donati, mentre egli riconosce il passaggio da un'età ancora prossima allo stupore dell'infanzia e del gioco e la conseguente caduta sull'aspra superficie del mondo indagato con occhi adulti (è questa, mi pare, un'accezione possibile del titolo: «mi hanno lasciato solo / domandandomi di vivere per questo»).

La nuova raccolta riparte proprio dalle acquisizioni che connotavano lo sbocco del secondo libro. Anzi, non mancano riprese di interi testi poetici. Il caso più significativo è rappresentato dalla *Dedica* che chiudeva *Tolti dalle tende* che ora diventa il prologo della nuova silloge, non senza una radicale revisione che asciuga il tono eccessivamente lirico e rimuove la figura dell'interlocutrice, che appare nella nuova versione solo alla fine, lasciando prima emergere in tutta la sua autonomia di significato il paesaggio (depurato dunque da una valenza meramente lirica, come si trattasse di uno sfondo per proiettare e risaltare i sentimenti).

Anche il testo più ampio di *Tolti dalle tende*, *Camion sotto la pioggia*, viene ripreso con il titolo di *Villoresi*: si tratta di un componimento molto lungo, mantenuto con lievi ritocchi (qualche aggiustamento negli a capo troppo bruschi e ormai del tutto gratuiti nella nuova

linea espressiva imboccata e l'eliminazione di alcuni versi eccessivamente robusti nelle immagini, comunque indicativi di un'istanza fortemente realistica ora pienamente assunta). Analoga sorte spetta a *Marco per te piangerei*, che si accorpa con un altro brano a comporre la poesia *Marco*. Anche qui si aggiustano le inarcature («da queste giornate di / bianca matematica e / pioggia» < «da queste giornate / di bianca matematica / e pioggia»), ma soprattutto si elidono gli ultimi versi, troppo astratti e legati ancora alla prima maniera: «sotto il corpo di niente / saremo i mutilati / al parapetto».

*Villoresi* era titolo già adoperato in *Tolti dalle tende*: designava una sezione che poi viene ripresa nella *Collinetta* (la continuità non è più segnalata dal titolo, mutato in *Fuori dal paese*, ma dall'epigrafe che viene mantenuta: «Dove vai per andare a scuola? / Faccio il canale»). L'orizzonte che delimita lo spazio dell'indagine poetica si è allora definitivamente attestato nei dintorni di una realtà di paese, appunto, fatta di colline e di case che l'autore indaga come ripiegandosi verso la terra e la propria origine. «Chinato a scavare, le mani nella terra, sono lì che aspetto sulla collinetta», è l'esplicito attacco di *Crotto Urago*, una prosa che condensa il paesaggio esterno ed interiore accolto in qualità di microcosmo capace di raccogliere i segni del cosmo che lo circonda e, forse, lo minaccia. Si tratta di una disposizione a suo modo eroica, di un ritorno dettato anche da un isolamento coatto, che ha fatto seguito agli anni della giovinezza e della formazione poetica. Non c'è nemmeno bisogno di affermarlo per via deduttiva, tramite la lettura del libro: ci si può anche appellare alla nota di poetica dell'autore (già intitolata *Crotto Urago*) inclusa nel volume di saggi *La parola ritrovata*. Qui si esordiva in questi termini: «Partirei da questi anni di sempre più accentuato isolamento e sempre meno probabile comunione di intenti». Un vero e proprio ripiegamento, dunque (tanto che oltre l'*hinterland* milanese riaffiorano ricordi, paesaggi e suoni del nativo Nord-Est, proteso verso la Dalmazia «presa e conquistata ogni estate»), ma senza idillio: le persone del paese stentano a riconoscere l'uomo che torna sui suoi passi di ragazzo: egli è destinato a un perenne ricadere in se stesso; gli animali che ci rispecchiano restano anche presenze che ci ricordano la nostra estra-

neità al mondo cieco e primigenio della natura. I poli contrastanti dell'elemento artificioso e dell'elemento creaturale restano quindi contaminati, mischiati nello spazio ideale di una periferia divenuta paesaggio dell'anima.

«È un mondo che è nato da un quartiere disperso e anonimo, e che diventa una patria», quello di cui ci narra adesso Donati, come riconosce Damiani nella prefazione, precisando che «La patria (intesa nel senso classico di luogo piccolo e sacro, chiuso nel giro di uno sguardo, e conservato nella memoria) è il punto, il "buco" (la collinetta è "venuta fuori dai buchi delle case") da cui il fuoco esce, e vivace frondeggia». Ma si tratta, appunto, di un fuoco docile, domestico, come il dire affabile di un poeta che ci riporta i sapori della terra e, tra immagini di nonni, padri e gatti che compiono il giro della loro vita, ci insegna la disciplina di una gioia dura, che si distende e aderisce ai margini dell'esistenza fragile cui siamo aggrappati, come a un pugno di terra, a un cortile, al confine di una montagna: povertà estrema, che pure ci rappresenta l'universo intero, dal momento che nella memoria possiamo riconoscere ogni presenza che lì si è sedimentata. È il fuoco eroico, insomma, di chi accetta di esaudirsi nella brace, nello scarto minimo di una luce residuale.

**Marco Merlin**

**Ivan Fedeli**, *Una religione di parole*, La Fenice, Senigallia, 2001

L'aspetto più immediato che si coglie in questa nuova raccolta di Ivan Fedeli, vincitore della XXII Edizione del Concorso "Spiaggia di Velluto Senigallia 2001", è quello di una levigata politezza formale. Le liriche, che seguono l'andamento di un'unica lassa, ritmata su pause ben calibrate, sono strutturate su un endecasillabo pacato, a tratti vivacizzato dall'uso dell'*enjambement*. Ma non si tratta di un involucre esteriore, dall'autonomo rigore espressivo: la finezza musicale e colloquiale del dettato è la controparte stilistica di una dimensione esistenziale in cui la dimessa quotidianità è la percezione stessa del mistero, una via diretta e semplice. Così il ritmo leggero, quasi sussurrato con cui si sviluppa il discorso sembra assecondare questa "poetica delle cose", della loro umile datità, del loro quasi silenzioso accadere. Sembra, infatti, che il suono, in questa architettura lirica, rimanga sempre ovattato, filtrato da

una sensibilità malinconica che riduce il clamore insensato del caos esterno: una scatola di sensazioni, quella di Fedeli, in cui la claustrofobia delle domande si stempera e si dilata nel rinnovato “accorgersi” dei particolari, anche minimi, che contornano il vissuto («Non miraggi, / o voli di sciamani. Ma il decoro / di una mano aperta, un tuo quieto andare / in questo coro e tutto è una scoperta...»).

Questo sguardo puntato sulle piccole realtà fenomeniche, sullo sgranarsi dei giorni come rito sempre uguale eppure necessario, sembra rifiutarsi di esplorare l'enigma intriso nelle cose, sembra distaccarsene in quanto a problematicità e indagine. Resta l'interrogativo, la domanda severa («L'indizio / [...] Se giace / è nelle cose»), lucidamente avvertita, di montaliana ascendenza, senza urgenza di risposta e di significato. Ecco allora che il panorama visivo dell'autore si connota come interiore, rivolto a se stesso più che alla dimensione puramente descrittiva, e anche l'impostazione dialogica delle liriche si rivela come monologante, tesa a un “tu” di speculare rimbalzo delle percezioni scaturite dal confronto con la materia quotidiana.

Nell'inventario degli oggetti, le parole stesse condividono un destino di reificazione, acquistano l'enigmatica consistenza delle cose. La «religione del quotidiano», questa ritualità che investe la ripetizione dei fatti ordinari, diventa così, in Ivan Fedeli, una «religione di parole», una laica ricerca di verità attraverso un “noviziato” espressivo che privilegi il segno verbale. Questa dimensione metalinguistica, che “democraticamente” vuole accostare fatti e parole in un unico nodo percettivo, rivela, infatti, la necessità esistenziale di legare la *res* al *verbum*, di trovare un codice («È che manca un luogo – sai – manca un punto / che le inglobi, che le riporti ai nomi, / ai codici sicuri delle cose»), un nesso/senso (anagramma di sorprendente emblematicità) che restituisca titolo di verità ai fenomeni («Una muta fedeltà, la mia: scrivere / parole come vita, almeno credere / nell'etica che vivano per poco»): niente di più vano, dunque, di quel nominalismo («Come se mai bastassero le cose / a dare i nomi, come se servisse / poi una bussola a ritrovar la rotta, / il codice sicuro di una vita») che Fedeli sembra riscontrare nella contemporaneità, che del provvisorio e del fugace sembra aver fatto suoi pilastri comportamentali e cui vuol opporsi, in

questa scelta di campo, magari disforica («E dove vanno allora, le parole, / se si fermano per poco, se guardano / all'indietro per cercarsi, sapersi...»), per quieta consapevolezza del cammino stentato su cui avventurarsi («Tanto è il mondo, il suo andare / a stento»), ma senz'altro lucida e determinata.

Nel corso incessante degli accadimenti, nel loro sviluppo irrimediabilmente macchiato da una provvisorietà di fondo, dalla mancanza di un punto di riferimento, la forza delle parole emerge comunque propulsiva («Vedi, la parola è immune: se dice / è per starlo, il mondo»), incisiva («Ed ogni parola ha il peso / di una ruga in più sul viso») e lascia una traccia per una mutazione, lenta ma sicura, delle situazioni, delle cose-eventi, concedendo una pur timida speranza di trasformazione, di movimento verso una meta («E tutto lascia traccia [...] E il mondo appare. Quasi fosse vero / il passo che si muove, il tardo stelo / delle piante nuove. E partisse il viaggio, / questa rotta che è la vita»).

*Daniela Monreale*

**Marco Guzzi**, *Preparativi alla vita terrena*, Firenze, Passigli, 2002

«Quando il mattino chiama / Scendi per strada, corri / Giù dove la vita / Fiorisce dalla terra / E dona ai corpi la luce dei cieli / Perché si avveri / Nel plasma della storia»: poesia come annuncio, quindi, poesia come inseguimento delle «tracce degli Dei fuggiti» (M. Heidegger), poesia come ricerca della direzione della «svolta per i fratelli mortali»! L'ultima raccolta di Marco Guzzi approfondisce il filone di ricerca iniziato con le precedenti pubblicazioni in versi: *Il Giorno* (1988), *Teatro cattolico* (1991) e *Figure dell'ira e dell'indulgenza* (1997). Nel frattempo il solco di indagine si è arricchito del seme della meditazione che ha prodotto una serie di pubblicazioni, tra cui *L'ordine del giorno – La coscienza spirituale come rivoluzione del nuovo secolo* (1999).

La posizione di questo poeta nel panorama poetico italiano è assolutamente autonoma: refrattario a qualsiasi inquadramento in linee o in gruppi, l'autore si ispira a Hölderlin, Rimbaud, Char, Celan, che hanno impostato il lavoro su una parola “forte”, capace di “rivelare” e di divenire profezia del presente («Ora che il fiato mi avvolge / Del profeta, e la parola / Cade in me lungimirante»). Sarebbe riduttivo

anche ogni definizione di “orfismo” o “neorfismo” per il fatto che Guzzi conserva un preciso, puntuale e sostanziale aggancio con la “materialità” del reale e con la contemporaneità. Quanto cade sotto la percezione sensoriale non rinvia ad un “altrove”, è esso stesso la concretizzazione di quel “Regno” che si deve realizzare sulla terra. Per questo il titolo della raccolta rovescia la tradizione classica e cristiana che concepisce la vita come *meditatio mortis* (Cicerone e Seneca) e come un passaggio all’eternità. L’uomo del Duemila deve “prepararsi alla vita terrena”, a realizzare quel messaggio evangelico che ancora non ha trasformato il mondo di violenza e di sopraffazione in un mondo di pace e di solidarietà.

Le tematiche prescelte non si innestano solo sul messaggio cristiano, ma affondano le radici sulla filosofia di Heidegger, il quale ha teorizzato la fine della metafisica e la “svolta” della civiltà occidentale che ha dimenticato l’essere (*La svolta – La fine della storia e via del ritorno*, 1987, è il principale testo filosofico di Guzzi). Il nuovo corso della storia è già presente per il fatto che «*L’happy end lo godì già in corso / Di proiezione*». La poesia dell’autore romano, dunque, nasce su un complesso impianto di pensiero che rappresenta una manifestazione assai rara in epoca di minimalismo, di “pensiero debole”, quando le composizioni si limitano ad asettiche descrizioni o a scialbe narrazioni.

