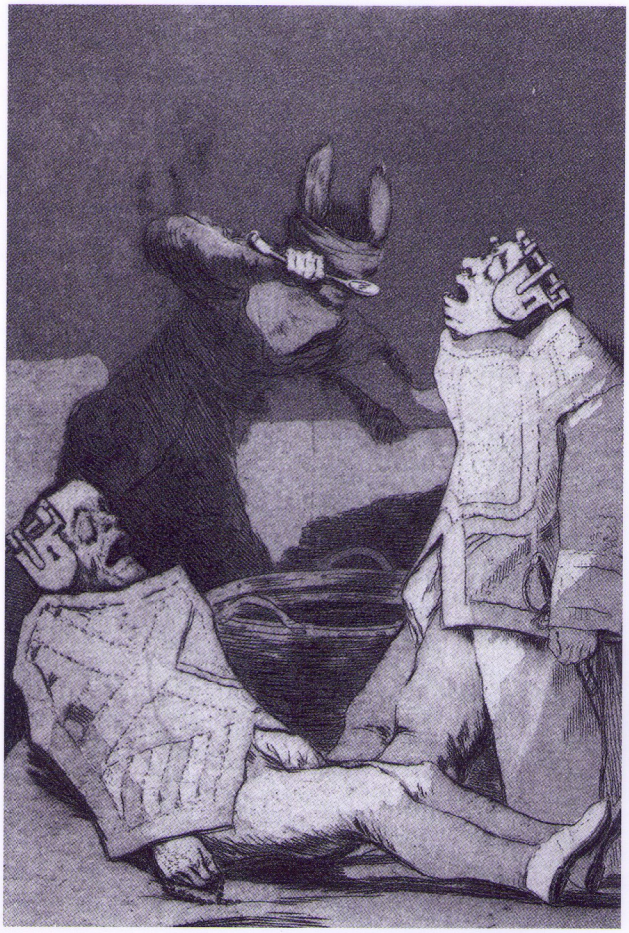
www.andreatemporelli.com

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

NUMERO 53 • ANNO XIV - MARZO 2009

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



ALL'ATTACCO (STANDO FERMI)

Fabio Franzin

EDIZIONI ATELIER

E allora, se non abbiamo nulla da dirci,
non sarebbe più responsabile e corretto tacere?
G. Ladolfi

www.andreatemporelli.com

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Redazione:
Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Gianluca Didino, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Federico Francucci, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, 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 2009: euro 25,00
sostenitore: euro 50,00

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

AI «SOSTENITORI» SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
LE PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE NEL 2009

www.andreatemporelli.com

Indice

Editoriale
5 All'attacco! (Stando fermi)
Marco Merlin

7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

Saggi
8 Il buon europeo e l'ultimo uomo. Sull'idea dell'Europa interiore
Massimo Morasso
20 Estetica e poetica "oltre il novecento"
Giuliano Ladolfi
42 Nudità e parola. la *Verwandlung* di Gregor Samsa
Umberto Fiori
53 Lo scrittore come selvaggio
Davide Brullo

Lettera aperta
64 Una cosa che non farò mai più. Lettera a Paolo Febbraro
Davide Brullo

Voci
Fabio Franzin
70 Notizia biografica
70 Autopresentazione
71 Opere
72 Bibliografia della critica
73 Antologia della critica

www.andreatemporelli.com

84 Interventi inediti
La ritualità come strumento di senso
Giuliano Ladolfi
La lingua franca di *Fabrica*
Manuel Cohen
La vena illuministica di Fabio Franzin
Paolo Ruffilli
91 Antologia di testi poetici

Letture
Poesia

113 Enrico Testa: “Pasqua di neve”
Andrea Masetti

Narrativa
116 Giorgio Fontana: “Novalis”
Gianluca Didino
119 Paolo Giordano: “La solitudine dei numeri primi”
Giuliano Ladolfi

Saggistica
12$ Tzvetan Todorov: “La letteratura in pericolo”
Giuliano Ladolfi

127 **Le pubblicazioni di Atelier**

Editoriale

All'attacco! (Stando fermi)

È vero, nella nostra repubblica delle letterine, i soliti, intramontabili dibattiti si susseguono con tediosa regolarità, pompati dalle accademie e dai giornali che dovranno pur foraggiare i tanti intellettuali impegnati del nostro Paese, tanto impegnati che, non ci fosse di che accapigliarsi, non avrebbero nulla da fare. E un po' più sotto anche gli scudieri dei piccoli periodici si ammonticchiano a battagliare a sommo di minuscole biche: e finché si tratta di ardore giovanile, lo spettacolo non sarebbe quantomeno miserabile, ma quando giovani scrittori di quasi cinquant'anni litigano per le briciole, viene veramente da intristirsi, per tanta terra desolata che perdura. Nemmeno i blog *riescono più a stare al passo. Nemmeno gli amici riescono più a leggersi.*

Ma la tentazione del silenzio è l'attrito che santifica ogni incipit *e proprio perché il nostro orizzonte è saturo bisogna prendere parola. Proprio perché sono esauriti gli argomenti, è necessario rinominare l'essenziale. Proprio perché non c'è intesa né ascolto né comunicazione occorre spiegarsi, coltivare l'attenzione, ricordare con responsabilità.*

Purché, ovviamente, lo si faccia con discrezione. Purché l'attacco non sia l'ennesima, stagionale rivoluzione, ma la costanza di un lavoro che confida in un tempo più lungo per manifestarsi. Saremo capiti fra un secolo.

E quali sarebbero le cose essenziali da ripeterci, per mantenerle salde nell'epoca del futile e delle schiere di scrittori in svendita?

Noi, che sentiamo alle spalle il Novecento e stiamo ripulendo le piume da tutte le sue scorie, indossiamo i panni di operai del contemporaneo, inteso non come moneta corrente, ma come attualità del sempre originario fondamento di ogni arte, e osiamo dire: si riappropri la poesia della materia più alta, esca dalla falsa dialettica fra minimalismo e massimalismo e metta a fuoco il solo, intimo suo ber-

www.andreatemporelli.com

saglio, il mistero dell'esistenza. E con umiltà si esponga, accettando il possibile fallimento pur di misurarsi non solo con le voci dei nostri giorni, ma con quelle che più chiare risuonano da tutte le epoche nella sincronia della tradizione. Fatti alta, poesia, disinvolta nella tua beata povertà, e soffia perché la cenere dei vacui giochetti formali sia dispersa, e canta perché la brace dell'indignazione non sia soffocata. Alza lo sguardo, poesia, fai sentire come la bonaccia è da tempo finita, riempici le vele, dacci avventura e smarrimento. Solleva la tua fronte e ridi sbarazzina sopra ogni piagnisteo, e abbassa la nostra, premila nel fitto dell'opera. Non darci tregua, tagliaci il fiato con una gioia dolorosa.

Ecco, l'adunata risuona ancora, dopo tredici anni, come la prima volta. Tentiamo, di vedetta, nuovi avvistamenti, benché consapevoli che, più si va a fondo nell'orizzonte, più si spalanca la solitudine.

Marco Merlin

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Come annunciato sul numero scorso, «Atelier» compie un ulteriore rinnovamento e non per necessità di un semplice *maquillage* quanto piuttosto per un'interna istanza di portare a compimento il programma annunciato sulla prima pubblicazione.

«E allora, se non abbiamo nulla da dirci, non sarebbe più responsabile corretto tacere?» ci eravamo chiesti nell'ultimo **Editoriale**. Marco Merlin risponde: «Ma la tentazione del silenzio è l'attrito che santifica ogni *incipit* e proprio perché il nostro orizzonte è saturo bisogna prendere parola. Proprio perché sono esauriti gli argomenti, è necessario rinominare l'essenziale. […] Ecco, l'adunata risuona ancora, dopo tredici anni, come la prima volta. Tentiamo, di vedetta, nuovi avvistamenti, benché consapevoli che, più si va a fondo nell'orizzonte, più si spalanca la solitudine». La rivista riprende, quindi, il vigore di quella funzione "militante" che ha impresso spallate alla stagnazione delle Lettere. E l'«essenziale» si traduce in una rinnovata attenzione ai "problemi originari", ai problemi costitutivi, ai problemi che concernono non solo la letteratura, ma l'"essere" scrittori, poeti, critici, lettori e cioè l'uomo.

Apre **Saggi** un lavoro di Massimo Morasso sul rapporto tra cittadino europeo ed arte. Se «il destino di una società dipende dalle minoranze creative», proprio la dimensione culturale europea può aprire quegli orizzonti di Umanesimo che da letteratura vanno trasformati in strumento di civile convivenza politica. Dopo questa apertura storica, letteraria e antropologica, l'attenzione della rubrica si concentra sul problema della parola. Giuliano Ladolfi, a dieci anni dalla pubblicazione dell'*Opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, sottopone a verifica le deduzioni pubblicate nella prefazione, sostenendo che la poesia italiana ha compiuto una "svolta" decisiva visibile soprattutto in una parola che ha riallacciato un rapporto con il mondo. Delle nuove tendenze egli ricerca i fondamenti epistemologici nelle aporie del pensiero contemporaneo e ne deduce le conseguenze sul piano poetico in un procedimento deduttivo sul piano espositivo, ma decisamente induttivo sul piano di un lavoro pressoché quindicinale sulla produzione contemporanea. Come campionature esemplificative egli esamina le composizioni di Simone Cattaneo, di Raimondo Iemma, di Matteo Fantuzzi e di Andrea Temporelli. Umberto Fiori prosegue nell'esame dell'opera di Franz Kafka attraverso l'analisi del celebre racconto *La metamorfosi* cogliendo con convincente acume nell'impossibilità di comunicare la tragedia del protagonista. Davide Brullo, infine, ricerca nell'originaria "ingenuità" il vigore della parola poetica.

La **Lettera aperta**, scritta da Davide Brullo, è indirizzata a Paolo Febbraro. Il mittente si lamenta di un giudizio espresso nei confronti di suo lavoro, basato su pregiudizi politici e non su valutazioni critiche o letterarie.

Voci è dedicata ad un solo poeta, Fabio Franzin. Dopo una breve nota biografica e l'autopresentazione, vengono catalogate le opere in dialetto e in lingua, in poesia e in narrativa; segue l'elenco degli studi critici a lui dedicati e una scelta antologica edita e inedita dei migliori studi. Completa la presentazione una selezione di testi editi e inediti.

Anche **Letture**, come annunciato, si presenta con una progettazione rinnovata: pochi lavori, approfonditi, quasi saggi, «liberi dalla frenesia del presente».

G. L.

www.andreatemporelli.com

Saggi

Massimo Morasso

Il buon europeo e l'ultimo uomo. Sull'idea dell'Europa interiore

L'arte come orizzonte comune

L'arte è il vero orizzonte comune europeo. Fra le discipline dell'arte, e in queste, fra i generi poetici, la narrativa è la modalità di restituzione privilegiata del farsi storico di quell'orizzonte. Ciò è comprensibile e, anzi, addirittura evidente nella misura in cui si prenda sul serio la funzione antropologica e civile dell'immaginazione letteraria, senza consegnarla al solo scandaglio della filosofia né, tanto meno, alle categorie dell'estetica e della critica letteraria.

La portata conoscitiva del fatto letterario

Anche in Italia, dov'è più difficile che altrove trovare intellettuali votati a sostenere con un minimo di vocazione teorica la portata conoscitiva del fatto "letterario", si sta incominciando a ragionare sull'idea di Europa. Negli ultimi anni, una serie di iniziative non estemporanee stanno dando testimonianza di questo indirizzo del pensiero. Tali iniziative appaiono centrate tutte, ciascuna, come ovvio, a un diverso livello di auto-consapevolezza, sull'idea che per superare la crisi epocale profetizzata da Husserl settant'anni fa, oltre all'eroismo della ragione occorre anche l'esercizio di quell'eroismo dell'immaginazione che connota e vivifica tanta parte del patrimonio letterario e artistico europeo.

L'immaginazione letteraria è una componente essenziale della società democratica

Che anche in ambito letterario si stia incominciando a "pensare l'Europa" non è affatto un caso. L'amore per il nostro continente, un amore che ha origini insieme economiche e ideali, è nuovo, ha appena mezzo secolo. Ma questo amore non è (quasi) mai stato un amore letterario. È il frutto, piuttosto, di un patto politico e commerciale. Rischiò di finire intorno alla metà degli Anni Settanta, con l'avvento

di quella classe sociale determinata dalla rivoluzione industriale del *computer* che l'economista Robert Reich ha chiamato, con felice intuizione, «i mercanti di simboli». Con il mercato unico, trent'anni dopo Adenauer, Schuman e De Gasperi, imprenditori, tecnici e finanzieri riuscirono a far prevalere un'idea sistemica, di mutua aggregazione, necessaria per far fronte alla minacciosa concorrenza americana e asiatica. Mai come allora, probabilmente, la letteratura non apparve che come una deriva dei mercati culturali — un paesaggio periferico inscritto in un orizzonte internazionale popolato di miraggi tecnocratici e ambizioni economiche — come se si accingesse a celebrare i suoi magnifici trionfi e progressivi una concezione pseudoscientifica del ragionamento pubblico, per la quale l'immaginazione letteraria non è (non è mai stata) un valore, una componente irrinunciabile della società democratica.

Il destino di una società dipende dalle minoranze creative

A proposito del dibattito politico americano, più di un secolo fa Walt Whitman scrisse che il letterato è un interlocutore assolutamente necessario. Con una posizione intellettuale perfettamente agli antipodi rispetto al cupo, maestoso fatalismo di Oswald Spengler, Arnold Toynbee pensava, com'è noto, che il destino di una società dipende sempre da minoranze creative. Oggi che l'Europa della gestione burocratica e amministrativa è cosa quasi fatta, sembra essere giunto il momento in cui i «creatori di simboli» (per alterare la formula di Reich), i narratori e i poeti, dovrebbero essere capaci di concepirsi come una di queste minoranze creative e, con quel medesimo peso della responsabilità che grava sui cristiani contemporanei secondo Joseph Ratzinger, «contribuire a che l'Europa riacquisti il meglio della sua eredità».

Lo scrittore fabbricato e un progetto condiviso di civiltà

Che la società letterata nel suo insieme sia pronta ad assumersi il ruolo di mediare, nella lingua, un progetto di civiltà tanto ambizioso, è improbabile. Immerso o per meglio dire accerchiato nel *maelstrom*, nel falso parlare della cultura dell'elzeviro (del quale è l'araldo), lo scrittore-medio, lo scrittore "inventato, fabbricato" evocato mirabilmente dalla Ortese, ha altro cui pensare: a *contenuti* che simulino un'intesa fra la scrittura e la vita della gente, innanzitutto, e poi, non meno importanti di quelli, a *stili* vendibili, appetibili al livello della narrativa popolare… La speranza, tuttavia, è che possa collocarsi all'altezza di quel progetto perlomeno nelle sue punte di eccellenza, nei pochi, irriducibili artigiani della parola per i quali la *parole*, nel senso "antico" di de Saussure, è la *langue* di una comunità di uomini portata al suo massimo grado di intensità e forza riflessiva.

Il mandato civile dell'uomo che fa letteratura

Se è vero che la parola stilizzata è (anche) o potrebbe essere il frutto dello scavo di un'intelligenza creante intenzionata a trarre alla luce il pensiero che la giustifica, qual è (quale dovrebbe essere), qui, oggi, il compito dello scrittore non ozioso? Esiste un mandato civile dell'uomo che fa letteratura, al di là della sua ardua, doverosa fedeltà al possibile e al verosimile? Nei maestri di protesta e di resistenza

www.andreatemporelli.com

ci troviamo già altrove, a ben vedere, in una sfera che sta almeno parzialmente al di fuori del possibile e del verosimile. Su questo punto, per non incorrere in abbagli da ideologi, sminuendo, ancora una volta, le potenzialità di conoscenza implicite nella grande realtà che soltanto i capolavori letterari riescono a offrirci, occorre ricordare una semplice cosa vera: l'arte, infatti, in tutte le discipline e le forme in cui si dà, è sempre, prima di tutto, una percezione di qualità. Un Salamov, un Hašek, un Solzenitsyn, perfino un Brecht sono maestri della parola, non già dei temi che pongono a oggetto, nella parola, della loro attenzione. Levi non è Levi perché ci parla dell'esperienza del lager, ma per *come* ce ne parla.

La scrittura come spazio di progettazione dell'umano

Gli scrittori non interessino (più) in quanto maestri dell'impegno — e meno che mai dovranno interessare in quanto maestri dell'impegno politico, così pieno dell'arroganza del mondo. La scrittura che porta in sé le stigmate e la forza più che razionale del genio letterario è molto di più che *engagement*, è uno spazio di progettazione dell'umano la cui logica interna va sempre riferita, radicalmente, alla categoria della "possibilità".

La lingua è il luogo umanamente deputato al darsi delle cose

Oggi come sempre gli scrittori autentici, questi ottimi antidoti all'istupidimento di massa, non sono che i miglior fabbri della lingua; lingua che a qualsiasi latitudine e in qualsiasi panorama geopolitico, resta il luogo umanamente deputato al darsi delle cose (con buona pace del problema operativamente secondario dell'intraducibilità da lingua a lingua: un "classico" dell'estetismo accademico mascherato da critica pseudo-filosofica). Resta il viatico per antonomasia, dunque, dell'esperienza, e dell'espressione, di un'alleanza enigmaticamente fondativa.

Il pensiero immaginativo è capace di orientare la visione e il destino del mondo

Per sollevarsi dal torpore della mente, non è sempre il caso di addentrarsi in minute scorribande genealogiche. Senza dover parafrasare o, addirittura, storpiare Shelley (e dire, per esempio: «I *narratori* sono specchi delle gigantesche ombre che l'avvenire getta sul presente…») né scomodare l'estro filologico di Hamann o lo schematismo storico di Vico (per il quale la punta più avanzata dello spirito di un popolo sta nel linguaggio), ragionando sull'identità europea in relazione alle potenzialità conoscitive dello *ius proprium* letterario, sarà utile, piuttosto, tentare di sollecitare "per tutti e per ciascuno" un movimento sentimentale orgogliosamente, consapevolmente post-novecentesco. Radice possibile di un'intenzione condivisa, la frase «il pensiero immaginativo è capace di orientare la visione e il destino del mondo non meno del pensiero razionale» sembra avere tutte le parole al punto giusto per potersi connotare come un *atout* concettuale in grado di rispondere bene alla fertile ambivalenza della nostra epoca. Questa frase, in verità, dice molte cose: riassume in un'unica tesi un lungo decorso storico e apre la mente ricettiva all'avvenire di un'illusione sempre più necessaria. Fra le righe, dice anche che inseguire, nel Postmoderno avanzato, le voci tramite le quali traspaiono con feconda verosimiglianza le reti di senso che parlando di noi — parlando, cioè, dell'uomo interiore che ci abita — partecipano intanto alla ricerca dell'idea e delle "identità

www.andreatemporelli.com

profonde" dell'Europa significa incontrare una linea di civiltà, di costume di scrittura e di pensiero auto-riflessivo peculiarmente, *unicamente* europei. E ciò, vale la pena di sottolinearlo, consentirà di muoversi col pensiero lungo una linea che attraversa come una crepa il non-luogo del nichilismo, per preannunciare ed attestare un al di là dell'ormai stucchevole contrapposizione "secca" fra letteratura e filosofia.

Occorre immaginare un diverso principio di intelligibilità del reale

Lasciamo al loro tempo Kant e Montesquieu, e poi Novalis, Cattaneo, Mazzini e Tocqueville. L'avvento dei totalitarismi, l'esperienza traumatica di due guerre mondiali, Auschwitz e la coscienza di altre immedicabili abiezioni perpetrate nel corso di tutto il secolo scorso in Asia, in Africa, in Centro America e nei Balcani ci portano, oggi, nel ventunesimo secolo dell'era cristiana, a immaginare principi di intelligibilità del reale un po' diversi rispetto a quelli che animavano la loro poderosa ma ormai "vecchia" (pre-globalizzata) scena mentale.

La realtà come orizzonte di domanda

La storia appassionata dell'idea di Europa è transitata dentro e oltre l'orrore del Novecento attraverso la parola plurale di una piccola schiera di scrittori e filosofi le cui pagine più memorabili vivono nella bellezza di un pensiero "prensile", umanizzante, legato al sensibile e alle ragioni della realtà fenomenica più che alle idee e alle loro pericolose escrescenze fantasmatiche, le visioni del mondo. La questione sembra aver sollevato l'interesse, in particolare, di molti autori attivi in area franco-tedesca. Fra questi, è opportuno ricordare almeno Musil, Sartre, Gide, Goll (in più libri e manifesti), Schickele, Heinrich Mann, Konrad, la Kolb, Saint-John Perse (il quale, diplomatico di professione, svolse anche un suo non trascurabile ruolo nel processo politico di costruzione dell'unità europea), Coudenhove-Kalergi, Barbusse, e poi, più vicini ai nostri giorni, Starobinski, Frisch, Carl Amery, la Sontag, Bichsel, Schneider. Fatte salve le differenze in termini di atteggiamento (oscillante fra politica e impolitica, e all'interno di questa dialettica, fra conservatorismo e utopismo rivoluzionario; fra impeto speculativo e impulso messianico; fra piglio critico-sociologico e afflato ontologico) e di qualità dell'intelligenza, l'atmosfera spirituale che permea i passi e gli snodi più incisivi della *Rivoluzione conservatrice europea* di Hofmannsthal, *L'Europa e l'umanità* di Trubeckoj, *Al di sopra della mischia* di Rolland, *Discorso alla nazione europea* di Benda, *L'idea di Europa* di Husserl, *La crisi del pensiero e altri saggi quasi politici* di Valéry, *L'unità della letteratura europea* di T. S. Eliot, *La patria comune del cuore. Considerazioni di un europeo* di Zweig, *Sorte dell'Europa* di Savinio, *Attenzione, Europa!* di Thomas Mann, *Meditazione sull'Europa* di Ortega y Gasset, *Il declino dei valori* di Broch, *Ventotto secoli d'Europa* di Denis de Rougemont, *Il pensiero meridiano* di Camus, *Platone e l'Europa* di Patocka (libro imperdibile, con quell'idea dell'Europa figlia della cura dell'anima: «Ecco il seme da cui è nata ciò che è stata l'Europa…»), *La pace* di Jünger, *L'agonia dell'Europa* di Maria Zambrano, *L'eredità dell'Europa* di Gadamer, *Pensare l'Europa* di Morin, *Ah, Europa!* di Enzensberger, *Il tempo dell'Europa* di Lourenço, *Cose attuali cose eterne. La Russia d'oggi e la cultura*

www.andreatemporelli.com

europea di Averincev, *Oggi l'Europa* di Derrida, *Speranza per l'Europa* di Havel, *Il Mediterraneo e l'Europa* di Matvejevic e *L'Europa è un'avventura* di Bauman rinvia a un orizzonte di domanda il cui telos ultimo non è, "filosoficamente" — "metafisicamente" — la mappa della realtà, ma "letterariamente" e, dunque, a suo modo "fenomenologicamente", la realtà stessa nella sua tremenda, inesauribile, polifonica ricchezza.

L'Europa figlia della cura dell'anima

L'Europa, come ha capito Patocka, è figlia della cura dell'anima. Così come può esistere un amore implicito di Dio, così esiste un sentiero nascosto in superficie in grado di portarci, *in interiore homine*, alla rivelazione di noi a noi stessi in quanto europei. Sia chiaro, è un sentiero, quello, anzi è un tracciato autoriflessivo, che non può che sfociare in un "non luogo a procedere", in un'identità negata, poiché noi non siamo né saremo mai in grado di dire in che cosa consiste esattamente il nostro essere europei.

