

NUMERO 35

ANNO IX - SETTEMBRE 2004

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

ATELIER

*Trimestrale di
poesia critica letteratura*

I poeti sono pettegoli



*Abriani - Battistini - Bignamini - Casagrande - Fantuzzi
Francucci - Ganeri - Gezzi - Grasso - Ielmini - Isgrò - Italia
Luperini - Mazzoni - Moscè - Motta - Muzzioli - Ritrovato
Rosario Pedreira - Santi - I. Testa - Verbaro - Veronesi*

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

INDICE

- Editoriale**
- 3 I poeti sono pettegoli
Marco Merlin
- 4 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi
- L'autore**
- Rocco Scotellaro: l'enigma del Neorealismo**
- 5 Nota biobibliografica
Maria Motta
- 7 «Tra due mondi disgiunti»: la poesia di Rocco Scotellaro *Giuliano Ladolfi*
- L'incontro**
- 34 Uno sguardo sul Novecento. Intervista a Mario Luzi
Giusi Verbaro
- 38 «La poesia è un bene comune». Incontro con Aldo Nove
Massimo Gezzi
- L'inchiesta**
- Caro Trabucco... interventi sulla critica**
- 50 Ipotesi per un indeciso dopo-Novecento
Salvatore Ritrovato
- 53 Il critico come poeta, il poeta come critico. In margine a un intervento di Daniele Piccini
Matteo Veronesi
- Il critico impuro: questionario**
- 56 *Guido Mazzoni*
- Per un rilancio della critica: questionario**
- 60 *Andrea Battistini*
- 65 *Margherita Ganeri*
- 69 *Romano Lupерini*
- 71 *Francesco Muzzioli*
- Voci**
- 75 Alberto Casadei: *Nel mentre*
presentazione di Riccardo Ielmini
- 82 Matteo Fantuzzi: *Goriça/Nova Goriça*
presentazione di Giuliano Ladolfi
- 88 Italo Testa: *Barena sud*
presentazione di Federico Francucci
- 95 Maria do Rosario Pedreira: *La casa e l'odore dei libri*
Nota biobibliografica
Mirella Abriani
- Lecture**
- POESIA**
- 104 Massimo Bocchiola: "Le radici nell'aria"
Graziella Isgrò
- 105 Nino De Vita: "Cùntura"
Mauro Bignamini
- 106 Pietro Federico: "Non nulla"
Giuliano Ladolfi
- 108 Federico Italiano: "Nella costanza"
Elio Grasso
- 109 Gianni Priano: "La Turbie e altri confini"
Riccardo Ielmini
- 111 Antonio Riccardi: "Gli impianti del dovere e della guerra"
Massimo Gezzi
- 113 Nelo Risi: "Ruggine"
Flavio Santi
- 115 Beppe Salvia: "I begli occhi del ladro"
Maurizio Casagrande
- 116 Luigia Sorrentino: "C'è un padre"
Francesco Muzzioli
- NARRATIVA**
- 118 Amedeo Giacomini: "Il giardiniere di Villa Manin"
Flavio Santi
- SAGGISTICA**
- 120 Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli: "Il pubblico della poesia"
Alessandro Moscè
- 121 Giampiero Neri: "La serie dei fatti, quindici prose"
Francesco Italia
- 124 **Biblio**
- 128 **Le pubblicazioni di Atelier**

Atelier
Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Redazione:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Enrico Piergallini, Andrea Ponso, Alessandro Rivali, Flavio Santi, Riccardo Sappa, Luigi Severi, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681 -
Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>
indirizzo e-mail: redazione@atelierpoesia.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 2004:

euro 20,00

sostenitore:

euro 50,00

Ai «sostenitori» saranno inviate in omaggio
quattro pubblicazioni edite dall'associazione.

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier -
C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

EDITORIALE

I poeti sono pettegoli

I poeti sono pettegoli. La prima cosa che guardano nel libro del collega è la firma del prefatore, la notizia biografica o la fotografia, che si pubblica solo nei libri dei principianti, ma che è utilissima per giudicare la qualità dell'autore e capire se farà strada.

I poeti sono allegri e festaioli e appena possono partecipano ai festival, alle presentazioni, ai convegni, ai premi: ogni occasione è buona anche solo per raccogliere il nuovo gossip o rivedere gli amici. Tornati a casa, raccontano con enfasi le mirabolanti imprese e aggiornano la lista degli amici e dei nemici, ma soprattutto annotano tutto quello che, nella manifestazione, non andava bene, ma non perché abbiano intenzione di farne una migliore, no, solo per ribadire che loro avrebbero fatto meglio. Non a caso, i poeti più bravi erano gli amici.

I più sfigati, che non sono stati invitati nemmeno dopo averlo richiesto, raccolgono le indiscrezioni e dicono di aver fatto bene a snobbare simili consessi, non perché loro siano superbi, ma perché si capiva subito che c'era del marcio e che tutto era stato pensato per promuovere gli organizzatori. Poi, però, guardano le fotografie degli amici che sorridono sottobraccio e si mordicchiano le mani, chiedono se la pizza era buona e se costava molto.

I poeti sono aggiornatissimi: conoscono i libri prima che escano. Non hanno bisogno di comprarli e di leggerli; per carità, rischierebbero di farsi influenzare e poi sanno già chi sono i bravi e onesti e chi sono i mediocri e disonesti. E, siccome i poeti sono anime belle, non esisteranno mai poeti onesti e mediocri, è un'evidente contraddizione in termini. Soltanto i critici possono essere contemporaneamente bravi e disonesti e, a dire il vero, lo sono quasi sempre, perché, appunto, non sono mica poeti.

I poeti che fanno i critici, o i critici che fanno i poeti, sono guardati con diffidenza, perché hanno una natura ambigua: bisogna frequentarli con discrezione, tollerarli come omosessuali che è meglio tenerseli buoni, perché altrimenti diventi un razzista e nella comunità dei poeti vieni emarginato. Poi, sapessi quanti hanno davvero gusti strani... tanto più che le poetesse sono pochine e bruttine: appena se ne vede una carina che pubblica da un editore migliore, si sa che ciò è dovuto a concorrenza sleale.

I poeti, comunque, alla fine si amano tutti, anche se per un po' si sono mandati a quel paese. Però non sopportano, assolutamente, i narratori che si cimentano con i versi, pietosi del resto, ma che vendono molto di più delle loro duecento, duecentotrenta copie. Però ci sono anche i poeti che ne vendono dieci mila, tutte in provincia. Se soltanto avessero un editore con un minimo di distribuzione e voglia di pubblicizzarli, diventerebbero celebri e finirebbero in tivù. Per questo i poeti sono sempre in cerca di un editore migliore e si scambiano notizie sui prezzi, sulle scadenze, sui contratti.

I poeti non hanno gusti certi, oggi una poesia piace e domani no. Non ce n'è una bella sempre e questo è un bene perché, prima o poi, c'è posto per tutti. Se fanno comunque le antologie e si domanda il motivo, visto che domani non piacerà nemmeno più a loro, rispondono che, se gli va di pisciare, pisciano e, se gli va di fare un'antologia, fanno un'antologia, loro che possono. Mica dovranno rendere conto a qualcuno (anche perché quel qualcuno è sempre il poeta invidioso che non ha partecipato, nonostante avesse avanzato richiesta prima di tutti).

Adesso, poi, i poeti sono diventati anche precocissimi e a trent'anni pensano già al Meridiano.

M. M.

Atelier - 3

IN QUESTO NUMERO

Molti sono i temi che uniscono questo numero ai precedenti a cominciare dall'**Editoriale** di Marco Merlin, il quale ironicamente traccia un quadro delle relazioni tra i poeti, che a malapena riescono a celare la mania di successo sotto il disinteressato amore per l'arte.

Rocco Scotellaro è **L'autore** riletto. Dopo la breve ma esauriente presentazione di Maria Motta, Giuliano Ladolfi sottopone ad analisi la divulgata definizione di "poeta neorealista" rinvenendo come elemento fondamentale della sua produzione poetica una contraddizione stilistica ed esistenziale difficilmente inquadrabile, che lo avvicina piuttosto alla temperie decadente. Contro ogni tentativo di rivalutazione, si vede nell'esperienza letteraria dello scrittore lucano un originale tentativo bloccato dalla morte precoce.

La rubrica **L'incontro** presenta in un accostamento inedito due personalità totalmente differenti per età, stile e concezioni estetiche: Mario Luzi e Aldo Nove. Come sempre, la rivista si dimostra aperta ad analizzare tutte le manifestazioni letterarie contemporanee. Cogliamo l'occasione per esprimere al maestro fiorentino i più fervidi auguri in occasione dei festeggiamenti per il compimento di novant'anni. Egli, condannando la tendenza minimalista, continua a proporre una poesia a misura d'uomo, «segno di riconciliazione tra la parola e l'esistere». Di diverso tono risulta la conversazione tra il romanziere e Massimo Gezzi, dedicata ad un'analisi della poesia e della narrativa italiana contemporanea.

L'inchiesta si apre con due interventi. Salvatore Ritrovato formula alcune ipotesi per una svolta poetica che tocchi «la coscienza del lettore e punt[i] alla parsimonia della parola» all'interno dei luoghi di produzione culturale come l'università, capaci di formare persone in grado di far amare la poesia. Matteo Veronesi, riallacciandosi ad un discorso di Daniele Piccini pubblicato sul numero scorso e riguardante il rapporto tra critico e poeta, sostiene che la scissione tra le due attività non può che produrre un reciproco indebolimento privando l'una della passione creativa e limitando nell'altra l'autoconsapevolezza tecnica. Continua l'inchiesta sulla critica. Guido Mazzoni dichiara la propria irritazione nei confronti dei testi di chi si ingegna ad attribuire senso alle solite "trovate" intellettualistiche che si ripetono identiche da più di settant'anni. Andrea Battistini sottolinea con amarezza che gli intellettuali spesso hanno abdicato al loro ruolo inseguendo la logica della chiacchiera e dell'effimero scegliendo la via più facile e populista della superficialità o della faziosità. Margherita Ganeri lamenta che spesso ci si limiti ad elaborare studi descrittivi scegliendo la prospettiva dell'eclettismo o dell'antiteoricismo e Romano Luperini indica come gravi responsabilità della critica la scelta dell'impressionismo e del narcisismo estetico, anche se, a suo parere, non mancano prospettive molto interessanti, che Francesco Muzzioli individua nel superamento della divisione lettura/critica, nella distinzione tra alta e bassa letteratura e nella fine dei dogmatismi, intesi come «autosufficienza dei metodi».

La rubrica **Voci** propone tre poeti italiani ed uno portoghese. Riccardo Ielmini individua nell'ottica del «frattempo» e del «mentre» la disposizione con cui Alberto Casadei contempla la realtà. Nell'abissale contrapposizione tra aspirazioni e quotidianità si colloca la cifra gnoseologica di Matteo Fantuzzi, il quale sottopone a lucida analisi l'odierno "disincanto dei valori" e la legge di mercato che insidia anche la poesia. Da Federico Francucci le composizioni di Italo Testa vengono interpretate come strumento per valicare la soglia del fenomeno attraverso un movimento senza potere stretto tra due diverse e inevitabili minacce: l'immagine vuota e il pieno indistinto, l'asfissia del chiuso e l'annegamento dell'aperto. Mirella Abriani, presentando i versi di Maria do Rosario Pedreira, ne pone in luce lo *charme* femminile emanato dalla trasparenza e dalla sapienza con cui la scrittrice lusitana tratta il tema della casa, intesa come luogo di memorie e di rifugio.

Segue la consueta rassegna delle recenti pubblicazioni in **Lettere** e l'illustrazione dei più suggestivi testi giunti in redazione (**Biblio**).

La redazione si associa al mondo delle lettere esprimendo il cordoglio per la recente scomparsa di Giovanni Raboni. A Massimo Gezzi che pochi mesi fa lo interrogava sul futuro della poesia egli dimostrava una grande fiducia in un prossimo riscatto: «E vedo anche una funzione per la poesia, perché più il mondo è confuso e banale più la poesia può servire, perché ci dà una seconda vista». E nei confronti del nostro lavoro esprimeva un giudizio positivo: «Anche chi tende a organizzarsi in gruppo, mi pare che lo faccia in modo giusto, non per prevalere ma per esistere, insomma in modo nobile». Lo vogliamo ricordare proprio con questa apertura alla speranza e con questo attestato di stima reciproca.

G. L.

L'AUTORE

Rocco Scotellaro: l'enigma del Neorealismo

Nota biobibliografica

Maria Motta

Nato in Lucania, a Tricarico (Matera) nel 1923, per le modeste condizioni della famiglia frequentò le scuole nei conventi dei cappuccini prima a Sicignano degli Alburni, poi a Cava dei Tirreni. Proseguì gli studi a Matera, a Potenza, a Trento, quindi si iscrisse nel 1942 alla facoltà di Giurisprudenza dell'università di Roma, ma, a causa degli eventi bellici, dovette trasferirsi prima a Napoli e poi a Bari.

Nel 1943 entrò nel Partito Socialista, mosso dall'intento di «trasformare la folla in popolo» e di suscitare una coscienza politica nei cittadini del Sud. Nel 1946 divenne sindaco di Tricarico, dove si impegnò in una collaborazione con tutti i compaesani per migliorare con azioni concrete le condizioni di vita della sua gente, ad esempio con la costruzione dell'ospedale civile. Realizzò anche altre opere pubbliche servendosi a questo scopo persino delle rimesse degli emigrati.

Sconfitto alle elezioni politiche del 1948, approfondì i contatti con il mondo intellettuale italiano. Dopo la rielezione del 1950, fu accusato di peculato e arrestato. Si trattò di una svolta importante nell'attività di Scotellaro, che si dedicò allo studio di progetti politici di grande respiro. Prosciolto per non aver commesso il fatto e scarcerato dopo quarantacinque giorni, lavorò a Roma per Einaudi, successivamente fu chiamato da Mario Rossi-Doria all'Osservatorio di Economia Agraria di Portici, dove avviò un'inchiesta sull'analfabetismo (1951) e si occupò di problemi igienico-sanitari. Nel 1953 lavorò alle biografie del libro-inchiesta *Contadini del Sud*, secondo gli accordi con l'editore Vito Laterza. Il 15 dicembre dello stesso anno a Portici fu stroncato da un infarto all'età di trent'anni.

Le opere di Scotellaro furono pubblicate tutte postume, a partire dalla scelta delle poesie giovanili *È fatto giorno* (premio Viareggio), raccolta apparsa con la prefazione di Carlo Levi nel 1954, cui seguì la raccolta delle cinque "storie di vita" *Contadini del Sud*, con la prefazione di Mario Rossi-Doria (1954). La prosa a carattere autobiografico *L'uva puttanello*, la cui genesi va ricercata nell'esperienza traumatizzante del carcere, rimase incompiuta e fu affidata alle stampe nel 1955 con la prefazione di Carlo Levi. Il racconto lungo *Uno si distrae al bivio*, che risale agli anni 1942-'43, ovvero all'ingresso nella vita adulta dell'autore al termine degli studi liceali e in corrispondenza con la morte del padre, fu pubblicato solo nel 1974, sebbene rappresenti una delle prove più significative del periodo giovanile.

La seconda e ultima raccolta di poesie, *Margherite e rosolacci*, uscì nel 1978, a cura di Mario Vitelli con prefazione di Mario Rossi-Doria.

L'interesse di Scotellaro per i problemi del Mezzogiorno, intorno al quale si confrontavano le forze politiche della Destra e della Sinistra negli Anni Cinquanta e Sessanta, spiega perché la ricezione dell'opera del poeta sia stata orientata in senso ideologico: parlare di lui forniva a volte l'occasione per introdurre problemi quali il divario tra Nord e Sud del Paese, la condizione contadina, l'avvento del socialismo. È il prezzo che Scotellaro dovette pagare per essersi presentato al mondo culturale del suo tempo secondo l'immagine del "poeta contadino". In effetti questa è la prospettiva

va consacrata nelle storiche pagine dell'amico Carlo Levi, che costituiscono la prefazione della raccolta *È fatto giorno* (1954), formula ripresa in una celebre recensione di Eugenio Montale (*Scotellaro*, «Corriere della sera», 16 ottobre 1954). A tale immagine contribuì ovviamente anche l'interesse scientifico e il rigore dimostrato nell'inchiesta *Contadini del Sud*, meriti che gli furono riconosciuti nella prefazione di Manlio Rossi-Doria (1954).

Sia un approccio moderato, e per ciò stesso sospetto, ai temi del meridionalismo da parte dell'autore e dei suoi prefatori, sia la matrice decadente e intimista della sua poesia alimentarono una decennale polemica nei confronti della sua opera da parte dei critici di area marxista, a partire dall'intervento di Mario Alicata (*Contadini del Sud*, «Il Contemporaneo», 4 settembre 1954).

Il dibattito sulla letterarietà o meno del testo *L'uva puttanella* e di *Contadini del Sud* si sviluppò parallelamente a quello ideologico sulla situazione del Meridione, enfatizzando ora la centralità dell'intonazione letteraria (Corrado Alvaro), ora il valore realistico del documento umano (Carlo Muscetta).

I giudizi critici che nel corso degli Anni Cinquanta sottolinearono l'importanza di Scotellaro (Natale Tedesco) e la novità della sua opera (Franco Antonicelli) si basavano sul carattere nazionale-popolare della produzione letteraria, riconducibile al magistero gramsciano.

Per questa ragione, venuti meno tali presupposti critico-ideologici, nel corso degli Anni Sessanta, seguì una fase di minor interesse nei confronti dello scrittore lucano da parte della critica militante, nonostante la sua opera conoscesse nello stesso periodo una più ampia diffusione anche fuori dai campi nazionali.

Solo dopo la pubblicazione degli inediti, raccolti in *Margherite e rosolacci* (1978), e con l'attenuarsi dell'impostazione ideologica, la critica ha potuto procedere ad una rilettura complessiva della sua produzione poetica capace di rendere ragione di quella «felicità di accento», di cui aveva già parlato Montale. Pur muovendo da esperienze ermetiche e post-ermetiche (come dimostrano gli echi poetici di Gatto, Quasimodo, De Libero, Ungaretti), la più matura poesia di Scotellaro si distingue perché sa trasformare i dati della condizione contadina in simbolo o mito della condizione umana.

Dagli Anni Settanta in poi gli studi si orientarono con maggiore attenzione sul versante linguistico, ma solo con la raffinata analisi di Rosalma Salina Borello il suo linguaggio e la sua ideologia vennero posti a confronto attraverso un'attenta disamina delle strutture poetiche e narrative. Ne emerge un itinerario poetico che, muovendo dai grandi modelli del Novecento, si accosta a un dettato vicino al registro popolare, piegando in modo originale le possibilità espressive aperte dall'Ermetismo.

Gli studi successivi approfondirono altri aspetti dell'opera di Scotellaro attraverso l'uso di strumenti critici e metodologici. L'interesse filologico per la sua opera è testimoniato, in particolare, dalle indagini di Franco Vitelli, cui si deve anche la recente proposta dell'opera poetica (*Tutte le poesie 1940-1953*, a cura di Franco Vitelli, introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Oscar Mondadori 2004). Studi di impianto sociologico e antropologico sono stati condotti rispettivamente da Carlo Alberto Augieri e Giovanni Battista Bronzini, mentre il quadro di ampio respiro offerto da Pompeo Giannantonio si concentra sulla vicenda umana e letteraria scotellariana. Questa serie di contributi ha fruttuosamente individuato i legami dello scrittore con correnti, autori, movimenti del Novecento contribuendo alla storicizzazione dell'opera poetica di questo scrittore.

Giuliano Ladolfi

«Tra due mondi disgiunti»: la poesia di Rocco Scotellaro

1. Le categorie del Neorealismo

La rilettura degli autori del Novecento richiede anche la revisione delle categorie storiografiche escogitate dalla critica militante, la quale, se da una parte ha avviato il processo interpretativo, dall'altra ha prodotto una serie di definizioni che necessitano di un costante processo di verifica sia perché la distanza prodotta dal tempo permette una visione più ampia sia perché l'inerzia intellettuale tende a perpetuare definizioni indipendentemente dalle ragioni che le hanno generate.

Il problema non consiste nell'uso di categorie storiografiche, le quali già presentano due aspetti contraddittori: se da una parte raccolgono come in una rete una serie di fenomeni letterari, dall'altra risultano inadeguate a definirne con precisione la complessità soprattutto quando si applicano ad un preciso autore. Abbandonare questo strumento, tuttavia, significherebbe votarsi alla ripetitività e alla dissoluzione dei contesti; applicarla indiscriminatamente comporterebbe adagiare i poeti su un letto di Procuste che elimina ogni individuale originalità. In concreto, si richiede nient'altro che la cautela di chiarire di volta in volta le relazioni tra lo scrittore e il movimento, ponendo in luce somiglianze e diversità, nella convinzione che ogni categoria rappresenta non un fatto, ma uno strumento di interpretazione.

È emblematica la vicenda della produzione in versi di Rocco Scotellaro, che da studiosi, da compilatori di antologie, da docenti continua ad essere definito "poeta neorealista"; pertanto, nel momento in cui ci si accinge ad una rilettura, si rende indispensabile una preventiva indagine sul clima culturale che ha condotto ad una simile conclusione per verificarne la validità.

Del resto, il concetto stesso di realismo si presenta refrattario ad ogni determinazione rigorosa. Per quanto riguarda la letteratura e le arti figurative il vocabolario della lingua italiana lo definisce come la «tendenza a rappresentare gli oggetti della realtà, anche quelli quotidiani e quelli umili, in modo fedele»¹. La spiegazione, chiara ed evidente in apparenza, sottintende una serie di problemi, che sarebbe lungo anche solo accennare. Erich Auerbach in *Mimesis*² lega il realismo antico al genere letterario e quello moderno alla mescolanza di stile umile e di serietà delle tematiche.

Nell'Italia del secondo Dopoguerra il movimento del realismo assunse un carattere politico, oltre che letterario: la condizione culturale prodotta dalla Resistenza, l'apertura al dibattito straniero, l'esigenza di chiudere l'esperienza della dittatura e la necessità di un rinnovamento sociale spinsero gli scrittori a privilegiare le tematiche legate alla guerra, alla lotta partigiana, all'umile Italia uscita distrutta dal conflitto, agli scioperi, all'occupazione di terre, alla condizione dei diseredati, degli *sciuscìa*, delle prostitute, della povera gente affamata e avvilita.

Non è il caso di ripercorrere il dibattito sul valore, sui contenuti, sulle implicazioni, sui rapporti con la letteratura degli Anni Trenta e sulle sue ambiguità. A noi interessa comprendere le dinamiche interne al dibattito degli Anni Cinquanta, che condussero alcuni studiosi ad inserire anche il poeta lucano all'interno di tale clima.

La questione fu posta al centro della disputa sviluppatasi all'inizio del decennio. Nell'*Inchiesta sul neorealismo*, curata da Caro Bo e pubblicata nel 1951, gli intervistati esprimevano sia la convinzione del legame esistente con la produzione degli Anni Trenta sia una posizione di superamento di quel ruolo presenzialista dello scrit-

tore in voga nel quinquennio precedente. Ma la necessità di una definizione più rigorosa del fenomeno fu indotta in Italia dalla pubblicazione di alcune opere di György Lukács (*Saggi sul realismo*, 1950; *Il marxismo e la critica letteraria*, 1953), che aiutò la critica di tendenza marxista non solo a superare il legame come nel Verismo e a connetterlo ai grandi modelli dell'Ottocento europeo, ma anche a valicare lo zdanovismo postbellico e a superare una lettura affrettata del pensiero gramsciano.

La pubblicazione del *Metello* (1955) di Pratolini fornì il pretesto per approfondire la questione che per molti versi si consumò sul versante politico piuttosto che letterario. La Sinistra ufficiale salutò il romanzo come il passaggio dal Neorealismo cronachistico al realismo inteso come «nuovo punto di vista da cui guardare il mondo», mentre la critica marxista non ufficiale stigmatizzò il populismo idillico, cogliendovi gli stessi limiti presenti nella precedente produzione.

La nascita di «Officina» spostò il dibattito sullo sperimentalismo e sulla produzione avanguardistica, ma non in modo definitivo, perché la difesa del realismo fu proseguita dalla rivista «Nuova Corrente» di Genova, diretta da Mario Boselli. Quando nel 1958 in redazione entrò Alberto Asor Rosa, i toni si fecero più battaglieri, anche se il critico con il n. 13 rassegnò le dimissioni perché il periodico non accettava «la sostanziale priorità del marxismo, quale *unica concezione scientifica della storia*» e poneva in termini chiari l'alternativa «o fare dell'attivismo politico [...] o dedicarsi alla cultura in senso intrinseco e specifico». In tale clima alla fine del 1959 fu pubblicato un numero dedicato al realismo che tracciava quattro tappe del percorso in Italia: la prima di carattere etico-politico riguardante l'*engagement*; la seconda metodologico-teorica determinata dal pensiero di Lukács e di Gramsci; la terza sociologico-documentaria con Carlo Levi, Danilo Dolci e Rocco Scotellaro; la quarta che sottolineava le ragioni della crisi.

Da questo momento la produzione in versi di Scotellaro assunse la denominazione di “neorealista”. Non c'è dubbio che sia la spinta ideologica sia le condizioni culturali costituirono i presupposti per la nascita e la diffusione del “mito” di Rocco Scotellaro come rappresentante di una stagione della poesia italiana di orientamento antiermetico e legata alle condizioni storiche del Meridione italiano. Del resto, la pubblicazione della raccolta di poesie *È fatto giorno* del 1954 ad opera di Rossi-Doria e di Carlo Levi in modo fuorviante fu rigidamente circoscritta all'esperienza di documentazione popolare di carattere ideologico e politico.

Il fatto che il Neorealismo si sia basato su generiche tendenze di fondo, riconducibili alla fiducia di un rinnovamento sociale, tradotte in opere dai caratteri diversi, spesso anche contraddittori, spalanca un terreno di indagine così controverso e così indeterminato che ogni affermazione ed ogni negazione trovano valide argomentazioni per sostenere o per negare l'appartenenza di Scotellaro al filone neorealistico, anche da parte di chi si pone all'esterno di ogni condizionamento di natura ideologica.

Un primo segno della difficoltà di inquadramento si può cogliere nella “fortuna” della sua opera. Scotellaro non è presente nell'antologia di Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento* (Torino, Einaudi 1969), il quale passa dall'Ermetismo allo “sperimentalismo” e da questo alla Neoavanguardia senza un accenno al Neorealismo, né nell'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori 1978) né nell'**Antologia della poesia italiana**, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola (vol. III, *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi 1999). Niva Lorenzini, che nella *Poesia italiana del Novecento* (Bologna, Il Mulino 1999)

lamenta l'arretratezza della nostra produzione in versi denunciando «ritardi e immobilismi» «di una linea egemonica» (ivi, p. 11), quella lirica, in rapporto a coeve espressioni straniere, e la conseguente «sfiducia di un linguaggio intriso di suggestioni e associazioni emotive, sordo alla dimensione fisica, biologica, del percepire» (ivi, p. 14), non considera importante l'esperienza di Rocco Scotellaro nel cammino novecentesco verso il realismo. Eppure i suoi testi in versi continuano ad essere letti; sono, spesso acriticamente, inseriti nelle antologie scolastiche come esempio di una stagione neorealistica forse per il vezzo scolastico dell'*horror vacui* del periodo postbellico. L'ideologizzazione della critica, caratteristica della seconda metà del secolo scorso, se da una parte ha giovato all'affermazione del "mito Scotellaro", dall'altra ha prodotto una barriera di sospetto, impedendo di ricondurre l'esperienza ad valutazione equilibrata. La sua figura di sindaco, di sociologo, di rappresentante delle istanze contadine ha prodotto un'immagine «frettolosa e parziale, anche se non propriamente gratuita» (Maurizio Cucchi)³.

2. Una questione di stile

La recente pubblicazione dell'intera produzione di Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953* (Milano, Mondadori 2004) a cura di Franco Vitelli, fornisce l'occasione per rivedere il problema. Il testo è diviso in quattro parti: a) *È fatto giorno*, suddiviso in *Parte prima* (1940-1949), *Parte seconda* (1949-1952) con un'Appendice di *Poesie espunte*, *Quaderno a cancelli* e *Ultime*; b) *Margherite e rosolacci*, suddiviso in *Parte prima* (1941-1945), *Parte seconda* (1946-1949), *Parte terza* (1950-1953) e *Traduzioni*; c) *Frammenti ed epigrammi*; d) *Canti popolari*, suddivisi in *Traduzioni*, *Stornelli* e *Poesie dialettali*. Il curatore in un'ampia ed esauriente nota introduttiva si preoccupa di definire e di documentare i criteri seguiti nell'edizione.

In mezzo al naufragio di moltissime pubblicazioni poetiche novecentesche solo iniziative come queste permettono di rileggere autori, che, in caso contrario, sarebbero destinati ad una fatale dimenticanza, e di continuare quella *Wirkungsgeschichte* (o storia degli effetti) che documenta la vicenda del comprendere (Hans Georg Gadamer) e costituisce il fulcro di una considerazione diacronica della letteratura.

Per valutare il Neorealismo di Scotellaro sembra opportuno esaminare la sua produzione poetica sotto due aspetti: quello stilistico e quello tematico.

Prendiamo in considerazione il primo, partendo dall'analisi metrica.

Se da una parte non è possibile giungere a tracciare schemi ben definiti, la lettura dei testi ci induce a dedurre che all'interno della varietà predomina una fondamentale cadenza endecasillabica, presente anche nei "versi lunghi", a volte alternata con altri metri, a volte semplicemente variata. Non mancano strofe di ottonari, che riecheggiano le canzoni popolari come nelle prime due strofe di *Pioggia settembrina* (p. 156). In generale, si nota una maggiore attenzione al ritmo nelle composizioni della prima pubblicazione, mentre la seconda raccolta appare più improntata ad un andamento discontinuo, a cui si aggiunge l'uso dei "versi lunghi" in modo particolare nelle ultime composizioni.

Confrontiamo le prime liriche delle due raccolte:

Non sentirà mai più la maggiolata,
la figlia della quercia e della macchia.
Vestivi dei fiori delle ginestre
ridonate all'incolto pendio.

Inviolata eri e chiusa
come un acerbo fiorone.
Avevi l'occhio bianco dei faveti
spaurito, simile alle lepri
prese nel laccio delle mute.
Io quando t'assalii
sentii il tuo ventre ridere.
E le tue guance arrossate
erano altro selvatico fiore
lasciato a pascolo.

(*Saluto*, p. 9)

Ai tradizionali versi dispari (endecasillabo, novenario, settenario e quinario) si alternano versi pari, alcuni dei quali con andamento anapestico.

Piangermi d'affanni
o di gioia
un tempo il mio cuore solea.
Sentimenti, passione
dolore
erano lacrime
di cui gli occhi
mi luccicavano.
Un tempo.
Il poverello che tende la mano
il fanciullo che geme dal gelo
una mamma che il bimbo
non consola con moine affettuose
e il tramonto
la sera...
e anche tu notte
una lacrima strapparmi non sai.
Di che piangi fanciullo?
per mamma...
per mamma
ch'è morta.

(*Preghiera*, p. 155)

In questa poesia, che introduce *Margherite e rosolacci*, si coglie un aspetto asimmetrico con alternanza di versi lunghi e brevi di ispirazione ungarettiana finalizzati ad isolare le parole in una cornice di assenza. La vicenda biografica ed editoriale impediscono di attribuire all'autore qualsiasi intenzione particolare in proposito.

Pioggia settembrina (p. 156) è composta per la maggior parte in ottonari:

Cielo bigio, l'aria è tetra
dorme il cane alla sua cuccia
tace il vento senza pioggia
ed un bimbo guarda ai vetri
l'uccellino che non c'è.

I tre brani recano lo stesso anno di composizione, il 1941. Se esaminiamo la prima strofa della lirica, che abbiamo citato, *È fatto giorno* del 1952 (p. 278), troviamo ancora l'endecasillabo come struttura ritmica fondamentale:

È fatto giorno, siamo entrati in giuoco anche noi
con le faccie e i panni che avevamo.
Vanno i più robusti zappatori

a legare il battaglia alle campane:
oggi deve bastare questo canto
dei cortei vagabondi
verso le piccole croci di legno.

Nei versi lunghi, datati quasi tutti 1952, troviamo endecasillabi nascosti (qui posti in luce dal corsivo):

Un nuovo giorno *comincia con un pensiero non nuovo*
di te, *della vita, delle strade di città* dove andremo a finire.
Non posso *dimenticare quante ne conobbi*, tutte
simili e belle e cattive che mi *volevano – dicevano – mangiare* (p. 275).

Da questa sommaria analisi possiamo dedurre che è impossibile ridurre a schema la metrica di Scotellaro; tutt'al più si possono individuare alcune tendenze.

Le rime appaiono frequenti, variamente distribuite, di solito non ricercate né preziose, in posizione finale, ma spesso anche interna. Il lessico presenta alcune varietà letterarie, dialettali e gergali (il «tiretto», «la più giovane procaccia», «l'uccello siepale», «querimonie», la locuzione letteraria «torre d'avorio», «hanno pittato la luna», la «ciba / d'acqua», le «mascalcie», i «pirastri», «strada vaccaglia», «i cagnoli», «seni sterpigni», «il vetro s'attempa di sole», usate come *hapax*). In ogni caso siamo lontani dal linguaggio del Neorealismo, che operò un volontaristico e polemico ribaltamento rispetto alla letteratura precedente calligrafica e cifrata adottandone uno che si proponeva di imitare l'immediatezza del parlare. Rocco Scotellaro adotta un lessico medio che nei decenni successivi sarebbe stato oggetto di standardizzazione da parte dei *mass media* e dalla scuola. Anche per quanto riguarda le denominazioni vegetali o animali raramente si addentra nel termine specialistico («reseda selvaggia», «rosolacci»). Non mancano vocaboli propri dell'incipiente civiltà di massa come «Fiat», «Singer», la marca della macchina per cucire usata dalle donne del paese. Pochissimi sono i prestiti inglesi «Dancing hall», «boss», rare le allocuzioni ad elementi naturali. Troviamo anche formazioni auliche: «rotabile distesa» per strada, «giro puntuale della giostra» per cambiamento di età, «spirale di ferro» per ringhiera, come pure neologismi che si propongono di riscattare passi prosastici: «A me questa notte / non darà pace: / sono stato scontroso con gli uomini, / sono giù di morale, / il cuore mulinato dai rimorsi» (*Vento fila*, p. 193).

Se anche si lascia accarezzare dall'idea e dal piacere vitale del canto, Scotellaro riesce quasi sempre a distogliersi dalla sua malia, per scegliere la strada di una musica dissonante e impervia, introducendo nei suoi percorsi scarti prosastici e sprezzature capaci di sorprendere, o magari turbare il lettore (Maurizio Cucchi)⁴.

Già dall'indicazione di questi elementi possiamo constatare che il poeta si muove su vari fronti in posizione incerta.

Uguale varietà troviamo nello stile, dove appaiono e scompaiono suggestioni differenti:

a) È evidente la presenza dell'eredità classica e dei lirici greci in modo particolare in alcune aperture paesaggistiche:

Passeggiano i cieli sulla terra
e le nostre curve ombre
una nube lontana ci trascina.
Allora la morte è vicina
il vento tuona giù per le vallate
il pastore sente le annate

precipitare al tramonto
e il belato rotondo delle frasche.

(*Campagna*, p. 10)

Bellissima è la seguente, che pare tratta da un'antologia classica:

Stanotte il cielo è un mandorlo fiorito
e nella valle il cuculo già freme.

(*Primavera*, 157)

A Saffo si ispira per descrivere la morte del suocero: «È lutto in casa di mio suocero / a casa di carrettiere / pure il lutto non si addice» (p. 215).

I riferimenti al cielo, alle ombre, al vento, alla vita pastorale, elementi tipici del paesaggio mediterraneo, si allacciano alla tradizione agreste e bucolica greca. In *Una dichiarazione di amore a una straniera* (p. 24) il poeta riecheggia Teocrito, Virgilio, Tibullo: «Verrò tirando il mulo carico / degli aratri di ferro, / ti porterò gli odori della terra / incollata alle mie scarpe». L'amore per Catullo è testimoniato anche dalla traduzione di *Lugete, Veneres Cupidinesque* («A chi risolvi la tua gioia di amare?») riprende gli interrogativi del carme 8: «cui videberis bella? / Quem nunc amabis?» e dall'allusione al carme 5: «Perché si spengono i soli dei giorni, / i soli dei giorni sono i nati e i morti» (*Il giuoco*, p. 267). Non mancano echi danteschi: «E che strazio nell'aria le campane / che ci pungono d'aghi il nostro cuore?»; i due versi richiamano l'inizio del canto ottavo del *Purgatorio*.

Diversi sono i richiami al Carducci parnassiano:

Una finestra (due scarpe scucite
un cesto di vimini
un fiore marcito) chiusa.
Quando il sole tremava alle porte
col suo battito enorme!
Ferisce l'aspro gusto ora di pioggia;
cala sull'ombra dei cesti svuotati,
gli uccelli si ammalano sotto il tegolo.

Dopo la vendemmia (p. 98) riprende *San Martino* per la tematica, per l'accenno agli uccelli e per allusioni lessicali: «l'aspro odor de i vini» subisce uno “spostamento” di senso percettivo, come pure il verso «ribollirà nei tini l'uva rossa» di *Solitaria natura* (p. 169).

b) Non mancano le suggestioni della poesia contemporanea tratte dalle letterature straniere (Whitman, Masters, Eliot, Rilke e i decadenti francesi), come ad esempio alcune movenze di tipo espressionistico, rare in verità.

L'aspetto visivo-prospettico e “sonoro”, che può essere fatto risalire al Pascoli, domina alcune scene di vita campestre:

La processione è cominciata
già nella notte.
Vedo la fila dei mietitori
toccano la stella
l'unica rimasta
in cima alla strada tortuosa.
Nel mio viottolo lungo budello
i ferri dei muli sulle selci
suonano mattutino.

(*Suonano mattutino*, p. 62)

Al poeta romagnolo si allaccia in altri passi («Il verde latteo dei seminati / occhieggiavano tra le porche», *Cantico*, p. 187), senza però cedere alla tentazione di costruire la tematica del nido-paese. Ugualmente cromatica è la rappresentazione del genitore: «Il balcone, la tempesta, mio padre un punto nero» (*Balcone*, p. 78).

L'influenza pascoliana è visibile anche in alcune liriche di carattere impressionistico, in cui confluisce la lezione dei poeti decadenti francesi: «La luna piena riempie i nostri letti, / camminano i muli a dolci ferri / e i cani roscicchiano gli ossi» (*La luna piena*, p. 40). D'Annunzio e Rimbaud gli suggeriscono versi dai caratteri panici: «E l'Estate appoggia le chiome sulle mensole / le membra stende tra le luci sparse» (*Estiva*, p. 93). Né va trascurata l'influenza di Corazzini in espressioni di languido crepuscolarismo («Piangermi d'affanni / o di gioia / un tempo il mio cuore solea», *Preghiera*, p. 155) e di Gozzano nel tracciare l'immagine del poeta (*Il poeta*, pp. 190-191). Non è assente Ungaretti: «S'apre il mattino come una corolla» (*Mattino con fabbri e calzolai*, p. 207).

Tuttavia gli autori che più influenzarono il poeta lucano vanno identificati in Alfonso Gatto e nel conterraneo Leonardo Sinisgalli, anche se in una dialettica di confronto-superamento che contempera il surreale con il reale, le figure con le persone e il cantato con il parlato. Del primo Scotellaro subisce l'influsso nella congiunzione-attrito di due vene: una basata su un cantabile impressionismo, l'altra su un «surrealismo d'idillio» con il conseguente frammentismo e la presenza di squilibri tecnico-formali. Dal secondo trae la poetica dell'essenzialità analogica, che va fatta risalire ad Ungaretti più che a Quasimodo, la tematica delle memorie infantili e adolescenziali proiettate su uno sfondo senza storia e senza tempo della terra natale e, infine, una certa inclinazione al "barocchismo" (Libero de Libero) proprie di quella cultura.

c) Le canzoni popolari, citate anche in esergo, forniscono situazioni, movenze e spunti:

Ricrescerà il vilucchio sui balconi
con la corolla che si chiude a sera,
io ti rivedo nella primavera
sei quella che mi prendi e mi abbandoni.
Che mi abbandoni e te ne vai sul mare:
dove lascio gli agnelli a pascolare?

(*Il vilucchio*, p. 25)

Alle spalle di Scotellaro si pone anche l'esperienza pascoliana di *Lavandare*. Qui il riferimento alla vita vegetale si unisce al tradizionale tema dell'abbandono e la solitudine è suggellata da un'interrogazione senza risposta.

Della poesia popolare e popolareasca sono riprese immagini: «Nessuno sa dei miei tenaci amori / alla fanciulla dai seni sterpigni / allattata dall'asina, malata» (*Alla fanciulla dai seni sterpigni*, p. 87), testi, stornelli, cadenze:

Trottola ronza: non morire aspetta.
Voglio infilarla a palmo di mano.
Eccotela, Ninetta,
para la tua mano.
Ti facevi la vesta di sposa,
dopo la processione
dovevano lasciarci nel portone:
alzati la veste, sono tuo marito.

(*La corona del disamore*, p. 269)

Tuttavia anche *Leggenda d'amore* (pp. 226-227), contrariamente all'indicazione del titolo, non si snoda in racconto, ma procede secondo le consuete rappresentazioni bozzettistiche e neoveristiche.

d) Uno degli strumenti stilistici più frequenti delle poesie di Rocco Scotellaro può essere definito "metatesi icastica" o "spostamento di rappresentazione" e consiste nel calare una situazione in un contesto inatteso. «E a noi tormento il bacio metallico / della corriera con le acacie» (*Di gioventù cresciuta a suon di jazz*, p. 88): il bacio, che lega due esseri umani, viene applicato al contatto tra la corriera e gli alberi. Il movimento della volta celeste viene usato per delineare il paesaggio montano: «Ruotano intanto i monti per lo spazio / immenso frullando d'armonia» (*Estiva*, p. 93). L'attacco di *Villa d'Este* (p. 164) fornisce un'ulteriore testimonianza; la vegetazione viene raffigurata come una scena di damine settecentesche: «Entra che ti sfiora un fresco di vesti di edere / e un ventagliare di fronde». In *Tempo nostalgico* (p. 168) la partenza viene ritratta con connotati femminili: «gli alberi mi dicono addio sciogliendo le chiome». Non ci troviamo di fronte ad un processo di corrispondenze baudelairiane o di analogia ermetica, perché qui si tratta di una pura e semplice, per quanto suggestiva, operazione stilistica.

Scotellaro non giunge mai alla dannunziana personificazione della sera in donna, scambia soltanto i contesti tra il mondo umano, quello animale e quello vegetale e naturale. La «favola bella» non ci immerge in un'esperienza inimitabile, ma nell'azione dei fanciulli che «giocano a gruppetti di non più di quattro» (*Cantico*, p. 188). Il panismo del "vate", tuttavia non è assente: «E io sono, disteso nella terra, / orciuolo la concava pietra, / mio Dio un'argilla / rosso tramonto» (*La tomba della stirpe*, p. 241). Altre "metatesi icastica" dal mondo umano a quello naturale sono presente in *Ballata paesana* (p. 176): «caduta la notte il cielo / che è rimasto buio / con la faccia di chi si è vendicato», in *Mare di nebbia* (p. 197): «Che giro di valzer / delle quercie nelle lastre: hai visto il mare / sotto Ferrandina?», in *Mattino con fabbri e calzolari* (p. 207), in cui l'azione del fabbro "ciclope" viene "spostata" sul mare: «Vedi, ora il mare con un occhio solo / martella con fatica le sue onde». Genova è «tenuta in braccio dalle colline» (p. 244) e l'Orsa è uno «splendido cavallo» che «cavalca tra il cielo oscuro e il monte nero» (p. 250). Il più bello si trova nella composizione *La cantata a Monticchio* (pp. 271-272), ove si attua uno scambio tra le preghiere dei monaci e gli alberi: «i monaci sepolti alle radici / e gli alberi cantano matutino».

Il poeta gioca anche con le parole: «Dietro il recinto dei monti / i cavalloni squarciavano nitrìti / in faccia sul mar Ionio» (*Quaresima '48*, p. 229).

Altre volte è presente una semplice metafora: «Le chiome degli alberi a marzo / sono mani perlate di giovani» (*Ripresa*, p. 145) o «la luna è una donna sola / la voglio seguire perché la sua casa è lontana» (*Notte di Roma*, p. 259).

Scotellaro, dunque, sotto il profilo stilistico

crea un discorso colorito, espressionistico ma ricco di immagini tanto da divenire quasi barocco e chiuso «ermeticamente» nelle sue illuminazioni verbali e tragiche allegorie, in cui il personaggio perde i propri contorni, con un allontanamento dalle pretese documentarie iniziali proprio per la impossibile neutralità del registratore-scrittore (Paolo Petroni)⁵.

3. Una questione di tematiche

Anche le tematiche affrontate sono estremamente varie al punto che definire Scotellaro cantore dei poveri e dei diseredati meridionali suona fortemente riduttivo.

a) La caratterizzazione poetica del popolo lucano

Non c'è dubbio che la rappresentazione del popolo lucano, nella cui stirpe si riassumono i caratteri degli antichi greci, osco-sabelli, dei latini («E i nostri avi furono latini», *Terronia*, p. 241), dei saraceni, assume per noi una suggestione tutta particolare:

E sto bevendo con gli zappatori,
non m'ha messo tabacco nel bicchiere,
come per lo scherzo ai traditori;
insieme abbiamo cantato
le nenie afflitte del tempo passato
col tamburello e la zampogna.

(*Le nenie*, p. 13)

Con un procedimento proprio della civiltà contadina l'esistenza è scandita dai ritmi annuali della natura:

Ombre di noi che siamo in fuga
si allungano, scompaiono
quando la lucerna del mulattiere
mette fremito alle bestie per la biada.

(*Al sopportico delle api il primo amore*, p. 20)

La reminiscenza virgiliana, che descrive la malinconia della sera, viene rivivificata nell'immagine delle bestie che attendono il cibo. Il tempo è determinato non dalla divisione dell'anno in mesi, ma dai mutamenti della natura o dalle conseguenti abitudini umane:

È tempo d'ulive da cogliere
e s'adunano attorno ai fuochi possenti
i frantoiani. Il vino è nelle botti
il grano nei cestoni.
Nelle grotte le macine lente
sono di fianco al letto delle squadre:
come negli otri curano i cafoni
anche l'olio quest'oro lucente.

(*S'adunano i frantoiani*, p. 250)

Il poeta, infatti, si sente intimamente legato alla cultura del Sud, come si riscontra in *Appunti per una litania* (pp. 241-242): «Sud è il mio amore, sono gli aratori» dalla «faccia bruciata», sono le donne che «salgono pendii / si stringono figli nel vento / vanno cercando piene di sgomento / l'uomo che può non ritornare», i «bambini che piangono / nelle bocche dei vicoli abbandonati», è «la bella contadina in mezzo ai fiori / che tu la puoi pestare», «è mio nonno / mio padre e mia madre / e sud è il soldato di New York / che vi gira col casco sulle spalle / lui figlio melenso in casa natia; / e sud sono anch'io che canto la litania...».

L'aspetto più suggestivo delle liriche scotellariane è costituito, a mio parere, proprio dagli squarci dedicati alle «opere e i giorni» della gente comune. Quasi mai le persone vengono raffigurate individualmente; lo scrittore persegue una rappresentazione corale attraverso l'individuazione di categorie sociali: le donne, gli uomini, gli abigeatari, i

merciai, i fabbri, i reduci, i torchiari, i frantoiani, i mietitori, i calzolai, i cafoni, i briganti, i contadini. Raramente compaiono bambini e fanciulli in questo mondo di lavoratori adulti.

Come vuoi bene a una madre
che ti cresce nel pianto
sotto la ruota violenta della Singer
intenta ai corredi nunziali
e a rifinire le tomaie alte
delle donne contadine?

(*A una madre*, p. 33)

In una caratteristica unione di elementi sentimentali e descrittivi balza viva la figura di questa donna che, per arrotondare le limitate entrate di famiglia, si consuma nel lavoro in casa.

Gli accenni alle difficoltà della vita di paese raggiungono talvolta i toni di denuncia:

Non rasparono più la terra
i cavalli atterriti nel valico,
il polvischio radeva sibilando,
il trainiere portava il nostro sale,
lo trovammo con la mano di pietra
spingeva ancora le ruote affogate.

(*Neve*, p. 35)

Talvolta le scene emergono dalla memoria e si velano di malinconia:

In quei viottoli neri
una sera di queste,
sedevano le famiglie dopo cena
ai gradini delle porte,
era un lento pensiero della vita:
contavano i defunti e i nati
dell'estate che correva.
E il contadino tardo che trascorse
per i monti sul mulo
con l'ultimo raccolto
passava salutando i suoi compari.

(*Nel trigesimo di mio padre*, p. 39)

In questa scena non c'è idillio, solo ricordo, perché la lirica si chiude con due versi di lacerante aggancio con la personale realtà: «Una porta era deserta / del compare scomparso un mese fa». In questo mondo i disgraziati si fanno la guerra tra di loro: ai «quotisti affamati», che «hanno ognuno un ennesimo lotto» da falciare,

il primo letto tenero di grano
l'hanno razzato a notte i pastori
di stanza al di là del fosso Acquanera.
E la bestemmia si leva lontana
con piena fervente del Bilioso
fa tremare la lana sulla gregge.

(*Capostorno*, pp. 52-53)

Anche la storia fa sentire un peso di desolazione che paralizza la speranza («... E non è morte: / fatigati di terrore / si sa che non si muore», *Bombardamento*, p. 184).

Persino la rievocazione dei giochi iniziatici dei fanciulli non è esente dalla constata-

zione della presenza del male:

Hai rivisto i fanciulli dei tempi
spingere i cerchi di acciaio
nella corsa tra i cardi e il polverone.
Hai giocato con le còccole leggere:
tu eri a sbattere i cagnoli sulle pietre!
Hai rovistato l'uova calde dei nidi,
hai stretto nel pugno il ventre delle passere;
spezzasti i nervi alle foglie di verbasco
per sfilare l'iniziale di Gesù.
E la campagna aveva tanti amori,
tu eri l'amante che non sa parlare.
[...]
troverai la spoglia del serpente
nelle spine ammolite
dalla bava delle bacche.
(*Verde nasce*, pp. 75-76)

Contrariamente al parere di Carlo Levi, le suggestioni di tipo folkloristico non sostanziano le composizioni di Scotellaro: la poesia *I padri della terra se ci sentono cantare* (p. 43) accenna ad un convegno notturno di tredici streghe. Nei *Santi contadini di Matera* (p. 51) si richiede con forza di dissotterrare la «pupa della fattucchiere» contro le nemiche forze oscure. «Attendono i cafoni e le massaie» la parola dell'indovina, che sa riconoscere il disprezzo che il poeta nutre per gli uomini, ma non può «sapere di quanta più misura / [egli] deplori [se] stesso» (*Hai ragione indovina*, p. 220).

b) La famiglia, la madre e il padre

Tra le diverse composizioni dedicate al genitore, quella intitolata *Mio padre* (pp. 36-37) presenta uno stile composito visibile anche nella disposizione grafica: dopo averne descritto la tempra, attraverso l'uso insistito della rima e attraverso il ritmo cadenzato, il poeta propone un andamento da ballata popolare. Se ne deduce un'impressione che oscilla tra la mitizzazione e la proiezione lirica:

Mio padre misurava il piede destro
vendeva le scarpe fatte da maestro
nelle fiere fatte di polvere.
Tagliava con la roncella
la suola come il pane
una volta fece fuori le budella
a un figlio di cane.