Nella valutazione di una raccolta è importante domandarsi in che rapporto si trovi questo “pensiero poetante” con la sua attuazione in versi. Lo scrittore è un vero poeta, anzi la più autentica sostanza della sua scrittura è la poesia. Egli non si limita a versificare la struttura razionale del concetto, come avviene spesso in molte pubblicazioni contemporanee, perché la sua stessa prosa è pervasa dall’entusiasmo dell’annuncio, da un’empatia che piega la parola a suggestioni molteplici, che “buca la pagina” (per usare un’espressione di Antonio Porta) per trasfondere vita e vigore all’espressione.

Non dimentichiamo che la storia della poesia degli ultimi due secoli stessa rappresenta il luogo privilegiato della “conoscenza” filosofica dell’autore. «Nel tempo della notte del mondo il poeta canta il Sacro» ammonisce Heidegger e Guzzi raccoglie questo invito: dopo la distruzione di una *Weltanschauung* incentrata sul

“sacro”, a suo parere, solo la poesia è riuscita a mantenerne viva la presenza. Egli è convinto che dopo la “notte” si prepara il “giorno”, per il fatto che «quello che resta da dire, lo intuiscono i poeti» (Heidegger).

Sotto il profilo poematico Guzzi ha fatto tesoro degli sviluppi della poesia del Novecento. In primo luogo il volumetto è costruito in modo molto attento affinché la singola composizione sia dotata di autonomia semantica e nello stesso tempo sia parte di una struttura semica generale: in questo modo essa contemporaneamente assume e dona significato al contesto per similitudine, per contrasto e per continuità di discorso. La disposizione delle liriche segue un andamento ascendente: «Facciamo un patto: / Spegnete l’occhio cieco, e avrete il mio: l’esatto / Contrario». Nella composizione introduttiva viene indicato l’obiettivo del percorso poetico inteso come ascesi (nel significato etimologico di “esercizio”) interiore strettamente collegato con la prassi. Il primo gradino comporta il conseguimento della consapevolezza della fine di una situazione storica: «C’ho una morte in me come una morsa / d’amore». In *Esercizi acustici* si assiste alla rivitalizzazione dei sensi: «*Tutto il teatro è il corpo dell’attore*». In questo processo occorre *Mutare mente* (titolo della terza sezione): «Mi sviti dalla testa come un chiodo / Fisso, e frana / La mia mente in muratura. \ “*In miniatura / La fine del mondo / È questo collasso / Del sale: l’universale / Liquidazione*”». Il passato non è stato in grado di realizzare il Regno («Niente reggeva: il Re / Dormiva sul fondo / Della barca che andava alla malora»), per questo occorrono le *Terapie* che conducano l’uomo contemporaneo nel «*canto / Della carovana*». L’uomo deve rigenerarsi: «*L’incarnazione è questa intrusione / Dei corpi nel mio sangue / Vulcanizzato*». Il passaggio avviene «fuori legge» (*Figure di passaggio fuori legge*) all’interno della pura materialità, della corporeità del reale («È questione di cesso e di cielo. / Di visione; ma anche d’intestino. // Il mio amore è sintesi carnale») che passa attraverso l’azione umile («La donna fa il pesto a Deiva / vicino al cielo») e sublime («*La mia verginità è questo cuore / Che dice la realtà senza inflessioni*») della donna («*Fedeltà della donna ai figli di domani*»). La verità supera i limiti razionali di



una teologia priva di aggancio con il momento storico attuale («Lasciate stare. / Le vostre domande nane / Non arrivano nemmeno a sfiorare / Il bastimento che vi viene a salvare», perché, continua il poeta «Non ho niente da dire. Io canto / Dimenticando / Il sermone che avevo preparato. / Non ha muri divisorii la mia chiesa, È un tenue abbraccio / Di raggio planetario»; «L'idea non regge / Alla prova dell'incarnazione» (*Teologia cantata*). Nelle tre sezioni seguenti (*Trasmissioni stellari, Cristofonie contatti e Missioni*) il linguaggio poetico si nutre di metafore bibliche (*Invito a cena, la pecora, moltiplicazione dei pani*) senza mai rinunciare alla sua forza terrena: si rende necessario «un organo / Di nuova ricezione» per sentire la Parola; la descrizione si muta in preghiera: «Altissimo / Signore tu ritorni». E l'uomo nuovo, *L'artista del giorno, Il comandante, L'attore, Il cuoco, Il poeta* si rivestono di grazia: «Il mio poetare / È istoriare / D'immagini la grezza / Materia, farne una storia / Bella da narrare: / L'incompiuta». Il testo si conclude con la sezione eponima che inizia con i versi citati in apertura, in cui si riassume l'intera storia dell'umanità concepita come un cammino terreno verso Dio che trova in Cristo il punto di rinnovamento e l'obiettivo finale: «La mia biografia è questa storia / Del mondo: Caino e Abele / Rimessi a tavola da Cristo / [...] / La mia biografia è questa / Genesi compiuta / Nell'Apocalisse, in questa Parola che ci salva / Insieme».

Ci troviamo, dunque, di fronte ad una raccolta che impegna nella sua superiore sintesi poetica l'intera realtà dell'uomo, dalla vita privata, agli uffici sociali, al suo passato culturale, letterario, emotivo e religioso, al presente tecnologico e scientifico, alla grazia all'interno di una dimensione itinerante difficilmente inquadrabile in un breve studio. Il testo si presenta come uno scrigno, da cui ogni lettore (anche chi è meno vicino alla visione dell'autore) può trarre tesori confacenti alla propria personalità.

Non meno interessante è l'aspetto stilistico. «La grazia che mi arriva nel cervello», «*Sto mescolando due sostanze, ma una sola / inquadatura uscirà*»: il poeta vuole prospettare la fine del dualismo platonico e rappresenta tale obiettivo anche sotto il profilo stilistico mediante l'adozione di termini concreti («il lavandino», «l'abbaino», «le scale», «il cesso»,

«l'intestino») e di situazioni desunte dalla realtà contemporanea, come il cinema, la cucina, la gita in montagna, il canto, il suono, con il preciso intento di incidere sul reale e di cancellare ogni sospetto di visioni metafisiche o retoriche. Ne deriva un linguaggio che impasta descrizione con profezia, azione con riflessione, in una sorta di realismo completo, non cioè limitato al puro *regard*, ma sostanziato di attese, di progetti, di ansie, di errori e di incontri: un "realismo" che supera la fase contemplativa della "linea lombarda" per farsi prassi e vita. Per questo motivo le immagini assumono una mobilità inconsueta, prevale il verbo in un modello sintattico spoglio ed essenziale, domina la brevità del periodo e del verso, le scene sono solo abbozzate, dislocate, come indicato dall'uso alterno del corsivo, in persone diverse, ma soprattutto in situazione croniche e acroniche. Probabilmente non è ancora giunto il tempo per comprendere la straordinaria ricchezza di questa raccolta.

**Giuliano Ladolfi**

**Enrico Piergallini**, *Tra rocioli disperso*, Grottamare, Stamperia dell'Arancio 2000

«La vita o si vive o si scrive». Questo verso conciso e acuminato come un aforisma può essere considerato quasi come una sintesi emblematica del messaggio poetico di Enrico Piergallini, autore di una *plaque* dal titolo singolare, *Tra rocioli disperso*, edita nell'elegante e preziosa collana «Il portico dell'angelo» della Stamperia dell'Arancio.

Questo della dialettica tra letteratura e vita, tra scrittura ed esperienza – della «fessura intracosciente», direbbe Sartre, che separa e distingue le due sfere –, è un aspetto che può acquisire particolare rilievo proprio nel contesto di certa giovane poesia italiana, che i reiterati richiami – per alcuni aspetti condivisibili, se visti come reazione a certi eccessi di *obscurisme* neo-orfico o di sperimentalismo neo-avanguardista – al "ritorno alle cose", alla "riscoperta dell'umano", all'ascolto dell'ispirazione genuina, primigenia, "ingenua", hanno condotto, in qualche caso, a scritture non abbastanza temprate dal *labor limae*, non sorvegliate da un'adeguata autocoscienza letteraria, non sorrette da un sostrato di letture, studi, ricerche, sufficientemente solido e stratificato – insomma a qualcosa di non lontano, si potrebbe dire,

dalle «mauvaises écritures» di cui già Baudelaire auspicava la fine.

Non è un vano capriccio erudito indagare la piccola storia che sta dietro a quel verso. E Pirandello, nel *Discorso di Catania*, contrapponendo polemicamente il magistero verghiano agli sterili artifici di D'Annunzio, già sentenziava: «La vita o si vive o si scrive. Dove non c'è la cosa, ma le parole che la dicono; dove vogliamo esser noi per come le diciamo, c'è, non la creazione, ma la letteratura, e anche letterariamente, non l'arte ma l'avventura, che si vuol vivere scrivendola o che si vive per scriverla». D'Annunzio, per altro, volle forse rispondere a Pirandello in una splendida pagina delle *Faville del maglio*: «Vivo, scrivo. [...] Scrivere è per me il bisogno di rivelarmi. [...] Scrivere è per me obbedire alla legge profonda dell'essere. Scrivere è discernere qualche lume della mia volontà segreta».

Non è questo, ovviamente, il luogo per una dissertazione sui rapporti tra D'Annunzio e Pirandello. Certo è, però, che la polemica investiva uno dei nodi essenziali dell'esperienza letteraria novecentesca, cioè il rapporto tra l'esperienza vissuta e la sua trasfigurazione letteraria, tra la Vita e la Forma, intesa, quest'ultima, da D'Annunzio come sublimazione e nobilitazione del reale, da Pirandello come maschera che, pur indispensabile, soffoca e paralizza l'esperienza vitale.

Si legga, ad esempio, di Piergallini *Elegia stanca in via Zamboni*, esplicitamente ispirata all'ambiente universitario bolognese, la cui atmosfera permea tutta la raccolta: «Sorrìdi: forse già tutto è stato conosciuto, / forse è stato già detto tutto. / Hai ragione, oggi prendere / la penna in mano è difficile / ed io capisco che la tua pagina bianca / è un atto di coraggio / non di vergogna o d'inerzia». Vengono qui avvertite con profondità la tentazione del silenzio, l'ansia della pagina bianca, che rischiano di risolversi in afasia e in rifiuto, poiché il poeta si sente oppresso non meno dalla percezione dell'inutilità della parola letteraria nel mondo d'oggi che dall'"angoscia dell'influenza" cagionata da una millenaria tradizione, che sembra avere già esaurito e saturato tutte le possibilità d'espressione: «No, non abbiamo più orecchie vergini / in questi anni di sterile commemorazione: / troppi padri ci opprimono». Si potrebbe citare, per questo senso di

stanchezza, per questa minaccia d'impotenza creativa, il Mallarmé di *Brise marine*: «La chair est triste, hélas!, et j'ai lu tous les livres».

«Io la mia vita non la vivo», dice il poeta. L'esperienza vissuta, l'*Erlebnis*, per usare un termine caro a Dilthey e ad Husserl, non è più sublimata o inverata, ma congelata e atrofizzata dalla parola letteraria, che l'avvolge entro un velo di finzione e artificio. «La vita o si vive o si scrive». E il dilemma tragico, davvero pirandelliano, è prodotto dal fatto che, nondimeno, l'artificio, la letterarietà, il confronto con la tradizione, proprio quei fattori che inaridiscono la vita e paralizzano la creazione, sono indispensabili ad ogni poesia matura, scaltrita, pienamente consapevole di sé.

Proprio la letterarietà, il costante, quasi coatto riferimento alla tradizione, percorrono tutta la raccolta, sia come cifra stilistica e come motivazione di richiami intertestuali, sia come nucleo tematico, come materia diretta di poesia. Ecco allora la libreria delle Moline, «luogo di perdizione», con i suoi «scaffali contorti e prosperosi», i suoi «affollati vicoli d'inchiostri» (quasi una riduzione ironica della Biblioteca di Babele cara a Borges e ad Eco), ove si celebra l'«interrotto orgasmo» di una conoscenza ormai implosa, satura, caotica, priva di un centro, di una direzione, di un autentico significato. E allora, in un altro testo, il richiamo di tono serriano alla «perenne umanità del verso» si smarrisce nell'aridità e nella stanchezza dei letterati «incarboniti».

E, come si è accennato, questa letterarietà sofferta e problematica si riflette anche sullo stile e soprattutto sul metro: un verso libero – forgiato alla scuola di Sereni, di cui Piergallini è attento studioso, e di certo Montale –, mosso, parlato, tanto vicino alla prosa da trapassare a volte in *poème en prose*.