Una comunità di destino e i suoi segni di appartenenza

Proprio nella nostra relativa impossibilità ad autodefinirci possiamo leggere uno dei segni fertili della nostra appartenenza a una medesima, riconoscibile comunità di destino. Il metodo antimetodico tramite il quale ci sarà possibile avvicinarci a quei denominatori comuni che fanno la nostra "europeità" è antico ed è alla portata di (quasi) tutti. Si tratta, infatti, semplicemente di *leggere*. Si tratta, cioè, di continuare ad accostarsi con umiltà e curiosità alla conoscenza antroposofica riflessa nell'esperienza di significato che innerva le opere del genio letterario europeo: il "nostro" proprio genio creativo oggettivatosi (riplasmatosi) nel linguaggio.

'esperienza della lettura e la formazione dell'uomo morale

Niente se non una via negativa, perfettamente razionale per quanto percorsa lungo versanti mentali lontani dall'*hybris* della ragione calcolante, può avvicinare un soggetto a un oggetto ideale che, nella sua indefinibilità trascendentale, tuttavia lo presuppone e lo comprende. L'uomo europeo in cerca della propria identità essenziale non può che incamminarsi, ogni giorno daccapo, lungo quella non facile via. Certo, si potrebbe obiettare, è sempre impossibile tracciare un confine netto fra l'esperienza della lettura e la formazione dell'uomo morale *tout court*. Questa impossibilità vale in Europa ai nostri giorni come, oggi quanto ieri, in qualsiasi altra area geografica alfabetizzata del globo terracqueo. Verissimo. Ma è anche vero che le grandi opere poetiche e letterarie nate in area europea sono da oltre venticinque secoli i luoghi — «più vicini al vero della storia» stando ad Aristotele già quasi 400 anni prima di Cristo — di un'inconcludibile discussione (auto)critica: a un tempo spazi deputati al risveglio alla coscienza del pensiero della vita e "campi di battaglia", nel vivo, polisenso intreccio di etica ed estetica in cui si offrono all'appercezione, all'esercizio del buon giudizio morale.

La radice etica dell'arte della parola

Senza ovviamente appiattire lo specifico letterario sull'etica, appare, ciò nondimeno, lecito — di quella liceità propria a ogni mandato epocale — credere alla radi-

www.andreatemporelli.com

ce “etica” di tutta la nostra arte della parola, perlomeno, è ovvio, della parola simbolica in grado di sollevarsi alla contemplazione della realtà, e di descrivere, per così dire, a tutto tondo la compresenza degli opposti che la abita. La tragedia greca, certa poesia di Roma antica, i romanzi di Chrétien de Troyes, la *Divina Commedia*, Shakespeare e il teatro elisabettiano sono fra gli esempi più alti in questo senso. Nel moderno, i grandi romanzi dell’Ottocento e del Novecento e la parallela, crescente alfabetizzazione di sempre più ampie fasce sociali, insieme alla proliferazione massiccia della critica letteraria, ci hanno dato le antenne necessarie per avvicinarci alla parola (anche) come a uno strumento privilegiato di interpretazione del reale. Dal tempo dell’ascesa della borghesia, non è forse diventata proprio la letteratura (e, fra i generi letterari, *in primis* il romanzo) l’agorà dov’è sempre di nuovo stato accolto, discusso, custodito e restituito in una forma esemplare alla comunità il principio dialogico che sovrintende — insieme conflittuale e solidale — al pensiero della complessità?

L’immaginazione letteraria non è l’opposto dell’argomentazione razionale

Ci si dimentica troppo spesso che l’immaginazione letteraria non è l’opposto dell’argomentazione razionale. Abbagliati quasi tutti dal quasi-niente concettuale dei “cani neri” imposti al consumo dall’industria culturale, facciamo difficoltà ad accettare l’idea della radice etica della scrittura. La scrittura, dicono in molti, è libera e senza radici. In effetti, ciascuno parla delle cose che conosce, nei modi in cui riesce a dirle, piegandole verso la fantasia del mondo che è in grado di concepire. In un ambiente povero di luce è davvero sempre facile mantenere alto il livello dell’attenzione alle cose?

L’immaginazione letteraria è una componente essenziale dell’argomentazione razionale

L’immaginazione letteraria è una delle componenti essenziali dell’argomentazione razionale in quanto parte, come dice bene Martha Nussbaum, di «una posizione etica che ci chiede di preoccuparci del bene di altre persone le cui vite sono lontane dalla nostra». E lo è, questo, anche quando lambisce o attraversa spazi mentali al confine psicologicamente instabile della *de-raison*.

L’immaginazione letteraria è un formidabile strumento politico

L’immaginazione letteraria, a braccetto, per così dire, con la domanda di senso e di passione che la percorre, è un formidabile strumento politico utile a (ri)scoprire l’etica della comprensione come motore di quel “nuovo rinascimento” che Edgar Morin non cessa da anni di annunciare.

Trasformare in complessità ciò che non appare che contraddizione

Il cuore della difficoltà di pensare l’Europa — e di immaginare l’aurora del pensiero solare, la civiltà dal duplice volto di cui ha scritto un po’ enfaticamente Camus — non sta nella difficoltà — se non nella franca incapacità — di concepire l’idea di unità nel molteplice, di pensare cioè *quell‘unitas multiplex* che è scandalo e aporia per il pensiero dirimente? Siamo proprio sicuri che non ci possa essere verità, una complicata, dubitante, paradossale verità, nel conciliare in sé le ric-

www.andreatemporelli.com

chezze di diverse identità in conflitto, quando si fosse in grado di trasformare in complessità ciò che a prima vista non appare che contraddizione?

L'identità europea è un parassita di fantasmi

Essere europei significa fare i conti con un paesaggio culturale abitato da una lunga schiera di fantasmi. Non esagererebbe chi affermasse che la nostra identità, tanto quella comunitaria quanto quella personale, è il parassita di quei fantasmi.

È bene pensarsi dentro a un'esperienza plurima di identità

Nel *mare magnum* della recente narrativa europea che conta, la singolarità della voce di ciascun autore è indissociabile dal suo essere-con-in-tante. L'uomo europeo in caccia di se stesso *in quanto europeo* che vive in un tempo postumo al Novecento (il Novecento è stato un secolo pieno di abomini, ma ha visto svilupparsi e poi concretizzarsi, come una sorta di contravveleno, il sogno, prima di allora addirittura impossibile, dell'Unione), non potrà pensarsi essenzialmente se non dentro a un'esperienza plurima di identità. Nel flusso solo apparentemente centrifugo del suo linguaggio singolare-plurale, il *corpus* testuale *varius, multiplex, multiformis* offerto alla meditazione dal grande romanzo del secolo scorso corrisponde all'intima inquietudine di quel pensiero — e rimanda alla responsabilità, una responsabilità che è "di tutti e di ciascuno", di riconoscerci europei nella misura in cui saremo capaci di aderire alle forme illimitatamente future di un'anima del mondo concepita, per virtù di genio, a sua (a nostra) immagine e somiglianza.

Le radici storiche dell'Europa e il demone dello storicismo

Sterili, di fronte al lavoro di scavo interiore che ci aspetta, sono e saranno le discussioni, così *à la page* fra i perditempo dell'*intellighenzia*, sulle radici storiche dell'Europa. Occorre ripeterlo una volta di più? E sia. Grecia, Roma, ebraismo, cristianesimo, illuminismo hanno contribuito tutti, ciascuno a suo modo, all'evoluzione della nostra civiltà. Volessimo sottilizzare, potremmo anche dire che i debiti e gli influssi genetico-culturali vanno al di là delle aree di influenza cui corrispondono quei quattro o cinque immancabili nomi… Ma non è mai bene dar voce al demone dello storicismo.

Il percorso della nostra formazione umana e letteraria

Il percorso, inconcludibile, della nostra formazione umana e letteraria, la storia del nostro progressivo avvicinamento alle fonti poetiche del sapere di noi, del mondo e del suo oltre, racconta meglio di interi corsi di storia europea di che cosa parliamo quando parliamo di Europa.

Una dilagante presbiopia astrattiva

Nonostante il culto della strapaesanità abbia ancora orde di più o meno inconsapevoli cultori, ci sono dei letterati, in Italia, che come me si sono formati soprattutto sulla grande tradizione inglese e tedesca dell'Ottocento. Personalmente, mi ricordo dei libri più o meno blandamente teorici di Lukàcs, di Muir, di Forster divorati con l'ansia del neofita che non vorrebbe porre tempo fra sé e la conoscenza delle strutture profonde e delle tecniche dell'artigianato che fa la loro passione: più delle trame, più delle particolari forme di vita sociale che vi si rappresentano,

più della concreta rappresentazione di modi di vita differenti che li anima, nel mio periodo immaturo a interessarmi, nei romanzi, sono stati in primo luogo gli aspetti morfologici, le articolazioni sintattiche, le logiche metaforiche eccetera: in una parola, le leggi sottostanti all'alchimia prosastica del Verbo. Come avrebbero potuto compiacere la mia dilagante presbiopia astrattiva in cerca di archetipi, il destino di un personaggio, per esempio, o il contenuto emozionale di un racconto? Se a ciò si aggiunge che i miei studi di estetica mi avevano portato nel frattempo all'incontro con Walter Benjamin e con altri filosofi delle forme letterarie, è facile capire quale fosse l'angolo visuale dal quale andavo allora osservando l'intera questione del romanzo e non solo: quello di un maldestro fenomenologo che, puntando alla generalizzazione teoretica, sussume quanto più materiale possibile per derivarne un'essenza e assoggettarla al suo sistema mentale.

La Grande Memoria della narrativa del Novecento

Il *reservoir* che fa la Grande Memoria del patrimonio narrativo novecentesco consta di un paio di centinaia di romanzi (o di racconti, si pensi a quelli, straordinari, perfetti per misura linguistica e forza di stregoneria, di Babel e di Kafka, p. es.) fondamentali a ogni educazione che ambisca a volersi definire europea. Le opere che compongono questo formidabile *ensemble* d'autore dovrebbero essere letture imprescindibili per chiunque, scopertosi cittadino dell'Unione per decisione governativa, intenda disporre se stesso con qualche cognizione di causa all'interrogazione sulla propria identità comunitaria.

Il verosimile può essere più vero del vero

Spesso, il verosimile è più vero del vero. E il retaggio, in noi, della nostra migliore civiltà, passa per il non-so-che di verità morale in cui ritrova unità, raccolto intorno all'essenza spirituale della lingua, il coro di una vasta, inimitabile polifonia d'autore.

La "condiversità" come qualità costruttivamente dialettica dell'esperienza letteraria

È ben vero, come dovrebbe essere ovvio, che accostarsi all'esperienza letteraria europea dall'alto di una prospettiva etica… non porta da nessuna parte, se non, tautologicamente, alla posizione che assume quella prospettiva, appunto, poiché nell'atto che si vuole partecipe di un progetto di civiltà, non si tratta di sovrapporre una valutazione morale a un giudizio critico. Thomas Mann va di gran lunga più nel profondo dell'umano di Céline, ma ciononostante Céline, beninteso quando è all'apice di se stesso, apre alla consapevolezza di spazi morali "estremi" che senza di lui sarebbero rimasti senza voce, perlomeno nel moderno. Non si ripeterà mai a sufficienza che la narrativa non è etica *in principio* (cos'è, in fondo, se non un passo falso nell'etica tutta la letteratura da spiaggia?). La narrativa, piuttosto, esprime con misurata puntualità delle posizioni etiche: allena ad aprire la mente alla necessità di un'etica plurale, in grado di concepire e co-generare, per così dire, *in itinere* un principio radicalmente democratico di "condiversità".

L'inquietudine e l'esitazione come tratti identitari della coscienza europea

In Europa manca uno scrittore capace di collocare la propria scena mentale

www.andreatemporelli.com

davanti a uno sfondo convincentemente profetico e di "scolpire" su quello sfondo un'apologia dell'inquietudine e dell'esitazione. Disvalori, questi, per uno sguardo invariabilmente "positivo" sul reale; valori importanti, per un europeo che desideri dar voce al retaggio di civiltà che lo abita, in grado di riassumere distillando tanta parte della linfa vitale che sostiene quanto è possibile chiamare *coscienza europea*: parole — inquietudine ed esitazione — nel cui costante contrappunto sembra continui a risuonare anche per noi, qui e ora, l'eco ideale di una società più giusta.

Una situazione di grande squilibrio morale

A fronte o contrappasso della «situazione di grande squilibrio, anche morale» denunciata da Luzi poco prima della sua scomparsa, perfettamente europea — e, per così dire, *naturaliter* letteraria — è la consapevolezza di un compito di salvaguardia di un sogno fecondo basato su inclusività, diversità, sviluppo durevole, diritti sociali, diritti universali dell'uomo e sulla pace e la cooperazione fra gli uomini.

La cultura è accoglienza, sempre, in radice

La questione europea non pone in gioco soltanto la costruzione di un progetto condiviso di "cultura dell'accoglienza", ma la coscienza del fatto che la cultura *è* accoglienza, sempre, in radice: accoglienza dell'altro come parte essenziale di sé. E ciò può essere espresso altrimenti anche con un nome che ha non piccola circolazione nel linguaggio della tradizione occidentale. Questo nome è libertà: accoglienza che ospita originariamente la natura dell'io.

Per un'idea dell'Europa interiore

Il metodo a-sistematico di conoscenza tramite il quale è possibile concepire, oggi, un'idea non estrinseca dell'Europa interiore non ha molto a che fare, in sé, col giudizio estetico sulle opere o la valutazione in chiave di storiografia letteraria di alcuni autori piuttosto che di altri. Ben al di là della buona pratica della comparazione, l'invito alla lettura dei maestri recenti della nostra tradizione ha da essere inteso, piuttosto, come un pungolo a intensificare il nostro singolare, caratteristico talento auto-analitico, un talento assai sviluppato, quasi ingombrante, ma che in un tempo, qual è il nostro, d'insinuante malgusto corre anch'esso un rischio concreto di atrofia. Non è se non nell'esercizio continuo di quel talento, infatti, che potremo finalmente incominciare a (ri)pensarci europei.

Non è vero che le matematiche sono più appassionanti della letteratura

Per un critico come George Steiner, le matematiche oggi sono più appassionanti della letteratura. A confronto con i problemi che sono oggetto di discussione nel dibattito scientifico, anche i romanzi più alti, più raffinati, secondo Steiner, sarebbero preistoria. Affermazioni, quelle di Steiner, che riguardano i gusti e le (se ne deduce) sempre più spente passioni di un uomo che, pure, è stato a suo tempo l'autore di libri importanti come *Vere presenze* o *Linguaggio e silenzio*, un uomo che nella sua conferenza *The Idea of Europe* (del 2004) è stato capace di sciorinare, invece, concetti banali e gigioneschi, imbarazzanti sofismi che non rendono onore né a lui né, tanto meno, alla nostra intelligenza della "cosa in sé" (secondo

www.andreatemporelli.com

Steiner, l'Europa sarebbe innanzitutto un vasto caffè letterario di matrice ellenica ed ebraica votato da sempre a un fatalistico *cupio dissolvi*; sarebbe, ancora, un paesaggio civilizzato percorribile a piedi attraversato da cima a fondo da strade dedicate a grandi statisti, artisti, scienziati e scrittori del passato. Discorso un po' semplicistico, o un po' troppo senile, per quanto ambirebbe alla qualifica di arguto, viene da commentare…). Ma preistoria, alle spalle di questo Steiner in saldo di idee, più del romanzo rischia di esserlo l'Europa, se nel suo percorso di (ri)fondazione non saprà farsi carico di un ruolo di resistenza attiva a quel processo che in nome dell'utilitarismo economico sta conducendo a quanto Umberto Galimberti ha definito, con icastica formula multi-uso, come «la sostituibilità dell'etica con la regolazione tecnica dei comportamenti». Tenendo presente, al di là di Galimberti, che resistenza attiva non vuol dire pregiudizio né opposizione frontale, ideologicamente atteggiata, ma sistematica critica razionale in funzione di un ri-orientamento morale in relazione ai fini del fare e, com'è giusto, del non-fare.

Il buon europeo e l'ultimo uomo

In una lettera a Stephan Lackner, settant'anni fa Walter Benjamin ha scritto alcune righe che si potrebbero sottoscrivere qui e ora:

> Ci si chiede se la storia non stia per caso forgiando una geniale sintesi tra due concetti nietzschiani, cioè il buon europeo e l'ultimo uomo. Ne potrebbe venir fuori come risultato l'ultimo europeo. Tutti noi lottiamo per non diventare quest'ultimo europeo.

Come ovvio, il succo del discorso di Benjamin non può essere delibato fino in fondo al di fuori del drammatico contesto storico che lo presupponeva. Ciononostante, con profonda intuizione dell'intelligenza profetica dell'ultimo Nietzsche (non si afferma: della qualità veritativa di quell'intelligenza), il filosofo berlinese dice con tre semplici frasi contro quali immagini di noi si debba costruire, oggi, in Europa, un progetto antropologico nuovo, "forgiato" su un'idea dell'uomo alternativa a quella imposta dagli scherani del Male che proprio nel nome dell'Europa — nel nome di quell'anelito di libertà che Benjamin, a livello personale, non volle o non fu in grado di abiurare, fino al martirio — tenga saldi i valori inalienabili della libertà e della responsabilità individuale.

L'Europa dell'Unione fa fatica a riconoscere le sue ragioni ideali

Non serve a niente fare gli euro-catastrofisti o addirittura gli euro-scettici, *à la* Steiner. Né serve a molto, d'altra parte, essere degli euro-entusiasti… Alla sfida rappresentata dalle domande di senso e di legittimità che incalzano la nuova Europa, è bene rispondere, come sempre, con realismo. E il realismo ci fa dire perlomeno tre cose. Ci fa dire, innanzitutto e in primo luogo, che, stretta fra il problema dell'articolazione normativa delle sue politiche e quello, non meno incalzante, della sua rappresentazione morale e intellettuale, l'Europa dell'Unione fa fatica a riconoscere le ragioni ideali che dovrebbero aiutarla a "compattarsi" e a muoversi e a promuoversi con lungimiranza su uno scenario globale in rapida, convulsa evoluzione. Ci fa dire ancora, quel realismo, che l'Europa, se solo l'osservassimo con gli occhi di un extra-europeo senza ingombro di cultura, ci apparirebbe come un vec-

www.andreatemporelli.com

chio continente incartapecorito, per molti segni, addirittura, prossimo al crollo. E ci fa dire, infine, che ridotta in pochi decenni da centro propulsivo a periferia di una civiltà che già si annuncia come post-occidentale, l'Europa sopravvive alla propria passata grandezza in un presente continuo di crisi demografica, economica e culturale.

Nessuna illusione sul nostro futuro prossimo?

Al di là dei pungoli inossidabili del principio-speranza che ci abita, non bisogna farsi nessuna illusione sul nostro futuro prossimo? Non è affatto detto, a pensarci fino in fondo. Non bisogna mai esagerare con le illusioni, d'accordo, ma a certe illusioni non è mai umano rinunciare. Ce le offre, altrettanto convincenti convinzioni, un'altra forma di realismo in noi, un realismo intensivo, propositivo. Se un "primo tipo" di realismo ci mostra la *pars destruens* del discorso, il lato d'ombra della "questione europea" (quello compromesso più da vicino e più direttamente con le logiche di spartizione del potere politico), mettendoci nel mezzo di una verità che ci parla di un continente esangue, senza più molte energie, destinato a essere colonizzato da forze esogene, questa seconda, non meno legittima modalità di lettura ci racconta una storia molto diversa. Ancipite come tutto il reale, anche la questione europea ha un lato in chiaro, infatti, una *pars construens* rispetto alla quale è e sarà possibile continuare a pensare a una dinamica evolutiva dell'Europa, a un suo futuro ulteriore.

Il destino di una civiltà non lo si incontra quasi mai nelle predizioni del buon senso

Il destino di una civiltà non lo si incontra quasi mai nelle predizioni al ribasso del realismo del buon senso. Il destino di una civiltà lo si incontra più facilmente, a ben vedere, al confine fra lo stato delle cose e il significato che a quelle cose conferiscono una stratificazione di tempi, linguaggi e contenuti spirituali… E in quel luogo disertato d'intelligenza del reale non è detto che l'Europa non abbia da giocarsi ancora tutte le sue *chance*.

L'eredità di uno spazio morale tramato d'inquietudine

All'incubo di un'Europa americanizzata, arabizzata, e/o "cindizzata", alla sua implosione, insomma, come entità politica e culturale in quel contesto nuovo che i media ci hanno abituati a definire "globale", il vecchio continente deve continuare a saper rispondere orientandosi alla luce dello spazio morale tramato d'inquietudine che è la sua eredità più vera.

Non si offusca lo sguardo di chi sa raccogliere la realtà

Non si tratta, per l'Europa che siamo e per quella che verrà, di fantasticare di un Eldorado al di là del proprio (del nostro) tracollo storico. Si tratta di ben altro, di qualcosa di concreto, anzi di concretissimo. Sia detto a chiare lettere: l'immaginazione letteraria, per il modo in cui la possiamo conoscere e praticare, oggi, in Europa, dopo averla coltivata lungo tutti i duemilaottocento anni che fanno la sua e la nostra storia, è un potentissimo strumento di opposizione al pensiero unico. Con tutta probabilità, non esiste al mondo fascinazione più potente della vita

www.andreatemporelli.com

sapientemente ri-creata e ri-ordinata nell'arbitrio a suo modo rigoroso della pagina (ben) scritta. Questo lo sanno anche i regimi totalitari, quando eliminando fisicamente o comunque tentando di zittire uno scrittore "scomodo" sperano di poter annullare la testimonianza di verità contenuta nella sua opera. Ma non si offusca lo sguardo di chi sa raccogliere la realtà — l'immensa, indicibilmente complessa realtà del vivo — nello specchio interrogante e inevitabilmente urticante del linguaggio.

Riconoscere il ruolo eversivo di una funzione animica radicalmente auto-riflessiva

Pensare alla sequela storica dei testi e delle opere letterarie da Omero (almeno) ai giorni nostri come a un orizzonte identitario non equivale a "sublimare" la nostra impotenza socio-politica a venire. Non significa, dunque, affrontare l'ineluttabilità di una decadenza con le armi spuntate di uno sterile mentalismo. Significa, al contrario e innanzitutto, riconoscere il ruolo eversivo di una funzione animica radicalmente auto-riflessiva. Qualcuno degno di fiducia fra i nostri padri fondatori non ci ha insegnato forse che la rivoluzione va fatta nel cuore degli uomini, prima e più in profondità che sulla piazza?

La costruzione della casa comune della nuova Europa

Con la costruzione della casa comune della nuova Europa, è giunto il momento di rivendicare alla cultura europea, così duttile e complessa, così singolarmente esperta di ideali e di sopraffazione, il ruolo decisivo di difensore dell'umano nell'uomo.

L'Europa ventura avrà bisogno, per resistere, dell'aiuto dell'immaginazione letteraria

Sola a presidiare l'invisibile "fortezza" stretta d'assedio da chi cospira contro il diritto alla verità, l'Europa ventura avrà bisogno, per resistere, innanzitutto e primariamente dell'aiuto dell'immaginazione letteraria.

Affermare la forza di testimonianza del valore dell'umanità come fine in sé

Fossimo così determinati (e così disciplinati) da introiettare, per lunga fedeltà di lettura, anche solo una buona parte del *corpus* in cui è racchiuso il genio narrativo europeo del Novecento, saremmo finalmente in grado di accreditare alla letteratura un ruolo cognitivo fondamentale, nell'esercizio del quale l'*homo europeus* è sempre stato capace, fino a oggi, di affermare la forza di testimonianza del valore dell'umanità come fine in sé.

Dipende da ciascuno di noi difendere il valore dell'umanità come fine in sé

Se quell'uomo, l'io del noi di cui si è parlato, sarà capace anche in futuro di difenderlo, quel valore supremo, dipende soltanto da lui. Cioè a dire, naturalmente, da ciascuno di noi. Ne andrà della sopravvivenza dei valori cui si ispira ogni democrazia che non voglia diventare — forse senza neanche saperlo — una pericolosa macchietta di se stessa.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Estetica e poetica “oltre il novecento”

1. *Premessa*

C’è aria nuova nella poesia italiana; non è possibile nasconderlo. Provate a prendere in mano i testi di autori tra i cinquanta e i settant’anni e paragonate i loro primi scritti con quelli pubblicati nel primo decennio del XXI secolo e coglierete una differenza sostanziale. C’è una gran voglia di dimenticare il “novecento” e di intraprendere una nuova strada.