La duplicità della rappresentazione è visibile anche nel carattere del genitore: feroce, perché «aveva nelle maniche pronto / sempre un trincetto tagliente / era per la pancia dell'Agente», e tenero, perché in punto di morte «cercò la mano di mamma nel letto».

Le figure dei genitori assumono un rilievo assai particolare nella produzione scotellariana quale difficilmente è dato rintracciare nella nostra tradizione anteriore al Novecento. Il sentimento reverenziale ed etico presente nella *pietas* virgiliana non è passato né in Dante né in Petrarca e raramente compare nelle nostre lettere. Per Scotellaro il padre morto rappresenta l'archetipo del Superlo di opposizione e di confronto, di adeguamento e di superamento. Pertanto il suo rapporto con la famiglia,

con il mondo del paese e con la cultura contadina viene vissuto in modo ambivalente, spesso venato da sensi di colpa.

Diversi sono i testi dedicati alla madre, che incarna anche l'emblema della casa, verso la quale il poeta avverte l'istanza dell'allontanamento e del ritorno («Bisogna andare, bisogna partire. / Sulle mie orme / batte il mio nome il cuore della mamma: Ritornare, figlio, ritornare. / E nel cervello straripa / l'orologio delle ore incantate», *E nel cervello straripa*, p. 174), poiché si sente investito del dovere di assistenza: «Viene mia madre: – Quando ti farai grande? / C'è nei nostri modi quello di essere / grandi, a una certa età, per tenere come / figli il padre e la madre» (p. 275).

Del resto il nucleo familiare e il suo emblema, la casa, posseggono codificati valori nell'universo simbolico della gente del Sud: in *Ti rubarono a noi come una spiga* (pp. 49-50) il giovane amico assassinato prega di non essere abbandonato a «morire / con la testa sull'argine / della rotabile bianca» e supplica: «portatemi nel letto / dove è morta mia madre».

Per Scotellaro, tuttavia, il campo semantico attribuito alla famiglia è ristretto a quella dei propri genitori. Non lo estende a sé come progetto di vita neppure nelle poesie d'amore.

c) La denuncia sociale

La denuncia sociale assume una funzione importante ma non predominante, nonostante le vicende biografiche:

Ci hanno gridata la croce addosso i padroni
per tutto che accade e anche per le frane
che vanno scivolando sulle argille.
Noi che facciamo? All'alba stiamo zitti
nelle piazze per essere comprati,
la sera è il ritorno nelle file
scortati dagli uomini a cavallo,
e sono i nostri compagni la notte
coricati all'addiaccio con le pecore.
Neppure dovremmo ammassarci a cantare,
neppure leggerci i fogli stampati
dove sta scritto bene di noi!
[...]
Noi che facciamo?
Ancora ci chiamiamo
fratelli nelle Chiese
ma voi avete la vostra cappella
gentilizia da dove ci guardate.
È smettete quell'occhio
smettete la minaccia,
anche le mandrie fuggono l'addiaccio
per qualche stelo fondo nella neve.
Sentireste la nostra dura parte
in quel giorno che fossimo agguerriti
in quello stesso Castello intristito.
Anche le mandrie rompono gli stabbi
per voi che armate della vostra rabbia.
Noi che facciamo?
Noi pure cantiamo la canzone
della vostra redenzione.
Per dove ci portate
lì c'è l'abisso, lì c'è il ciglione.

Noi siamo le povere
pecore savie dei nostri padroni.

Noi che facciamo? (pp. 48-49) si propone come una denuncia corale di uno sfruttamento che abbruttisce l'essere umano più sotto il profilo della dignità che dal lato economico. La ribellione viene considerata come conseguenza di una situazione insostenibile. Ma la domanda, che non prospetta risposte, mira ad una presa di coscienza prima ancora che ad programma politico. Anche il riferimento all'uguaglianza evangelica si traduce in un atto di accusa contro chi stravolge il messaggio di Gesù Cristo, interpretato come parola che trasforma i rapporti umani e non come ritualità: «Sappiamo tutti la tua vera gloria / Signore della Croce / che non hai più bisogno di incensi» (*È fatto giorno*, p. 279). Profondamente religiosa con intonazioni liturgiche è la *Messa a «lo Spirito Santo»* (p. 180):

«No, Signore, io non son degno!»
tre volte
ed il silenzio lungo.
«Dilanio, Signore, le tue carni,
il tuo sangue mi bevo.
Per ogni secolo nei secoli
su questo crudo altare noi ti abbiamo
nuovamente ucciso, Signore.»

Pure profondamente evangelica è la chiusura di *Pasqua '47* (p. 217): «E sento il dolore della miseria / dei servi ammessi ai tavoli / nelle case dei padroni, oggi» per una concessione che appaga la coscienza, ma non muta la situazione.

Rare, ma operanti, sono anche le immagini bibliche: «Gallo cantò. Mi lacerava il sonno. / Cantarono più galli il tradimento / il mio spergiuro innocuo d'ogni sera» (*Bugiarda l'anima*, p. 189).

La poesia di Scotellaro raggiunge anche il tono della protesta:

Gridano al Comune di volere
il tozzo di pane e una giornata
e scarpe e strade e tutto.
E ci mettiamo a maledire insieme,
il sindaco e le rondini e le donne,
e il nostro urlo si fa più forte.
(*E ci mettiamo a maledire insieme*, p. 65)

E proprio sulla fondamentale onestà dell'uomo Scotellaro si innesta la delusione per la sconfitta del Fronte Popolare alle elezioni del 1948, vissuta come fallimento di un programma di rinnovamento delle condizioni della povera gente:

I padroni hanno dato da mangiare
quel giorno si era tutti fratelli,
come nelle feste dei santi
abbiamo avuto il fuoco e la banda.
Ma è finita, è finita, è finita
quest'altra torrida festa
siamo qui soli a gridarci la vita
siamo noi soli nella tempesta.
[...]
Noi siamo rimasti la turba
la turba dei pezzenti,
quelli che strappano ai padroni

le maschere coi denti.

(*Pozzanghera nera il diciotto aprile*, pp. 53-54)

Di fronte al disorientamento delle giovani generazioni che «non sanno che sperdersi / davanti alle lucide vetrine / alle dicende dei bar / ai tram in rapida corsa / alla pubblicità / padrona delle piazze», che «tanto perché il tempo si ammazzi / cantano una qualsiasi canzone» oppure «son sprofondatai talvolta in salotti / a far orgia di fumo e di esistenzialismo / giovani malati [...] di niente», per i quali la «giovinezza è / il più crudo dei tormenti», il poeta apre una prospettiva: «È tempo di crucciarsi / di dir di sì all'Uomo che saremo / e che ci aspetta / alla Cantonata / con falce e libro in mano» (*Giovani come te*, pp. 203-205).

Qui troviamo la medesima aspirazione presente nelle ultime composizioni di *Margherite e Rosolacci*, in cui viene ripreso il tema politico. Nella prima il poeta si rivolge *Ai giovani comunisti* (pp. 282-284) con l'entusiasmo di chi condivide la loro passione, ma sa anche abbracciare idealmente gli avversari Americani:

Io sono con voi, con i giovani comunisti
che mi promettono, come io prometto, che mai
ci sarà una trincea e un mirino
puntato sul petto di mio cugino americano.
Io sono con voi per convincere il guardiano
che tutta la pianura afosa del mondo
aspetta l'irrigazione dalla notte scura e silenziosa.
Venga il mattino per i giovani del 1953
e sulle bocche arse rispunti il sorriso,
o quest'anno o saremo invecchiati,
e voi mostrerete i giardini sovietici
ricresciuti dai fossi delle bombe naziste,
e i miei amici americani dovranno riconoscerli,
e ognuno buttando alla deriva i fucili puntati,
noi impareremo la via sottomessa dove bisogna andare
e molti, forse anch'io, non moriremo affogati.

Sotto il segno dello stesso ideale di fraternità, di pace e di giustizia viene elevato un inno a Stalin in occasione della sua morte:

L'uomo che vide suo padre calzare
gli uomini e farli camminare
imparò da quell'arte umile e felice
la meraviglia di servire l'uomo.

[...]

Quell'uomo muore. Attorno attorno
alla ceppaia gigantesca che è
agili frullano i vivai che piantò nel mondo.

Ogni uomo che dà agli uomini amore profondo
e il pane e le scarpe e la casa e le macchine
può dire chi era Stalin e la ragione del mondo.

(*L'uomo*, p. 285)

A nessuno che si prefigga la comprensione della poesia di Scotellaro è delegato il compito di valutarne gli orientamenti politici, perché sullo statista russo, in quei tempi mitizzato dalla propaganda politica, egli proietta il proprio ritratto di attivista pochi giorni prima della morte. A lui lo legava anche la professione paterna.

d) Le radici etniche

Un aspetto posto in luce da tutti i critici concerne la percezione del legame della Lucania con le radici greche. Non solo sotto l'aspetto letterario, ma anche sotto quello culturale il poeta avverte una continuità con il mondo arcaico della sua terra:

I nostri padri furono fanciulli
lesti e furiosi e giganti nei giuochi.
Dettero mano alle roccie, lassù nell'aria
la terra com'era fredda e lontana.

Lì misero caterve sulle chiatte,
loro, di sdegno, spaccarono l'oceano.

[...]

I nostri padri furono fanciulli
che vennero a stare ai lidi, sui monti
e si misero a cantare.
In faccia al mar Jonio, nei giorni più lunghi
a Olimpia chiamavano il loro Dio,
erano dei la terra il cielo il mare
e Omero li sentì, quel povero
che a Cuma chiese un truogolo di crusca.

Olimpiadi (p. 74) testimonia la consapevolezza di un doppio legame con il mondo classico: uno comunitario, di sangue, e uno personale, di poesia; Omero e Scotellaro sono uniti dalla necessità di cantare il proprio popolo.

Su tale fondo si innestano anche le radici cristiane («O Gesù, / ti piacque il gioco del pane e del vino, / che piace anche a noi», *ivi*) e saracene («i duri padri saraceni», *Biglietto per Torino*, p. 100). Proprio il richiamo a tradizioni così diverse e, per molti aspetti, non sincretizzate può proporsi come emblema di una poesia così varia e così multiforme.

e) Il problema dell'appartenenza

In realtà la tematica centrale della poesia scotellariana non è costituita dalla Lucania, ma dal desiderio di trovare un fondato luogo di appartenenza. Lo scrittore nei confronti del paese, come si diceva, vive una contraddizione insanabile e instabile. Egli è consapevole che lì si trovano le sue radici e le memorie infantili, come pure che quel luogo ha rappresentato per i primi anni della sua vita un momento di formazione:

Crescemmo a frotte in ogni vicinato
fiori di delinquenti
piedi nella guazza.
Noi morsicammo
i capezzoli delle mamme,
sono neri di fumo ora gl'incisivi.
E siamo ancora tutti vivi,
rifaremmo i giuochi ad uno ad uno,
non abbiamo più avuto un raduno.

[...]

Vado coi quaderni al petto
infilo le parole come insetti,
mi tengo la testa in un altro mondo,
non seguo più gli orari
dell'alba e del tramonto.

(*Storiella del vicinato*, pp. 72-73)

La rottura del senso di appartenenza viene fatta risalire al momento della scuola, quando le esigenze culturali hanno infranto la condivisione di riti, di tempi e di visioni del mondo. Tale situazione viene sofferta con un malcelato senso di colpa («non sono più buono»), unito alla constatazione della propria solitudine («Il capitano è sempre / il più solo nella battaglia»).

Se è costante la denuncia dell'impossibilità di inserirsi nella vita cittadina, non altrettanto netto e lineare è il desiderio di ritornare alla vita paesana, a cui il poeta si sente contemporaneamente vicino e lontano.

La piena integrazione è rappresentata con i toni conviviali di Alceo e di Orazio. Allora la cordialità si unisce ad un concreto senso di convivialità: «Mettete il vino, beviamo stasera, / è fuggito tutto il broncio dalla faccia» (*La pioggia*, p. 65); «Beviamoci insieme una tazza colma di vino!» (*Sempre nuova è l'alba*, p. 67). I poeti classici suggeriscono anche la bellissima apertura di *Morra* (p. 194): «Oh nevicando / quanto più si beve!», in cui la divisione dell'endecasillabo crea una sospensione tra il gerundio impersonale di valore temporale e l'esclamazione, che può essere letta come un invito ad interpretare il "si" con significato collettivo.

Appartenenza significa anche legame con la tradizione:

Abbagliano i balconi a cielo aperto
le notti di luna e il vento,
un bambino allora mi sento.
Allora so condiscendere
alle voci serene dei miei morti
che fecero la casa dove abito.

(*Pace con i miei morti*, pp. 67-68).

La casa, come per i Malavoglia, costituisce l'eredità materiale e morale di un complesso di mentalità, di tradizioni e di affetti, fondamentali non solo sotto il profilo culturale, ma soprattutto per la definizione di una precisa identità personale: «la casa è tempio, / dove si nacque, è arca di memorie» (*La casa*, p. 173).

La partenza è dolorosa perché il poeta teme di perdere le radici culturali ed esistenziali, in cui riconosce la propria identità:

Io non so se posso per il mondo
tenere il pugno chiuso nell'attesa
di sgranarlo nel giuoco della morra,
di tracannare oltre il desiderio
e sentire la lama del coltello
più calda della fetta rovesciata
sul tavolo a boccone dei compagni.
Di certo non potrò sentire i canti
le nenie della mamma e le assonnate
tiriterere con zampogna e tamburino.

[...]

Han perduto sapore, spaesato
le tue parole. [...]

(*Sera lontana*, pp. 205-206).

L'aggettivo «spaesato», riferibile al poeta stesso, va interpretato in senso etimologico: senza il supporto del paese, le parole smarriscono l'aggancio con la realtà.

Ma, come si diceva, il rapporto presenta chiari elementi di conflittualità. Scotellaro a tratti si sente estraneo a questo mondo e manifesta il desiderio di vivere lontano:

Moribondo paese che sai tutto di me e dei miei,
so chi ha comprato chi ha venduto la casa e la terra,
chi è partito e si è messo nei panni miei,
contento di vivere al di là dell'ombra della stazione
piuttosto che accrescere le carte notarili e i testamenti
sulle tue carni nere di tegoli e di muri (p. 275).

f) Una tematica che non va sottovalutata in una considerazione globale riguarda l'amore o, meglio, l'attrazione per la donna. Il poeta in alcuni casi sembra riecheggiare solo motivi popolari, altre volte nella non corrisposta passione trova la conferma di un'impenetrabile solitudine personale. Le figure femminili che compaiono nei suoi versi più che una vera identità, assumono la forma astratta del desiderio:

Io non so più viverti accanto
qualcuno mi lega la voce nel petto
sei la figlia del trainante
che toglie il respiro sulla bocca.

(*Alla figlia del trainante*, p. 19)

L'immagine risulta legata al momento, non assume le connotazioni né di una vicenda né di un progetto di vita. Gli strumenti stilistici oscillano tra le ballate contadine e la tradizione petrarchista-epigrammatica.

Il tema dell'amore insoddisfatto viene proiettato o nella memoria o nella cerimonia d'addio:

Oggi sei partita, mia compagna
forestiera, con la festa finita.
[...]
Tu pure porti arreso il mio cuore.
Per me il tuo volto bianco di città
ripete il gioco di queste luci:
hanno disfatto di fretta gl'impianti,
i camion scappano come alla deriva,
i ragazzi s'affannano a cercare
è da stamane la bomba viva.

(*Le girandole occhieggiavano a noi*, pp. 21-22)

Il distacco ritorna nella lirica *Per una donna straniera che se ne va* (pp. 23-24), dove il poeta rimpiange: «Se tu non mi avessi neanche guardato, / alta come sei passandomi vicina, / oggi non soffrirei le fitte al cuore [...] Se non ti fossi arresa così presto / presa dal gioco dell'ombra [...] oh il pastore non avrebbe / suonato così a lungo».

Sommessa, ma imperiosa, è l'esigenza di una relazione stabile, capace di infondere serenità e sicurezza: «Non ti farai un giardino, se non ti fermi a tempo / come pietra che non posa, non piglia ceppo» (*A. M.*, p. 281)

Fra i versi ispirati alla malinconia e al ricordo, talvolta fa capolino una nota di forte sensualità: «Così della fanciulla in bicicletta / la veste svolazza. // La carnagione bianca / in vivido contrasto / con la blusetta rossa / piccola, succinta» (*Danza*, p. 162).

In *Ho appreso il gioco dei fischi dei tram* (p. 215) la prostituzione assume il significato di disprezzo per la città («Si sono chiuse le saracinesche / dei suoi amori perduti / come a questi negozi / a lei puttana, fuori dalla porte, / è rimasta l'insegna del

suo mestiere / a muoversi nell'ombra a impazzire / il giovane coscritto attossicato»); nella composizione *Del lungomare in città* (p. 236) l'autore avverte invece una segreta attrattiva per la donna mercenaria: «e non sapevo se più amare i ladri / o le ragazze che vendono il corpo». Del resto «l'amore in città scoppia furente / è inverecondo e loquace» (p. 271).

La tematica femminile in realtà costituisce la parte meno originale della produzione perché su questo terreno, come anche testimonia Pavese, è difficile superare la tradizione, per cui Scotellaro è costretto ad affidarsi ai modelli in modo più esplicito che altrove, come nel passo dai toni corazziniani:

Se tu già non sei più mia
tu mi fai santa la melanconia
ragazza che porti sul viso
dipinto il mio triste sorriso.
(*Tu mi fai santa la melanconia*, p. 191)

In *Cosa t'importa del gelso potato* (p. 265) il tema poetico è più vicino a Saffo che a Petrarca:

Cosa t'importa del gelso potato
non mena più una foglia.
Mi stai pungendo l'anima
non ho nemmeno la gioia
di piangere.
Dove si posa l'occhio mio
ti trova.

4. Un bilancio: «senza fare la pace col mondo»

La presenza di situazioni così disarticolate, complesse e talvolta contraddittorie pone in seria difficoltà chiunque tenti un'interpretazione globale. La morte precoce del poeta e le vicende editoriali moltiplicano le perplessità, per cui pare opportuno, più che tracciare un quadro globale, porre in luce alcuni elementi che ci sembrano significativi.

In primo luogo, si può individuare nell'autore il senso di una fondamentale instabilità sia sotto il profilo sentimentale e sociale sia soprattutto dal lato esistenziale. Pare che egli percepisca la vita come segnata da una maledizione che impedisce la completa attuazione dei desideri:

Tu non te ne volevi più andare,
contammo le luci dell'anfiteatro
deboli occhi attorno a noi.
[...]
Ce ne dovemmo andare
perché nascemmo altrove
sotto le mura di cinta lontane
di due sante cittadelle.
(*Ce ne dovevamo andare*, p. 27)

Una simile condizione interiore produce un doloroso senso di solitudine: «Ove mi sentivo grande e solo al mondo / e solo per un passo molesto / m'imbucavo sottoterra / cadendo dall'orlo della luce» (*Letargo*, p. 165). Il poeta si sente condannato da una legge inesorabile: «Una legge impose / alla mia vita un carne: / cercare i miei lidi da

me / canti d'arrivi e di partenze» (*Tempo nostalgico*, p. 168).

E, come già documentato, il rapporto di instabilità non esclude nessuna esperienza, neppure il paese, la famiglia e la cultura contadina: la terra d'origine non viene fondamentalmente intesa come un Eden incontaminato né come rifugio contro i mali della città, contro la solitudine, contro l'emigrazione, perché anche in questo mondo egli amaramente constata la presenza della dura legge del dolore, dello sfruttamento e della miseria.

Sotto il profilo formale, l'elemento lo schema compositivo più usato, cioè il restringimento di "campo" visivo dalla natura all'autore, può essere interpretato come conferma della contraddizione scotellariana:

Un giorno di rigido inverno con la neve
quando le donne non amano i conversari
sedute e affaccendate attorno ai tavoli
dei loro uomini che bevono schiamazzano,
la mia vestale solitaria
del fuoco delle frasche
che attendi ch'io ti faccia
la visita di mezz'ora
ogni sera perché siamo fidanzati.

In *Sponsali* (p. 28) la stupenda descrizione invernale precede la vicenda personale. L'apertura paesaggistica di solito non allaccia segrete corrispondenze tra le due parti e la duplicità tematica e stilistica non risponde ad alcuna apparente logica di consequenzialità. Sarebbe vano interpretare il primo elemento come "correlativo oggettivo" del secondo.

C'è nebbia di mattina,
svaria come l'ombra che porto addosso.
Gli uomini attingono ai bar
un po' d'acqua calda.
Si danno fumo alle narici
con mezze cicche.
Sono gli sparuti viaggiatori
accasciati che aspettano il giorno.
Ed io vado di là nei quartieri...

Il muro di cinta dei frati (p. 99)

Di solito il bozzetto scotellariano non conserva alcuna connotazione ermetica caratterizzato dalla sospensione del fluire del tempo alla ricerca dell'essenza delle cose. Eppure parecchie composizioni sembrano voler arrestare l'attimo. Forse tale percezione si fonda su una particolare concezione del tempo: il paese nella sua globalità di realtà paesaggistica, naturale e umana pare vivere in una sorta di "tregua" tra l'arrivare e il partire, in una sorta di campo neutro, in cui le stagioni, i momenti del giorno e della notte si ripetono ciclicamente all'interno di un limite ben definito estraneo alla storia. Ciclicità e linearità convivono in un'ulteriore contraddizione.

Simile contrasto Scotellaro avverte anche nei confronti della propria produzione: il cantore della civiltà lucana, che sente il dovere di portare alla luce la miseria e l'oppressione, prova un senso di colpa nel constatare quanto inopportuna possa essere la propria parola: «Cantate, che cantate? / Non molestate i padri della terra / [...] / E solo un ubriaco canta i piaceri / nelle nostre disgrazie» (*I padri della terra se ci sentono cantare*, p. 43, che reca come dedica: *ai poeti, a me stesso*). E il dissidio non viene

causato da ideali non realizzati, come avviene in Gozzano, ma dall'instabile relazione con la tradizione emblemizzata nei «padri della terra»: «Nei padri il broncio dura così a lungo. / Ci caceranno domani dalla patria, / essi sanno aspettare il giorno del giudizio». Probabilmente come suggerisce il testo («La grandine è il trofeo / dei santi di giugno / e noi siamo i fanciulli / loro alleati / tanto da sorridere / sulle terre schiaffeggiate»), l'autore fondamentalmente non crede ad una possibilità di riscatto – terribile contrasto in chi lotta per tutta la vita, pagando anche di persona, per il miglioramento delle condizioni della povera gente – e, come non crede nell'intercessione dei santi, così non crede che la poesia possa contribuire a mutare la situazione: il “male di vivere” è connaturato con la “malora” della terra su un piano ontologico-esistenziale, insensibile ad ogni riscatto: «O il disastro e la furia e la morte, / la morte che già vive in mezzo a noi» (*Invettiva alla solitudine*, p. 62).

Eppure netta è la consapevolezza di un mutamento in atto:

È fatto giorno, siamo entrati in gioco anche noi
con le faccie e i panni che avevamo.
Vanno i più robusti zappatori
a legare il battagliaio alle campane:
oggi deve bastare questo canto
dei cortei vagabondi
verso piccole croci di legno.

[..]

Allungate i passi, papi e governanti
alla luce degli scalzacani che vi hanno smentito.
Perché nel cielo si alza il sole
e dice tutte le verità, anche di voi,
che per farvi accettare
ci togliete il cuore e la lingua.

(*È fatto giorno*, p. 278)

La lirica, composta nel 1952, fu assunta come emblema della prima raccolta scotellariana al punto che da essa trae il titolo. La plebe contadina meridionale irrompe nella storia. Tuttavia storia e condizione umana non trovano un'intersezione e si pongono come ulteriori emblemi della contraddizione del mondo interiore scotellariano.

D'altro canto, egli avverte come dovere la parola:

han bussato alla tua porta nel silenzio
i contadini laceri,
i calzolari tisici dipinti
come l'acqua sporca della suola.
Sento, sul libro le parole
riacquistano il calore della fiamma.

(*Liberate, uomini, il carcerato*, p. 64)

alla quale altrove, come Guido Gozzano, nega ogni valore:

Ho scritto e forse detto una bugia
la poesia! Oh! l'arte, l'arte, l'arte
l'arte è il poema dell'ipocrisia.

(*Il poeta*, p. 191)

Nel contempo Scotellaro invita i poeti a dedicarsi ad una poesia legata alla vita, alla realtà, alle problematiche umane:

Questo gioco di parole cessi.
Non fate costare la carta macchiata.
Non fate più a lungo cantare l'avvocato.
Parlate di me carcerato
cantate nell'occhio dei ciechi
all'orecchio dei sordi
nasca il sole e una sinfonia
nelle catapecchie.
Sgridino le cornacchie disperate.
Ai vagabondi prospettate le messi
questo gioco di parole cessi.

(*Ai poeti*, pp. 199-200)

La data del 1945 ci avverte che la lirica fu composta in un clima di imperante Ermetismo, ben prima che la Neoavanguardia elevasse a poetica il "gioco di parole". È probabile che il richiamo intenda rinviare ad una maggiore aderenza ai problemi reali rispetto alla metafisica ricerca del noumeno, propria della poesia decadente.

Solo nelle due liriche dedicate a Stalin la parola assume toni profetici, tipici di Majakowskji e del Quasimodo "civile". Tuttavia,

nessuna scelta può mai dirsi definitiva, o priva di complicazioni e dissonanze; talché il peso di una situazione opprimente lascia adito, anzi comporta il bisogno di alternative (Franco Vitelli, *Postfazione*, p. 340).

La sensazione di instabilità, più volte messa in luce, può trovare una delle più importanti concause in un *manque-à-être* di tipo esistenziale più che esistenzialista, presente in una serie molteplice di manifestazioni: «Questi mancamenti, / questa fuga del sangue» (*Tra quattro pareti*, p. 92).

In primo luogo Scotellaro avverte la mancanza del padre:

Oggi fanno sei anni
che tu m'hai lasciato, padre mio.
Attento, dicesti figlio mio
in questo mondo maledetto.
Mi hanno messo le manette già una volta,
sto bussando alle locande per un letto
ed arrivo così lontano
che tu pare non sia mai esistito.

(*La benedizione del padre*, p. 34)

La sua morte produce nel poeta un vuoto non solo affettivo, che lo disorienta e gli impedisce di trovare la giusta direzione della vita: pare essere venuta meno la guida, il modello. Si noti l'uso ripetuto dell'aggettivo possessivo accanto ai sostantivi relazionali e alla contrapposizione sottintesa tra "casa", luogo degli affetti protettivi, e "locanda", ambiente di passaggio, che non permette di stringere rapporti profondi.

In *Eli Eli* (pp. 71-72) egli rievoca una scena infantile, in cui evidenzia il bisogno di affetto e di protezione:

mi strinsi alle sue maniche come
le colombe si aggrappano agli orli.
E tante volte poi
richiamato a guardare nel vuoto
io fanciullo io solo
dato al giro puntuale della giostra.
[...]

Padre, Padre
perché tu m'hai abbandonato!

Il richiamo evangelico viene sottolineato dalla funzione causativa dell'espressione enfatica del soggetto "tu" pleonastico.

La desolazione dell'abbandono in *America scordarola* (pp. 77-78) viene rappresentato nella figura dell'emigrante che, lasciando il paese, non vede crescere il figlio:

noi vedremo giocare il tuo bambino
alla lippa intorno alle caldaie
che accolgono l'acqua piovana.
Ma tu la mano non gli tenderai,
se gl'infiggono i chiodi i piedi scalzi,
con una busta di pesos.

E, a sua volta, il figlio, crescendo, invano avvertirà il bisogno di un padre capace di «placare le sue ali goffe / come di cetonia catturata / che vola legata al filo».

Il *manque-à-être* diventa tragedia per gli orfani e la vedova nella composizione *La fiera* (p. 50) dedicata a un caduto sul fronte greco:

e voi bimbi aspettate
la motocarrozzetta, e tu, Angela,
il ferro piccolo da stiro
dal babbo che vi disse si partiva
alla fiera di Madonna del Monte
nella convalle tra Gröttole e Salandra.

La percezione della mancanza assume la configurazione della malaria che ha colpito il salariato, il quale «non ha visto il fiorire del tramonto / quando i cani lamentano / e la nuvola cala sull'addiaccio» (*La mandria turbinava l'acqua morta*, p. 52) e si traduce anche nel vuoto paradossale provocato dalla mancanza di un luogo, di una famiglia, di un amore stabile, «senza fare la pace col mondo» (*Mio padre*, p. 37): l'espressione attribuita al padre può essere assunta come emblema esistenziale del poeta stesso.

In terzo luogo, egli avverte la personale carenza nel definire il senso della vita:

Dalla festa dei cieli ove ritornerete
dite se è sotto uno scherzo le case
fatte e rifatte e ancora da rifare,
i pastori ammutoliti nelle giacche,
le vigne scarmigliate e le greggi
menate nel fiume a pascolare?

L'acqua piovana (p. 38)

La "mancanza" assume anche caratteri femminili («Tu non ci sei e non ci sarai mai più, / sono tornato per vedere senza rimedio la casa vuota», *Tu non ci sei*, p. 146; «Ora che ti ho perduto come una pietra preziosa / so che non ti ho mai avuta né spina né rosa», *Ora che ti ho perduta*, p. 146), talvolta viene percepita nel paesaggio: «ed un bimbo guarda ai vetri / l'uccellino che non c'è» (*Pioggia settembrina*, p. 156).

Queste considerazioni ci inducono a rivedere uno dei *topoi* della critica ufficiale che considera la chiave della poesia di Scotellaro nell'opposizione tra mondo contadino e mondo cittadino, tra attività rurali e attività industriali, tra paese ed emigrazione. Indubbiamente tali tematiche sono presenti, vive ed operanti, ma, a ben considerare, esse si presentano come inveramento di situazioni esistenziali. E il *manque-à-être* va

esteso anche all'aspetto morale:

Con la neve si para la tagliola
e si aspettano i gridi dei fringuelli.
La maestra ai bimbi della scuola
legge un verso d'amore per gli uccelli.
Mi piacevano i versi e la tagliola.

Nei *Versi e la tagliola* (p. 138) Scotellaro rivela un'acuta consapevolezza della tragedia di chi si trova nella condizione esistenziale di uccidere gli uccelli mediante la cacciagione per sopravvivere, provando contemporaneamente un moto d'affetto per loro.

E proprio per questa duplicità i suoi versi non proclamano certezze, ma «l'esatta angoscia della sua continua incertezza, della sua inesorabile distrazione» (Donato Valli)⁶, da intendersi come lacerazione interiore provocata dalla mancanza di via d'uscita.

È un pessimismo di fondo che alligna nei versi, non in forma esclusiva, e qui con la cadenza languida della cose ineluttabili: «Vedere morire le cose / proprio nei giorni di sole / buoni ai nostri fidanzamenti» (*Portici primo aprile*, p. 146) (Franco Vitelli)⁷.

«Vi sono molte strade a chiamarmi: io devo fuggire da questo mondo» scriveva il poeta il 4 ottobre 1948 a Vittorio Botteri. Non a caso Franco Vitelli stesso aggiunge:

Fa bene Raffaele Nigro a lamentare che «ancora negli anni Ottanta la critica [...] non coglieva la profonda inquietudine nata da ragioni esistenziali», a patto però di non creare una frattura insanabile rispetto all'uomo *impegnato*. Voglio dire che l'inquietudine poteva nascere, anche dal modo di rapportarsi con i contadini.

Ciò che permea molta parte della poesia di Scotellaro, e fa affiorare il risvolto di una coscienza esitante, è l'intera contraddizione che nasce dalla rinuncia a se stesso per abbracciare interna la causa degli oppressi (Franco Vitelli)⁸.

E Carlo Muscetta si domanda:

Ma perché questi temi diffusi nella letteratura di questi anni, condannata ai «calzoni corti» dagli stessi miti del decadentismo che l'avevano allevata, divenivano per Scotellaro una sorgente viva di poesia?⁹

E la risposta può essere prospettata non nelle suggestioni letterarie e neppure negli ideali politici quanto piuttosto nel rapporto del poeta con se stesso e con il reale. Il fatto è che in lui, oltre al disagio storico, è viva ed operante una componente «esistenziale» che oggi si può rinvenire senza temere scomuniche ideologiche; Levi per primo si è dichiarato pronto a riceverne il valore riconoscendo che l'opera di Scotellaro rappresenta una «realtà vera che va al di là del suo mondo di allora [...] e [...] parla sempre più chiaramente, in un modo nuovo, non solo della Lucania e del Mezzogiorno, ma della vita dell'uomo e della sua pericolante giovinezza» (Franco Vitelli)¹⁰.

5. «Tra due mondi disgiunti»

Il mondo interiore di Scotellaro, quindi, si articola poeticamente «tra due mondi disgiunti» (*Passo nel treno*, p. 187). Città e campagna, civiltà rurale e civiltà industrializzata, circolarità e linearità del tempo, riscatto sociale e condizione esistenziale, dipendenza familiare e indipendenza affettiva convivono nelle sue composizioni in modo talvolta antinomico, talvolta giustapposto, supportato unicamente da una fondamentale solitudine personale e dalla consapevolezza della legge di sofferenza iscrit-

ta in tutta la realtà. Senza dubbio i caratteri di oscillazione e di contraddizione insiti nello stile e nelle tematiche di Scotellaro ne rendono umanamente suggestivi i versi e ne sottendono la fatica della costruzione e dell'impegno, la difficoltà di individuare la strada propria e della popolazione lucana e gli intimi tormenti. La sua «drammatica alternanza tra fedeltà ed esilio»¹¹ (Geno Pampaloni) impedisce di considerare questa produzione come l'epopea contadina del Meridione d'Italia e ci induce a percepirla piuttosto come l'elegia di un animo scisso¹². Ne scaturisce un dettato che oscilla tra il descrittivo e il lirico, sempre teso tra la fatica e il fascino della vita, tra il *manque-à-être* e il sogno di giustizia sociale all'interno di una lacerazione interiore prodotta da sensi di colpa nei confronti delle figure genitoriali, del mondo contadino e dei compaesani.

Anche l'alternanza tra l'uso dell'"io" e del "noi" diventa una spia di un lirismo non risolto tra l'individualità e la coralità, in un'inclinazione in cui il ricordo si distende nel coro del "lamento" contadino. Non sempre la diversità dipende dalla tematica, perché talora anche nella narrazione di vicende individuali viene adoperato il soggetto plurale.

E proprio questa umanissima contraddizione impedisce al poeta di scadere nel *folklore* e nel nostalgico recupero di un mondo in trasformazione, come avviene nella poesia di Umberto Piersanti.

Scotellaro ha vissuto in pieno, nella sua scrittura, i termini di un attaccamento mitico alle radici e insieme la loro demistificazione, nel momento del contatto con la realtà dell'urbanesimo. Quella dimensione di autenticità viene allora riconsiderata nella prospettiva più complessa e contraddittoria della poesia, che ne esprime la fusione tra oggettività, ipotesi di riscatto, alterità rispetto al mondo massificato delle città. Il percorso esistenziale, insomma tende a farsi storia collettiva, ma sempre dentro un'espressività forte e variegata e dentro un'articolazione delle forme, la cui novità nel panorama del realismo è finora rimasta inascoltata¹³.

Se per alcuni versi la produzione più suggestiva di Scotellaro, quella legata alla Lucania, richiama alla mente le Langhe di Cesare Pavese, per altri occorre considerare che da quest'ultimo la campagna con i suoi ritmi, il suo apparato naturale, vegetale, animale e umano, veniva interpretata come il perenne divenire di un'unica potenza; per l'autore di Trocarico, invece, il mondo contadino è costituito dal paese, centro di relazioni umane e sociali, di sofferenze e gioie, e di questo "sono parte" anche gli animali e il paesaggio:

risentiremo il subbuglio del paese
soffiare dalle trombe delle case.

[...]

Andiamo con la mia amica
mettendo i piedi sui viali
attorno alla tua morte, paese,
attorno al tuo furore,
sapendo il fosso ove pestarti il cuore.

(*Carità del mio paese?*, pp. 60-61)

Certo la natura diaristica del comporre, a lungo andare, limita il valore complessivo dell'opera. Moltissimi testi si limitano al bozzetto, all'idillio, al frammento con la conseguente mancanza di organicità. Purtroppo gli mancò il tempo per organizzare la materia, per compiere scelte ponderate e per definirne la struttura e, quindi, di rag-

giungere risultati pienamente convincenti nel forgiarsi strumenti stilistici moderni e consoni alla nuova realtà sociale che si stava delineando nel periodo del secondo Dopoguerra. In ogni caso lo scrittore non imboccò la sola via dell'idillio e del recupero della civiltà contadina, come stava facendo Pasolini.

La frammentarietà e la contraddizione impediscono a Scotellaro anche di raggiungere un'organica *Weltanschauung*. Lo stesso pensiero politico – la valutazione si riferisce unicamente all'esame dei testi poetici – è parte integrante di una dialettica di spinte centripete e centrifughe, che se, da una parte, si muove continuamente fra zone grigie, dall'altra aumenta il fascino della situazione umana. I problemi appaiono più delineati che approfonditi e tutto appare disperso in una costellazione di spunti affidati più all'impressione momentanea che ad una personale interpretazione dell'uomo, della sua condizione e del suo destino storico ed esistenziale.

La stessa incertezza è stata documentata a livello stilistico e linguistico, settori in cui il poeta ha usato materiali diversi, antitetici spesso, determinando quell'«incertezza dell'esito, che palesa nella discontinuità del processo, [...] motivo essa stessa d'attrazione e coinvolgimento, come se il lettore rivivesse in proprio l'alternarsi dei successi e delle cadute» (Franco Vitelli)¹⁴.

6. Conclusione

A questo punto possiamo affrontare il quesito iniziale: si può parlare di Neorealismo in poesia e, in modo particolare, nella poesia di Rocco Scotellaro?

Maurizio Cucchi sostiene che «una rilettura più corretta della poesia di Scotellaro deve necessariamente mettere da parte l'etichetta del neorealismo, e appoggiarsi essenzialmente ai caratteri di energia spoglia e anche violenta che la definiscono in modo più appropriato e dunque meno schematico o cronachistico» (*Introduzione*, p. VIII). Più sfumato è il parere di Giorgio Bàrberi Squarotti, secondo cui l'opera di Scotellaro, pur affondando le radici in progetto naturalista e populista, «dal suo lirismo di derivazione ermetica, il suo patetico, le sue ingenuie dizioni di cose e di voci di rivolta», si riabilita proprio per essere «fondata [...] su un dato non evitabile della nostra condizione sociale, su quell'aspetto, cioè, sentimentale e passionato di attaccamento al partito, di speranza nell'«alba nuova», di slancio metarazionale verso la trasformazione radicale della società, al di là di ogni riformismo, quale appare proprio di un mondo contadino del Sud che si apre alla coscienza politica, cerca di comprendere situazioni e ragioni nella loro oggettività precisa, entro lo slancio ingenuo del dopoguerra»¹⁵.

Scotellaro allora può essere considerato rappresentante del Neorealismo poetico? Tutto dipende dal significato attribuito al termine, il quale non presenta un'accezione univoca, dal momento che il movimento non si espresse in un gruppo culturale o artistico organizzato sul tipo delle avanguardie né si definì nei termini di una «scuola». Rispondiamo negativamente se ne consideriamo il significato come rifiuto della componente lirica in favore di una presa diretta della realtà mediante un linguaggio di oggetti e di situazioni, capace magari di riecheggiare la cadenza inerte della lingua parlata dialettale, gergale o tecnica di gruppi sociali subalterni. Se, invece, Neorealismo significa guardare alla realtà quotidiana, ai problemi delle plebi oppresse dalla miseria e dal degrado, in una rappresentazione del mondo contadino attuata mediante particolari modelli interpretativi del reale, allora si può propendere per una risposta positiva solo per una parte delle composizioni dello scrittore lucano. A livello globale, poi, si dovrebbe inclinare verso la negazione, in considerazione della presenza attiva e operante di

un'importante disposizione lirica.

Del resto Gianni Scalia sostiene che

il realismo è stato impiegato, a un tempo come *mot d'ordre*, classificazione metodologica e categoria «militante»: giustificazione di una poetica identificata con una estetica, misura di comprensione e di previsione del «farsi letterario». È opportuno, inoltre, considerarlo non tanto come criterio di giudizio della produzione letteraria coeva (narrativa, poetica, ecc.) quanto come espressione della ideologia e metodologia critico-letteraria, che si è definita «realistica»

[...] Il realismo, infatti, è stato una nozione ambigua, impiegata come fondamento estetico e strumento di poetica e di politica culturale; ha assorbito zone e aree letterario-artistiche diverse, ha promosso pratiche molteplici e confuse, ha piegato, attraverso una generalizzazione di opportunità, operazioni creative varie, mobili, mutevoli, riducendole a una generica uniformità¹⁶.

Anche alla luce di tale argomentazione le considerazioni addotte ci sembrano sufficienti per sgombrare con vigore ogni equivoco sulla disputa di Scotellaro poeta-contadino che comporti la chiusura in un mondo rurale come pure quello di cantore di un mito di integrità primigenia.

Tuttavia, se allarghiamo la prospettiva e consideriamo il panorama della poesia italiana a cavallo degli Anni Cinquanta anche alla luce successivi esiti, non possiamo passare sotto silenzio il fatto che Scotellaro sia uno dei pochi poeti, tra cui Noventa, il Sereni di *Diario d'Algeria* e il Fortini di *Foglio di via*, che lascia irrompere in molti suoi versi la storia. Egli, infatti, ci parla di una civiltà, di una popolazione, di attese, di scontro tra istanze storiche e delusioni esistenziali, di un particolare momento della gente lucana sospesa tra desiderio di innovazione e attaccamento alla propria terra, del dramma dell'immigrazione, di un luogo, di un paese, di ideali, in contrapposizione ad un lungo elenco di poeti che hanno “giocato” con la parola, che hanno ricercato l'assolutezza dell'espressione, che hanno sostanzialmente mirato a condizione di “assenza”. Pertanto la produzione di Scotellaro per molti versi rappresenta una preziosa testimonianza della condizione del Meridione italiano a metà del Novecento.

Se, da un lato, non possiamo dimenticare l'eredità letteraria non perfettamente assimilata, la difficoltà di raggiungere una cifra stilistica originale, come pure il filtro prevalentemente lirico, dall'altro occorre porre in luce che, in un periodo in cui il tramonto dell'Ermetismo produce un vuoto non colmato né dalla retorica civile di Quasimodo né dalla negazione montaliana né dal minimalismo “lombardo”, il poeta lucano imbecca una strada che avrebbe potuto condurre la nostra lirica sulla strada della “parola”:

L'importanza di Scotellaro è nell'aver saputo compiere un decisivo passo avanti, riuscendo positivamente a sostanziare la sua poesia, senza retorica e senza impacci volontaristici, di una materia tratta dal suo pieno coinvolgimento nel reale, che era quanto più si chiedeva in quegli anni all'espressione artistica. E questo, e in risultati più notevoli, non è stata capita e dunque non è stata utilizzata come sarebbe stato certamente possibile (Maurizio Cucchi)¹⁷.

E, invece, pochi anni dopo la sua morte la poesia si rinchiede in un'autoptica analisi sperimentale che le recide ogni possibilità di riferimento al reale.

Non di rivalutazione *in toto*, ma di giustificata presenza nel panorama poetico nazionale si dovrebbe parlare, in linea con le cautele avanzate da Marco Merlin nei confronti del giudizio “generoso” espresso da Maurizio Cucchi nell'antologia *Poeti del secondo Novecento*¹⁸. Quest'ultimo, infatti,

portavoce della figura poetica di Scotellaro, apprezzando, più che la «bellezza musicale di certi suoi versi», la «ruvidezza dei toni e delle immagini di altre sue poesie, più spigolose,

dissonanti, con improvvisi scarti prosastici interni, con l'uso di una sintassi volutamente elementare: poesie composte con materiali poveri e con umili presenze umane dai contorni marcati». A parte la generica connotazione stilistica di Cucchi, notiamo il curioso accostamento di dati linguistici e contenutistici, giustapposti come specchi che, da fronti opposti, indicano un comune, irrisolto nodo poetico: la povertà lessicale, il populismo istintivo o letterariamente ghermito, che diventano fascino letterario¹⁹.

Pur nella complessità e nelle contraddizioni, Rocco Scotellaro si presenta come la figura decadente di un poeta fondamentalmente solitario, sradicato, in conflitto con il mondo e con se stesso, che si propone di imboccare una nuova strada, ma che ha fatto solo in parte i conti con la tradizione anche a causa della sua morte precoce.

NOTE

¹ *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Treccani, 1991, vol. III**, p. 1326.

² ERICH AUERBACH, *Mimesis, il realismo nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.

³ I brani riportati di seguito si riferiscono alla pubblicazione ROCCO SCOTELLARO, *Tutte le poesie 1940-1953*, Milano, Mondadori 2004. I testi che non presentano un titolo sono indicati con il solo numero di pagina.

⁴ MAURIZIO CUCCHI, *Introduzione*, *ibidem*, p. VIII.

⁵ PAOLO PETRONI, *La nuova questione meridionale: Rocco Scotellaro, Letteratura italiana contemporanea*, Roma, Lucarini 1982, vol. III, p. 126.

⁶ DONATO VALLI, *Scotellaro al bivio della scelta*, in *Scotellaro trent'anni dopo, Atti del Convegno di studio*, Matera, Basilicata editrice, 1991, p. 299.

⁷ FRANCO VITELLI, *Postfazione*, Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953*, op. cit., p. 342.

⁸ *Ibidem*, p. 340. La citazione è tratta da RAFFAELE NIGRO, *Rocco Scotellaro. È fatta notte sul poeta non solo contadino*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 marzo 2003.

⁹ CARLO MUSCETTA, *Rocco Scotellaro, Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, vol. VII, p. 6514.

¹⁰ FRANCO VITELLI, *Postfazione*, Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953*, op. cit., pp. 338-339; il testo citato si riferisce a CARLO LEVI, *Prefazione, Uno che si distende al bivio*, Roma-Matera, Basilicata editrice, p. V.

¹¹ GENO PAMPALONI, *Scotellaro intellettuale poeta, Il sindaco poeta di Tricarico*, Roma-Matera, Basilicata editrice 1974, p. 83.

¹² Con questo non si vuole assolutamente entrare nel giudizio sull'onestà e sulla dedizione dell'uomo Scotellaro alla causa della giustizia, testimoniata in primo luogo dalle vicende biografiche; qui si parla unicamente di esiti poetici.

¹³ ROBERTO DEIDIER, *Quarta e quinta generazione: ipotesi di ricerca, Il canto strozzato*, Novara, Interlinea 2004³, p. 218.

¹⁴ FRANCO VITELLI, *Postfazione*, Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953*, op. cit., p. 344.

¹⁵ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La strada di Atene*, in *Poesia e narrativa del Secondo Novecento*, Milano, Mursia 1967², p. 29.

¹⁶ GIANNI SCALIA, *Ideologia letteraria del realismo, Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, vol. VII, p. 6022.

¹⁷ MAURIZIO CUCCHI, *Introduzione*, Rocco Scotellaro, *Tutte le poesie 1940-1953*, op. cit., pp. V-VI.

¹⁸ *Poeti del secondo Novecento. 1945-1995*, a c. di MAURIZIO CUCCHI e STEFANO GIOVANARDI, Milano, Mondadori 1996, pp. 238-240.

¹⁹ MARCO MERLIN, *Leggere Scotellaro*, Cosenza, «Capoverso», II, 3, gennaio-giugno 2002, p. 12.

L'INCONTRO

Giusi Verbaro

Uno sguardo sul Novecento. Intervista a Mario Luzi

Firenze, maggio 2004

La primavera è arrivata improvvisa con la fioritura delle rose sul terrazzo di Luzi, a Firenze, in via di Bellariva. Tra gli alberi del Lungarno il fiume respira in basso, al fondo, e se ne avverte quasi l'ansito tra i profumi delle piante di zagara e la grande magnolia aperta a braccia tese. Muta di continuo i suoi colori il terrazzo al mutare delle stagioni, allo svuotare della luce, ma da questo osservatorio privilegiato, un po' fuori dal mondo, in alto sui tetti di Firenze, il tempo pare sia quasi fermato in una sua fissità silenziosa e discreta.

Quassù ha un senso pressoché sacrale, quale che sia la stagione, il fluire delle cose, il perdersi e il confondersi di altre, ritrovarsi al cospetto del fiume, con l'odore forte dei tigli sulla riva, quel fiume così presente, così simbolicamente essenziale in tutta l'opera poetica di Luzi e quasi sacrale e ritrovare un passaggio sempre eguale, altero e bellissimo, di contro l'inesorabile mutare e incalzare degli eventi.

A guardarsi attorno con il rispetto che è dovuto ai paesaggi dell'anima, ci si accorge che sullo sfondo si erge maestosa la cupola di Santa Maria del Fiore e che ai tre lati fanno corona le dolci colline di Firenze: Arcetri, Fiesole e Settignano, con la bellezza dei luoghi senza tempo. Qui abita Luzi nel silenzio vivo delle sue carte. Qui abita la poesia. Qui la coscienza critica della poesia italiana di buona parte del secolo appena trascorso e della sua storia. E qui pare aleggiare il senso del tempo e delle cose, mentre trapassa un millennio carico di angoscia e di incertezze e l'eco della guerra, delle guerre, ci percorre e ci inquieta.

Ritrovarsi e parlare di cose, di poesia, recuperare complicità e amicizia, avvertire col tempo la vita che fluisce e cercarne assieme conforto e rimedi: così nasce l'intervista come un quieto e sereno conversare tra amici di lunga data. Poi ci si accorge che quello che si è detto ha invece il senso forte di un giudizio, una precisa e preziosa puntualizzazione sui destini della nostra ultima poesia e sulla speranza che la poesia sia ancora il mezzo per riconsegnare il caos.

Non oso domandarti profezie riguardo al futuro prossimo della poesia. Ma nessuno più di te, che sei stato artefice e testimone della grande poesia del Novecento, può preconizzare dove vada la poesia all'inizio del nuovo millennio, verso quali mete avanzi e si muova e non soltanto nei suoi esiti di linguaggio, ma, soprattutto in riferimento alla sua cifra sacrale e a quel suo potenziale, etico ed eversivo assieme, che per tanta parte del secolo ha connaturato la poesia come "emozione sorgiva".