Ma non manca nemmeno, in testi come *Nell'estate del pensiero*, sia per concetti che per costruzione del verso, un richiamo a Zanzotto, soprattutto quello di *Galateo in bosco*, intento ad interrogare il rapporto tra un inattingibile *Logos* e l'ostinato silenzio della pagina bianca: «OSCURITÀ significazione dell'incomunicabilità [...] / OSCURITÀ anche per me che l'ho scritto» (ove si noti anche la problematica riflessione sull'*obscurisme* che gli Ermetici ereditarono da Mallarmé).

Ancor più rilevante (a volte trasparente,

quasi ostentata) la presenza intertestuale di Montale e dell'ultimo Luzi (da cui l'autore nutre, in generale, certe ampie strutture narrative e dialogiche). L'eco di quest'ultimo affiora laddove Piergallini rievoca la «stanca elegia» offerta agli amici, quasi riallacciandosi al «duro filamento d'elegia» di cui parla Luzi, o quando, in sintonia con il poeta di *Nel magma* e di *Per il battesimo dei nostri frammenti*, dichiara di comprendere «come filtri di parole / debbano cedere al magma» e rigetta le «lunghe poesie», ormai frante in parole che «si sgretolano tra le dita», o, ancora, quando diffonde, «nel caldo denso dell'auto», «frasi di un canto salutare»; quella montaliana si avverte, invece, in certe fosche metafore esistenziali («non attendere finestre di vite / per te sorte, o viluppo d'alghie morte»; «il fievole evangelio di vite / diverse mai sorte»), in cui sembra ormai abolita la stessa speranza del «fantasma che ti salva», della misteriosa «vita strozzata per te sorta» che poteva salvare Arsenio, o, ancora, in certe subitane epifanie, minacciate dalle tenebre dei giorni («Quest'oggi il vento che sfocia / nello scompartimento e ti scompiglia / l'anima», ove è palese l'impronta di certi *incipit* del poeta ligure), o, infine, in certa *imagery* bergsoniana che scandisce la percezione del tempo, con particolare riferimento a testi come *La casa dei doganieri* («potresti lambire l'onde da questo treno, dimentico di ciò che va e che resta, [...] eppure.... Ancora s'addippano i binari nelle solite volute»).

Si potrebbe proiettare su Piergallini ciò che proprio Sereni, in un articolo del '75, scriveva riguardo all'influsso che su di lui e sugli altri poeti della sua generazione aveva esercitato la lettura di Montale, che aveva modificato e condizionato profondamente la loro percezione della realtà e dell'esistenza, tanto da destare la sensazione che qualcuno stesse loro «togliendo le parole di bocca nel momento di vivere un'esperienza e magari di trasporla espressivamente». E vi era anche l'amaro paradosso dato dal fatto che proprio il poeta «vissuto al cinque per cento» sembrava offrire una risposta all'ansiosa ricerca, comune in quegli anni, di un «romanzo [...] più da vivere che da scrivere».

La raccolta si chiude con versi emblematici. «Tra rocioli disperso», smarrito tra quei grumi d'acqua e farina che restano sulla madia, come tracce o scorie, dopo che si è impastato il pane (ed è, questo del rociolo, un simbolo ricorrente

in più luoghi del libro), il poeta è sempre intento, con un'acribia quasi parnassiana, a fissare e stilizzare letterariamente, a «colare / in stampi stretti di parole» l'indecifrabile esistenza passata, «il prunaio inestricabile d'anni / trascorsi».

La poesia di Piergallini è questo: un anelito esistenziale ed esperienziale che continua a battere, ostinatamente, come un insetto prigioniero, contro le pareti limpide e gelide di quella prigione di cristallo che è la letteratura, ma che proprio in quel vano dibattersi trova la forza paradossale e vitale del suo volo.

Matteo Veronesi

**Gianni Priano**, *Nel raggio della catena*, Edizioni Atelier, Borgomanero 2001

«Non le lingue degli angeli / posseggo ma questa lingua / che abita la bocca e dice / tace. Si attorciglia e prega / amara, secca», ma subito dopo: «Che grassa, spessa s'arroventa / pecca. Questa mia lingua anale / che emerge come una serpe da me / e lecca la superficie odorosa / delle cose»: è qui riassunta, a pag. 40 di questo libretto così amaro, secco e grasso, la posizione gnoseologica (ma si vorrebbe dire, con maggior precisione, religiosa) di Priano nei confronti del mondo. Egli è un estremista e, come tutti gli estremisti, un disperato, anche nella fedeltà e nell'amore, più forte di ogni disincanto: «salverò salverò l'amore dall'unta / carezza dell'esistenza». Ma la sua poesia è religiosa, non solo perché il libro contiene alcune poesie su Gesù (l'«asino folle squartato / sul legno») che fanno pensare, per intensità, a Rebora, ma anche nel senso più profondo e proprio, per cui ciò che ci lega alla nostra stessa condizione di uomini è, appunto, l'essere «Cani / nel raggio della catena» (e si pensa a Bernanos e a Bresson e a «alla rete / che ci stringe» di Montale).

Si tratta, prima di tutto, di una catena biologica, genetica, che ci condiziona fin dalla nascita e dalla quale non possiamo in nessun caso prescindere: appunto le figure di «piccola epica» familiare, alle quali Priano si sente avvinto come alle proprie radici perdute, mitizzate nella casa sul Cerusa, la «Casarossa». E basta questa sola espressione, che dà il titolo alla prima sezione, *La Casarossa sul Cerusa*, perché nella mente del lettore si affollino luoghi e figure letterarie altrettanto familiari. Così accanto al trisnonno Gio Batta, al nonno, agli zii, l'autore rievoca al contempo i poeti dai

quali “discende”. Si sente innanzitutto nell’orecchio Pascoli, il Pascoli “ligure”, per così dire, “secco” amato dai Liguri (Priano è nato a Genova nel 1962), con le sue ossessioni che diventano ritmo, rime, reticenze, margine; poi il disgusto, l’amarezza, la voglia di perdizione di Sbarbaro; Montale ovviamente, con la sua *Casa sul mare* o «sulla scogliera» e le sue anguille e, soprattutto, Caproni, di cui Priano riprende la meditazione estrema sul vuoto (“res amissa”): «La casa è un segno straniero / un soldo già speso e perduto / lungo il sentiero». (E Caproni, non a caso, è presente, come vedremo, in altri due passaggi cruciali del libro). Ma queste sono, più che riferimenti letterari, presenze, che il poeta ha nel sangue insieme alla sua terra, gli orti e i muretti a secco e quegli ortolani che hanno la chiave «della purezza del mondo». Egli quasi li costringe lottando a dire ciascuno la sua verità, facendosi, come Cristo, «pugile suonato». Le sue qualità mimetiche sono notevoli, il suo modo brusco di tagliare il discorso non ammette repliche: «I morti / sono pazzi d’amore» e la realtà prende forma dalle diverse angolazioni prospettiche da cui gli uomini e perfino gli oggetti (la cassapanca, le sedie) la guardano. Lo scrittore vuole insomma cogliere il senso dell’esistenza dei suoi avi e del fuoco in cui essa è bruciata e si è impressa, col suo enigma, per sempre nella sua mente bambina: «Tu mi tieni la mano / sul petto, e premi. Ed io / ti guardo uscire dal fuoco / e attendo il giorno che tu / muoia con un terrore uguale / al vino che nascondo sotto / il gancia-le» (*Lo zio Drè*).

Ma l’amore che egli sente per i morti e per la vita è, come quello dei santi, qualcosa che si avvicina all’orrore (e irresistibile attrazione) per la materia divisa dallo spirito. Come un bambino attratto da ciò che gli fa male, Priano ascolta il fiato che pure scansa del padre, così come le suore dell’asilo ascoltano dentro la propria pancia lo «sposo ubriaco andato via che forse / potrebbe ancora tornare», e resta intento a giocare con la propria merda (parola che, sull’esempio di Dante, il poeta non ha paura di usare), che diventa però quasi l’imprevista, terribile verità di tutte le cose: «il nome della / morte». È a questo punto che entra in scena la figura amata oltre il sadismo («piegarti il braccio dietro / la schiena, per sentirti ancora / dire ti amo») di Cristo, in cui si risolve, ma non si

acquieta, ogni fitta manichea. E sono forse le pagine più veementi e nude. Un Cristo femminile, pasoliniano si potrebbe anche dire (*La ricotta* oltre *Il Vangelo secondo Matteo*), evocato attraverso Dostoevskij e Caproni (l’attacco di pag. 33, «Quanto azzurro e verde / e rosso scorticano il tuo nome...», con cui si apre la seconda sezione, *La giugulare di Dio*, rimanda alla poesia di Caproni dedicata a Pasolini: «Quanto celeste, quanto / bianco, quanto / verdeazzurro vedo / nel tuo nome uno e trino»), un Cristo “ateo”, prossimo al nulla e forse anche «fuori dalla verità», ma proprio per questo – perché «impotente», «folle» e «maledetto» – «dio degno» di essere amato.

Nella terza sezione, *Sang cmè eua. Versi da Molare* (provincia di Alessandria), in dialetto, di solo sei testi, Priano ci offre un’altra componente della sua storia familiare (materna?) in cui si trovano alcuni dei momenti più “lombardi”, cioè realistici e visionari, del libro: una donna che ha contato, altre figure femminili, alcuni amici, vecchi di paese con le loro sentenze sulla vita e sul niente e quel *Zutèn*, fratello di Ranocchio e Rosso Malpelo, in cui ritorna a incarnarsi il Calvario di Cristo.

Dopo essersi bagnato nel proprio sangue, in quello di Cristo e in quello “mestruale” del dialetto («sang cmè eua», «sangue come acqua», «se son finie me cose», «se sono finite le mie cose»), il poeta si trova ora di fronte a se stesso, alla propria esistenza presente e futura ed ancora una volta, sente la necessità, nell’importanza cruciale del “passaggio”, di ricorrere a Caproni. I versi «Dove la funicolare, breve / ti porta», con cui inizia l’ultima sezione, richiamano, infatti, un celeberrimo luogo del *Passaggio d’Enea* («Una funicolare, dove porta, / amici, nella notte?»). Ed è il buio e «il gelo / che scortica l’aria», l’ombra di una donna, il suo sorriso, il sogno da cui entra lo «spiffero» della sua assenza. Anche qui, nel più naturale e difficile terreno della poesia, l’amore lirico (altra catena), Priano riesce a risultati netti, che non sarà facile dimenticare: «La parte bruciata del tuo viso / indicava la dolcezza dell’inferno / dell’essere battuti fino in fondo». E alcuni suoi versi, per la sentenziosità del loro realismo linguistico («militare più che militante»), sono già entrati, giustamente, nella memoria e nei discorsi dei poeti più giovani. Ma l’inferno finalmente vissuto sulla propria pelle

gli consente l'insospettata leggerezza (che guarda addirittura a Penna) di riscoprire la propria infanzia e l'adolescenza di Rimbaud, non come fuga ma come «gesto sottile» che taglia «in due il mondo» e – nonostante tutto – «ingiustificata allegria» proprio «sul fiore del limo» (limo che nell'*Inferno* Dante assegna agli iracondi e agli accidiosi, ma sul quale, nel *Purgatorio*, cresce il «giunco schietto» dell'umiltà e dell'ascesi).

Importa qualcosa – si chiede e ci chiede Priano, nella poesia conclusiva riportata anche sulla copertina della raccolta – «che un ricordo ci raspi / il fiato come una lama / o una spina?». Sì, importa, ne siamo sicuri e non solo per le ragioni che l'intelligenza trova a profusione in un libro breve ricco e vario come questo, ma più semplicemente per l'emozione senza ragione che abbiamo provato quando l'abbiamo aperto.