In questo momento ci troviamo nella condizione di “possibilità”: di fronte alla poesia italiana sono aperte molteplici strade e, pertanto, si nota un grande disorientamento provocato sia dalla mancanza di chiarezza a livello teorico sia dalla persistenza di un potere critico incapace di comprendere la necessità di voltare pagina. Eppure, non è difficile scorgere tra le molteplici prospettive un orientamento che un gruppo di autori sta promovendo, nonostante non abbiano ancora raggiunto la considerazione che si meriterebbero.

Il seguente studio intende suscitare un dibattito e promuovere un’apertura dei *media* e degli editori verso i poeti emergenti che stanno sconvolgendo i pericolanti equilibri precedenti, i quali hanno causato una progressiva disaffezione del pubblico verso la contemporanea scrittura in versi.

2. *Su fondamenti visibili*

2.1. *Il problema*

Il problema fondamentale della questione è contenuto nella domanda: «Che cos’è la poesia?» e all’interno del dibattito sulla “portata conoscitiva” dell’arte, ospitato sul n. 50 di «Atelier», rispondevo operando una differenza tra la conoscenza filosofica, scientifica, storica e quella artistica:

> Ma come “conosce” l’artista? Oggi non è più il tempo di creare arte con il solo fine di rappresentare la bellezza e di procurare un piacere estetico, oggi ci si deve proporre il fine di produrre un tipo di conoscenza “olocrematica” (ὅλος «che forma un tutto intero» e χρῆμα «cosa che si usa, utensile»), onnistrumentale (non “onnicomprensiva” nel senso che deve comprendere tutto), nel senso che adopera la totalità degli strumenti gnoseologici. Di conseguenza, è la conoscenza (la scoperta di una nuova apertura sul reale) che produce il piacere estetico, non il piacere estetico che produce la conoscenza. Nulla vieta di considerare l’armonia artistica come strumento di intelligibilità del complesso, del molteplice e del caotico, sempre nell’ambito di un’impostazione gnoseologica. Ho parlato di arte “olocrematica” perché nel risultato ottenuto, soprattutto nei suoi risultati più convincenti, è presente il segno dell’intero essere umano, del suo trovarsi nel presente, del suo essere storia, individuo, cultura e civiltà, della sua attitudine a progettare il futuro e soprattutto della sua necessità di interrogarsi sui quesiti esistenziali. Questa forma di suprema conoscenza si invera non per mezzo di concetti, ma in un “oggetto” che può essere il marmo, la parola, il colore, il suono, la fotografia, la ripresa cinematografica ecc. La filosofia, come la scienza, servendosi della razionalità, de-finisce la realtà, le dà forma, la pone in ordine, la cataloga, la anatomizza, la viviseziona; l’arte, invece, è conoscenza di realtà in-formale, in-definita, non caotica però, molteplice, complessa, multiforme, contraddittoria, in divenire[1].

www.andreatemporelli.com

Approfondiamo la questione collocandola all'interno dell'attuale problematicità gnoseologica.

2.2. *Ontologia dell'arte: lo statuto costitutivo*

La filosofia occidentale è giunta all'"autodisincanto" e cioè alla consapevolezza che il pensiero, dopo due millenni e mezzo di speculazione, può solo documentare le aporie, accettarle, registrarle come assiomi, mai dedurle in modo rigoroso e apodittico né giustificarle (almeno finora). Le antinomie tra finito e infinito, tra uno e molteplice, tra singolarità e universalità, tra Dio e male, tra libertà e determinismo, possono essere classificate, secondo Claudio Ciancio, come

> paradosso», concetto inteso «come forma di opposizione concernenti il medesimo oggetto e incompatibili quanto al loro contenuto, tanto da escludersi reciprocamente, in modo tale che non sia tuttavia possibile accogliere l'una senza accogliere l'altra, sicché nell'escludersi esse appaiano al tempo stesso confermarsi[2].

Né Plotino né Hegel né Heidegger sono riusciti a proporre soluzioni convincenti alla questione. A questo punto non resta che esperire altre vie:

> Costretto alla forma del paradosso, il pensiero si appunta senza scampo, per quanto intollerabile possa essere la pena, sul *pragma*, la cosa o se vogliano la *causa* da cui gli deriva una tale costrizione. Ciò che genera il circolo è il fatto che qui non siamo in presenza di un miraggio, di un inganno del desiderio: la *causa* che costringe il pensiero al paradosso non è ciò che fa da schermo alla verità, ma la verità stessa. E il *desiderio*, per cui *vale* inesauribilmente la pena di opporsi a quella costrizione, non è il desiderio di attingere, di possedere o (meno che mai) di *scoprire* la verità — quasi essa non fosse già tutta là, quasi fra la verità e il desiderio vi fosse ancora qualcosa di mezzo, qualcosa da fare per il desiderio, — ma semplicemente il desiderio della verità[3].

Il canone del (primo) Decadentismo, arte = conoscenza, era formulato su analoghi presupposti e cioè sulla convinzione che la ragione positivista non fosse in grado di raggiungere il noumeno. Nella filosofia attuale, oltre ad un fondamento di "disincanto", causa di una deriva verso il "relativismo" e il "nichilismo", si insinua un'idea profondamente diversa: siccome il pensiero non è in grado di raggiungere la verità, la verità non è esiste o non è assolutamente raggiungibile. Si tratta di una posizione "filosofocentrica" e autoreferenziale che nega la possibilità di qualsiasi altra via, come se un cieco, per il fatto di non vedere i colori, escludesse per tutti la possibilità di vederli.

Il «paradosso» cianciano o "antinomia radicale", invece, prospetta un'ulteriore via di ricerca: quella del *pragma*, «azione realmente compiuta, fatto reale, cosa concreta», opposto a λόγος (ragionamento), a ὄνομα (nome), a ῥῆμα (parola detta) e a ἔργον (lavoro), sostantivo della radice *πραγ di πράσσω sinonimo di ποιέω nel significato di «compiere, mandare ad effetto, attuare, eseguire, fare»[4]. Il *pragma*, cui fa riferimento Giuseppe Nicolaci è la ποίησις, la poesia e, per estensione di concetto, l'arte.

E se, come afferma Heidegger, «quello che resta da dire, lo intuiscono i poeti», all'arte in questo momento storico è delegato il compito di testimoniare, rappresentare, «inverare l'antinomia della realtà, della verità».

www.andreatemporelli.com

Del resto, lo stesso Claudio Ciancio, per chiarire il concetto di "paradosso", usa non una categoria, ma il termine neoplatonico di «immagine»:

> Forse il concetto neoplatonico di immagine è il più adeguato a pensare ontologicamente questa relazione di finito e infinito: esso dovrebbe sostituire tanto il concetto di opposizione, destinato risolvere i due termini dell'identità, quanto quello di partecipazione, incapace di uscire da una prospettiva ontica[5].
>
> Il concetto di immagine differisce dal concetto di partecipazione perché non dice che l'uomo per una parte somigli a Dio e per una parte gli sia difforme, ma dice che l'uomo è totalmente identico e totalmente diverso, che è una cosa un po' diversa. L'immagine non è nient'altro che ciò di cui è immagine ma allo stesso tempo è tutt'altro da ciò di cui è immagine[6].
>
> Nell'immagine la differenza è assoluta proprio per questa identità: proprio perché l'immagine accoglie e riflette l'originale integralmente e fedelmente, senza frapporvi nulla di proprio, essa non ha nulla dell'originale, non partecipa di esso […], ma è piuttosto totalmente identica (per ciò che riflette) e totalmente diversa (perché è soltanto un riflesso)[7].

Ora il concetto di "immagine" da Ciancio è applicato, più che all'uomo secondo la prospettiva biblica, all'arte, la quale sia perché è *pragma* dell'uomo sia perché abbraccia la totalità del reale.

A mio parere, tuttavia, il termine di "immagine" si presenta inadeguato sia per rappresentare il rapporto conoscitivo tra uomo e mondo sia per indicare la presenza del "paradosso", delle aporie antinomiche. Il concetto di "rispecchiamento" si presenta debole per il fatto che non elimina il dualismo tra la realtà e il correlativo "specchiato". Di tale dualismo, del resto, erano ben consapevoli i medioevali, che distinguevano tra vita terrena e vita eterna, tra allegoria *in facto* e allegoria *in verbo*. A tal proposito introdurrei, invece, il concetto di "contrazione", inteso non secondo la tradizione ebraica della *simsum*, come se Dio si autolimitasse per lasciare spazio alla libertà umana, ma secondo la filosofia di Niccolò Cusano, che riprende il principio di Anassagora, secondo cui «ogni cosa è in ogni cosa»[8]: «in ogni creatura l'universo è l'essere di quella stessa creatura». Quindi l'essere di ogni cosa è l'essere "contratto" di tutte le cose. In ogni creatura, pertanto, uomo, animale, vegetale, essere inanimato, in proporzioni diverse, sono presenti le antinomie: limite ed infinito, gioia e dolore, nascita e morte, libertà e determinismo, conoscenza e inconscio, meccanicismo e teleologismo dell'universo intero. La "contrazione" "è" il "paradosso", non lo riflette soltanto.

Il concetto cusano di "contrazione", infatti, si qualifica come "altro" dal concetto dell'immagine, che ontologicamente non riesce a superare il dualismo, per il fatto che continua a mantenere separati i termini delle antinomie. Nella "contrazione" ambedue le realtà si trovano intimamente presenti. E tra le "creature" l'arte va considerata come il *pragma* privilegiato in cui si invera la "contrazione" universale. Certo non la giustifica, ma questo è compito della filosofia, ma "è" universo, paradosso, antinomia, finito e infinito, uno e molteplice. E, quando l'artista crea, "contrae" l'intera realtà nel suo prodotto, inteso nel senso steineriano di "presenza"[9].

Mario Luzi nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* individua nelle

www.andreatemporelli.com

Madonne del pittore senese, e di riflesso nei propri versi, la presenza dell'antinomia finito-infinito, libertà umana e libertà divina. L'arte, perciò, costituisce il punto di incontro di due libertà; essa, infatti, reca l'impronta delle due "presenze" caricandosi nel divenire spazio-temporale del mistero dell'"altrove"[10].

2.3. *Compiti dell'arte*

L'arte, quindi, non giustifica il "paradosso", ma lo rappresenta, anzi "è" il paradosso. Certo non ogni manifestazione artistica rientra in questa tensione e, se vuole realizzarlo autenticamente, deve assumere consapevolezza del proprio compito.

In primo luogo deve definitivamente chiudere con il "novecento"[11] ossia con una concezione ludica, autoreferenziale, staccata dalla realtà; deve riagganciare la parola, la forma, l'armonia, l'immagine filmica all'esistente, il significante al significato, per usare termini desaussuriani.

In secondo luogo, la necessità di riprendere il cammino verso la verità comporta anche un atteggiamento fondamentalmente etico, che consiste nel «darsi pena; alla lettera darsi pensiero»[12]. Se la speculazione si dimostra assolutamente inadeguata al raggiungimento della verità, all'arte è delegato il compito di compiere il salto come pensare "pratico" mediante una tensione verso un "altrove" che vale la pena di raggiungere.

Nella "contrazione" artistica va compreso in modo particolare il problema del "senso", il problema dei problemi della Modernità e della Postmodernità, da quando la ragione scientifica si è arrogata il compito di interprete unico del mondo escludendo il mondo della Ragion Pratica, il regno della libertà e della finalità. Attraverso tale via si recupererà il concetto di "sacro" e il compito della religione e della filosofia (in senso positivo, in senso negativo o in spirito di ricerca o anche sotto forma di dubbio) nell'attribuire significato all'esistenza nella determinazione di una sfera dei valori.

L'arte, quindi, non si deve presentare solamente come cambiamento di uno stile: dall'informale al formale, dalla sperimentazione al recupero della tradizione; deve rifondare lo statuto costitutivo, per il fatto che la sua essenza non consiste nell'uscire dal "novecento", dal "paradosso", dalle antinomie, quanto piuttosto di "tendere" verso la verità, nella convinzione che ogni risultato è provvisorio e destinato ad essere superato: «quel che è decisivo non è uscire dal circolo, ma starci dentro nella maniera giusta» (Martin Heidegger).

L'arte, pertanto, essendo "contrazione" dell'esistente, ne produce tutte le lacerazioni e soprattutto la relazione tra «essere e libertà, dove la regola, se *regola*, non può esserlo della libertà, e tuttavia, se della libertà, non può essere regola». L'arte è, pertanto, la "contrazione" di un universo in cui convivono la libertà umana con il determinismo biologico, la creatività con la tecnica, la tradizione con l'innovazione in un processo infinito tra essere e divenire.

In conclusione, la funzione dell'arte non consiste nel proporre soluzioni e neppure nel rivestire il ruolo di testimonianza ("immagine"), ma nell'"essere" problema, nell'essere prospettiva, nell'essere ricerca.

www.andreatemporelli.com

3. *La "casa" della poesia*

3.1. La *poesia nell'età globalizzata*

Leggendo i precedenti paragrafi, qualcuno si sarà domandato: «Le linee delineate appartengono ad una realtà esistente oppure costituiscono un manifesto programmatico?». Si tratta di una proposta di carattere teorico oppure di una serie di indicazioni desunte da pubblicazioni contemporanee?

Nell'introduzione dell'*Opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier 1999) sulla scorta del lavoro redazionale della rivista sottoposi alla discussione alcune tematiche, tra cui la fine del "novecento" e l'avvento di una nuova generazione di autori, quella indicata come "la generazione decisiva":

> Anche se siamo convinti che l'azione spetta sempre e solo agli individui, come pure che ogni individuo rappresenta un elemento di una generazione, questo termine può sintetizzare un gruppo di persone, le quali, all'interno dello stesso spazio e dello stesso tempo, condividono il medesimo orizzonte di attese, di difficoltà e di problemi. José Ortega y Gasset studiando il passato distingueva tre tipi di generazioni: quelle cumulative, quelle polemiche e quelle decisive. La storia letteraria del Novecento a partire dagli Anni Venti può essere interpretata alla luce di tali concetti: i poeti affermatisi negli Anni Trenta, Quaranta e Cinquanta hanno condotto a maturazione, sia pure in maniera diversa, i processi d'inizio secolo. Gli autori degli Anni Sessanta e Settanta e per alcuni aspetti quelli degli Anni Ottanta hanno trovato nella polemica avanguardistica e anarchica contro il passato la loro ragion d'essere. La generazione contemporanea, e soprattutto la parte giovanile, potrebbe configurarsi come "decisiva", perché potrebbe imprimere una configurazione nuova alla poesia italiana[13].

In una simile affermazione si univa una doppia istanza: la conoscenza dei poeti emergenti e contemporaneamente un afflato programmatico, finalizzato a far recuperare alla poesia quel legame con la vita smarrito nel secolo ventesimo. L'adozione di una parola "chiara e forte", la liberazione dal "lutto" di una *Weltanschauung* al negativo, il mutamento delle prospettive filosofiche (il "realismo interno"), il recupero della tradizione induceva il curatore a terminare l'introduzione con un augurio:

> La presentazione di un'opera comune non può giungere ad una conclusione e, se mai ne avesse, non spetterebbe al curatore. Il lavoro è appena iniziato, le linee delineate esigono l'*experimentum crucis*, un'azione che è "verifica" nel senso etimologico del termine, *verum facere*, inverare o smentire. Come si diceva nell'editoriale del n. 1 [di «Atelier», scritto da Marco Merlin] ancora una volta «pro-gettiamo: buttiamo oltre il guado le proposte lasciando al di qua i personalismi e i pregiudizi. Siamo cioè spregiudicati e allo stesso tempo disillusi, poiché un assunto non può che essere germinale e appassionato. Siamo pronti a svolte, ripensamenti, crisi, fallimenti e successi; potremo prendere abbagli, correggerci lungo il percorso: il nostro è un fare tentativo, sperimentale. Siamo fedeli al futuro».
>
> Mentre in questo momento i poeti maggiori possono dare l'impressione di ripetere o di non aver più nulla da dire e la generazione di mezzo (cfr. «Atelier», n. 10, giugno 1998) è dispersa e non ha trovato un'orizzontalità di rapporto e di confronto, questi giovani, pur dovendo sottostare alla verifica del tempo e pur essendo consapevoli che ogni autore imboccherà strade diverse, già riescono ad imporre sequenze poetiche fortemente emblematiche del periodo che stiamo vivendo.

www.andreatemporelli.com

> In conclusione, mi pare opportuno sottolineare il nuovo clima culturale e umano in cui si sta compiendo quest'opera: il lettore potrà rendersi conto che essi, anche nei momenti difficili, manifestano entusiasmo ed un profondo amore per la vita e per la poesia: pare tramontata l'atmosfera pessimistica e cupa che per lungo tempo ha gravato sulla poesia[14].

A quasi dieci anni di distanza è giusto e doveroso domandarsi se e in quale misura si è verificato il previsto mutamento della poesia italiana.

Da una parte ritengo che ci troviamo solo all'inizio del cammino, dall'altra constato che gli indizi si sono trasformati in prove, non decisive, ma sempre più convincenti, anche in considerazione che l'indicazione "generazione decisiva" non va interpretata come un fatto anagrafico, ma come un vero e proprio modello estetico. Sotto la denominazione vanno compresi autori nati sia prima sia dopo gli Anni Settanta, quantunque i poeti di tale decennio costituiscano ancora l'elemento catalizzatore della "svolta".

A coloro che alla nostra prospettiva interpretativa opponevano il legittimo dubbio: «Dove sono le opere?», perché senza le opere ogni teoria è fallace e inverificabile, oggi è lecito rispondere che i risultati di questo movimento di rinnovamento sono in atto e che esso ha già prodotto lavori di valore.

3.2. *La generazione "decisiva"*

Innanzi tutto, la generazione "decisiva" non sorge per partenogenesi: il rinnovamento della lirica risente di un'"atmosfera" estetica ed esistenziale influenzata da alcuni grandi maestri e, in particolar modo, da Mario Luzi e da Pier Luigi Bacchini, cui si può aggiungere la figura di Vittorio Sereni.

Il primo ha compiuto il titanico gesto di saldare in profondità parola e cosa riuscendo in un'impresa, tentata invano da molti, perché ha ricostruito un senso all'esistenza, al mondo, alla storia, al problema del male e del dolore, alla natura, e proprio della ricomposizione della frammentazione postmoderna (*Per il battesimo dei nostri frammenti*) si è proposto come "scriba", come testimone. Finché il problema veniva affrontato unicamente sotto l'aspetto linguistico, stilistico, letterario e formalistico, non si giungeva a risultati convincenti. Per lui l'universo in tutte le sue dimensioni, naturali, vegetali, animali, persone, come pure l'arte, è "contrazione" dell'intera realtà: tutto è presente sia pure in modo differente nel singolo essere, la realtà consapevole dell'intelligenza e la realtà inconscia della natura, la ragionevolezza di una mente ordinatrice del reale e del mondo sociale e l'istinto, la violenza e la mitezza, l'attrazione sensuale e l'autodominio, il materiale e lo spirituale. E nella parola stessa, come nell'arte (cfr. *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*) è presente l'intero universo, pertanto la parola, possedendo i requisiti delle cose, le può nominare e le nomina in profondità anche perché ciascun oggetto non costituisce una realtà isolata, ma è collegata con il tutto in una totalità di rimandi: ogni ente rimanda ad un altro e in questo modo partecipa di esso e gli dà significato.

Ugualmente, su una strada diversa, Pier Luigi Bacchini, essendo riuscito a conciliare le aporie proprie della Modernità (*res cogitans* e *res extensa*), individua un

www.andreatemporelli.com

percorso “storico” della materia. E proprio questa parola “biologica” assume, in conformità alla concezione “materica” dell’essere, una netta configurazione altrettanto “materica”: l’autore nomina gli oggetti, descrive luoghi, epoche, animali, vegetali, indica nomi, cose, fatti, teorie, numeri. La parola-cosa si presenta come allo-centrata, rispetto alla ricerca novecentesca fatalmente ego-centrata, e si apre al mondo in funzione interpretativa al fine di individuarne un senso. E proprio gli strumenti scientifici costituiscono il contesto culturale e linguistico che permette la conoscenza poetica. La scienza presuppone l’esistenza di un mondo e, di conseguenza, l’uomo-poeta, una volta individuato il linguaggio entro il quale lo conosce, “nomina” il reale. E proprio in questo sta la diversità tra il realismo di una “linea lombarda” e il realismo dello scrittore romagnolo: egli è convinto che il linguaggio può dischiudere una concezione del mondo, intesa forse più come esigenza su cui costruire, su cui ricercare, 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, quando piuttosto le si concede solo 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).

Vediamo ora di esaminare le caratteristiche della nuova poesia:

a) *Il rifiuto della concezione autoreferenziale e ludica*: i poeti della “generazione decisiva” condividono la necessità inscindibile di unire letteratura e problemi umani in un’arte che nasca intrinsecamente e intimamente dall’esperienza, la quale si riappropri del compito di approfondire i temi dell’uomo, rifuggendo da una lirica concepita come intuizione e libera effusione della soggettività o come espressione poetica di un’individualità assoluta. La poesia, pertanto, deve contenere anche un aspetto propositivo: alla condizione di perdita, propria del “novecento”, si è sostituita una condizione di “edificazione” che non pretende di trovare la Verità, la Poesia, il Valore, ma che vuole proporre un cammino umile di lavoro comune.

b) *Il rifiuto dello scetticismo relativista* in accordo con il concetto di “realismo interno” proprio della filosofia americana, che si oppone sia al tradizionale realismo metafisico che postula l’esistenza di una realtà esterna che la mente umana può conoscere, proprio dell’aristotelismo e del Positivismo, secondo il *principio ordo rerum id est ordo idearum*, sia al “pensiero debole” che nelle forme estreme viene inteso come pura e semplice relatività che giustifica ogni interpretazione concettuale. Hilary Putnam (1926), in accordo con il senso comune, 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 del reale, ma all’interno di un contesto culturale e linguistico che permette la conoscenza.

c) Fondamentale, inoltre, si presenta *la consapevolezza della fine del “novecento”* inteso come modo di fare poesia, come necessità e difficoltà della “svolta” e come convinzione che ogni novità “decisiva” emerge dalla realtà. Nonostante le

diversità presenti nelle singole personalità, si riscontra un'evidente esigenza di un nuovo linguaggio, di una parola "chiara" e "forte": "chiara" che riallacci il rapporto con il lettore, "forte" che riallacci il rapporto con il mondo. Sotto il profilo stilistico la parola "chiara e forte" colma il tradizionale baratro tra lessico quotidiano e lessico poetico, la cui unione al massimo poteva produrre "mescolanza". Ora non esiste più né separazione né distinzione, perché la parola dice il mondo, la vita, l'esistenza. Del resto la secchezza e l'asciuttezza dello stile vanno interpretate come indefinibile linea tra parola e silenzio, tra parola e mondo, tra dimensione interna e realtà, come testimoniato anche dal correlativo "completivo", mediante il quale il poeta passa continuamente dall'io all'"altro-da-sé" in una linea onnicomprensiva: il soggetto non viene annullato come nel correlativo "oggettivo" né viene romanticamente caricato di una centralità "legislatrice e creatrice" dell'universo, ma mantiene un giusto equilibrio tra coinvolgimento, proiezione e autonomia. All'"io" lirico si sostituisce l'"io-uomo", la situazione, il gesto, la rappresentazione visiva e coinvolgente che supera la dimensione autoreferenziale per collocarsi in una pluralità prospettica e semantica che moltiplica il significato. Non si tratta di una consacrazione poetica del relativismo, ma della coscienza della "complessità" della realtà e del linguaggio, per cui ogni definizione troppo rigorosa distrugge ed isterilisce la vera natura dell'"esserci" e del "dialogo".

d) Importante è *il rapporto con la tradizione*, con i grandi maestri del Novecento, con coloro che si sono immersi totalmente nelle problematiche moderne e postmoderne. Non è difficile scorgere nelle opere nelle opere dei nuovi autori una serie di presenze, anche se interiorizzate al punto che i riferimenti hanno perso ogni aspetto di maniera per divenire linfa vitale di autonome vie poetiche. Nessuno di essi può essere definito epigono di Montale, di Luzi, di Sereni, di Caproni, di Celan, di Char ecc., nessuno scrive come loro, eppure non si faticherebbe a trovare allusioni o, meglio ancora, un vero e proprio dialogo che prosegue il lavoro dei maestri che hanno attraversato il secolo scorso.

e) Se la realtà può essere conosciuta, il compito principale della poesia consiste nel proporre un'*originale interpretazione dei quesiti esistenziali*: perché si vive, perché si soffre, perché esiste il mondo, qual è la posizione dell'individuo nel contesto sociale. Pertanto i poeti della società globalizzata rifiutano ogni concezione estetica di arte per arte e non si lasciano incantare dalle posizioni di ascendenza pseudoromantica che giustificano il pressappochismo, il dilettantismo. In genere hanno recuperato il senso della versificazione intesa come necessità di un ritmo intrinseco alla parola, che conferisce dignità al "fare poesia".