Non so darti risposte consolanti perché non sono particolarmente ottimista. Anzi, se ti devo dire la mia con sincerità, mi pare che il secolo, soprattutto nelle sue ultime appendici o pagine poetiche, si presenti non esaltante. Mi sembra in sostanza, questo che stiamo vivendo, un periodo asfittico, un mondo asfittico, non certo ai grandi temi e alle grandi soluzioni che la poesia dovrebbe portare in sé come residua testimonianza e opposizione alle minacce sempre più incombenti. Non parlo naturalmente di momenti alti di poesia che pure ci sono stati, ma parlo dell'andamento di questa ultima parte del Novecento. Finisce un secolo. Si conclude. Si è concluso, se si è concluso. Numericamente sì, ma noi sappiamo che il passaggio tra un secolo e l'altro è sempre molto graduale. È stato così anche nel passaggio tra il primo e il secondo

Novecento, con una graduale, anche se sostanziale, differenziazione di impostazione e ideazione del testo letterario.

Certo la chiusura di un periodo letterario non è mai assolutamente cronologico. Il secolo appena trascorso, poeticamente parlando, mantiene ancora le sue propaggini e il suo orientamento. Ma qual è dunque questo orientamento che chiude il secolo e ti lascia perplesso, se non scettico, circa la possibilità che la poesia possa recuperare la sua posizione primigenia di "sogno umano"?

L'orientamento che io rinnego e condanno perché nemico di quelle esperienze in cui viene messo in primo piano lo spirito, è il minimalismo. Si chiami così o no, si riconosca per questo o no. È questo un ripiegare della poesia su piccole constatazioni esistenziali, rimandando tutto, una specie di deriva nichilista che tende a rimuovere o evitare grandi progetti sull'uomo e le sue sorti, le grandi domande capitali, quelle che danno senso alla vita dell'uomo, al suo futuro e al suo stesso esistere e che la poesia, assumendo a proprie ragioni, riconosce prioritarie per il suo stesso esistere.

Ritieni, dunque, che la poesia italiana nell'ultima parte del secolo abbia perduto la sua funzione ontologica e quei valori che tu hai sempre rivendicato come capacità di riconoscimento e ricostruzione dell'uomo e dei suoi equilibri?

In buona parte, sì. Naturalmente tali valori, tali tensioni possono in qualcuno essere ancora sottintesi, ma in altri sono, diciamo, del tutto accantonati o messi in discussione, insieme a quella che è la cifra sacrale della poesia. D'altronde è tutta l'umanità che oggi sta precipitando nella sua autodenigrazione. Questo misto tecnologico e anche queste montature pseudoscientifiche sembrano dominare i tempi... e tutto sta a dimostrare che l'uomo di fronte a se stesso si pone rinunciatario. Rimanda tutto. È interlocutorio. È un momento storico e umano che anche la poesia, anche il discorso poetico contorna. Si riempie di questi detriti.

Ma è dunque l'interesse ai grandi temi dell'esistenza che manca alla poesia oppure manca la forza per esprimerli?

L'una e l'altra cosa. L'orizzonte ristretto tende al minimo e si fa forte della sua minimanza. Per me questo clima è un epilogo. Non ha nessun carattere di inizio o di promessa.

A nostro parziale conforto non vorresti fare un nome di poeta che faccia eccezione al clima "minimalista" e rinunciatario e che si apra ad orizzonti diversi?

Certo, potrei farne più di uno. Ma cito Cesare Viviani che stimo molto. Viviani mi pare abbia in sé qualcosa di diverso. Non a caso pone nella sua poesia i grandi problemi con rara forza testimoniale. È tutto in chiave laica e religiosa insieme. Ecco un poeta che vive la poesia e la vive non in astratto. È un uomo che ha appunto dentro di sé questo fuoco. Ho fatto dunque un nome. Ciò non vuol dire che in questa fine di secolo non ci siano poeti di piacevole lettura. Guardo soprattutto ai giovani perché è a quella generazione che bisogna fare riferimento. Guardare con speranza al futuro: è questo il quadro. Ma bisogna aggiungere che momenti come questo che noi stiamo vivendo si ripetono spesso nella storia. Sono momenti di interlocuzione. Poi succede che qualcuno arriva e sconvolge tutto il clima. E riapre prospettive, così come, a inizio Novecento, fecero D'Annunzio e Pascoli.

Ma c'è qualcosa, un barlume, un indizio, che oggi vedi e che ti pare foriero di aperture, di novità?

Mi pare, intanto, che da un po' di tempo si assista ad un nuovo desiderio di comunicabilità tra gli artisti, quasi un tentativo di uscire dagli isolamenti, dalle specificità che il Novecento ha creato: notiamo musicisti, pittori che si accostano ai poeti e viceversa, quasi a cercare una intesa, un linguaggio comune.

Il linguaggio, appunto. Pensi che al passaggio del millennio qualcosa vada mutando nel rapporto tra la parola e la "cosa"? Quale ritieni possa essere il dinamismo tra la realtà oggettiva e la realtà mutuata dalla poesia?

Riguardo al linguaggio io vedo una tendenza possibile alla semplificazione, non alla semplificazione nel senso di riduzione del contenuto, ma come abbandonare quel più di ornamentale, retorico, decorativo che la poesia si è trascinata dietro per tutto il secolo. Soprattutto negli ultimi decenni è valso più ciò che è divagatorio che quello che è sostanziale, nei testi poetici. Lo abbiamo avvertito a volte anche in quelli che sono i grandi nomi della poesia. È stato un po' un carattere, mi pare, del Novecento. In pochi hanno sacrificato tutto il resto, ma non il nucleo per agganciare un volo alto sulle cose del mondo. Aspetto qualcuno che dia un colpo d'ala, ma, per farlo, bisogna che ci sia una motivazione forte. Per ora non trovo motivazioni forti. Non ne avverto il presagio. Quel che comincio a notare e con vero piacere è, come dicevo, la tendenza alla semplicità, un orientamento verso il semplice che, senza impoverire il pensiero, semplifica l'apparato, il sovraccarico, l'esornativo. Ecco, questa può essere una via nuova della poesia del millennio che s'apre.

Può essere questa tendenza alla semplicità anche la cifra che può restituire vitalità alla poesia e capacità di ricostruire innanzitutto lo spirito dell'uomo?

Sì, in parte. Ma qui ci vuole appunto l'uomo. Ci vuole quello che viene fuori imprevedibilmente, anche al di là delle nostre aspettative. Per ora l'unico segno di riconciliazione tra la parola e l'esistere che io vedo è appunto la tendenza all'abbandono delle circonlocuzioni. È un elemento, ma non può essere il solo.

Perdona la mia insistenza, Mario, ma il semplice e l'abbandono delle circonlocuzioni di cui tu parli, non rischia di negarsi anche alla grandezza e alla drammaticità dei tempi che viviamo? Non può essere letto in chiave riduttiva?

No, anzi si accentra su quello, proprio sulla drammaticità dei tempi il linguaggio non decorativo, che punti all'essenza delle cose, che viene ad accentrarsi sulle cose che veramente sono alla base, come vocazione, insomma, alla essenzialità. Per essere chiari, il *ludus*, così in voga nella poesia di fine secolo, sarà anche una bella cosa, però ci si diverte troppo. Ci siamo divertiti troppo, in questo secolo. Ma non è questo che conta. Nella poesia è poco sostanziale... col suo gusto del dissacratorio e dell'irrisorio. La poesia non irride e non dissacra, va al cuore delle cose e ci va senza ornamenti eccessivi. È così che si recupera la sua sublimità.

Da quanto mi dici è chiaro che tutto parte e procede dagli eccessi di certe avanguardie i cui epigoni hanno a lungo rappresentato, e ancora oggi rappresentano, un certo modo di fare poesia. Ed è altrettanto chiaro che, da tutto ciò che con forza tu rifiuti, si può venire fuori proprio cercando le ragioni stesse del poetare ovvero rinne-

gando i laboratori di alambicchi semiotici di una poesia "linguistica" e modernista che si nega alla trasparenza della lingua.

Si, rifiutando il puro verbalismo, il verbalismo superfluo che si realizza in un clima spesso ideologico e che rischia di rendere infecondo il terreno della poesia. E tanto vale anche per le altre arti... per la pittura, in primo piano.

In questa tua ottica delle cose, mi permetto di chiederti come va considerato il valore precipuo oggi attribuito ad alcune linee regionali enfatizzate fino ad essere elette ad altezza di "canone del Novecento"?

Tutto può essere dichiarato e tutto può essere opinabile. Per intanto, però, lascerei in alto nella sua nicchia di valore Vittorio Sereni che niente ha da spartire con gli epigonismi in suo nome. Sereni è stato un innovatore del linguaggio con una sua grande forza espressiva e una grande carica morale. Ha ipotizzato lo sconfitto, il prigioniero che abbassa volutamente il tono del discorso poetico. Ma è solo una pretesa apparente. Il poeta si sente quando nelle immagini di questo suo discorso scatta l'ispirazione alta. Non è mai rinunciatario, non è mai estraneo ai grandi temi e alle grandi tensioni dell'uomo. Non la stessa cosa si può dire di coloro che si sono chiusi nei loro minimalismi. Io li vedo rinunciatari anche nelle loro pretese di *ludus*, così come rinunciataria della trasfigurazione poetica mi pare loro pretesa di realtà oggettivata, priva del filtro soggettivo del poeta.

Ma la realtà, Mario, questa realtà che noi viviamo drammaticamente e quelle verità attuali, così difficili e contraddittorie, possono essere ancora rappresentate dalla parola eroica? Perdona la provocazione: non è possibile che sia invece proprio l'ironia oggi il mezzo più sicuro e meno dolorosamente personalizzato per rappresentare le cose e il loro difficile svolgersi? In tal senso, l'aspetto ludico, la parola giocata o dissacrata, non potrebbe essere oggi una opzione della visione del mondo?

Ma la poesia deve trovare una liturgia, una salvezza, un'etica. Certo, anche l'ironia può essere etica del vivere e dello scrivere, se l'ironia sa diventare linguaggio mimetico e rappresentativo. L'itinerario poetico di Giovanni Raboni può essere in tal senso significativo. In quanto alla realtà, di cui tu mi chiedi, essa entra sempre nel discorso poetico. Ne è il fuoco. Ma la realtà, per i poeti non è quella che viene indicata già come tale. La realtà la scopre proprio il poeta. E, in generale, la sua realtà non coincide affatto con ciò che viene considerato reale, il reale della definizione sociologica o comune, insomma. Cosa è reale lo dice il poeta. Che cosa è stato reale nel Novecento non lo ha detto la filosofia, che era allo sbando, l'ha detto Rebora, l'ha detto Eliot, che hanno definito cos'era vero, cos'era reale, nell'uomo moderno, qual era la situazione reale nell'uomo moderno, in che cosa l'uomo moderno si sentiva, si sente impegnato fino in fondo. Tutto ciò lo hanno detto i poeti e la loro parola ha valore assoluto anche oggi, se sa guardare nel cuore delle cose.

Per concludere, non resta che augurarci che anche il secolo e il millennio appena iniziati possano trovare ragione e forza nelle parole dei poeti e verità più profonde e più vere nella soggettività della poesia.

Mi associo all'augurio con la speranza che al poeta sia ancora richiesta la moralità, quella che gli perviene dal suo codice di moralità traslato in parola, quel codice che gli permette di mantenere sempre il suo equilibrio tra il passato e il presente, tra l'umano e il divino, tra le creature e il Creatore.

Massimo Gezzi

«La poesia è un bene comune». Incontro con Aldo Nove

«La frase classica è “Ci vediamo alle ore X fuori dalla Virgin”. E fuori dalla Virgin sono sempre decine le persone che attendono altre persone». Parola di Aldo Nove, a pagina 76 della sua nuova ed eccentrica guida alla metropoli più metropoli d'Italia (*Milano non è Milano*, Laterza 2004). E, fuori dalla Virgin di Piazza del Duomo, in un tardo pomeriggio di un mercoledì di fine giugno, ci sono anch'io, perché il Nove, dopo un'affannosa rincorsa cui mi costringe per reperirlo, così mi propone per telefono, dopo avermi chiesto immediatamente di dargli del tu ed aver attentamente esaminato l'agenda con un lungo silenzio che mi fa pensare di averlo svegliato o di averlo disturbato in momenti poco opportuni. Invece l'accordo è fatto; l'appuntamento fissato per quel mercoledì, davanti a quel posto (che neanche esiste più perché «Milano – scrive il nostro – non ne vuole sapere di essere se stessa»), per un'intervista che verterà – rispondo impettito a una sua domanda – sulla sua opera e sul suo «ruolo» (termine su cui l'interlocutore, assai giustamente, sospira un sorrisetto di scherno attraverso la cornetta).

Bene, arriva il mercoledì X e l'ora Y ed io sono lì. Aldo Nove no. Attendo un quarto d'ora, perché le celebrità e gli accademici si fanno regolarmente aspettare quel *tot*, poi provo a chiamarlo. Il cellulare è spento o irraggiungibile. Ne deduco ottimisticamente che Nove sta arrivando in *metro*, dove il cellulare, infatti, non prende. Si fanno le Y e mezza, però: il cellulare continua a non ricevere e nessuna delle persone immobili dinanzi alla ex Virgin mi sembra lui. Non l'ho mai visto in faccia, salvo in qualche foto giornalistica. Così quando passa uno che potrebbe assomigliargli provo a fissarlo a lungo. Ma il tipo, evidentemente infastidito, accelera e mi schiva, probabilmente equivocando... Dopo un'ora sono ancora lì. Chiamo a casa e, finalmente, Nove risponde. Aveva capito male, ovvio, oppure io non mi ero spiegato bene. Fatto sta che torno a Pavia a mani vuote: l'incontro è fissato per l'indomani mattina, alle undici meno venti, fuori dalla Virgin.

L'indomani mattina Aldo Nove si presenta con quarantacinque minuti di ritardo. Indossa un barbone che non gli sapevo e una maglietta che recita *L'ultimo capodanno*, titolo di un romanzo di Ammaniti e del film di Marco Risi tratto da esso. «Tutto ma non la violenza fisica», dice ancora prima di chiedermi se sono io la persona che lo aspetta. Ci sediamo nel bar probabilmente più costoso d'Italia. Nove va a comprare un accendino e torna. Da questo momento ho un'ora esatta per chiedergli tutto quello che ho riassunto in cinque pagine Word, perché alle 13,30 comincia il mio turno di lavoro, a Pavia. Non riuscirò a chiedergli tutto, né ad imbastire un contraddittorio elaborato come avevo progettato. Ma l'intervista è un genere aperto e mobile, soggetto anche a parametri imprevedibili e capricciosi come le condizioni meteorologiche o l'umore degli interlocutori. Provo dunque a tenermi in equilibrio tra l'urgenza di dire e la serenità necessaria ad ascoltare, e comincio.

Vorrei partire dalla questione principale che mi pare i tuoi libri presentino a un lettore, e cioè da quella che Andrea Cortellessa ha chiamato «radicale ambiguità affettiva, e quindi etica» dei personaggi dei tuoi romanzi o racconti. Una compresenza, cioè, tra «violenta denuncia» e «fascinazione perversa» nei confronti della realtà polverizzata dei nostri tempi. Questa compresenza di opposti mi ha fatto venire in mente un saggio di Calvino del 1962, La sfida al labirinto. Calvino in quel saggio

delinea due linee dell'avanguardia letteraria nata in seguito alla seconda rivoluzione industriale: una linea viscerale (Beckett, Burri...), e una linea razionalistica, a lui più congeniale: all'una e all'altra poi Calvino raccomandava di osare una Sfida al labirinto del reale, rifiutando qualsiasi tentazione «escapista» e riconoscendo che questa sfida doveva partire da una consapevolezza estrema della difficile separabilità di due fattori: da una parte la tendenza ad affrontare la complessità del reale rifiutando e superando le abitudini di rappresentazione del mondo («quello che ci serve oggi è la mappa del labirinto la più particolareggiata possibile»), dall'altra il fascino del labirinto in quanto tale, del perdersi nel labirinto, del rappresentare questa assenza di vie d'uscita come la vera condizione dell'uomo. Credi che un discorso simile si attagli, in qualche misura, anche alla tua opera?

Come formulazione lo sentirei vicino e attinente all'intreccio di Simbolico, Reale e Immaginario di Lacan, nel senso che comunque abbiamo un legame molto forte con le cose per il loro aspetto simbolico. La scissione tra il valore d'uso nelle cose, il fatto di essere immersi nelle cose (tra le quali tu sei una cosa) e la capacità di discernere tutto questo è un'operazione intellettuale successiva; ma la situazione di partenza è una situazione di con-fusione. Guarda quell'accendino: come riesce a suggestionarti, a legarti comunque a un'idea di città, ad avere un valore estetico (*kitsch*, *trash*, negativo) ma comunque un valore estetico, una funzione d'uso. Poi ne parla già Marx nell'introduzione al *Capitale*, nel capitolo dedicato al feticismo delle merci. La questione non è immediatamente quale posizione prendere, ma, per collegarci a Calvino e a quel saggio che non ho letto, prima di uscire dal labirinto occorre capire il labirinto, e in questo momento storico penso che sia particolarmente complesso rispetto a quello di cui parlava Calvino, semplicemente in termini di decenni passati...

Sì, Calvino scrive, infatti, che il primo compito della letteratura è quello di mappare il labirinto, di capirlo nel modo più preciso possibile. La tua partecipazione a Superwoobinda in veste di personaggio, ad esempio nei Tre racconti sulla televisione, significa l'impossibilità di staccarsi da tutto il resto e, quindi, di considerarsi fuori dal labirinto?

No, è anche un'esigenza, un artificio letterario e umano mio che si fonda sulla com-passione in senso etimologico, nel senso che guardando da fuori si crea inevitabilmente una lente giudicante e intellettuale. Se mi identifico con tutto ciò, se lo agisco, allora lo sono e, quindi, sono compromesso; mi ci calo dentro, mi ci identifico e quindi ne posso parlare dal di dentro, altrimenti diventerebbe la costruzione di una macchietta, di uno stereotipo.

In diverse interventi, a proposito della lingua e dello stile che usi, hai parlato di «realismo emotivo».

È una definizione che Elio Pagliarani articola nell'introduzione a *Fuoco su Babilonia!*: realismo visionario e realismo emotivo.

Infatti. A livello letterario, questa sorta di azzeramento dell'autore non somiglia un po' alla retrocessione linguistica e ideologica che si compie addirittura sin dal Verismo, dove l'autore lascia parlare i personaggi con tutte le loro peculiarità linguistiche, lessicali e sintattiche? C'è anche una retrocessione a livello logico, perché i tuoi personaggi ragionano per sillogismi basati su una logica assurda, articolata per mezzo di nessi sintattici piuttosto gratuiti o arbitrari: «Pur avendo elaborato interes-

santi dottrine cosmogoniche, fino a poche settimane fa la mia vita [...] era un mistero di cui non riuscivo a trovare la soluzione. Per questo andavo male all'università. Per questo non riuscivo a trovare una ragazza. Ora le cose cambiano a una velocità di cui io stesso mi stupisco. Ora guardo sempre Protagonisti» (Protagonisti in Superwoobinda, p. 127). Oppure questa modalità, questo «realismo emotivo» potrebbe essere paragonato al «manierismo mimetico» (Della Valle) che caratterizza certa scrittura di Pier Vittorio Tondelli?

Forse i miei personaggi ragionano per una logica più legata all'Immaginario che non al Simbolico: è come se procedessero per associazioni di immagini e di suggestioni, come nella logica della pubblicità, in quello che viene mostrato dalla pubblicità... Tondelli non lo amo: ho provato a leggerlo diverse volte. Si è creato intorno a lui questo mito un po' da storia letteraria della fine del Novecento. Lo trovo noioso e lo trovo distante da me, al di là del fatto che ci possono essere delle cose molto interessanti sul piano del linguaggio. Ma essenzialmente le cose, tra me e lui, cambiano in modo molto netto: lui parla di giovani artisti, di un contesto decisamente alto. Io mi occupo invece del "popolo", se ancora esiste. Anche il linguaggio di Tondelli lo sento comunque lontano. C'è una buona dose di autogratificazione letteraria, di forbitezza, a parte qualche racconto breve...

Parli dei primi racconti?

I primi, esatto. Poi no. Mi piace molto come personaggio, mi fa affetto, anche perché si sta costruendo questa mitologia per cui addirittura i cattolici adesso se lo stanno accaparrando.

Ti riferisci a Spadaro?

Sì, appunto. Poi non sono certo io che devo fare operazioni di ridimensionamento o altro.

Non arriverai mai, dunque, a fare l'evoluzione che ha fatto Tondelli, che dai primi racconti brevi è passato a un romanzo organico e compiuto come Camere separate?

Ma che me ne frega? Credo che farò cose diversissime, ma non c'è nessuna relazione con Tondelli. Il caffè però se ce lo portassero... Adesso appena vediamo passare un oggetto finalizzato alla vendita... Questo l'ho portato per te [e tira fuori *Extra/Ordinary Objects I*, un libro della Taschen con in copertina un cane travestito da Cappuccetto Rosso e una gallina ingabbiata]: è un regalino per farmi perdonare dei ritardi. È una delle mie Bibbie.

Ah, ti ringrazio!

È bellissimo. È la dimostrazione di quel che dicevamo sul feticismo delle merci. C'è delle robe che non hai idea, ti diverte.

Lo leggerò senz'altro... ma adesso passo di corsa a un'altra domanda. Nell'intervista che hai rilasciato a «Liberazione» dichiaravi che dalla critica ti aspetti la possibilità di mettere in gioco dei valori condivisi. E la tua letteratura ha, come dicevamo con le parole di Calvino, questa doppia vocazione: quella di mappare nella maniera più precisa possibile il labirinto, ma, d'altra parte, di conservare una spinta etica per cercare di cambiare, di sfidare questo labirinto. Tu in questa spinta etica che sarebbe propria della letteratura ci credi?

Assolutamente sì, altrimenti non la farei.

Passo alla Più grande balena morta della Lombardia, il tuo ultimo libro (Torino, Einaudi 2004). Mi vorrei fermare su quanto scrive Belpoliti, nella sua recensione al libro apparsa sull'«Espresso» (12/04/04). Belpoliti sostiene che la Balena è importante perché è uno dei pochi libri che utilizza il punto di vista, e quindi anche gli strumenti linguistici e retorici, di un bambino. Ora, questo non mi pare troppo vero, perché dal punto di vista linguistico la Balena non mi sembra così distante dagli altri tuoi libri. Più o meno la lingua mi pare la stessa: per esempio in tutti i tuoi libri, dal punto di vista sintattico, ci sono anacoluti, e tutti i tuoi narratori usano la virgola dopo il soggetto (vero tic stilistico dello scrittore Nove, dunque). Cito qualche esempio: «Io, il giorno dopo sono stato anche alla manifestazione» (La strage di via Palestro, in Superwoobinda); «Io, ho mirato bene al volto di Azzurra» (Il Sol dell'Avvenir, in Superwoobinda); «L'amore, ha lo stesso meccanismo del gratta e vinci» (incipit di Puerto Plata Market); «Io, credo che siamo rimasti quel giorno dalle sette e dieci alle otto in silenzio a guardare la bambina [...]» (Amore mio infinito); «Io, ci pensavo» (Ciascuno deve pensare a Cicciolina per sé, nella Balena). Sei d'accordo con quanto sostiene Belpoliti? Perché a me invece la novità della Balena pare decisamente un'altra, e cioè che in questo libro, per la prima volta in assoluto, se non sbaglio, il narratore a tratti è eterodiegetico.

Cosa l'è?!

Eterodiegetico.

“Etero” lo so: eterosessuale...

Un narratore eterodiegetico è quello che resta del tutto assente dalle vicende narrate: cosa che avviene in alcuni microracconti della Balena (ad esempio in Pallino, Gli adulti di questi millenni, Ufo...). Cosa pensi di questa osservazione?

È sempre attinente al mondo del bambino. Mi colpisce da sempre il fatto che il bambino è un grande narratore, che gli piace raccontare e inventare storie, perché sta costruendo il mondo e gli piace comunicarlo. Quindi, forse è proprio del bambino essere e-te-ro-die-ge-ti-co... Ho finito l'università dieci anni fa e poi non mi sono più occupato di tutto ciò. Per quanto riguarda il linguaggio: da una parte il realismo emotivo, e quindi il tentativo di usare la sintassi non con la finalità di costituire un ordine all'interno del flusso dell'espressione, ovviamente in modo diverso rispetto al linguaggio orale... la punteggiatura serve per quello, ma lì c'è anche il fattore aggiunto della resa emotiva del linguaggio. Quella virgola... è come se ci fossero i puntini di sospensione, che io trovo terribili e iperretorici. La virgola dopo il soggetto ha un po' la funzione dei puntini. E però in questo caso la cosa è finalizzata a rendere il tipo di associazioni mentali e il modo di raccontare del bambino. Ma il fatto è che il bambino non scrive così: il bambino cerca di essere il più possibile ortodosso, perché deve imparare, non è che può mettersi a fare l'artista. Se lo fa, è sicuramente un bambino problematico. Ci sono sicuramente delle analogie nei deragliamenti sintattici e nelle forme linguistiche, però diversamente dagli altri libri l'oggetto specifico è quello della forma della narrazione del bambino, del linguaggio infantile.

Quindi senti una forte differenza, anche linguistica, tra questo personaggio e gli altri dei tuoi libri.

Eh beh, direi, non fosse altro che questo ha otto anni e gli altri ne hanno trenta. Quanto hai aspettato ieri?

Ieri ho aspettato un'ora.

Che formule di maledizioni hai usato?

Mah, di solito io mi sfogo imprecaando mentalmente... Sei stato peggio di Sanguineti, comunque...

Peggio di Sanguineti?!

Sanguineti ha fatto due ore di ritardo, tu un giorno e qualcosa...

Siccome io ho subito queste cose, mi sono abbastanza incazzato... Ah, forse è questo il *karma*, perché avendole subite io, queste cose, ora le trasferisco a te. Ma l'ingiustizia è che poi vanno a caso. Tu inizierai il pezzo dicendo: «Aldo Nove è un bastardo» e poi comincerai l'intervista, no?

Beh, chiaro... Vado avanti: per Amore mio infinito tu hai parlato della presenza sotterranea di Petrarca come modello, probabilmente per l'attenzione anche minuziosa alle date e al tempo in cui si verificano gli innamoramenti del personaggio Matteo. D'altronde Franco Buffoni, nell'introduzione alle poesie di Antonello Satta Centanin contenute nel Quarto quaderno italiano (Milano, Guerini & Associati 1994), sosteneva che...

[Arriva il cameriere con l'acqua.

Nove: «Può togliermi il ghiaccio?».

Il cameriere strabuzza gli occhi: «Non lo vuole?». Siamo alla fine di giugno.

«Se può farmi questa cortesia sì: non lo voglio»].

Che dice Buffoni?

Buffoni fa addirittura riferimento a Omero, Virgilio, Lucrezio...

Li ho tradotti molto.

E Cortellessa, recensendo la Balena su «Alias», ha parlato di influenze di Leopardi e di Pascoli...

Ho curato per «Poesia» delle cose sia di Leopardi sia di Pascoli. Mi piacciono molto tutti e due.

Ecco, non so se sarai d'accordo, ma anche in Woobinda (o in Superwoobinda) ci sono dei riflessi leopardiani: il paragone tra la modella Kate Moss e la morte, per esempio, nel racconto Ditta. Magari Woobinda potrebbe essere interpretato come una specie di collezione di operette satiriche, una riscrittura in chiave postmoderna delle Operette morali: storie molto satiriche, tutto sommato, con un sottofondo morale che magari viene fuori per via negativa, non certo positiva...

Sia Leopardi sia Pascoli mi piacciono molto. Anche Carducci è un poeta che amo molto, non fosse altro per la perizia delle forme. Li leggo in continuazione. Mi piace molto anche il tipo di morale di Leopardi. Dai, non farmelo articolare di più...

Tu, nelle interviste, ti dichiari spesso scrittore e non narratore...

Ma sì, per la solita differenza: l'autore dell'*Ultimo capodanno*, cioè Niccolò

Ammaniti, è legato alla tradizione anglosassone della narrazione. Insomma, ci sono due ingredienti: la storia da raccontare e la forma che la racconta. Dove prevale la forma, c'è lo scrittore; dall'altra parte c'è il narratore. Io ho l'impressione di non sentire l'esigenza della storia, non sento storie. Forse è anche una forma inconscia di critica contro il mondo della televisione, dove la *soap opera* e la "storiona" prevalgono... anche nel cinema italiano, che è veramente indecente. Io leggo moltissimo, ma a spizzichi. Leggo quattro pagine ed è il linguaggio che mi colpisce. Non mi interessa per esempio il giallo: ci sto provando da quando avevo quindici anni. La questione è diversa per l'*horror*, perché i meccanismi della *suspense* sono un'altra cosa. Ma il fatto di sapere come andrà a finire, mah... Amo tantissimo Beckett perché è una critica sarcastica fortissima al "come andrà a finire". È già finita, non inizia nulla e non finisce nulla.

Ecco, la domanda che ti facevo qualche minuto fa su Tondelli e la sua evoluzione sottintendeva anche questa tua risposta. Per questo Aldo Nove non scriverà mai un romanzo organico...

Mi piacciono le sfide e mi piace cambiare, quindi magari in modo molto anomalo, però può essere. Però, lascia stare Tondelli. È come se mi citassi Meneghello. Malerba invece è un grande scrittore. Il possibile precedente di *Woobinda* potrebbe essere *La scoperta dell'alfabeto* di Malerba. Sono racconti brevi di persone e di realtà marginali. Lì c'è la civiltà contadina, invece che quella contemporanea, ma comunque ci sono tutti questi "io" che narrano in prima persona, un po' dementi... Però *Puerto Plata Market* è un romanzo, no?

Sì, anche se molto frammentato e intermittente, per cui ci sono tante piccole storie incastonate in una cornice romanzesca.

Ma all'origine del romanzo c'è questa cosa. Se pensi al meccanismo in cui nasce il romanzo nella letteratura europea... è una specie di filiazione dall'*epos*, quindi dal romanzo epico: *Don Quijote*, Rabelais...

Ariosto e il suo poema, con tutti i fili che si intrecciano...

Sì, è una caratteristica del romanzo epico, dove la narrazione non è il punto che interessa, ma l'espansione di un nodo centrale, che poi genera questa macchina più grande.

Tu consideri Puerto Plata Market come il tuo unico romanzo? Te lo chiedo perché ogni volta che pubblichi un libro i recensori fanno una specie di sospiro di sollievo: «Nove finalmente approda al romanzo»... solo che non si capisce, in fin dei conti, quali libri appartengano al "genere" romanzo e quali no.

Mah, diversi hanno parlato di romanzo anche per la *Balena*.

Sì, infatti. Genna per esempio ha scritto che la Balena è probabilmente il tuo primo romanzo, dopo che però aveva sostenuto la stessa cosa anche per Amore mio infinito.

A me piace 'sta roba. Mi piace che ci sia una disponibilità a un'apertura critica verso il concetto di romanzo in quanto genere non legato a una forma tradizionale e ad una storia, con o senza l'*happy end*. A parte che oggi c'è quest'altro referente importantissimo che è il linguaggio cinematografico. Reggio ci ha messo quindici

anni per fare *Koyanisqaatsi*. C'è una pigrizia estrema non nel pubblico, ma in chi deve investire i denari e ha terrore di rischiare a discostarsi dalla forma tradizionale.

Nei tuoi libri citi spesso dei film: da qualche parte hai parlato dei Mostri di Risi; nella Guida di Milano a un certo punto citi Von Trier. Che rapporto hai con il cinema?

Io amo tantissimo il cinema e ho "lavorato" per il cinema. Ho lavorato per la Rai, ho scritto soggetti che mi hanno pagato, ma che poi non hanno usato. Sto facendo un film con Paolo Rosa su un mio racconto che si chiama *Ugo*, uscito solamente in Germania: è molto visionario, è vicino alle cose di Reggio o di Buñuel. Non so quando lo faremo. Ho realizzato diversi corti: adesso a Locarno esce un corto che ho fatto con Liberovici, con cui ho collaborato anche per il *musical* andato in scena a Genova con protagonista Funari, che è un grandissimo attore e una persona deliziosa, molto strana. Ha fatto *cabaret*, poi ha fatto il giornalista, ma gli è sempre rimasto l'amore per la recitazione. Adesso a settantaquattro anni, dopo settecento infarti, non può più lavorare e può giocare a far l'attore. Adesso il *musical* è a Locarno. Domani vedo Ghezzi e credo che il corto andrà su RaiTre, dopo Locarno, ad Agosto.

Parliamo un po' della poesia. Tu hai compiuto un'evoluzione netta: sei passato da una prima fase che potrebbe davvero essere definita ermetica o ermetizzante, in cui le poesie erano, anche formalmente, molto libere, coesistendo in esse, ad esempio, versi lunghi e versi brevissimi. Poi nelle successive, e mi riferisco a Nelle galassie oggi come oggi ma anche a Santi, Pornostar &. e a merceterna (ora sezioni di Fuoco su Babilonia!), questa caratteristica mi pare piuttosto svanita: dai un po' l'impressione di aver tentato di trasferire il contenuto delle prose in forma di poesia, scrivendo per esempio il sonetto sul ragazzo-poeta di cinquantuno anni, che potrebbe essere tranquillamente uno dei personaggi di Woobinda, oppure le ottave pornografiche del Poema dell'adolescenza, contenuto in Santi, Pornostar &.

È il contrario: da quella evoluzione in poesia si è creata la forma della narrazione. Il motore di questo cambiamento è Balestrini, che quando ha letto le mie poesie ha detto: «Perché non scrivi in prosa?».

Quindi è nato prima quel tipo di poesia che l'idea della prosa "corrispondente"?

Sempre la poesia. A me viene sempre da scrivere in poesia, a meno che non debba fare qualche marchetta. A me piace questa situazione *Sturm und Drang* [è iniziato a piovere a dirotto, nel frattempo]. Tu come ti senti?

Nessun problema, sono tranquillo.

Anch'io. Mi fa anche piacere, sono stato soffocato per tre giorni.

Quindi ti viene spesso da scrivere poesia.

Continuo con la poesia. Guarda come si è bagnato quello! Secondo me, dura trenta secondi.

Dunque il tuo primo amore è la poesia. Ma paradossalmente tu sei stimatissimo come narratore, sei recensito da tutti, ma come poeta, e soprattutto dai poeti, non sei citato mai...

Perché si rodono il culo per il fatto che vendo con la narrativa. Perché sono una corporazione di venti persone, una specie di condominio in cui tutti stanno a litigare con tutti. Questi vogliono rimanere in quindici e godono di questo, ed è esattamente l'opposto di quello che io, ma non solo io, voglio: ad esempio, un altro grande poeta molto camuffato, proprio per un'esigenza di apertura *pop*, che poi *pop* significa parlare, comunicare, avere a che fare con un pubblico e quindi rifiutare le concezioni narcisistico-masturbatorie della poesia come fatto assolutamente snob e impopolare... (aveva ragione Berardinelli, ed era un fatto notevole che la più importante antologia degli Anni Settanta si chiamasse *Il pubblico della poesia*)... parlo di Tiziano Scarpa.

A me Scarpa non piace troppo come poeta.

Adesso uscirà una cosa che ti lascerà sconvolto, si chiama *Groppi d'amore nella scuraglia*, per l'arcipelago Einaudi; è un poemetto. Tiziano Scarpa, per il quale come per me il più grande amore è la poesia, cerca delle forme mimetiche proprio perché non ha senso rimanere in quindici a dire quanto siamo bravi e quanto siamo colti. È una cosa orrenda e tipicamente italiana: non è così nella tradizione anglosassone, dove ci sono i *reading*, non è così in Giappone dove la poesia va in classifica.

Ti vedo molto animato nel parlare di questo.

Io amo la poesia, ritengo che sia una cosa straordinaria. Siccome la poesia è un'esigenza, una forma umana comune di cui si ha bisogno, preferirei che la gente non fosse costretta a cercarne soltanto dei surrogati, a volte anche ottimi, in Paolo Conte, in Vinicio Capossela, oppure in Battiato, Battisti, Mogol. La poesia è un bene comune. Non deve rimanere in mano a una casta. Anche Sanguineti ha delle piccole responsabilità: il discorso è completamente diverso, però è ovvio che il *Purgatorio de l'Inferno* è una cosa che riguarda trecento persone. Non sei d'accordo?

Mah, mi chiedo come possa cambiare, in pratica, questa latitanza popolare della poesia.

Quando abbiamo fatto le *Covers*, c'erano situazioni in cui avevamo mille persone. Non penso che le nostre cose fossero peggiori di quelle di Ermanno Krumm o di altri della casta Cucchi-Raboni. È il modo di porre, il fatto di accettare un confronto con gli altri. Poi vengono fuori idioti o anche persone assolutamente non idiote, come Valerio Magrelli che io stimo molto, che dice: «Eh no, la poesia è un'altra roba, non si va a fare gli *show*...». Ma perché? Ma chi te l'ha detto? Lo *Slam Poetry* è un'ottima forma di divulgazione e di resa della poesia come gioco.

Però, scusami: così non si rischia di fare solo la poesia come gioco?

Ma no, perché parti da lì e poi ... l'importante è aprire una strada. Il primo *Slam Poetry* in Italia l'ha vinto Sara Ventroni, che non è una poetessa facile: e però la vedi, performativa com'è, e ti viene la curiosità di leggere i suoi libri. È una forma di popolarizzazione e di diffusione.

Però Pascoli o Leopardi, che tu ami molto, non erano troppo performativi.

Ma perché non esisteva! Non c'erano le possibilità di fare queste cose. La poesia, fino all'Ottocento, è stata sempre scritta e immaginata con la musica, come evento orale collettivo. A un certo punto con il Romanticismo c'è questa chiusura. Poi un

rapporto rinasce con le Avanguardie storiche, col Futurismo e si richiude con l'Ermetismo. E poi si riapre in quel ciclo che va dagli Anni Cinquanta alle provocazioni del Gruppo 63, con la limitazione che il Gruppo 63 ha scritto delle poesie elitarie.

Io però sono anche molto contento che ci siano poeti come Milo De Angelis che non fanno grandi cose, scrivono e...

De Angelis è un fuoriclasse, è come Battiato sul piano *pop*. De Angelis è uno dei più grandi poeti del Novecento.

Appunto: io sono contento che esista. Ma De Angelis, per dirne soltanto uno, è una persona molto riservata, non fa Slam Poetry, scrive, fa le sue letture e basta. Sono contento che ci siano poeti così. Non è necessario uno Slam Poetry o una performance per rendere grande una poesia.

Certo, non è obbligatorio fare lo *Slam Poetry*. De Angelis non ha nessun potere, è una forza della natura. Mi ha fatto venire i brividi e sono d'accordo con te; se in qualche modo potessi avere una qualche minima forma di esercizio di potere e di consulenza e riuscire a fare una candidatura al Nobel per De Angelis, credo che sarebbe veramente un atto dovuto, perché è immenso quello che ha fatto Milo De Angelis... ma non rompe come Conte, che è un poeta assolutamente mediocre. Non posso dire e non voglio dire che non è poeta, perché non è giusto. La cosa bella della poesia è che il poeta è chi scrive.

Nelle Covers (Nelle galassie oggi come oggi, Einaudi 2001), a parte qualche tuo testo e quelli di Raul Montanari, che sono molto più "narrativi" e "sciolti" dei tuoi – dal momento che tu adotti spesso le forme metriche tradizionali –...

Sì, ma anche quelli di Montanari sono quasi tutti endecasillabi, hanno fluidità. Perché non sarebbero poesie?

No, non dicevo questo. Volevo dire che diverse poesie (soprattutto quelle di Scarpa: le covers relative a Bela Lugosi's dead, a Voilà l'été, a All I need, a 20th century boy) non sono altro che filastrocche o quartine un po' facilotte.

Di filastrocche ne hanno scritte Toti Scialoja, Aldo Palazzeschi. Perché no?

Del tutto legittimo: basta che il giochetto non sia il prezzo obbligatorio da pagare per...

«Ma lasciatemi divertire!», diceva uno dei più grandi poeti del Novecento. I poeti che più amo della prima metà del Novecento sono Campana e Palazzeschi. Si può giocare.

Certo, "si può", ma non "si deve", nel senso che non dev'essere l'unica possibilità per portare la poesia al pubblico, a mio parere.

Ci sono delle cose molto tristi, molto ponderate e anche drammatiche in Scarpa. Non c'è solo quello: c'è una prevalenza del gioco, ma una prevalenza del gioco c'è anche in Palazzeschi.

Certo, ma ripeto: non vorrei che passassero le equazioni "poesia popolare = Palazzeschi" e "poesia impopolare = Leopardi" o, per ritornare a quel che dicevamo, De Angelis, che non gioca e non si esibisce per nulla.

Ma no, no. La questione è non fare di tuttata l'erba un fascio. Si possono esprimere delle tendenze...

Io amo molto alcune delle tue prime poesie. Ne ricordo due in particolare, Fino a diventare mattina e Tornare, che è un sonetto davvero molto bello.

Tornare è un esercizio di stile: ero innamorato di una mia fidanzata e gli ho scritto questa poesia di amore, giocando con la gabbia metrica del sonetto.

È un esercizio di stile, ma se vuoi molto meno intellettualistico di certe tue ultime cose.

Sì, per quello che ti ho detto.

Una caratteristica significativa di queste tue prime poesie è la frequente presenza o della parola "galassia" o comunque di un chiaro sentimento di appartenenza, di essere parte di un tutto: un senso di appartenenza alla galassia, ma anche, se vuoi, alla metropoli. Questo sentimento potrebbe essere alla base di quella «radicale ambiguità affettiva» che vede Cortellessa, l'ambiguità tra fascino, amore verso la realtà da una parte, e critica feroce verso la medesima realtà dall'altra?

Sì, come testo di riferimento filosofico divulgativo potrei citarti *Il Tao della fisica*, ma anche il canone buddista. Io sono profondamente convinto che tutto sia legato con tutto. Amo tantissimo la cosmologia: siamo talmente sprofondati in questa costruita, artefatta quotidianità falsata... basta pensare all'informazione. Invece uno sguardo, ogni tanto... E qui torna il Leopardi delle *Operette Morali* o del *Canto notturno*: parlare con lei, con la luna, che sta altrove, è un'altra cosa.

È una cosa che mi colpisce questa tua doppia anima: quel sentimento di appartenenza e insieme quella visione impietosa e cinica degli uomini.

Ma anche in te c'è: mentre ieri era qua ad aspettare e bestemmiare, il tuo corpo continuava a fare tutte le sue operazioni incredibili e magnifiche, scambiando atomi che riproducono, in certo qual modo, la forma dell'universo (sto facendo un po' troppo il Battiato, basta!).

Sono d'accordo: è una delle cose che anch'io sento molto, questa com-unione con il tutto: una comunione laica, se vuoi.

Ma per questo ti citavo il buddismo, che è l'unica religione atea. È importante, anche. Anzi, guai, perché, se non trovi una forma, una realtà che ti strappi un po' da questo becero, mortale quotidiano, sei veramente "fatto". È la morte, ma non la morte biologica: *La morte in banca* di Pontiggia! Grande scrittore, Pontiggia, grande scrittore lui e grande scrittore suo fratello, Giampiero Neri.

Hai letto l'ultimo di Neri Armi e mestieri?

No, ma spero che me lo mandi, altrimenti me lo compro. Un'altra grande che riesce a coniugare strazio, intensità, con giocosità e con la filastrocca è Vivian Lamarque, che è una grandissima poetessa. Tra i giovanissimi adoro Sara Ventroni e credo che verrà fuori alla grande perché ha una capacità tecnica mostruosa e però ha anche cuore. A me non piacciono i poeti freddi, a meno che non sia una freddezza esiziale, estrema, che allora diventa profondamente umana. Beckett è freddo, ma è un freddo caldo, nel senso che si sente, lo avverti. Un poeta che stimo molto di oggi, Andrea

Inglese, lo stimo ma non lo amo, perché sento questa freddezza di cui ti parlo, che ha a che fare con l'intellettualità, con la cerebralità. Invece ci vuole anche cuore. La Ventroni, nella forma e nella sostanza, cambiati i tempi, è vicina a Pagliarani. Pagliarani è il poeta che amo di più del Gruppo 63.

Più di Porta?

Porta non mi piace: è anche una puttana ideologica, il che può essere una cosa interessante, perché uno può cambiare. Ma lui lo trovo pretenzioso, è quello che mi piace di meno, ancora meno di Giuliani, che non è un grande poeta. Io del Gruppo 63 adoro Pagliarani, mi piace molto Sanguineti che, facendo i dovuti "distinguo", è comunque un grandissimo poeta. Giuliani forse è pigro, anche se ha delle cose interessanti. In quel contesto poi, che è vario, c'è la grandissima Amelia Rosselli, titano della poesia.

Strano! Il tuo gusto e le tue preferenze riescono a conciliare autori che per altri non si conciliano e anzi si escludono vicendevolmente: per molti, ad esempio per Sanguineti, o è Palazzeschi o è Amelia Rosselli; e per lui è decisamente Palazzeschi.

Ho avuto due maestri: Nicola Crocetti e Franco Buffoni, che mi hanno insegnato – e sono molto orgoglioso di questa cosa – l'amore per le poesie. Io non posso neanche dire che uno non è poeta. Posso dire che non mi piace, che è un poeta mediocre, ma non posso dire che non è un poeta.

Nel tuo racconto Bio, che sia Cortellessa sia Genna stimano uno dei più belli della letteratura italiana degli ultimi tempi, mi pare che ci sia, rispetto alla materia narrata, una minore distanza emotiva, un po' come succedeva in quel sonetto che ti dicevo, Tornare: è un racconto piuttosto autobiografico e forse per questo la resa stilistica mi sembra piuttosto peculiare.

Sì, sì, è proprio la mia storia.

Ecco, mi ha colpito il fatto che il racconto sia pieno di catene ritmiche. Ad esempio: «Quell'uomo era cùpo e sinistro fumàva ogni ànno invecchiàva sedùto»; questo modulo ritmico è esattamente quello che Mengaldo, in un suo bellissimo saggio contenuto nella prima serie della Tradizione del Novecento (Milano, Feltrinelli 1975), ha rinvenuto nella poesia di Palazzeschi: una serie lunghissima di piedi identici ternari (in particolare, proprio come in Palazzeschi, si tratta di anfibrachi: breve-lunga-breve o atona-tonica-atonica) che danno vita a una sorta di cantilena ritmica ossessiva. Altre volte invece la cadenza è anapestica, la stessa dei versi lunghi di Lavorare stanca di Pavese, ma l'oltranza del ritmo ternario resta sempre identica: per esempio in questo periodo fluviale che sembra assemblato affiancando una serie interminabile di anapesti (atona-atonica-tonica), se consideriamo attiva la regola metrica della sinalefe: «Più di tutto era un càco che c'era svettàva ogni ànno più àlto recinto dal muro di fianco era un grande padrone del tempo restàva lì a fianco di d'òve passàvo era un càco trionfante occupàva lo spazio di cènto bambini pressàti era grande potente invadente» Questo tratto stilistico può dipendere anche da quell'allentamento emotivo, da quella riduzione della distanza di cui dicevamo poco fa?

Sì, direi di sì. E come influenze farei i nomi sia di Pavese che di Palazzeschi. È proprio vero.

Io non ho controllato in modo sistematico negli altri tuoi racconti e romanzi, ma mi

pare che questi moduli ritmici vengano fuori solo in Bio, questa cantilena ipnotica e martellante.

Sì, sì, bravo. Come suggestioni ci sono sicuramente sia Pavese sia Palazzeschi. Altro grande Pavese! Mi piace più *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, una specie di pre-De Angelis: «sei come il tonfo di una mela» potrebbe essere un verso di De Angelis. Un po' meno *Lavorare stanca*, però Pavese lo amo. Un po' pericoloso, a diciassette anni. A diciassette anni bisognerebbe leggere *Siddharta*, piuttosto che Pavese. Io invece leggevo Pavese e ascoltavo i Joy Division.

Due cose brevissime, per concludere. Con «Atelier» stiamo portando avanti da qualche numero un'inchiesta sulla critica letteraria. So che a te non piace fare nomi di critici, ma in questo contesto magari ti puoi sbilanciare un po' di più, visto che stiamo cercando di individuare i critici più competenti e più avveduti. Secondo te, chi sono quelli che stanno facendo un buon lavoro, soprattutto nell'ambito della letteratura contemporanea?

Direi Cortellessa, Genna e Trevi.

E un'ultima battuta: in Giovani scrittori, il secondo dei Tre racconti sulla televisione che abbiamo già citato, tu affidi al personaggio Aldo Nove una frase micidiale: «Daniele Luttazzi vale da solo dieci Alda Merini e cinquanta Mario Luzi». Ecco, l'autore in carne ed ossa conferma o smentisce quel che sostiene il personaggio?

Luttazzi è un genio. Ci sono delle sue cose di una bellezza che definirei sublime. In lui poi il rapporto escatologico-scatologico viene fuori in modo violento. C'è tutta questa copromistica che è pazzesca. Quando in *Cento cose da evitare a un funerale* dice: «riempire la bara di Smarties», è il sublime, è un grandissimo! Chiaramente quella frase è esagerata, ma lui è veramente un grande.

E Mario Luzi?

Mario Luzi non lo amo, non sono mai riuscito ad amarlo. Mi sembra un grande parolai, molto verboso. Riconosco il suo grande talento, ma non lo amo. Esiste il gusto, poi, come dicevamo. E il gusto è un limite.

Già, il gusto. Sul gusto, lo sappiamo da sempre, non bisogna disputare, ma su molte altre questioni sì, si potrebbe. L'ora a mia disposizione però è scaduta. La pioggia è finita e il nuvolone nero che l'ha scaricata si è strappato in molti brandelli. Sul sagrato del Duomo torna qualche macchia di sole. Ci alziamo dal bar più costoso d'Italia (due caffè e un bicchiere d'acqua cinque euro e venti) e ci dirigiamo verso il tunnel del *metro*. Nove mi preannuncia che andrà a pranzare al Mc di galleria Vittorio Emanuele. Li ha schedati tutti, i Mc Donald's di Milano, in un capitolo incredibile della sua guida alla metropoli: «Nel McDonald's di galleria Vittorio Emanuele c'è una signora anziana, truccatissima, che è sempre lì», scrive. Gli chiedo come diavolo faccia a conoscere così bene tutti quei posti. «A me piace mangiarci: mi fa male».

«Uno dei vantaggi che hanno gli adulti è fare le cose che fanno male», racconta il bambino Antonello nella *Balena*, a pagina 162. In fondo, mi accorgo ora, sapevo già molto di lui anche prima di incontrarlo e di parlarci. Ma che gli piacesse Carducci... questo proprio no, neanche lo sospettavo.