Marco Munaro

#### NARRATIVA

**Jonathan Franzen**, *Le correzioni*, Torino, Einaudi, 2002

Prendiamo cinque americani. Chiamiamoli Alfred, Enid, Gary, Chip e Denise. Facciamo in modo che Alfred ed Enid siano due settantenni, marito e moglie, e che Gary, Chip e Denise siano i loro figli. Stabiliamo che Alfred sia stato un ingegnere di una compagnia ferroviaria e che ora, alla fine degli Anni Novanta (quando abbiamo deciso di collocare le vicende), sia affetto dal morbo di Parkinson. Stabiliamo anche che sua moglie (che l'ha sempre amato, benché non sempre ricambiata, anzi quasi mai, nel modo che "lei" avrebbe voluto) decida di compiere con il marito una crociera, lontano da casa loro (St. Jude, nel Midwest) e che durante questa crociera assapori l'estasi degli antidepressivi, ma anche la drammatica caduta in acqua del marito, salvato *in extremis*. Osserviamo poi le vicende dei tre figli. Il maggiore, il quarantatreenne Gary, l'uomo di successo, sposato con Caroline, con tre figli (Aroon, Caleb – omaggio allo Steinbeck della *Valle dell'Eden?* – e Jonah), alle prese con gli investimenti bancari e la possibilità di guadagnare altro denaro con la vendita di un brevetto paterno (vendita alla quale Alfred si oppone, per principio). Il secondogenito, Chip, brillante professore di *college* che, a sei mesi dal confe-

rimento della cattedra, butta tutto all'aria per una relazione con una studentessa e finisce a New York a scrivere (a tentare di) una sceneggiatura, contrae debiti (coperti dalla sorella, Denise), ha una relazione con la moglie di un lituano e finisce per seguirlo in Lituania, dove mettere in scena una truffa in stile *new economy*. E infine la più giovane, la poco più che trentenne Denise, *chef* di successo, si sposa e divorzia subito, trova un nuovo finanziatore e si innamora della moglie, Robin, lasciandosi travolgere da una passione che la porterà al licenziamento. Pensiamo ora al giorno di Natale, alla festa della Tradizione, dei Valori, della Famiglia, e pensiamo anche che la madre, Enid, chieda ai figli di essere presenti, una volta ancora, a quella festa, perché «se non riesco ad avere la cosa vera, non voglio niente».

Ecco, posto tutto questo, avremmo lo scheletro del romanzo *Le correzioni*, di Jonathan Franzen, edito negli Stati Uniti con grande successo di critica e pubblico, e pubblicato in Italia da Einaudi. Si diceva, avremmo lo scheletro (peraltro già corposo) di questa specie di odissea familiare, tutta americana. Lo scheletro di un'opera ben costruita ed articolata, nata, secondo le indicazioni dello stesso autore riportate al termine del volume, dal «nesso storie-personaggi» rispetto ai quali l'autore si è posto vincoli classici di luogo, tempo ed azione. Da qui l'impressione che si tratti di un esempio quasi ottocentesco di romanzo sociale, così come parte della critica statunitense ha affermato. In effetti, i cinque capitoli che costituiscono il romanzo (preceduti da un breve preambolo e seguiti da un epilogo che sposta in avanti il contenuto delle vicende) appaiono come cinque singoli macro racconti, tenuti insieme da questa Penelope-Enid che aleggia, con la sua presenza matriarcale, sulle storie dei figli e del marito. È lei a tirare i fili, a non volersi rassegnare agli accadimenti della vita che, bruscamente o lentamente, hanno condotto alla (parziale) disgregazione della sua famiglia. Non a caso, dunque, Enid e Alfred vivono a St. Jude, nel Midwest, perché san Giuda è il patrono delle cause perse e tali paiono tutte le speranze di Enid, dalla guarigione del marito, alla riappacificazione con Caroline, la moglie di Gary, dal (mai raggiunto) successo intellettuale e professionale di Chip, alla (impossibile) maternità di Denise. È il nodo cruciale del

libro, la ricerca di un cambiamento al corso irreversibile degli eventi, la volontà di imporre al mondo che cambia le proprie «correzioni». La bellezza del libro è situata nella sovrapposizione di questo elemento di traino, di fatto semplice e lineare (e perfettamente in linea con le strutture semplici della fiaba, dell'epica: la ricerca spasmodica di un *happy end*), con una tecnica narrativa molto organica, complessa e stratificata. La secchezza dei dialoghi si appoggia ad una struttura narrativo-descrittiva estremamente ricca, talora persino si ha l'impressione che sia "troppo" ricca e vitale, rispetto alle vicende desolanti che va narrando.

Leggendo il libro sembra che l'autore abbia voluto, in modo corale e organico, dar conto dello smarrimento dei nostri tempi. I personaggi ci appaiono tutti smarriti o per motivi biologici (malattia) o morali. E ci appaiono tali, mentre sono collocati nella storia (nelle storie) solo in quanto partecipi di una famiglia, cioè della cellula base della società, dell'elemento vitale primo, di un *habitat* che dovrebbe, ontologicamente, tenere al riparo, proprio, dagli smarrimenti. Franzen gioca la carta del paradosso, della contrapposizione, ma non lo fa giocando con ironia. Ricorre al contrario all'impostazione realistica, storicamente contestualizzata e puntuale (si veda anche la precisa ricorrenza di terminologia scientifica, medica, economica, tecnologica), e così permette alle tessere di tenere, nel mosaico. Si è fatto riferimento, proprio in tal senso, alla vicinanza di questo romanzo alla trilogia di Philip Roth (*Pastorale americana, Ho sposato un comunista, La macchia umana*) e ad *Underworld* di Don DeLillo. In effetti, la coralità e l'ampiezza della visione sono elementi che consentono tale avvicinamento. *Le correzioni*, rispetto ai citati romanzi, resta più ancorato al presente, chiede di essere meno riassuntivo, non vuole dare giustizia della storia novecentesca dell'America, ma solo di fotografare uno *status quo*, facendo balenare i fiocchi bagliori di una resistenza di valori (questo, sì, presente forse più in DeLillo che non in Roth). A tratti questa voluta concentrazione nel presente sembra quasi incepparsi, perdere fluidità, perdere corso – e questo è forse il limite (se proprio un neo va trovato) del volume. In ogni caso, *Le correzioni* resta un ottimo romanzo, un punto fermo della narrativa americana che testimonia (ulteriormente) la vita-

lità nell'ispirazione della letteratura anglosassone contemporanea.

**Riccardo Ielmini**

**Elio Gioanola**, *Martino de Nava ha visto la Madonna*, Milano, Jaca Book, 2002

Non è la prima volta che Elio Gioanola, più conosciuto come critico letterario, si cimenta nel genere narrativo, perché già nel 1999 ha pubblicato il romanzo *Prelio. Storia di oro e di stricnina*. L'argomento di questo ultimo lavoro riguarda un avvenimento capitato nel 1616 a San Salvatore Monferrato, paese dello scrittore, che vede come protagonista un umile soldato spagnolo, Martino de Nava. Lo scrittore nei confronti della tradizione assume l'ottica dello storico che ricostruisce i fatti in base ai documenti. E proprio la ricostruzione del passato costituisce l'elemento caratterizzante di un testo che si pone come sintesi fra *I promessi sposi* e *Ab urbe condita* di Tito Livio. Se il Manzoni intendeva porre il "vero poetico" al servizio di un "vero storico" che non era in grado di trasmettere i sentimenti, i dubbi, i pensieri dei protagonisti e delle masse, se lo studioso latino mirava a trasmettere il *pathos* dell'epopea romana, Gioanola fa rivivere con estrema fedeltà ai documenti gli avvenimenti, le personalità e i costumi dei primi decenni del Seicento in un racconto capace di affascinare il lettore attraverso un sapiente intreccio e attraverso continui mutamenti di prospettiva. Un episodio di storia minore legata al culto locale offre lo spunto per approfondire l'intera società del tempo e, in particolar modo, la vicenda militare che oppose Carlo Emanuele duca di Savoia alla Spagna, la superpotenza del momento. Grande attenzione, pertanto, viene dedicata alla storia vera e propria a cui si intreccia l'esistenza dell'umile fante, simile a quella degli *hidalgo* del tempo.

La struttura è attentamente studiata: i primi capitoli sono dedicati alla guerra del Monferrato, la parte centrale al miracolo di Martino, descritto con meticolosità, oserei dire, giudiziaria, che, colpito a morte da un contadino del luogo e gettato in un pozzo, viene salvato dalla Madonna, e nei rimanenti capitoli attraverso la vita militare del protagonista, l'autore getta uno sguardo sulla storia europea. Al grande narratore lombardo Gioanola fa riferimento non solo per la contiguità del periodo trattato,

ma anche per la volontà di «gettare un fascio di luce su quei milioni di persone che passano sulla terra senza lasciare traccia», sugli umili, anche se il critico non disdegna le classi superiori, i nobili e il clero nel desiderio di rappresentare uno spaccato della società secentesca attraverso digressioni storiche, geografiche ed etnologiche. Dal modello manzoniano si discosta nella valutazione della civiltà barocca non più considerata come manifestazione storica della forma e dell'insincerità.

Sul fatto miracoloso non si esprimono valutazioni, perché la preoccupazione del narratore si incentra sul desiderio di tratteggiare i presupposti e le conseguenze umane, religiose e culturali che hanno prodotto un culto che da quattro secoli è parte della credenza popolare. Sulla figura di Martino egli proietta le proprie equilibrate valutazioni e la saggezza con cui sono trattati delicati problemi del tempo, come le esagerazioni pietistiche. In altri casi, invece, come sul problema dell'Inquisizione, l'autore stesso esprime un giudizio storico attentamente argomentato, capace di superare pregiudizi secolari nel rispetto dei fatti. Manzonianamente, infatti, egli interviene all'interno della narrazione con osservazioni acute sugli eventi e sulle persone, come a proposito del cerimoniale delle nozze tra Carlo Emanuele I e l'Infanta di Spagna: «È certo che l'universo cerimoniale espresso dall'avvenimento tocca i vertici di perfezionismo ai limiti della paranoia: ogni potere, quando è assoluto, non può non diventare sadico o paranoico, trasformandosi in pura crudeltà o in pura cerimonia (o in un mix di entrambe le cose, che è la soluzione più comune)».

Il fatto che Martino de Nava appartenesse all'esercito spagnolo ha consentito una felice sutura tra storia ufficiale e vicende minori. Le imprese di Filippo II, di Filippo III, dei duchi di Savoia e di Mantova, la guerra di religione tra la cattolica Spagna e la parte protestante delle Fiandre vengono rievocate attraverso la narrazione della carriera del protagonista che, nato in Spagna, combatté nel Monferrato e nelle regioni sottomesse al dominio della superpotenza. Non manca una fiera requisitoria contro l'istituto della guerra: «E poi ci sono le ragioni di principio e di onore, che sublimano in sacri ideali la volontà di potere dei potenti, così che sono i sovrani, come si è visto nel caso della Spagna, a considerare la guerra la necessaria

manifestazione del loro essere monarchi, anche contro ogni consiglio e ogni sensata ragione in contrario, proprio come dice Galilei, essere "la guerra il passatempo dei re". Passatempo o professione la guerra, diventata perpetuo differimento e assenza di soluzioni, cronicizza tutti i mali che genera, creando un universo di regole e comportamenti autonomo, entro cui il soldato è un diverso a tutti gli effetti, la cui prerogativa essenziale è il rifiuto di tutte le regole non rientranti in quell'universo. A dominare è il sadismo, cioè la crudeltà gratuita che genera piacere, che è poi la condizione profonda della delinquenza, in cui c'è sempre un esubero di violenza e soddisfazione rispetto agli obiettivi che si pone. Il soldato diventa un delinquente che può contare sull'immunità e tanto più questo eccita la ferocia sadica: così si arriva agli stupri perpetrati anche sui bambini, alle castrazioni dei nemici e di chi si opponga ai gesti violenti, alle decapitazioni con la presa a calci delle teste come fossero palloni, persino all'addentamento dei cadaveri».

Non c'è dubbio che il punto di vista del narratore sia riferito a categorie di giudizio contemporanee, le quali, come si è visto nelle recenti guerre, non sono ancora riuscite a far breccia nelle menti di tutti gli uomini: l'idea della guerra continua ad essere edulcorata per mezzo di ragionamenti ideologici, politici e purtroppo anche religiosi.

L'obiettivo di comporre un quadro della società del primo Seicento partendo da un avvenimento locale non si presentava per nulla agevole, ma Gioanola ha saputo raccogliere la sfida tenendo desta la curiosità del lettore mescolando sapientemente ricostruzione storica e tratti fantastici e nello stesso tempo elevando un momento letterario al suo amato paese natale e a tutto il Monferrato.