Tutti i precedenti tasselli conducono ad una sola immagine: la poesia deve riappropriarsi della sua missione secolare di occuparsi con coraggio dell'uomo e dei suoi problemi, del suo rapporto con se stesso e con il mondo, dei suoi ideali, della sua grandezza e della sua miseria, nel tentativo di ridefinire all'inizio del Millennio *un nuovo concetto di "umanesimo"* attualizzato mediante l'armonizzazione con tutte le culture del globo, in sintonia con i valori espressi nella *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo*, come una sfida intrapresa per un'umanità ancora dispersa nelle sabbie mobili del relativismo, padre della morte delle Lettere. La poesia deve riappropriarsi delle propria vocazione e diventare canto dell'uomo,

www.andreatemporelli.com

della sua fatica di vivere, di lottare, di comprendere, di relazionarsi; la poesia deve rispecchiare il reale, la vita. «La letteratura permette a ciascuno di rispondere meglio alla propria vocazione di essere umano» (Tzvetan Todorov).

4. *Per una poesia a misura d'"uomo"*

Senza nascondersi che ogni categoria appartiene più all'ordine interpretativo di carattere generale che alla complessità di ogni autore, a mio parere, un gruppo di poeti sta operando per abbandonare decisamente il "novecento" per dar vita ad un corso diverso della poesia italiana. In essi trionfa la parola forte, comprensibile, comunicativa, fermento del mondo, capace di vigore, estranea all'oratoria, una poesia intrisa di umanità, di problematiche esistenziali, di contenuti che impegnano il lettore in un ampliamento di orizzonti. Un simile atteggiamento, profondamente morale, non esclude qualche accenno di oscurità all'interno di un'istanza polisemica e metafisica.

La figura centrale di questa fase di transizione, colui che meglio testimonia l'esigenza di una poesia capace di interpretare il reale, è Umberto Fiori (1949). Mentre Valerio Magrelli rimane invischiato nelle secche di una metapoesia avulsa dal mondo, egli, partendo da una riflessione sul valore della parola (*Esempi*, 1992, *Chiarimenti*, 1995), la rivaluta conferendole una potenza decisamente nuova. In Fiori la parola dice; in Fiori la parola comune è poesia, possiede cioè il potere di spalancare orizzonti di significati. Pur facendosi carico dell'afasia filosofica, la sua parola racconta, è "contrazione" della realtà, non scade nell'ironia e nell'arguzia, prende di petto la quotidianità, rimbalza sull'esperienza. In lui lo scatto conoscitivo di natura filosofica si trasforma in poesia.

5. *Campionature esemplificative*

Al fine di entrare nel "fuoco della controversia", non ci sottraiamo al rischio di proporre quattro poeti, due nati negli Anni Settanta e due negli Anni Ottanta: le loro composizioni, come quelle di un altro nutrito gruppo di autori, testimoniano l'avvenuta "svolta" nella poesia italiana.

5.1. *Simone Cattaneo: un "pugno nello stomaco"*

Scrive Flavio Santi a proposito dell'ultima raccolta di Simone Cattaneo (1973), *Made in Italy* (Borgomanero, Atelier 2008):

> Strana la carriera del poeta. Strana soprattutto in Italia. Prendete ad esempio uno come Simone Cattaneo. In Inghilterra o in America sarebbe una star, un poeta conteso da *reading* e salotti buoni, programmi tivù e seminari universitari. Che è quello che succede ai suoi colleghi Armitage — con cui condivide fra l'altro lo stesso nome —, Paul Muldoon e soci. Quello che voglio dire è che Cattaneo fa una poesia al vetriolo, tra il sociale e il vuoto per dirla con i Baustelle, amatissima all'estero. Cattaneo è il nostro Armitage (per dimostrare questa tesi una volta ho fatto uno scherzo tremendo a un critico: gli ho passato un gruzzolo di poesie di Cattaneo spacciandole per primizie di Armitage. Non vi dico l'entusiasmo dell'illustre studioso per quegli "inediti"…). C'è un piccolo problema (tale in Italia, non di certo all'estero): Cattaneo è come la sua poesia, franco e schietto, non fa la corte a nessun potente di turno, critico e poeta, lui pensa a vivere e a scrivere.

La poesia di Cattaneo è «un pugno nello stomaco», non deve essere letta né dai retori né dalle educande e neppure dai benpensanti: non c'è remissione per nessuno. La sua parola parte diritta come un gancio e getta inesorabilmente al tappeto.

Fin dalle prime pubblicazioni, la silloge *La pioggia regge la danza* (1999) e *Nome e soprannome* (2001), il suo stile si caratterizza per una "lucentezza" che pone in risalto in modo nitido il reale. Non si tratta di "solarità" indotta, ma di luce che sfavilla dagli oggetti, dalle persone, dai sentimenti: il dolore è una «gemma», la pioggia ha «la coda cromata», la carità è «luminosa». Ogni riferimento alle "illuminazioni" di Rimbaud sarebbe fuorviante: il poeta francese, infatti, cercava il deragliamento dei sensi per gettare un fascio di luce sull'ignoto, Cattaneo coglie il bagliore inviato dalla realtà. Egli, quindi, si lancia nell'avventura di com-prendere il reale, di «scheggiare» «quella forza che tramuta / il giorno in sera / e la sera in giorno». Vorrebbe «avere ciglia lunghe / come reti di pescatore» per sondare la durezza delle cose, ma sovente gli «occhi curvi soffocati» non riescono a percepire «la morte scolorata». «L'ombra è solo un incidente / della luce, è l'assenza».

La poesia è lo strumento privilegiato di conoscenza che lo lega intimamente all'esperienza del concreto, secondo l'insegnamento di Anne Sexton. Il poeta ha «imparato il termine infame / e il valore del digiuno», ha «scavato la [sua] carne / come se fosse una vela». E tale è il desiderio di entrare in contatto con il mondo che rifiuta non solo il vaniloquio, ma anche «ogni inconsistenza» di una parola slegata dal doloroso, faticoso e terribile contatto con la realtà, traducendo questo bisogno profondo di autenticità o, meglio, di fondatezza anche nel campo religioso:

> Svuotami, ti scongiuro,
> da questi organi anonimi
> da quest'aria vuota
> che inebria la mia fede.

Il desiderio di *consistere* è pure visibile nel rapporto amoroso: il poeta non può amare prima di colmare «ogni baratro di cielo» e chiede alla sua donna l'aiuto per squarciare i suoi

> rifugi con moderata dolcezza
> affinché possa vederli
> crollare in frantumi
> e ad ognuno di essi
> possa dedicare un canto,
> una preghiera sommessa;

e continua:

> fa' che li possa riconoscere,
> che li possa odorare prima che sprofondino
> nel colore amaranto dell'incredulità
> a te sempre così vicina
> da far sembrare livore la tua passione
> e mosche il tuo cibo.

www.andreatemporelli.com

Cattaneo, per cogliere i bagliori che la realtà invia e trasformarli in conoscenza, ricorre a tutta la gamma di sensazioni: la disposizione cromatica, il tatto nei «frantumi», l'udito nel «canto», l'odorato, il gusto a cui aggiunge elementi interni, come la preghiera, l'esortazione, il cambio di prospettiva. Proprio per questa totalità umana con cui insegue il mondo egli non ricerca la sensazione in se stessa, il suo è un bisogno di uscire da una situazione ego-centrata per raggiungere uno stato di apertura rassicurante, ma il risultato non sempre appaga il desiderio, per cui si sente di fronte alla persona amata «un torsolo di sangue / a cui è negata la polpa / del [s]uo coraggio». Infatti egli domanda: «se la pioggia fosse / l'unico testimone della / magia d'ogni cosa / berresti quest'acqua morta?». Ma

> una penna celeste
> sopra il cappello strizza
> saggia le grinze dell'aria
> senza rendersi conto
> di quanto si sia celebrata.

Per quanto poco, anche una penna "celeste" può percepire il movimento dell'aria così come le esili dita della donna «frantumano» l'ombra del poeta.

Una simile modalità umana e poetica di percepire la matericità del reale conduce l'autore ad una scrittura secca, decisa, lontano da ogni inflessione sentimentale. L'essenzialità stilistica si ricollega per alcuni tratti alla lezione del primo Magrelli e all'opera di De Angelis, ma soprattutto al magistero della letteratura russa di inizio secolo. A Osip Mandel'stam Cattaneo è debitore del gusto per linea pura della composizione a cui si aggiunge la lezione del movimento acmeista. La sua poesia, infatti, coglie della realtà l'*acmé*, il culmine, il momento dello sfavillare. In tale prospettiva egli si tiene accuratamente lontano da ogni risvolto simbolista nell'uso delle immagini per una precisa concezione del mondo che è, con-siste, e-siste.

Questo "realismo interno" permette al poeta di concepire la poesia tendenzialmente come "solidità", in cui, tuttavia, la forza («squarcia», «fa' che la mia pelle si rassodi») si lega alla leggerezza del lessico (la «moderata dolcezza»). A tale risultato egli giunge anche mediante la ricerca di un andamento lineare che tende ad attenuare il ritmo del verso.

La parola lucente, squadrata, *hard*, della prima raccolta si rinvigorisce nel momento in cui Cattaneo abbandona il tema lirico e si lancia a capofitto nella contemporaneità: *Made in Italy* (2008) costituisce il ritratto più "tagliente" dell'attuale società italiana. Il poeta non fa sconti a nessuno. Il suo andamento apparentemente narrativo si trasforma in un coltello, anzi in una mannaia che denuncia le ristrettezze umane della società:

> Non mi importa niente dei bambini del Burchina Faso che muoiono di fame,
> non ne voglio sapere delle mine antiuomo,
> se si scannassero tutti a vicenda sarei contento.
> Voglio solo salute, soldi e belle fighe. Giovani belle fighe, è chiaro.
> Che gli appestati restino appestati, i malati siano malati, i bastardi che vivono in un polmone [d'acciaio
> fondano come formaggio in un forno a microonde. Voglio bei vestiti,
> una bella casa e tanta bella figa. Buttiamo gli spastici giù dalle rupi,
> strappiamo fegato e reni ai figli della strada

www.andreatemporelli.com

ma datemi una Mercedes nera con i vetri affumicati.
Niente piani per la salvaguardia delle risorse energetiche planetarie
vorrei solo scopare quelle belle liceali che sfilano tutti i sabato pomeriggio
con la bandiera della pace. Non ho soldi e la botta è finita.
[…]
Alla fine non sono razzista. Bianchi, neri, gialli e rossi
non mi interessano un granché.

Ecco il ritratto completo, perfetto di una società edonista, individualista e irresponsabile, quale si va diffondendo nell'Italia del benessere, che educa i giovani solo ai valori del denaro, del sesso, dell'effimero, del disimpegno, dell'irresponsabilità, dell'apparenza, che fonda le premesse per il razzismo, per l'egoismo e per il trionfo della violenza. Qui la parola "forte e chiara" raggiunge l'apice: ormai ogni scoria di sentimentalismo, di gioco e di retorica sono bruciati da un'indignazione che si trasforma in versi (*Indignatio facit versus*, secondo il poeta satirico latino Giovenale), non cade mai nella retorica né lascia trasparire, traccia di artefatto: la poeticità sta nella rappresentazione nuda, cruda, ficcante. Non troviamo traccia di moralismo, perché la moralità "sta" all'interno della denuncia.

E con il medesimo tono Cattaneo si china su una galleria di personaggi dalla vita inceppata: amici stroncati dalla giovinezza, malati, extracomunitari, perdigiorno, ubriachi, zingari e ladri: una squallida moltitudine che il mondo fatato dei *media*, dove imperano soltanto modelle, calciatori, uomini e donne di successo, ci ha insegnato a rimuovere dalla coscienza. La vita fa schifo, forse non c'è un senso in tutto questo dannarsi per qualche grano di felicità e non vale la pena nemmeno di lamentarsi, sembrano dirci questi versi blandi e metallici insieme. Il destino non è un gioco che guidiamo noi, perciò non ci resta che affidarci ai panni che abbiamo addosso, all'educazione che ci hanno dato, al ruolo che la vita ci assegna. L'appiglio decisivo, comunque, per alimentare quel minimo di autenticità, che ci permetterà di resistere a oltranza, è la speranza, che sboccia dalla condivisione della sofferenza, non certo la fuga estetica della scrittura.

«Per questo siamo di fronte a una poesia che ci convince: perché si apre ad altro, si buca per lasciare passare il fiato degli uomini, l'odore a volte acre dei sentimenti scaduti, la dolorosa gioia dell'amicizia che ci fa respirare coi polmoni graffiati dalla solitudine» (Marco Merlin).

5.2. *Raimondo Iemma: l'insostenibile "pesantezza" della città*

L'esordio poetico del giovane Raimondo Iemma (1982) (*luglio*, Milano, Lampi di stampa 2007) aggiunge un'altra tessera al quadro della poesia italiana contemporanea in una fase di deciso cambiamento. Egli, infatti, presenta una serie di tratti visibili in altri poeti, come Simone Cattaneo, Matteo Fantuzzi, Andrea Temporelli, Riccardo Ielmini, e tale constatazione induce a concludere che simili elementi costituiscono ormai una tendenza visibile e documentabile.

In primo luogo, usa una parola che comunica («Un'esperienza intera è la parola, / una parola»), una parola lontana sia da ogni suggestione sperimentalista sia da ogni oscurità di matrice neoorfica o tardo romantica, una parola scolpita sulla pagina con un tratto netto, sicuro, dolorosamente "pre-ciso":

www.andreatemporelli.com

Così è per i nostri discorsi e gesti
per le parole che vanno le stanze
e possono bruciare, soffocare
gelare quando toccano la schiena.

Il rapporto con il mondo è accuratamente identificato nelle coordinate spazio-temporali: *luglio* e Torino, elementi che contribuiscono a determinare il vigore dell'*hic et nunc* della rappresentazione. Il bisogno di nominare luoghi e circostanze aggiunge vigore concreto alla parola, che non si arresta sulle soglie di un minimalismo opaco:

La sera, al silenzio del primo dopocena,
da via Issiglio mi capita d'imboccare
via Monginevro costeggiando i binari del 15
diretto in piazza Sabotino

Qui il poeta si colloca all'interno di un universo delineato e squadrato, dotato di precisi punti di riferimento:

C'è il cemento e la case. I tetti
per le strade
e una scritta cancellata
che diceva.

Neppure quando sopraggiunge la difficoltà di espressione, l'accento viene portato sul significante: «I saluti che si lasciano dire / sul legno della porta ascolto». Del resto,

volente o nolente significo
come l'ombra sul muro una volta
rimossa l'insegna.
L'idea stessa di parlare è rimasta
a quel muro (ne saprei dare
l'indirizzo, la strada da fare).
Tanto vale quindi essere chiari.

Ne deriva una chiarezza stilistica lontana sia dal sublime retorico sia dalla banalità di una pura e semplice registrazione dell'esistente: ogni scena (lemma, infatti, lavora non su personaggi, ma su situazioni) radica il vigore su un particolare che le permette di proporsi come emblema di significato, per il fatto che l'originalità dell'angolatura con la quale viene colto il quotidiano spalanca orizzonti di senso:

Quando tutto fa silenzio il rumore
può essere qualsiasi cosa.

Il panorama di una città durante la calura estiva è desolante: Torino si pone non solo come "luogo" della solitudine («io sono solo»), ma soprattutto come "strumento" distruttore del soggetto umano potenzialmente comunicante:

Ancora non conosco il volto
dei miei vicini. Solo il nome
sul campanello, che non riesco
a ricordare.

La condizione umana, pertanto, rimane esposta allo sconcerto, al disadattamento, allo spaesamento di chi non "sa più chi è" e quale senso abbia l'esistenza. Non resta

www.andreatemporelli.com

che aggrapparsi alla prosaicità della quotidianità, che, se da una parte deprime, dall'altra costituisce un aggancio con un'identità sempre prossima a dileguarsi:

> Una città del Nord, la sera,
> i piatti nel lavello, avere voglia di dormire.

Torino, come la Genova di Sbarbaro, non conserva i tratti della comunità, della *civitas*, è sempre e solo *urbs*, edifici, strutture inanimate, un susseguirsi di riti compiuti in una solitudine che nell'angoscia trovano l'unica occasione per recuperare un minimo di identità. La storia non incide sulla desolazione di un tempo («Quando cade un governo / è una formula politica») che passa tra il "vuoto" e le larvali presenze umane («All'ora della autostrade vuote / dei campi neri se uno passa / quando chi parla lo fa a bassa voce [...] / vorrei stare e la mia poesia»), presenze prive della consistenza del rapporto, uno «scambio / termico» che «svanisce dove non si vede». E nella babele cittadina l'uomo si sente privato di dignità («sono solo una cosa»), tragica conseguenza per chi vive «nella città dov'è morto Pavese, / dove Pavese s'è tolto la vita».

All'interno del grigiore si stagliano come appigli due nomi: quello di Susanna e il proprio di Raimondo, citato in una delle ultime composizioni come disperato appello alla consistenza esistenziale:

> Solitario a qualche sera chiamo
> il mio nome alto Raimondo.

Il primo compare nella seconda sezione eponima, che reca un eloquente sottotitolo tratto da Gozzano: «Venticinqu'anni!... Sono vecchio, / vecchio». Il soggetto, di fronte alla desolazione, gioca la carta del sogno, secondo la suggestione del conterraneo poeta:

> Come in sogno mi sono apparse le finestre,
> certi lumi tra le tende, sprazzi di conversazioni...
> Ho pensato, Susanna, alla quinta ginnasio del '70,
> i pochi dischi allo scaffale come gatti,

ma la realtà non tarda a presentarsi con il suo fardello di resoconti, che nessun alibi può mascherare:

> quel sogno che fa un uomo
> che nel vuoto del mondo ha perso il nome.

L'atteggiamento con il quale l'io esamina tale condizione non è di tragedia, ma di smarrimento emotivo:

> se i nostri gomiti perdessero
> l'ultimo appoggio, un posto
> mi verrebbe da sorridere, cadendo,

smarrimento, però che non impedisce al poeta di osservare la propria situazione «con occhi asciutti», come Camillo Sbarbaro. La negatività risente dell'influsso anche di Montale, sostanzialmente, però, "attraversato": il *manque-à-être* corrode una *Weltanschauung*, non la parola. Come Leopardi, il "vuoto" conserva caratteri esistenziali e la parola lo può rappresentare senza aspettare il «fatto che non era necessario» (Eugenio Montale) o l'arrivo di Godot.

www.andreatemporelli.com

Persino l'assenza si traduce in immagini:

> Seduto a un albero penso a mio fratello
> mai concepito, mai venuto al mondo.
>
> Sento i vicini andati al mare
> frutta nera sottilette da scartare.

Il rapporto con la poesia, tuttavia, non si presenta né pacifico né remissivo:

> Ma non posso far la pace
> con ciò che scrivo.
> Da sempre vivo nell'indecisione
> che sta tra le cose e il loro nome.

Del resto Iemma è perfettamente consapevole che l'esistenza è molto più complessa della letteratura:

> Neppure io sarò che scrivo
> questa pagina di ora che non vale
>
> neppure un minuto mezzo d'un prato di sole.

Come le incombenze e le cose quotidiane, così anche la scrittura in versi, se da una parte conferisce una possibilità di identità, che costituisce il requisito minimo di vivibilità, dall'altro non riesce a supplire al "vuoto" della città e alla tentazione del silenzio:

> Ci sono cose
> di cui taccio: e di queste parlo.

Del resto, la secchezza e l'asciuttezza dello stile vanno interpretate come indefinibile linea («il limite del centro è un altro centro») tra parola e silenzio in una compenetrazione tra mondo interiore e realtà esterna («Così sembra, così è»; «Io solo esisto all'infuori di me»), tra coinvolgimento, proiezione e autonomia:

> È incredibile pensare come
> senza la dovuta resistenza
> ogni cosa verrebbe attratta al centro del mare.

Uguale tensione all'unità/divisione può essere colta tra spersonalizzazione oggettivata e soggetto ritrovato lungo la fascia di unisce/separa la persona e la cosa in una disidentificazione identificante come rappresentazione di un mondo privo d'affetti:

> Nella cucina spoglia ecco
> i miei genitori: due
> arance rosse di stagione.
>
> Sono ormai un oggetto da tenere
> fuori dalla portata dei bambini.

In conclusione, si può affermare che questa raccolta di un giovane venticinquenne presenta tratti interessanti. È presto per esprimere un giudizio? Sì, senza dubbio. Eppure pare anche necessario parlarne senza trincerarsi in atteggiamenti di cautela. Certo sarà solo il futuro indicare se al fiore succederà anche un succoso frutto.

www.andreatemporelli.com

5.3. *Matteo Fantuzzi: l'*Inferno *della contemporaneità*

La raccolta di Matteo Fantuzzi (1979) (*Kobarid*, Rimini, Raffaelli 2008) può essere letta secondo percorsi concentrici, come fasce anulari di un cono rovesciato, al cui vertice sta il significato ultimo, chiarito nella *Postfazione* di Gilberto Finzi, il quale riprende le parole del poeta stesso:

> La spiegazione la fornisce lui stesso: «Kobarid — scrive — è il nome sloveno (oggi si trova in territorio sloveno) del paese di Caporetto. Quella battaglia (del 1917) è stata prima di tutto una grande disfatta, ma non solo, È una battaglia dove sono morti per la quasi totalità giovanissimi mandati al massacro dai loro superiori i quali sostenevano che avrebbero conquistato una vittoria facilissima. Ma non fu così».

Alla base, quindi, del testo, dall'autore considerato «la conclusione del lavoro di questi ultimi dieci anni», si colloca, quindi, una ferita, una scissione così significativa da assumere nell'uso comune il significato stesso di "sconfitta", la quale viene identificata con la struttura poematica dell'intero lavoro. Non dimentichiamo che, come viene segnalato, il periodo della composizione va collocato all'interno dell'età di un'adolescenza prolungata, tipica della Postmodernità.

Eppure, è difficile immaginarsi una scrittura altrettanto diversa dall'atteggiamento di un adolescente, coinvolto, anzi soffocato dai problemi esistenziali, chiuso in una dimensione interiore così dilatata da limitare ogni sguardo sul mondo. La poesia di Fantuzzi, in primo luogo, colpisce proprio per il distacco emotivo frapposto con il magma dell'esistente. L'io poetico (apparentemente) viene collocato in una dimensione superiore, intento a registrare la difficoltà della crescita e il dolore provocato dal "male di vivere", quasi consapevole di una missione, cui non è concesso partecipare. In tal senso vanno interpretate le situazioni cui affida la propria *Weltanschauung* e in primo luogo ad uno stile essenziale, sobrio, fulmineo, sottoposto ad una sapiente manipolazione di sottocodici linguistici, come quello della pubblicità: «No perditempo. Telefonare ore pasti al 376.415…».