L'INCHIESTA

Caro Trabucco... interventi sulla critica

Salvatore Ritrovato

Ipotesi per un indeciso dopo-Novecento

I rapporti tra reale e immaginario sono cambiati perché l'immaginario, trovando davanti a sé una realtà appiattita e copia di se stessa, tende a diventare irreali. Per questo molti giovani scrittori di oggi ci parlano di una irrealtà lagnosa o di una realtà mentale noiosa come la pioggia.

Cesare Garboli

L'intervento di Alfonso Berardinelli *Il giovan scrittore è fin troppo incosciente*, nel «Sole-24 ore» di Domenica 29 febbraio 2004, che trae spunto da un articolo di Romano Luperini sulla decadenza della cultura italiana («L'Unità», 18 febbraio 2004), sollecita senz'altro, anche a distanza di mesi, alcune considerazioni. Credo sia necessario riportare il dibattito sulla letteratura e la critica (recentemente sollevata da «Atelier») su un tono più pacato, superando il tormentone degli elenchi dei meritevoli (autori, riviste, editor), le classifiche delle *nominations*. Insomma, l'intervento di Luperini e il seguente di Berardinelli danno ragione a chi guarda con pessimismo al quadro desolante dei giovani autori, nei quali il desiderio di protagonismo (essere citati, premiati, riconosciuti: apparire per non scomparire...) sembra prevalere sulla necessità di stringere le varie fila della discussione intorno a temi più importanti e di porre lucidamente delle domande.

Siamo, per ragioni estrinseche, di calendario, dopo il Novecento. Ma il Duemila è iniziato davvero il primo gennaio? Che cosa ci siamo lasciati alle spalle? Forse il Secolo Breve è terminato negli anni in cui si scioglieva come burro al sole l'impero sovietico e terminava il duopolio mondiale russo-americano: fra la caduta del Muro di Berlino e la prima guerra del Kuwait. Fine della cortina, fine di un modo di gestire (con "mani pulite"?) la *res publica*, fine di un modo di pensare la cultura, a cominciare da quella, intesa in senso lato, trasmessa in televisione. Mi è capitato, qualche mese fa, di vedere una trasmissione in prima serata che premiava i migliori programmi di sempre realizzati dalla Rai. Era imbarazzante il confronto fra i programmi selezionati fra gli Anni Sessanta fino alla metà o poco oltre degli Anni Ottanta (dalle inchieste di Ugo Gregoretti a *Mixer*, a *Quark*, alla straordinaria *Notte della Repubblica* di Sergio Zavoli) e quelli proposti nell'ultimo decennio. Lo scadimento è nel complesso, ovviamente. Ormai la televisione è autoreferenziale: quando va bene, si prende in giro; quando va male dà vita a spettacoli che promuovono la sua obbrobriosa capacità di porsi al centro del mondo. I telegiornali, a proposito di cultura, parlano di televisione; i giornali, che una volta riservavano una pagina, collocata fra la cultura e lo sport, ai programmi televisivi del giorno, sono più attenti a quel che avviene nel mondo della televisione e si ricordano dell'università quando è in stato di agitazione. Internet, dal canto suo, consente una circolazione rapida di dati e informazioni e un accesso (più democratico rispetto alla televisione) ai molteplici canali della comunicazione globale. Mai così vivace, a memoria d'uomo, il quadro delle arti della comunicazione. E la poesia che cosa comunica? A chi comunica? Non è ingenuo proiettare su questo problematico orizzonte l'insuperata questione del "pubblico della poesia" (che impegna scrittori, critici e naturalmente editori a incontri, *readings*, eventi, manifestazioni, festival); ma è più urgente porre prima un'altra domanda sul ruolo che la poesia oggi

può ricoprire, in un clima di inflazione informativa e sovrapproduzione dei beni di consumo culturale. Mentre la massa di informazioni si è enormemente accresciuta, la capacità di filtrare questa, giorno per giorno, è calata. Il “sapere” dei media – eccessivo, fibrillante, esagitato – produce un sapere indifferenziato e in fondo indifferente; quelle che sembrano “idee” sono il riuso di immagini, segni, *slogan*, simulacri di altre idee, da ripetere in una «indifferenza fatale» (Baudrillard); e non nascono da una riflessione puntuale sulla storia, da una concezione o da una visione del mondo, da una necessità vitale. Un problema generico, si dirà. E la letteratura? Beh, vi si alimenta, se c'è da attingere. Simula, addirittura, questo frenetico, nebbioso appiattimento nell'abbondanza: e così appare esorbitante, di maniera, non necessaria. Che cosa possono fare il poeta, lo scrittore, e il critico (puro, impuro o spurio, francamente non capisco queste distinzioni) se non andare alle radici di questo «inquinamento dell'immaginario» (titolo, mi piace ricordare, di un bell'articolo di qualche anno fa di Raffaele La Capria), recuperando la determinazione creativa della parola, la sua solitaria profondità, *et pour cause* scegliendo di fare un libro o di parlare di un libro che dica qualcosa sulla vita e sul mondo.

Ma parlare della vita e del mondo ormai è dote di tutti. Professionisti del piccolo schermo educano (o diseducano) a parlare dei fatti propri e degli altri. La storia di Teresa Fattorini, *alias* Silvia, sarebbe ideale in un programma di prima mattina sulla malasanità. La ginestra diventerebbe il simbolo di un nuovo schieramento politico. La ballata del vecchio marinaio finirebbe in un programma sui misteri del paranormale. E senza divagare con la fantasia, sappiamo tutti che l'incubo orwelliano del grande fratello si è trasformato nel sogno esibizionista di essere guardati, mentre si mangia si dorme si parla e si scoreggia, dal buco della serratura, per diventare famosi! Voglio dire che è diventato difficile, soprattutto per tutti (e in particolare per le ultime generazioni) inventare nuove storie sia con l'“immaginazione” sia con la “fantasia” (come avrebbero voluto Coleridge, Poe, Eliot ecc.), in grado di entrare nell'ormai sovraffollato e drogato immaginario postmoderno. Il destino di Harry Potter è quello di approdare a un circuito di massa più rapido e persuasivo (dal quale verrà presto o tardi stritolato). Ora, non è sui *mass-media* che la poesia deve misurare le proprie forze; ma è vero che non può ignorarne la loro forza di seduzione e di disgregazione, una sorta di buco nero, nel quale qualsiasi cosa vi si avvicini scompare, o, meglio, nel quale qualsiasi cosa diventa “non-cosa”. Il critico, direi qualsiasi buon lettore deve chiedere al poeta di reagire in nome di una sua peculiare “lentezza” comunicativa, giungendo a una visione più “forte” (la poesia recupera la lirica, le forme tradizionali della letteratura: versi, metri, rime, stanze) o svoltando per un registro solo in apparenza più “debole” (la poesia si fa discorso, si avvicina alla prosa); due vie che non si escludono affatto fra loro se tendono a raccontare la realtà contro la logorrea futile e decerebrante che livella tutto (le cronache di guerra e le simpatiche vicende dei reali d'Inghilterra, la condanna per pedofilia di un cantante famoso e le lacrime di una candida *soubrette* che ha perso il cagnolino), toccando la coscienza del lettore e puntando alla parsimonia della parola, al ritmo emotivamente teso, alla rima necessaria contro – inutile nascondersi dietro un dito – altre “letterature”: quella frivola e proliferante di *best-seller*, quella che si appiatta nei più reconditi angoli del sottobosco, quella che ha disgraziatamente fatto del linguaggio (che non è solo una macchina, ma anche un sentire) un luogo di scontro ideologico, e tautologico. Un argomento su cui interrogarsi è come rendere poeticamente vera una vicenda personale, un libro, un verso leggero e

fresco del genere «Ho sceso dandoti il braccio, almeno un milione di scale...». È questa la grande poesia che finisce sui giornali e fa notizia? E noi abbiamo i criteri per poter comprendere, *oggi*, quale poesia resisterà? Non credo che valga la pena correre contro il tempo. Quanti scrittori hanno vagato – scrisse una volta Maria Corti – «come fantasmi dentro i vari secoli della letteratura in attesa di riprendere la propria identità», sono poi stati riscoperti e apprezzati nel Novecento? È un dato confortante (per chi non spera più di diventare famoso in vita) e significativo, in quanto permette di comprendere meglio il complesso compito della critica che non è solo di testimoniare il presente ma anche di tracciare nuovi percorsi nella memoria, elaborare nuovi passaggi e intensificare i transiti di quello che solo per eccesso di ottimismo si può chiamare “canone”, ed è invece un *menu* di volta in volta variato e arricchito di sempre nuove pietanze, in cui la scelta dipende dai gusti, dagli incontri, dalle situazioni, dalle occasioni, dalle tendenze, da riflessioni poetiche e non poetiche.

Altri segnali provengono dall'università e dalla “crisi” che, al suo interno, investe in modo particolare la facoltà di Lettere, la quale in teoria continua a occupare lo stesso posto di venti e più anni fa (preparare all'insegnamento o cose del genere) e però deve fare i conti con altre facoltà, che danno l'illusione di rispondere in maniera più attendibile alla formazione di figure professionali meglio rispondenti alle dinamiche del mercato del lavoro (Scienze della Comunicazione, Scienze della Formazione, Beni Culturali). Dico questo non perché le sorti della poesia siano legate a quelle dell'università, ma perché non è insperabile che l'università si ponga finalmente come un luogo di riflessione critica sulla letteratura contemporanea, scuola di lettura (non di scrittura!) e di formazione per coloro che, a loro volta, insegneranno a leggere (e a scrivere). Le condizioni esistono. Il nuovo ordinamento in tre anni prevede, invece della tradizionale tesi, per la quale a volte non bastava un anno di studio, una tesina ben più scarna ed essenziale, da completare nel giro di pochi mesi: e per esperienza si sa che se ne viene a capo più facilmente impegnandosi su un autore contemporaneo, meno su un classico dalla copiosa bibliografia. Ma non è che una finestra aperta, sia pure involontariamente dalla riforma universitaria della scorsa legislatura, sulla letteratura contemporanea.

Tracciare, dunque, un bilancio della poesia e della critica, prescindendo da considerazioni di ordine sociologico e antropologico (in un quadro ben più complesso di quanto sia riuscito minimamente a rendere) mi sembra affrettato. Anche diagnosticare una decadenza della letteratura è prematuro, per quanto diversi e incontrovertibili indizi diano per spacciata la possibilità di sostenere un ruolo centrale nel sistema novecentesco “allargato” delle belle arti. Il pessimismo di chi ha vissuto anni più caldi e intensi della nostra storia letteraria non nasce però in astratto: pare, al contrario, stimolato dalla intemperanza di coloro che, per «incoscienza» della tradizione, o per una forma (forse provvisoria) di desistenza alle maggiori questioni che hanno sempre attraversato la letteratura, sentono ormai in maniera improrogabile la necessità di essere valutati e giudicati. Vi è, forse, una latitanza della critica? Il critico ha ragione di difendersi come può dall'assedio delle novità, dalla provocatoria insistenza degli scrittori, dal loro “presenzialismo”, ma non può ignorare, sia pure per denunciarne le presunte ragioni, il fatto che gli venga inoltrata una richiesta di resoconto fra l'appunto critico e la cronaca puntuale, quasi fosse un'ingiunzione di pagamento che a ogni dilazione appare più minacciosa. «Cari scrittori, forse quello che producete non ha la “qualità” per essere giudicato». «Cari critici, vi ostinate a rinforzare un sistema ancora

non ben assestato, piuttosto che dare indicazioni su un nuovo possibile progetto». Due domande che sono due facce di una stessa medaglia (senza dubbio di bronzo) e non cancellano però il dubbio di aver intrapreso, per contingenze storiche, una via che ci porta a toccare tangenzialmente il mondo, cioè da spettatori, attori nella misura in cui la “scrittura” può consentirlo. E paradossalmente a suggerirlo è proprio il confronto con altri dibattiti letterari. La coscienza che esiste una tradizione in quello che facciamo (così come esiste il rischio che i versi che scriviamo siano stati già scritti) ci chiede di ritrovare le impronte del presente che stiamo percorrendo nella verità del passato. Ma questa letteratura, appresa da un tormentato confronto con la nostra e con altre “contemporaneità”, forse sta per soccombere sotto i colpi audaci di un arrembaggio al mercato della comunicazione nel quale è più facile entrare con un aggiornato sito personale che con un buon libro di poesie, e altrettanto facile è uscire di scena, perdersi, come a bordo di un piccolo naviglio, nell’oceano in bonaccia di un indeciso dopo-Novecento.

Matteo Veronesi

Il critico come poeta, il poeta come critico. In margine a un intervento di Daniele Piccini

Nel numero di «Atelier» del marzo 2004 (lo stesso in cui, con un accostamento non privo di implicazioni dialettiche e spunti di dibattito, è stato edito il mio saggio sulla critica dei poeti nel secondo Novecento), è apparso un intervento di Daniele Piccini, il quale afferma che il poeta e il critico possono convivere nello stesso autore solo restando figure distinte: le due figure rappresentano applicazioni metodiche e linguistiche differenti, insomma. Non è mia intenzione destare una di quelle polemiche sterili, garrule, si potrebbe dire salottiere, che fin troppo spesso accompagnano e connotano, in Italia e altrove, l’agone, del resto inevitabile, per il dominio di quelli che Pierre Bourdieu ha definito «les champs littéraires». Ciò non toglie che un sereno confronto di idee non possa che riuscire benefico per la maturità e per l’autocoscienza di un sistema letterario che rischia sempre più di essere lasciato in balia delle mode, della chiacchiera mediatica, di logiche editoriali opportunistiche, effimere, culturalmente irriflesse.

La figura del critico-poeta, e quella speculare e complementare, direi simbiotica, del poeta-critico, ben lungi dall’essere solo puri nomi o categorie fallaci ed illusorie, o addirittura falsi miti sorti dalla logica perversa che presiede al sistema delle «congregazioni», delle «caste», delle «corporazioni», trovano il loro fondamento e la loro giustificazione teorica nelle pagine dei maestri stessi della modernità letteraria. «Je plains les poètes que guide le seul instinct», scriveva Baudelaire in una pagina su cui si sarebbe soffermato, a testimonianza di una continuità significativa, il Bigongiari della *Poesia come funzione simbolica del linguaggio*; «Je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner de leur art. [...] Il est impossible qu’un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques». La specularità, la reciprocità di poeta-critico e critico-poeta non potrebbe risaltare con maggior chiarezza. Vero è che Baudelaire, nello stesso passaggio, giudica impossibile che un critico – un critico che sia, s’intende, un gretto mestierante, un

freddo analista, un orbo ideologo o un dogmatico «professeur-juré d'esthétique» – divenga poeta; analogamente, il Novalis dei *Frammenti* giudica un «controsenso» ogni critica che non sia, essa stessa, poesia. Ma è proprio qui che viene toccato, per l'appunto, un altro aspetto essenziale: il divorzio, la scissione tra la facoltà critica e quella poetica non possono che indebolire sia l'una che l'altra, privando la prima di passione umana, di compartecipazione attiva, di fattiva «collaborazione», come la chiamava De Robertis, all'avventura creativa, la seconda di autocoscienza stilistica, di consapevolezza tecnica, di spessore e vigore culturali, infine di quell'intenso ed essenziale senso della tradizione, di quella percezione ardente e profonda del passato racchiuso e sedimentato nella vita del linguaggio, da cui, come ricorda proprio Piccini, trae linfa, ad esempio, un'esperienza poetico-critica illuminante come quella del Luzi lettore di Dante, di Petrarca, di Leopardi. Non a caso, proprio nella separazione del dominio critico da quello creativo già Lukács, e Ortega y Gasset prima di lui, vedevano una conseguenza della «barbarie della specializzazione», un portato deleterio, alienante, antiumanistico della divisione e della settorializzazione del lavoro intellettuale indotte dall'industria culturale.

Ad ogni discorso critico è sottesa, sempre e comunque, una poetica, implicita od esplicita che essa sia. E mi è gradita, in proposito, l'occasione di citare un libro splendido e forse un po' trascurato, *Le poetiche critiche novecentesche* di Adelia Noferi, in cui, con particolare riferimento alla linea vociano-ermetica, si ripercorre proprio il modo in cui il discorso critico, a livello concettuale, ma anche stilistico ed intertestuale (a volte la poesia, osservava Anceschi, «dà nuove strutture alla critica»), si intrecciava ed interagiva con quello poetico. Poe, che tutta una tradizione, da Baudelaire ad Eliot a Valéry, addita quale maestro di una delle linee dominanti della modernità letteraria, in quella straordinaria, lucidissima e, almeno in Italia, ancora piuttosto malnota pagina di poetica che è la *Letter to B.*, rovescia l'idea che una critica, per essere «equa», debba lasciar fuori i gusti, le predilezioni, le convinzioni teoriche del poeta: «the less poetical the critic, the less just the critique, and the converse. [...] A poet, who is indeed a poet, could not [...] fail of making a just critique». La critica che palesi apertamente e non cerchi di camuffare la propria natura *lato sensu* poetica, la propria inevitabile soggettività, la componente di passione intellettuale, di adesione emotiva, di progettualità creativa che sempre la accompagna, la propria virtù maieutica, «levatrice», come l'ha felicemente definita altrove lo stesso Piccini, è non solo più efficace, più intensa e più viva, ma in definitiva anche più «giusta» (più giusta, diceva Baudelaire, proprio in quanto «appassionata» e «poetica») di quella che si arroga uno statuto assoluto ed intangibile di oggettività e di imparzialità, pretendendo di imporre come leggi (proprio nell'«ériger en lois ses impressions personnelles», d'altro canto, consiste, diceva Remy de Gourmont, uno dei maestri della *critique créatrice*, il modo di procedere più consueto del critico...) interpretazioni e valutazioni che sono, di per sé, inevitabilmente soggettive, opinabili, fallibili, subordinate alle evoluzioni e alle oscillazioni del gusto.

Ma potrei spingermi oltre, e giungere a negare, o come minimo a porre in dubbio, la legittimità stessa di una distinzione sostanziale tra il discorso critico e quello poetico (almeno in un ambito militante, immune dalla costrizione e dal pregiudizio accademici della scientificità, dell'oggettività, dell'impersonalità che dovrebbero caratterizzare l'analisi letteraria). Nel *Saggio critico sul Petrarca* il De Sanctis chiariva che, nel momento in cui sul simbolo prevale, nel senso della distinzione goethiana, l'allegoria,

cioè quando allo slancio affettivo e lirico, alla bruciante immediatezza dell'esperienza, del sentimento, del ricordo, si intreccia e si contamina un elemento di riflessione, di meditazione, di avveduta e lucida *conscientia sui*, il poeta «opera come critico». Con un brusco balzo di tempo, di sensibilità e di contesto culturale, si potrebbe citare *The anxiety of influence*, un fortunato volume di Harold Bloom, che mostra come il poeta e il critico siano accomunati dalla natura essenzialmente intertestuale, allusiva, citazionistica, rapsodica, della scrittura di entrambi. Il carattere intrinsecamente critico, metaletterario, dell'esercizio poetico è sollecitato anche dal rapporto e dal confronto, per quanto dialettici e conflittuali essi possano essere, che il poeta non può non instaurare con la tradizione che precede il suo atto creativo, e che del resto istituisce con il linguaggio e con il codice stesso di cui egli si avvale ed entro cui egli si muove, con le «grandi poesie», «fuori di lui», da cui egli è «trovato» nel momento stesso in cui «trova» la poesia «dentro di sé». In tal modo, la componente critica insita nel *poiein* si lega strettamente, e in certo modo si finalizza, al confronto con la tradizione, con la classicità, con il «canone»: confronto comunque necessario e ineludibile per ogni discorso poetico che voglia aspirare ad un minimo di specificità, di maturità, di spessore culturale, poiché ogni scelta espressiva, anche se improntata ad una ricerca di novità, di sperimentazione, di rottura, o, poniamo, di naturalezza, di spontaneità, di quotidianità, di aderenza all'immediatezza del vissuto, ha sempre e comunque alle spalle, oramai, in quest'epoca di tarda modernità, una tradizione, un'ascendenza, una linea di antecedenti (si pensi, ad esempio, nel primo caso, alla tradizione delle avanguardie, da quelle storiche ai Novissimi, nel secondo, poniamo, alla «poesia onesta» di Saba). Il poeta, considerazione questa, che prescinde dalla presente occasione dialettica, non afferma la propria originalità ignorando la tradizione, postulando fittiziamente un'irreale verginità del linguaggio, un illusorio *degré zéro* da cui partire *ex novo*, ma, semmai, misurandosi con i padri, confrontandosi con gli archetipi, per cercare – e qui riprendo ancora la terminologia di Bloom – quel *clinamen*, quel lieve e celato, ma decisivo scarto, fatalmente percettibile solo dal lettore colto ed attento, rispetto alla norma, al modello, all'*istituzione*, che faccia della sua opera qualcosa di profondo, autentico, come direbbe Piccini «necessario». È stato detto che la poesia non deve guardarsi allo specchio, pena il cadere nell'artificio e nello sterile compiacimento. Al contrario, le esperienze più alte della modernità letteraria – dal Mallarmé di *Hérodiade* al Valéry dei *Fragments du Narcisse* – dimostrano che solo specchiandosi, solo riflettendo se stessa e *su* se stessa, la poesia può attingere quella consapevolezza e quell'autocoscienza che la sostengono, che la rendono seria e adulta, che, in definitiva, la fanno essere ciò che essa è, e non qualcosa d'altro. La vera Musa del poeta moderno, come osservava Mallarmé, in margine ad un articolo del Montégut, in una lettera del 1867, è Crineide, la Critica, «decima musa»: egli è «un critique avant tout».

È Piccini stesso, nell'intervento in questione, ad illustrare con chiarezza la sua «poetica critica», con la quale inevitabilmente coincide la sua «idea di militanza»: «aderire ai testi [...] che siano in grado di imporre energicamente una riuscita fusione espressivo-conoscitiva», segnalare le opere che «hanno l'aspetto della necessità, dell'inderogabilità, che sembrano *dover* nascere tanta è la loro intima coesione e forza». Non mi sembra difficile scorgere in questa posizione (che si può condividere o meno) punti di contatto da un lato con l'attento e insieme amoroso lettore e editore di Jacopone da Todi come di Luzi, dall'altro con il poeta di *Terra dei voti*, che canta la «primavera» che «ritorna / nelle cose profonde», la vita che «riaffiora» dalla «coltre nera».

Il critico impuro

QUESTIONARIO

1) Qual è il rapporto tra la sua attività di poeta o di scrittore e quella di critico? Sono due “mestieri” che si intrecciano oppure si riesce a mantenerli separati e quindi indipendenti l'uno dall'altro?

2) Lei si ritiene un critico “militante”? L'idea militante che orienta la sua critica è la stessa che agisce alla radice della sua scrittura poetica? Se sì, quanto è ingombrante una “poetica” (intesa come idea e consapevolezza del proprio lavoro di poeta) per il critico e per la sua obiettività?

3) Condividi l'idea, espressa anche in queste pagine, secondo cui il critico puro avrebbe più serenità di giudizio ed ampiezza di sguardo rispetto al critico-poeta?

4) Si assiste, in Italia, al fenomeno del dilagare, spesso inutile se non dannoso, delle scuole di scrittura creativa. Colpa anche delle istituzioni, e in particolar modo dell'Università italiana, che pare incapace o restia ad avvalersi, a differenza che altrove, del talento e della capacità dei migliori scrittori?

5) Secondo lei un poeta è in grado di stilare un'antologia della poesia a lui contemporanea con lo stesso disinteresse del critico?

6) Il Novecento è stato il secolo dei grandi critici-poeti: Montale, Zanzotto, Luzi, Pasolini... Ritiene che gli interventi critici di questi poeti abbiano effettiva rilevanza in sé, o crede che abbiano acquisito autorevolezza di riflesso, o ancora che siano una sorta di prolungamento della loro produzione in versi (e che quindi valgano più per comprendere chi li ha scritti che l'oggetto dell'indagine)?

Guido Mazzone

1. Nel mio caso il rapporto fra l'attività di poeta e l'attività di critico è cambiato nel tempo. Quindici anni fa, come capita a molti ragazzi che pubblicano le loro prime composizioni adulte e studiano letteratura contemporanea all'università, vivevo in buona fede le due esperienze tipiche del giovane versificatore che riflette sulla propria arte e, indirettamente, sulla propria identità: componevo poesie legate a una poetica anteriore alla pratica; attribuivo un significato latamente politico al dibattito letterario; scrivevo saggi orientati a dimostrare la superiorità di una certa idea della letteratura, la sola che ritenessi legittima in mezzo a decine di altre tendenze che giudicavo scorrette. Leggendo «Atelier», ritrovo tutti questi atteggiamenti, ma sono convinto che ricaveri la stessa impressione di *déjà vu* se riapriessi «Poetry», «Officina» o «Tel Quel».

Oggi credo che la poesia contemporanea e la critica letteraria, considerate nel loro complesso, siano generi sempre più autoreferenziali, giochi linguistici che hanno smarrito un rapporto stabile col senso comune e con i lettori colti non specialisti, come è accaduto ad altri settori della cultura d'*élite*: il teatro, la musica classica contemporanea, le arti visive. Tutti queste forme sembrano entrate in una stagione “post-storica”, per usare una categoria di Arthur Danto: una fase nella quale si diffonde una tolleranza pluralistica per ogni scelta estetica, il conflitto fra le poetiche si riduce allo scontro fra ambizioni speculari dei litiganti e tutte le posizioni tendono a equivalersi. Fra i miei esordi di critico-versificatore e oggi non è accaduto nulla di decisivo; semplicemente mi ci è voluto qualche anno per rendermi conto che il genere si era trasfor-

mato già nella seconda metà degli Anni Settanta. Quando l'ho capito, ho perso quella che Bourdieu chiama l'*illusio*, cioè la capacità di "stare al gioco" sociale che dà senso a certe pratiche, e le lotte fra correnti letterarie mi sono sembrate poco rivelanti rispetto ad altre cose che mi piaceva leggere o studiare.

Da qualche anno adotto uno sguardo critico fortemente presbite o miope nei confronti della poesia contemporanea, conforme al tipo di interesse che oggi nutro per un'arte che mi cattura solo quando la guardo da molto lontano o da molto vicino. La poesia moderna mi interessa nel suo complesso – come genere letterario, fenomeno sociologico, immagine di un'epoca o, per dirla enfaticamente citando Adorno, «meridiana di una filosofia della storia» – e mi interessa perché continuo a trovare, all'interno di questo campo in crisi, opere e autori che mi comunicano un'immagine del mondo nuova, profonda e condivisibile. Negli ultimi anni ho scritto un saggio ancora inedito sulla storia e il significato della poesia moderna come forma simbolica e ho recensito alcuni libri che possedevano, ai miei occhi, un contenuto di verità. Non riesco invece a investire energia nella militanza critica. Reagisco allo stesso modo quando mi avvicino alle arti figurative: le uniche cose che mi irritano di più di una visita alla Biennale sono i testi di critica d'arte in cui si cerca di attribuire senso e valore alle solite *trouvailles* che si ripetono identiche dai tempi di Duchamp; eppure credo che nulla come l'evoluzione delle arti figurative contemporanee aiuti a capire la logica della cultura moderna e la deriva narcisistica che la fagocita. Allo stesso tempo riconosco che ogni tanto, in mezzo ai soliti sassi lasciati in mezzo alla stanza, ai soliti monocromi, alle solite caramelle ammassate in un angolo o ai soliti manichini che penzolano dal soffitto, capita di incontrare dei veri capolavori, come l'*Atlas* di Gerhard Richter che vidi a Kassel sei o sette anni fa, o come la retrospettiva di Giuseppe Penone che ho visto al Beaubourg in agosto.

Col cambiamento del mio sguardo critico sono cambiati anche i rapporti fra la scrittura creativa e la riflessione. Oggi l'attività di poeta e l'attività di critico si ignorano a vicenda: i due generi rimangono uniti da una visione del mondo comune, ma non si sovrappongono. È scomparso l'elemento che le teneva insieme, vale a dire la riflessione teorica sulla poetica giusta. Forse le poesie e i saggi che scrivo sono molto più legati fra loro di quanto io non voglia pensare; mi piace però mantenere uno spazio di relativa cecità intorno ai miei tentativi di scrittura creativa, che non sono mai riuscito a legittimare del tutto.

2. *Forma e solitudine*, il libro che ho scritto durante gli Anni Novanta e pubblicato nel 2002, era a suo modo un testo militante: oggi non sarei capace di produrre nulla del genere. Non credo però che un atteggiamento schierato e tendenzioso sia di per sé un male, così come non credo che lo sforzo di raggiungere l'obiettività (tralascio di entrare nel magma dei discorsi che si potrebbero fare sulla chimera dell'obiettività ermeneutica) sia l'unico criterio di valore cui la critica debba attenersi. Se ignorassi libri unilaterali e militanti come *The Sacred Wood*, *Passione e ideologia* o *Verifica dei poteri*, la nostra comprensione della poesia contemporanea sarebbe molto più povera.

3. e 5. Di solito è così, ma non porrei il problema in questi termini. I saggi critici e le antologie funzionano, fra le altre cose, come un'arma, un'arma nella lotta per fissare il gusto egemone e acquisire prestigio e ricordo. È ovvio che gli scrittori coinvolti in questo scontro fatichino ad assumere un punto di vista disinteressato. Esistono però

dei critici che agiscono o hanno agito come fiancheggiatori di certe poetiche, comportandosi di fatto non come spettatori del gioco, ma come giocatori. Chi legga i saggi di Carlo Bo o di Fausto Curi, tanto per nominare due autori distanti per epoca e poetica, sa di trovarsi di fronte a opere che non fanno alcuno sforzo per uscire dai confini di un certo gusto letterario; chi legga invece i saggi di Stefano Dal Bianco sulla metrica di Ariosto o di Zanzotto, tanto per cambiare ancora una volta decennio e poetica, sa di trovarsi davanti a opere impeccabili di *Literaturwissenschaft*.

4. Qualcuno ha già risposto in anticipo alla vostra domanda. Proprio quest'anno l'università di Siena ha istituito il primo Master italiano di scrittura creativa. Vi hanno partecipato o vi parteciperanno romanzieri e poeti famosi, come Raboni, Balestrini, Sanguineti, e "giovani", come Antonio Riccardi, Aldo Nove e Rosaria Lo Russo. Gli studenti finanziano il corso pagando una quota di iscrizione: non si tratta dunque di un'apertura dell'università pubblica alla scrittura creativa, ma di una soluzione di compromesso. Quando invece si riflette sul significato politico che l'ingresso della scrittura creativa nei programmi della scuola pubblica assumerebbe, il discorso si fa complicato. Finora l'università italiana ha stipendiato degli specialisti, non degli artisti. L'idea di retribuire poeti o romanzieri con denaro pubblico sarebbe il segno di una mutamento profondo di politica culturale e meriterebbe una lunga discussione.

6. Coeva alla crisi delle estetiche normative di origine classicistica e allo sviluppo dell'estetica dell'originalità, la figura del critico-poeta come la conosciamo oggi nasce insieme alla poesia moderna e alla critica moderna. Benché ogni genere letterario sia costitutivamente attraversato da un bisogno di riflessione, i poeti moderni si sono dedicati alla saggistica letteraria più frequentemente dei romanzieri. La critica è tanto più necessaria quanto più l'arte si trova isolata dal corpo sociale e in questo senso la poesia moderna soffre di una doppia separatezza, essendo un genere incentrato sull'io e privo di pubblico. Nella loro forma idealtipica, le poesie degli ultimi due secoli raccontano per lo più dei frammenti autobiografici, adottando uno stile che riesce oscuro o artificioso ai lettori estranei al linguaggio settoriale di cui il genere si serve. In un simile contesto, la critica ha una doppia funzione: creare gerarchie e spiegare perché opere così egocentriche pretendano di avere così tanto valore. Nell'uno come nell'altro caso, la riflessione saggistica surroga la lontananza dei testi dal senso comune e la mancanza di un pubblico reale. Ancora una volta ritroviamo la stessa dinamica nelle arti figurative contemporanee: la critica cerca di diminuire la distanza fra le opere e il mondo della vita condiviso spiegando il significato di oggetti che appaiono incomprensibili agli occhi di chi ignora la logica del campo.

Tutto questo per dire che la proliferazione dei critici-poeti nell'Ottocento e nel Novecento è un fenomeno complesso sul quale non rifletterei partendo dal fantasma dell'obiettività ermeneutica. I saggi dei poeti hanno fini molteplici: talvolta vengono usati come armi nella lotta per la costruzione dei canoni; talvolta nascono da tentativi relativamente gratuiti di riflessione; in molti casi servono a entrambi gli scopi. Comunque sia, ciò che li rende interessanti e memorabili non è solo la loro pretesa di obiettività. A mio parere, questo vale per *ogni* opera di saggistica letteraria, non solo per quelle scritte dai poeti o dei romanzieri. I testi che raccogliamo sotto il nome di «critica letteraria» formano un campo eterogeneo e destinato a pubblici molto diversi, all'interno del quale la fedeltà alle pratiche istituzionali della disciplina o la postura scientifica dell'interprete sono solo alcuni dei criteri di giudizio. Se fossero il solo

valore, di tanti classici della saggistica letteraria non rimarrebbe quasi nulla.

Non ricorrerei dunque al solo criterio dell'obiettività per giudicare un'opera di critica: in fondo, i due migliori poeti-critici italiani del Novecento, Fortini e Pasolini, non sono più tendenziosi di Hugo Friedrich. Adotterei piuttosto un discrimine stilistico e separerei i poeti che posseggono gli strumenti tecnici della critica istituzionale dai poeti che agiscono come dei dilettanti, nel significato che questo termine aveva per Goethe. In Italia, Solmi, Bigongiari, Fortini, Pasolini o Sanguineti, tanto per fare degli esempi eterogenei, hanno saputo usare, all'occorrenza, alcuni dei linguaggi ufficiali della critica letteraria; Montale e Zanzotto hanno piuttosto scritto come dei dilettanti di genio; altri come dei dilettanti senza genio. A questo proposito è interessante notare che quasi tutti i poeti nati negli Anni Sessanta o Settanta del Novecento posseggono una preparazione critica professionale: si sono laureati in letteratura, spesso proseguendo gli studi fino al dottorato o anche oltre, e spesso studiando i propri precursori. È un altro segno della stagione alessandrina che il genere sta attraversando.

Per un rilancio della critica

QUESTIONARIO

1) *Nell'ultimo decennio, in Italia si è ossessivamente parlato di crisi della critica letteraria. Lei crede che il problema sia superato o tuttora attuale? E, in questo caso, si dovrà parlare, come si è fatto in passato, di una crisi della critica legata prima di tutto a ragioni socio-culturali (prepotere mediatico, perdita di centralità della letteratura, incertezza sul destinatario ecc.) o non piuttosto di una sua latitanza, di una sua incapacità di rinnovarsi in rapporto alle condizioni storiche della nostra modernità?*

2) *Nei mesi scorsi si è sviluppata un'aspra polemica sul problema degli intellettuali, tra l'estremo di una visione cupa, che registra la fine dell'intellettuale "fortiniano", suscitatore di dibattiti di larga e incisiva visibilità, e quello, opposto, di una prospettiva tutto sommato carica di fiducia verso il quadro letterario contemporaneo. Qual è la sua posizione al riguardo? Rispetto alle mutate condizioni socio-culturali e in particolare alla fagocitazione da parte dei poteri mediatici, di ogni spazio di dibattito aperto a spiriti critici, che tipo di intellettuale è lecito auspicare? E in che modo questo problema si lega a quello della critica letteraria?*

3) *Un altro dibattito di recente interesse riguarda la capacità degli scrittori italiani contemporanei di rappresentare la complessità della realtà attuale con l'ambizione d'affresco di un De Lillo o di uno Houellebecq. Quale la sua opinione in merito? E una presunta crisi di idee o di efficacia rappresentativa nella letteratura può davvero sottrarre orientamento e ruolo alla critica?*

4) *Si moltiplicano negli ultimi anni gli studi sulla letteratura italiana, da Calvino o da Arbasino e Manganelli fino ai nostri giorni, letta in chiave di postmoderno letterario, consapevole o inconsapevole che sia. È, a suo giudizio, lecita una lettura del genere? Ed è già possibile storicizzare il Postmoderno? Davvero, come molti dicono, l'epoca della Postmodernità è finita con il crollo delle Torri Gemelle o non è invece solo entrata in una nuova fase?*

5) *Decostruzionismo, teoria della ricezione, cultural studies, gender studies, ma anche nuove articolazioni del marxismo, come quelle costituite dalle opere di un Jameson o di un Eagleton: tra i molti metodi critici sviluppati negli ultimi decenni, quale le sembra tuttora fecondo? È d'accordo con chi, in tempi recenti, si è pronunciato in favore di un eclettismo metodologico come unica via di attualità critica?*

6) *In generale, qual è la strada, a suo giudizio, perché la critica letteraria italiana possa riacquistare nesso con la realtà e insomma una collocazione forte nel contesto culturale contemporaneo?*

Andrea Battistini

1. Che la crisi esista tuttora e che negli ultimi tempi non sia avvenuto nulla che possa far pensare a un suo superamento, è provato dall'insistente ricorrenza con cui le riviste specializzate continuano a promuovere inchieste su questo problema. A uno sguardo epidermico è facile scaricare ogni responsabilità sulle «ragioni socio-culturali», sul cicaleccio televisivo che ha privato il critico di ogni credibilità, da quando la presentazione di un libro ha assunto la forma di uno *spot* pubblicitario. In realtà è più probabile che la banalizzazione indotta dai *mass media* sia, più che la causa, la conseguenza di un comportamento che non è stato capace di confrontarsi seriamente con le profonde metamorfosi della società, persistendo in un esercizio critico condotto con metodi spesso obsoleti e con una mentalità impiegatizia adagiata in una stanca *routine*. Più che a cause esterne, la responsabilità della crisi va addebitata all'atteggiamento miope di chi con una condotta rinunciataria non si è ancora reso conto della necessità di rivedere i metodi della critica e di discutere le ragioni di un'evidente perdita di centralità subita da questa funzione. A prevalere sono purtroppo l'indifferenza, l'inerzia o, al più, la rassegnazione.

D'altro canto è difficile ripensare i propri ruoli e le proprie funzioni e magari cercare di rinnovarsi, se la critica continua a rimanere appannaggio quasi esclusivo di una generazione di sessantenni e settantenni privi di un ricambio che, perfino sui periodici militanti, le garantisca energie ed entusiasmi nuovi. Negli ultimi decenni si è dovuto assistere a un inesorabile invecchiamento dei critici letterari, dopo che l'Università ha chiuso le porte ai giovani. Per giunta gli esigui reclutamenti non sempre hanno comportato il riconoscimento dei migliori, mostrando anche una scarsa moralità deontologica in chi doveva giudicare. A questo fattore per così dire biologico va aggiunta la mancanza di autentici filtri in grado di vagliare il valore oggettivo dei lavori pubblicati, visto che ormai l'unico parametro di pubblicabilità è l'esistenza o meno di un finanziamento. La conseguenza è stata quella di inondare le librerie di testi di poco o punto valore e significato, o perché dedicati a oggetti e autori di terza fila, di nessun interesse perfino per il lettore specialista, o perché oggettivamente scadenti. L'estrema facilità, favorita dai mezzi elettronici, di diffondere testi di critica, ha inflazionato il mercato, esasperando la rapidità dei tempi di obsolescenza, che ha coinvolto indistintamente lavori validi e lavori meritevoli di essere ignorati.

La crisi della critica è dovuta anche al fatto che, per esprimersi con George Steiner, «nessun moscerino di invenzione letteraria» «viene escluso *a priori* dal dibattito», essendo «onnivora» e indifferenziata «la brama di esposizione, istruzione e tassonomia». A fronte di una generalizzata disaffezione alla lettura, che rende sempre meno acclimatati alla comprensione del linguaggio della critica, non ha senso continuare a

dedicarsi ad aspetti esoterici e marginali, che tutt'al più servono solo a incrementare di un'unità il *carnet* dei propri titoli a stampa, senza chiedersi quanti lettori questi lavori potranno poi incontrare. È evidente che l'eccesso di specializzazione ha prodotto libri e saggi illeggibili, con il bel risultato di trascinare nel disinteresse generale anche indagini di pregio. A riprova, basta vedere la politica culturale degli editori, che ormai pubblicano testi di critica solo se i loro costi sono coperti in partenza. E coloro che non praticano questa consuetudine, hanno cancellato dal loro catalogo opere di questo settore.

2. È evidente che l'intellettuale non è più un *maître à penser*, sostituito, nell'influenzare l'opinione pubblica, dagli uomini e dalle donne della televisione e dello sport. Ma anche in questo caso, se è vero che il potere mediatico ha contribuito a togliere l'«aura» di credibilità e di prestigio agli intellettuali, cui è concessa una qualche innocua visibilità solo per autopromuovere il loro ultimo libro o per fare concorrenza ad altri narcisistici intrattenitori televisivi, è anche vero che gli intellettuali, anziché preoccuparsi di mantenere integra la loro funzione critica, hanno abdicato al ruolo loro proprio inseguendo la logica dell'effimero e della chiacchiera. Anziché cercare di spiegare le questioni di fondo in tutta la loro complessità, sforzandosi magari di chiarirle, essi hanno spesso scelto la via più facile e populista dell'estrema semplificazione, dimenticando che alla chiarezza espositiva si arriva solo con una conoscenza profonda dei problemi e non con una loro mal digerita banalizzazione. Per riguadagnare prestigio, la critica letteraria, invece di semplificare ciò che per sua natura è complesso, dovendo dialogare con un codice connotativo aperto a indefinite suggestioni, dovrebbe semmai far vedere come dietro un'apparente semplicità agisca un alto grado di complessità.

Non è detto che ciò sia sufficiente per riguadagnare il prestigio e l'ascolto perduti, sia perché oggi la platea è potenzialmente più vasta e più distratta di quella di un tempo, e quindi dal punto di vista retorico è paradossalmente più difficile trovare udienza, sia perché un tempo esistevano poche decine di autorevolissimi maestri che gestivano l'intera critica letteraria, mentre oggi esistono parecchie centinaia di docenti universitari, spesso reclutati o promossi senza troppo vagliare i loro meriti scientifici, con uno scadimento generale che rende meno attendibile la categoria. In altri termini, la crisi dipende anche da quell'insieme di qualità complessive che nella retorica classica formava la «prova etica», ovvero l'«ethos» di una persona.

Ciò non toglie comunque che, di là dalla sua preparazione e dalle sue qualità intellettuali, il critico non può in alcun caso sottrarsi al dovere di giudicare i testi, mentre ormai la sua funzione attuale si accontenta di descriverli, senza prendere posizione. In questa vittoria della critica che un tempo si definiva polemicamente «invertibrata», si può cogliere una nuova «trahison des clercs», evidentemente dimentichi che in greco il verbo «κρίνειν», da cui proviene la parola «critica», significa appunto “giudicare”, e anche “discernere”, “scegliere”, “vagliare”, avendo la stessa radice etimologica del latino «cribrum», che è appunto il vaglio con cui selezionare il grano. A causa della caduta delle ideologie si è forse formata una generazione di intellettuali che con formula molto azzeccata Cesare Cases ha definito «logotecnocrati», paghi di fornire descrizioni impassibili dei fenomeni servendosi soltanto di competenze tecniche, riverberantesi non di rado in un linguaggio greve, ostico e inameno. Il dibattito del critico con i lettori deve essere, come raccomandava Primo Levi, alla pari, senza la

spocchia del suo abito più o meno illustre.

Per riguadagnare credibilità, l'intellettuale, e quindi anche quel particolare tipo di intellettuale che è il critico letterario, deve avere il coraggio di emettere sentenze, di schierarsi, naturalmente non in modo fazioso e settario, ma con motivazioni fondate, restituendo alle recensioni la loro funzione «giudiziaria», dopo averle sottratte al ruolo celebrativo di soffietti. Le competenze tecniche sono necessarie, ma non possono produrre soltanto degli erbari liofilizzati e asettici, prolungando anacronisticamente la moda delle analisi formali indotte dallo strutturalismo. Per questo occorre che l'intellettuale sia dotato anche di competenze culturali più ampie, doti formative e capacità di porgere le sue idee con chiarezza, con discorsi seri ma accessibili, attenti in ogni caso non solo ai valori estetici ma anche (e sia detto senza ombra di enfasi) etici e civili.

3. Manca da sempre una tradizione italiana favorevole al romanzo, il genere meglio attrezzato per rappresentare la complessità della realtà attuale. Con il gusto per la *boutade*, a lui consueto, Edoardo Sanguineti ha potuto più volte sostenere che da noi il romanzo non è mai esistito, potendosi semmai trovare l'antiromanzo. Nell'estremismo dell'asserto, c'è qualcosa di vero che rende da sempre i nostri scrittori poco avvezzi al genere romanzesco, per sua natura prensile e spugnoso, incline all'enciclopedia. Molto diversa è la familiarità degli Anglosassoni con il romanzo, che spesso si traduce nella stesura di vere e proprie saghe. Invece, tolti Gadda e D'Arrigo, sono davvero pochi i maestri nostrani della polifonia, facilmente messi tra parentesi a favore di scelte minimaliste. È naturale che la poca propensione a cimentarsi con strutture diegetiche articolate, che comportano un saldo dominio della costruzione e della *dispositio*, rende ostica la stesura di un'«opera mondo». Non è un caso che il premio che la città di Bologna ha intitolato a uno scrittore fluviale come Bacchelli sia stato sempre assegnato a romanzieri anglosassoni, di cui l'ultimo è stato proprio Don DeLillo, autore di romanzi di idee e in certo senso coraggiosamente storici, come *Libra*, che rivive l'omicidio di J. F. Kennedy, spesso pensato dalla prospettiva del suo assassino Oswald.

In effetti la consuetudine del romanzo italiano, a partire almeno dal Neorealismo, tende piuttosto a produrre opere che sono sommatorie di racconti, con una tessitura a mosaico in cui gli interstizi formano significative discontinuità. Per restare aderenti all'alternativa della domanda, non si tratta tanto di «crisi di idee», quanto di «efficacia rappresentativa». Non è detto però che questa situazione abbia un'incidenza sulla critica, anche se non si può negare che una peculiarità delle scienze umane sia proprio quella di rappresentare la complessità, valendosi soprattutto di grandi capacità di sintesi, laddove semmai è alle scienze della natura che spetta la funzione dell'analisi. Per questo, se ancora alle *Naturwissenschaften* può giovare la specializzazione, il sapere umanistico trae la sua forza dalla complessità multidirezionale e dalla capacità di sintesi di tante componenti. Ma, se la critica rinuncia alla sua natura pluridiscorsiva, non dovrebbe dipendere dalla capacità o meno dei romanzieri di rappresentare la complessità del reale.

4. Il dibattito sul Postmoderno è molto indicativo della superficialità con cui si affrontano problemi impegnativi e di difficile soluzione. Se il Postmoderno corrisponde a una svolta epocale, non dovrebbe essersi concluso nel giro di qualche decennio, pur ammettendo che dal Novecento in poi si sta assistendo a un'accelerazione dei

fenomeni prima impensabile. Senza dubbio la categoria del Postmoderno ha una sua comodità euristica, utile per definire una produzione che sembra non essere più quella della modernità, soprattutto per l'impressione diffusa che, venendo meno il principio già romantico dell'originalità e dell'inedito, tutto sia già stato detto e che non resti altro che riscriverlo con qualche variazione sul tema. Di qui la tendenza al gioco combinatorio e agli esiti ludici, a formare un gigantesco *melting pot* da cui si potrebbe ricavare che qualcosa sia cambiato nel fare letteratura e, in senso generale, nel fare cultura.

Ma in realtà il cuore del problema non riguarda l'etichetta da affiggere alla nostra epoca né il combattimento su spalti contrapposti tra chi crede e chi non crede all'esistenza del Postmoderno. I nodi che ancora sono da sciogliere vertono piuttosto sulla natura profonda di questo concetto, che ancora una volta è stato a lungo dibattuto nel mondo anglosassone, ma che in Italia, tranne poche eccezioni, è arrivato di rimessa, quasi per sentito dire, senza che ci si sia sforzati di giungere a elaborazioni autonome, presumibilmente diverse in un contesto che, innanzi tutto, è molto più influenzato del *côté* americano dal principio classicistico della mimesi. Come insegnava il vecchio Aristotele, che almeno da questo punto di vista non è ancora del tutto invecchiato, l'atteggiamento più sano da prendere è quello di definire preliminarmente che cosa si intenda per Postmoderno, senza nascondersi le aporie e le obiezioni che possono sorgere nel suo confronto con il termine antagonistico di modernità. Solo a questo punto si può verificare se quella definizione sia ancora valida per gli anni successivi al crollo delle Twin Towers. Quello che è certo è che da quella data è passato troppo poco tempo per giudicare un'avvenuta metamorfosi. Meglio insomma non dimenticare la lezione delle «Annales» che, proprio per affrontare aspetti in cui la storia e la cultura si rivestono di profonde implicazioni antropologiche, come del resto avviene per il Postmoderno, invitavano a traguardare i fenomeni dalla prospettiva della «*longue durée*».

5. Il proliferare di nuovi metodi critici, se per un verso denota implicitamente l'insoddisfazione per le procedure del passato, per un altro verso rivela un fermento che sarebbe senz'altro di segno positivo se anche dall'Italia giungessero nuove proposte, anziché importarle dall'estero, come ormai si sta facendo da quando, negli ultimi Anni Settanta, Carlo Ginzburg attirò dall'Italia l'attenzione sul «paradigma indiziaro». Ammesso che sia possibile trovare un elemento comune alle proposte odierne, questo potrebbe essere individuato nel superamento di una concezione strettamente letteristica ed estetica della letteratura. L'accezione che si affaccia da tutti gli indirizzi di oggi è più latamente antropologica. Un tempo in Italia furono le ragioni risorgimentali a investire la letteratura di ragioni civili, oggi è forse l'attenzione per la letteratura «di testimonianza» o i *cultural studies*, che addirittura arrivano al punto da non distinguere più tra letteratura e non letteratura, sia pure in maniera ancora affastellata e confusa. Senza spingersi a questi estremi, non è da ricusare il carattere positivamente "impuro" con cui si concepisce oggi la letteratura, essendo parte viva e forte di una cultura assunta nella sua pluralità di campi e di esperienze, dove idee, domande, inquietudini sono più fitte che in altre discipline, per la vocazione a intrecciare rapporti.