**Giuliano Ladolfi**

**Salvatore Mannuzzu**, *Alice*, Torino, Einaudi, 2001

Eclettica ed interessante sotto svariati punti di vista si presenta l'attività di Salvatore Mannuzzu, sardo, classe 1930, tipico esempio di intellettuale *engagé* postmoderno, come già faceva notare Adriano Sofri in un appunto sullo scrittore. Ex magistrato, deputato eletto come indipendente nelle liste del Pci per tre legislature, editorialista, con *Alice* è al suo sesto romanzo; ha pubblicato, inoltre, un libro di racconti,

*La figlia perduta* (Einaudi, 1992), una raccolta poetica, *Corpus* (Einaudi, 1992), e *Il fantasma della giustizia* (Il Mulino, 1998), saggio-riflessione sul rapporto Giustizia/giustizia.

Questo breve profilo è utile per individuare alcune matrici della sua opera. Dei simboli, dei miti, degli eventi e delle parole che hanno segnato l'esperienza dell'autore si caricano i suoi personaggi e da ciò risulta la complessa stratificazione del testo, individuabile innanzi tutto a livello lessicale. I termini giuridici, in primo luogo, senza appesantire la narrazione donano profondità e ricchezza al discorso, offrendone, per altro, anche una chiave interpretativa; i latinismi e cultismi danno alla lettura un sapore particolare, la sensazione di essere entrati in una dimensione a-temporale, proustiana quasi, nell'universo peculiare ed immediatamente riconoscibile che solo un grande autore è in grado di creare. L'accuratezza delle descrizioni, la competenza, passione e finezza, con cui vediamo Piero, il narratore, trattare di mobili di antiquariato e di opere d'arte, rendono possibile accostare questa figura ai personaggi della letteratura decadente, a Des Esseintes per esempio, o agli "eroi" dannunziani; significativo è pure il fatto che uno dei motori dell'azione, il principale forse, ruoti attorno ad una fotografia, quella del brigantino francese *Alice*, naufragato presso la foce del Columbia River nel 1909, oppure che *Corpus* sia anche, nella finzione, il titolo di una raccolta poetica pubblicata dal padre del narratore, piazzatasi fra l'altro nella cinquina del Premio Viareggio (premio vinto da Mannuzzu nel 1989 con il primo romanzo *Procedura*).

Dato che di ritorni e di richiami si sta parlando, molte sono le auto-citazioni all'interno del romanzo, caratteristica che avvicina l'opera in questione alla narrativa postmoderna: i nomi dei personaggi anzitutto (e chi conosce anche le precedenti opere di Mannuzzu non potrà esimersi dal pensare all'antico legame postulato fra *nomen* e *omen*), ripresi quasi tutti dal suo secondo romanzo, *Un morso di formica* (Einaudi, 1989). I luoghi, una sfaccettata Roma che fa da contraltare ai paesaggi della Sardegna, idilliaca terra natia non priva però di un fascino violento e selvaggio, sono anch'essi ripresi dai romanzi precedenti, forse anche qui con un occhio di riguardo per *Un morso di formica*.

A livello di struttura poi, siamo di fronte ad

un altro dei caratteri tipici del postmodernismo, la frammentarietà, la reciproca indipendenza (e nel contempo l'interdipendenza) delle singole sequenze, che vanno a congiungersi in modo tale da ridare unità al romanzo, nonché l'eterogeneità dei materiali trattati. Quest'ultimo tratto accomuna *Alice* a due delle opere precedenti di Mannuzzu: di nuovo a *Un morso di formica*, in cui si sovrappongono e si intersecano tre livelli narrativi, la narrazione vera e propria ("Live"), pagine del romanzo che Piero, il protagonista, sta scrivendo ("Romanzo"), e le lettere alla compagna Miriam ("Lettera"); e alle *Ceneri del Montiferro* (Einaudi, 1994), in cui la narrazione si presenta ancor più stratificata, con l'alternarsi di lettere, articoli di giornale, *dépliant* elettorali, verbali. La tecnica del romanzo nel romanzo, della *mise en abîme*, ricorda da vicino quella impiegata da un grande maestro del Novecento, André Gide, nell'opera *Les faux-monnayeurs* (1926), alla cui struttura caratteristica tante opere successive si sono senza dubbio ispirate.

In *Alice* la vicenda, narrata interamente in *flash-back*, alterna la rievocazione di fatti a momenti di riflessione su temi universali, sul rapporto fra bene e male (vedi l'esergo ed i riferimenti a Pascal), Dio, la verità nascosta nel (o dal) linguaggio, la libertà dell'individuo – problemi che già l'uomo sartriano aveva tentato di risolvere – ed un ritmo in tal modo variato viene di nuovo intercalato dalle *e-mail* che Piero e la figlia si scambiano, le quali hanno per oggetto le ricerche d'archivio inerenti la foto del brigantino *Alice* riprodotta anche in copertina. A tal proposito Mannuzzu ci offre l'opportunità di entrare agevolmente "nell'officina dello scrittore", visitando il sito internet del San Francisco Maritime National Historic Park. La parte documentaria fornisce al lettore numerosi dati storici sui naufragi avvenuti nella regione da fine Settecento ai primi del Novecento.

Al di là delle componenti metatestuali, però, che se ben amalgamate e "camuffate" offrono alla lettura ed all'analisi la possibilità di cimentarsi a livelli diversi mettendo in evidenza le varie anime del romanzo, l'autore innesca sapientemente i meccanismi della *suspense* e mediante un gioco continuo di anticipazioni ed attese riesce a tenere l'attenzione costante e ben desta la curiosità (anche se, ahimè, il risvolto di copertina svela molte delle sorprese che la nar-



razione fa, invece, in modo di diluire nel corso dell'opera).

La scrittura si carica allora di due valenze fondamentali: il valore magico-antropologico della parola da un lato e dall'altro i periodi intercalati dalle molte parentetiche, specie nella prima parte del romanzo, allorché il narratore è ancora alla ricerca del bandolo che possa dipanare i fatti e renderli narrabili. Parallelamente, i problemi di Piero-magistrato e le difficoltà che incontra nel formulare la sentenza del caso "Sanna contro Sanna" sono i medesimi in cui si imbatte Piero-individuo, costantemente in bilico fra una morale individualistica e l'anelito (la chimera forse) ad un'etica *more geometrico demonstrata*.

In un'opera tanto composita e stratificata non è tuttavia difficile seguire un *fil rouge* che la attraversa, quello che trova il proprio nucleo nella vicenda del brigantino, il naufragio di una nave che ricorda così da vicino il naufragio dell'uomo contemporaneo, e il tema del viaggio, della ricerca, la vertigine dei grandi spazi ma soprattutto la consapevolezza dell'intellettuale (post)moderno che «*Tutto ciò che è fuori dalle carte non è nel mondo...*».

#### Filippo Fonio

**Tommaso Pincio**, *Un amore dell'altro mondo*, Torino, Einaudi Stile libero, 2002

Due amici, due destini del tutto simili, come legati insieme da un filo che li accompagna all'epilogo della loro vita. Questo, in modo fin troppo semplice, potrebbe darci il sunto di *Un amore dell'altro mondo*, terzo romanzo di Tommaso Pincio (in precedenza, *M.* e *Lo spazio finito*). "Potrebbe", appunto, se una serie di elementi, interni al libro e circostanti la figura dell'autore, non rendessero necessario un giusto approfondimento, perché non può sfuggire che l'autore si cela dietro uno pseudonimo, il nome, italianizzato, del grande narratore americano Thomas Pinchon (*V.*, *Arcobaleno della gravità*, *Mason & Dixon*, per intenderci), uno dei pilastri della narrativa statunitense contemporanea con DeLillo, Roth e Bellow, per intenderci. Né può sfuggire che l'amore e il debito di Pincio per l'autore americano si materializzi anche nell'imitazione della sua sfuggevole presenza, per cui di Tommaso Pincio si sa poco: una corsa a nascondersi, mimetizzarsi nella folla, che fini-

sce per calarsi anche nella figura del protagonista del romanzo, come si vedrà in seguito. La vicenda, per chiudere il cerchio, è ambientata negli States. Insomma, tutto, modelli letterari, forme e modi della narrazione guardano con decisione oltre oceano. Poi vi sono urgenze d'analisi approfondita suggerite dal testo.

Si anticipava: due amici, due destini comuni. È vero, tuttavia uno dei due personaggi ha un nome ed una riconoscibilità storica, perché trattasi di Kurt Cobain, leader dei Nirvana, storica *band* di Seattle, morto suicida nel 1994, l'eroe (eroe al contrario) del *grunge* (ed è sintomatico che l'autore non citi mai questo termine, frutto della catalogazione dei movimenti musicali creata dalla stampa specialistica, non dai protagonisti della scena musicale) che segnò il passaggio fra gli Ottanta ed i Novanta. Ora, notizia di questa identità non taciuta ci viene indirettamente, nel corso del libro, perché l'autore si guarda bene dal elencare esplicitamente nomi e cognomi. Anzi, un nome e un cognome ci sono, ma sono quelli del protagonista del romanzo, l'amico immaginario di Kurt, quell'Homer Alienon che cerca, appunto di trovare una risposta alla domanda principe che apre il libro: «E l'amore?». È Homer il vero motore della vicenda. È un disadattato, un figlio di divorziati (come Kurt), che vive questa lacerante separazione come l'inizio di un incubo, meglio (peggio) di una vera e propria veglia continua e maledetta, nella quale tutto appare distorto e votato alla morte. Egli soffre di insonnia, vive completamente slegato dal contesto sociale grigio e monotona della sua cittadina, quella Aberdeen del nord ovest della frontiera americana dove crebbe appunto Cobain. Ora, proprio l'incontro con Kurt lo inizia al «sistema», cioè all'uso di eroina, che diventa, già a partire dal secondo dei sette capitoli del romanzo, il sottofondo terribile della vicenda di Homer, il quale vede lentamente insorgere, proprio alla soglia d'inizio degli Anni Novanta, la terribile e pervasiva domanda «E l'amore?». Il romanzo ci conduce lungo il corso di pochi anni, nei quali Homer (nome che tra l'altro rimanda con sarcasmo alla figura del capo famiglia di una nota serie di cartoni tv approdata anche in Italia da qualche anno) si procura il denaro per il «sistema» vendendo i pezzi della sua collezione di giocattoli spaziali (e ancora, il cognome di

Homer, Alienson, cioè a dire «figlio di alieni»), fino a seguire l'amico a Los Angeles per l'inizio della carriera musicale del complesso (Pincio ricostruisce in modo dovizioso, ma senza cadere nel documentario la nascita dell'album *Nevermind*, alla metà del '91), per poi proseguire oltre, a Rachel, nel Nevada, e diventare un'attrazione, appunto, una sorta di uomo dello spazio, un alieno (alienato?). E qui, nel deserto, quando l'eroina finisce, Homer incontra il suo «amore dell'altro mondo», Molly Resident, una ballerina di *lap dance* di Las Vegas, che lo disilluderà definitivamente in merito alla ormai incancrenita "domanda".

L'epilogo tragico del testo, che unisce non solo simbolicamente i due amici, chiude anche un'epoca, forse, e traccia un ritratto generazionale drammatico. Non sappiamo se davvero si tratti di una "traccia fantasma" come suggerisce la quarta di copertina dell'edizione einaudiana. Sappiamo, invece, che il romanzo è riuscito, ben costruito nei suoi sette capitoli (ciascuno intitolato con parole tratte dalle canzoni del cantante dei Nirvana). Pincio ha tracciato una trama puntellandola di continuo con le riflessioni che attribuisce al protagonista, con i suoi sogni appena sussurrati, con paura, e che tali, sogni, illusioni, restano: «C'era del bene in chiunque e forse amava troppo le persone, anche quelle diverse. Le amava al punto da starne lontano, rintanato nella sua irrimediabile tristezza». L'autore tratteggia un percorso di formazione all'inverso, di auto distruzione, o, meglio (peggio), non pare di assistere ad un annientamento, perché la personalità di Homer è fin dall'inizio già del tutto perduta, chiusa in questa sua irrimediabile tristezza, in questa sua cronica depressione. Il clima complessivo dell'opera tiene, perché Pincio, nel tramite di Homer, disegna un quadro sociale e storico ad ampio spettro, benché di spettro televisivo si parli, che offre di tutto, dalla vicenda di Laura Palmer, nella celebre serie *Twin Peaks*, alla Guerra del Golfo, alle interminabili serie di film di fantascienza. Da quest'atmosfera opprimente è impossibile evadere, ci suggerisce l'autore, perché è l'evasione stessa (la *fiction*, i *media*) a tenerci prigionieri. Solo il grido lancinante di Kurt, sotto un ponte di Aberdeen, attraversa questa cappa di dolore e sopraffazione, ma è solo un grido, che si spegne ben presto e non tornerà più, nemmeno nelle canzoni. È Kurt, benché egli pure in balia della droga, la

voce lucida che tratteggia il fallimento della generazione: «La mia vita è andata sempre così: da piccolo pensavo di essere un bambino come tutti gli altri, ma ho dovuto vergognarmi perché i miei genitori si erano separati [...]. Poi mi piacevano i Beatles e io non sapevo che si erano sciolti da anni [...]. La stessa cosa coi Led Zeppelin. [...]. Siamo dei rockettari punk che non hanno vissuto nessuna epoca punk perché quando abbiamo cominciato quell'epoca era finita da un pezzo. E tutto questo perché abbiamo avuto dei genitori che hanno bevuto e scopato in giro. E divorziato». Questa lucidità, invece, in Homer è continuamente riassorbita e come anestetizzata, prima dall'insonnia, poi dall'assuefazione mortifera per l'eroina. La tenuta del romanzo sta anche nel tessuto linguistico e sintattico, che prende le distanze dalle iperboli *splatter* e cosiddette *pulp*, senza tuttavia rifuggire la contaminazione linguistica, il ricorso agli arcaismi e allo *slang* (l'*incipit* del romanzo, le primissime pagine, paiono notevoli, sotto questo aspetto). Il tono e le scelte sintattiche variano di continuo: colloquiale e altrove più solenne, il primo; le seconde oscillanti fra un periodare più composito e architettonico, da un lato, e il ricorso a forme paratattiche, dall'altro, con frequenti elisioni verbali.