Diversi, ma tutte concentriche, sono le fasce anulari del cono rovesciato, quasi gironi infernali, nelle quali si legge il travaglio di un'epoca incapace di fare i conti con se stessa e con il recente passato prima di progettare un qualche spiraglio di futuro. «Il portiere di riserva» si colloca come emblema di quei "novecentonovantanove" che non ce la fanno in opposizione all'*Uno su mille* di morandiana memoria: «Una volta era il suo turno, ma lui era a letto / con la febbre»,

> Devi diventare più aggressivo col lavoro
> perché oramai va forte anche l'usato
> e un poco ovunque spuntano degli outlet;
> devi andare (avrai capito) nei luoghi del dolore,
> in clinica oncologica ad esempio, e dire:
>
> "Lei è incurabile per caso?".

Nel primo girone vengono collocate le vittime del successo, i "vinti" verghiani, i quali non trovano in se stessi la grinta per farsi largo nella vita a furia di gomitate e di cinismo. Essi indulgono ancora ai sentimenti e non riescono a mettere il lavoro, l'efficienza, la produttività come unico e sommo dio:

> O ancora meglio ti dovresti forze e suonare

www.andreatemporelli.com

porta a porta nel paese, e chiedere a chi t'apre
se per caso è a conoscenza di qualcuno che sia morto
o lì per farlo o se quello in primis (pure in ottima salute)
non volesse già decidere la cassa.

Tra di essi si trova anche Pier Carlo «la grande promessa» della poesia italiana, «il nuovo Leopardi», che alla televisione «cuoce un bernese di sgombro». Accanto a lui troviamo la vittima della civiltà dell'apparenza: una ragazza chiamata in classe scimmia, che chiede alla mamma di confermarle di essere «bellissima, come le ballerine alla televisione». Questi diseredati soffrono l'irrealizzazione, la frustrazione e la sensazione di fallimento, l'angoscia di non vivere continuamente sotto i riflettori, sulla scena dei rotocalchi e nelle cronache rosa: ecco la pena contemporanea del contrappasso. Non manca il simbolo dell'emarginazione, l'ebreo, collegato ad un'altra figura, quella del precario, «il becchino del paese», privo di un lavoro stabile («oggi si mangia, / ma nel contempo non hai più un cliente») affidato unicamente al capriccio della morte. E la vita si riduce ad una squallida guerra tra falliti, tra persone di infimo piano, che lottano per un posto, per il quale tutto hanno sacrificato: esse acquistano identità e misero orgoglio unicamente nel distruggersi a vicenda: «il fallito sì: ma il migliore».

Il secondo girone viene dedicato alla morte, uno degli archetipi che caratterizzano la civiltà contemporanea nell'"identificazione" dei rapporti umani. Il defunto, improduttivo, impassibile, irresponsabile di fronte agli impegni della produzione, si trova in una condizione di benessere inconciliabile con la fretta attuale del fare e del pensare:

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

Ma i nuovi ritrovati della tecnica permettono di surrogare la speranza di una sopravvivenza:

Vederti nella web-cam mi fa bene,
so che stai dormendo e sei tranquillo
[…]
è stato un buon consiglio quello delle pompe funebri
installarla nella bara per tenere salda la speranza
che la tua di partenza possa avere un giorno un ritorno.

Del resto le disgrazie collettive altro non sono che "notizie" da «edizione straordinaria» e la vecchiaia e la malattia una colpa, una maledizione:

Che cosa vuoi dire
a tua moglie legata a una sedia a rotelle da anni
che di peso sorreggi e accompagni ogni giorno?

I rapporti umani si sono ridotti a convenzione, l'amore a lontananza («sei lontana, / non mi è possibile vederti») e l'amicizia a convenzione («come un regalo inutile a Natale / da riciclare senza complimenti»). L'esistenza viene presentata come una misera e inutile condanna che va portata a termine con il minimo della pena:

Pago il privilegio di due pasti giornalieri

www.andreatemporelli.com

come un mutuo, incolonnato il traffico
ogni mattina da 3 anni, mi fermo e piango
delle volte, ma solo nelle aree autorizzate dove
si può sostare con le 4 frecce, senza rischi.

Nel terzo e ultimo girone, la constatazione della mancanza di senso nella vita induce a scoprire il modo in cui la società attuale produce gli anticorpi per la malattia che essa stessa ha generato. Oltre al Lexotan, cui viene dedicata "un'ode", l'alcol, il turismo ludico, il dilettantismo artistico, l'ebbrezza della fama televisiva («Alla fine l'inquadratura non l'ho avuta, / […] / Ho deluso tutti in questo modo: / […] speravano davvero / che io riuscissi a farcela»), la psicologia spicciola, da rotocalchi, con le sue promesse di benessere psicofisico e la pornografia servono ad anestetizzare «la folla […] che dispera, / che sa ma crede (crede ancora) // come in un incubo / che non si sa ammansire».

La tragedia della consapevolezza dell'infelicità personale si lega ad una seconda consapevolezza e cioè che i rimedi non posseggono la forza per risolvere il problema dell'abbandono, dell'infelicità, della mancanza degli affetti. La questione della solitudine dell'uomo "globale" viene affrontata direttamente con la presentazione di figure derelitte, incapaci di un dialogo, spaesate, senza punti di riferimento, terribilmente sofferenti, immerse in un'atmosfera indistinta, priva di speranza e di prospettive, in cui non solo è stata smarrita la dignità umana, ma anche la coscienza della possibilità; esse si aggirano in quella specie di liquido amniotico, che è la società, come l'agrimensore di Kafka nel paese in cui è stato chiamato. Ma, mentre questi lotta contro l'indifferenza e contro l'assurdità della situazione, queste si presentano rassegnate, incapaci di ogni reazione, concettualmente inetti:

per assurdo ti capita alle volte
che questi a te divengano stranieri, barbari
mentre ti chiedono un contatto, solo un'interazione
e tu nemmeno sai di che si tratti.

E il poeta ribadisce con lucida consapevolezza la rappresentazione della disumanizzazione contemporanea in una composizione intitolata *Primo Levi* con ovvio riferimento al capolavoro *Se questo è un uomo*:

Che ne direbbe oggi Primo Levi
di un uomo […]
sul cui volto e nei cui occhi

non si possa leggere una traccia
di pensiero? Posto sul divano
come una statua: tra i programmi
del secondo pomeriggio, tra le
vicende della cronaca ed il gossip,
le televendite, il meteo pronto ad annientarci,
i corpi esposti a quarti appesi ai ganci,
ancora freschi, con il sangue.

Neppure l'amore conserva alcun potere di riscatto:

Mi volto ancora a notte fonda
e cerco d'abbracciarti
senza trovare il corpo che conosco.

www.andreatemporelli.com

Fantuzzi non descrive, non indugia, salta d'un balzo ogni istanza moralistica; la forza sta nel colpo di scalpello con il quale delinea una figura, una scena. È impassibile e a tratti anche spietato non contro la dolorante umanità, ma contro la disumanizzazione della società dei consumi, in cui l'individuo è ridotto a relitto, a "resto" di un conteggio monetario, la Caporetto dell'umanità.

Le situazioni sono delineate mediante un "rovesciamento": lo scrittore, rendendole ovvie, riproduce il baratro tra il giudizio morale e la generale ottusità. I toni non sono mai esasperati, perché non si presuppone una condizione di normalità alterata; la tragicità risiede proprio nel fatto che non esiste più alternativa: sono cadute le ideologie novecentesche, così come hanno perso vigore sia l'Umanesimo sia una visione religiosa trasmessa dal passato. Non si può neppure parlare di "rifiuti" della società, perché tutto è "spazzatura".

La concezione pessimistica, che culmina nell'indifferenza con cui vengono considerate anche le tragedie del recente passato, non tocca, però, la capacità espressiva della parola che rimane l'unico residuo di umanità:

> Aspetto davanti alla stazione di Bologna
> […]
> E per certuni quella lapide è patetica,
> porta tristezza alla mattina presto a questi
> che si recano al lavoro.

5.4. *Andrea Temporelli: la fine del "novecento"*

La produzione poetica di Andrea Temporelli (1973) ha suscitato l'attenzione di autorevoli critici come Giovanni Raboni e Roberto Galaverni. Con lui il processo di distacco dal "novecento" appare giunto al termine. La sua poesia, nata e coltivata nel respiro di «Atelier», si radica su un'acuta consapevolezza artistica maturata in un decennio di attività di critico. Non è un caso che la prestigiosa "bianca" di Einaudi abbia tenuto a battesimo il suo esordio poetico, *Il cielo di Marte* (2005).

Il risultato fonde in modo originale tradizione e contemporaneità. Se il Novecento ha visto l'affermazione del verso libero per l'esigenza di avvicinare il linguaggio comune alla poesia e se la fine del "novecento" ha comportato, con un'operazione di semplice *maquillage*, un ritorno alla metrica per ridonare nobiltà alla parola appiattita dalla quotidianità, egli armonizza metrica e rima in un andamento discorsivo atto a ritrarre la vita. I suoi testi, composti secondo gli schemi delle canzoni, depurati da ogni carattere aulico e retorico, hanno recuperato la freschezza della comunicazione. Consideriamo solo una stanza, tratta da *Indagine domestica*:

> Trattarla bene occorre questa soglia
> che non offre riparo
> perché ovunque dimora la memoria
> e anche l'ospite ignaro
> che aggiunge la sua polvere sui fogli
> che sono muri senza più segreti
> scrive un'unica storia.
> Ci sono spifferi di vento, sale
> la luce dalle scale —
> turba le stanze, tradisce i divieti.

www.andreatemporelli.com

Chi legge questi versi senza badare agli “a capo”, scorda le rime e la metrica; gli rimarrà nella memoria solo un ritmo melodico, catturato dal fascino della descrizione. Eppure la stanza è strutturata secondo il seguente schema metrico: AbCbADcEeD. La strofa è divisa in fronte con il primo piede (Ab) e con il secondo piede (Cb) e sirima con prima volta (cE) e con seconda volta (eD) in mezzo in funzione di duplice chiave due versi (AD), il primo del quale rima con l’endecasillabo iniziale e il secondo con l’endecasillabo finale. Ne deriva un’unità stilistica metrica e formale di impareggiabile valore.

Si grida al miracolo quando si scova una raccolta di sonetti o un libro scritto in terzine che si aggirano tra zeppe, mescolanza di linguaggio aulico e quotidiano, troncamenti e rime forzate che scandiscono ossessivamente il dettato poetico. In Temporelli il discorso fluisce limpido. Nei versi citati solo l’inversione iniziale rappresenta uno scarto dalla struttura colloquiale.

Eppure ogni composizione cela tutta una serie di rimandi, di significati, di luoghi polisemici talmente dissimulati che il lettore potrebbe anche non accorgersi. Il titolo stesso *Il cielo di Marte* può essere interpretato in diversi sensi: in senso astronomico e scientifico come suggerisce l’ultima lirica, in senso dantesco come il luogo dove sono posti gli spiriti che ricercarono in terra gloria e onori oppure come riferimento alla militanza esistenziale o all’esperienza di obiettore o anche come riferimento al nome del poeta stesso (da non confondere con lo pseudonimo letterario). E questo è solo uno dei segni disseminati all’interno della raccolta. Non mancano, infatti, prove di scoperto lavoro linguistico in cui «la chimica grammaticale» viene posta al servizio di se stessa, come troviamo in *Sillabe comete*, dove “spaccano” fa rima con “H” in un intreccio di rimandi fonici, perché «ci chiamano / senti?, i segni, sono solchi e sognano / di noi».

Ugualmente il linguaggio, pur presentando un andamento volutamente colloquiale, viene piegato ad esigenze diverse: sa essere tenero nei versi d’amore, descrittivo dei luoghi, epico-appassionato negli ideali, narrativo nei fatti, sentimentale negli affetti, tagliente negli interventi, ma sempre sobrio e mai retorico. La parola, sempre «chiara e forte», riallaccia il contatto con il reale, un reale quotidiano, sostanziato da un’esistenza appartata, improntata ai valori dell’amicizia, dell’amore coniugale, della paternità, della passione letteraria, della professione di insegnante.

> Questa letteratura
> puzza di pesce marcio. Se hai già morso
> il tuo fiato è segnato

I versi tratti dalla prima lirica *Diceria del poeta* costituiscono un vero e proprio programma letterario. Temporelli non si è lasciato contaminare dal “novecento”, pur presentando precisi legami con Vittorio Sereni e con Mario Luzi. Egli lo ha “attraversato” e ne ha decretato la fine non solo sulle pagine della rivista, ma con questa pubblicazione. Il lutto è finito e allora egli canta non più il “male di vivere”, ma l’amicizia con Sergio, un amico medico che gli confida l’angoscia di sentirsi impotente di fronte alla morte, la casa, la sua casa di S. Maurizio d’Opaglio con il giardino, le stanze, i libri, i quaderni, i ricordi, quella casa che respirato l’atmosfera dei suoi sogni infantili e adolescenziali, che ha accolto la sua sposa e che ora ospita il figlio:

www.andreatemporelli.com

Ha passione di te
la casa, mentre resti genuflesso
di fronte al buio trepido che attende
dentro l'ultima stanza
che il viaggio si completi.

Nitida risplende l'immagine della maestra elementare, che amava dipingere «*la scala sgangherata / che sale senza appoggi*» e da cui ha imparato il mistero dell'arte. L'indagine poi si sposta sull'esperienza letteraria, vissuta come splendida amicizia, ma anche come consapevolezza di aver intrapreso con responsabilità un lavoro capitale: «Uno direbbe che quei tre seduti / al tavolo del bar / siano sul punto di giocarsi l'anima» e se la giocano veramente, perché «i topi di palazzo incolumi» non potranno ignorare il lavoro di questa generazione "decisiva".

La donna di Temporelli non è una Laura e neppure una Beatrice, figure irraggiungibili e idealizzate, è la sposa («e tu dormi un po' male in questa casa / non più straniera e non ancora tua»), è la moglie con la quale sogna «che intorno […] bambini a frotte esultino», con la quale vive la gioia della paternità durante la visita dal ginecologo:

[…] Dallo schermo
emerge un volto dai tratti non chiari.
Lacrima l'occhio — non per le scintille
di ieri, ma per il bene.

Non manca il riferimento alla storia di famiglia: *Italia '57 (una fotografia)* annoda la vicenda del padre con quella del poeta («Padri e figli così stanno fissati / insieme ad una brida, / attorno al tornio girano le vite / o in fonderia»), che racchiude le vicende dei lavoratori, i quali con un onesto lavoro hanno contribuito allo sviluppo e al benessere della zona.

E poi la scuola, la professione di insegnante: nella *Richiesta d'aiuto a un maestro elementare* passione educativa, coscienza della delicatezza del lavoro si uniscono ad una commossa trepidazione per la crescita delle giovani vite:

dimmi come
sarà ancora possibile insegnare
qualcosa di più vivo
ai nostri piccoli alunni, da fare
piena la valle di uomini capaci,
dico capaci di sbagliare.

La grande storia si fonde con la storia personale di un giovane che cresce nella società postmoderna con un mondo di valori ed con un fardello di trepidazioni.

Con un colpo netto viene definitivamente azzerato ogni residuo di lirismo romantico autocentrato, come pure ogni tensione ontologica e autorefenziale del linguaggio con tutte le tentazioni neo-orfiche o mitomoderniste, perché il poeta si inserisce in quel processo di riscoperta del reale che permette un allargamento di orizzonti verso una poesia intimamente "politica".

In Temporelli il recupero del legame parola-realtà non avviene per processo retorico, ma per esigenza morale e per concezione filosofica fondata sulla fiducia nei confronti della parola e nei confronti della portata conoscitiva dell'arte, cui è delegato il compito di rappresentare la contemporaneità. Il suo principale merito

www.andreatemporelli.com

consiste proprio in una scrittura poetica che nel potenziamento della componente fonico-simbolica non si estranea dalla vita, ma ne dilata la rappresentazione in una pluralità di significati che trovano nell'esperienza l'elemento catalizzatore di senso.

6. *Oltre il "novecento"*

Esiste un intento preciso in questo lavoro. Da circa dieci anni la cultura ufficiale ha iniziato ad interessarsi della poesia giovanile, come testimoniano le antologie e le riviste. Mi auguro che l'entusiasmo non venga relegato ad un fenomeno di moda, secondo cui, dopo aver raschiato il fondo del barile, non resta che il "pianeta emergente". Mi auguro pure che tale attenzione superi il grado delle "scuole di scrittura creativa", dei *reading* e dei festival, tutte iniziative lodevoli ma limitate, per spingere gli studiosi ad analizzare il fenomeno all'interno dello svolgimento della poesia italiana. Si presentano poeti giovani, si pubblicano autori sconosciuti, ma questi soffrono di una disidentificazione, di una "solitudine" critica, frutto di una concezione incapace di ampliare gli orizzonti interpretativi. Mi auguro che anche la scuola sappia far tesoro dei nuovi orizzonti della poesia educando le giovani generazioni all'incontro con la scrittura in versi al fine di trovarvi un significato che consenta loro di comprendere meglio la realtà. Mi auguro, infine, che il ritorno ad una concezione "umana" della poesia dischiuda possibilità di lettura ad un pubblico sempre più interessato e non per desiderio di successo, quanto piuttosto per «tenderci la mano, condurci verso gli esseri umani che ci circondano, farci comprendere meglio il mondo e aiutarci a vivere» (Tzvetan Todorov).

E a questo compito «Atelier», pur nella consapevolezza della delicatezza dell'operazione, non vuole assolutamente sottrarsi.

NOTE

1 GIULIANO LADOLFI, *Zeus e i Cureti, la poesia nell'età globalizzata*, Borgomanero, «Atelier», n. 50, giugno 2008, pp. 54-55.

2 In realtà la definizione si riferisce al concetto di paradosso di Claudio Ciancio; personalmente, tuttavia, mi pare illuminante anche per il concetto di "antinomia" a causa di identità di contenuto problematico (GIUSEPPE NICOLACI, *Uscire dal paradosso. Claudio Ciancio e il pensiero della libertà*, in AA. VV. *Ontologia e libertà. Saggi in onore di Claudio Ciancio*, Vercelli, Mercurio 2007, pp. 231-232).

3 *Ibidem*, p. 242.

4 Cfr. FRANCO MONTANARI, *GI, vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 1995.

5 CLAUDIO CIANCIO, *Riconoscimento dell'altro e alterità della libertà*, «Giornale di Metafisica», I, 2005, p. 48.

6 CLAUDIO CIANCIO, www.ccdc.it/conferenze a BS/ Dio e il male/Ciancio

7 CLAUDIO CIANCIO, *Del male e di Dio*, Brescia, Morcelliana, 2006, p. 122.

8 ANASSAGORA, fr. 1 Diels-Kranz.

9 GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti 1992, pp. 119-120.

10 L'aspetto filosofico è tratto dallo studio di LUCA GHISLERI, *L'unità e dualità della libertà*, in AA. VV. *Ontologia e libertà. Saggi in onore di Claudio Ciancio*, Vercelli, Mercurio 2007, pp. 245-261.

11 Con il termine "novecento" non indico la durata temporale di un secolo, bensì una categoria artistica secondo la quale si lavora unicamente sul significante senza riferimento al significato, caratteristica delle Avanguadie storiche.

12 *Ibidem*, p. 240.

13 GIULIANO LADOLFI, *L'opera comune. Antologia dei poeti nati negli Anni Settanta*, Borgomanero, Atelier 1999, pp. 12-13.

14 *Ibidem*, pp. 36-37.

www.andreatemporelli.com

Umberto Fiori

Nudità e parola. La *Verwandlung* di Gregor Samsa

Il titolo originale del racconto di Kafka che conosciamo come *La metamorfosi* è *Die Verwandlung*, la trasformazione. A questo termine, che ai loro orecchi suonava forse troppo neutro, piatto, i traduttori hanno generalmente preferito il sinonimo più suggestivo e letterariamente più nobile. Quel sinonimo, modellato sul greco, esiste anche in tedesco; perché l'autore lo ha evitato, perché non ha intitolato il suo racconto *Die Metamorphose*, optando per un titolo tanto grigio, asettico?

Nel titolo "alto" scelto dai traduttori è inevitabile avvertire un rinvio al poema di Ovidio, e più in generale al mito. Di metamorfosi, di cambiamenti di *morfé*, è piena la mitologia greco-latina: Aracne si muta in un ragno, Dafne diventa una pianta d'alloro, Atteone un cervo e così via. Il tema del mutamento di aspetto ha un lungo seguito nella letteratura europea, dall'*Inferno* di Dante alle fiabe medievali a quelle moderne (memorabile la trasformazione di Pinocchio e Lucignolo in ciuchini). Anche la vicenda di Gregor Samsa esibisce, a prima vista, i caratteri di una *metamorfosi* in senso classico; le differenze rispetto alla tradizione, però, non sono trascurabili. Nel mito greco come nell'*Inferno*, o nella fiaba, la trasformazione deriva, senza eccezioni, da un antefatto di cui è conseguenza: Aracne viene trasformata in ragno da Atena per avere osato gareggiare con lei nella tessitura, Lucignolo e Pinocchio diventano asini per aver scelto un'esistenza da bruti nel Paese dei Balocchi, e via dicendo. Nelle metamorfosi della tradizione, il cambiamento è per lo più motivato da una colpa, di cui costituisce il castigo; a volte (come nel caso di Dafne) è la reazione a una violenza incombente; assume comunque un significato morale, allegorico, abbastanza trasparente. Insieme al mutamento di forma, ci viene sempre narrato ciò che lo determina. Nel racconto di Kafka, invece, fin dalle prime righe il lettore si trova di fronte un risultato sconvolgente, di cui in nessun luogo della narrazione vengono esposte, nemmeno per ipotesi, le cause. L'origine della mostruosa "metamorfosi" di Gregor Samsa non è mai messa in questione. Nessuno — neppure il protagonista — si interroga sul *perché* della trasformazione, nessuno si sforza di porvi rimedio (all'inizio qualcuno vorrebbe chiamare un medico, ma a questa intenzione non si dà poi alcun seguito).

Nella fiaba, la valenza morale del mutamento di forma è ribadita dalla sua reversibilità: grazie al bacio d'amore di una bella fanciulla, che vince il ribrezzo, il rospo si purifica e ridiventa principe; nella *Metamorfosi* di Kafka, non c'è bene che possa vincere il male che si è manifestato; tra male e bene, anzi, sembra non sussistere più alcuna relazione. Nemmeno la pietosa sollecitudine della sorella, nemmeno la melodia struggente che proviene dal suo violino («Era davvero una bestia, se la musica lo commuoveva tanto?») riescono a "guarire" Gregor, a farlo tornare quello di prima.

Di quale imperdonabile crimine si è macchiato? Educati da secoli a dare di ogni

www.andreatemporelli.com

metamorfosi un'interpretazione morale, siamo spinti a fare mille congetture. Il racconto non le smentisce e non le conferma; neppure il minimo indizio viene fornito intorno a un possibile rapporto fra la trasformazione di Gregor e una sua trasgressione, un suo "peccato". Egli è (era) un giovanotto onesto, di sobri costumi, infaticabile lavoratore, sostegno dell'intera famiglia. E tuttavia — direbbero i sapienti radunati attorno al corpo martoriato di Giobbe — non può essere del tutto innocente chi subisce un cambiamento tanto mostruoso.