Ognuno dei più recenti metodi è la manifestazione di esigenze fondate, anche se poi l'accento troppo marcato su certi caratteri finisce spesso per sacrificarne altri non

meno importanti. Per fare qualche esempio, i *gender studies* rivendicano giustamente il dovere di studiare anche la letteratura al femminile e di riportare alla luce le espressioni delle minoranze, sessuali e sociali, ma non sempre sono riusciti a individuare la specificità di queste forme di scritte. Anche i *cultural studies* sentono l'esigenza di fare riemergere la cultura sommersa, sennonché questa doverosa istanza si è dispersa nei rivoli più futili e, anche quando affrontano temi significativi, l'approccio spiccatamente sociologico rischia di perdere di vista la componente letteraria. D'altra parte è inutile dire che il metodo perfetto non esiste, anche se questa facile constatazione non deve indurre a un confuso eclettismo. Piuttosto, si può affermare che i metodi devono essere funzionali agli oggetti da studiare, e quindi, senza creare ibridi, si possono volta a volta adottare quelli che sembrano suscettibili di migliori risultati in funzione dell'autore o del problema che si vuole affrontare.

In ogni caso, il metodo che in generale sembra il più produttivo è quello che considera la letteratura come una scrittura di testimonianza, con un ritorno, dopo la morte dell'autore decretata da un Barthes sedotto dallo Strutturalismo, alla centralità dell'autore e alla dimensione comunque autobiografica delle opere d'arte. Chi scrive, anche quando si mimetizza accuratamente, porta sempre alla ribalta se stesso. Comprimerne le strategie argomentative, ovvero la retorica, può servire a porre al testo che si ha davanti domande cruciali, in grado di investire la ragione stessa della scrittura e del fare letteratura. Sviluppata intorno alla tragedia dell'Olocausto, la prospettiva della scrittura di testimonianza, accreditando il testo di una sua eticità, sembra la prospettiva più efficace con cui ripristinare quella connessione con la storia delle idee che lo Strutturalismo aveva sacrificato, senza però condividere gli eccessi spericolati della lettura poststrutturalista e decostruzionista, in quanto ancorata a un contesto storico e sociale. Ma, per rendersi conto delle suggestioni fortemente innovative che possono derivare da un'analisi che lega insieme la psicologia, la filosofia, la sociologia, la letteratura e perfino la musica, è sufficiente andarsi a leggere il recente libro di Martha Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, edito dal Mulino.

6. La risposta è forse già implicita in quelle precedenti: occorre che la critica riconquisti la sua originaria e connaturata vocazione alla pluridiscorsività, la sua ricchezza e la sua molteplicità di implicazioni smarrite per la sua frantumazione. Per raggiungere questo scopo dovrebbe in primo luogo mirare al centro, partire da una lettura dei testi che sia molto ravvicinata, forte di agguerrite competenze tecniche, che però non devono mai essere un fine, ma un mezzo. Attraverso questo *close reading* si dovrebbe afferrare il senso della complessità dei problemi, della polisemia della parola letteraria, dei numerosi vettori semantici che si diramano in tutte le direzioni, dell'inesauribilità dei problemi che il testo letterario solleva. Per raggiungere questo scopo si avverte la mancanza di un'editoria che, dopo avere, spesso giustamente, ripudiato la critica letteraria, investa di più su edizioni di testi commentati adeguatamente, ossia non accontentandosi di note frettolose e di seconda mano. Insieme però con l'analisi linguisticamente ravvicinata del testo, non si deve mai smarrire il senso della sintesi, la necessità di uno sguardo che dalla letteratura muova anche in direzione della storia delle idee, in una dialettica incessante tra quei due poli che la fenomenologia individuava nell'autonomia e nell'eteronomia dell'arte.

Non per nulla oggi il modello di storia letteraria che si viene riaffermando non è più quello di De Sanctis, che distingueva tra poeta e artista per condannare l'aspetto arti-

gianale dell'arte in nome della purezza dell'ispirazione. Pur senza smentire la grandezza critica della *Storia della letteratura* desanctisiana, si è da più parti auspicato un ritorno al modello enciclopedico di Tiraboschi, che intendeva la letteratura non più in accezione strettamente umanistica, ma in senso latamente antropologico, fino ad accogliere entro la circoscrizione della letteratura opere non meramente belletristiche, con aperture alla letteratura scientifica, alla storiografia, alla memorialistica, ai diari, alle forme brevi aforistiche. Assumono allora un senso diverso le necessarie competenze retoriche, da impiegare non già per descrivere e classificare come in un *collage* irrelato di fenomeni i fatti linguistici, ma per metterne in rilievo le strategie argomentative, il senso unitario di un discorso, il fine cui tende, essendoci sempre in ogni discorso un'intenzione conativa. Se la stilistica cataloga i fenomeni degli scarti linguistici di un testo, la retorica li orienta verso un fine persuasivo che svolge una funzione centripeta.

La funzione della critica letteraria è insomma quella perseguita dal centauro di cui discorreva Pound, che deve colpire il bersaglio in movimento, ossia cogliere l'unità, il senso profondo di un'opera senza tradire la sua ricchezza, la sua dinamica inesauribile, come se l'interpretazione fosse l'asintoto del testo, la linea che si incontra veramente con il disegno dell'opera soltanto all'infinito, con le implicazioni anche etiche di una «mente eroica» che accetta la sfida di vuotare il mare con il cucchiaino dei suoi inadeguati strumenti ermeneutici. Sforzandosi verso questa meta, è probabile che la critica riesca a destare curiosità, stimoli, disponibilità nel lettore a dialogare attivamente con il testo pur continuando a pensare con la propria testa. In fondo, di là dai metodi impiegati, la critica letteraria dovrebbe sempre prefiggersi innanzi tutto di destare il piacere della lettura.

Margherita Ganeri

1. Credo che la crisi della critica di cui si è parlato a lungo negli ultimi decenni sia ancora pienamente in corso, anche se non inclino a coglierla con spirito apocalittico. Semplificando molto, si può affermare che esistano una soglia esterna e una soglia interna della crisi: e i due livelli sono interdipendenti benché non sovrapponibili. Il primo riguarda il vertiginoso assottigliamento della visibilità pubblica, la perdita di interesse da parte della società, la riduzione dei lettori e la conseguente accademizzazione della critica, con il costituirsi di piccoli e sempre più marginali gruppi di potere editoriale e universitario. Il secondo concerne i contenuti e le premesse teoriche dei libri, dei saggi, delle riviste, dei convegni, dei corsi di critica letteraria. In questo caso, la crisi non si identifica con la scarsità della produzione, ma con la sua povertà qualitativa in relazione alla nozione stessa di critica, che rimanda, nel suo significato originario e non per caso ormai obsoleto, alla gnoseologia, all'ermeneutica, a una prospettiva militante. Quello che Alfonso Berardinelli ha definito «lo studio della letteratura», filologico, storiografico, accademico, non necessariamente è sofferente. Si pubblicano ancora molti libri di valore. Ciò che languisce è il dibattito sulle idee intorno al nesso tra la letteratura e il resto, tra la letteratura e la realtà antropologica e sociale degli individui e dei gruppi. È da questo punto di vista che sembrano essere venuti meno gli impulsi necessari al rinnovamento. Prevale, nei casi migliori, l'arroccamento difensivo, spesso accompagnato all'idealizzazione del passato. Molti esponenti di

spicco della cultura letteraria si limitano oggi a elaborare studi descrittivi, scegliendo anche in via di principio la prospettiva dell'ecllettismo o quella dell'antiteoreticismo. Si tratta di un'esplicita rinuncia, quasi sempre attuata con convinzione, al ruolo di critici della cultura. Un esempio può essere indirettamente fornito dal cosiddetto dibattito sul canone, che ha anch'esso ossessivamente attraversato gli ultimi decenni, collegandosi a quello sulla crisi della critica. Si converrà che due tra i più celebrati intervenuti, George Steiner e Harold Bloom, sono conservatori apocalittici che in fondo svalutano la funzione della critica: il primo perché la considera un discorso secondario irrilevante rispetto al farsi e disfarsi della tradizione canonica; il secondo perché ha una visione partenogenetica dell'arte, prodotta da menti geniali che influenzano altre menti geniali, senza interferenze o condizionamenti esterni. Nei due illustri studiosi è palese il rifiuto in blocco del nuovo, come se i barbari alle porte stessero per attaccare l'unica preziosa biblioteca di cui essi si ritengono, con atteggiamento forse più ostentato che sentito, semplici custodi. Ed è indicativo della temperie attuale il controsenso per cui entrambi sono celebrati come paladini della critica, mentre al contrario ne decretano l'esaurimento. Ben diversamente da questi maestri, ritengo che se la critica potrà rinnovarsi, uscendo finalmente dalla risacca depressiva attuale, sarà proprio grazie all'apporto che verrà dalle aree relativamente nuove del pensiero militante, ancora oggi spesso ignorate o considerate con sufficienza, e per questo tenute ancora ai margini del dibattito intellettuale, soprattutto da noi. Proposte interessanti, per esempio, sono a mio avviso venute dall'area dei cosiddetti *Gender Studies*. Ma in Italia chi se ne interessa? Davvero troppo pochi. C'è una chiusura pregiudiziale, difensiva e quindi aggressiva, verso questa area ermeneutica, che innegabilmente – se ne condividano o meno gli assunti – prospetta la critica come una dimensione conoscitiva forte, proiettata ben oltre la letteratura. Basti menzionare solo due nomi: Teresa de Lauretis e Judith Butler, due intellettuali di grande spicco che hanno radicalmente innovato l'area universitaria della California, tra Santa Cruz e Berkeley, promuovendo l'istituzione di Dipartimenti di *Women's Studies* e di Storia della coscienza.

Bisogna sottolineare che uno specifico aspetto della crisi riguarda il caso italiano. Il nostro ambito nazionale è sicuramente molto più depresso e asfittico rispetto a quello di altri paesi. Le ragioni sono da collegare al contesto sociale, economico, politico. E alla crisi globale della critica culturale, di cui quella letteraria è parte. Tuttavia, dietro le cause visibili - prepotere mediatico e televisivo, scadimento della politica, impoverimento economico, declino delle università e altri fattori eclatanti di cui del resto si comincia a discutere con sempre maggiore frequenza – si annida, a mio parere, una causa trasversale più profonda: la rottura dell'ordine simbolico *male-oriented* su cui si è articolata per secoli la società italiana. La famiglia patriarcale, la cupola, le associazioni segrete, le confraternite, e i fenomeni derivati, come il familismo, il clientelismo o il baronato, sono tutti modelli legati a una rigida ideologia sessista che viene inficiata alla radice dalla trasformazione del ruolo della donna e dalla mutazione dei generi sessuali. Dietro la disgregazione di un ceto intellettuale e l'immiserimento del tessuto culturale italiano agisce il peso di queste forze simboliche e reali, che erodono i modelli antropologici, provocando conflitti feroci quanto inconsapevoli, dagli esiti stonatamente autodistruttivi.

Ma il fatto che i critici subiscano come gli altri il peso di una congiuntura storica non deve diventare un alibi. Le lamentazioni apocalittiche mi lasciano perplessa proprio perché rischiano di indurre alla passività e al fatalismo. E ciò mi sembra un para-

dosso, perché dedicarsi alla critica, per scelta professionale o per passione, significa automaticamente farsi carico di responsabilità. Non nego che fenomeni come la riduzione degli spazi istituzionali e l'incertezza nei confronti del destinatario condizionino negativamente l'attività del critico. Ma chi scrive deve poter considerare la propria solitudine anche come una risorsa. Persino nell'isolamento più completo, la riflessione critica può fornire l'energia per guardare oltre il momento transeunte. Lo dice anche Jonathan Franzen, nel suo recente *Come stare soli*, che depressione, estraneità e dissociazione, in fondo, sono le radici della scrittura.

2. Sono intervenuta nel dibattito suscitato da un articolo di Romano Luperini su «l'Unità», dichiarandomi d'accordo con la sua spietata diagnosi del declino intellettuale italiano, quindi contro i difensori fiduciosi del quadro letterario contemporaneo. In quella sede ho però rivendicato, sulla base anche della mia prospettiva generazionale, il rifiuto di ogni malinconico rimpianto del passato (cfr. *Un progetto è possibile*, «l'Unità», 5 marzo 2004).

Il collegamento tra la crisi dell'intellettuale e quella del critico militante è strettissimo, perché tendenzialmente le due figure coincidono. Nel noto libro di Michael Walzer intitolato *L'intellettuale militante*, le principali funzioni ascritte si collocano nel campo della critica sociale e della politica. Penso, invece, che una forma di militanza sia insita anche nell'ermeneutica letteraria. L'interpretazione dei testi è interpretazione del mondo e di noi stessi, visto che, lacanianamente, sono i testi che ci interpretano. E allora, che tipo di intellettuale, e quindi di critico, potremmo auspicare oggi? Non credo che sia possibile rispondere a questa domanda. Però può essere utile provare ad elencare alcune qualità minime da ritenere imprescindibili per l'intellettuale. Mi limito ad indicarne tre.

La prima dovrebbe essere la scelta di un perenne esercizio del dubbio, come pratica igienica contro le mitologizzazioni. Senza escludere quelle che investono gli stessi intellettuali del passato. Gli atteggiamenti nostalgici, in questo senso, rischiano di ergere piedistalli e livellare le zone d'ombra, inducendo a una sorta di sterile culto delle personalità.

La seconda dote essenziale dell'intellettuale dovrebbe essere il bisogno di credere anche *in absentia* alla possibilità di formare un pubblico nuovo. Benché non sia l'unico, l'insegnamento universitario resta oggi uno dei pochi spazi concreti per realizzare questo tipo di aspirazione costruttiva. Sempre di più nel tempo mi sono andata convincendo dell'esistenza di un forte nesso tra la docenza e l'impegno intellettuale, dal punto di vista sia teorico sia pratico. Considero le lezioni veri e propri momenti di azione critica: si esercita in esse una forma di militanza, perché si possono comunicare le proprie idee e perché si può tentare di motivare, appassionare, coinvolgere un pubblico giovane.

Ma la qualità essenziale che ritengo più importante per una rinascita del pensiero critico è il collegamento tra i contenuti della ricerca e la conoscenza di sé. Penso che un intellettuale all'altezza del presente dovrebbe imparare a non separare troppo la teoria dalla prassi, la conoscenza teorica dalla dimensione esistenziale, la sfera pubblica da quella privata. Il rigore intellettuale deve tendere a investire tutte le sfere della vita e della personalità del critico. Per ottenere questo, mi pare necessaria una costante professione di umiltà. Un pensatore che mi affascina molto, Pierre Bourdieu, concepisce l'atto critico come sguardo contemporaneamente volto sull'oggetto e sul soggetto.

Nella pratica bifronte si sedimenta una sorta di terapia analitica, insieme critica e autocritica. E alla fine si capisce che cambiare se stessi significa cambiare il mondo. Se poi la pratica del dubbio, per dirla sempre alla Bourdieu, porta a scoprire che dietro ogni canone estetico si nasconde un conflitto simbolico, nessuna verità resta più intoccabile e tutte mostrano complessi sottofondi di lati oscuri. Ma sono proprio questi fondali oscuri che l'intellettuale deve portare alla luce, di volta in volta distinguendo le simbologie nascoste nella *doxa*. E non è un caso che Bourdieu sia approdato, negli ultimi anni della sua vita, allo studio dei generi sessuali e del dominio maschile.

Con queste mie proposte minime tento di reagire alla cupezza, ma non per questo mi apro a un ottimismo fiducioso. Come ho già detto, mi pare che il contesto attuale non permetta molte speranze. Né si può pensare che il degrado sia fuori di noi, perché al contrario ci sommerge e ci corrompe interiormente. Nasconderlo per esaltare se stessi significa cedere all'altra grave malattia dei nostri tempi: il narcisismo. Si tratta di una patologia letale, perché chi ne è affetto perde di vista la coscienza e l'autocoscienza. E la critica è esercizio di queste due attività vitali.

3. Non mi pare che in questo momento in Italia si registri la presenza di scrittori del calibro di De Lillo e di Houellebecq, di Philip Roth e di Franzen. Ma ciò non implica necessariamente un orizzonte piatto. Abbiamo anche in Italia alcuni autori di valore. Forse i confronti andrebbero fatti anche in base all'età. De Lillo e Roth, nati negli Anni Trenta, sono più vicini a Calvino e Volponi, nati negli Anni Venti, che ai quarantenni Houellebecq e Franzen, i quali andrebbero accostati, magari, a Aldo Nove o a Antonio Moresco. Non mi pare che Volponi e Calvino siano stati meno capaci di rappresentare la complessità della realtà attuale rispetto ai due americani. Forse manca in Italia l'ambizione all'affresco romanzesco di proporzioni epiche. Ma ciò non implica di per sé una qualità inferiore. E poi, a ben guardare, che manchino i grandi quadri non è vero. Arbasino, un autore che non amo molto, ha offerto con *Fratelli d'Italia* una campitura enciclopedica. E lo stesso Moresco punta alle dimensioni macroscopiche. Quello che è vero è che tra gli autori attivi oggi in Italia i casi interessanti sono davvero pochi. Però su questo mi riservo di essere possibilista: potrebbero benissimo esistere grandi scrittori che ancora non hanno pubblicato e che perciò non conosciamo. E in ogni caso è molto difficile riconoscere l'autentica grandezza in assenza di una sufficiente distanza storica. Il reale problema italiano è che il livello medio della produzione letteraria è vergognosamente basso: troppi casi sono esageratamente gonfiati dall'editoria. E anche i premi più prestigiosi sono spesso del tutto screditati. Però non credo che la critica militante derivi la propria linfa energetica solo dalla letteratura nazionale contemporanea: essa può egregiamente alimentarsi degli autori del passato e degli stranieri. Semmai, ribadirei che la crisi investe insieme letteratura e critica perché dipende dagli stessi fattori contestuali.

4. La prospettiva è per me pienamente lecita, dal momento che sono autrice anche di un libro che vi si ispira (*Postmodernismo*, Editrice bibliografica 1998). A mio avviso è possibile storicizzare il Postmoderno, benché la sua storicizzazione somigli ancora molto alla cronaca. Non credo affatto che la Postmodernità si sia esaurita con il crollo delle torri gemelle. Per dirla con una metafora, l'attentato ha solo fatto crollare le vetrate a specchio che la rivestivano. In altri termini, siamo entrati sì in una nuova fase, ma interna alla stessa costellazione di fenomeni. Le coperture ideologiche sono cadute a pezzi. È l'esplosione di una guerra che con ogni probabilità porterà alla fine

del capitalismo americano e occidentale o almeno a quella della sua egemonia mondiale. Ma i tempi non saranno brevi. Per Fredric Jameson, come è noto, il Postmoderno è una coordinata epocale: non una poetica o una categoria stilistica. In quanto ultima fase del capitalismo avanzato, si prospettava fin dall'inizio come un momento di crisi: non di tripudio. Negli scorsi decenni si è verificata l'espansione aggressiva della globalizzazione e della rivoluzione informatica. Oggi l'imperialismo mostra la corda. Per Jameson tale sviluppo appariva scontato già negli Anni Ottanta.

5. In parte ho già risposto prima. Mi sembrano fecondi sicuramente il campo dei *Gender Studies* e quello del neo-marxismo, soprattutto di Jameson, mentre credo che andrebbe molto ridimensionato Terry Eagleton. La prospettiva materialistica, legata alle istanze del pensiero dialettico, mi pare irrinunciabile. E tra le aree non menzionate nella domanda, ritengo assai feconda la psicocritica, in chiave sia freudiana sia lacaniana. I libri di Mario Lavagetto e di Francesco Orlando contengono vere miniere di tesori.

Ribadendo che sono contraria all'ecllettismo rischio di ripetermi. Vorrei solo aggiungere che non per questo difendo gli steccati. L'atteggiamento ecllettico non mi piace perché implica una deresponsabilizzazione. Però il discorso vale a livello teorico. Nella storia della critica, qualche volta i grandi ecllettici sono stati importanti innovatori.

6. La strada si può indicare come utopia collettiva o come necessità etica individuale. Nel primo caso, il nesso con la realtà si potrebbe recuperare solo attraverso il cambiamento sociale e politico. Nel momento in cui le *lobby* mediatiche perdessero il potere, a causa dell'esplosione dei conflitti, la critica letteraria potrebbe forse riconquistare una migliore collocazione e un miglior collegamento con la società.

I programmi individuali, meno chimerici, possono tendere a riacquistare un nesso con la realtà in forme ogni volta diverse e originali. Un indicatore comune, in questo senso, dovrebbe essere la scelta di uno stile espressivo semplice e chiaro. I critici che scrivono in punta di forchetta, parlandosi addosso per rivolgersi solo a una cerchia di colleghi e di eruditi, sono responsabili della crisi del ruolo oltre che spesso del declino delle idee. Auspicherei una sorta di francescanesimo intellettuale, una spoliatura di tutti i fronzoli e pennacchi, un riduzione del superfluo all'essenziale: per contrastare il caos, e perché la descrizione di una confusione non diventi una descrizione confusa.

Romano Luperini

Rispondo brevemente per mancanza di tempo e perché su diversi degli argomenti proposti sono intervenuto recentemente in un articolo che uscirà su un fascicolo dell'«Ospite ingrato» (rivista del Centro Fortini).

1. Il problema è tuttora attuale perché si tratta di una crisi strutturale, collegata al declino tanto della figura e della funzione dell'intellettuale (la mediazioni che svolgeva è quasi interamente oggi nelle mani dell'industria culturale), quanto del prestigio e del ruolo della letteratura nella società. Ciò non toglie che in Italia il problema sia più grave che altrove (esiste insomma "un caso italiano" non solo nella vita politica ma anche in quella culturale) e che esistano responsabilità gravi della critica, scaduta nell'impressionismo e nel narcisismo estetico, o chiusa nel filologismo spicciolo e

nell'accademismo. Tali responsabilità sono poi da collegarsi al modo frettoloso e superficiale con cui in Italia si è passati dallo Strutturalismo al Poststrutturalismo e, più in generale, alla debolezza teorica del cosiddetto "pensiero debole", le cui categorie portanti (fine della storia e delle contraddizioni, nuovo rinascimento, trionfo e superiorità della "società trasparente") sono d'altronde entrate in crisi già a partire dalla prima Guerra del Golfo. Da qualche anno siamo entrati in una fase nuova segnata da violente lacerazioni e da nuove responsabilità, anche per la critica. È in questa situazione che si avverte più drammaticamente la "latitanza" di cui parlate.

2. Si tratta, anzitutto e intanto, di vivere la critica come contraddizione e paradosso, cercando sin da ora di ricostruire un pubblico e un dibattito culturale e civile. D'altronde, quando la pressione del contesto si fa drammatica e la responsabilità del dire più immediata, bisogna attaccarsi a ciò che esiste, anche se può apparire limitato e usurato. Se le nostre proposizioni coglieranno nel segno e sapranno interpretare i nuovi tempi, sarà il contesto stesso a farsi veicolo del nostro discorso, a dare senso nuovo a parole e a strumenti che sembravano obsoleti. Ma si tratta anche di prendere atto che la nuova situazione storica sta aprendo da subito prospettive e spiragli molto interessanti, anche se non tali da modificare per ora la situazione di fondo. In altri termini: si stanno delineando alcuni spazi che sembravano sinora chiusi. In particolare si sta verificando un fenomeno culturale nuovo: si sta affacciando sulla scena una nuova generazione di intellettuali (oggi fra i 20 e i 30 anni) che non ne può più dell'illare nichilismo dei padri e che cerca punti di riferimento d'ordine etico-politico. Fra l'altro, ne fanno parte per la prima volta anche giovani immigrati provenienti dall'Est e dal Sud del mondo che imparano a scrivere e a studiare nella nostra lingua portando tensioni e prospettive inedite. Indubbiamente quest'ultimo aspetto è tuttora marginale ma è destinato a crescere nel futuro.

3. Non c'è in Italia una tradizione recente di romanzi capaci di misurarsi con la complessità della realtà attuale. L'Italia è un paese periferico, tagliato fuori dalle grandi esperienze storiche. Conosce inoltre in questi anni un declino non solo politico ed economico ma anche culturale. Ovviamente tale situazione può influire anche sulla critica, impoverendone e abbassandone il livello, ma non può comunque costituire un alibi alla sua attuale "latitanza".

4. Sì, ovviamente, è un'operazione lecita, ci mancherebbe altro. Qualsiasi critica seria, fra l'altro, si prova a storicizzare il presente. Se non ci si misura con l'oggi, non ci si può misurare neppure sullo ieri. Quanto alla Postmodernità, certamente se si pensa che si tratti di una nuova epoca storica, paragonabile a quella nata con la Modernità nel Settecento, non può essere considerata chiusa. Ma, se invece si pensa che il Postmoderno sia solo una fase della modernità (una fase estrema, ma pur sempre interna al moderno), si può legittimamente pensare che questo periodo, apertosi in Europa fra Anni Sessanta e Settanta (ma con affermazione solo dopo la crisi petrolifera agli inizi degli Anni Settanta), si sia concluso fra le due Guerre del Golfo e con l'attentato alle Torri Gemelle. Fra l'altro quest'ultima è una convinzione che va sempre più prendendo piede anche nel dibattito attuale negli Stati Uniti. Si sta entrando in un periodo nuovo, assai più drammatico, lacerante e contraddittorio di quanto era lecito attendersi negli Anni Settanta e Ottanta. Le illusioni di quegli anni, prima e dopo la caduta del muro di Berlino, sono definitivamente naufragate fra guerre e attentati, fra

invasioni dell'Occidente da parte di popoli affamati, fine della sicurezza e del benessere. Occorre un nuovo pensiero, capace di confrontarsi con le questioni planetarie che si sono aperte. Il pensiero del Postmoderno, in fondo, ha espresso solo il lusso dell'Occidente. Per questo ha fatto il suo tempo.

5. Credo che una nuova critica nasca da un nuovo pensiero, dunque non possa essere eclettica. Staremo a vedere, siamo appena agli inizi.

6. Ho indicato vari punti praticabili sin da ora nell'articolo scritto per «L'ospite ingrato». A essi (ridurre l'io, ricostituire il noi, argomentare, non dimenticare la pratica dell'insegnamento della letteratura, vivere la critica come paradosso, praticare la critica come scommessa e contraddizione, privilegiare la forma-saggio) sono costretto a rimandare.

Francesco Muzzioli

Prima di rispondere alle domande, permettetemi di premettere alcuni punti di fondo, che ritengo essenziali per l'esercizio di una attività critica pienamente degna del nome:

a) occorre superare la divisione lettura/critica. Allo stato attuale le due attività spesso vengono drasticamente divaricate nella separazione netta tra il critico-lettore (che risolve tutto *en artiste*, nobilitando la sua personale prospettiva mediante lo stile) e l'operatore scientifico-accademico (che si attiene al rilevamento dei dati, filologici, biografici ecc.). Certo, nel primo caso, il critico e lettore sono tutt'uno, ma ciò avviene sull'onda di un complesso di inferiorità della critica verso la lettura, come sancito dall'Ermeneutica, dalla teoria della ricezione e da altre teorie recenti, anche dal Postmoderno, che ha denunciato come autoritari il gesto di giudicare, il canone e così via. Tutto il potere al lettore (ovvero "il cliente ha sempre ragione")! Quando dico che occorre considerare la lettura e la critica come una cosa sola, lo dico in senso esattamente opposto, di una unificazione sul lato della critica. La lettura è già sempre una specie di critica: anche quando "parte per la tangente" delle espressioni fantasiose o quando si ritiene ingenua e immediata, applica comunque principi e criteri, siano essi i più comuni, e tende – che lo voglia o no – a esiti precisi (ossia a una "politica culturale"). Dico che sarebbe meglio essere consapevoli di quali principi, criteri ed esiti si mettono in campo, e porli in discussione;

b) occorre superare la distinzione tra alta e bassa letteratura. Anche questa coppia è stata spesso uniformata nel modo peggiore; non mancano, negli insegnamenti universitari di contemporaneistica, i corsi su autori "commerciali" (scrittrici Tamare o scrittori Baricchi che siano) e i pochi convegni rimasti sull'attualità o le rassegne pubbliche non fanno eccezione. Rivendico, quindi, lo spazio per la letteratura alta e per quella che rimane (clandestinamente *invisibile*) la scrittura "di ricerca". Tuttavia, sostengo anche che, dal punto di vista critico, non cambia niente. Contro l'ottica antropologica del "culturalismo" che guarda alle "tribù globali", accettando la loro conformazione come pura diversità, bisogna passare sia l'alto che il basso (in parole povere, sia la poesia sia la narrativa) al vaglio di una critica *demitizzante*. In sostanza, sostengo che il poeta para-simbolico che fa vibrare attorno all'io e al suo vissuto corde emotive dense di suggestione e il narratore *fantasy* che ci immerge nella ance-

strale battaglia degli eroi del bene contro le perverse e preponderanti forze del male, fanno, alla fine, la stessa cosa: elaborano procedure semiotiche di “valorizzazione” (e autovalorizzazione), di soddisfacimento e di sfogo. In entrambi i casi, c'è bisogno dell'occhio critico per capire quanto la scrittura che abbiamo davanti cerchi di medicare, compensare, consolare, sublimare (la *cattiva catarsi!*) le ferite della realtà, attraverso aloni e irraggiamenti mistici o mitici. Allora, anche il testo semplice va trattato come un testo complesso? Sì, anche perché, nella società complessa, il semplice, semplicemente, non esiste;

c) infine, occorre, a mio avviso, mettere al centro del discorso l'*analisi testuale*. Non limitarsi alle questioni dell'autore e della sua testimonianza personale, ma scendere nei dettagli, nelle pieghe del linguaggio, nei “rimasugli dell'interpretazione” (a dirla con Freud), per rendersi conto della *strategia retorica* che si ha di fronte, e posizionarsi, quindi, rispetto ad essa, in quanto ogni lettura critica non è altro che un gesto di *presa di posizione*. Beninteso si tratterà di “leggere *tra le righe*” e, diversamente dal mito della coerenza testuale durato dalla classicità fino allo Strutturalismo, cogliere proprio i punti di sconnesione, di disfunzionamento, di scontro interno, nei quali la “soluzione immaginaria”, rappresentata dal testo, manifesta la sua *contraddizione reale*.

1. Direi piuttosto: nelle condizioni oggettive di emarginazione – dovute al fatto che all'impianto consumistico della produzione libraria la critica, è evidente, non serve – si sviluppano, per forza di cose, atteggiamenti *conservativi*, di mera resistenza. Se il commercio rifiuta la poesia, allora, per contro, ci si assume il compito di difenderla, e allora si difenderà la Poesia con la maiuscola, quella del passato classico e comunque il vecchio modo di fare poesia, il senso comune poetico. Altrettanto la critica cerca di salvare il salvabile e va così a perdersi in quei due rami, dello stile brillante o della raccolta dei dati, finendo in entrambi i casi sconfitta, senza poter frenare la discesa della crisi, perché, in entrambi i casi, la critica perde di criticità: nel primo, affidandosi tutta all'estro del Grande Lettore come autorità indiscutibile, senza poterlo minimamente sottoporre a verifica; nel secondo, limitandosi a raccogliere materiali “sicuri” e non opinabili, rinunciando a prendere di petto le opinioni e le valutazioni generali. Che le cose vadano così è una conseguenza *comprensibile*, ma, da parte mia, *non divisibile*.

2. Mi chiedete se rimpiango l'autorità perduta? Ma niente affatto! Quando mai le cose sono andate bene? Chiunque abbia avanzato nuove proposte, si è sempre trovato in condizioni minoritarie e a rischio di incomprensione e di esclusione. Dovremmo preoccuparci, invece, se, stante l'attuale situazione culturale, fossimo intesi da tutti e avessimo il cosiddetto *successo*... Non trovo poi così disdicevole né sconcertante una condizione “clandestina”, come quella in cui ci troviamo. Da un lato, è vero, *non esistiamo*, ma, dall'altro lato, da bravi spettri, circoliamo liberamente e ci incrociamo con parecchi altri fantasmi irrequieti. Non è poi così male. Certo, se non si possiede un minimo di progetto da “portare avanti” pur nelle difficoltà dell'esistente, allora la clandestinità innescherà soltanto una *escalation* di depressioni e di lamentazioni... Consiglio a tutti una dieta a base di *humour*.

3. Anche la questione dei contemporanei c'è sempre stata. È uno dei paradossi dell'Ermeneutica (si comprendono meglio gli autori del passato, perché c'è la tradi-

zione che li porta verso di noi: con i contemporanei dobbiamo scommettere). La cosa non è nuova: oggi mi trovo sott'occhio Virginia Woolf che se la poneva negli Anni Venti del Novecento in *Che effetto fa un contemporaneo* e si trovava a concludere che «è un'età di frammenti... Sì, è un'età magra... se mettiamo un secolo davanti a un altro il paragone sembra schiacciarsi... un'età incapace di sforzi sostenuti, sparsa di frammenti, e da non potersi seriamente paragonare con l'età precedente». È chiaro che se misuriamo per valori “assoluti”, non potremo che concludere sulla superiorità del passato (noi italioti, poi, che abbiamo il vertice proprio all'inizio: cosa fare dopo Dante?), convenendo con la Woolf che «dobbiamo voltarci a guardare il passato con invidia». Noterei, però, che, adesso, nella modernità “protratta”, siamo diventati così frammentari da non considerare più la frammentarietà come un difetto, sibbene come una prova di “realismo” inopinato (a un “mondo a pezzi” corrisponderebbe un “testo a pezzi”). Ma, a questo punto, se si abbandona il criterio della “qualità pura” per entrare nella dialettica (benjaminiana) di tendenza e qualità, le cose cambiano aspetto: potremo guardare al presente andando alla ricerca delle tracce di una tendenza antagonista e allora, sappiamo in partenza che i testi che ci interessano non li troveremo già belli in vista nella vetrina della cultura ufficiale, ma dovremo cercarci laboriosamente nei margini, ai confini della *visibilità*. Nel frattempo, dovremo adoperarci anche a riscrivere il passato nella nuova prospettiva, tagliando con la lama dell'alternativa la superficie uniforme che le epoche hanno assunto nella sistemazione storiografica. Ci dovremo nutrire, come vorrebbe Benjamin, di quanto nel passato è rimasto incompreso e inadempito e non del filone centrale, che è sempre quello continuista, mediatore, moderato.

4. Chiedo scusa, ma devo rivendicare il fatto di non aver mai speso una, dico una, parola in favore del Postmoderno, mentre ne ho continuamente rilevato l'inconsistenza logica della formula e la “resa all'esistente” della sostanza. Adesso mi dicono che, negli USA, ci sono segnali di saturazione del Postmoderno. Sarà, ma non ne sono contento: è probabile che ciò che verrà dopo sia un ritorno al prima, cioè a una politica culturale delle identità “forti”, dei valori consolidati, una teocrazia umanistica tale da sbandierare modelli ideali nel mentre viene mantenuto con le armi il privilegio nel sistema-mondo. Dovrò rimpiangere i postmoderni? Almeno loro hanno avuto il merito di dire apertamente le lodi del mercato e di giocare sulla pelle del suo cinismo. Dopodiché, va detto che, proprio a causa della sua voracità onnivora, avendo voluto inglobare tutto, il Postmoderno ha avuto le sue differenze *interne*. Anche tra i teorici di lingua inglese, ad esempio, Anderson ha distinto un *ultramodernismo* e la Hutcheon ha evidenziato un versante *critico*... Io, da parte mia, ritengo che gli autori indicati nella domanda, come Calvino, Arbasino o Manganelli, pur avendo elementi in comune con quelli che sono stati teorizzati nel *postmodern style* (penso, ad esempio, all'ironia), non possano dirsi *tout court* postmoderni (o postmoderni *puri*), in quanto la loro ironia non è di quelle che ammorbidiscono il contrasto e preludono all'accettazione, bensì del tipo che “complica” il testo, ne divarica i livelli, ne distrugge l'ingenuità e quindi si discosta radicalmente dalla semplicità e dalla naturalezza del narrare richiesta dal mercato, così come dal rifacimento ludico-scettico. In quegli autori permane una differenza “sperimentale” e una funzione cognitiva e polemica della scrittura, tant'è vero che essi si sono trovati ad attraversare o costeggiare le manovre delle nuove avanguardie.

5. Un carattere del recente periodo mi pare sia proprio la fine dei dogmatismi, ossia dell'autosufficienza dei metodi. Tra i metodi si verificano mescolanze e interscambi. Insomma, se mi serve qualcosa la prendo dove mi pare, senza rischiare di essere accusato di offesa ai libri sacri... Ma questo è esattamente il contrario dell'ecllettismo. L'ecllettismo risponde all'esigenza di apertura nel modo peggiore. Serve, fondamentalemente, a far cadere qualsiasi discriminante e a consentire tutti gli apparentamenti, in pratica è la vittoria del pragmatismo accademico, per cui non importa come la pensi, basta che tu stia dalla mia parte. L'ecllettismo è un modo di girare attorno al testo e guardarlo da tutte le prospettive possibili, per non affrontarlo mai. Invece, la questione non è di quali strumenti si adottino, ma di cosa si voglia fare con essi. A me, ad esempio, interessa principalmente avviare una *critica dell'immaginario collettivo*. Ciò significherebbe, allora, una impostazione di fondo marxista (la società come conflitto), una attrezzatura linguistico-semiotica (per capire come funziona la produzione di immagini), un confronto con la psicoanalisi (poiché si tratta di cogliere i punti di aggancio degli investimenti) e un orizzonte concepibile come teoria generale della lettura, poiché si dovrà, alla fin fine, semplicemente *imparare a leggere*. In questo quadro, mentre i *Cultural Studies* mi sembrano finire nell'ottica antropologica delle relazioni tra culture *diverse*, che non possono far altro che accettarsi vicendevolmente senza riuscire mai a sottoporsi a critica, tengo d'occhio di preferenza i teorici neomarxisti, non solo nell'area anglosassone, come Fredric Jameson e Terry Eagleton (che ho esposto e discusso nei miei "sudati" lavori sulle *Teorie letterarie contemporanee* e sull'*Alternativa letteraria*), ma ancor più alcuni europei in controtendenza come lo sloveno Slavoj Žižek e soprattutto, in Spagna, Juan Carlos Rodríguez. In questi autori ci sono molte connessioni metodiche (tra marxismo e psicoanalisi, per esempio), ma assolutamente nessun ecllettismo ecumenico, quanto semmai lo sforzo di uscire dal conformismo dominante per vedere i "fili invisibili" che tirano le marionette delle pretese identità.

6. Non ho bisogno di ripeterlo, mi basta rinviare alle premesse iniziali. In pratica, non credo che la critica letteraria italiana abbia qualcosa da "riacquistare". Semmai penso che, al contrario, abbia qualcosa da perdere: semplicemente il crocianesimo. Il crocianesimo in Italia non è mai sparito e, dopo essere rimasto nascosto sotto le mode più diverse (anche sotto lo Strutturalismo e sotto il Marxismo – che bella ricerca da fare sarebbe quella sui residui crociani nella critica marxista del Novecento!), risorge invariabilmente non appena il dibattito si smorza, con tutta quella *koiné* idealistico-romantica fatta di intuizione, armonia, miracolo, mistero e via perorando. È un senso comune profondo e resistentissimo, che vede la Poesia (con la maiuscola) come linguaggio dell'anima, della vita privata, del sentimento. Di recente, anche un commentatore politico serio come Eugenio Scalfari, sorpresi della buona accoglienza delle antologie abbinata al suo giornale, ha elevato inni alla poesia infilando uno dietro l'altro tutta una serie di luoghi comuni che più "crociani" non si potrebbe. Ma l'emotività, che tanto si esalta oggi, anche a Sinistra, non è forse la stessa facoltà, poverissima di critica, che, tramite la sua *immediatezza*, ci lega al carro dei richiami e degli impulsi commerciali? Se ci liberassimo, una volta per tutte, di questi logori armamentari, forse la critica guadagnerebbe, allora sì, un po' di mordente e di capacità di contrattacco rispetto alle seduzioni fantasmagoriche delle immagini che ci circondano.

VOCI

Alberto Casadei – *Nel mentre*

Leggendo le poesie di Alberto Casadei viene da pensare ai versi di Federico Italiano: «Il custode di un palazzo non differisce molto / dal custode di un museo, / entrambi accudiscono il frattempo» (*Nella costanza*, Borgomanero, Atelier 2003). Ecco, quella di Casadei è poesia di riflessione *sul frattempo*, poesia che racconta *nel mentre*. Tuttavia se il *frattempo* di Italiano è spencolato in avanti verso un abisso, sì, ma di pienezza, questo *mentre* di Casadei sin dall'inizio si offre con la coscienza dura e perlacea di essere solo necessità, mai scelta, con la coscienza di una sospensione sulla vita che è lì per iniziare e invece già è scolpita, fissata nella quasi eternità di un azzurro luziano: «quando si passa dallo / stare per / all'azzurro, quasi / eterno». Il *frattempo*, il *mentre* di Casadei sfugge, con tutto il suo carico di promesse, anche amoro-se, è come energia che si sprigiona ma non si comunica, se non per attimi che l'uomo non sa, non può fare propri, completamente. Cosa resta da fare, allora, se il *frattempo* è così povero di senso, se non è già più (già mai) quel che è (era)? Nulla, solo vivere, abbandonati alla corrente vitale che ci conduce, «comunque andando, procedendo». Il discorso di Casadei è qui anche storico, biologico, quando introduce l'aspirazione ad un legame generazionale fra genitori e generati, «perché il ricordo del volto / che ti ha generato appaia / duraturo». Si apre allora un baluginio di speranza, la «prosecuzione dei geni» che «fuoriesce alla luce».

Sarebbe salutare, sarebbe davvero compensazione, questo braccio teso al futuro, questo superamento del *mentre*, è un evento che «esalta perché / sarebbe gloriosa la vita». Ma già il titolo del secondo movimento (*Per un figlio scomparso*), e così pure l'uso del condizionale nei versi appena citati inducono a ritenere che la speranza muore in se stessa, è solo una falba costruzione della mente. E meno ancora della speranza conta la *fides*: «di cosa dovremmo fidarci / se l'avvertimento / della contrarietà dell'esistenza / è più forte / di qualsiasi contatto». La storia del singolo si scontra, quindi, con questa drammatica verità. Eppure è ancora possibile puntellare il dramma con il calore, il contatto tutto umano con la vita? Casadei prova a costruire allora una sua impalcatura («ho teso però la mano»), come a voler partecipare alla seppur fugace presenza, o piuttosto (e disperatamente) come a voler partecipare anche all'assenza, se possibile. Così, quasi sentendosi parte di un tutto che, seppur sfuggente e contrario, permea le vite degli uomini, le fa partecipare ad un Essere, alla maniera di Anassagora, fatto di semi sparsi, scomposti, disgregati e sempre ancora riaggregati, ricomposti in unità («il mischiarsi di respiro / particelle spore del / possibile canto, / di quel sorgere / che adesso, intimamente, / è il suo destino»). Ma questa è faccenda tutta umana, di sogni e riscatti, di destini non segnati, mentre ciò che resta, anche degli affetti, è solo il sentimento della scomparsa («non rimane che il cristallo / dell'attimo in cui – / scomparso»). La vita allora, qualsiasi vita in qualsiasi tempo, è sottoposta alle leggi di una quotidianità rituale, ripetitiva, ad un dare-avere vita («La commerciabilità è l'essenza del / reale».

Non occorrono / dimostrazioni, potendosi / inferire l'assunto da / ogni mutuo o muto / scambio, dal feto / alla madre, dal maschio / alla femmina, / dal tempo-respiro / alla polvere / cosmica» fine a se stesso o dipendente da leggi primigenie, stabilite una volta per tutte, fissate in un *mentre* continuo, che priva l'uomo di ogni altra opportunità di sguardo, sia all'indietro, sia in avanti. La ricerca dell'assoluto «riguarda i finali, ma / non è concesso al / singolo di interpretare / il suo» semplicemente per-

ché il finale non esiste, non esistendo un plausibile inizio, cioè un inizio che contenga in sé *la fine*, anzi *il fine*. È l'amara constatazione di Casadei, la certezza che «troppo grande è lo sbilancio, / per aspettarsi pienezza / perché non servirebbe / dove l'universo si squaderna, / perché non resterebbe / dove la vita s'inferna, / perché ancora... // *infine perché sei / nel mentre*».

Riccardo Ielmini

I MOVIMENTO

Condizioni di partenza

1.

tracce di pneumatici che segnano
l'asfalto, nere tratteggiate
spezzate sul grigio e
l'indicazione di una morte
perennemente
stabilita

2.

ascoltano le nuvole candide
dal cielo l'enormità
del vivere aspramente. Una
rete di simboli e
foreste di email
quando si passa dallo
stare per
all'azzurro, quasi
eterno

3.

e l'amore che altri definiscono
incontrandosi e svanendo
portato al limite
al vacuo
al credere e infine
penetrato nel corpo stesso
pronto al suo finire

4.

come se resistesse a lungo il trasferirsi
di energie, che sono tue
mie, facili a suggerire
le debolezze della carne, la singola
mancanza – cibo fatto
omogeneizzato, precotto, scatoletta –
o il desiderio d'altro
imperioso o
lo specchiarsi

nelle immagini radio
televisive

5.

perché il ricordo del volto
che ti ha generato appaia
duraturo, oltre il clac –
scricchio ominoso,
“questa è la tua
conclusione” –
e insomma perché quel
ricordo quel
viso ti risulti
affine

6.

ovvero l’individuazione
millimetrica della tua traiettoria
vitale, delle chilocalorie
del fattore di crescita
e dell’antispastico più
efficiente quando
lo stomaco rifiuta
e la sostanza potrebbe
dileguarsi

7.

comunque andando, procedendo
oltre le linee zebbrate,
su un asfalto molle
per il calore derivato
dal “buco – quanto grande! –
dell’ozono” o dalle
manie umane, e incom-
patibile perciò con
il vivere consueto,
come le parole
con l’ente

8.

e ancora infinitamente
scendere scale mobili,
collegarsi ai siti, dal
mouse al browser e sì
dal browser al perplesso
tuo attendere, fermata dentro
la sola perfezione che
ti rimane, in-
immaginabile.

II MOVIMENTO
Per un figlio scomparso

9.

E dunque sperare soprattutto
nella prosecuzione dei geni
che diventa la certezza di
un altro semblante,
e un grumo di cellule
e fuoriesce alla luce
guardando estranea-
mente, intensa
ma estrane-
a

10.

dal momento che solo in
altro modo si può accordare
un senso al correggere o
al distruggere, alla corporeità
che cresce, e tocca altri
corpi e di ciò
si esalta perché
sarebbe gloriosa la vita

11.

ma impedisce che l'uno
possa consistere col due e
che il padre sia identico al figlio,
pur avendo bisogno di crederlo,
quando gli occhi si guardano,
e le dita si toccano
appena, corrispondenti,
diverse

12.

il gioco di usare tutti gli strumenti
come se fungessero ad altro
da quello che si è deciso,
piatti come laghi,
aghi come simboli,
essendo possibile
unirsi soltanto
nel ferirsi

13.

perché poi l'unirsi?
La necessità consiste ancora
nel creare pro altro cedere
o invece soltanto al singolo è

necessario, e lo svilupparsi si dimostra
irrelato, e il guard-
infante è uno spiacevole
vezzo linguistico,
puerile

14.

di cosa dovremmo fidarci
se l'avvertimento
della contrarietà dell'esistenza
è più forte
di qualsiasi contatto –
cellulare o internet o saluto
o fumo – un messaggio
che distingue
l'esigenza del più vecchio
e del suo
figlio

15.

ho teso però la mano,
sfiorando i suoi teneri
capelli, il suo fenotipo,
il mischiarsi di respiro
particelle spore del
possibile canto,
di quel sorgere
che adesso, intimamente,
è il suo destino

16.

potendo almeno dirti
“figlio mio, carne della
mia carne, sangue
che scorre, gene che
incide”, e invece
non così,
non rimane che il cristallo
dell'attimo in cui –
scomparso.

V MOVIMENTO
Nel mentre

33.

La commerciabilità è l'essenza del
reale. Non occorrono
dimostrazioni, potendosi

inferire l'assunto da
ogni mutuo o mutuo
scambio, dal feto
alla madre, dal maschio
alla femmina,
dal tempo-respiro
alla polvere
cosmica

34.

a cosa serviranno quindi
gli esercizi ad maiorem
rei gloriam, la costituzione
di mondi immaginifici
che imitano il mondo com'è,
lo immillano, lo
specchiano e ne fanno
un disperato ornamento?

35.

forse per attendersi epifanie,
come doveva accadere a Dresda
o a Hiroshima nel Quarantacinque,
per curare una piccola pianta,
che crescerà generosa
e donerà i suoi fiori
alle mani di chi
vorrebbe ringraziare

36.

più che altro l'assoluto
riguarda i finali, ma
non è concesso al
singolo di interpretare
il suo, quasi che la compiutezza
fosse odiata,
la perfezione
disumana

37.

ma lo splendore della luce,
l'esserci piuttosto che il non,
la ripetizione della nascita
e del morire, perché
non dovrebbe essere
bello,
secondo la percezione
primigenia?

38.

non è anánke, non è
credibile che l'evento
sia per noi unicamente,
quasi che si potessero giusti-
ficare miriadi di errori,
apocalissi parziali,
formule misteriche,
lettere lotte
osmosi
interrotte

39.

se è vero che qualsiasi
istante è revisionabile
al suo estinguersi,
che esiste una memoria
sottintesa, anche il minimo
variare parrebbe
acquisire una temperanza,
un'oltranza, una
datità sensata

40.

putroppo informe al contrario
è il conteggio delle azioni,
innumerevoli trapassano,
come pulviscolo sugli occhi,
e troppo grande è lo sbilancio,
per aspettarsi pienezza:
perché non servirebbe
dove l'universo si squaderna,
perché non resterebbe
dove la vita s'inferna,
perché ancora...

*infine perché sei
nel mentre.*

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Alberto Casadei è nato a Forlì nel 1963. Si è laureato e specializzato in Letteratura italiana alla Scuola Normale Superiore e l'Università di Pisa, dove attualmente insegna come professore associato. Ha pubblicato numerosi lavori sulla letteratura italiana del Cinquecento e del Novecento, fra cui *Romanzi di Finisterre. Narrazione delle guerra e problemi del realismo* (Roma, Carocci 2000). Alcuni suoi racconti sono stati pubblicati su varie riviste. Nel 2002 è uscito, per l'editore Manni di Lecce, *La domenica di questa vita*, breve romanzo storico che si caratterizza, fra l'altro, per un uso innovativo del rapporto testo scritto/testo visivo (in internet). È pronto un altro romanzo di tipo storico (dal titolo provvisorio *Retrogradatio*) e una raccolta di racconti brevi (*Aforismi del bel vivere*), in buona parte collegati a immagini.