**Riccardo Ielmini**

#### SAGGISTICA

**Eraldo Garello**, *L'arco di Apollo- Analisi e critica del Mito*, Marco Editore, 2001

Riconoscere, accordare, delimitare un chiaro spazio e rifondare un *ubi consistam* al ruolo del poeta nell'attuale panorama storico-culturale, dominato dall'ipertecnologismo e dal primato economico, è un argomento che molti intellettuali hanno ultimamente affrontato sia in chiave sociologica sia in quella puramente estetico-letteraria (vorrei citare alcune letture, stimolanti al riguardo, ma mi limito a segnalare l'interessante volume di Giampiero Marano, *La democrazia e l'arcaico*, Arianna editrice 1999).

Anche questo saggio di Garello, introdotto da un'eccellente nota di Riccardo De Benedetti, affronta la difficile questione, concentrando la sua riflessione sulla frattura che si è storicamente creata tra la realtà, nel suo valore originario di genuina datità delle cose, e l'individuo pensante, schiacciato dal peso di una gnosi sempre più prevaricatrice, alienante, separatri-

ce. Il rimedio a questa frattura è individuato dall'autore – alla fine di un percorso argomentativo molto rigoroso e lucido, ma anche molto coinvolgente – nel linguaggio, nel suo potere riunificatore di trascendenza e immanenza. L'analisi di Garello si muove molto agilmente tra riflessioni filosofiche e agganci etimologici; trae soprattutto spunti fecondi dalle intuizioni di Nietzsche, ma anche da Heidegger, Husserl, Gadamer, e opera una sintesi finale che vede come protagonista di un nuovo umanesimo il *verbum* lirico, la parola poetica. È, infatti, la nicciana contrapposizione tra Natura e Cultura – intesa quest'ultima come aggregazione cittadina portatrice di un falso linguaggio, di una parola frammentata e divisa – a lanciare il discorso di Garello sulla frattura tra soggetto e oggetto, sulla modalità di conoscenza occidentale che ha ridotto la realtà, il fenomeno, a una materia inerte, indagata con schemi precostituiti e limitanti: una prassi cognitiva che ha precluso e che preclude quel «pensiero meditante» e quell'apertura al mistero, che sono invece canali privilegiati per raggiungere l'Essere, la «cosa in sé». Questa degenerazione della conoscenza, provocata dalle impalcature predefinite e discriminanti di una razionalità troppo spesso supponente, ha finito per relegare anche il *mythos* – in origine legato al *logos* nella comune accezione di «razionalità discorsiva» – a un'angustia logica e semantica, di affinità a «racconto favoloso», dunque vicino a «fola», a «inganno». A questo proposito l'autore affronta un'ulteriore distinzione tra «mito genuino» e «mito tecnicizzato», in cui il secondo è la degenerazione del primo per essere stato, nel corso della storia, arbitrariamente mistificato e usato a scopi politici e propagandistici. Il recupero di un mito genuino, apportatore di verità, va dunque di pari passo con il recupero di una Metafisica – nello specifico, di una metafisica umanistica – e della *Heimat* dell'individuo, della sua patria interiore, del senso di appartenenza a se stessi. Sono tesi con cui l'autore tenta di rispondere allo smarrimento della situazione attuale, in cui le scienze particolari sembrano aver fallito; solo una scienza olistica sarebbe, infatti, in grado di riunire i vari tasselli conoscitivi delle indagini specializzate e farne derivare un senso. Questa «metafisica umanistica», sorretta da una nuova *ratio*, libera da gab-

bie precostituite e paletti censori, ridarebbe intenzionalità universale alla conoscenza, affidando al linguaggio il compito di condurre questa riunificazione dell'individuo – alienato nella giungla moderna dell'atomizzazione gnoseologica – con l'Essere.

L'unica forma di linguaggio che può coniugarsi alla Filosofia in una superiore forma che sia meditativa e folgorante insieme – punto di osmosi tra le «parole-frecce» della lirica e le «parole-rete» della riflessione – è, però, la poesia. Figure di questa auspicata palingenesi sarebbero, dunque, i poeti, portatori di questa espressione linguistica che ricondurrebbe l'uomo alla sua centralità, alla sua *Heimat*. Il pensiero originario, afferma Garello, è vicino al poetare, «il quale esprime uno stato di stupore, ossia un interrogare ove prevale l'emozione che suscita la situazione da cui nasce la domanda, e la domanda rimane sospesa»: pensiero alogico, dunque, non mirato, che nella poesia trova il suo strumento elettivo, in quanto la forma lirica, nella sua assolutezza, non è direttamente intenzionale. Il poeta sarebbe allora un intermediario tra l'uomo e l'Essere, non un interprete; se così non fosse, il senso della poesia si perderebbe in quella frammentazione di significati da cui, invece, si vuol fuggire. È chiaro che l'autore vuole sottolineare il significato strettamente metafisico della poesia, senza voler fare dell'ermeneutica letteraria *stricto sensu*, soprattutto quando afferma con perentoria convinzione che il poeta «non vuole comunicare all'ascoltatore alcun messaggio legato ad una determinata visione del mondo». Egli, coerentemente al suo pensiero, muove alla ricerca di una nuova metafisica che si faccia portatrice di un linguaggio purificato dalle sovrapposizioni, dalle incrostazioni ideologiche, dalle manipolazioni strumentali. La «non interpretabilità» della poesia è da includere in questo solco di assolutezza della poesia, della sua incoercibilità verso una distinta direzione, proprio perché la parola poetica è di fatto indivisa, salda in sé. Solo il «poetato», la forma esteriore dell'espressione lirica, può essere oggetto di interpretazione; la poesia, nel suo nucleo più puro, no. È un po' la stessa differenza che passa tra il fenomeno e il noumeno, laddove solo il primo è indagabile.

Garello, in questa motivata critica alla

modernità, per la sua costante perdita di un «centro», di un respiro umanistico autentico, indica, dunque, nel connubio poesia-filosofia il mezzo più adatto a recuperare una metafisica non strumentale, veicolo di un *mythos* genuino, vicino all'Essere, sorgente propulsiva di energie creative. La poesia sembra connotarsi, in questo senso, come mezzo «trasgressivo», come tentativo di rottura di un sistema socio-culturale ormai sclerotizzato, proteiforme nella sua parcellizzazione gnoseologica, monocorde nel suo freddo simbolismo tecnologico. Il ritorno alla *Heimat*, alla propria intima dimora, passa, dunque, attraverso la liturgia della parola poetica, attraverso un cammino controcorrente di riappropriazione linguistica – e vorrei aggiungere «ecologica» – dell'originario e vasto terreno di segni e di indizi non ancora recintati e adulterati, spontanei nel loro esserci per sé, liberamente.

*Daniela Monreale*

**Clemente Rebora**, *Curriculum vitae*. Novara, Interlinea, 2001

In attesa di una completa sistemazione del *Corpus* reboriano, i lavori parziali aiutano comunque a procedere in una esegesi tanto complessa quanto ineludibile per una delle voci maggiori della poesia novecentesca.

Questa edizione del *Curriculum vitae*, uscita con i tipi di Interlinea in tiratura limitata, si distingue per l'arduo lavoro filologico compiuto da Roberto Cicala mediante una prima *recensio* dei testimoni inediti manoscritti e dattiloscritti dell'opera conservati tra le carte di Rebora, ancora in fase di riordino presso l'Archivio Rosminiano di Stresa. Il contributo integra la semplice riproposta del testo definitivo inclusa nel volume delle *Poesie* (a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1988), avviando la ricostruzione degli impegnativi momenti redazionali affrontati dall'autore, ormai anziano e malato, nella stesura dei suoi versi. Essi vengono qui accompagnati dalle fitte chiose di Gianni Mussini, che vi rintraccia anche un'imponente sequenza di echi scritturali danteschi e di rimandi interni alle liriche del poeta. Nel volumetto compaiono inoltre alcune *Riproduzioni fotografiche* degli originali, che riguardano aspetti notevoli della loro composizione, e il saggio di Carlo Carena *Un Curriculum in controtuce (dalle memorie*

*inedite di Rebora)*, memorie di speciale interesse soprattutto laddove illuminano la genesi di alcuni *Frammenti lirici* (editi per la prima volta a Firenze, Libreria della Voce, 1913), sui quali scarseggiano le testimonianze anche per volontà esplicita dell'autore, di cui si conosce l'opera distruttrice sui suoi materiali al tempo della conversione. (Meno comunemente noto è forse che questo «giustiziar e libri e scritti e carte», rievocato nel *Curriculum*, ebbe come involontario testimone d'eccezione il giovanissimo nipote Roberto, in futuro anch'egli poeta, che in tale circostanza ricevette dalle mani dello zio un volume sottratto agli scarti: *La persuasione e la rettorica* di Michelstaedter. Ne parlerà nella pubblicazione *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Milano, Scheiwiller, 1986). Il libro è completato da una *Notizia su Clemente Rebora*, che ragguaglia anche sulle più recenti prospettive di ricerca a lui dedicate.

Il *Curriculum vitae* consiste nell'omonimo poemetto e in qualche lirica di tematica affine ad esso, che si propone come una sorta di autobiografia dello spirito. Ne sono il fulcro alcuni aspetti della vicenda reboriana, su cui l'autore è ispirato a meditare liricamente, mentre sente avvicinarsi la fine della propria storia terrena (lo scritto, pubblicato da Scheiwiller, è del 1955, e il poeta sarebbe morti due anni dopo). Nel *Curriculum* egli ripropone un tema frequente in tutta la sua opera, ossia il disagio di vivere nella ottusa società borghese ritratta con verità particolarmente sferzante in *Sacchi a terra per gli occhi*, uno dei *Canti anonimi* (Milano, Il Convegno editoriale, 1922) e nello stesso «virtuoso familiar recinto», cui lo legarono affetti sinceri, ma che fu sordo alle istanze spirituali evidenti nel poeta fin dalla giovinezza. Tale inquietta sofferenza si accrebbe con partecipazione, che non poté evitare, alla Grande Guerra, essa rinfocolò in lui il senso di inettitudine, e inappartenenza: l'avvilimento di quegli anni è presente nel *Curriculum* con i connotati della dannazione infernale, specie ove l'autore afferma «Perso nel gorgo, vile fra gli eroi, [...] / ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce».

In realtà, la crisi confermava l'atteggiamento serio con cui il poeta era in cerca di una risposta davvero appagante ai propri interrogativi esistenziali, e l'assoluta indisponibilità ad

accettare soluzioni di compromesso in quello che riguardava la natura autentica della sua vocazione. Per scoprirla, fece un lungo, misterioso percorso interiore, suggellato visibilmente dagli episodi di cui parla nel *Curriculum*. Alcuni si svolsero in solitudine, nel contatto con la natura, come durante le predilette ascese montane, ma quello decisivo avvenne in pubblico, durante una conferenza, ed ebbe il carattere di una illuminazione repentina: leggendo il verbale dei Martiri Scillitani, fu, sopraffatto dalla commozione e interruppe il discorso. «La Parola zitti chiacchiere mie».