In che cosa consiste, quel cambiamento? Anche chi non ha mai letto il racconto lo sa: Gregor Samsa, svegliandosi una mattina, si trova trasformato in «un enorme insetto immondo». Questo insetto, siamo abituati a chiamarlo *scarafaggio*; il testo però non dice *Schabe* (scarafaggio, appunto): parla genericamente di un *Ungeziefer*, un parassita. Potrebbe trattarsi di una cimice. Una domestica lo apostroferà *Mistkäfer*, scarabeo. Sta di fatto che un Samsa scorpione, ragno o scolopendra, cambierebbe del tutto il senso del racconto. Cimice o scarafaggio, l'insetto della *Metamorfosi* non ha aculei, non ha veleni: è sostanzialmente inerme, insignificante, privo persino della sinistra dignità delle bestie pericolose, della loro cupa maestà. Non fa paura: fa ribrezzo. Non è cattivo; d'altra parte, definirlo buono è difficile. È una presenza insensata, ributtante.

Se dovessimo interpretare il significato dell'animale scelto dall'autore entro la logica delle metamorfosi tradizionali, secondo le leggi del contrappasso, saremmo portati a pensare che all'origine del mutamento fisico di Gregor Samsa ci sia qualcosa di spiritualmente immondo, di ripugnante, di cui il commesso viaggiatore si sarebbe macchiato. Non possiamo ignorare, d'altra parte, che di questo Kafka non parla mai; nel racconto non c'è la più tenue allusione a segreti orrendi, a colpe inconfessabili. Quella di Gregor non è propriamente una *metamorfosi*, ma — più oggettivamente — una *Verwandlung*, una trasformazione. Turbati come siamo dai suoi aspetti più clamorosi, non facciamo caso a ciò che avviene su altri piani.

Nelle prime pagine, l'insetto sembra ancora in grado di comunicare — da dietro le porte chiuse — con i suoi familiari. Quando risponde alla madre che lo chiama, tuttavia, il suono delle sue stesse parole lo spaventa:

> Era indiscutibilmente la sua voce di prima — scrive Kafka — ma vi si mischiava, quasi salisse dal basso, un pigolio incontenibile, doloroso, che lasciava comprendere le parole soltanto in un primo momento, ma le confondeva poi talmente nell'eco da far dubitare di averle intese.

Parla lo scarafaggio-Gregor? Quello che dice arriva ai suoi interlocutori dietro le porte? Lo si comprende? Fino a un certo punto. Il racconto ci lascia nell'incertezza. Quando la sorella lo informa: «C'è il procuratore», l'insetto dice: «Lo so»; ma lo dice "tra sé", senza osare alzare la voce per farsi sentire. Dopo varie insistenze, annuncia: «Vengo subito». Pronuncia queste parole «lentamente e cautamente», e non si muove. Fuori, i suoi assedianti non danno segno di aver sentito; di lui parlano in terza persona. Infine, il padre torna a rivolgerglisi con impazienza: «Può dunque il signor procuratore venire finalmente da te?». Se il secco «no» di Gregor si sia

www.andreatemporelli.com

distintamente percepito o se sia arrivato solo in forma di sibilo o di pigolio, non è dato sapere. La reazione (il penoso silenzio, il pianto della sorella) sarebbe plausibile in entrambi i casi. Le cose si fanno gradualmente più chiare dopo la requisitoria del procuratore, alla quale l'insetto improvvisamente replica con una tirata apologetica, la cui lunghezza e il cui tono appassionato contrastano violentemente con i monosillabi di poco prima. Questa volta, la natura "anomala" della voce di Gregor emerge con maggiore evidenza nelle risposte dei suoi interlocutori. «Hanno capito una sola parola?», chiede il procuratore ai genitori. E subito insinua: «Non si farà beffe di noi?». Più avanti, a bassa voce, quasi tra sé, osserva: «Questa era la voce di un animale» (*eine Tierstimme*, il verso di un animale).

Gregor, a questo punto, si rende conto che la trasformazione ha investito anche i suoni che gli escono di bocca: «Dunque non si comprendevano più le sue parole, benché a lui fossero sembrate abbastanza chiare, anzi più chiare di prima, forse per l'abitudine dell'orecchio». Tuttavia, il trasformato non rinuncia ai suoi sforzi per comunicare. Là fuori hanno mandato a chiamare il medico e un fabbro, e questo lo fa sentire nuovamente "compreso in una cerchia umana". Con rinnovata fiducia, prova ancora a parlare.

> Per procurarsi una voce possibilmente chiara per le prossime decisive conversazioni, tossì un poco, sempre affannandosi a far ciò sottovoce, perché forse anche questo rumore suonava diversamente dal tossire degli uomini; egli stesso non si arrischiava più a giudicarlo.

Quando finalmente, dopo mille penosi tentativi, Gregor riesce ad aprire la porta e a mostrarsi, subito si lancia in una sequela di scuse e di buoni propositi, incurante del ribrezzo e dell'orrore che incute.

> Ma il procuratore — scrive Kafka — già alle prime parole di Gregor si era voltato, e soltanto al di sopra della spalla, agitata da scosse, guardava verso di lui colle labbra rovesciate. E durante il suo discorso non stette fermo un minuto ma, senza perderlo di vista, si rifugiò verso la porta...

Il fatto che Kafka continui a chiamare *parole* e *discorso* ciò che proviene dal nuovo corpo di Gregor, non fa che aumentare il nostro sgomento: noi sappiamo, ormai, che non di *parole* si tratta, non di *discorsi*: dall'insetto esce un suono disumano, una *Tierstimme*, il verso di un animale.

In una scena del film *The Elephant Man* di David Lynch (1980) il protagonista, Joseph Merrick, che a causa di una malattia degenerativa ha un aspetto mostruoso di pachiderma, si trova alla stazione di Londra. Alcuni ragazzini, crudelmente attratti dalla sua deformità, cominciano a tormentarlo. Per sfuggire alle loro angherie, l'uomo-elefante urta senza volere una giovane donna, la fa cadere. Una folla furiosa lo circonda, lo insegue, vuole linciarlo. Merrick, dopo aver perso anche il cappuccio che celava il suo volto ripugnante, si rifugia in un bagno pubblico, e lì viene circondato. A questo punto si volta, affronta i suoi assalitori: «Non sono un animale! Sono un essere umano! Sono un uomo!» grida, prima di perdere i sensi. La folla, sconvolta, si ritira.

www.andreatemporelli.com

Se, come l'uomo-elefante, anche l'insetto-Gregor avesse conservato l'uso della parola, la sua metamorfosi assumerebbe un aspetto differente. Se, invece di pigolare, l'osceno scarafaggio potesse *dire* ai suoi genitori, alla sorella, al procuratore: «Non sono un animale! Sono un uomo! Sono Gregor!», forse il suo aspetto esteriore perderebbe il carattere irrimediabilmente mostruoso che lo esilia dal consorzio umano e che gli nega, alla fine, persino la pietà dei suoi cari. Se l'insetto parlasse, se potesse ragionare con i suoi simili intorno alla sua nuova condizione, cercare insieme a loro una spiegazione, o anche soltanto lamentare la propria sventura, maledirla in una lingua comprensibile, forse — come nella fiaba — un rimedio, una purificazione, sarebbero possibili, o —se non altro — fra il trasformato e il mondo degli uomini si manterrebbe un legame; ma appunto, quella che Kafka ci mostra non è una "metamorfosi": è una *Verwandlung*, una trasformazione che — a dispetto della imperturbabilità denotativa del termine — si rivela assai più oscura e radicale di quelle narrate nelle fiabe.

Nonostante le apparenze, insomma, la vera "metamorfosi" di Gregor non consiste tanto nell'orribile mutamento fisico che ci viene presentato all'inizio, quanto nella totale, irrimediabile impossibilità di usare la parola per comunicare con gli altri. Questo è l'evento decisivo. A venirgli a mancare, più ancora della sembianza umana, è il linguaggio. Gregor non è semplicemente diventato muto, non è stato colpito da afasia, non ha perso la *voce*: ha perso il *linguaggio*. È ora un *àlogon*, un essere "per natura" privo di linguaggio. In ciò essenzialmente consiste la mostruosità del corpo che ha preso il suo posto.

È vero, da quel corpo escono ancora dei suoni. Ma essi — come osserva con agghiacciato disgusto il procuratore — non hanno più nulla di umano: sono il verso di un animale.

In che cosa differisce, un verso animale, da una voce umana? La risposta appare ovvia; ma forse non lo è poi tanto, se quella *differenza* Kafka ha sentito la necessità di mostrarcela all'opera. Che cos'è la *Verwandlung* di Gregor Samsa se non appunto un differire, un divergere, un separarsi?

La voce umana non è mero suono: *parla*, dice questo e quello. E il verso dell'insetto, che cosa dice? «Ora mi vestirò subito, metterò assieme il campionario e partirò […], signor procuratore, lei vede bene che io non sono testardo e lavoro volentieri; il viaggiare è gravoso, ma senza viaggiare non potrei vivere…».

Di questa implicita ma non troppo nascosta identificazione tra i discorsi vili e banali di un sottoposto al suo superiore e il pigolio di uno scarafaggio si sarebbe tentati di dare un'interpretazione piattamente sociologica: l'insetto in cui Gregor si è trasformato sarebbe l'incarnazione della sua pusillanimità piccolo borghese, della sua miseria umana, della sua "alienazione".

Un'interpretazione del genere restituirebbe all'evento narrato il carattere di *metamorfosi* in senso tradizionale: la trasformazione di Samsa avrebbe un significato allegorico, come quello che ci viene suggerito, nell'*Inferno*, dalla rappresentazione dei suicidi sotto forma di piante secche e contorte. D'altra parte, nonostante

www.andreatemporelli.com

il racconto abbondi di informazioni di carattere sociale (le condizioni di lavoro di Gregor, i suoi rapporti coi superiori, i problemi economici della famiglia ecc.), è difficile identificare in questo il tema centrale. Né su questo piano né su altri viene formulato, o anche solo suggerito, un giudizio negativo nei confronti del protagonista; Kafka — come abbiamo più volte osservato — non allude mai, neppure alla lontana, a possibili *motivazioni* (morali, o d'altro genere) dell'orrendo cambiamento che ci presenta.

La *Verwandlung* di Gregor è un effetto senza causa. L'idea di "metamorfosi" implica quella di un divenire carico di senso, di un tempo logicamente, moralmente articolato, di un *prima* (la colpa) che spiega e giustifica il *dopo* (il mutamento, il castigo). Nel racconto di Kafka quel *prima*, quel tempo, non c'è.

È vero, Gregor non è sempre stato uno scarafaggio: in più occasioni si parla della sua vita precedente; a una parete della casa è appesa una foto che lo mostra in divisa da sottotenente «in una posa — la mano alla spada, un sorriso spensierato — che ispirava rispetto per lui e per l'uniforme»; ma nel suo essere di allora, nulla ci viene indicato che possa spiegare la condizione presente come una punizione. Tra il prima e il dopo, tra Gregor e l'insetto, non c'è una relazione che si dispieghi nel tempo. Quello che ci viene presentato non è tanto un processo, un mutamento, quanto una *rivelazione*, il manifestarsi di ciò che è. Il sottotenente Samsa, col suo sorriso spensierato: uno scarafaggio. Le scuse, le preghiere, i buoni propositi del commesso viaggiatore: un pigolio indecifrabile.

Che cosa c'è di mostruoso, in quei discorsi? In quel sorriso, che cosa c'era di abietto? Che cosa dovrebbe spingerci a identificare un bravo giovanotto con uno scarafaggio? In che senso la sua si rivela come una presenza ripugnante? A quanto ne sappiamo, Gregor non ha commesso nessuna colpa grave. Nulla, nel testo, ci autorizza a interpretare il suo nuovo aspetto come una punizione; quello che possiamo dire, quello che vediamo, è che si tratta di uno stato, di una *condizione*. Gregor Samsa non ha più un aspetto umano; il fatto decisivo, tuttavia, quello che davvero determina la sua trasformazione — lo abbiamo già sottolineato — è che non può parlare. Le sue "parole", i "discorsi" che crede ancora di fare, suonano incomprensibili. Le scuse, le promesse, le preghiere con le quali si illude di giustificarsi, sono il verso di un animale.

Nell'intimo dell'insetto, il discorso continua. Grazie all'onniscienza del narratore, noi siamo dentro la mente di Gregor, partecipiamo alle sue angosce, ai suoi ragionamenti, ai suoi poveri progetti. Ma fuori, nel mondo, per i parenti, per il procuratore, per i pensionanti, per le domestiche, quell'intimità è irreparabilmente chiusa, insondabile. Ciò che si dà a vedere — la corazza dell'insetto, le sue zampine svelte e ripugnanti — è *il fuori di nessun dentro*. Un fuori assoluto: bruta presenza.

Lo scarafaggio che ciascuno di noi è, può sempre varcare il confine tra interiorità ed esteriorità: questo fa la parola; nel caso di Samsa, ogni transito tra fuori e dentro è cessato. La sua interiorità è totalmente separata, irraggiungibile, irrimediabilmente segreta. Noi che la conosciamo, tuttavia, sappiamo che non si tratta di

www.andreatemporelli.com

una dimensione arcana, mistica, ineffabile: l'insetto continua a parlare la lingua di tutti, il suo discorso — disperatamente ordinario, ovvio, convenzionale — è ancora rivolto agli altri, le sue giustificazioni sono infarcite di banalità e di luoghi comuni. *Dentro*, il discorso di Gregor fa ancora quello che fanno i discorsi umani: rinvia alle cose del mondo, alle persone (l'ufficio, i treni, la puntualità, il dovere, i colleghi, il principale, i parenti); *fuori*, a una sola cosa rinvia: il corpo che ne è l'origine. Il suo "parlare" è ridotto a quella che i linguisti — a partire da Jakobson — chiamano *funzione fàtica*. La presenza che la parola umana produce — presenza mediata, simbolica, delle più varie cose e persone, compreso il parlante — è stata sostituita dalla opaca, invadente prossimità di un essere vivente. Lo scarafaggio non può "significare" se non la propria impenetrabile presenza; spiegarsi, giustificare il suo essere lì, essere così, gli è ormai impossibile. Ai genitori, alla sorella, al procuratore, che lo assediano da ogni parte con il suo nome, non può rispondere. Solo la parola umana *risponde* della presenza di chi la pronuncia; il verso di un animale si limita a "segnalarla". A chi lo interroga, a chi lo affronta, Gregor può solo *reagire* (le sue reazioni, peraltro, verranno puntualmente fraintese).

La strategia narrativa scelta da Kafka, col suo riferire ora ciò che avviene nella mente dell'insetto, ora ciò che sta fuori, può indurci a pensare, soprattutto nelle prime pagine, che la perdita della parola intervenga *dopo* la trasformazione fisica che ci viene narrata all'inizio. Se leggiamo con maggiore attenzione, però, siamo portati a concludere che le cose — non tanto sul piano temporale, quanto sul piano logico — stanno all'inverso: proprio quella perdita fa di Gregor "uno scarafaggio".

Al signor Gregor Samsa è accaduto di perdere il linguaggio, di essere abbandonato dalla parola. Questo ha fatto di lui un insetto. La trasformazione non ha motivi apparenti, non ci viene presentata come un castigo, ma come una *condizione*. In essa potremmo vedere la rappresentazione — iperbolica e "surreale"— di un dramma individuale: un giovane commesso viaggiatore — uno scapolo, che convive con gli anziani genitori e la sorella diciassettenne — ha enormi difficoltà di comunicazione; tormentato da mille scrupoli e da mille impulsi repressi, non è più capace di farsi intendere nemmeno dai suoi parenti; si è definitivamente isolato, si è chiuso nel suo guscio. Tra la sua mente e il mondo esterno non c'è più alcun contatto: l'oscuro male che lo ha colpito lo separa per sempre dal consorzio umano. Così interpretato, il racconto si configurerebbe come la narrazione di un "caso" di depressione e incomunicabilità, il resoconto — letterariamente trasfigurato — di una nevrosi. Ma possiamo accontentarci di una tale interpretazione? Siamo certi che *La metamorfosi* abbia per tema il senso di colpa di Kafka-Samsa, le sue difficoltà nei rapporti con gli altri, le sue angosce, le sue personali ossessioni? È vero, il personaggio di Gregor è altamente individuato, oltre che fortemente autobiografico: l'ambiente in cui si muove, la sua indole, la sua "psicologia", i suoi rapporti con i superiori, col padre, la madre, la sorella, ci vengono descritti nella loro viva singolarità, fino al dettaglio; e tuttavia, l'intreccio narrativo e i suoi sviluppi vanno ben al di là dei confini di un racconto tradizionale. Lo scioglimento, poi, introduce una sproporzione davvero perturbante. Quando l'anziana domestica apre una mattina la porta della stanza di Gregor, lo trova immobile, verifica con un piede il

www.andreatemporelli.com

decesso, il suo commento è: «Guardate un po', è crepato; eccolo là, è veramente crepato!». Non morto: crepato (*krepiert*). Anziché piangere, i parenti si preoccupano di come sbarazzarsi dell'ingombrante carcassa. La preoccupazione finisce subito. Non c'è funerale: Gregor finisce nella spazzatura.

Se interpretassimo *La metamorfosi* come un racconto "psicologico" dai forti connotati autobiografici, questo finale avrebbe il sapore di una puerile esagerazione, piena di imbarazzanti risvolti autocommiserativi: un fantasmatico risarcimento affettivo, degno di un adolescente. Povero Gregor (povero Franz)! Ecco, guardate: nessuno lo capisce, nessuno gli vuole bene: persino i suoi cari lo trattano come un essere immondo, nemmeno quando muore hanno pietà di lui. Anche in questa prospettiva, comunque, la fine di Gregor conserverebbe qualcosa di smisurato rispetto al contesto. Gregor non è morto: è *crepato*. Il testo originale dice «*ganz und gar krepiert*»: totalmente, completamente crepato. Nessun uomo — neppure il più abietto, il più spregevole — *crepa*. Potrà morire male, morire nell'abbandono, nella disperazione, nel peccato, ma non dileguare «*ganz und gar*» nel nonsenso, nel rivoltante nulla di un ingombro inanimato. Che cosa ha fatto sì che Gregor non potesse *morire*, che la sua fine fosse un *crepare totalmente*, *completamente* («Come un cane!», mormora Josef K. nel finale del *Processo*)? Era (era stato) un uomo, e anche l'uomo è un animale, è vero; non però una bestia qualsiasi: uno ζῷον λόγον ἔχον, un essere vivente dotato di linguaggio, secondo la celebre definizione aristotelica. Questo lo rende "capace di morte". «Solo l'uomo muore — scrive Heidegger — L'animale perisce. Esso non ha la morte né davanti a sé né dietro di sé». Muore — in senso pieno — solo lo ζῷον λόγον ἔχον. Se Gregor *crepa*, e crepa *totalmente*, questo significa che è (diventato) uno ζῷον λόγον μὴ ἔχον, un essere senza linguaggio.

Gregor Samsa è stato abbandonato dal linguaggio. Non può più rispondere di sé, spiegare la propria presenza, difenderla, scusarla, giustificarla. È *nudo*: in questo consiste la sua oscenità, di qui proviene il ribrezzo che provoca.

La nudità che Kafka ci mostra va ben al di là di quella di un corpo umano spogliato degli abiti. Nessun uomo è mai stato tanto nudo quanto lo scarafaggio-Gregor. Adamo, quando si nasconde dopo il peccato perché ha «sentito i passi di Dio», quando viene severamente interrogato dal suo Creatore, può ancora rispondergli, ha ancora una foglia di fico, una lingua in cui dire il pudore, l'oscura angoscia che lo assale; ha delle parole per discutere del proprio corpo, per significarlo, per metterlo nella distanza di un discorso. Il corpo di Gregor, invece, è *totalmente* esposto. Tra lui e gli altri, nessuna parola fa più da schermo. Per ricacciarlo nella sua stanza, dalla quale è uscito per ascoltare meglio il concerto della sorella, il padre non ricorre nemmeno più ai «sibili da selvaggio» di un precedente episodio: lo bombarda con delle mele, delle piccole mele rosse prese da un vassoio sulla credenza. Una si conficca nella schiena dell'insetto, dove pian piano marcirà.

La mela, il padre. Difficile non pensare all'Eden («a volte credo di capire meglio di chiunque altro il peccato originale», scrive Kafka a Milena). Ma nella *Metamorfosi* tutto è trasfigurato, svilito, sfigurato: l'oggetto del divieto e del desi-

www.andreatemporelli.com

derio, il frutto dell'Albero della Conoscenza, è un ridicolo proiettile che "bombarda" la creatura, si conficca nella sua carne; la tragica nudità di Adamo è ridotta a ingombro osceno, bestiale; tra padre e figlio, tra Creatore e creatura, non ci sono più domande, risposte, accuse, giustificazioni, condanne; non ci sono più parole.

In *Uomini e no* di Elio Vittorini (1945), un venditore di caldarroste, Giulaj, è prigioniero di un ufficiale delle SS, il capitano Clemm. Si trovava in mezzo alla folla, davanti ai morti ammazzati per rappresaglia dai tedeschi e lasciati esposti in piazza; mosso a pietà dal corpo nudo di un vecchio, lo ha coperto. Notato e poi assalito da Greta, l'amatissima cagna del capitano, l'ha uccisa per difendersi. Questa è la sua colpa. Clemm intende vendicarsi facendolo sbranare dagli altri suoi cani; ma prima mette in scena una bizzarra cerimonia, che muove al riso i militi fascisti lì presenti: Giulaj deve spogliarsi. Il prigioniero si toglie pantaloni, giacca, camicia; quando è rimasto con le sole mutande addosso, il tedesco gli ordina di togliersi anche quelle. L'uomo è ora completamente nudo. Ma a Clemm, questo non basta ancora. «Quanti anni hai?» gli chiede. «Ventisette». «Abiti a Milano?». «Abito a Milano». «Ma sei di Milano?». «Sono di Monza». L'intervista procede. Giulaj, nudo davanti ai cani, dice di avere una madre, una vecchia madre che abita a Monza. Lui invece sta a Milano, fuori Porta Garibaldi. Interrogato, dichiara di vivere in una vecchia casa, in una sola stanza. È sposato? Sì, è sposato da un anno. La moglie è giovane? È giovane. Carina? «Per me è carina, capitano», risponde Giulaj. «E un figlio ce l'hai già?», incalza l'ufficiale. «E il mestiere che fai? Qual è il mestiere che fai?». «Venditore ambulante».

Che senso ha l'interrogatorio di Clemm? Perché tutte queste domande personali, perché estorcere a un nemico che si sta per uccidere informazioni tanto irrilevanti? L'autore spiega che l'ufficiale tedesco «voleva conoscere che cos'era quello che stava distruggendo»; «Sembrava — scrive — che volesse tutto di quell'uomo sotto i suoi colpi. Non che per lui fosse uno sconosciuto. Che fosse davvero una vita».

Le risposte che Giulaj dà al suo aguzzino, insomma, dovrebbero rendere meno ignoto l'inquisito, dovrebbero "dire" la sua vita, dire com'è, che cos'è, spiegarla, perché la sua nudità non dice abbastanza.

Forse l'intento di Clemm è davvero quello di saperne di più sulla sua vittima; le risposte del caldarrostaio, in effetti, fanno emergere il prigioniero dall'anonimato, lo individuano, ne fanno una persona precisa. A sorprenderci, è il fatto che l'interrogare dell'ufficiale non ha nulla di brutalmente inquisitorio; il tono è quello di una tranquilla conversazione. Eppure, la sua intervista ci trasmette un profondo senso di inquietudine. Questa sensazione, certo, è motivata dal contesto in cui la "conversazione" si svolge; ma a turbarci non è solo la minaccia incombente, la nudità di Giulaj, la presenza dei cani. C'è qualcosa, nelle domande di Clemm, che non le fa suonare come genuine richieste di informazione, seppure venate di crudeltà dal loro secondo fine. Forse il suo scopo non è di "conoscere meglio" l'uomo che sta per uccidere. È uno scopo ancora più malvagio, addirittura demoniaco. Quando chiede «Sei nato a Monza?» oppure «Sei sposato?», la sua domanda ha l'aria di una torbida insinuazione, di un'accusa, di una sfida irridente, maligna. Clemm non è affatto interessato alla vita privata, alla "personalità" dell'uomo che ha di fronte,

www.andreatemporelli.com

di lui non vuole sapere nulla in particolare; semplicemente, sfida Giulaj a *dirsi*, a pronunciare la sua esistenza. Niente, nel discorso dell'interrogante, tende a umiliare l'interrogato. Non occorre insultarlo, mortificarlo: è sufficiente *farlo parlare*.