Matteo Fantuzzi – Goriça/Nova Goriça

La tematica trattata da Matteo Fantuzzi in questa silloge può essere definita con termine weberiano come il “disincanto” dei valori caratteristico della civiltà contemporanea: le leggi del mercato e della pubblicità mass-mediatica stanno stravolgendo, strumentalizzando e fagocitando la maggior parte degli ideali su cui si reggeva il passato. Qui non ci troviamo di fronte ad una pura e semplice demitizzazione finalizzata a spogliarli delle componenti retoriche e mitizzate, come avvenne nella prima parte del Novecento ad opera di Gozzano e di Pirandello, perché è assente ogni componente ironica. Lo sguardo, infatti, è attonito più che deluso e da tale atteggiamento deriva uno stile narrativo-descrittivo che si raggruma in brevi quadretti o in vicende minime che tratteggiano con rapidi tocchi situazioni e figure, emblemi ciascuno della distruzione di un modello celebrato nell’immaginario collettivo o nelle lettere il quale naufraga nell’attuale situazione, come deduciamo anche dal titolo stesso. Non è assente una componente visionaria per significare che talvolta il sogno riesce a cogliere la realtà in maniera più profonda di quanto non riesca l’occhio sveglio.

Le speranze di gloria letteraria di Pier Carlo, che a vent’anni era considerato «il nuovo Leopardi» naufragano nella banalità di un’allucinazione onirica, nella quale Montale lo prende a schiaffi. L’elaborazione del lutto si stempera «sui menu del ristorante». Il mito del rinnovamento politico si infrange tra quattro pareti «sotto terra». L’anelito all’eterna giovinezza, della prestanza fisica decade nel lavoro notturno della truccatrice di cadaveri. I sogni di gloria calcistica sono spezzati da una banale tosse. Anche l’amore romantico viene distrutto dall’immagine prosastica di un volto spinto «fino a quasi incrinare la mascella». La fama letteraria viene frustrata dalla polvere che si accumula sugli scritti destinati «ad un catalogo» mai realizzato. La battaglia sociale è finita tra fabbriche di sapone ed un «cartellone che parla di quanto i Caraibi / nel mese di Marzo siano convenienti».

Il poeta non esclude neppure se stesso da questa “caduta degli dèi”, quando nella parte finale si presenta servendosi di un linguaggio tratto dagli annunci pubblicitari per dimostrare come anche la poesia-spettacolo, la poesia-promozione, la “poesia da rivista” fallisca i suoi obiettivi umani più autentici per sottometersi passivamente alle richieste del mercato.

Fantuzzi non giudica con il cipiglio del moralista e neppure si estranea dalla situazione: il suo sguardo percorre tutta l’esperienza faticosa dell’indagine volta a ritrarre prima ancora che comprendere l’attualità. Il pessimismo di base non consente redenzioni: è tramontato quel mondo di archetipi sociali che tanta attrattiva aveva esercitato per migliaia di anni. Dinanzi non resta che la crudele realtà osservata sbarbarianamente ad “occhi asciutti» nella consapevolezza dell’abisso, come indica la sproporzione fenomenologica tra le opposizioni interne delle diverse composizioni, in cui l’umanità è caduta. Anche la poesia, ultima arte delle arti liberali, fino a poco tempo fa salvata dalla logica del denaro, ha ceduto il poeta «piacente, nuovissimo: / concedesi a case editrici purché facoltose / scopo pubblicazione e sollazzo / reciproco». Forse il Novecento afasico, avanguardista, il Novecento lobbista non poteva che produrre questo esito.

Giuliano Ladolfi

In televisione rivedo Pier Carlo,
cuoce una bernese di sgombro.
Quello che presenta domanda:
“anche i grandi poeti mangiavano il pesce sovente?”
Ed ecco che lui gli risponde. E sorride.

Pier Carlo a vent’anni se lo contendevano tutti,
era la grande promessa, il nuovo Leopardi.
Montale perfino voleva cenasse con lui
ogni volta possibile, lo chiamasse “nonno”:
lo amava come fosse un figlio...

Ma un giorno una tv privata gli chiese
di partecipare a un dibattito:
e lui era bello, spigliato, ci sapeva fare,
“è perfetto” dicevano
“sa proprio bucare lo schermo”.

Di comparsate Pier Carlo ne ha fatte 240 a quest’oggi:
scalato montagne, visitato malghe, accudito delfini,
camminato sui carboni ardenti, inviato ai mondiali di rutti.
Esce un suo libro ogni anno, ma li scrive Sandro, ragazzo di Sondrio
pagato profumatamente per tacere, lavorare, basta.

A volte Pier Carlo mi chiama
la notte, dice che ancora una volta
Montale gli è apparso in sogno
ai piedi del letto
e lo ha preso a schiaffi.

Risponde mia moglie,
gli dice che sono a Milano,
o Varese per qualche convegno,
che è solo un fattore nervoso, di prendere
un bel latte caldo e rimettersi a letto.

*

C’era una brezza magnifica quella notte
del 26 marzo. Mi spararono
un colpo alla faccia e mi sputarono
addosso. Erano quelle giornate
di traffici enormi dal sud dell’America.
Alle volte arrivavano camion stracolmi
che s’offrivano a prezzi bassissimi,
ed era logico un qualche cadavere.
Qualcuno che pestasse i piedi un po’ troppo
ai “signori del feudo”. Come me giust’appunto.

*

Elaborare il lutto, dirsi:
“non è vero niente”, “non è nulla”

non pensare [...]

ed anche oggi che son passati anni
mi riappari delle volte sui menu del ristorante,
o alla stazione mentre attendo l'autobus.

O anche al cinema, tra le réclames di inizio proiezione:
sei un passante in campo lungo dentr'allo spot dell'adidas,
nella pubblicità dei tegolini, te ne stai facendo altro

(come sempre)

sfogli il giornale e mediti i tuoi fatti, i tuoi progetti.

*

Eppure m'ero ripromesso
non sarei venuto a trovarti,
troppo è ancora oggi il ricordo
perchè io non ti pensi ad Andorra, o in America,

o a Glasgow. E invece stai lì, sotto terra,
non ti curi di niente, della fabbrica in vacca,
delle nuove riforme, del periodo di riassetamento
politico, del fattore economico.

E come ne esci contento in immagine, sembra quasi
che lì si stia bene ogni tanto, che magari spostandoti
un poco ci sia spazio anche per il sottoscritto
tra quelle pareti spesse.

*

Giro ancora i negozi
di libri da quando mi hai chiesto:

“Tu che te ne intendi, cosa mi consigli di leggere?
Qualcosa di bello, di allegro, che non mi ricordi
che trucco i cadaveri ora per vivere. Sai, a volte
qualcuno di quelli è bruciato nel volto, ed allora
i parenti suoi devono darmente una foto vecchia.

E io divento quella che fa i morti. Dal nulla.
Perchè il fuoco si porta via tutto: ogni solco del viso,
ogni parte di derma, e certe volte che ho il turno di notte
ho paura di colpo quello dalla bara ne esca,
chiedendomi di andarci piano col mascara arancio
perchè – veramente – ha la pelle ridotta uno straccio e certo

non vorrebbe davvero in eterno la cosa dovesse notarsi”.

*

Il portiere di riserva non esulta come gli altri
resta fermo abbarbicato alla speranza
che quell'altro in calzamaglia se lo stracci un legamento
per entrare tra gli applausi, conquistare il proprio posto,
avere donne, case al lago, delle macchine potenti.

Avere gloria finalmente. Il portiere di riserva
se ne gira col cappotto anche di luglio per non prendere un malanno,
perché una volta era il suo turno, ma lui era a letto
con la tosse, ed entrato il ragazzino degli under 18
strappò un 9 alla Gazzetta, ed oggi gioca in Premier
nel Newcastle, ed ha fatto anche la Champions.

E due réclames per gli shampoo.

*

Perché non mi guardi dal televisore?
Io vorrei solamente uno sguardo
tra una news e quell'altra, che abbandonassi
la lettura dei quotidiani economici,
guardassi lo schermo per dirmi

“Ti amo Giampaolo, da sempre,
da quando ho iniziato qui a Mediaset,
qui al Tg4”. Io allora potrei telefonare
al tuo direttore di rete, per chiederti
in sposa, ci sarebbe anche la diretta
al nostro matrimonio, e Vespa, e Cucuzza
riuniti per uno speciale d'approfondimento
un “Porta a porta” speciale in esterna,
come al Premio Strega.

*

*quando sei qui con me
questa stanza non ha più pareti
che si muovano, e che cerchin
di schiacciarmi. e non ci sono io nel mezzo
che ho paura di morire, che ho una fifa maledetta.
perché alle volte mi ritrovo
a ciondolare in bagno
coi calzoncini mezzi aperti
o tu mi scopri che io tento di affogarmi
nel lavello e spingendo bene il volto
fino quasi ad incrinare la mascella.
ed allora tu mi urli qualche cosa a questo
punto, ed io quasi mai capisco,
ed invece quasi sempre io ti scambio*

per Caronte, intenzionato a traghettarmi.

*

Ritorno alla casa sull'Adige dopo molti anni
per recuperare qualche olio scampato alla guerra,
per quella antologica della quale Cadice

(da troppo tempo) era in debito.

Sandra per te cucinava frattaglie, o cuciva le tende.
Poi tu dal tuo studio le urlavi qualcosa,
che "c'era la luce" così lei per non perdere tempo
iniziava a spogliarsi già nel corridoio;
come fossimo papi o reali tu invece usavi noi nei tuoi quadri:
eravamo stallieri, o gli autisti, o quei vecchi che venivano
a dare una mano col mosto. Sandra oggi ha 62 anni,
come me d'altro canto: è convinta che una volta
tu morto non sia più venuta la luce di un tempo,
sebbene rimanga ancor'oggi accostata alla porta
per giorni talvolta, ma a lei ormai da anni non ti sei più rivolto.

*

Solo oggi mi accosto ad un lutto
che ho lasciato passare per anni,
senza un qualche successo.

È occasione un scansare la polvere
dagli oggetti che un tempo ti avevan distinto,
destinare i tuoi scritti a un catalogo
per i dottorandi di Trento, auspicando un convegno.
Ho paura a toccare il tuo mondo,
ignorante qualcosa sia fragile troppo
per non ceder di botto ad un qualche contatto,
come me in questo stanzotto freddo.

*

Un tempo era qui la battaglia,
dove oggi ci sono le industrie, si produce sapone
integrando gli scarti biologici ad alcuni polimeri
atossici. Così hanno voluto i politici
per togliere da queste terre una patina
antica di follie comuni che i vecchi si portano
ancora nel volto, un peso costante
che a volte fa perdere il sonno,
li prende e li sveglia convinti che didietro
al forno possa esserci un qualche ufficiale del plotone

opposto pronto a fargli la pelle.
Nel punto in cui era la tenda
in cui si decise di radere al suolo la valle,
bambini compresi (e tanto le donne, o i malati)
lì sta un cartellone che parla di quanto i Caraibi
nel mese di Marzo siano convenienti:
dei modici prezzi dei servizi aerei,
solo prenotandosi appena sei giorni in anticipo.

*

[PORTA PORTESE]

24enne poeta. Davvero dotato,
1.80, bel fisico asciutto,
capelli neri, piacente, nuovissimo:
concedesi a case editrici purché facoltose
scopo pubblicazione e sollazzo
reciproco. No narrativa oppure pagamento.
No perditempo. Telefonare ore pasti al 376.415...

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Matteo Fantuzzi (1979) è nato e risiede in provincia di Bologna. Numerosi i premi conseguiti, tra questi l'«Aldo Spallicci» al fianco di Alessandro Parronchi, la menzione d'onore al «Guido Gozzano», i premi «Arturo Avanzi» e «Marino Piazzolla». Ha pubblicato in molte riviste tra cui «Yale Italian Poetry», «Specchio», «L'Ortica», «Ellin Selae», «Zeta», «Fermenti», «SRP», «Graphie» e «Babel»; collabora con «Le Voci della Luna»; ha creato il sito UniversoPoesia (www.universopoesia.splinder.com), suoi versi sono presenti in varie antologie, ed hanno raggiunto in questi anni Francia, Germania, Slovenia, Belgio, Stati Uniti, Finlandia, Polonia, Rep. Ceca, Venezuela ed Islanda. All'attivo anche molti premi e progetti teatrali. A lui il primo canale della radio nazionale slovenia ha recentemente dedicato una serata di trasmissioni leggendo un'ampia selezione di testi.

Italo Testa – *Barena sud*

Queste quattordici poesie di Italo Testa, che già nella sequenza in cui le leggiamo dimostrano una notevole tenuta e alcuni risultati singoli di indubbio valore, prenderanno posto in una raccolta più ampia (e, se le mie impressioni di lettura non sono del tutto errate, in zone funzionalmente diverse di tale raccolta), che momentaneamente si intitola *Per ogni minaccia*. Dato che nelle poesie che seguono sembra possibile individuare delle dorsali, delle aree di sensibilità, delle tematiche che le attraversano, passando e ritornando da un testo all'altro, la verifica di uno stadio più complesso e articolato del loro combinarsi potrà portare a modificare o rivedere le ipotesi che sto per formulare. Da queste osservazioni preliminari, si può capire che la poesia di Testa costruisce delle trame, delle ragnatele, dei percorsi che si incrociano; e prevede quindi una superficie di crescita e una sostanza coesiva che possa agglutinarla. Non è poesia di momenti isolati, ma di una vicenda, una peripezia. Questo non vuol dire una narrazione: non ci si aspetti una lucidatura con gli oli e i balsami, spesso fin troppo a buon mercato, del poema o del romanzo in versi, realista, simbolico o allegorico che lo si voglia. Quella peripezia che mi pare di vedere si risolve in una sorta di quasi-immobilità, quella vicenda è costituita dal protrarsi di una debolezza che non è una rinuncia o una sconfitta, ma una peculiare, forse insostituibile maniera d'essere, e una forma, forse paradossale, di partecipazione. Parlare di paradosso per versi così pacati, e spesso squisitamente levigati, può sembrare fuori luogo; eppure non penso di sbagliare dicendo che proprio in quelle callide "ghirlande" di parole si muovano assieme, e scontrandosi, senza possibilità di soluzione, l'attività e la passività (la "pazienza"), una coscienza quasi cartesiana e un ottundimento che di quella è l'esatto contrario, un senso dell'ordine e della chiusura che fa da argine, ma anche da filtro, a un'ineluttabilità di apertura e fino d'informe. Tutto questo viene realizzato attraverso, e qui sta secondo me uno dei punti di forza, una delle cose migliori della scrittura di Testa, un uso radicalmente non patetico della forma, che non organizza polarità di euforia/disforia, di benessere/inquietudine, ma allude a un fondamentale rapporto che viene prima di tutte queste affezioni. Provo a chiarire dicendo qual è, a mio giudizio, il luogo in cui si confrontano tutte le determinazioni contrarie, e insomma, la posta in gioco di questa scrittura poetica. Una delle linee tematiche e figurali che percorrono i versi di Testa (lo si constata agevolmente) è quella dello sguardo; e si direbbe che vi sia, in esso, un punto di equilibrio attorno a cui gravitano tensioni completamente diverse. Da una parte lo sguardo è costruttore, se non si vuole dire creatore; in termini fenomenologici si potrebbe dire che è intenzionante, cioè stabilisce delle correlazioni d'oggetto, e quindi relative fissità, coerenze di rapporti, schemi, prelevando da un flusso o una serie di flussi. Ma lo sguardo ordinatore opera, e si trova ad avere come primo correlato, su una dimensione che gli offre una presa ingannevole; lo sguardo è l'apertura di un rapporto con qualcosa che gli si rifiuta. Testa usa per designarlo, tra gli altri, anche il nome di aperto (dichiarando il suo innesto in un filone importante della poesia e del pensiero europei); l'aperto sarebbe la luce pura, il tutto bianco che non ha il rango di oggetto, non può essere visto, e anzi erode la visione e tende ad assimilarcela, spegnendola. La forma, prodotto dell'intenzione ordinatrice, vorrebbe e non può trasformarsi in quel manto, quella pellicola, quell'etere e apertura in cui i fenomeni appaiono/scompaiono; e invece essa è matrice d'assenza, e può soltanto mimare lo splendore innominabile della luce sugli oggetti: splende sì, ma della loro

assenza, può cogliere l'informe solo indirettamente, nell'attimo del ritrarsi di quello. Se nello schema non può entrare ciò che sempre passa, e fermenta anonimo, l'unica "esperienza" che la coscienza potrà avere di esso sarà quella del proprio annebbiarsi: la stupefazione, lo sperdimento, la dissipazione; un limite dell'esperienza stessa. Si disegna così un territorio ai due bordi di questo limite; un dentro e un fuori. L'aperto sarà l'esposizione, il perenne passare, e l'indebolimento della coscienza, l'indifferenza; il chiuso sarà lo spazio del soggetto e del pensiero. Ma il limite è una soglia che resta permeabile. Il gesto della poesia è quello di uscire, di varcarla, quella soglia; è un movimento, anche se quasi impercettibile, e non una stasi, non è stare dentro o fuori, ma attraversare. Lo sguardo ordinatore è anche una modalità del prendersi cura, cui non si può rinunciare completamente; d'altra parte la chiamata dell'aperto è strapotente, imperiosa nella sua sovrana, anonima indifferenza. Sembra che per Testa scrivere sia questo movimento sulla soglia, un movimento senza potere stretto tra due diverse e inevitabili minacce: l'immagine vuota e il pieno indistinto, l'asfissia del chiuso e l'annegamento dell'aperto. Se si leggono *L'impermanente* e *Minerale*, due poesie tra le più lavorate e più belle del gruppo, si vede benissimo l'opera di articolazione e quasi di osmosi: una chiusura (anche metrica e formale; e la metrica di Testa meriterebbe un discorso a parte, per la capacità di mettere in risonanza il patrimonio tradizionale con tutti i *déplacement* che lo hanno animato nel corso del Novecento) che viene continuamente tessuta e incrinata, un'apertura che viene accolta e tenuta in riserva. Sulla soglia di cui dicevo, essenziale linea di transito, giurisdizionalmente indecidibile, che è anche un molto reale e concreto paesaggio (si veda la conclusiva, e decisiva, *Romea, mattina*), si esercita l'attività difficile, anche penosa, della distinzione: distinguere le figure dallo sfondo, distinguere le case dalla nebbia, l'opera dell'uomo dall'inumano, in una dimensione di continua, e forse felice, provvisorietà.

Federico Francucci

LA DISSIPAZIONE

Chi ha scoperto il disamore
e ha guardato nella pioggia
un acero, il globo acceso
nell'arancio autunnale,

chi sa di non aver amato
fuori espone il suo dolore
sui tuberi nel vaso
tra i bossi sul balcone,

ora che il verde lo ha invaso
all'inguine sente una fitta,
la lingua come una foglia
gocciola nella sua bocca.

L'ESPOSIZIONE

Lo sguardo è lenta costruzione
brivida e traluce dai rami

la lamina tenera del cuore
riveste il pensiero e l'azione.

Il giorno è muta esposizione
alle intemperie e alla luce
la mente ruminava le cose
le afferma nella sottrazione.

L'IMPERMANENZA

L'impermanente, il filo che si perde,
l'ansia, la bava che cola alla bocca,
l'inapparente, l'acqua sulle foglie,
la trafittura che più non ci tocca;
era questo, e non è più nominabile,
iridescente, il manto d'apparenza:
la ghirlanda stesa, sul cuore immobile,
immobilmente splende dell'assenza.

I CARDI

Perché la luce non sia incerta
questa che ondeggia ai nostri piedi
e il mondo che gira e trema tra i cardi
si fermi un istante e possa portarci;
hai visto, amore, distesi sull'erba,
due che non siamo, o siamo già stati?
Su un dorso di terra prendono aria,
chiamano l'acqua, che possa bagnarli.

GLORIA E I GELSI

ma le foglie di gelso premono alle finestre
e la tua gola bianca, sul banco, offerta,
Gloria di un giorno, la luce nell'aula
leva dall'ombra l'insidia degli occhi:
*noi, saremo presto invasi dalle foglie,
tu, crescerai paziente nell'aperto dei giorni.*

SBADATAMENTE

Una bottiglia di plastica, tagliata
a metà, sul ripiano del lavabo
mi hai lasciato, quando te ne sei andata,
per innaffiare il nostro amore;

ma io mi dimentico, ed evado
le tue consegne, di giorno in giorno
la luce si ritira, io me ne vado
lasciando i nostri fiori in abbandono;
e così, sbadatamente, continuo
a camminare per le strade, solo,
a fuggire, allarmato, dal tuo bene,
per rincasare, affranto, a sera
scoprendo la felicità inattesa
delle tue piante ancora vive, e nuove.

LO STERMINATO

ma la luce non avrei visto
se non avessi bruciato le carte
un giorno, uscendo per strada
ho sentito di essere nudo.
ma la folgore non mi ha colpito
ho continuato a camminare in silenzio
sulla piazza, già sterminata
al primo sguardo sarei caduto.
tutto questo che non ho mai amato
e la vita che punge nel vento
scorticandomi si è vendicata
quando gli occhi mi ha aperto il canto.

LA LENZA

Guarda la vita che anonima fermenta
il ritmo uguale dei giorni senza meta:
da qui ti parlo, da questa indifferenza
che nel torpore consuma le cose:
le senti in aria, le gemme già esplose,
come chiaro e tremendo il verde incombato?
Lo sguardo sbarrato, la bocca aperta
l'incuria mi ha preso alla sua lenza.

IPOTESI NON FINGO

se uscissimo, andando incontro alla luce
e in questa mattina che non perdona
dicissimo che tutto è neve, e tace

nell'argento di foglie che ci ustiona
e dopo, se seguissimo le strisce
sull'acqua, le mutazioni del verde
e il fruscio improvviso di fronde
che nessuna ansia trattiene o svia...
queste ed altre ipotesi sul domani:
su come prostrarsi e strisciare,
saggiando la consistenza del cielo;
se brucia la casa come pregare,
quando battere o serrare le mani;
se recidere, inghiottire lo stelo,
arrendersi o avanzare nel gelo.

TU CADI

ma metro per metro
la luce frontale
e nella caduta
il dorso di cose
veloci, esatte
profilano gli occhi
sono tue, ti toccano
lasciano una bava
sui pochi vestiti
mentre cadi e cadi
t'investe una nuova
voluta dell'aria
e i muri, le case
i luoghi di un bene
vicino e illeso
scorrono in alto
e lasciano un segno
in palmo di mano

NELL'ORA ESATTA

sull'acqua alta
compari e scompari
nel fascio di luce
gettato dai fari
nell'acqua bassa
gli uccelli già dormono
con ali piegate

pronti a migrare
quando scendiamo
toccando l'asfalto
siamo già altri
mutati dal freddo

e all'ora esatta
tutto ci attende
tra le valli grigie
la poiana scatta

e ghermisce gli occhi
se più non ti vedo
e senza saperlo
ti liscio le ossa

MINERALE

Il mattino è acqua che fermenta
l'anima minerale già sepolta
sotto il telo grezzo della melma
brano a brano si sfalda;

l'occhio umido si apposta
sotto il ventre piatto di una barca
il sonno l'avvolge come un'alga
untuosa e marcia;

fa paura vedere quanto è bianca
la barena e su tutto un gelo
spalmato sulle stoppie come biacca
su un fondo seppia;

il mattino è luce che s'imbianca
raccolta nelle falde della nebbia,
in un lago di brina il cuore annega
avvolto nella sabbia.

TRANSIT MARGHERA

ma le pale meccaniche
in campo azzurro
ci attendono al mattino
lucenti, nell'aria
sopra marghera
vegliano sugli alberi
vigili si distendono
tra le cisterne

addossate all'acqua
dominano il cuore
tremante ancora
nello sguardo dell'alba
dai platani sveltanti
cadono foglie
sui tetti ondulati
bianchi i gas, nell'azzurro
si alzano appena
sui vagoni cisterna
fermi al binario
dietro la fincantieri
si accende il cielo
tra le torri e i silos
di un rosa acido
per noi, stupefatti
oggi come ieri
e assonnati nel transito.

ROMEIA, MATTINA

Qui ho appreso la luce sciolta sugli scafi al mattino
il bordo incandescente e l'anima buia dei rami,
qui ho imparato a dissipare gli occhi, la bocca, il fiato
a calarmi all'alba dentro a un vestito di brina,
qui ho vegliato sui fossi le canne inanimate nel bianco
la frontalità ignara di pioppi eretti come ceri,
qui ho imparato a distinguere nel manto uniforme del giorno
l'intonaco di case insaponate nella nebbia,
qui ho perduto nell'acqua il tuo pegno raschiato dal cuore
e in un pomeriggio ignaro ho confuso i corpi e i volti,
qui ho consumato gli occhi sul volto lucente del mondo
qui sull'argine alto mi sono inumato nel freddo.

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Italo Testa è nato a Castell'Arquato nel 1972 e vive a Venezia. Ha pubblicato nel 2004 la *plaquette Gli aspri inganni* (Como, Lietocolle) e l'e-book *Sarajevo tapes* (Napoli, Edizioni d'if: www.lettoricreativi.com). Di prossima pubblicazione la raccolta *Biometrie*. Suoi testi sono apparsi in alcune antologie, tra cui *Così non ti chiamo per nome* (Roma, Empiria 2001), *Chaos and Communication* (Sarajevo, Link Diversity 2001), *Nodo Sottile 3* (Milano, Crocetti 2002) e sono presenti o in corso di stampa sulle riviste «Semicerchio», «Gradiva», «Le voci della luna», «Specchio», «La clessidra», «Versodove», «Pelagos», «Il ramo d'oro» e sulle riviste on-line «Nabanassar», «Nephos» e «L'Ulisse». Per la raccolta inedita ha ricevuto nel 2000 il premio «Dario Bellezza» e nel 2002 il premio «Eugenio Montale».

Maria do Rosario Pedreira – *La casa e l'odore dei libri*

Nota biobibliografica

(a cura di Mirella Abriani)

Tra le più ammirate poetesse del Portogallo, Maria do Rosário Pedreira (Lisbona 1959) ha pubblicato i seguenti libri di poesia: *Água de Pedras* (1989), *A Casa e o Cheiro dos Livros* (1996), *O Canto do Vento nos Ciprestes* (2001). Laureata in Lingue e Letterature Moderne all'Università Classica di Lisbona, ha ampliato la conoscenza delle lingue studiando il tedesco e l'italiano all'Università per Stranieri di Perugia. È stata insegnante di portoghese e di francese, attività che ha decisamente influenzato la sua scelta di scrivere per i giovani, prediligendo il genere poliziesco e i contenuti formativi difficilmente raggiungibili in ambito scolastico. Quindi, nel 1987, è entrata nell'editoria, ricoprendo mansioni di assistente editoriale, traduttrice, direttrice delle pubblicazioni e, attualmente, di redattrice. Non va sottovalutata la sua attività come narratrice, ricordiamo in questa sede per lo meno il romanzo *Alguns Homens, Duas Mulheres, Eu* (1993).

Fra le numerose pubblicazioni su rivista segnaliamo: «Anuário de Poesia Inédita», Lisbona 1996; «Tabacaria Barata» (*Madalena e A Paixão segundo Jesus Cristo*), Lisbona 1996; «Boletim Barata» (*A Criação do Mundo*), Lisbona 1996; *As Idades de Madeira* – catalogo dell'esposizione (*A Última Ceia*) – 1997.

Per le sue opere ha ricevuto vari premi e riconoscimenti, fra l'altro il Prémio de Poesia Poíme (1996) per *A Casa e o Cheiro dos Livros*.

La casa e l'odore dei libri, volume dal quale sono tratte le poesie tradotte, è alla sua seconda edizione in Portogallo. Con una sensibilità a fior di pelle, misteriosa e quotidiana allo stesso tempo, l'autrice tenta una perlustrazione del tempo intimo, della memoria, ora in modo contenuto ora carico d'avventure che si svelano fra le righe: «L'estate mi lascia gli occhi più lenti sopra i libri. / Le sere vanno ripetendosi sul terrazzo, dove le parole sono piccoli luoghi della memoria. / [...] Lontano da casa, ho sogni che non racconto a nessuno [...]».

Se l'estate, per la Pedreira, è sempre l'ultima estate, quella che non finisce mai, che è rimasta sospesa fra le dune e i granai, la casa è il luogo per eccellenza, il centro della sua topografia poetica, in cui si accumulano silenziosamente le parole, gli odori, le particole di tempo nominato e nominabile. La casa non è semplicemente rifugio, non si limita ad assolvere una funzione protettiva, la casa è ciò che permette la permanenza, l'esserci, è il luogo in cui l'esistere s'affranca dai rischi incombenti dall'esterno.

Eppure, la casa, per sua essenza, spinge, sprona chi l'abita verso il fuori, è il luogo da cui solo è possibile uscire: la casa chiede il proprio abbandono, vuole essere disabitata. Ed attraverso questa dialettica del "dentro e fuori", comprendiamo più a fondo quell'inconfutabile *charme* femminile che irradia da questi testi, quella rara, fortunata combinazione di trasparenza e sapienza con cui l'autrice tesse le trame del vissuto, dell'esperito, alla stregua di una novella Penelope (figura, non a caso, centrale nell'immaginario di attesa e di ritorno rimandato, di fedeltà assoluta).

Depois de tudo, fica a lembrança dos lugares e dos seus nomes; dos quartos virados a poente onde as imagens do rio nunca se repetem nas janelas e todos os enredos são consentidos sobre as camas.

Ao fundo, havia um armário de madeira com espelho onde as nossas roupas trocavam de perfume para que os dias se vestissem sempre melhor. E, sobre a cómoda, num espelho mais antigo, a tarde reflectia algumas das alegrias da infância.

Não era o quarto de nenhum de nós, mas a ele regressávamos sempre com a pressa de quem anseia os cheiros quentes e antigos da casa conhecida; como quem espera ser aguardado.

Pressenti, porém, que não era eu quem aguardavas: uma noite, pedi-te mais um cobertor em vez de um abraço.

FADO

Dizem os ventos que as marés não dormem esta noite. Estou assustada à espera que regresse: as ondas já engoliram a praia mais pequena e entornaram algas nos vasos da varanda. E, na cidade, conta-se que as praças acoitaram à tarde dezenas de gaiotas que perseguiram os pombos e os morderam.

A lareira crepita lentamente. O pão ainda está morno à tua mesa. Mas a água já ferveu três vezes para o caldo. E em casa a luz fraqueja, não tarda que se apague. E tu não tardes, que eu fiz um bolo de ervas com canela; e há compota de ameixas e suspiros e um cobertor de lã na cama e eu

estou assustada. A lua está apenas por metade, a terra treme. E eu tremo, com medo que não voltes.

Caminho pelo lado da rebentação das ondas – o litoral guarda segredo dos meus passos entre *as redes de sal trazidas pelos barcos* e o labirinto das algas agora oferecidas

Dopo tutto, rimane il ricordo dei luoghi e
dei loro nomi; delle stanze volte a ponente
dove le immagini del fiume non si riflettono mai nelle finestre
e tutte le trame sono consentite sui letti.

In fondo, c'era un armadio di legno con uno specchio
dove i nostri vestiti si scambiavano il profumo
perché i giorni si vestissero sempre meglio.
E, sopra il cassetto, in uno specchio più antico,
il pomeriggio rifletteva alcune gioie dell'infanzia.

Non era la stanza di nessuno di noi,
ma ad essa ritornavamo sempre con la fretta
di chi desidera ardentemente gli odori caldi e antichi
della casa conosciuta; come chi spera di essere atteso.

Ebbi il presentimento, però, che non ero io chi attendevi:
una notte, ti chiesi un'altra coperta invece di un abbraccio.

FADO

Dicono i venti che le maree non dormono questa notte.
Sono sgomenta in attesa che ritorni: le onde già
hanno inghiottito la spiaggia più piccola e hanno rovesciato alghe
nei vasi della veranda. E, in città, si racconta che
nelle piazze giunsero nel pomeriggio decine di gabbiani
che inseguirono i colombi e li beccarono.

Il focolare crepita somnesso. Il pane ancora è tiepido
sulla tua tavola. Ma l'acqua ha già levato il bollore tre volte
per il brodo. E in casa la luce si affievolisce, non tarderà
a spegnersi. E tu non tardare, che io ho fatto un dolce
di erbe e cannella; e c'è una composta di prugne
e meringhe e una coperta di lana sul letto e io

sono sgomenta. La luna è solo mezza,
la terra trema. E io tremo, per paura che non torni.

Cammino dove si infrangono le onde –
il litorale custodisce il segreto dei miei passi fra
le reti di sale portate dalle barche
e il labirinto delle alghe ancora adesso offerte

à praia. Sento-me à mercé das falésias a riscar
o teu nome na areia; e é como se lentamente
pronunciasses um chamamento triste a que ninguém
acode. Fez-se tarde para os lamentos das sereias:

agora as marés dobam novelos de espuma à roda
dos meus pés, as águas já não transportam
a minha voz, a perder-se sobre as dunas
que os ventos vão desbastando devagar

ao cair da noite. Tenho sempre medo que não voltas.

Tenho um decote pousado no vestido e não sei se volteas,
mas as palavras estão prontas sobre os lábios como
segredos imperfeitos ou gomos de água guardados para o
verão. E, se de noite as repito em surdina, no silêncio
do quarto, antes de adormecer, é como se de repente
as aves tivessem chegado já ao sul e tu voltasses
em busca desses antigos recados lavados pelo tempo:

*Vamos para casa? O sol adormece nos telhados ao domingo
e há um intenso cheiro a linho derramado nas camas.
Podemos virar os sonhos do avesso, dormir dentro da tarde
e deixar que o tempo se ocupe dos gestos mais pequenos.*

Vamos para casa. Deixei um livro partido ao meio no chão
do quarto, estão sozinhos na caixa os retratos antigos
do avô, havia as tuas mãos apertadas com força, aquela
música que costumávamos ouvir no inverno. E eu quero rever
as nuvens recortadas nas janelas vermelhas do crepúsculo;
e quero ir outra vez para casa. Como das outras vezes.

*Assim me faço ao sono, noite após noite, desfiando a lenta
meada dos dias para descontar a espera. E, quando as crias
afastarem finalmente as asas da quilha no seu primeiro voo,
por certo estarei ainda aqui, mas poderei dizer que, pelo
menos uma o outra vez, já mandei os recados, já da minha
boca ouvi estas palavras, voltas ou não voltas.*

alla spiaggia. Mi sento alla mercé delle scogliere a scrivere
il tuo nome nella sabbia; ed è come se lentamente
pronunciassi un triste richiamo a cui nessuno
risponde. Si è fatto tardi per i lamenti delle sirene:

ora le maree srotolano gomitoli di spuma intorno
ai miei piedi, l'acqua ormai non trasporta
la mia voce, che si perde sulle dune
che i venti vanno disperdendo adagio

al cadere della notte. Ho sempre paura che non ritorni.

Ho una scollatura nel vestito e non so se ritorni,
ma le parole sono pronte sulle labbra come
segreti imperfetti o germogli di acqua custoditi per l'
estate. E, se di notte le ripeto in sordina, nel silenzio
della stanza, prima di addormentarmi, è come se improvvisamente
gli uccelli fossero già arrivati al sud e tu ritornassi
in cerca di questi vecchi messaggi lavati dal tempo:

Andiamo a casa? Il sole dorme sui tetti la domenica
e c'è un intenso odore di lino sparso sui letti.
Possiamo rivoltare i sogni all rovescio, dormire dentro il pomeriggio
e lasciare che il tempo si occupi dei gesti più piccoli.

Andiamo a casa. Ho lasciato un libro aperto a metà sul pavimento
della stanza, sono sole nella scatola le vecchie foto
del nonno, c'erano le tue mani strette con forza, quella
musica che eravamo soliti ascoltare in inverno. E io voglio rivedere
le nuvole ritagliate nelle finestre rosse del crepuscolo;
e voglio andare di nuovo a casa. Come le altre volte.

E così mi preparo per il sonno, notte dopo notte, togliendo filo dopo filo
[alla lenta
matassa dei giorni per scontare l'attesa. E, quando i piccoli
allontaneranno finalmente le ali dalla chiglia al loro primo volo,
di certo sarò ancora qui, ma potrò dire che, per lo
meno qualche volta, già inviai dei messaggi, già dalla mia
bocca udisti queste parole, che tu ritorni o non ritorni.

NÓMADA

Sentou-se no porto e abriu aos que o escutavam
o seu livro de viagens.

Conhecera as montanhas geladas do norte e atravessara de noite

brancas e densas florestas, acossado pelos ursos. Cruzara
cidades luminosas onde as mulheres tinham cabelos louros,
mas ninguém falava a sua língua; e deixara-se arrastar
pelos ventos até às praias quentes do sul onde ganhou
pele morena e olhos verdes. Depois

instalou-se provisoriamente nas ruínas de um continente velho
onde foi monge, amante, homem letrado, e ensinou às raparigas
de um claustro branco rudimentos da leitura. E, por fim,
partiu para um dos derradeiros lugares do mundo,
onde o tomaram pelo último marinheiro e o perseguiram.

Perdera deus no seu caminho e voltara atrás.

Havia, enquanto recordara, uma pequena ferida na sua voz:
em nenhum lugar achara ainda o nome da sua casa.

*Não adormeças: o vento ainda assobia no meu quarto
e a luz é fraca e treme e eu tenho medo
das sombras que desfilam pelas paredes como fantasmas
da casa e de tudo aquilo com que sonhes.*

Não adormeças já. Diz-me outra vez do rio que palpitava
no coração da aldeia onde nasceste, da roupa que vinha
a cheirar a sonho e a musgo e ao trevo que nunca foi
de quatro folhas; e das ervas mais húmidas e chãs
com que em casa se cozinhavam perfumes que ainda hoje
te mordem os gestos e as palavras.

O meu corpo gela à mímica dos teus dedos, o sol vai
demorar-se a regressar. Há tempo para uma história
que eu não sabia e eu juro que, se não adormeceres,
serei tão leve que não hei-de pesar-te nunca na memória,
como na minha pesará para sempre a pedra do teu sono
se agora apenas me olhares de longe e adormeceres.

NOMADE

Si sedette nel porto e aprì a quelli che lo ascoltavano
il suo libro di viaggio.

Aveva conosciuto le montagne gelide del nord e aveva attraversato di notte

bianche e fitte foreste, incalzato dagli orsi. Aveva attraversato
città luminose dove le donne avevano capelli biondi,
ma nessuno parlava la sua lingua; e si era lasciato trascinare
dai venti fino alle spiagge calde del sud dove aveva guadagnato
pelle scura e occhi verdi. Dopo

si sistemò provvisoriamente fra le rovine di un vecchio continente
dove fu monaco, amante, uomo di lettere, e insegnò alle ragazzine
di un bianco educando i rudimenti della lettura. E, infine,
partì per uno dei luoghi più sperduti del mondo,
dove lo presero per l'ultimo dei marinai e lo perseguitarono.

Aveva perso dio nel suo cammino ed era tornato indietro.

C'era, mentre ricordava, una piccola ferita nella sua voce:
in nessun luogo aveva trovato ancora il nome della sua casa.

Non addormentarti: il vento ancora sibila nella mia stanza
e la luce è debole e trema e io ho paura
delle ombre che scorrono sulle pareti come fantasmi
della casa e di tutto quello che sogni.

Non addormentarti già. Parlami un'altra volta del fiume che palpitava
nel cuore del villaggio dove sei nato, del vestito che veniva
a profumare di sogno e di muschio e del trifoglio che mai fu
di quattro foglie; e delle erbe più umide e dei tè
con cui in casa si bruciavano profumi che ancora oggi
mordono i tuoi gesti e le tue parole.

Il mio corpo raggela per la mancanza delle tue mani, il sole
tarderà a ritornare. C'è tempo per una storia
che io non conosco e giuro che, se non ti addormenti,
sarò così lieve da non pesarti mai nella tua memoria,
come nella mia peserà per sempre la pietra del tuo sonno
se ora mi guardi solo da lontano e ti addormenti.

PEDRO

*Contavamos as sereias que na tempesta dos seus olhos
os barcos adormeciam tontos, cansados das marés;
que os seus beijos sabiam a mar e que na sua pele crestada
pelo sol havia a cintilância das ondas ao meio-dia;
que os seus ombros lembravam promontórios e que neles
as mulheres deixavam naufragar as mãos e os lábios;
que uma noite tocara a lua com os seus dedos-mastros
e ouvira uma voz dentro de si, vinda de muito longe;
que era hábil com as redes, como com as palavras.*

*Alguém veio pedir-lhe que abandonasse os peixes
pelos homens. Em troca, receberia
um templo eterno, uma chave, o privilégio de decidir
todos os lugares da chuva, um nome novo
para poder negar tudo o que vira antes.*

PIETRO

Raccontavano le sirene che nella tempesta dei suoi occhi
le barche dormivano frastornate, stanche di maree;
che i suoi baci sapevano di mare e che nella sua pelle screpolata
dal sole c'era lo scintillio delle onde a mezzogiorno;
che le sue spalle ricordavano promontori e che in lui
le donne lasciavano naufragare mani e labbra;
che una notte aveva suonato la luna con le sue dita albero-maestro
e sentiva una voce dentro sé, venuta da molto lontano;
che era abile con le reti, come con le parole.

Qualcuno venne a chiedergli di abbandonare i pesci
per gli uomini. In cambio, avrebbe ricevuto
un tempio eterno, una chiave, il privilegio di decidere
tutti i luoghi della pioggia, un nome nuovo
per poter negare tutto ciò che aveva visto prima.

NOTA BIOBIBLIOGRAFICA DELLE TRADUTTRICE

Mirella Abriani è presente in varie antologie di premi letterari di traduzione, poesia e narrativa. Con traduzioni dal portoghese ha vinto il primo premio del Premio la Cruna di Matera 1994 e 1995; il primo premio "Vivere il mare" - Santa Margherita Ligure 1998. Con il libro di poesia *10 piccoli haiku X 3 = 30*: prima classificata al Premio Alessandro Manzoni, Roma 1999; premio del Presidente della Giuria Frontiere Letterarie, Roma 2000, Premio Anfiosso-Borgo San Lorenzo 2001 e Premio "Casini"-Giulianova 2001. Ha pubblicato con Crocetti, Mondadori, Lineacultura, Carello, Ibiskos, Pagine, Battei, e per la rivista «Smerilliana» 2003, la traduzione di poesie scelte, con testo a fronte, di Cecília Meireles.

LETTURE

POESIA

Massimo Bocchiola, *Le radici nell'aria*, Parma, Guanda 2004

Nell'ultima raccolta di poesie Bocchiola sembra voler enucleare un metodo (dilatare il dettaglio con un procedimento all'inverso: «nello zoom / alla rovescia»), forse anche un principio sul quale inventare la poetica di base di quest'opera, costruita secondo uno schema che prevede di confutare lo «sbaglio / di far crescere il tempo». L'accuratezza nel fissare il particolare si delinea fin dai versi d'approccio della silloge («aspettavano [...] / che il primo refolo d'aria staccasse / l'afa dai muri») e percorre l'intero corpo del volume come una sutura, «come la ferita / è soluzione di continuità / fra i tessuti». È un dettaglio che si distacca «in abissale / equidistanza» dall'io poetante (che tuttavia si incasella nelle giunte contestuali) assumendo un contorno che lo affranca dalla forza evocatrice di chi lo crea («in quali oggetti / ci scioglieremo mai?») dopo aver «completato il diametro» che disegna gli spazi e le funzioni. Ecco allora che emergono organi di sistemi sinestetici che assumono ciascuno il proprio ruolo nella struttura globale dei percorsi fonosemantici (si visualizzano nette, ad esempio, «le raffiche / di rane nelle rogge già malate») e possono trovare la loro collocazione vuoi nel Basso Pavese, luogo d'origine dell'autore («il Lambro nero, fetido serpente / strisciava verso il Lodigiano, e il niente») vuoi nelle terre agli antipodi, «espatriando dai cortili vuoti / su piroscafi fasciati dal tempo». La descrizione minuziosa non si limita infatti ai fenomeni della natura, con il suo fascino e anche il suo degrado, ma si esercita anche su situazioni e personaggi che popolano la raccolta e che, per il tocco di realismo che li anima, sembrano usciti dall'*Antologia di Spoon River*: «il ragazzo del '99, promosso / cavalleggero in punto di congedo / e (dopo la fotografia) imbarcato / per la Tripolitania a soffocare / le rivolte dei turchi e beduini». Il tutto viene raffigurato con un linguaggio pragmatico, solo apparentemente discorsivo, dal «timbro disincantato che cela un risvolto tragico, implicato ma taciuto nell'immediatezza delle immagini»,

come scrive Merlin nella sua recensione al precedente libro di Bocchiola, *Al ballo della clinica*, apparsa sul numero 9 di «Atelier» (1998). «L'arte di Bocchiola», scrive ancora Merlin, «è tutta in questa dissimulazione, in una naturalezza che è anche disciplina acquisita, ritorno alle cose semplici della vita dopo esserne uscito». Queste considerazioni possono applicarsi anche al testo in oggetto, dallo stile limpido e sobrio.

Si diceva, perciò, «zoom / alla rovescia» e sullo specifico che completa il concetto desidero concentrare l'attenzione. La scelta stessa del titolo implica la specularità che sta alla matrice di questa produzione, concepita per grandi linee sulle coordinate della memoria che si proietta a ritroso sulla cronologia biografica del poeta e abbraccia su vasta scala eventi e *battaglie* di altri secoli. Sullo scenario testuale incombe fin dal primo verso la morte, denotando così il capovolgimento delle prospettive. «La regina è morta [...] Presto o tardi / avremmo udito simile parola». Il ribaltamento della crono-linearità si preannuncia alla maniera di proemio allusivo, conclusivo, anche se la citazione tratta dal *Macbeth* di Shakespeare convoglia implicazioni positive, catartiche e liberatorie. Tornando alla genesi speculare del prodotto poetico in esame è da notare che la morte è l'altra faccia della vita, il lato nell'ombra che ne accompagna ogni manifestazione e che nel libro si trova disseminata quasi in ogni pagina, dalle poesie *Al termine del male*, composte «per l'amico meraviglioso» a tutte le «storie di guerra e d'ospedale» che formano lo scheletro dei ricordi: «preso nel gorgo / (forse) di troppa morte che, ragazzo, / gli aveva detto tutto, in poco tempo / di calcare e di vento». La stessa energia insita nella sillaba pare colpita dal germe della stasi, «le parole [...] sostano» e i versi che catturano le scene del passato formano un grafico ideato secondo una tecnica a scacchiera e assumono lo spessore di una «morte all'eccesso [...] triplicati nell'immobilità / fotografica».

La strategia del rovesciamento trova il suo culmine e perfezionamento nelle poesie dell'ultima sezione, dall'emblematico titolo *Il mondo capovolto*, che tracciano ambientazioni di Paesi dell'emisfero australe e ripro-

ducono con vigore assiomatico la realtà dell'antitesi, dove è possibile e «neanche difficile piantare / le radici nell'aria», secondo l'ottica di chi si crede appostato nel verso giusto, provocando lo smembramento di ipotesi e convincimenti. Prendendo coscienza di questa «semina contraria [...] dalla terra verso l'aria», l'autore pone in discussione i capisaldi di certezze che si davano per scontate e pare far concentrare nell'humus della tradizione (anche stilistica) potenzialità da spiegare in soluzioni e produzioni nuove.

Graziella Isgro

Nino De Vita, *Cùntura*, Messina, Mesogea 2003

È un esempio di necessità antropologica del dialetto, quello di *Cùntura* ("racconti") di Nino De Vita. Nelle quindici storie in versi che compongono la raccolta il siciliano è l'unica lingua in grado di fare rivivere un universo contadino che sembra lievitare da una memoria ancestrale per collocarsi in uno spazio mitico e fiabesco. La dimensione magica, così addomesticata e inseparabile da quella religiosa, si integra nel quotidiano e la coerenza di questo mondo sta tutta nel rovesciamento di prospettiva che mette in primo piano il punto di vista di protagonisti eccentrici, uomini disposti a riconoscere le epifanie del sacro e a familiarizzare con la follia (mi riferisco, nei *Gemelli*, a Matteo e Mattia, pirandelliani nomi parlanti) e soprattutto animali. Se la tradizione novecentesca ha proiettato sulle bestie i risvolti perturbanti dell'umano, qui, ribaltando il punto di vista, l'altro è invece l'uomo, che irrompe a sconvolgere uno stato di elementare felicità con la violenza (ad es. nei finali delle *Gazze ladre*, di *C'erano tutti nella grande aia*, del *Riccio*). La comunione tra uomo, animale e natura è un accidente raro: nel caso delle Lucertole è propiziato da una doppia presenza bambina, all'inizio e alla fine, con una struttura circolare che mima un'armonia ristabilita, mentre nella *Casa sull'altura* ha una vita misteriosa e brevissima prima di essere tragicamente interrotta. L'esperienza autentica è solo quella continuamente ricreata dallo stupore del soggetto, magari traguardata in un'esplorazione timorosa dietro i vetri di una finestra

(l'angelo del *Chiaparotta*, con allure quasi-modiana) o dallo spiraglio di una porta (il ragazzo protagonista della *Casa sull'altura*), diaframmi sottili, soglie da oltrepassare per avvicinarsi al sacro. Non a caso nel libro la giurisdizione del verbo "vedere" è la più frequentata e la fessura, il buco, la tana sono specole privilegiate. Questa particolare percezione del mondo è restituita innanzitutto da una compagine metrica sgranata in versi brevi, perlopiù settenari, maneggiati come scabri versicoli senza ipoteche di cantabilità, complici la variazione di accenti e la scansione ritmica pausata, rallentata da inarcature, versi a gradino, uso sapiente dei bianchi tipografici, soluzioni efficaci, specie se si tratta di introdurre un'epifania: «'U vecchiu aisau 'a testa. / Vitti 'u piccirittuzzu, / cu' ll'occhi sperti, 'a vacca / chi cci riria» (*Le arance*, p. 135: «Il vecchio sollevò la testa. / Vide il bambino, / con gli occhi vispi, / ridente»), oppure «'A sira prima, mentre stinnigghia / priava, cci apparìu / Gesù / [...] / 'A bbinirciu / e spariu» (*La zia Vincenza*, p. 281: «La sera prima, mentre, distesa / pregava, le apparve / Gesù. / [...] / La benedisse / e spariu»).

La sintassi paratattica, spesso rappresa nello stile nominale, aggiorna la lezione di Pascoli, di Ungaretti o del primo Quasimodo: la rinuncia ad architetture più complesse, in De Vita, sembra nascere da una calcolata discrezione, per cui le cose, senza autoritarie imposizioni d'ordine, sono ricreate in un irriproducibile qui ed ora, negativo magari, eppure sempre aurorale.