Era, questa, la fine di un itinerario e l'inizio di un altro, coronato nel 1936 dal sacerdozio, vissuto come momento di completa realizzazione personale: così al verso del primo frammento lirico «Cerco e non trovo e m'avvio [...]» fa riscontro nel poemetto «L'ossa slogate trovaron lor posto»; ma, soprattutto, Rebora vi scrive che «a verità condusse poesia». In altre parole, quando ormai da molti anni ha abbracciato la scelta religiosa, riconosce che nella sua esperienza la poesia ha avuto il ruolo di guida al trascendente, verso l'approdo esistenziale per lui certo e pacificatore (e l'ultimo canto anonimo, *Dall'immagine tesa* basterebbe, solo, a provarlo). Ma il *Curriculum vitae* dimostra altresì che l'attingere a questo fondamento stabile permette all'autore di accettare la totalità della sua persona e del suo vissuto. Infatti nell'opera il giudizio del poeta sul proprio passato sembrerebbe assolutamente censorio, con il rischio di negare alle esperienze fatte qualsiasi valore, e di porle in contrasto con il presente. Scrive ad esempio: «preso dall'artiglio dell'io / saggezza da ogni stirpe affastellavo, / a eluder la Sapienza», e, nelle *Epigrafi*, «cetonia capovolta brancolavo». È, però, indiscutibile che, mediante l'atto poetico, egli arrivi a integrare nell'economia della propria salvezza anche gli aspetti in apparenza più lontani, se non antitetici, rispetto ad essa, dimostrando che «santità soltanto compie il canto» in una pienezza redentrice inattuabile fuori da questa dimensione. L'esempio forse più emblematico è visibile nel fatto che Rebora finisca per accreditare a Lidia Natus, la pianista russa con cui aveva convissuto in gioventù, un contributo significativo nell'indirizzarlo verso la dimensione religiosa, aiutandolo a coglierne l'essenza di esclusiva dedizione nell'amore; l'anziano sacerdote ammette nel *Curriculum*: «Ma ov'era in covo il

serpe del peccato / appesa stava un'icona materna. / E d'un m'accorsi: c'era Uno in Croce: [...] / solo mi voleva bene; / più tardi intesi la Sua parola interna [...]».

L'intrinseca unità fra le tappe del reboriano *itinerarium in Deum* riguarda anche aspetti diversi da questo ed è suggellata da riscontri testuali ben verificabili: ad esempio da giovane il poeta aveva scritto «È nell'offerta la messe più pingue» e «Son l'aratro per solcare / [...] Altri assapori i frutti». Questo programma di vita si perfeziona nel *Curriculum*, come emerge in particolare nella prima delle *Epigrafi*, dove offrire la propria vita per gli altri significa prima di tutto accogliere in sé il dono dell'Altro. Di grande efficacia a tal proposito è la riproduzione fotografica del testo originale: qui è verificabile direttamente come la prima stesura «Trovai mia grazia nel far da concime» evolva in «Grazia m'è data di far da concime». Tale radicalità, del tutto consona al temperamento di Rebora e conforme anche alla natura della sua scelta di vita, si compì nell'attuazione del *Voto espresso sub gravi* nel 1936.

Questi dati non sono, però, disgiungibili dall'altro, essenziale, di rinascita, che, dopo la conversione, fece del poeta il protagonista di una vita nuova («Giovinezza, ora sol scopro il tuo slancio» si legge nell'ultima *Epigrafe*) e lo vide ancora impegnato in una crescita tutta interiore, intrapresa nel più completo, liberante abbandono e proporzionata in modo quasi speculare alla sua evidente decadenza fisica. Il ritorno alla creatività dopo molti anni di silenzio è, insieme, esito e prova di questo ulteriore cammino, che espresse i *Canti dell'infermità* (Milano, Scheiwiller, 1956), composti proprio durante le fasi più dolorose della malattia, oltre al *Curriculum vitae*, che, ricevendo il Premio Cittadella nel 1956, consentì all'autore una specie di «venuta alla luce» persino sul piano critico.

Anche per questo la copertina del *Curriculum vitae* di Interlinea risulta tutt'altro che convenzionale: presenta la foto del poeta, sacerdote e ormai uomo maturo, che tiene sulle ginocchia un piccolo nipote e sorride. L'immagine potrebbe essere accostata a quelle che riproducono gli originali del *Curriculum*: qui l'incerta grafia di Rebora malato esprime, per così dire, dei balbettii grafici, che dicono l'urgenza e insieme la fatica del comporre. E il processo creativo documentato filologicamente rivela un arduo lavoro di adattamento formale

in cui l'autore, semplificando il testo, lo perfeziona sul piano semantico: è indicativo ad esempio che alla variante «Stavo solo a sognar da fanciullino» venga preferito «Stavo solo a pensar da piccolino». Del resto «piccolino» aveva dovuto farsi l'adulto Rebora per riuscire a vedere l'immagine sacra della Madonna in una cappella di montagna e «quasi» «segno del divin favore» gli erano parse le istintive dimostrazioni di simpatia da parte di una bimba all'epoca della conversione. Ancora una volta «primo» e «ultimo» Rebora si pacificano in armoniosa saldezza: anzi, in questo caso specifico si collegano in modo chiaro al messaggio evangelico, elaborato nell'autodefinizione di «infante a scuola del Vivente». La sua è, dunque, non una metafora letteraria, ma una condizione reale, ontologica, che ricade concretamente sulla vita e, quindi, sul fare poetico, di cui suggerisce anche una chiave di lettura: il rispetto e la disponibilità a cogliere le articolazioni più profonde di questo atteggiamento interiore.

*Anna Pastore*

**Cesare Segre**, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001

Introducendo il suo *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* (Einaudi, 1993), Cesare Segre evidenziava l'anomalia del malessere in cui versava un decennio fa quella critica letteraria di impianto strutturalistico-semiotico che fu «dilagante anche a livello di mass media» dalla fine degli Anni Sessanta all'inizio degli Anni Ottanta. In effetti, parlare di anomalia della crisi era del tutto pertinente se si considera che fin dagli esordi la semiotica italiana, a differenza dello Strutturalismo filosofico-ontologico francese, è stata caratterizzata (penso a Segre stesso o a Umberto Eco, che con l'intento di scongiurare lo sconfinamento del metodo nel territorio della conoscenza essenziale proponeva kantianamente una critica della ragione semiotica) da una tendenza non tanto speculativa quanto storicizzante e filologica, analoga a quella manifestatasi in Russia con Lotman e la scuola di Tartu. Questa relativa duttilità non ha soltanto consentito alla semiotica italiana di inserirsi sia nella tradizione accademica sia nelle dinamiche del «mercato delle lettere», ma anche di reggere senza particolari traumi l'impatto delle nuove scuole come l'estetica della ricezione, il decostruzionismo, la critica

*reader-oriented*: allora perché parlare di «crisi»? Oltre a constatare il ruolo determinante svolto dal crollo delle ideologie a cui la letteratura aveva fatto a lungo riferimento, Segre non si nascondeva come la crisi della critica riflettesse la grave perdita di prestigio del sapere umanistico, «conseguente al tipo di cultura imposto dal neocapitalismo attraverso la civiltà multimediale». Anche nella scuola, ritenuto giustamente «uno dei luoghi di resistenza istituzionale al dilagare delle spinte antiumanistiche» (e qui è doveroso ricordare le due antologie scolastiche curate da Segre con Clelia Martignoni per Bruno Mondadori), «sta facendosi prevalente l'impegno utilitaristico, la ricerca di risultati pratici immediati» congiuntamente alla restrizione degli spazi riservati alle discipline che favoriscono lo sviluppo della riflessione.

Mi sono dilungato su *Notizie dalla crisi* perché, a distanza di otto anni da quell'ultima opera teorica, il quadro storico-culturale in cui viene a collocarsi il nuovo libro di Segre, *Ritorno alla critica*, non ha subito sostanziali miglioramenti, ma forse presenta tratti ancora più preoccupanti. Al declino della letteratura intesa come momento fondativo di «civiltà» si è accompagnata poi la caduta dell'impegno analitico di fronte al testo, diventato, osserva Segre, sempre più passibile di qualunque interpretazione e perciò, letteralmente, insignificante; è chiaro allora che il ritorno alla critica può avvenire soltanto a patto di rinunciare alla tentazione del sistema totale, che subordina le diverse singolarità testuali a modelli aprioristici lontani dai fermenti del mondo: «l'atteggiamento olimpico del teorico», sostiene oggi Segre, «non è più possibile». Da queste parole sembra di capire, però, che questa rinuncia o, meglio, questa vera e propria *epoché* non sia definitiva: si tratta semmai di una misura cautelare, inevitabile nell'attesa di tempi più propizi a nuove, «titaniche» imprese dell'*esprit de géométrie*. Per il momento, la prima necessità della critica è rappresentata dal ritorno al dato elementare, alla multiforme verità del testo: che un simile approccio operativo sia quello più fecondo è dimostrato dai saggi raggruppati nei sette capitoli in cui si articola il libro.

Il primo, intitolato significativamente *Il potere*, comprende scritti su Kafka, Primo Levi e Gadda che si collocano in un punto di perfetto equilibrio tra critica letteraria e critica della società: mi riferisco per esempio alle osserva-

zioni sulla facoltà “profetica” del narratore praghese, destinato a vivere in prima persona i mali di un’epoca che stava per assistere all’avvento dello stato totalitario, oppure alla splendida analisi dedicata a *Se questo è un uomo*, letto in comparazione con l’*Inferno* dantesco, e, ancora, al saggio su Gadda, considerato «un grande pittore di Milano e di Roma nella prima metà del secolo XX». Nel secondo capitolo lo studioso propone alcune non sistematiche riflessioni sulla relazione critica-testualità, evidenziando la differenza basilare che passa fra “interpretazione del testo” e “discorso sul testo”. Se quest’ultimo procedimento contraddistingue le diverse correnti critiche contemporanee, accomunate dallo scetticismo intorno alle potenzialità conoscitive della letteratura (ben presenti, invece, a Roland Barthes, quando sosteneva che la letteratura «la sa lunga sugli uomini»), Segre reclama, d’altro lato, una critica attenta a cogliere le sempre nuove suggestioni ermeneutiche offerte dall’opera, ma fondamentalmente concentrata sul testo nel suo rapporto con l’altro da sé. Non è casuale che il successivo terzo capitolo, in cui confluiscono letture di Pascoli, Sereni e Lalla Romano, sia dedicato alla critica genetica: ricostruendo passo dopo passo la formazione del testo a partire dallo studio degli autografi e integrandosi con la variantistica, la critica genetica ha il pregio di mostrare la spiccata caratterizzazione personale del testo in tutte le fasi della sua gestazione, senza con ciò rinchiuderlo in una dimensione idealistica e illusoriamente astratta. Nel quarto capitolo Segre affronta il “problema aperto” della storia letteraria («propongo di rappresentare la storia letteraria come un labirinto; se noi cerchiamo di raddrizzarlo e ridurlo a un andamento lineare, noi lo distruggiamo») e la questione del canone, più volte oggetto di dibattiti giornalistici alquanto stucchevoli, ma, secondo Segre, non del tutto privi di interesse.

Definito il canone come un sistema organico dalla cui conoscenza è dato risalire all’auto-rappresentazione di una cultura (l’«automodello» teorizzato dallo Strutturalismo russo), la storiografia letteraria può avvalersi efficacemente dello studio dei canoni di epoche diverse per individuare i connotati salienti di ciascun periodo e le innovazioni apportate rispetto al precedente. Il quinto e il sesto capitolo presen-

tano saggi dedicati all’analisi comparatistica di opere poco note (come i testi poetici medievali di area francese e spagnola che narrano i miracoli della Vergine e il romanzo cavalleresco catalano *Tirant lo Blanc*, risalente al Quattrocento), ma anche racconti di due scrittori contemporanei, Magris e Böll, i cui protagonisti sono legati da un filo comune: l’ossessione per le voci (o per i silenzi) ascoltate da una segreteria telefonica o alla radio. Nel settimo e ultimo capitolo l’autore applica operativamente la categoria del cronotopo, secondo l’elaborazione fattane da quel «grandissimo critico che fu Bachtin», alla *Chanson de Roland*.