Che cosa può dire, un uomo? «Sono nato a Monza». «Sono sposato».

Le risposte di Giulaj stringono il cuore. Che penosa sproporzione avvertiamo tra quelle frasi e la sua vita esposta nuda allo sguardo di Clemm e dei militi, alle zanne dei cani che lo annusano. "Vestito" delle sue parole, il prigioniero è ancora più nudo. Anzi, proprio parlando è davvero pervenuto alla sua nudità.

Parla, Giulaj: «Ho ventisette anni», dice. «Abito qui a Milano, fuori Porta Garibaldi». Anche lo scarafaggio-Gregor parla: «Lei forse non ha letto le ultime ordinazioni che ho mandato. Del resto, anche col treno delle otto mi posso mettere in viaggio, questo paio d'ore di riposo mi ha rinforzato».

La sproporzione tra i discorsi dei due inquisiti e la condizione in cui si trovano è madornale, clamorosa, tanto da sconfinare — nel caso di Gregor — in una torva comicità. Le parole con cui l'insetto si scusa, si giustifica, formula buoni propositi, non hanno alcuna relazione ragionevole con il suo stato attuale. Oltretutto, non sono comprensibili, probabilmente neppure udibili.

Che cosa gli è accaduto? In che cosa consiste la sua *Verwandlung*? Forse la trasformazione non riguarda tanto lui, quanto le sue parole. Non riguarda Gregor Samsa, ma l'esistenza in generale. Riguarda, per meglio dire, la relazione tra esistenza e parola.

Di tale relazione, Kafka non ci mostra un caso patologico originato dalle oscure colpe di un singolo, dalle sue nevrosi: ci mostra la norma. Quella di cui Gregor fa esperienza è una condizione *normale*, seppure non ancora pienamente disvelata. *Ecce homo*. Ecco lo scarafaggio senza scuse, l'ingombro inesplicabile di cui la parola non riesce più a nascondere l'oscenità. Gregor non si rassegna a tacere. Ma le sue parole sono prese in una contraddizione, in un male, che le riduce a pigolio incomprensibile, e riduce lui a insetto.

Qual è questo male, questa contraddizione? In un aforisma del 1917 [Terzo quaderno in ottavo], Kafka medita intorno al rapporto tra parola, verità, esistenza:

> Confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, cioè la menzogna.

La parola non può dire la verità dell'esistenza. Esistere e dire sono sfere separate, incomunicabili. Ciò che siamo coincide con la verità; ma questa verità non è dicibile. Appena cerchiamo di dirla — di confessarla, di esprimerla, di comunicarla — il nostro discorso si rivela un vano pigolio. Tra esistenza e parola c'è una frattura insanabile. Priva com'è del potere di attingere la verità (l'esistenza), di significarla, la parola è il verso di una bestia, capace di "significare" solo il proprio impenetrabile emittente; priva della parola, l'esistenza non ha aperture né ripari, è il muto presentarsi di uno scarafaggio, la sua insostenibile nudità.

In due passaggi della serie *Er* (Egli), esistenza e parola sembrano confondersi, quasi sostituirsi l'una all'altra:

www.andreatemporelli.com

> Egli dà dimostrazioni soltanto di se stesso, lui stesso è la sua unica dimostrazione, tutti gli avversari lo vincono subito, ma non confutandolo (egli è inconfutabile), bensì dimostrando se stessi (Serie *Er*, *Frammenti*, p. 25).
>
> Le associazioni umane sono fondate sul fatto che uno mediante la sua robusta esistenza sembra abbia confutato altri individui in sé inconfutabili. Ciò è dolce e consolante per questi individui, ma vi difetta la verità e quindi sempre la durata (Serie *Er*, *Frammenti*, p. 25)

Colpisce, in questi testi, l'uso ricorrente dei verbi *dimostrare* e *confutare* e dei loro derivati, in un'accezione impropria o quantomeno eterodossa. Di norma, i due verbi rinviano alla sfera della parola dialettica: è con le parole — usate in modo opportuno, "logico", stringente — che io posso dimostrare o confutare qualcosa. Nel contesto originario, questo qualcosa è un'opinione, una tesi. Qui, a essere "dimostrato" o "confutato" (o a non esserlo) non è il *discorso* di qualcuno: è l'individuo stesso, è la sua esistenza («Egli dà dimostrazioni soltanto di se stesso»). La dimostrazione e la confutazione di cui si parla, poi, non vengono presentate come il risultato di un'argomentazione, di un confronto dialettico, e in generale di un discorso: «lui stesso è la sua unica dimostrazione», scrive Kafka. L'esistenza è argomento e dimostrazione di se stessa. Dimostrazione inconfutabile. Eppure, chi — per il solo fatto di esistere — si "dimostra", non trionfa in modo definitivo; anzi, non trionfa affatto: «tutti gli avversari lo vincono subito […] dimostrando se stessi».

Il ricorso a termini mutuati dalla dialettica — da un discorso, cioè, che si vuole efficace, operante, capace di pervenire alla verità, di *ottenerla* — mette in luce, per contrasto, la disperante impotenza della parola nella riflessione di Kafka. Verbi come "dimostrare" e "confutare" vengono usati qui con studiata improprietà, a fini ironici: l'esistenza (la "robusta esistenza" di ciascuno) è "inconfutabile" solo perché le parole non sono in grado di negarla; questo significa, però, che non sono neppure in grado di affermarla, di spiegarla, di "dimostrarla" con argomenti, di salvarla in una verità pronunciabile. Della verità come frutto di una parola rigorosa, sapiente, sacra, salvifica, non è rimasta qui che l'ombra terminologica, il ricordo. Diciamo pure la *nostalgia*.

Quella di Kafka è giusto l'opposto di una critica al logocentrismo in nome del "vivente", di una evidenza pre-logica, pre-verbale della "vita", di un suo positivo primato rispetto ai capziosi artifici della dialettica. Gregor non si trasforma in un passerotto o in un agnello. L'inconfutabilità dell'esistenza su cui tanto si insiste in *Er* non è un privilegio, non colloca l'esistente in una verità "più vera" — più originaria o più santa — di quella attingibile dalle parole. Se essere confutati da altre esistenze è "dolce e consolante", come si dice nel secondo testo citato, questo significa che l'esistenza non è un rifugio sacro e inespugnabile; semmai, un limite che stringe l'individuo. Un carcere. In quel carcere, una mattina, Gregor *sa* di essere rinchiuso. Come Adamo dopo avere assaggiato il frutto dell'Albero della Conoscenza, di colpo si accorge di essere nudo. Dal non sapere al sapere: questa è la *Verwandlung*. Ma dove sono i "passi di Dio" che cercano il trasgressore? Dov'è la voce del Creatore che lo interroga, lo rimprovera, lo giudica, lo condanna? Dov'è il peccato che ha rivelato la nudità? Dov'è la colpa?

www.andreatemporelli.com

Uno dei caratteri più inquietanti della "Metamorfosi" è proprio l'assenza di Dio, assenza mai tematizzata, quasi impercettibile, ma decisiva nello svolgimento del racconto, nella sua logica profonda. Nonostante la sconvolgente gravità della situazione, nessuno invoca l'aiuto dell'Onnipotente, nessuno lo prega. Il suo nome ricorre solo occasionalmente, di sfuggita, in qualche interiezione stereotipata: «Oh Dio! Che professione faticosa ho scelto!» pensa Gregor, appena trasformato; «Dio del cielo!» («*Himmlische Vater*», Padre celeste) esclama quando — dando un'occhiata alla sveglia — si rende conto che sono le sei e mezza; «Aiuto! Per amor di Dio, aiuto!» grida la madre indietreggiando, mentre lo scarafaggio esce dalla stanza; «O Dio! O Dio!», strilla più avanti scorgendo sotto il canapé un angolo del nuovo corpo di suo figlio. Con la loro convenzionalità, queste imprecazioni, queste banali interiezioni, danno ancor maggiore rilievo alla mancanza — nel racconto — di una vera preghiera.

L'idea che una sciagura tanto al di là dell'umano esiga un intervento divino, o che — all'inverso — un castigo divino stia all'origine della "metamorfosi", non sfiora Gregor né i suoi parenti. Dio è altrove, in un remotissimo altrove che con questo mondo non ha più relazione, né per il bene né per il male. Nessuno cerca di comprendere quale peccato, quale colpa abbia causato la *Verwandlung*. Dio non è morto — forse —, ma di certo se n'è andato. Non c'è peccato, non c'è colpa. L'uomo — lo scarafaggio — è innocente. Disperatamente, disgustosamente innocente.

La parola lo ha abbandonato. La nudità dell'esistenza, la sua oscenità, è assoluta: non c'è discorso che possa giustificarla, chiederne ragione, spiegarla, perdonarla, condannarla. Certo, l'esistenza parla, cerca di dire ciò che è; ma ogni suo tentativo di farlo approda inevitabilmente a un fallimento, anzi a una menzogna. Rileggiamo il frammento già riportato:

> Confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non siamo, cioè la menzogna. Solo nel coro ci potrebbe essere una certa verità.

La frase finale, che nella citazione precedente avevamo omesso, apre un inatteso spiraglio nel carcere che *La metamorfosi* delinea. Giunto a un vicolo cieco, il ragionamento ci sconcerta con un'improvvisa deviazione, un colpo d'ala che lo solleva, lo sospinge verso altre regioni. Più che una conclusione di quanto precede, Kafka sembra proporre con quella frase un nuovo inizio, una diversa prospettiva. La riflessione non ha séguito: tutto è lasciato in sospeso, in forma di ipotesi; all'uso del condizionale (*ci potrebbe essere*) si aggiungono i limiti posti alla verità prospettata. Non la Verità con la *v* maiuscola, non *tutta* la verità: *una certa* verità; come dire *un po'* di verità. Un *inizio* di verità. Lasciata com'è allo stato embrionale, senza che siano resi espliciti i suoi rapporti con ciò che prima si andava argomentando, la frase rimane per molti versi enigmatica. Eppure, mentre leggevamo, il senso del *coro* che Kafka fuggevolmente evocava ci è apparso per un attimo chiarissimo. Per un momento, il concorso di quelle voci ha coperto, in noi, il tristo pigolio di Gregor Samsa.

www.andreatemporelli.com

Davide Brullo

Lo scrittore come selvaggio

«Nessuno. Il mio nome è Nessuno» così risponde Ulisse, l'ardito e l'astuto, alla domanda del Ciclope. Siamo nel libro nono dell'*Odissea*. Sappiamo come va a finire. Ulisse l'avventuriero acceca il Ciclope, il quale si lancia delirante per l'isola gridando ai compagni che Nessuno lo vuole uccidere. L'episodio, emblematico, si squarcia in un finale obliquo. Ulisse si salva e con sé salva alcuni dei propri compagni, ma pecca di vanità. Quando svela il suo nome, in mare, già imbarcato e sulla via di casa, si slega l'incanto, principiano ulteriori, drammatiche peripezie. Dopo tutto, i confratelli — essenze mute, spettrali e senza volto — lo avevano avvisato: «Pazzo, perché vuoi provocare un selvaggio?». Nel mondo del mostro, perciò del meraviglioso, si accede non soltanto mascherandosi, ma annullandosi. Si partecipa allo stupefacente svuotati di sé, in stato sonnambulo. L'*Odissea*, trapaniamolo in testa, è il libro del sogno e della meraviglia, degli incontri favolosi e delle imprese oniriche, impreviste. È la soffitta dove il bambino si ritira per inventare mondi consecutivi, suggellati e plausibili, a dispetto dell'*Iliade*, statuaria e immobile, per nulla romanzesca, il libro dell'ira luminosa e della guerra onniavvolgente. Eppure, è papale, Ulisse non è certo il prototipo dell'ingenuo. Quando affronta il mostro selvaggio, sottraendogli la vista e forse marchiando sulla sua fronte quel "terzo occhio", usa uno stratagemma sottile. Nel rovinare e perforare la bestia c'è una stordente assonanza con l'episodio di San Giorgio e il drago? Ulisse, in questo senso, è l'uomo che dirada le proprie ossessioni, le sconfigge, perché desidera la casa, la patria, la famiglia. In qualche modo, il prezzo che gli è richiesto per ottenere queste banali sicurezze terrestri è il sacrificio dei propri sogni. Ma Ulisse, bambino avido e totale, è l'uomo che rischia per il solo gusto di conoscere. Prima di abdicare ai propri sogni, prima di scavalcare le proprie fobie, vuole conquistarle, dominarle, divorarle. Chi gli ha ordinato di approdare nell'isola dei Ciclopi, chi gli ha chiesto di sfidare il mostro? Ulisse, il catalogatore dei sogni. L'impossibile, il rischioso e il tremendo, il mondo del sogno e dell'incubo, incarnato dal Ciclope, li può affrontare soltanto un signor "nessuno". Solo Nessuno penetra l'origine simbolica, mostruosa, affascinante dell'uomo, e perciò dell'arte, perché la conoscenza è un atto gratuito e irragionevole e l'arte è un gesto di per sé infantile, fallimentare. Segno qualcosa su una tela, capitalizzando il mio destino, gettandolo oltre i secoli. Come il barbaglio di un astro, che ci giunge fiocinando la notte, ma che forse, in questo istante, non esiste più. Avvertiamo il fiato giallo e lucente di una cosa morta. L'arte di Nessuno non parla al mondo degli umani, dei viventi, ma a quello dei sogni.

Il primitivo è la somma di due tensioni: l'*ingenuità* e la *ferocia*. Scartiamo subito il giardino edenico, profumato, superbo. L'uomo non è mai ingenuo, il male lo mina fin dalle origini. È ingenuo perché privo di storia, è semplice, manca di tridimensionalità, è un uomo bidimensionale. È feroce, in fondo, proprio perché ingenuo. In

www.andreatemporelli.com

qualche modo, condizionato da strutture piuttosto nette, indiscutibili, quest'uomo vive la ferocia come uno dei criteri comuni di un'esistenza. Eppure, già laggiù, nell'alba del mondo, la vita è scissa, definitivamente. Al desiderio non corrisponde l'atto, perché bisogna rendere conto al clan, al sacerdote, al dio. Così, il cielo si colma di terrificanti moti astrali, la speranza in un tempo migliore, nuovo, spacca il cuore dell'uomo dei primordi. Non si vive ma si spera, non si agisce ma si compie un rito. In realtà, feroce e ingenuo, come può esserlo soltanto un dio geloso e vendicativo, perentorio e maresciallo, è il bambino. Il bambino, coerentemente, è semplice perfino nel male, è ingenuo. Odia il proprio compagno e ne desidera la morte. Nel 1954 William Golding pubblica il suo libro più alto e tremendo, *Il signore delle mosche*. In epoca di post-primitivismo, di implosa età dell'oro e delle favole dell'infanzia, uno scrittore dal possente impeto morale ci dice questa cosa: se un gruppo di bimbi capita su un'isola deserta non fonda un asilo, ma un inferno. I bambini di Golding si riducono a semiselvaggi capaci delle violenze più estreme, ingenue e feroci (non è casuale che nel 1955 Golding pubblichi un romanzo, *Uomini nudi*, che narra l'epopea di un clan dei primordi). Questo per dire che al primitivo, all'ingenuo non corrisponde una innocenza dello spirito. Nel pennello e nella penna dell'artista ingenuo non vigila l'Adamo ricostruito, bensì l'Adamo caduto, con ancora i segni radicali della caduta e la spina dorsale che scodinzola come una corda spessa, cruda. Semmai, l'innocenza — ristabilita, riequilibrata, frutto di studio e pratica matti e disperanti — è nello sguardo, sgombro dalle celie e dalle menzogne moderne, dalla quadridimensione dei palazzi di cristallo, delle esposizioni da mercanti d'arte e di carne. Allora, sì, il pittore, quello attrezzato a puntino, decide con coscienza di appiattire le forme, tornare al segno primo e inciso, definitivo. Come a dire, non è più il tempo di giocare con l'arte, d'intrattenere il palato dei committenti, ma di centrare il marchio, singolo, indelebile, che cambierà il mondo, che resisterà per millenni, proprio come il graffio sempiterno dell'ominide che ha raffigurato la mascella del sauro, il profilo dell'arco, il torso smembrato, cannibalizzato, del bue.

Eppure, il bambino-bestia esiste. Quello che ci è necessario per comprendere il tratto di questi "innocenti" della domenica. *I libri della giungla* vengono pubblicati tra il 1894 e il 1895, negli anni in cui Rousseau il Doganiere è in piena folgore e si scoprono, inopinatamente, le grotte superbe dei nostri ancestrali antenati. Nel 1869 un cacciatore svela l'ingresso di Altamira, proprio nel 1895 Rivière scoprì alcuni graffiti di rilievo nella grotta di La Mouthe, in Dordogna. Mowgli, il bambino cresciuto tra i lupi, denudato dal *frac* disneyano, è ingenuo e feroce. Ancor più, è vendicativo. Per altro, vive in una modernissima condizione di esilio. È poco più — o poco meno — di una fiera e poco meno — o poco più — di un uomo. Né di qui né di là, come il pittore neoprimitivo, come l'ingenuo della domenica, che non appartiene ai *club* degli artisti da caccia alla volpe né a quello dei cittadini comuni. Nessun animale riesce a sostenere lo sguardo inquisitorio, profondissimo, umano di Mowgli, eppure per il mondo degli uomini costui non è che uno stregone. Nel racconto, terrificante e cupo, da danza ebbra, *La giungla alla riscossa*, Mowgli guida

www.andreatemporelli.com

l'elefante Hathi e tutte le bestie della foresta contro il villaggio degli uomini. I demoni eretti hanno fustigato Messua, la donna che ha ricoverato Mowgli, per questo debbono pagare. Mowgli, impietosamente, guida la riscossa della foresta finché «là dove meno di sei mesi prima si era arato, la Giungla ruggiva a tutta lena». La piaga è biblica e sul devastato non si ricostruirà più nulla. In quel racconto la pantera Bagheera celebra Mowgli, il dio bambino ingenuo e tremendo, il figlio del vento, astuto come un uomo ma feroce come una belva, verso cui nutrire un cauto, corretto terrore: «E tu saresti la creatura inerme in favore della quale ho interceduto presso il Branco, quando il mondo era giovane? Signore della Giungla, quando le forze mi abbandoneranno, intercedi per me... intercedi per Baloo... per tutti noi intercedi! Di fronte a te noi siamo cuccioli! Ramoscelli infranti sotto il piede! Cerbiatti che hanno perso mamma cerva!».

Per André Malraux, scrittore piuttosto estremo, amante — e ladro gentiluomo — dell'arte estrema e primordiale, la questione stava in questi termini: «Il bambino artista è come Kim, che sognando conquista le città». Ancora Kipling. *Kim* viene pubblicato nel 1901 e racconta, dickensianamente, le avventure di Kimball O'Hara, fanciullo inglese fattosi forte in India. Anche in questo caso, come in quello di Mowgli, un bambino sul confine, astuto e polimorfico, proprio perché non appartiene ad alcuna gabbia. Sta comodamente tra gli indù e i cristiani, al braccio di un guru o di un maresciallo dell'esercito, le sue origini e il suo destino sono estremamente ambigue. Metto altri ceppi nel fuoco. Un anno dopo la comparsa da folletto e da istrione di Kim, nel 1902, barbaglia dalle fornite librerie d'Albione un volume di racconti. S'intitola *Youth: A Narrative, and Two Other Stories*, lo stampa l'editore Blackwood, porta marchiato un esergo che è quasi una dichiarazione d'intenti, fulminea e radicale («Ma il Nano rispose: "No, qualcosa di umano è più caro per me che tutta la ricchezza del mondo"», cavato da un racconto dei fratelli Grimm) ed è dedicato *To my Wife*. Lo scrittore, manco a rimarcarlo, è Joseph Conrad. Tra i tre racconti spicca, sulfureo, infernale, demoniaco, il celebre *Heart of Darkness*, compilato e compiuto qualche anno prima, nel 1899, cioè prima che Kim nascesse. In questo racconto, onirico e perfetto, non ci sono bambini ma due uomini, Marlow e Kurtz. Il primo, che narra la sua storia spettrale, sperimenta le tenebre dei primordi risalendo il fiume Congo. Ne è travolto, sbigottito, ma non smarrito. Il secondo, reso leggendario da Marlon Brando in *Apocalypse Now*, è il campione disumano perduto nella foresta vergine, in cui instaura un dominio basato sulla violenza e l'orrore. Per lo meno, ci pare. Già, perché Kurtz è un genio ambiguo. Di lui si sa tutto e nulla. Per alcuni è un ottimo capopopolo, per altri un farabutto. Per altri ancora è un sagace giornalista, oppure un grande musicista. Per la donna lontana era un uomo superbo, un amante perfetto. Non si sa con precisione dove sia nato e dove sia vissuto, Marlow ipotizza che l'intera Europa abbia congiurato per creare un simile satanasso. Dalla vigorosa possanza profetica. Sì, eppure, quando lo incontriamo, e di sfuggita, di sguincio, nel pieno della tragedia, Kurtz non ci lascia nulla se non la sigla del suo testamento, il flebile sussurro «The horror! The horror!». Che cosa fa tanto orrore? La morte, la giungla, la vita? È il delirio di un folle o il proverbio di un saggio?

www.andreatemporelli.com

Ci muoviamo sul crinale, in equilibrio sulle fauci del nulla. Mowgli, Kim, Kurtz. Non è forse simile il pittore privo di tecnica, d'industria, di mercato? Il pittore ingenuo non è tale per deficienza, ma per eccesso di sapienza. Sceglie di tirarsi fuori dalla mischia, dal torbido agone. Non parlo espressamente di Picasso, di Matisse e di Derain, di Modigliani, di Paul Klee o di Emil Nolde. Costoro, artisti superbi, superiori, furono catturati dai primordi, dalle giungle assolute e dalle maschere tribali per gettare una falce in fronte all'arte moderna, quella dei *club*, anestetizzata, svilita. Dopo tutto, grandi artisti che prendono spunto da terre esotiche, dove il segno, primo e segnaletico, unico, risplende ancora incontaminato — almeno ai loro occhi ingenui — come un getto di lama. Parlo dei discepoli del "Doganiere" o di chi lo ha preceduto. Pittori semplici e reietti, in esilio. Solitari, che non appartengono a nessuno se non a se stessi e al proprio pennello. Curiosi Kim, profetici Kurtz, avventati Mowgli che esplorano, prima di tutto, i primordi della propria anima, scavandola fino all'osso più puro e duro, inossidabile, che a volte terrorizza.

Il professionismo nell'arte non esiste, non è nemmeno plausibile. Eppure, nel mondo moderno vale la prospettiva opposta. Se un artista vale tot, vuol dire che vale davvero. I gradi, in sintesi, contano più del talento. Questo produce una riscossa drammatica, perché i gradi, infine, con uno sforzo minimo o maturo si ottengono sempre. Il grado, il valore di mercato annulla l'idea, basica, che l'arte sia un rischio, uno scandalo. Ma, se un quadro non rischia ad ogni pennellata il fallimento, non conta nulla. Per quel che mi riguarda, poi, mi scandalizza soltanto ciò che non è scandaloso.