Il siciliano, molto parlato e a bassissimo tasso di figuratività, deve la sua cifra espressiva alla metaforicità interna, potremmo dire etimologica, di un frasario comune, di cui non si ha riscontro nell'autotraduzione, costretta a sacrificare l'ancoraggio della parola dialettale ai realia per ripiegare su equivalenti giocoforza astratti o generici. Così il frequente "fari una gginèria", letteralmente "istruire un processo", viene tradotto con un più neutro "pensare" (p. 15) o "stricavano i bbalati", lett. "sfregavano il selciato della strada", con "vagavano" (p. 41), "scacazzu" con "spavento" (p. 73), o ancora il bellissimo "cci mangiuniau 'u vermu nnò

ciriveddu” viene reso con la perifrasi più corviva “fu preso dai sospetti” (p. 179). In altri casi la presenza in dialetto del suffisso alterato immette una carica affettiva che stinge nel testo italiano (es. “mammulina” per “pietosa”, “passateddu” per “anziano”, “cararedda” per “tepore” ecc.). O viene valorizzata la pasta sonora della tessera dialettale, a cui può essere affidato il compito di drammatizzare i referti di una voce solo apparentemente distaccata; penso, fra l’altro, alla scena dello sgozzamento del maiale, nel finale di uno dei racconti: «E ccu’ è ch’u sapi, ccu’è / ch’u po’ ddiri, s’a ’ntisi / [...] / ‘a lama chi azziccusa / r’u coddu cci cercava / ‘u cori» (*C’erano tutti nella grande aia*, p. 83: «E chi lo sa, chi lo può dire, se l’avvertì / [...] / la lama che insistente / dal collo gli cercava / il cuore», con l’ostinazione del coltello restituita – ma solo nel testo siciliano! – dalla picchiettatura delle consonanti aspre. Se infine spostiamo l’attenzione sul singolo vocabolo, l’italiano “scricchiolò” non sarà mai assordante come il siciliano “nzirrichinzirrichi” (p. 97).

Mauro Bignamini

Pietro Federico, *Non nulla*, Empoli, Ibiskos 2004

Accostarsi all’opera prima di un giovane nato nel 1980 può provocare esitazione, perché ci si trova a dissodare un campo vergine senza i “consolanti fari” di coraggiosi apripista. Ma «Atelier» non ha mai temuto né valorizzare talenti nuovi né di indicare i limiti e non per un orgoglioso possesso della verità, ma per un imperativo morale di manifestare il pensiero argomentato, soggetto anche a smentite e revisioni in un’ottica di un dialogo che impone trasparenza di pensiero.

E proprio con questo spirito ci disponiamo alla lettura della raccolta di poesie di Pietro Federico, il quale ci appare come una promessa della nuova generazione nata negli Anni Ottanta, erede di quel moto “decisivo” dei poeti del decennio precedente che proprio in questo periodo sta confermando con la pubblicazione di importanti lavori la speranza in un autentico rinnovamento delle nostre lettere.

«Siamo stupiti per il timbro della voce già matura e palpitante, per la profondità

dell’esperienza, parole, versi calati nelle pieghe del vivere e nella trama inconfondibile del linguaggio alto e semplice, argomentante e esatto (l’unico che salta e bassezze e banalità) per aderire soltanto a quel nome e non ad altro o ad un altro ancora». Così la compianta Giovanni Sicari introduce il giovane scrittore nella breve ma incisiva prefazione.

Quantunque ci attendiamo un prossimo e decisivo scatto che superi alcune incertezze stilistiche, che assimili in modo personalizzato la lezione degli *auctores* (Gozzano, Luzi, Ungaretti e Pasternak, in modo particolare), che superi le tentazioni di un rinnovato petrarchismo sentimentale e che trovi una versificazione più appropriata, non possiamo passare sotto silenzio alcuni tratti già decisamente maturi.

In primo luogo troviamo una parola poetica che è tornata ad essere “parola”: «La foglia è un po’ più foglia, / trema un po’ di più, si accende. / Le ciabatte sono / un po’ più rosse e un po’ più blu, [...] La televisione sembra lì apposta / per rimanere ancora spenta». Federico afferma con vigore l’esistenza, la consistenza e la sostanza degli oggetti come dati oggettivi e suscettibili di conoscenza e di canto poetico: «Mi piacciono le matite / belle appuntite. / Perché i fogli vanno feriti». Dopo un secolo di negatività afasica e di sperimentalismo linguistico («via da questa tentazione di tenere / chiusi gli occhi, i gesti / in controtuce fino all’ombra»), la poesia ritorna a “dire l’oggetto” e non a catalogarlo secondo la “linea lombarda” come “oggettivizzazione” di una negatività gnoseologica o esistenziale, ma come esistente: «Andare a piedi / da via Zamboni verso / via Zanolini, attraversare / viale Filopanti e accorgersi / che c’è la strada» (corsivo nostro). Il poeta sembra accostarsi da una parte alla poetica delle case di Umberto Fiori e dall’altra alla tendenza dei poeti nati negli Anni Settanta i quali avvertono il mutamento di posizione concettuale in accordo con la filosofia americana (cfr. *Introduzione all’Opera Comune*, Borgomanero, Atelier, 1999). Hilary Putnam, infatti, sostiene che «ci sono le tavole, le sedie, i cubetti di ghiaccio. Ci sono anche elettroni, e regioni dello spazio-tempo, numeri primi, persone che sono una minaccia per

la pace nel mondo, momenti di bellezza e trascendenza e molte altre cose». Tuttavia la loro comprensione non avviene attraverso una scoperta metafisica, ma all'interno di un contesto culturale e linguistico che ne permette la conoscenza. L'uomo, quindi, sa che esiste il mondo e che, una volta chiarito il linguaggio entro il quale lo conosce, può di nuovo "nominare" le cose. Il linguaggio, pertanto, può dischiudere una serie di verità provvisorie (il *non nulla* del titolo), intese più come esigenze e norme su cui costruire, perché «se è vero che la parola non può mai essere un'enunciazione esauriente della verità, è anche vero che essa è la sede più adatta per accoglierla e conservarla come inesauribile, giacché la verità non tanto si sottrae ad essa per ritirarsi nel segreto, quanto piuttosto le si concede suolo stimolandone nuove rivelazioni: la verità non è inafferrabilità pura [...], ma è piuttosto un'irradiazione di significati, che si fanno valere non con una svalutazione della parola, ma con una trasvalutazione di essa» (Luigi Pareyson).

E Federico avverte in parecchi punti proprio il dispiegarsi della realtà alla sua percezione («Ogni cosa, persino le recinzioni, / i muri e i pensieri / sbucano sotto il solo come fiori») per azione della «luce», parola-chiave dell'intera raccolta: «I palazzi in via Rizzoli, via Rizzoli, / i nostri corpi rotti / dal gesto secco e premuroso della luce. / Siamo la frontiera della luce». Anche la precisione con cui indica le strade, i gesti, gli oggetti risponde a questa esigenza di parola "forte e chiara". Le scene sono inondate di positività, che ribadiscono, se mai fosse necessario, che è finita la stagione novecentesca del lutto: «Abiti una valle / dove vive solo il pieno giorno. / Tra le mani, tra i capelli / ti si ritrovano le rastrellate dei filari / e i cespugli sui crinali, / traforati di luce». E l'elemento visivo si connatura con una visione della vita che, pur non ignorando il male e la sofferenza («Se tutto il mio destino si esaurisse / in questo pianto che mi nasce»), come in Riccardo Ielmini è fondamentalmente improntata alla speranza: «Vedere che la gioia è l'aria / piena di persona, la memoria / piena di un milione / di parole lasciate a riposare nel silenzio». Sembra veramente lontana sia la negatività montalia-

na sia l'isolamento sartriano sia lo smarrimento angoscioso dell'Esistenzialismo.

All'interno di questa conformazione umana si snodano i temi più cari all'autore; l'amore, in primo luogo, che riesce a trovare strumenti originali solo quando il poeta si abbandona al fascino del gesto, del movimento («A un tratto, mentre ti allontani e ti fai sera, / a un tratto, lasciare cadere la pioggia / senza più paura. / Lasciarti cadere dagli occhi») superando la seduzione della tradizione.

Ma i versi più suggestivi sono dedicati alla figura paterna; ci sono nel testo aperture poetiche raramente presenti nella poesia italiana: «Poi mi sono ricordato / del tuo volerci bene, che ancora non capisco, / del tuo sapermi alle tue spalle, / e che non hai bisogno di voltarti per guardarmi». Nell'ultimo verso sta compendiato non solo il rapporto tra padre e figlio basato sulla perfetta identificazione dei ruoli e sulla completa consonanza di ideali e di visione di vita, su una fiducia costruita non solo sulla forza della personalità, ma anche su una reciproca tenerezza: «Forse come a pranzo / la mano di mio padre tesa / in una carezza, / ma trattenuta a mezz'aria verso mia sorella, / per lasciarla ridere». Il valore della famiglia, come in Gabriel Del Sarto, diviene baluardo di sicurezza: «Tornavi da un mondo sconosciuto / [...] / Ci cambiano le voci al tuo affacciarti / ci cambiano i silenzi».

E proprio il silenzio si presenta come seconda parola-chiave della raccolta, un silenzio che non è afasia, ma preparazione ad una parola: «Il mio segreto è quel silenzio / prima del calcio d'angolo / quando la gente non sa più dove guardare: / perché la rete non c'è stata / ed al suo posto, dico, "un miracolo". / Quel momento che nel calcio è senza nome / ed è il mio onore» ed è il segreto della sua poesia, è il "luogo" dove porsi in ascolto, dove i fiori reclamano che è «un diritto per loro morire, / disseminare l'aria e poi / morire». Il silenzio genera anche alcune pennellate gnomiche: «Quando non soffro e non amo / è tempo perduto alla vita» oppure «"E chi ti dice che il sorriso migliore / sia quello che dimentica il dolore"».

Il fascino di questa poesia sgorga, dunque, da una parola sommessa, che riesce a cogliere nel gesto la dimensione del divenire, del

mutare, in cui anche la luce, il silenzio e la fiducia si tingono di malinconia: «Non c'è mattino che tenga alla certezza / che il destino se atterra sulla vita resta, / soprattutto se si parla di amare qualcuno / che muore, / e questo voltarmi, non sperare, questo mio voltarmi al tuo richiamo / o forse hai detto soltanto il mio nome».

Giuliano Ladolfi

Federico Italiano, *Nella costanza*, Borgomanero, Edizioni Atelier 2003

Un buon giardiniere della poesia ha con ragionevole diritto la facoltà di ristabilire il senso, ma anche la geografia, oggi un po' sgualcita, di quei viaggi che hanno confortato l'arte della precarietà coltivata da certi scrittori. Da Bazlen a Salinger, da Fante a Neri, tanto per accordarci le idee sui due lati opposti dell'Atlantico, e con un accostamento così avventato da apparire casuale. E di "precarietà" molto flessibile intendo, essendo costoro in possesso di un'invidiabile natura universale su quanto concerne la scrittura. E chissà perché proprio questi nomi mi vengono in mente leggendo *Nella costanza* di Federico Italiano, a conferma di un precedente ritrovamento nelle pagine dell'antologia *I poeti di vent'anni* curata da Santagostini e prodotta da Cucchi. Tanto più che in questi versi vi sono ricordi, selezioni, sentinelle che richiamano e riportano, se mai, all'Est europeo (ma di più nelle prime pagine), perlustrando i valichi svizzeri e procedendo verso l'Austria e la Bulgaria, secondo una rotta che Bazlen, lui sì, avrebbe riconosciuto e trovato conveniente («I potatori giungono al mattino / un furgoncino rosso li conduce / colmo di rastrelli, zappe, motoseghe / taniche di benzina, guanti e coltelli // giungono a Hasenberg dal centro / s'incuneano tra le auto parcheggiate / e prendono possesso delle aiuole / dove altrimenti si stendono i panni // si gioca, si consumano le liti / dell'esilio...»). I mestieri danno un netto senso al procedere, da parte della scrittura di Italiano, per racconti e descrizioni appena toccati dal demone della meditazione.

Nessun trucco nostalgico o scialbe riproduzioni vi si sciolgono, «I potatori di siepi rispondono / con la bellezza, col divagare / col rumore acerbo di volti estranei, / ma men-

tono nel tempo definito // del loro impegno, la loro menzogna / è la geometria dell'ordinario». E così procedendo, appena in vestaglia, dominando la propria stanza-osservatorio, verso successivi impegni lavorativi, come quello di Basilius il panettiere o quello di Maerten de Vos, fotografo. Ma da qui in poi l'asse della direzione viene sterzato e quasi in *déravage* la linea rossa del percorso considera cieli e soffitti d'altro genere. Anche se per la verità in tutte le pagine resta un soffio di chiaro disincanto che sarebbe piaciuto a Hofmannsthal, una tenue luce crepuscolare contrapposta al senso di ordine e lucidità tipico dell'alba. Proprio agli eventi quotidiani l'attenzione si rivolge, dalla seconda parte del libro in poi e con una cura del particolare che impedisce alle ore e ai minuti di sgretolarsi, insieme all'intonaco di quella stanza che diventa il luogo primario, se non prediletto, di Italiano. Ma sono eventi tolti dal divenire tumultuoso del tempo, e trattati come un impasto originario del mondo, che lo produce e dà da vivere. Il significato di una maglia o di un cuscino non è recondito, ma l'occhio non si accontenta di una camera fissa, e mi pare che l'uso dell'ottica qui venga esaltato da una specie di *steady-cam*, capace di girare su se stessa, di alzarsi e abbassarsi senza perdere il senso del movimento, senza perdere, soprattutto, il tratto filosofico riportato dalle cose, come in presa diretta: «Non dormo nemmeno più nudo, / mi lascio addosso il resto del giorno / e la sua maglia». Per questo motivo, probabilmente, ho fatto quei nomi, ho rabbonito le distanze fra la prosa energica ed estroversa di John Fante e la quieta saggezza suggerita dai versi di Giampiero Neri. Sia l'uno che l'altro hanno modi simili di lenire i dolori.

Il principio poetico contenuto in *Nella costanza* non è così estraneo a questo genere di discorso: tutte le variabili contenute nel libro, chiamate a raccolta dall'autore, sono sistemate secondo un metodo destinato a durare, in una disposizione che non le indebolisce, ma che le carica di dinamiche naturali. E diventa "tradizione" il modo con cui viene descritta l'aria che segue il profilo degli oggetti: «La tradizione di una stanza non consta di muri / né dello spazio deciso, / ma

delle invariabili che si formano / nel tempo dell'abitazione. / La tradizione di una stanza è l'esito di una contesa, / tra il principio estetico e quello etico, / tra l'utile e il piacevole».

Al modo di abitare le coordinate congenite o quelle assorbite in seguito, viene ricondotta la ricerca poetica piuttosto tenace che Italiano porta fino a noi. Lo spazio e il tempo qui gestiti, o almeno tenuti per mano, acquistano un'intimità quasi sorridente e, se i racconti di Salinger sono tutt'altra cosa, nel suo modo di sedurre gli interni e di spostarli lungo le coordinate della meditazione apparentemente più occasionale, non mi sembra difficile cogliere qualche comune vertigine di vita, qualche lampo improvviso: «Più che leggere riviste scientifiche / masturbarmi sulle pubblicità / dei collant e dei sandali per donne / radermi e rimuginare agli scacchi / – non facevo. Ora che sto fuori cambia // ben poco...» È come se venisse scrutato l'impianto geologico di un interno e vi si tenesse un corso di formazione sulla filosofia dei materiali edilizi o, per meglio dire, sulla logica degli ambienti, compreso un compendio sui diversi modi di guardare dalla finestra con tutto ciò che ne consegue, dal punto di vista dell'etica della comunicazione, come nella poesia sui pompelmi: «I pompelmi vivono della morte / per bocca, tra la lingua e la saliva / fermenta il loro riconoscimento, / nel commercio a esaurimento di scorte / propongono, irripetibile offerta, / il loro tutto e l'ultima loro gioia / sarà la mutazione / fisica, ma non più loro soltanto». In queste poesie convivono la realtà messa senza mezzi termini su uno scaffale e l'organica rappresentazione della personalità espressiva in uno scambio continuo di pesi e misure, di attese consumate fra sguardi e oggetti d'uso, tutti molto intimi, anzi impregnati di naturalezze erotiche come i gesti di una madre alle prese col proprio neonato o la condivisione spaziale dei corpi all'interno di una sauna.

Se poi Italiano concede nelle sue poesie qualche motivo di animazione al tempo, a tutto il tempo (e che dunque comprende anche l'altro, quello alla fine violabile, indifeso), e a me pare che questo accada, si può leggere soprattutto l'ultima parte della silloge, dal titolo più che puntuale: *Invaghendosi*

del tempo, del quando, dove si percepisce qualche promemoria collettivo (nel senso dell'esperienza) e la fedeltà alle "occasioni" si esprime appieno nel segno del proprio stile, raggiunto e scoperto con molta naturalezza. L'altro tempo è quello della poesia, quando fa ritornare sui suoi passi tutti i nessi del vissuto, al punto che potendo ricostruire un tragitto le forme s'indeboliscono o almeno questo può accadere. Qui i poeti dovrebbero stringere l'attenzione sul mondo, far circolare l'aria nei polmoni, riaffermando e raffinando i propri strumenti, senza bloccarsi nella spesso usata cialtroneria (non certo da Italiano), che poi vuol dire semplicemente interrompere l'impulso profondo e divino della propria natura. È a questo punto che si può sentire la falsità o la verità della poesia: «Quale sapienza misura il passo della parola / quando non si vuole scoprire? / È tremendo che tutto sia così naturale / e tu non lo sappia»: naturale, sì, e qui s'introduce la parte delle figure visive, con le dinamiche dei dolori e dei piaceri, o almeno dei contrasti di ogni misura che rendono un poeta saggio quando egli riesce a non barare, lasciando da parte invenzioni misteriose per prendere al volo tutta la geometria naturale di cui ognuno fa parte. Sembra banale, ma tenersi nel conto delle cose riporta alla luce non solo l'esperienza ma anche la tecnica per descriverla, svolgendo tutto con ciò che ognuno sa. Nulla di più: «Se non esistesse un compasso non saprei / come altrimenti misurare i cerchi / che disegni con la sigaretta tra le dita // mentre ti dai fiato e ricostruisci il tragitto / della tua mano verso l'appoggio della gamba...».

Elio Grasso

Gianni Priano, *La Turbie e altri confini*, Rovigo, Il Ponte del Sale 2004

Il nuovo, irregolare libro di Gianni Priano esce con titolo *La Turbie e altri confini*, per le edizioni Il Ponte del Sale di Rovigo. Già, l'irregolare Priano – non me ne vorrà, se così appare agli occhi di chi scrive, questo poeta ligure, nato nel 1962 –, un irregolare, seduto (un'occhiata alla pagina della cronaca di Levante del *Secolo XIX* e un'altra all'immanicabile copia bisunta dell'ennesimo Dostoevskij) sul bagnasciuga di Voltri, con i

figlioletti che gli ballano intorno, o perso fra le vie del quartiere Sant'Anna di Rapallo, appena fuori dall'autostrada, dove l'aria del mare arriva a fatica e vaga anche il fantasma di Bianciardi, come lui irregolare e tormentato. Noi Varesotti, infatti, le nostre vacanze le facciamo dove questi benemaledetti liguri veraci e d'importazione si fanno tribolare e stritolare dalla vita, fra mare e dirupi. Irregolare, quindi: che sia merito o colpa è discorso che non si vuole affrontare. Irregolare è uno stare «come pecore che nessuno / ha tosato» (p. 15). Il vero dilemma, però, non è tanto essere o non essere irregolari, non è tanto andare o non andare «a ramen-go» (p. 13), come fa il dialetto molarese con il quale si apre, non a caso, il libro. E nemmeno l'irregolarità si misura con il passare da un grumo all'altro della materia poetica (invettiva, riflessione politica, analisi e sintesi della storia, cronaca spiccia del quotidiano, esplicitazione di amore ed affetti e altro ancora), come peraltro Priano fa, senza paura di sporcare il suo libro. Non sta qui il problema. E Priano lo sa bene. Il problema è verificare se questa irregolarità, questo rifiuto di impalcature religiose e razionali e politiche che presumono di guidare gli eventi, siano genuini o non siano, essi pure, camuffamento, finzione. Sarebbe il peccato più peccato che un poeta possa commettere: spacciare la rabbia e la denuncia e la scelta spigolosa («Sarò anche tranchant», p. 48) per verità, quando invece non è altro che posa.

La partita si gioca qui, qui siamo venuti a leggere *La Turbie* per averne una risposta. Priano dice: «Mi sono detto: basta che scorra ciò che deve scorrere. Acqua pre-pasquale e fogna». E siamo d'accordo: bisogna davvero, è ora di «mittese isc-ta moja a ra rversa» («mettersi la maglia alla rovescia», p. 16), con uno sforzo che ci faccia in qualche modo violenza, ci tiri fuori dal pantano di fili logici e pensieri e razionalità, da questo pantano che imbavaglia i nostri occhi e i nostri sensi. Vedere per davvero, sentire per davvero, credere sul serio, suggerisce Priano (no, non suggerisce: lo dice, con naturalezza, con il consueto ricorso ad una lingua scomposta e ricomposta, facile nelle rime e dura dove è necessario, la lingua da vecchio bucaniere

che esce di chiesa, con la fronte ancora bagnata da un rivolo d'acquasanta, per girare i vicoli di Genova in cerca di un bordello – si veda la lunga sequenza *Bo Russ* che intasa di sé la prima sezione). Ma Priano non è sprovveduto: sa che la poesia è, per se stessa, camuffamento, lo richiede, lo vuole per sé, e nel contempo chiede di essere vera e Priano vuole che lo sia. Perciò mette in scena le vicende dei nonni e dei bisnonni e degli zii e degli avi: chiede loro di essere veri per lui, per noi. Lo aveva già fatto ampiamente nel *Raggio della catena*, il libro precedente, dicendo «voi abitate qui / da me». Qui riprende il filo (meglio, «la bava; che è sugo, bevanda nociva, tintura, incantesimo, rovina: *venenum*», p. 29), lo spoglia di qualche rigurgito crepuscolare allora ancora presente (in questo libro mi pare che Priano vinca la scommessa: fine delle ironie) ed amplia l'epopea, del bisnonno Antonio, da muratore a fornaio nel cuore di Voltri, fornaio, di pane e di un'ostia maledetta, di una vita al contrario, che prova a sfuggire al proprio destino, ma ne trova uno più duro e ingrato, dove «lo schifa impastare / con i piedi quel pane» (p. 36). Ma perché Priano insiste con questa epopea di muratore che va a fare il fornaio e si scorna con un destino non suo? Credo che siano due le ragioni. In primo luogo, il bisogno di investire un «altro da sé» del racconto verace della vita, come detto. E in più, Priano ha bisogno di dare al proprio sangue un nome, di capire che cos'è la vita che gli gira dentro, corporalmente, perché davvero, fuori da ogni contropartita spirituale e razionale, «il mio decompormi / dovrà essere mio» (p. 38). E siamo all'assunto di partenza. È come se la vita non la si potesse prendere se non per il verso della sua carnalità, via da tutti gli scetticismi, via dai lacci della mente, parlando una lingua che è libera e contaminata (come il franco-italiano di Max Sartore, altro personaggio irregolare messo in scena da Priano, altro fornaio o pasticciere). Via dalla bellezza che deve a tutti costi redimere, se è solo costruito dalla mente: meglio la «nausea impotente, lo schifo» (p. 45); via da ogni pretesa di giustificazione, via dalla redenzione postuma dei Pavese e Camus e Pasolini, se essa travisa il doloroso calice più biologico

ed animale degli scrittori; via dalle impalcature mentali, perché la salvezza, il miracolo si avveri qui ed ora («io sono pretesa non sono ragione / sia maledetto chi mi nega il suo assaggio / voglio i morti risorti, voglio la neve a maggio», p. 52); via dalla Genova «impero di Piano», via dai potenti e dai bigotti; via anche dalla storia brutale degli uomini di oggi, piena di «lebbra / putredine, mal'aria, vanagloria ebbra» (p. 53). Si sceglie di stare «dalla parte / dei figli che non so da quale / parte staranno» (p. 60), cioè a patto che essa sia, come dire, pura, ingenua, persino casuale, non viziata da compromessi e regole. Tutto da stabilire, tutto da cominciare, parlando «una lingua propria» (p. 63), ancora, fisica, corporale, da passarci sopra le dita per sentirla, per comprenderla fino in fondo, come un «vergine animale» (p. 69).

La rabbiosa lotta di Priano è quindi una ricerca all'indietro, una lunga corsa che lo ha visto perdere via via la pesantezza di tutte le corazze sociali, civili, razionali e persino religiose, se esse non collimano con la rivelazione più piena e fedele del messaggio evangelico (cioè: il Cristo Crocifisso). Giunto alla meta, nudo, deve solo spogliarsi del suo «marcio nome» (p. 67). Ma Priano sa anche che quest'ultima, definitiva liberazione, se auto-compiuta diventa, per l'appunto, falsa: liberarsi del proprio nome, cioè annullarsi, cioè sprofondare nel nulla. Ma il nulla è frutto della mente, sarebbe un rigurgito di intellettualismo, sarebbe ripiombare nella *fiction* dalla quale vuole liberarsi. Il poeta sa che a questo punto la scelta può essere una e una sola e che qui e solo qui si gioca in pieno il riscatto: bisogna scegliere l'abbandono creaturale. Bisogna che la creatura si abbandoni alle creature, ad esse affidi e confidi di dire chi Priano è. Perciò l'amore dell'ultima sezione è un approdo, vien proprio da dirlo, naturale. Non è quasi nemmeno più una scelta, è una condizione, e basta. Un amore, ovvio, fatto di figure animali, di figure spirituali in carne e ossa («L'angelo / ci insegna a spogliarci / a sbilanciarci», p. 71), di pudori superati, di amanti in figure zoomorfe, di lotta, di ami e sciabole, di tagli e digrignare di denti, ma senza violenza, anzi con i frutti di un risveglio finale, di una continua fioritura,

improvvisa e delicata, così bisognosa, per sopravvivere, della preghiera che chiude il libro.

Riccardo Ielmini

Antonio Riccardi, *Gli impianti del dovere e della guerra*, Milano, Garzanti 2004

Otto anni fa Maurizio Cucchi salutava *Il profitto domestico* di Antonio Riccardi come «il primo libro importante della nuova generazione». Riccardi (classe 1962 e quindi, all'epoca, trentaquattrenne) esordiva con un volume di versi di ampio respiro e di complessa articolazione interna, stilisticamente asciutto ma strutturalmente pretenzioso, apparentemente minimalista, in realtà animato da un'ambizione di tipo poematico (quella di entrare, «all'indietro», «nel segreto di una famiglia», per recuperarne le tracce e per ridefinire, attraverso la perlustrazione di una microstoria e di una microgeografia, le coordinate e lo spessore del presente e dell'io che lo abita). Oggi Riccardi aggiunge un'altra parca tessera a quel mosaico o, meglio, rimette mano all'originario mosaico domestico del 1996 con questo secondo libro organico di versi. *Gli impianti del dovere e della guerra* è titolo piuttosto sibillino: include una delle parole-chiave dell'opera in versi di Riccardi (quel "dovere" che sta alla base del conseguimento di qualsiasi "profitto"), ma presenta una definizione dalla referenza problematica, se non proprio (in apparenza) indecidibile. Sennonché la struttura del libro suggerisce immediatamente un probabile significato e fornisce un verosimile cronotopo al poema che lo scrittore ha concepito e parzialmente realizzato: *Concordia, Unione, Vulcano e Vittoria* – titoli delle quattro sezioni che, a coppie, delimitano il libro circondandone altre tre – sono infatti i mitologici nomi degli altiforni nelle acciaierie Falck di Sesto San Giovanni. Siamo dunque ancora all'interno della «piccola Stalingrado», che assieme al paese e podere di Cattabiano compone lo sfondo minimo e riconoscibile dei versi di Riccardi. E *Gli impianti del dovere e della guerra* sono proprio quegli stabilimenti industriali, quell'«impero delle presse e dei magli» in cui «si preparano le guerre» e contemporaneamente gli uomini adempiono al

loro «dovere», privilegio (o «primo nome» forgiato direttamente da Dio) e stigma insieme (poiché «per gli animali non è il dovere»).

Mi pare di riconoscere un doppio polo, semantico e simbolico, in questo libro, radiografabile attraverso alcune ricorrenti parole-chiave. Da una parte infatti l'autore narra, con «sobria pacatezza» (Cucchi), le vicende che ruotano attorno alle fabbriche di Sesto San Giovanni o ad alcuni personaggi che aveva rievocato, direttamente o no, anche nel primo libro (per esempio «Antonio Riccardi di Cattabiano / dragone nella prima guerra», che se non leggiamo male è lo stesso «Antonio Riccardi [1887-1930], soldato» cui era dedicata una sezione del *Profitto*); dall'altra la sua poesia non si arrende né alla cronaca né alla memorialistica minuta, conservando intatta la capacità di ascoltare e di aggredire, pur se non frontalmente, qualcosa di inquietante, un fondo oscuro che proietta la sua ombra dal di sotto del lago calmo e compatto della superficie verbale e semantica. Se da un lato dunque le parole-chiave più nitide sono (assieme a “dovere”) “capitale”, o “profitto”, o “automa” e “macchina” (se non l'intero «sistema organico delle macchine» regolato proprio da un automa, in cui «ogni macchina è con l'altra in proporzione / per numero, volume, velocità»), dall'altra Riccardi dimostra una temeraria curiosità verso quanto resta oscuramente escluso dalla chiara vicenda della «nuova società d'uomini operosi» di cui parla Carlo Cattaneo in *Industria e morale*, nel passo scelto dal poeta come *exergon*. Questa curiosità spesso orienta lo sguardo, se dobbiamo individuare qualche bersaglio e qualche parola, verso il “bosco” e verso la vita e le azioni di diversi “animali” (uccelli, cinghiali, cani, corvi...). Città (o industria) e bosco (o regno animale), dunque, come fuochi simbolici che in apparenza si direbbero di significato antitetico e che in realtà talvolta finiscono col risultare pericolosamente sovrapponibili: «Di notte i bagliori dei forni e dei laminatoi / si alzano in fosfeni nell'aria brunita / di tutto il pianeta / come salendo da un animale un lamento». Per di più, la realtà evocata dalla poesia di Riccardi mi sembra tutt'altro che pacificamente stabile e dunque definitivamente dici-

bile, e una delle aree semantiche di più celata ma costante rilevanza mi pare quella connessa al motivo del bucare, del forare, e ai termini ad esso direttamente o meno direttamente riconducibili. Restiamo, per esemplificare subito, a quei due poli (città-bosco) rinvenuti poco fa: se la nostra ipotesi è verosimile, il «bosco che buca la città» dentro cui, nell'ultima sezione, si inoltrano gli operai del Vittoria è davvero un'immagine decisiva, poiché complica la sistemazione razionale e linguistica del reale e rovescia un oscuro cono d'ombra sulla parte in chiaro di esso. Allo stesso modo, nell'ultima poesia della prima sezione *Concordia*, nel profondo del bosco «della città dell'acciaio» gli animali sentono la sirena mattutina delle fabbriche e rispondono cantando «come mai nel giorno pieno», dove la comunicazione fra il polo del bosco e quello della città avviene attraverso l'invasione incorporea e vicendevole del suono. Anche la fantastica e misteriosa «ranatoro» contro cui si svolge un'assurda, caproniana caccia raccontata nella seconda sezione (*Unione*) incarna il lato oscuro e inquietante del reale, e «il lamento misto» con cui la bestia si annuncia è un indefinibile «suono di macchina o di natura», in cui le due aree semantiche sopra individuate vengono di nuovo affiancate e confuse. D'altronde anche nell'episodio che Riccardi recupera e rielabora profondamente dal *Profitto domestico* e che qui costituisce la sezione *Vulcano*, ossia la lotta tra «cane e cinghiale / nella caverna alchemica del dovere», è ancora un suono a veicolare la minaccia improvvisa che turba la felicità di un soggetto di prima persona plurale, e la metafora che esprime il tutto è imperniata proprio sul verbo “forare”: «Qui la nostra vita non si fora / e siamo felici. Ma una mattina / stando nell'erba d'oro opaco / abbiamo sentito un fruscio / cupo o un lamento o *cosa*». Cinque volte ricorre nel libro questa «*cosa*» corsivata, segno linguistico indeterminato che nell'esempio riportato precipita nell'enigma la catena di oggetti disgiunti che tentavano una approssimazione alla definizione del suono eveniente. Suono che, si capisce poi, è generato da un cinghiale che preda un cane «da un'ombra a un'ombra in un buco» del bosco del podere di Cattabiano, verso in

cui compare un altro termine afferente all'area semantica del "forare" e del "buca-re", prolungata subito dopo dalla duplice azione del cinghiale che «fora il cuore» del cane, uccidendolo, e che «scava / a morsi la terra sotto il fogliame» (e basta richiamare tre versi del *Profitto domestico* estranei alla sezione recuperata e rastremata dagli *Impianti* per confermare una volta di più l'ipotesi che Riccardi abbia scritto e stia ancora scrivendo un solo libro: «e grava nel folto il cinghiale / forando il cerchio del mondo / per la maggiore felicità della specie»).

La lettura trasversale che ho appena abbozzato rischia però di non rendere ragione della attenta opera di strutturazione cui l'autore continua a sottoporre il suo materiale poetico (la complessa interpretazione di tipo sapienziale che del libro ha fornito Giuseppe Genna sviluppa qualche suggestiva considerazione al riguardo: <http://www.miserabili.com/archives/015431.html>). È chiaro, invece, che la compostezza formale e l'articolazione strutturale costituiscono le fondamenta di questo edificio poematico *in fieri*. Si è già detto delle quattro sezioni poste, a coppie, agli estremi del libro. Tra la prima e la seconda coppia si inseriscono altri tre segmenti, disposti anch'essi simmetricamente, dal momento che quello centrale, denominato *Élixir Borducan*, è circondato dalle sezioni precedente e successiva intitolate specularmente *Né salvi né morti I e II*. Ma l'intero libro è, a veder bene, costruito su un principio generale di simmetria, dal momento che la prima e l'ultima sezione cominciano e terminano praticamente con le stesse parole: nell'*incipit* di *Concordia* è evocato, in modo indiretto, il profeta Geremia («Dice al Profeta: / sarai la mia bocca»), mentre i primi versi di *Vittoria*, con *variatio* logica ma mediante l'identico verbo, accolgono nel testo le parole di un altro profeta: «Dice Elia di non entrare / nelle rovine». Identica anche la conclusione delle due sezioni, che terminano entrambe, a conferma del fatto che gli *Impianti* operano uno spostamento di prospettiva rispetto al *Profitto* (in cui era Cattabiano, secondo l'interpretazione di Guido Mazzoni, a prevalere su Sesto), con il richiamo della «piccola Stalingrado». E forse, per concludere, anche la dislocazione

agli estremi delle due figure del padre e della madre potrebbe non essere un caso: del primo si rievocano, nella sezione di apertura, le continue spole in Alfa fra Cattabiano e Sesto, da cui «al fine settimana» egli tornava «con le bestie giocattolo» per il figlio; la seconda è dedicataria della bella poesia finale del libro (*Fiera di Milano, 1962*), la cui conclusione aperta e interrogativa («Anche tu ricordi che passavano / a centinaia per le strade della nostra Stalingrado?»), prolungando lo sguardo retrospettivo tipico della disposizione poetica di Riccardi, lascia intravedere ulteriori sviluppi, ulteriori tessere del mosaico-poema.

Massimo Gezzi

Nelo Risi, *Ruggine*, Milano, Mondadori 2004

Se le recensioni portassero un titolo, quello della seguente potrebbe mimarne uno leopardiano celebre ed essere *Il Risi ovvero della gloria*: per anagrafe e importanza Nelo Risi dovrebbe essere uno dei grandi maestri della poesia italiana, acclamato e celebrato per ogni dove, come capita a Luzi, Zanzotto, Neri, Giudici, Sanguineti (maestro lo sta diventando financo Majorino). Invece no. Benché presente nelle principali antologie, da quella di Mengaldo fino alla Cucchi-Giovanardi, Risi occupa una posizione decentrata, a margine. Si potrebbe dire: è un mistero. E forse è veramente un mistero, per quale via e per quali meccanismi passi la ricezione di un poeta presso i suoi contemporanei e presso i più giovani fruitori. La posterità, poi, fa brutti scherzi (ve lo ricordate quando Caproni o Penna erano considerati dei minori di lusso?), e comunque ci auguriamo che a Risi questa prova, che tocca a tutti, prima o poi, arrivi il più tardi possibile. Ora la situazione Risi ci offre il destro per ragionare brevemente della fortuna di un poeta. Che cosa garantisce a un poeta il ruolo di faro, di solido punto di riferimento? Premetto che non ho una risposta, metterò in campo una fila di considerazioni. Proviamo con una salve di domande. Forse la sua presenza, a vario titolo, sulla scena culturale nazionale? Risi la occupa appieno, fra l'altro in modo molteplice, essendo stato anche regista cinematografico di grande talento e spessore (i bellissimi *Il diario di una schizofrenica* e *Una stagione*

all'inferno). Forse l'apprezzamento della critica? Abbiamo già detto che Risi è incluso nelle principali antologie. La Garzantina di letteratura gli dedica ben diciannove righe – un mio caro amico misura anche così il rilievo di uno scrittore. Voci su internet? Ne abbiamo scovate a sufficienza (certo meno di Aldo Nove, però...). Condizionamento sulle nuove generazioni? Ma allora, da questo punto di vista, anche Zanzotto, che pochi poeti ha condizionato, sarebbe un minore. Certo Risi a suo modo rientra nella linea lombarda (è pure nato a Milano), ma anche questa filiazione non è servita: più noti di lui sono comunque, ad es., Erba e Orelli. La pubblicazione? È sempre uscito con Mondadori, anzi ha al suo attivo un Oscar e un'antologia, *Il mondo in una mano*. Insomma un grande poeta orfano. Probabilmente non riceverà mai il Campiello alla carriera come è toccato a un noto poeta genovese, pur essendone nettamente superiore. Insomma il problema della notorietà confligge con lo spessore reale dell'apporto creativo. Meglio essere più noti che bravi? L'opera vs. l'autore (ed effettivamente siamo in tempi in cui la legittimazione sembra non venire da una seria valutazione dell'operato artistico in sé, ma da una miscela di giuste apparizioni, tatticismi, equilibri di varia natura, questo è molto più evidente in narrativa, si pensi ai casi di Moresco o Scarpa, bravi mestieranti ma nulla più, indicati come gli scrittori di punta, laddove i veri narratori sono altri, e si chiamano Giorgio Van Straten, Vincenzo Pardini, Edoardo Albinati, Aurelio Picca, Diego De Silva).

E *Ruggine*? *Ruggine* è l'ennesimo, intenso resoconto sulla vita, passata, presente e futura. «Mentre è non è / il mio tempo sta dov'è», dice il poeta. E che vita è? *Tempi lunghi tempo breve* recita significativamente un titolo, per poi continuare: «All'inizio / ti crescono gli anni / sembra non passino mai / il bello spreco! / più si va avanti / ci pensa la vita / a farsi breve in sé». E altrove: «Il tempo è un virus latente / quando è l'ora si presenta / con una metafora: che riposi in pace! / vuota chiacchiera». Come forse si è potuto già intuire, il *mood* abituale di Risi oscilla tra il lirico e lo gnomico; stralciamo a titolo puramente indicativo: «Silenzio e sabbia / la

musica del nulla / e l'uomo è solo / con la sua ombra / orologio a sole», «Inventammo le religioni / come atti di fede poi le usiamo / come armi di distruzione di massa», «Inutile cercare / la nostra morte / è inscritta su Marte», «I volti che ho acceso negli anni / sono materia dorata di quanto c'è di più intimo / depositari di verità e eccellenza / liberi in volo che un filo / teneva ben alto come aquiloni... / privati poi del vento finiti per terra». «Di quel momento restò solo un gran bianco»: il poeta sa quanto è inesorabile la vita e come tutto quello che brucia in termini di emozioni, sentimenti, passioni, non lasci che uno sbiadito alone nella scrittura («Il tempo si fa breve / gli affetti espongono o meglio / si frantumano in macerie / occupano spazio», «Con tanto male / che circola pel mondo / chi scrive / non può che abbellire / la prosa della vita»). L'instabilità preventiva della poesia, la sua insufficienza a rendere il *tutto* della vita («perché la vita allora / non trovò il suo compimento?»), «la vita che si vive è quella / che giorno dopo giorno uno è chiamato / a vivere nell'atto», «l'essenza della vita / è un consumarsi»), testimoniano dell'*imprinting* rimbaudiano e pasoliniano, riassorbito però per le vie di una vena crepuscolare, di ombre e polveri a coprire, a suo modo lafourghiano (e Risi infatti ha tradotto il poeta delle *Complaintes*). Per es., Rimbaud o Pasolini mai avrebbero scritto un testo come *Sul tramonto* o l'eponimo *Ruggine*: le bordature tragiche della vita, cioè, vengono spesso e volentieri ripassate da una china vuoi malinconica vuoi ironica.

Qualcosa di essenziale sfugge sempre: «parola scritta / parola libro / parola detta / a mente libera / pietra sorgiva / e di durata / che meglio / mi si adatta / e che non scriverò». Sfugge per rifugiarsi magari nei meandri della circolarità: «Il futuro? è all'origine / un vissuto è trapassato / tale era già ai proavi / nei millenni / [...] / Il tempo a venire / è un tempo ricordato».

Come si può intuire dal breve saggio di citazioni, un libro così è un'opera importante, l'ulteriore tassello di una ricerca decennale di primissimo ordine, di una poesia, scrisse Garboli, «fedele fino all'acredine ai pochi spiccioli della realtà», in cui, precisò Giudici,

«l'amore è amore [...] il nome della cosa è la cosa». Nonostante ciò e molto altro che si è potuto solo accennare, ho l'impressione che Risi rimanga una nobile figura decentrata e non, come dovrebbe, una pietra miliare della poesia italiana. Concludeva Leopardi nel *Parini ovvero della gloria*: «Gli scrittori grandi, incapaci, per natura o per abito, di molti piaceri umani; privi di altri molti per volontà; non di rado negletti nel consorzio degli uomini, se non forse dai pochi che seguono i medesimi studi; hanno per destino di condurre una vita simile alla morte, e vivere, se pur l'ottengono, dopo sepolti». Ebbene, alla veneranda età di 84 anni Risi attende ancora la sanzione di eccellenza e di *primus inter pares* che gli spetta.

Flavio Santi

Beppe Salvia, *I begli occhi del ladro*, Rovigo, Il Ponte del Sale 2004

Nel cinquantesimo anniversario della nascita (a Potenza, nel 1954), la collana *La porta delle lingue* di Rovigo rende omaggio alla memoria di un poeta che ha già lasciato un segno tangibile nella poesia del secondo Novecento: il lucano Beppe Salvia. Curatore della pregevole antologia di liriche e prose pubblicata dall'Associazione "Il Ponte del Sale" è il veneziano Pasquale Di Palmo, attentissimo lettore e traduttore di Artaud, ma che con Salvia tradisce, soprattutto nella propria produzione in versi, un *feeling* molto particolare. Accanto ad un ridotto mannello di inediti, il volume propone sostanzialmente il meglio della produzione di Salvia, dalle liriche della prima raccolta edita sotto lo pseudonimo di Elisa Sansovino (*Estate*) fino ad *Elemosine eleusine* e ai racconti più tardi, restituendo al lettore la voce di un poeta la cui opera era dispersa finora in alcune riviste romane o in pubblicazioni postume difficilmente rinvenibili sul mercato librario. Il titolo (segno dello scrupolo filologico del curatore) viene da una selezione di liriche pubblicate mentre il poeta era in vita su «Nuovi Argomenti» (n. 63-64, 1979), ma anche dalla chiusa di un sonetto riportato nella seconda sezione del volume: «son chiusi i begli occhi del ladro». L'alternarsi delle stagioni sembra scandire il ritmo dei versi come delle prose

nelle due sezioni d'apertura, mentre la riproduzione grafica in copertina del frammento bronzo di un volto femminile dal santuario di Rossano di Vaglio, insieme alla sezione *Estate* attribuita ad Elisa Sansovino, introducono, esaltandola, alla figura del doppio (e di un doppio femminile) in Salvia, poeta dall'identità mobile e sfuggente. Quello che impressiona però, sin dal primo approccio ai suoi testi, è lo scarto nettissimo fra ricerca ostentata di quell'equilibrio che viene assicurato dalle forme chiuse dei sonetti come dalla cura tutta petrarchesca per un lessico quanto mai rarefatto e prezioso – che apre però in direzione diversa rispetto alla lezione ermetica – a fronte di un'inquietudine, un disagio rispetto alla vita e ai suoi ruoli che traspare quasi da ogni verso e che trova un corrispettivo anche letterario nelle inquietudini di Pessoa e nell'indulgenza, comune anche a Salvia, alla scissione della personalità nell'artificio degli eteronomi (si veda la prosa *Mestieri*, pp. 100-101). Lo stesso si può dire per un altro espediente formale cui il poeta di Potenza ricorre con frequenza, vale a dire l'iterazione all'interno di un testo di una medesima voce lessicale o verbale variandola in molteplici valenze sintattiche e grammaticali, col risultato, molto spesso, di generare sconcerto nel lettore che si viene a trovare catturato e quasi stordito in un gioco di specchi che non restituisce però alcuna immagine salda, moltiplicandole piuttosto all'infinito con un effetto caleidoscopico e straniante solo apparentemente in contraddizione rispetto al severo classicismo sempre professato dal poeta lucano come dagli amici romani, in questo vicini al gusto e alla sensibilità di Leopardi, segno incontrovertibile della sua appartenenza alla modernità a dispetto delle misure e delle forme classicheggianti. Effetti non dissimili, d'altra parte, vengono indotti dai cromatismi che assumono carattere dominante nel libro – il bianco, nelle sue varie sfumature, correlativo oggettivo per antitesi e negazione della condizione di solitudine e infelicità del poeta – come pure dalla presenza ossessiva del tema della luna. Proprio nella fedeltà al medesimo *topos* letterario (il dialogo con la luna), al colore (il bianco), alla condizione esistenziale del poeta che si percepisce

sce e propone nei panni del «guerriero» (o del cavaliere medievale, in Cappello), oltre che nello scrupolo e nella cura della forma, crediamo di riconoscere un punto di contatto con Salvia da parte del friulano Pierluigi Cappello, uno dei poeti più promettenti nel panorama presente e futuro, nella piena consapevolezza peraltro che le rispettive poetiche divergono in un punto fondamentale: se quello di Salvia, infatti, si può considerare uno studiato e metodico tirocinio di approssimazione alla morte, in Cappello la poesia si risolve piuttosto in un canto d'amore alla vita.

Si potrebbe addirittura parlare per Salvia di assunzione a categoria esistenziale ed estetica – sulla scorta di Rilke, Pessoa e altri giganti della modernità piuttosto che di Leopardi – della cifra dell'assenza: lo testimoniano, ad esempio, la già menzionata prosa *Mestieri* con quell'incondizionata apertura di credito al greco Catilina Agnus «Archetipo ferrigno d'ogni e assoluta assenza» (p. 101), ma pure il sonetto *Cuore*, vera e propria elegia dell'assenza con qualcosa di Corazzini («A scrivere ho imparato dagli amici, / ma senza di loro. Tu m'hai insegnato / a amare, ma senza di te. La vita / con il suo dolore m'insegna a vivere, / ma quasi senza vita, e a lavorare, / ma sempre senza lavoro. Allora, / allora io ho imparato a piangere, / ma senza lacrime, a sognare, ma / non vedo in sogno che figure inumane [...]», p. 69), non meno di altre liriche della medesima sezione che aprono talora a prossimità molto forti con Michelstaedter non semplicemente sul versante delle suggestioni letterarie, senza tacere di questa affermazione – dura come lo schianto di un fulmine – nel finale di un racconto sospeso tra il D'Annunzio romano dal taglio barocco, estenuato e decadente, e il Rimbaud di *Vocali*: «Era una vera iniziazione alla morte» (*Casa*, p. 136). Nella stessa direzione, quella cioè della negazione programmatica dell'io, vanno pure le note autobiografiche che si leggono nella prosa *Mestieri*, là dove Salvia sembra far professione di una delega alla vita quando sostiene, nel mentre si risolveva a licenziare un libro col proprio vero nome (ma non lo farà): «Esso è finalmente un quieto mio vivere per bocca e paz-

zia altrui. Sono gli amici» (p. 100; il riferimento era a *Cuore*, libro che sarebbe uscito postumo).

È un'opera quanto mai complessa dunque, la sua, che assume anche la valenza di un ponte sospeso – e, non a caso, proprio nella città che era stata cara a Petrarca e a D'Annunzio: la città eterna – fra i valori della classicità (tutta la prima parte del racconto *Casa* lo sta a testimoniare nel diffuso tono di elegia, ma anche le sezioni *Cuore* ed *Estate*) e gli esiti decisamente più problematici dei moderni, senza escluderne nessuno, e i suoi libri allora si presentano nella veste ambivalente di acquisizione di una doppia eredità (classica e moderna) e, ad un tempo, di lascito testamentario ai posteri per un tentativo di saldatura fra opposte sponde pienamente riuscito a livello artistico ma smentito nella prassi e nella quotidianità del nostro presente.

Non va trascurata inoltre un'altra importante dimensione della poesia di Salvia, quella che potremmo chiamare la tensione etica od ontologica alla bellezza e alla virtù nel vivere comune che il poeta di Potenza spartiva con gli amici romani (e, oggi, con Di Palmo) di lontana derivazione classica anch'essa, un classicismo però non riducibile soltanto al modello di Orazio, è, insieme, il culto dell'amicizia quale espressione di una possibile comunità di elezione. Ne fa fede, nell'antologia in oggetto, il breve racconto che chiude il volume e che ha per titolo *Al sommo grado* (pp. 141-147): proprio su tale terreno si viene ad innestare la riedizione delle liriche di Salvia da parte dell'Associazione «Il Ponte del Sale», il terreno cioè, per usare le parole stesse della redazione, di una condivisione con gli altri del patrimonio della poesia e delle arti «in un circuito di umanità [...] che allude ad una forma alta di socialità e di civiltà» (dalla nota in calce al *Bollettino 2003-2004* dell'Associazione stessa).

Maurizio Casagrande

Luigia Sorrentino, *C'è un padre*, Lecce, Manni 2003

Nel quadro dell'attuale ricerca poetica, che si presenta come una galassia fortemente differenziata e «diffusa», in cui diventa sempre

più difficile identificare le linee portanti, qualche costante si manifesta: è certamente attiva, sia pur risolta e articolata in varie maniere, una tensione verso la densità semantica e la concentrazione sui nuclei simbolici, ovvero un modo di comunicare poeticamente attraverso un messaggio tutt'altro che facile, di consistente spessore. E ciò non vuol dire che si eviti la comunicazione; al contrario, tutte le volte che poi la poesia si presenta in pubblico – letta, recitata o accompagnata dalla musica che sia – la sua semiotica complessa si dimostra eccezionalmente capace di contatto e di partecipazione.

Mi proverò a proporre alcune indicazioni di lettura a partire dalla recente raccolta di Luigia Sorrentino. Intanto il titolo: *C'è un padre* è sicuramente un titolo pesante, un titolo scelto apposta per indicare un gesto affermativo forte. È certamente il segnale di un confronto serrato con il *Principio di Autorità*, con il famoso *Nome del padre*, di lacianiana memoria, con l'identità fondamentale che viene sancita, attraverso questa figura dominante, da parte di tutta la società.