Senza addentrarmi nello specifico della pur magistrale lettura di Segre, mi sembra opportuno riflettere sull’importanza assunta da Bachtin nell’odierno panorama critico-letterario italiano, del resto attestata dal costante dialogo di Segre stesso con le opere dello studioso russo (ma si veda anche l’ottima monografia di Augusto Ponzio, *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, pubblicata nel 1992 da Bompiani): ad esempio, è di evidente matrice bachtiniana il concetto di “plurivocità” a cui Segre si rifà nella sua interpretazione dello stile di Gadda, come pure l’attenzione rivolta alla triade autore-testo-lettore nel suo complesso (mentre la critica ha finora privilegiato e isolato, di volta in volta, una sola delle tre polarità). Ostile all’«oggettivismo astratto» dello Strutturalismo come al «soggettivismo individualista» di Croce e Vossler, estraneo alla dicotomia formalista fra lingua ordinaria e lingua poetica, Bachtin rappresenta l’eccellente punto d’avvio di una ricerca critica e artistica che, senza concessioni a nostalgie populiste e guardando al nuovo, si apra completamente alla pluralità dell’esperienza comune, alla difficile polifonia della vita. Ma, se è vero che gli “olimpici” paradigmi critici novecenteschi e la frenetica società dello spettacolo, a cui va attribuita la maggiore responsabilità dell’attuale *impasse* dell’umanesimo, condividono un’identica, nefasta ossessione per l’efficienza funzionale e per il controllo della realtà, quelle che Segre chiama le «strade alternative» alla crisi non possono più mostrarsi d’ora in avanti con le stesse modalità totalizzanti del passato.

**Giampiero Marano**

# BIBLIO

**Mariagrazia Carraroli**, *Coniugazioni*, Firenze, Florence art, 2001

La nuova raccolta della Carraroli, da un lato, conserva la continuità stilistica delle precedenti nella ricerca di una parola capace di conservare vibrazioni interiori, dall'altro presenta come elemento di novità la scansione diaristica delle liriche che nell'ambito della pubblicazione testimoniano una fase di evoluzione esistenziale. I riferimenti concreti diventano segni e tracce di questo viaggio verso la serenità e verso un equilibrio sentimentale (G. L.).

**Antonio Donadio** (a c.), *Versi d'amore*, Cinisello Balsamo (Mi), San Paolo, 2002

«Cento poesie, per la maggior parte brevi o brevissime, tutte leggibili d'un fiato come in un solo, profondo respiro d'amore, eppure anche da centellinare come un denso e salutare distillato dello spirito. Iridescenti espressioni del cuore in cui ritorna, inesauribile, l'eterna ed eternamente giovane storia dell'amore che cerca le vie dell'ispirazione letteraria; ritornano le parole dette, ascoltate, pensate, sognate o, al contrario, quelle che mai avremmo voluto udire né pronunciare: parole fredde, di crudele rifiuto, di irrevocabile frattura, addirittura di schermo sprezzante. Leggendo questi cantori dell'amore novecentesco, riscopriremo formule a volte familiari, a volte invece così imprevedibili, così "futuribili", da farci sorridere di noi stessi, della nostra presunzione di aver già detto tutto, di sapere già tutto dell'amore, di non avere più nulla da imparare, niente di nuovo da comunicare alla persona amata» (*dalla quarta di copertina*).

**Giuseppe Favati**, *Villandorme e Cartacanta*, Firenze, Il Ponte, 2002

«Sospeso tra la cruda impersonalità del documento umano ed il divertente pastiche linguistico, il romanzo di Favati è soprattutto (gaddianamente) la raffigurazione di un "groviglio", una situazione di ossessione sessuale. Ma vuole essere anche un'immagine della città, non tanto di una città realisticamente quanto di quella postmoderna di cui si vuole accertare il modo di esistere cogliendola attraverso uno spaccato accidentale di vita quotidiana. L'autore sceglie di usare un mimetismo linguistico che vada oltre il segno: il suo "discorso rivissuto" è un parlato privo di moti affettivi e di cordialità, tutto sincopi ed ellissi, frantumato da non detto e dagli ammiccamenti, rivelatore di tic e manie, dissonante rispetto ai fatti veicolati, non immune dal vizio di "strologare" significati e formulare, sia pure indirettamente, sentenze» (B. Stagnitto).

**Franca Marianni**, *Variazioni di rotta*, Torino, Penna d'autore, 2001

La poesia Franca Marianni è sostanziata di oggetti, animali, rumori e colori come epifanie di quell'"oltre" che la natura possiede. Il suo dinamismo si attua nel tempo e nella luce come specchio di un'intensa vita interiore che nelle clausole gnomiche trovano la naturale evoluzione: «Solo la morte è immagine / non abitata dai ricordi» (G. L.).

**Angelo Mundula**, *Americhe infinite*, Milano, Spirali, 2001

Il mare, l'isola, l'"oltre" sono gli orizzonti più suggestivi di questa raccolta di Angelo Mundula. Il suo è un modo di vedere la realtà, tutta la realtà anche quella familiare, con occhi "isolani", che si traduce in un senso di separatezza, di desiderio di fuga, di amarezza per i sogni non realizzati, di occasioni che mai si presentano. Assume, pertanto, significato fondante l'emblema della nave come strumento ideale per sconfiggere un isolamento che va interpretato non solo sotto il profilo geografico o culturale, ma soprattutto esistenziale. La Sardegna, quindi, si pone come il «borgo» leopardiano, oltre la quale l'uomo potrebbe tentare una sua realizzazione verso *Americhe infinite*: «la nave che parte toccherà una riva imprevedibile / quella che giunge / ci sorprenderà nuovamente / le vele sono sempre al vento / verso nuove terre / Colombo è in viaggio verso infinite amiche / e nonostante tutto le caravelle / resistono alle intemperie. È difficile abitare questa terra / se un dio non ci vede». L'autore non vagheggia utopie, ma precisi approdi dove ogni uomo potrà trovare il senso di un desiderio umano che nella tensione del superamento di ogni ostacolo, testimonia l'insopprimibile istanza verso l'Infinito (G. L.).

**Nevio Nigro**, *Il sale dei baci*, Milano, Crocetti, 2002

I versi di Nevio Nigro presentano una movenza propria dei lirici greci basata sulla trasfigurazione sentimentale della natura. La purezza di stile e di immagine si traduce in un dettato lineare, scandito da frequenti metafore e rivolto all'interiorità. Ne deriva un fascino che ovatta il reale in un'atmosfera favolosa: «Quante parole esistono / nel tempo dell'incanto» (G. L.).

**Maria Rosaria Rozera**, *La mia eclissi*, Faloppio (Co), Lietocollelibri, 2001

In edizione limitata e molto curata appare la raccolta di 15 poesie della Rozera che nell'essenzialità di parole e di versi riecheggia la nudità dell'esistenza umana. La poetessa pare "chiamarsi fuori" dal suo essere tramite la poesia per «dipanare la matassa» dell'esistenza. Dolore, perdono, pace, echi di colloqui, ricerca di segni («Chi sa che un giorno io non ritrovi / quel tuo vecchio biglietto, / scritto per caso o per sfida, / dimenticato nel fondo di un vecchio cassetto?») costituiscono l'itinerario di questa *recherche*. Ma «tutto sembra allontanarsi» nell'anonimato, anche il dialogo è impossibile fino a quando «ogni forma sarà nitida» (G. L.).



**Katia Saccone**, *Punti di vista*, Messina, Il Professore, 1995<sup>2</sup>

La scrittura poetica di Katia Saccone nasce da una delicatezza d'animo che diventa tramite per la scoperta della bellezza della vita quotidiana. La tenerezza dei sentimenti si unisce ad una disposizione aforistica per delineare brevi annotazioni che aprono sguardi di senso su situazioni consuete che solo uno sguardo poetico può cogliere e arricchire di sensazioni. La "leggerezza" e la chiarezza espressiva sono segno di un'apertura cordiale sul mondo e di attenzione ai valori che procurano la felicità dell'esistenza (G. L.).

**Tiziano Salari**, *Il pellegrino babelico*, Verona, Anterem, 2001

Il lavoro si inquadra come un prosimetro, in cui la parte in versi rappresenta la sezione emotiva di un percorso filosofico. Salari, infatti, partendo dal *Pellegrino Cherubico* di Angelo Silesius si pone come un "pellegrino babelico" all'interno della letteratura occidentale da Omero a Paul Celan, da Platone a Heidegger, da Eraclito a Derrida. Il cammino "infernale" è destinato a scoprire la verità sempre più inafferrabile (G. L.).

**Monique Sartor**, *Il fuoco di un uomo*, Firenze, Sette, 2001

Il proverbiale pessimismo di Qohèlet, posto in esergo al testo, sviluppa un'antitesi con le composizioni dedicate al nonno Oreste Sartor, archetipo di una condizione di *puer* e cioè della vita stessa. Da qui deriva una ricerca di verità che fa appello non solo alle radici culturali, ma soprattutto alle qualità del cuore, a quell'*esprit di finesse* che sfugge ad ogni misurabilità ed alla piena comprensione intellettuale, ma che pure è vivo ed attivo e che si identifica in modo perfetto con la stessa arte del poeta (G. L.).

**Alessandro Seri**, *E mi guardi con gli occhi di un gatto nero*, Piacenza, Blu di Prussia, 1998

In un libro di poesia si possono fermare i momenti di scoperta adolescenziale di un mondo esterno colto con occhi nuovi e di una dimensione interiore in cui scalpitano con insolita urgenza i sentimenti dell'amicizia e dell'amore. La raccolta di Alessandro Seri presenta il fascino di questa età attraverso una serie di annotazioni poetiche, in cui l'emozione suscitata dal reale diventa sangue, muscoli e pensiero e si traduce in parole e musica che conservano il fascino della freschezza giovanile (G. L.).

**Mario Sodi**, *Talita Kum*; Firenze, Polistampa, 2000

Il titolo tratto dal *Vangelo* di Matteo conferisce un significato religioso ad un'esperienza d'amore che tramite la donna si rivolge alla terra d'origine con un sentimento di nostalgia (nel senso etimologico di sofferenza causata dal desiderio del ritorno al nido) per la bellezza della vita, verso cui l'autore si pone atteggiamento di ammirazione estatica, e verso l'Assoluto colto nel senso di desiderio e di timore di una conoscenza autentica. Il miracolo del "risveglio" può essere compiuto dalla poesia, che, però, come Euridice, scompare nel momento in cui la cogliamo: «La Verità del tutto e la Bellezza / da contemplare in te senza possesso. / Il papavero soffiodiseta / che se lo tocchi si sfa tra le dita» (G. L.).

**Paola Turrone**, *animale*. Santarcangelo di Romagna, Fara, 2000

«Paola Turrone ci offre, noi nonostante, un io intimo ai raggi "X", visioni erranti e dissociative/dissocianti del suo impossibile vivere in un solo mondo, quello condiviso da tutti, quello reale. Nell'io lirico convivono infatti due universi, come due sono le scritture di questa poetessa, come due sono le parti in cui è divisa la sua pagina. Provare a vivere in due mondi, quello degli altri e il proprio, quello invisibile agli altri, se è possibile, non può comunque essere facile: tutto ha un prezzo. [...] La realtà, qui, arriva in blocco, in una sincronicità senza rimedio, che sembra escludere elementi di causalità, anche quando essi sono ben presenti ("ci sono cose che / sono state dilaniate/e altre che sono sparite / ci sono cose che non ci saranno più / - ho creduto a cose in cui crederò ancora / e immagini che è impossibile scordare"), perché riconoscerli sarebbe ammettere l'immanenza del passato nel presente e il presente è una galera che non dà tregua ("poi vengono i pensieri, ma già il futuro/dopo, è passato./come le mattine dopo quelle notti un bacio sulla fronte e la doccia a/casa così, il presente, fatto di docce passate e futuri selvaggi"); attimo eterno.s'accompagna ad una morte (non solo fisica) che offre il suo braccio per il passaggio quotidiano» (Jacqueline Spaccini).

**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).

**Franco Zoja**, *Versi di quartiere*, Piacenza, Blu di Prussia, 2001

In questo agile libretto troviamo alcune composizioni veramente belle e degne di menzione. Il poeta in modo originale riesce a riprodurre la monotonia e il grigiore dei quartieri dove vive la classe operaia, senza ricorrere a stereotipi ideologici né alla tradizione neorealistica italiana. Zoja individua un piano esistenziale di cui la desolazione architettonica e la ripetitività dei gesti assurgono ad emblema di un ciclo di vita e di morte senza lo scampo di ideali capaci di conferire significato al vivere (G. L.).