Chi governa il linguaggio? Nella poesia di Luigia Sorrentino questa domanda capitale si dirama nel confronto e nella assunzione di tutte le diverse figure del discorso. Innanzitutto c'è l'Io, che porta in campo tutta la storia personale e i rapporti familiari. Ma, accanto, c'è il Tu, che rappresenta il dialogo e l'apertura verso l'esterno. E c'è, però, poi, anche il Noi, a rappresentare la collettività, sia pur piccola. E c'è il modo impersonale, in cui troviamo riflessa l'identità anonima e cioè l'inconscio sociale. E c'è addirittura il Tutti, che, infine, porta avanti la voce dell'Utopia. Queste figure, appunto, si trovano articolate in una dialettica sempre irrisolta e irrisolvibile. Il libro della Sorrentino ha, a mio parere, una sorta di struttura reticolare, quasi di tessuto, nel suo essere costituito di tanti testi, tutti abbastanza brevi, che si richiamano l'un l'altro, soprattutto attraverso il ritorno di alcune parole chiave, che vengono evidenziate da questa "ripetizione a distanza" e si trasformano, man mano, in parole-simbolo. Questo avviene, molto spesso, con semplici presenze, come il colore. C'è, per esempio, l'azzurro: aggettivo sostantivato, sia che

venga astratto dallo sfondo paesaggistico («hai maturato l'azzurro / a pochi centimetri dal mare») sia che, al contrario, divenga concreto e tattile («scala per arrivare urgentemente / a toccare l'azzurro con gli occhi»). Oppure, altrettanto ricorrenti sono le parti del corpo, come gli *Occhi*: «ho tenuto nell'occhio l'oceano»; «i tuoi occhi un'altra volta / potessero incontrarsi»; «entrambi consapevoli / degli occhi assoluti».

Ancora, ci sono altre parole che segnano dei nodi, delle situazioni essenziali, come ad esempio il punto dell'inizio (il libro parte, non a caso, da *Incipit*). Poiché è un libro intitolato al padre, quindi al momento della nascita, il suo centro propulsore è proprio il ripensamento dello scarto iniziale. Questo stadio primo è segnalato nella forza innovativa del "risveglio", già in uno dei testi che aprono il libro: «si comincia dallo sbaglio / a gesti accordati / concordando / tutto è in anticipo / e non si misura / la vena sommersa / sta iniziando / adesso / uscirà calmissima». E, subito dopo: «qui le barriere non servono / al risveglio». Ancora, più avanti: «nessuno può distinguere l'inizio / portato lievemente». Ecco la complicazione, la negazione del semplice: l'inizio è un momento che possiamo percepire e che tuttavia sfugge, in quanto tutto vi è in formazione e il risultato non è certo.

Un'altra delle parole ripetute sottolinea invece il versante dell'incontro, in cui il soggetto si mette in discussione e nello stesso tempo si completa. Si trova, in un testo, «l'energia dell'incontro». L'incontro è connesso a un punto preciso del tempo, ed è la cosa esistenzialmente più concreta («mi sarei messa a correre / strappando ai bordi l'energia / dell'incontro / l'avrei allungato», ecc.). Attorno a questo snodo si concentrano altri elementi simbolici, come per esempio le mani. C'è un continuo tornare delle mani che si uniscono o che comunque si stringono, oppure si tratta di abbracci: «ti abbracci come arcobaleno che incontra la pioggia».

Vediamo come l'incontro valga anche come indicazione della direzione che viene praticata nella connessione di parole, unite perfino al di là della logica (visto che l'arcobaleno dovrebbe venire, solo dopo la pioggia).

gia).

Dicevo prima dell'azzurro. Ecco, attraverso i significati suggeriti dall'azzurro si arriva al campo di parole che rimandano alla fluidità, all'acqua come mare, fiume, oceano, onda, tempesta. Allora questa poesia reticolare, fatta di fitti rimandi e riprese, è però fluttuante, come un insieme dove le parole si collegano ogni volta in maniera diversa, ogni volta rilanciano i loro rapporti.

Tutto questo, però, non ha semplici valenze evocative. Il nocciolo "duro" affrontato è la questione cruciale di oggi, è soprattutto il problema dell'identità. Il problema dell'"Io sono". Tant'è vero che in un passo del libro si dice: «sono assolutamente io», affermazione perentoria, se non fosse che la solidità infine trovata è precisamente la fragilità stessa. Vediamo: «e sono assolutamente io / quel tipo / esile o pericolosamente / bizzarro al primo vento / incerta estasi / restami pure dicevo». In realtà, l'identità non può che essere una continua ricerca, un continuo costruire e ricostruire i rapporti tra le persone e tra le parole. Tant'è vero che una sorte molto particolare tocca a un termine veramente chiave che è la parola anima, una parola molto impegnativa, direi proprio "pericolosa" da utilizzare. L'anima compare spesso nella poesia della Sorrentino, ma spesso e volentieri è messa sotto problema. Vediamo almeno tre suoi stati: «di slancio nel mezzo / tutta sciolta l'anima / voleva inghiottirmi...»; «l'anima si è staccata / abbracciando una distruzione / nell'altro»; «roccia / anima pietrificata niente / e traccia, argilla ginestra o deserto...».

Dunque, l'anima è «sciolta», l'anima «si è staccata» e, ancora peggio che mai, l'anima è «pietrificata» e annientata. Davvero qui la leggerezza immateriale è sottoposta a un peso, che è il peso della contraddizione. Ce lo conferma uno dei brani iniziali che ho già in parte citato e dove trovo, accanto all'«occhio» e all'«acqua»: «ho tenuto nell'occhio l'oceano / come un faro in quota, un ponte / con le labbra in una / materia, anima»: un verso, l'ultimo, in cui audacemente la due parole contrarie, la materia e l'anima, sono gettate a sbattere l'una contro l'altra, con il sottilissimo legame-separazione

di una virgola.

In particolare vorrei rifarmi a un testo, tra i tanti possibili, dove viene in luce un aspetto particolare, un aspetto tecnico, anche se forse non è solo tecnico, che si potrebbe definire una sorta di "mossa dello scarto": la poesia comincia, poi opera alcune aggiunte, ma non si sa bene se queste intercapedini vadano logicamente "messe sopra" o "messe sotto", se sono continuazioni o inizi, e il testo si costruisce allora, per dir così, slittando nella sua composizione linguistica. Ecco un esempio: «non sento il mare / il flutto / debolissimo l'abbraccio / la stagione / tra il pioppo e la quercia / il fiume / braccio stanco / si fa sentire / ondeggia / fino alle orecchie / e ci lascia». Vi è un'impostazione frammentaria, attorno a questa giunzione dell'abbraccio: sarà l'abbraccio del mare? ma che cosa sarebbe l'abbraccio del mare? oppure c'è un abbraccio che si sente per associazione, nello stesso tempo in cui si pensa al mare? Questo non è chiaro e la poesia crea queste ambiguità in modo produttivo, al fine di lasciare aperto un ventaglio di possibilità. Non si sa chi è alla fine, il soggetto che ci lascia il "braccio" – lo stesso dell'abbraccio? – oppure è il braccio del fiume, o del mare stesso? L'"ondeggiare" dell'acqua che troviamo nel contenuto è anche un ondeggiare del testo stesso, è un andare e venire del senso, è una poesia che punta sul tessuto semantico complesso ossia sulla costruzione del significato della propria identità instabile e per questa via serve come stimolo per l'immaginazione del lettore. Ed è importante oggi, che siamo alla ricerca di un nuovo immaginario.

Francesco Muzzioli

NARRATIVA

Amedeo Giacomini, *Il giardiniere di Villa Manin*, Treviso, Santi Quaranta 2002

Amedeo Giacomini, uno dei massimi poeti dialettali, mancava alla narrativa da molti anni, esattamente dal 1981, quando pubblicò per Rebellato di Padova il romanzo *Andrea in tre giorni*, storia di un intellettuale in crisi. Per la verità già qualche anno fa erano circolati segnali: nel 2001 era apparsa la ristampa

del romanzo d'esordio, *Manovre* (prima ed. Rizzoli, 1968); pare, inoltre, che lo scrittore abbia tre romanzi inediti che speriamo vedano presto la luce. Ma veniamo a questi racconti. Diceva Tolstoj: «Descrivi il tuo villaggio e sarai universale», ebbene Giacomini estende questo principio a un'intera regione, il suo amato-odiato Friuli, e raggiunge risultati di prim'ordine. Si tratta di quattro racconti: il primo, eponimo, è il diario di un vecchio giardiniere prossimo alla pensione, che rievoca le vicende del giardino della celebre villa, dagli anni immediatamente successivi alla Prima Guerra Mondiale fino ai suoi giorni, che sono anche i nostri; *Piazza San Giacomo a Udine, la rivolta di Navarons* è un dittico risorgimentale; *Cartoline da Lignano* è un'ecfrasis, scintillante per acume cromatico; infine *La luce di Cividale* è suddiviso in due momenti, uno squisitamente storico, *Paolo Diacono e i suoi Longobardi* (e dell'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono Giacomini è stato finissimo traduttore), l'altro peripatetico, all'insegna della *flânerie*, *Una giornata con l'arte*. Accomuna i quattro pezzi uno sguardo obliquo e dolente: il giardino visto dalla parte del giardiniere proletario e non dell'aristocratico conte, con l'assunto dominante che «un albero può assumere la stessa importanza di una persona viva»; i moti risorgimentali visti con gli occhi di nonna Edvige, con il contrappunto del commento, spesso ironico, dell'autore, deluso da ciò che è diventata l'Italia («una nuova Italia nasceva, un'Italia di cui, ahimè nonna, non voglio parlare!...», così finisce il racconto); Lignano, nota località balneare, visitata dall'autore a fine ottobre, in una stagione non turistica; Cividale snidata nella sua natura longobarda, con l'autore che esalta l'anarchia dei Longobardi, grandi bevitori, feroci guerrieri, razza a sé sopravvissuta fino a oggi, a detta di Giacomini stesso: «longobardi insomma oggi ancora i primi, mediterranei gli altri, quasi che, in un millennio e passa, non ci fosse stata qui unione che ne mescolasse i geni [...]. Com'era possibile, mi domandai, in una località in fondo così ristretta, potesse esistere ancora [...] una tanto evidente diversità?». C'è la ricerca di uno sguardo il più possibile decentrato e inconsueto, nuovo: l'autore ha

capito e sa – come dolorosamente sanno tutti i poeti dopo Mallarmé: «La chair est triste et j'ai lu tous les livres» – che tutto è stato già giocato, detto, scritto, ma, nonostante questa netta condizione di sfavore, ha capito che si può ancora vincere (e quindi fare arte), perché è un problema di come mettere la luce e orientarla, di come farla cadere sulle cose, sulle storie. Così, per fare alcuni esempi, il racconto cividalese, dopo aver narrato le gesta belliche, si chiude con un particolare intimo, che è l'estrema negazione dello spirito guerriero: la scoperta di una tomba con i resti di una donna e del suo feto; oppure nel resoconto di *Cartoline da Lignano* la folla dei turisti è reinterpretata in chiave mitica, per cui i bagnanti sono fauni e ninfe che si tuffano «nel ventre aperto di Thalassa, Madre e Femmina, Amnio verde che accarezza, invecchia e respinge».

Fin qua le tematiche – non tutte, beninteso, solo quelle portanti, che altre ce ne sarebbero anche, più sotterranee, ma altrettanto sentite, come la responsabilità della monocoltura nell'uniformare (e quindi imborghesire) il paesaggio; il ruolo del vino nella società friulana (con una sentenza che vale una dichiarazione di poetica: «i friulani [...] non bevono per dimenticare; bevono piuttosto per ricordar meglio, con più infuocata lucidità le loro infinite disgrazie»), ecc. Una narrazione pienamente compiuta è anche la realizzazione del sogno stilistico che si reputa più vicino al proprio mondo funzionale; a questo punto perciò vorremmo parlare della lingua di Giacomini: per capire è uno che scrive “giuoco” e non “gioco”. Ma non è il bello consolatorio (dell'ara di Ratchis, celebre monumento longobardo, dice: «Non è essa [...] il solito “teatrino” fatto per consolare con il bello chi guarda, ma un'amara, drammatica, severa opera di fede», e lo stesso si può dire della sua scrittura), è il bello che riscatta ed esalta ciò che c'è di buono e di vero; Giacomini crede nella capacità redentrica del bello stile, alla maniera greca se si vuole: *kalòs kai agathòs*. Mi limito a segnalare i fenomeni più rilevanti: le inversioni, «le mattutine faccende»; i termini scelti, “abluzioni”, “contentatura”, “innumeri”, “cecitudine”; le neoformazioni, *pavlovizzate*; la messe di zoonimi e

fitonimi; i composti aulici, “rosso-vinata”, “dolcetubanti”; le similitudini inattese, “sculettare come cutrettole”; l’uso frequente degli ablativi assoluti e degli incisi; la sintassi articolata, ad es. tra la fine di p. 69 e buona parte di p. 70 si snoda mirabilmente un unico periodo che copre quasi l’intera pagina, miracolo di stabilità ed efficacia. Tutti questi elementi convolano nella tecnica della descrizione, vero e proprio atto conoscitivo, e non semplicemente esornativo: tra le tante segnali quelle molto particolareggiate, estremamente minuziose, del giardino di Villa Manin (ad es. a p. 54), e quella delle temibili processionarie che infestano gli alberi (pp. 39-40). Qua in filigrana non si può non scorgere il magistero dell’Ippolito Nievo campestre, l’autore del *Varmo* e del *Conte pecoraio*.

L’attacco di *Cartoline da Lignano* è di una bellezza tenera e struggente: «Davanti al mio sguardo di visitatore solitario vive a malapena, ora, quel rifugio dell’inerzia migratoria, dove il flusso dei villeggianti in abiti provvisori è svanito con le maree più lunghe, e ha messo a nudo di colpo, con le ondate gelide dei giorni dei Santi, cumuli di pietre e di cemento, architetture puerili e affascinanti, aiuole troppo curate che il vento salso si appresta a distruggere come anemoni secchi, tutto ciò che per essere stato abbandonato al suo vacuo faccia a faccia con il mare riprenderà inesorabilmente il suo nobile rango di fantasma in piena luce»: un trionfo di colori nella mente dell’autore che rievoca i fasti estivi della località: «I colori che ti accolgono sono sempre color di qualcosa: gli azzurri mandano alle boschive pervinche e agli smalti delle vetrate gotiche; i gialli all’oro delle vecchie fedie contadine, che hanno barbagli ranciati come le foglie autunnali della bumbrusca; i verdi ai cocci d’interrate, antiche bottiglie che abbian serbato la gromma del tartaro a farli specchianti; i grigi ai riflessi estremi delle copritrici delle orgogliose nitticore, o dei gabbiani che sono i padroni dell’ora». Le descrizioni atmosferiche sono superbe: «il sole del primo mattino pare una sanguinante ferita dell’Universo, un occhio ciclopico cui il palo appuntito di un invisibile Nessuno abbia allagato di sangue la sbarrata pupilla»; «il sole, granchio enorme bollito

nell’acqua della sua stessa furia, si staglia netto verso ponente e comincia a ritirare le proprie zampe». Ed ecco come è descritto un tentativo di seduzione balneare: «Intrecceranno con esse brevi partite di gruppo con la degnazione dei forti, con la malizia di chi potrebbe e non vuole, di chi sa e si tace, consci di suscitare negli invidi cuori, pur già petulanti, strazi che si esauriranno dopo il loro passaggio di falchi, in chiacchiericcio di passare, in permalose impuntature di cingallegre».

Che altro? la cosa più banale, che, come sempre in queste circostanze, è anche quella fondamentale: leggete il libro.

Flavio Santi

SAGGISTICA

Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Roma, Castelvecchi 2004

L’antologia *Il pubblico della poesia* di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, pubblicata dall’editore Lerici nel 1975, ha determinato una sterzata nel mondo delle lettere, recuperando un percorso libero da teorie e ideologie. Veniva presentata una nuova generazione in una specie di documento storico. Ora questo libro, che rifiutava l’etichetta di antologia di tendenza in un’epoca in cui gli echi dell’avanguardia e delle cosiddette poesie di plastica avevano trasformato il territorio in una grande centrifuga voluta dal Gruppo ‘63, viene ripresentato da Castelvecchi. La convinzione che le opere di tendenza stessero prendendo il sopravvento, spinse Berardinelli e Cordelli ad una reazione, eliminando drasticamente l’idea di “avanzato” e “arretrato”. In quegli anni, scrive Berardinelli, si poteva inventare e ritrovare soluzioni formali, premoderne, manieristiche, neoclassiche, colloquiali, di esibito esoterismo o di smaccato autobiografismo.

Il pubblico della poesia ha un merito che non si discute. Nel 1975 pose al centro del dibattito il valore poetico e il “ritorno della poesia”, rovesciando il concetto di avanguardismo con tutte le sue implicazioni, quando il dominio dell’ideologia era allo stremo. E Franco Cordelli constata che la coscienza

individuale in quel momento si ribellava al dispiegamento di una forza che soffocava fervide potenzialità. Il modello di una scrittura (interiore) doveva e poteva farsi sentire, finalmente. Ciò in effetti avvenne, e anche Pier Vincenzo Mengaldo, pubblicando *Poeti italiani del Novecento* (nel Meridiano Mondadori), disse apertamente che *Il pubblico della poesia* era stata un'ottima guida per orientarsi.

Dario Bellezza, Dacia Maraini, Patrizia Cavalli, Elio Pecora, Eros Alesi, Adriano Spatola, Sebastiano Vassalli, Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Renzo Paris, Valentino Zeichen, Nico Orengo, Vivian Lamarque, Paolo Prestigiacomo, Maurizio Cucchi, Attilio Lolini, Franco Montesanti, Giorgio Manacorda, Milo De Angelis, Gregorio Scalise: sono questi i poeti antologizzati dai due curatori. Nel 1975 la poesia viveva in uno stato di semiclandestinità. Nell'anno della ripartenza, non si voleva esprimere un giudizio strettamente letterario da parte di Berardinelli e Cordelli, piuttosto dare delle indicazioni di massima in riferimento alle nuove generazioni.

L'antologia del 2004 presenta alcune varianti. Escono Bettarini, Di Raco, Doplicher, Lumelli e Minore, entrano Cavalli, Lamarque, Lolini, Montesanti e Pecora. Una scelta che appare arbitraria, mentre si rivisita un'opera che avremmo preferito rimanesse immutata conservando la sua veste originaria in tutto e per tutto. L'aggiunta ci sembra poco congrua al lavoro di riscoperta di quegli anni durissimi per quella poesia che doveva pur sopravvivere.

Di sicuro interesse il questionario iniziale posto sulle letture preferite, sulle ipotesi di scrittura, sul pubblico, sul mercato editoriale, sulla situazione di "scrittore di poesia".

Emerge, da questa antologia storica, un dato certamente incontrovertibile, che supera ogni altra possibile chiave di lettura. Dopo gli Anni Sessanta, il bisogno di creatività, di vivere la poesia come un fatto innanzitutto di motivazione interiore, era un bisogno tanto vitale quanto inquietante. *Il pubblico della poesia* conferisce un'iniezione di fiducia dopo la "falsa" morte della poesia decretata dall'avanguardia. L'esperienza umana e il

senso di necessità della scrittura, zampillano di continuo in questo libro che risponde alla nostalgia in un presunto anno zero, facendo lievitare i versi di giovani poeti alla ribalta.

Aveva ragione Dario Bellezza nello scrivere duramente: «Le muse / smentiscono sempre se sporca è / la coscienza e il male morale / né memoria né assenza include / per resuscitare dalle ceneri». Resuscitare dalle ceneri per una nuova primavera, per una nuova intenzione e una nuova percezione. Le aiuole potevano ancora fiorire...

Alessandro Moscè

Giampiero Neri, *La serie dei fatti, quindici prose*, Faloppio (CO), Lietocolle 2004

È uscito in estate, a bella cura di Victoria Surluiga, *La serie dei fatti* di Giampiero Neri, edizioni LietoColle: quindici prose già apparse su riviste, in un arco temporale che va dal 1990 al 2003, e raccolte nel loro complesso per la prima volta in questo volume. Si tratta, va detto subito, di riflessioni in prosa, nelle quali Neri prende nettamente posizione sulla dibattuta questione intorno alla funzione della poesia, chiarendo altresì le premesse teoriche da cui muove il suo discorso poetico: attesa l'esigua mole del testo (appena trenta pagine), lo consiglierei all'estimatore della sua poesia come una discreta pila tascabile, da orientare utilmente sui suoi intriganti versi. Spunti autobiografici, trasfigurati da una vena visionaria, che strizza l'occhio ad una realtà dai precisi connotati, in un *mix* alquanto singolare, completano poi il quadro.

Ma che cosa ci dice Neri sulla funzione della poesia? Nelle prose *Del fare poesia, Informazione e lavoro in poesia, La poesia come informazione e Nota sul mio lavoro*, Neri afferma il carattere utilitaristico della poesia: «Non mi stanco di citare la bella affermazione di Pasternàk secondo cui 'l'armonia del verso non nasce dall'eufonia, ma dal risuonare dei significati'. Mi sono perfino azzardato a sostenere la tesi di una 'poesia come informazione'» (p. 1). Ancora: «chi deve imparare a scrivere e da chi, se i ragazzi di campagna da noi, o noi dai ragazzi di campagna». L'assunto di Tolstoj (è Neri che scrive in *Informazione e lavoro in poesia*) consisteva nel contrastare quella letteratura che,

per usare una sua espressione, gli sembrava assomigliare sempre di più a un «condimento per una pietanza che non c'è» (p. 11). E a testimonianza del suddetto carattere utilitaristico della poesia Neri ci ricorda che «l'Iliade comprendeva una specie di 'summa' delle conoscenze ai tempi di Omero e costituiva l'elemento unificante della cultura greca» e che «le Georgiche sono state lette come valido strumento per una conoscenza dell'agricoltura ai tempi di Roma» (p. 11). E poi: «da parte di molti continua a rimanere l'esigenza di un 'utile' in poesia. Che sia soltanto una stretta di mano, come diceva Celan, è già qualcosa» (p. 12). Inoltre, in *La poesia come informazione*, «può sembrare strano che un episodio di poesia, nella sua nuda informazione, si presti ad essere frainteso. Sembrerà meno strano qualora si pensi alla poesia come viene generalmente intesa, espressione di una fantasia svolazzante, chiacchiere, semplice sonoro» (p. 14).

Poesia utile insomma, che serva a qualcosa, poesia come strumento conoscitivo: «un conseguente desiderio di informare, di mettere in guardia, di marca lombarda, non sembra estraneo al mio lavoro [...] Un 'moralismo' che farei coincidere con una sorta di accettazione degli avvenimenti, intesi come destino difficilmente modificabile dagli sforzi umani». Così in *Nota sul mio lavoro*. Ma, appunto, di che cosa ci deve informare il poeta, da cosa metterci in guardia? In *Nota personale*, sintetico resoconto del suo itinerario vocazionale, in cui Neri ci racconta i suoi interessi naturalistici (tra i suoi primi libri, i *Ricordi entomologici* del Fabre), scrive: «la natura, gli animali, sono ben presenti nel mio lavoro ma, nel mio progetto letterario, agiscono in funzione del mimetismo, quel particolare camuffamento che serve a nascondere, a depistare. Un comportamento molto simile al nostro, anche noi amiamo sembrare quello che non siamo, a seconda delle circostanze. Ad esempio, la civetta si nasconde durante il giorno e, se sorpresa, sopporta di essere molestata e sbeffeggiata da passerii e altri piccoli uccelli. Ma verso sera si mette in caccia e assume il suo ruolo di predatrice. Un doppio comportamento che è tra gli aspetti emblematici della compresenza in natura del bene e

del male. Non c'è soltanto bene o soltanto male, ma entrambe le forze coesistono nello stesso individuo, nei diversi momenti» (p. 28). Il male, quindi, come «inevitabile ombra e controfigura» del bene, suo opposto (p. 17).

Per Neri, infatti, la natura è un teatro (e *Teatro Naturale* è l'opera poetica centrale del nostro autore), un teatro dominato dalla ferocia e crudeltà di quel leopardiano circuito perpetuo di produzione e distruzione, in cui gli eventi naturali e quelli umani sono strettamente legati in un comune destino ineluttabile. E quali, allora, le strategie difensive, in questo grande calderone della lotta per la sopravvivenza? Ed ecco che Neri, in *La parola come mimetismo*, ci parla, anzi, ci informa, dell'*imprinting*, di quel meccanismo definito come «riflesso condizionato» (p. 4), dettato dalla necessità di difendersi, a proposito del quale si può dire, con le parole di un noto studioso delle api, che «quello che c'è di più meraviglioso, è che nessuno dei due», soggetto attivo e passivo del meccanismo, «sa quello che fa» (p. 4).

Ma l'organizzazione difensiva si avvale anche del mimetismo, un vero *Leitmotiv* neriano. Purtroppo, però, aggiunge Neri, a camuffarsi non è soltanto la preda, ma anche l'aggressore, che se ne serve per conseguire il suo obiettivo. E l'uomo? Anche gli uomini si camuffano, si mimetizzano, e si avvalgono a tale scopo delle parole, e qui Neri cita una frase di Saint-Exupéry: «Le parole sono fonti di malintesi» (p. 5). Ma, continua Neri, «le parole non sono soltanto una fonte passiva di malintesi. Al contrario, vengono adoperate nel loro ruolo di mascheramento mimetico, di mistificazione. Del resto, quale mezzo più efficace della parola, per la difesa e l'attacco, prima di ricorrere alle armi?». E, alla fine, Neri ci insinua «il sospetto, o l'illusione forse, che in tempi ancora più remoti, in una vagheggiata età dell'oro, si potesse fare a meno delle parole, come di un frutto velenoso. Che il 'mondan rumore' del poeta lasciasse il posto a un perfetto silenzio, come nei misteri di Eleusi, quando il sacerdote iniziava il neofita con un muto insegnamento, mostrandogli semplicemente una spiga di grano» (p. 6).

Nella visione di Neri domina, allora, que-

sto scenario di morte, di lotta, di perpetua aggressività, caratterizzato da un meccanicismo inesorabile, a cui non sfugge nessuno, e che il poeta ha il compito di mostrare. In *Sovrapposizione di Storia e Natura nella ricerca letteraria*, Neri ci informa di come «il vecchio modo di pensare la Natura, come per termini contrapposti, noi da un lato e la Natura dall'altro» (p. 19) si sia incrinato nella seconda metà dell'Ottocento, con opere come *L'Origine delle Specie per mezzo della selezione naturale* di Darwin. I due mondi così si sono avvicinati, «sicché ognuno di noi poteva dire parafrasando Flaubert, ma con minore entusiasmo, 'Madame Bovary c'est moi', 'la Natura sono io'». Tuttavia Neri ci fa capire che una sovrapposizione completa tra uomo e Natura non è possibile. È vero, dice Neri, che la Natura è maestra di mimetismo, ma tali mimetismi e mascheramenti sono ripetitivi rispetto alle possibilità, per così dire più subdole, che ha invece l'uomo. La storia dell'uomo, inoltre, non è identificabile con quella naturale: «la Natura agisce ma non giudica, e inoltre il suo agire non esce da uno schema ciclico sempre uguale» (p. 22), laddove, sembrerebbe dirci, l'uomo ha la preunzione di ingabbiare la sua storia entro binari prefissati, supposti dalla sua razionalità. Per tornare alla funzione del poeta, Neri gli affida anche, e soprattutto direi, quella di dar voce ai soccombenti, ai tanti che non ci sono più. E la memoria, con questa sua funzione di recupero e disperata conservazione, per lampi, di ciò che non c'è più, è l'altra direttrice fondamentale del lavoro poetico di Neri.

Queste prose, queste riflessioni in prosa, come ha acutamente sottolineato la curatrice Victoria Surliuga nell'introduzione al volume, sono pervase da un doppio registro: accanto all'elemento esplicativo della poesia di Neri, si trovano immagini di forza visionaria, cosa che crea un effetto singolare nel lettore. Attraverso la presenza di frasi gnomiche ed anche aforistiche (come ad esempio il detto attribuito a Socrate nel *Fedro*: «la scrittura, se interrogata, tace maestosamente», p. 7), dotate di efficacia icastica, è come se Neri dipingesse il flusso meditativo, lo addolcisse, benché, anche laddove prende posizione su

tematiche come la traduzione (in *Noterelle di un traduttore mancato*) o quando (in *Noterelle in margine al Convegno su: "Dalla tradizione poetica all'avanguardia"*), dichiara di stare dalla parte della prima (cioè della tradizione), egli lo faccia sempre con grazia, con una grazia narrativa. È indubbia infatti la sua capacità, come sostiene la Surliuga, di rendere poetica anche la frase più prosastica: nella sua opera non c'è infatti attrito fra prosa e poesia, ma i due generi si affiancano e si illuminano a vicenda. La compresenza, in queste prose, di un piano propriamente critico, di riflessione del poeta sulla sua poesia, e di uno più schiettamente narrativo, è certamente un esempio ed una prova di come poesia e critica non possano essere disgiunte nel lavoro di un poeta: questo, mi pare, sia un dato di novità da sottolineare.

Una considerazione va fatta, poi, a proposito del *nomen* attribuito dall'autore a questi suoi scritti, non tutti (forse nessuno, in senso classico) narrativi, e cioè "prose". Sembra che l'autore consideri prosa anche la riflessione critica, e cioè il pensiero, accogliendo le istanze del pensiero ermeneutico contemporaneo, che rivendica all'opera d'arte un valore di verità, e in consonanza con quanto detto da Pagnanelli (di cui Neri in *Qualche osservazione sulla presenza di Remo Pagnanelli* ci regala un toccante ricordo personale) a proposito di un testo in cui «narrazione di eventi e dibattito di idee» coesistono, e di «un verso che finalmente pesa e resta nell'inconfondibile impasto di concetti e immagini».

Ma il linguaggio di questo libro, sicuramente cibernetico (informazione, significato, mimesi, scrittura), non perde la sua autonoma freschezza estetico-narrativa (sia pure, come già detto, di tipo particolare), scavalcando (ma non rinnegando) il sistema e quella forma che era prima giustificata dalla funzionalità al predetto sistema (in-formare), riacquista la propria infinita libertà creatrice di forme, ma, beninteso, solo di quelle.

Per concludere, ritengo che *La serie dei fatti* di Giampiero Neri si collochi come una pietra importante nel percorso, tutto *in fieri*, della nuova poesia.

Francesco Italia

BIBLIO

Ennio Abate, *Salernitudine*, Salerno, Ripostes 2003

La raccolta di Abate sembrerebbe nascere dal desiderio di rievocare la propria terra, in realtà il tema è incentrato su una realtà interiore denominata come "salernitudine". E allora nel gioco di rimandi tra presente e passato, tra desideri e realtà, tra rimpianti e speranza si consumano questi versi che nell'alternanza di componimenti in dialetto e in lingua, tra canzoni popolari e andamenti colti, tra metafore popolari e reminiscenze dotte delineano un particolare modo di vedere. E proprio in questa dicotomia sinallagmatica trova voce la poesia di un salernitano che vive un rapporto di vicinanza- lontananza, di rispetto-rottura della tradizione, di desiderio e di senso di colpa verso un mondo che più che nella realtà vive nella memoria (G. L.).

Lidia Are Caverni, *Il volo della farfalla*, Quaderni letterari di Pomezia-Notizie, Il Croco, 2003
«Lidia Are Caverni è voce appartata nel panorama della poesia italiana, però non ignorata, almeno da coloro che sanno riconoscere i caratteri genuini di un dire poetico che per esistere non ha bisogno di apparire ma di essere. Ciò che colpisce in questi versi appena pubblicati nei "Quaderni Letterari di Pomezia Notizie", non è tanto l'afflato lirico che comunque si distingue in modo netto dalla "liricità", quanto la forza dell'idea che la guida, che è quella di una continua lenticolare osservazione della natura, rappresentata però nella sua capacità di pervadere aspetti interconnessivi che hanno nell'uomo il suo punto di riferimento nel senso che si tratta di una natura (intesa in senso lato, appunto, e che comprende non solo il regno animale, vegetale, ecc. ma anche opere e cose che s'interfacciano scambievolmente, in senso negativo o positivo). "Tappeti d'erba popolano le tue memorie", "Malato d'ombra il muro gemeva" ecc. Questo continuo immergersi negli elementi naturali, questo racconto di una storia che scaturisce da un rapporto d'amore, intrinseco allo svolgersi della vita nei vari aspetti, che continuamente rimanda per simbologia o in modo diretto alle vicende umane e ne è quasi l'emblema, marca, per così dire, il percorso poetico, che riversa sull'oggetto della sua osservazione, i desideri, le ansie, le aspettative, le delusioni, le gioie e i dolori, tutto quanto insomma partecipa della natura umana. Si determina così un rapporto osmotico fra il poeta e l'oggetto della sua indagine. La poesia conserva, nella configurazione semantica e nella filosofia interna al discorso un profondo slancio creativo, una solarità, una carica positiva che traspare e si consolida lungo le trame che ne formano la struttura portante» (Walter Nesti).

Alessio Brandolini, *Poesie della terra*, Falloppio, Lietocolle 2004

Il paesaggio contadino, il lavoro dei campi, l'alternanza delle stagioni non si distendono in uno stile didascalico come le *Georgiche* o narrativo come i poemetti pascoliano in Brandolini assumono una configurazione prettamente lirica, in cui vengono ritratti i lineamenti di un ambiente interiore, della famiglia, dell'immagine paterna e di una parte della propria vita. Siamo lontani dalla campagna idilliaca di stampo arcadico, perché qui i protagonisti assumono una connotazione ben precisa e rappresentano una malinconia che deriva non solo dallo sguardo retrospettivo fatalmente unito alla sensazione del tempo che passa, ma anche da una sorta di senso di colpa provocato dalla scelta di vita. «Ieri a casa ho portato / un grande cesto di vimini / pieno di mature albicocche / color del sole / e dolci più del miele. / Allora mi hai guardato / con un sorriso nuovo / quello che sogno / da quando sono al mondo». Nell'espressione serena del padre si placa la malinconia del poeta che riesce a «non isolar[s]i di nuovo / divider[s]i in più parti / nel corpo e nello spirito», perché « si può vivere in silenzio / [e] / tendere a un pensiero calmo e puro» (G. L.).

Maria Clelia Cardona, *Da un millennio all'altro*, Roma Empiria 2004

«So che è di nuovo primavera e viviamo / in un estremo lembo di millennio / come pescatori sulla riva di un oceano / silenzioso»: la poesia della Cardona affronta la contemporaneità utilizzando con perizia la storia, la mitologia, il linguaggio informatico nella consapevolezza che il mondo sta compiendo una svolta, a causa della quale vengono sconvolti i paradigmi del pensiero tradizionale. Il lavoro di ricerca, tuttavia, non viene compiuto con aggressività o con angoscia, ma con la paziente cura di chi si mette a proprio agio per contemplare con sollecitudine il processo di mutamento in atto: «Non amo il rumore degli strappi, / meglio per me la silenziosa scucitura, / la forbicina che taglia un punto / dopo l'altro. Punge, talvolta, ma / il suono è quello dei secondi, / il dolore quello dei secoli» (G. L.).

Gian Citton, *Le carte del Caribe*, Senigallia, La Fenice 2003

Il tema del viaggio da Citton viene interpretato come testimonianza di una momentanea fuga dal mondo in una realtà, come quella di Santo Domingo, lontana dai ritmi e dalla mentalità quotidiana. Non si tratta di gusto esotico, ma come ricerca di una diversa dimensione della vita

che trova in questi momenti la possibilità di un'esperienza particolare: «È che là tutto (ora) era *diverso*, dici: / le grandi tartarughe o i mini-squali / innocui che mordono la mano / e ride la mascella sanguinaria». Pare che la vita per un istante sia stata sottomessa al volere umano che la vita abbia permesso al sogno di disvelarsi (G. L.).

Gian Citton, *Indovinare il mare*, Castel Maggiore, Book, 2004

Il mare è immenso, occupa tre quarti della superficie terrestre, rappresenta una certezza, eppure il poeta commisura «al silenzio il vuoto e il pieno / del verso che si inarca e nell'altro conviene». È proprio in questa alternanza si affigge il suo sguardo per scorgere segni, tracce, incrinature mediante un viaggio esistenziale e gnoseologico che lo porta ad esaminare la realtà, le persone, il comportamento degli animali, i luoghi, le sensazioni fisiche ed emotive, i silenzi e i colloqui, le visioni e le riflessioni, le parole scritte e le parole solo percepite. «E che s'apra la caccia a belle prede, e che preda depredi chi la caccia, / sì che avvinti a tenzone sia, chi cede, / predatore è predato – polpa e buccia»; con questi versi dallo stile caproniano conclude la sua ricerca sulla vita che solo nella morte trova significato e completezza. Così l'esistenza, da tutti vissuta, da tutti provata, può essere solo "indovinata" dalla poesia, lo strumento privilegiato per lanciarvi un sguardo indagatore (G. L.).

Anna De Judicibus Lisena, *Omaggio a Molfetta*, Molfetta, Mezzina 2002

La pubblicazione nasce come omaggio ad una poetessa che ha contribuito ad accrescere la fama e il livello culturale della propria città, ne ha descritto il paesaggio, la gente, il modo di vivere, le tradizioni, il significato stesso della vita con una trasparenza tale da diventare la voce di un'intera comunità (G. L.).

Fabio Dainotti, *Ora comprendo*, Roma, Scettrò del re 2004

Affascina la riscrittura di poeti classici, la cui atmosfera è stata ricreata non solo mediante il metodo allusivo, ma soprattutto mediante un nitore stilistico oggi troppo spesso e troppo frettolosamente relegato in soffitta. Una fine ironia domina le composizioni senza incidere in modo dissacratorio, frutto di quella leggerezza che permette di vedere il "contrario" di ogni situazione. Non va dimenticato che l'intera raccolta è stata organizzata con armonica *varietas* e sapienza (G. L.).

Assunta Finiguerra, *Solije*, Roma, Zone 2003

Scritta in dialetto lucano, la raccolta della Finiguerra conserva della sua terra natia tutto il calore, tutta la passione e tutto il vigore. L'amore, pertanto, viene descritto con travolgente passione che spadroneggia sui sensi e sull'anima in uno spasimo vitale. Lo stile reca l'impronta dei paesaggi assolati meridionali, dove il sole, i colori, gli animali, la campagna trovano unità che continua anche dopo la morte. Colpisce il lettore l'uso di parole di registro umile che ben si accordano alla natura "terrigna" e vigorosa della rappresentazione (G. L.).

Lucetta Frisa, *Siamo appena figure*, Civitanova Marche, Domina 2003

Delicatezza, fragilità, ma anche determinazione dominano le rappresentazioni femminili che Lucetta Frisa ha tratteggiato nella sua ultima raccolta di poesie. La prima parte è ispirata alla tradizione classica, la seconda a Francisco Goya e la terza ad altre tele contemplate in svariati musei del mondo. Possiamo indicare la cifra fondamentale nel concetto di "presenza", intesa come riconoscimento di un ruolo, di una carica, di un'azione, che la poetessa riesce far emergere dalle «figure» artistiche. Cassandra si sente morta perché ignorata («Da quanto tempo – ditemi – non sono viva») e Anna, la sorella di Didone, può uscire dall'ombra solo dopo la morte di questa per cui si augura «che tutto passi in fretta. / Tra poco tempo sarò io regina». Sembrano personaggi che salendo alla luce cerchino un autore capace di dar loro vita ed esistenza (G. L.).

Giorgio Gazzolo, *Genova, Le scrivo...*, Genova, De Ferrari 2004

«E qui va in scena Genova con il suo "malaperto schematico grigiore" osservato da Pianderlino; una città "dura e fragile" di profonda asimmetria e "incomprensibile"». Ancora una volta Genova protagonista della poesia contemporanea, ma in modi assai difforni dalla tradizione: non è la Genova vibrante e cromatica di Campana né quella infernale di Montale o quella paradisiaca di Caproni. [Ha un] tratto sbarbariano di questa Genova, ovvero una città vista nel suo passaggio, se non che quella di Gazzolo non ha i tratti epigrafici del grande Camillo e si configura come "ragnatela e ardesia" ovvero rete di segnali in tinta grigia, immagine che allinea una tonalità depressiva e frustrante con una vasta gamma di tracciato, che induce a curiosità e movimento: una Genova in cui peregrinare scrutando una vasta segnaletica, ma anche non dimenticando i soprassalti onirici; una Genova infine che è interlocutrice di

una lunga lettera di confessione, come dice titolo» (Stefano Verdino).

Franco Gordano, *Silica Glass*, Castel Maggiore, Book 2003

«La vita si consuma in un istante / misterioso e trasparente come la / Silica Glass; sappi solo questo / che noi arrivammo in anticipo su Tutto // A bere l'universo di parole / che l'attimo trasforma». La poesia viene, dunque, concepita e vissuta come possibilità di sottrarre il tempo la sua capacità di distruzione. Se tutto è effimero, se l'esistenza si consuma in un moto incessante, non resta che l'arte a conferire senso e significato agli attimi e alle esperienze (G. L.).

Vincenzo Loriga, *Sulla punta delle dita*, Castel Maggiore, Book 2004

Sotto un dettato apparentemente nitido e limpido scorre un fiume carsico tra anfratti e forre; a volte compare in superficie (poesia), ma spesso rimane al buio a creare suoni, urti, a sciogliere le rocce, a distendersi in quieti laghetti. Il libro si presenta come uno sguardo retrospettivo che suscita sorpresa perché affiorano sensazioni impreviste. Precedenti certezze sono state abbandonate e il flusso del tempo tutto travolge, non resta che l'ascolto umile e dignitoso della poesia (G. L.).

Manrico A. G. Mansueti, *Allah è grande*, Firenze, Polistampa 2004

Si tratta di un'opera ponderosa, *opus doctum et laboriosum*, un vero e proprio poema epico, il quale, però, al contrario dell'*Iliade*, celebra la pace e non la guerra. Il pregio della composizione sta nel fatto che viene sintetizzato gran parte della cultura occidentale contemporanea (filosofia, psicologia, storia, morale, religione ecc.) intorno ad una vicenda che avrebbe visto purtroppo dopo la prima Guerra del Golfo un secondo atto (G. L.).

Germana Marini, *Tu, folgore ed estasi*, Milano, Vienne pierre 2003

Fede, vita e poesia in questa raccolta raggiungono una compenetrazione tale che non sempre è agevole scinderne gli ambiti, come dimostra la dichiarazione di fede, *Il mio credo*, professione in cui la preghiera liturgica acquista spessore e attualità attraverso la visione contemporanea di un Dio, le cui vie sono difficili da interpretare, «un Dio roccia», ma anche «inafferrabile», «provocatore e scomodo», «caparbiamente inseguito». Grande importanza assume la meditazione sulla liturgia della Chiesa: vi troviamo attualizzati i riti del Natale, della Passione, della Resurrezione, la devozione alla Madonna, in composizioni che possono essere considerate come veri e propri *Inni sacri* (G. L.).

Maria Valeria Montesi, *Vocali*, Civitavecchia, Rosati 2004

Non è possibile sintetizzare la fantasia creatrice della Montesi che sulla suggestione rimbambiana delle vocali si lancia in un'avventura dello spirito. Ad ognuna di esse è affidato il compito di colloquiare con i sensi, con i sentimenti, con la storia, con la filosofia, con la mitologia, la religione, l'arte, il mistero: A l'amore ardente; E eternamente; I invocato. O omologato; U nell'utopia dell'Uno?. La poetessa continua «Lo scopriremo prima di morire? / Lo scopriremo prima di morire». Al di là di ogni significato orfico la tematica attraverso sottili corrispondenze ci introduce in un luminoso mondo delle parole, dove le categorie logiche perdono di consistenza e vige la legge della suggestione in un itinerario che ci guida alla scoperta al senso più vero e più profondo della nostra umanità (G. L.).

Maria Rosa Panté, *L'amplesso retorico*, Campanotto, Pasian di Prato UD 2004

La poetessa proietta sulle donne della letteratura classica il mondo femminile contemporaneo a volte sotto il profilo problematico, a volte come interpretazione attuale dell'episodio. La disposizione del testo segue un'impostazione assai curata: la prima parte è dedicata alla ricerca dell'armonia, il cosmo, attraverso figure femminili incentrate sul tema d'aria, della fuoco, dell'acqua e della terra, il cui risultato supremo è la poesia di Saffo, che «s'appress[a] alla vita / con sguardo puro e passo virginal» e che «s'appress[a] alla morte / con gaia danza e parole d'amore. / nella bellezza, nella misura cant[a] / il muto incanto // di uomini e dei, amanti ammalati / dal [suo] rimare». La seconda, dal titolo *Donne a pezzi pezzi di donne*, rievoca la crisi, la violenza, situazione che potrebbe essere romanticamente interpretata come la dissoluzione della precedente armonia. L'ultima parte è costituita da brevi prose che agevolano «la comprensione non solo del personaggio, ma anche dell'ottica» da cui la poetessa si era posta durante la composizione. «Anche il ritmo, la scelta di alcuni versi piuttosto che altri, ad esempio l'ottava e la strofa saffica, l'uso dell'endecasillabo o del settenario, obbediscono all'imperativo, gentile, di dare vita a queste donne «così lontane e così vicine» (G. L.).

Francesco Politano, *Nel bosco dei palazzi*, Cosenza, Orizzonti Meridionali 2003

Il poeta con la precisione del suo «bisturi» poetico traccia i confini di persone e di tipi: sono

parole che si fissano nella memoria e che aiutano ad accrescere la prospettiva con cui si osserva il mondo (G. L.).

Giuseppe Prestia, *Voga di campane*, Catanzaro, Ursini, 2003

«Non lo amo il mi tempo, non lo amo»: per Prestia si potrebbe ripetere il verso di Vittorio Sereni, che si sentiva estraneo alla sua epoca, di cui non condivideva né usi né mentalità né orientamenti politici, letterari e filosofici. Non rimane che ricercare il passato all'interno della memoria nell'inevitabile paragone che martella il conseguente degrado del presente. I luoghi, le persone, gli affetti allora poeticamente si velano di malinconia, musa gentile che ancora permette di trovare nell'indignazione (*indignatio facit versus*, diceva Giovenale) il segno di una conservata dignità personale (G. L.).

Gianni Rescigno, *Le parole saranno foglie*, Lecce, Manni 2003

«Un'ora fa sotto la pioggia / bruciava la terra. / Sbagliando strada / distratta passava la notte. / Ma non c'era stato tramonto»: l'ultima pubblicazione di Rescigno sotto il velo della descrizione del paesaggio meridionale è incentrata su una progressiva identificazione con la natura. Senza sfiorare minimamente alcuna corda di panismo dannunziano, il poeta si sente parte della vita che nelle cose trova esistenza ed epifania. E proprio tra le pieghe del divenire delle giornate, delle stagioni, dei colori, degli spettacoli egli rinviene la sensazione dell'unità del reale: «Penserò a gabbiani / volerò con le loro ali / senza paura griderò di notte» (G. L.).

Margherita Rimi, *per non inventarmi*, Castelvetrano-Selinunte, Kepos 2002

«Ho curato le mie passioni / A freddo le mie attenzioni // Nel senso / della mia limitata carezza / più forte l'amore / mi ha fatta cieca / di inventarti». La raccolta di versi della Rimi è incentrata sul tema dell'amore, interpretato non solo come sentimento, ma come elemento costruttivo di un progetto di vita. La percezione di essere o di non essere amati determina l'utilità o l'inutilità di ogni cosa, di ogni sguardo e di ogni progetto, di cui la poesia diventa "ri-velazione" in un duplice significato: di scoperta e di nascondimento in un vorticoso flusso che solo l'arte può ritrarre: «Visioni saltellano / in orbite cieche / di Nessuno so / che perdo e che ritrovo // Di nessuno so / parte di chi vuole» (G. L.).

Armando Rudi, *Trittico e lamentazione*, Spinea, Edizioni del Leone 2004

Intenso e meditato è il testo poetico dell'ultima raccolta di Armando Rudi, autore che dagli studi umanistici ha conservato il senso della dignità poetica. Le due sezioni rivelate anche nel titolo in realtà altro non sono che due facce di una stessa medaglia, la ricerca di un senso che attribuisca un significato all'esistenza («vivere in qualche modo pur di esistere / non è filosofia che lo attiri»). Il *Trittico* verte su tre tematiche: il cammino inteso come dialogo con le realtà superiori («Il passero plana in un baleno / vi si posa [...] si volge / a guardare il mondo»), l'orto come necessità di confrontarsi con il limite («Immergere le mani nella terra / è un rito che purifica) e il vento emblema dell'inconsistenza di situazione terrena nel fluire inesorabile del tempo e («Così passarono le orde»). Dalla constatazione della *vanitas vanitatum* sorge il lamento per il buio che ci circonda («l'imperversare della sofferenza, / mistero dei misteri nel Mistero»). In tempo di afasia e di avarizia verbale il poeta introduce uno stile discorsivo, quasi elegiaco, in cui descrizione, narrazione e riflessione si uniscono in un registro colloquiale che intende istituire un dialogo intenso e coinvolgente con il lettore (G. L.).

Mirko Servetti, *Quotidiane seduzioni*, Spinea, Edizioni del Leone 2004

«Il virtuosismo dei sonetti o delle sestine costituisce [...] una sorta di anamnesi filogenetica, un ritorno delle forme dismesse e rimosse che ci perturba nella sua apparenza di *déjà vu*. Dove spesso è il sintagma prelevato da un Altrove arcaico che si insinua nella pagina strappandola a se stessa. Sbrecchiando il monologo del soggetto nell'enunciazione e denunciando come illusorio il sembiante quasi colloquiale di certe pagine a carattere meditativo, se non addirittura crepuscolare» (Alessandro Raffi).

Liliana Valentini, *Specchio di luce*, Napoli, Istituto Italiano di Cultura 2003

I testi della Valentini nascono da un'esperienza esistenziale non risolta a livello interiore che, come magma incandescente, preme e vuole giungere alla luce della poesia: «Premono di sé, / i fatti della vita; / pesano a lungo. / E tanto se infine / ne stilla una lacrima». Per questo motivo impellente è il desiderio di comunicare, di confessarsi al lettore («Mi riconosci? / Siamo fratelli»), di ritrovare quella comunione di vita che può consolare la sofferenza e attribuirle un minimo di senso (G. L.).

LE PUBBLICAZIONI DI ATELIER

ANTOLOGIE POETICHE

L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999

VOLUMI FUORI COLLANA

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999

Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL"

Serie "BLU"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002²

Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001

Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001

Nicola Gardini, *Nind*, 2002

Serie "ROSSA"

Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003

Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003

Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003

Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004

Serie "NERA"

Davide Brullo, *Annali*, 2004

Flavio Santi, *Il ragazzo X*, 2004

I QUADERNI DI ATELIER

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003

Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003

Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede (Ass. Culturale Atelier, corso Roma, 168, 28021 Borgomanero No) mediante comunicazione telefonica o mediante fax (0322835681) o un messaggio di posta elettronica (redazione@atelierpoesia.it)