Siamo circondati, bombardati e travolti da ciò che alcuni ci dicono essere arte. Noi, incapaci ormai di distinguere il bello dal brutto, il bene dal male e il giusto dal malvagio, accettiamo ogni cosa. Se lo dice lui, che è esperto, sarà vero. Senza riflettere che è più plausibile l'ipotesi di un dio che ha creato il mondo e l'uomo piuttosto che quella di un critico d'arte che ci spieghi l'arte contemporanea. Assorbiamo senza giudicare, questo è l'inizio della fine, perché l'arte non parla al cuore, né alle anime belle e poetiche — quelle sono carne da macello per critici-mattatori — ma ci stravolge, ci cambia lo sguardo, ci converte. In un saggio assai celebrato, dal titolo *La mano del tintore*, il poeta Wystan H. Auden riassumeva la questione del professionismo nell'arte così: «Agli occhi altrui si è poeti se si è scritta una bella poesia. Ai propri, lo si è solo nel momento in cui si danno gli ultimi tocchi a una poesia nuova. Un attimo prima si era ancora e soltanto un poeta in potenza; un attimo dopo si è uno che ha smesso di far poesia, forse per sempre». Non c'è null'altro fuori da questo perpetuo, baluginante abisso. Chi crede di fare dell'arte una professione — e le professioni si ottengono sommando gradi su gradi, facendo levitare in qualche modo le quotazioni —, ritagliandosi un misero cantuccio nella storia, in un'epoca in cui tutti possono studiare Prassitele o Michelangelo, Tiziano o Picasso, merita di essere lapidato.

L'arte non è innocente e la ricerca di una nuova età dell'oro ha sempre provocato danni immani. L'innocenza non è alle nostre spalle, non si ricostruisce, semmai ci è davanti, si raggiunge presupponendo l'omicidio, il male, la perversione. Solo allora quella minima rosa nel vaso, appena accennata, avrà un senso miracoloso. Un mondo è passato, distrutto, e un altro, consecutivo, è in fiore.

Nel *Diario di uno scrittore*, pubblicato in concomitanza con la sua morte e che radunava saggi, articoli, provocazioni scritte con penna arguta e acuminata nell'arco di un decennio, Fëdor Dostoevskij inserisce anche una manciata di racconti. Tra questi, spicca per densità drammatica e profetica *Il sogno di un uomo ridicolo*. Il testo raduna, condensati, un po' tutti i suoi temi forti e s'incastra, essendo stato scritto a ridosso dei *Karamazov* e dopo *L'adolescente*, nella sua stagione ultima e limpida. La storia è quella di un "uomo del sottosuolo" che ha un'intuizione drammatica: «al mondo ovunque *tutto è indifferente*». Dacché ogni cosa equivale a un'altra, quest'uomo decide di uccidersi la sera stessa. Sennonché, sulla via di casa, incoccia in una bimba, allarmata, che richiede aiuto. Egli la scaccia con prepotenza, ma l'evento, misero e simbolico assieme, lo tormenta. Rapito nei suoi pensieri, desolato nella sua camera, l'uomo non si uccide ma sogna. Siamo ancora e sempre in un mondo onirico, ma più reale della realtà. Sogna di essere «su una di quelle isole che formano l'arcipelago greco» (ricordate, l'*Odissea*?), circondato da uomini perfetti, che vivono in «una sorta di innamoramento reciproco, totale, generale». L'uomo ridicolo fa esperienza dell'Eden, vede istoriata sulla plancia del sogno una nuova o antica era dell'oro. Eppure, la verità dell'uomo terrestre lo turba, lo ossessiona, non gli dà pace né scampo: «Sulla nostra terra noi possiamo amare veramente soltanto con sofferenza e attraverso la sofferenza! Noi non siamo capaci di amare in altro modo e non conosciamo altro amore. Io voglio la sofferenza, per amare». Nel sogno, che si volge repentinamente da placido in inquieto, l'uomo ridicolo corrompe quella stirpe di puri di cuore, «come una cattiva trichina, come un atomo di peste che infetta nazioni intere, così io infettai tutta quella terra felice e innocente prima del mio arrivo». L'Eden si snatura, ruota in cruda mota terrestre, e peggio ancora. Quando l'uomo si sveglia dal sogno, allucinato, comincia a profetizzare per le vie di Pietroburgo una verità lì da duemila anni ma pur sempre valida, «ama gli altri come te stesso, ecco la cosa principale, ed è tutto, non occorre proprio niente altro». Ovviamente, gli uomini comuni prendono il nostro ridicolo per pazzo, per un delirante, per un sognatore. Stringo nel polso il racconto, lo faccio ruggire. Non è forse quello che fanno i nostri "ingenui"? Profetizzano l'era dell'oro, per lo meno quella del sogno. Ed essendo dei signori "nessuno", vengono scambiati per ridicoli, per pittori azzardati, infelici e infantili. Poco importa, ormai sappiamo che solo al "nessuno" è concessa l'esplorazione millimetrica nelle regioni dell'ignoto e dell'imperlustrato, dell'imprevisto e dell'ignorato. Tutte queste cose non possono essere catalogate in una speciale etichetta che faccia fieri i critigonzi dell'arte contemporanea, i galleristi-avvoltoi e gli artisti-faine. Meglio così. Ode ai signori "nessuno" e ai ridicoli di ogni tempo.

www.andreatemporelli.com

Nella vita, almeno per un attimo, tutti siamo stati Arthur Rimbaud. Ingenuo e feroce, radicale e assoluto, egli, assurdamente, è il simbolo della fanciullezza, in cui il sogno è plausibile, l'ignoto verificabile, lo sconfinato, la garbata aiuola sotto casa. Rimbaud, il poeta bambino, è il padre e il paladino dei moderni neoprimitivi. In qualche modo, li identifica nella sua opera più alta e insolvibile, *Une Saison en Enfer* (1873), in particolare nella seconda porzione dei *Délires*. «Mi piacevano i dipinti idioti, soprapporte, addobbi, tele di saltimbanchi, insegne, miniature popolari; la letteratura fuori moda, latino di chiesa, libri erotici senza ortografia, romanzi delle bisnonne, racconti di fate, libretti per bambini, vecchie opere, ritornelli insulsi, ritmi ingenui». Camera delle meraviglie all'opposto, di traverso, in cui splende il disusato e l'abusato, l'informe, il grottesco, il polveroso. Il Doganiere, mirando le tracce, le trecce che sbrecciano le sue mani, cerca di intercettare la propria sorte, che già Rimbaud il veggente gliela impiatta. Con beata frustata ai marchingegni stilosi, innocui, d'allora «trovavo risibili le celebrità della pittura e della poesia moderna». Il poeta dell'«estrema innocenza», dell'ingenuità selvaggia, millenaria, ci dice già tutto, basta assecondarne le vie, serpentine e difformi. Occorre fare così, passeggiare intorno a questi quadri imbracciando il volume catastrofico e definitivo di Rimbaud, come alchimisti che abbiano scoperto la pietra perfetta in grado di dare eternità al morituro. «Sognavo crociate, viaggi di scoperte di cui non è rimasta relazione, repubbliche senza storia, guerre di religione represse, rivoluzioni di costumi, spostamenti di razze e di continenti: credevo in tutti gli incantesimi». Per rilevare e far esplodere l'incantesimo, fiammella che scaturisce frizionando gli occhi, è necessario lo sguardo, non innocente ma ingenuo. Il pittore marchiato dal mondo moderno, vacca da macello e da mungitura, ci introduce semmai in una forma raffinata del già noto. Eppure, l'inesplorato, l'insepolto appartengono al folle, al fanciullo, al dilettante, che non si "diletta" perché il talento di stendere colori o versi o tocchi di scalpello gli scalda il cuore, al contrario, è l'istinto ferino, impossibile, che lo guida. Così il segno, in verità, si muta in scavo, il gesto della penna o del pennello in graffio, dentata, pugnalata. Eccoci all'evento: come l'ominide brutale che incide per sempre la propria storia sulla parete, ampia e vigorosa come una tela.

Perlustrazione in Rimbaud. Nella lettera a Paul Demeny, datata «Charleville, 15 mai 1871», specie di vulcanica, bizzosa dichiarazione di poesia, ci sono un paio di cose indimenticabili. Primo: Rimbaud fa piazza pulita di tutta la tradizione che lo precede. La studia, l'ha amata, la getta nel baratro. L'arte puzza di marcio e più che disincantata è asservita alla mediocrità comune. Che deve fare il poeta (o il pittore)? «Egli cerca la sua anima, l'indaga, la tenta, l'impara". Infine, in scalata solitaria e privo di ramponi, "si fa 'veggente'», fino a giungere lì, alle soglie dell'ignoto, ormai per tutti «il grande malato, il grande criminale, il grande maledetto — e il Sommo Sapiente!». Tolta qualche incrostazione da maledettismo liberty, il punto è chiaro con «balzo attraverso le cose inaudite e innominabili» e un programma a ventiquattro carati: «enormità che diventa norma […] indagare l'invisibile e udire l'inaudito». E ciò vuol dire disporsi per sempre al rischio, al

www.andreatemporelli.com

balzo angelico e a quello che schianta la schiena, con la spina dorsale che s'incunea nel tombino simile a una vipera. Rimbaud non ci dà una lezione di stile (son passati i tempi del gigantismo infernale ormai museale e di facciata), ma di attitudine. Ci mostra la plancia e ci indica la qualità del tuffo. Incava il torso, rotea le braccia, volteggia le gambe, e l'azzurro, spianato come una pupilla, ti attende. Peraltro, quando si trovò a rincorrere il sogno, l'ignoto e quanto aveva già scritto, prevedendolo, a Rimbaud l'ex fanciullo andò malissimo: papale ingresso nel delirio del mondo. Non scriverà più un verso, intraprende attività oniriche come il commerciante d'armi, l'avventuriero, infine il vagabondo. Genova, Cipro, Alessandria d'Egitto, poi Aden, Harar. Si spinge in luoghi africani mai esplorati prima da sguardo occidentale, europeo. 5 maggio 1884, da Aden, missiva destinata ai famigliari: «Che esistenza desolante conduco sotto questo clima assurdo e in queste condizioni insensate! […] La mia vita qui è un vero incubo. Non vi figurereste mai come me la passo male. Lontano da lì: io stesso vedo sempre che è impossibile vivere più penosamente di me». Il sogno, nel mondo, si fa crudo, impossibile. La vita è separata indicibilmente dall'arte. "*Je est un autre*", io è un altro, scriveva perentoriamente Rimbaud al sodale Demeny, perché l'artista quando crea è sempre altrove, è sempre altrui. Quando volle essere se stesso, Rimbaud si smarrì.

Ingenuità all'italiana. È vero, il nostro "selvaggio", in anni di cruciale primitivismo, è stato Dino Campana, il folle, l'idiota, la magnetica bestia i cui *Canti orfici* equivalgono a un quadro di un "semplice": tinte forti e pennellate dure, contorni nettissimi. Ambigua ma esemplare la sua storia, poi virata, malgrado lui, in leggenda: il matto viene disteso nel manicomio di Castel Pulci e lì marcirà, fino a morire, nel 1932. Ardengo Soffici non sopportava le irruenze del mefistofelico Campana né la sua posa eccessiva da "maledetto", eppure, nel 1911, scrisse uno scoppiettante profilo di Arthur Rimbaud. Eccolo a proposito della *Stagione all'Inferno*: «Che cosa sono qui il bene, il male, il bello, il brutto, la ragione, la pazzia? Non più categorie, non più leggi, non più freni. L'abisso freddo e tremendo abitato solo dal mistero. Ma, mentre gli altri restavano a vagolare spauriti a pie' di questo mostro piantato nelle tenebre, egli s'è fatto coraggio e s'è arrampicato lungo i suoi meandri fino a ritrovar la luce». C'è da intravedere, in questa dantesca fuga, il percorso celeste e infernale dei "semplici".

Eppure, era stato già detto tutto. Il "fanciullino" di Giovanni Pascoli non è soltanto il bimbo che dentro di noi non vuol farsi grande, il Peter Pan di cartapesta che continua a svolazzare usando le nostre viscere come aquiloni o deltaplani. È lo spettro che ambisce al mondo del sogno — e perciò dell'attenzione desta, diurna — e rigetta le leggi mortali. «Egli è l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e sente. Egli scopre nelle cose le somiglianze e le relazioni più ingegnose. Egli adatta il nome della cosa più grande alla più piccola, e al contrario. E a ciò lo spinge meglio stupore che ignoranza e curiosità meglio che loquacità: impicciolisce per poter vedere, ingrandisce per poter ammirare». Pubblicato nel 1897 e compiuto nel 1902, *Il fanciullino* respira assieme a Mowgli e a Kim, assieme al Doganiere e assieme al bambino tremendo Kurtz. Si scavalca il secolo e gli artisti, disparati e dalla

www.andreatemporelli.com

cima di diversi fari, sentono la pressione dei primordi. Esplode l'inconscio, vorticosamente, si studia il selvaggio. Ma ogni "primitivismo" sorge quando il primitivo è già irraggiungibile, non più verificabile, come la cucina "della nonna" che diventa *business* solo quando le nonne son morte da cent'anni. «Siamo perduti», dicono gli artisti, «salviamoci». Umberto Saba, il burbero poeta semplice, latrava ai quattro venti che «ai poeti resta da fare la poesia onesta», l'onesto, il necessario, la poesia tersa, che lascia sgomenti e senza scampo, infrangibile, perfino intoccabile, decisiva fin nella singola lettera alfabetica. Saba sapeva bene che la verità in letteratura chiede in cambio il sacrificio dell'artista. Ma non c'è alternativa per scampare allo sfascio dell'uomo che gioca a fare l'arte. L'arte non si gioca, si rischia. E la semplicità, per noi corrotti, si ottiene al prezzo di magistrali fallimenti, di percorsi ipertortuosi e di mastodontiche scavature.

Manca all'appello Cesare Pavese, che quest'anno, tiro da biliardo del caso, avrebbe compiuto cent'anni. Pavese l'ingenuo pagò tragicamente la propria ingenuità. Per tutta una vita tentò la via del selvaggio, del Gauguin della letteratura. Amava gli americani, Pavese, tanto da averli tradotti e impiattati per i nostri occhi. Herman Melville e Sherwood Anderson, Walt Whitman e William Faulkner. D'altro lato, adorava i greci antichi con devozione furente e didattica, saldata per sempre nel libro a lui più caro, i *Dialoghi con Leucò*. Oltreoceano Pavese cercava l'ingenuità smarrita, le «sensibilità nude e primordiali», i colori aspri, vividi, intoccati, come il Gauguin che fugge la città per i paradisi tropicali e disumani delle Samoa; in Grecia la fanciullezza del pensiero, la prima, involuta età del mondo. Chi legge *Il mestiere di vivere*, il drastico, drammatico zibaldone di Pavese, non si stupirà nel rivedere il "fanciullino": «L'infanzia non conta naturalisticamente, ma come occasione al battesimo delle cose, battesimo che ci insegna a commuoverci davanti a ciò che abbiamo battezzato. A qualunque età possiamo *battezzare*. Ma occorre essere tanto ingenui da credere che questa trasfigurazione sia la conoscenza oggettiva. Per questo di solito l'infante ci riesce» (15 giugno 1943). Pavese l'ingenuo, che tenta il *naïf* nel romanzo, con *La luna e i falò*, per esempio, o con le poesie, volutamente sghembe, antiretoriche, schive. «Dov'è l'interesse per il *selvaggio*, che pure t'incute?», si domanda Pavese l'ingenuo, che poi ci consegna, per tocchi, una lezione di storia della letteratura: «L'arte del Novecento batte tutta sul *selvaggio*. Prima come argomenti (Kipling, D'Annunzio ecc.), poi come forma (Joyce, Picasso ecc.). Leopardi con le illusioni poetiche giovanili ha vagheggiato questo *selvaggio*, come forma psicologica. […] Il *selvaggio* t'interessa come mistero, non come brutalità storica. […] *Selvaggio* vuol dire mistero, possibilità aperta» (10 luglio 1947). In fondo, l'artista, grande o modesto, eccellente o casalingo, è sempre selvaggio, ingenuo e feroce. L'artista è sempre Mowgli. Altrimenti, molto semplicemente, non è artista. Piuttosto, chiamatelo *showman*, o portaborse.

Ancora Cesare Pavese. La sua passione per il primordiale e il selvaggio dà frutti editorialmente muscolari. Nel 1947 vara per Einaudi, con la collaborazione di Ernesto de Martino, la "Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici"; nel 1948 legge e legalizza le prime traduzioni da Omero di Rosa Calzecchi Onesti («un

www.andreatemporelli.com

lavoro da fare tremare i precordi», le scriverà), traduce la *Teogonia* di Esiodo. In quegli anni, si appassiona alle esplorazioni accademiche del geniale storico delle religioni Raffaele Pettazzoni. Costui, per gli "avversari" della Utet, compila un'antologia titanica di *Miti e leggende* (1947-1963) del mondo (nel terzo volume, destinato *all'America Settentrionale*, viene omaggiata, tra gli artisti che «per primi hanno sentito il fascino e il richiamo di queste forme arcaiche», «l'esperienza e la testimonianza di un umanissimo poeta, Cesare Pavese»). In qualche modo la selvaggia saggezza dei "primitivi" ottiene la laurea. Ciò che dice il Pettazzoni a proposito della «forza arcana e possente» del mito, del racconto ancestrale delle origini, la cui verità «non è di ordine logico; nemmeno è di ordine storico: è, soprattutto, di ordine religioso, e più specialmente magico», vale, con le regolari differenze, per i "semplici". Essi, come sappiamo, antepongono alla storia il sogno, alla ragione il ragionevole delirio, l'ossimoro. Accogliamo il pensiero del savio Pettazzoni: «Verrà un giorno in cui anche i miti delle origini perderanno la loro "verità" e diverranno a lor volta "storie false", ossia favole — e ciò sarà quando anche il loro mondo, costituitosi sulle rovine del primo, andrà a sua volta in frantumi per dar luogo ad una ulteriore formazione diversa. Così infatti procede la storia, per successive disgregazioni e reintegrazioni, dissolvimenti e rinascite, nella perenne alternativa del vivere e del morire». E, se questi quadri, semplici e primordiali, netti e impietosi, non risvegliassero un mondo perduto — quello lo fanno gli accademici —, ma preparassero le origini di un mondo nuovo?

Bizzarria della storia e della cultura, che provo a segnalare così. Il moralista viennese Sigmund Freud, che si può dire abbia informato di sé l'intero Novecento, ci ha spiegato due cose, che l'uomo è una malattia (il concetto gli giunge per direttissima da Nietzsche: «una di queste malattie della terra si chiama, per esempio, *uomo*») e che l'uomo è un sognatore, anzi, che forse la verità dell'uomo la si ricava proprio studiando i suoi sogni. In realtà, l'essere che deambula giornalmente per le vie del mondo non è che un calco, imperfetto e statico, estratto da quella materia volubile e complessa. Come si sa, lo smascheratore Freud utilizzò i propri saperi per scavare nelle nevrosi e nei miti dei popoli dei primordi, dei selvaggi moderni, ricavandone un volume di successo, *Totem e tabù* (1912). Paul Valéry, che in qualche modo anticipa le risposte e gli inquieti interrogativi di Freud, ci rivela, dalla matassa baluginante e insolvibile dei suoi *Cahiers*, una verità impossibile: «C'è qualcosa di terribile nell'essere ciò che si è. Se io è qualcosa, esso è niente». Fate dialogare questo assioma, imperdonabile e imperdibile, con quanto detto a proposito di Odisseo e di Rimbaud. Risolveremo l'enigma dei "nessuno" così: ogni vero, grande artista è sempre e comunque un "nessuno": pena la squalifica dell'opera.

Lezioni evangeliche. Come si sa, si giunge al Padre attraverso il Figlio, in fondo tornando fanciulli. Più che un ritorno, una conquista. Non c'è nessun Eden da raggiungere, ma una vita da vivere, con uno sguardo che setaccia, attento, particolare, impietoso. I bambini sono impietosi perché non distinguono il bene dal male. Proprio per questo, l'attimo dopo aver accusato, sanno perdonare. «In verità vi dico: se non vi convertirete e non diventerete come i fanciulli, non entrerete nel

www.andreatemporelli.com

regno dei cieli. Chi dunque si farà piccolo come questo fanciullo, questi sarà il più grande nel regno dei cieli» (*Mt* 18, 3-4). Questo dice Gesù, con perpetuo, drammatico sbilanciamento dei piani comuni, per cui il piccolo è in verità l'altissimo, il povero il ricco, l'ignorante il sapiente, come se tutto il mondo si convertisse. Ecco, convertirsi. "Convertire" dopo tutto significa ruotare, svoltare, cambiare rotta e marcia. Torna Rimbaud: «La scienza, nuova nobiltà! Il progresso. Il mondo cammina! Perché mai non dovrebbe svoltare?». Non c'è malinconia nelle parole di Gesù, nessun ritorno al passato in un pensiero teso costantemente a oltrevarcare i paradossi, spinto alle estremità dell'accettabile. Si diventa bambini essendo adulti. Anzi, l'adultità, la saggezza, è fanciulla, perché il giudizio è semplice, spoglio, netto. Impietoso, sì. Ingenuo e feroce. I *Vangeli* sono pieni di bambini, Gesù ama farsi assediare da loro, con loro il dialogo è teso, depurato («Allora gli furono portati dei bambini affinché imponesse loro le mani e pregasse; ma i discepoli li sgridavano. Gesù però disse: "Lasciate, non impedite che i bambini vengano a me, poiché di essi è il regno dei cieli"», *Mt* 19, 13-14; «Quindi, preso un bambino, lo pose in mezzo a loro e stringendolo fra le braccia disse loro: "Chi accoglie uno di questi bambini in nome mio accoglie me e chi accoglie me non accoglie me, ma colui che mi ha mandato"», *Mc* 9, 36-37). Bambini e donne affollano i Vangeli, le creature marginali, ignote, deboli. Ma è tutta apparenza, perché il debole, in realtà, è il più forte.

Paolo di Tarso, come al solito, complica le cose: «Fratelli, non comportatevi da bambini nel giudicare, siate fanciulli quanto a malizia ma adulti nei giudizi» (*1 Cor* 14, 20). L'adulto è smaliziato e forse per questo è savio, cioè discerne il bene dal male. Il bambino è innocente, ma anche impulsivo, gli sfuggono i contorni delle cose. La prospettiva, sgranata, cambia. Gesù parla del Regno dei cieli, in cui concetti come bene e male, giusto e ingiusto sono superficiali, inutili; Paolo, oratore infallibile, organizzatore sublime, si riferisce al mondo degli uomini, in cui i bambini debbono essere educati, sono facili prede. Stringi stringi, esaltando diabolicamente i versetti biblici che cosa mi assilla? Che l'artista, costantemente di fronte alla scelta — cosa raffigura, con quali colori, attraverso quali tecniche, che cosa vuole significare… — deve convertirsi. Bambino e selvaggio, piccolo, spaventoso Mowgli si aggira tra le aule barbaglianti degli *atelier* di grido, ululando. L'arte fa spavento, atterrisce. Una rosa dai petali aperti, simili a mille millenari volti, nel suo vaso appena stuzzicato dal pennello. Intorno il vuoto, monastico. Non serve altro. I mercanti-avvoltoi dell'arte, che rivendono e propinano carcasse, che volino altrove.

Shere Khan ha la testa memorabile e gigantesca della tigre di Antonio Ligabue. È "tuttabocca", rossa ed esorbitante, con la lingua che assomiglia all'architettura alare di un angelo. I denti, bianchissimi, cadono e s'incrociano come un rosario, gli occhi a mala pena si vedono, scompaiono dietro il naso, i baffi, le striature complesse e cabbalistiche. Shere Khan è il male, violento, e Mowgli, per diventare creatura, deve ucciderla. Altrimenti, è destinato a restare spettro inerme, sogno abortito o appena abbozzato. Ma la caccia grandiosa è quella contro il *dhole*, il

www.andreatemporelli.com

Cane rosso, come è chiamato il racconto più grave e ferino dei *Libri della giungla*. Il *dhole*, figura dell'avidità incontrastata e della fame impietosa, attacca in branchi incalcolabili. Attraversa la giungla e la squassa, la esaurisce, consumandola, e non c'è bestia che possa opporsi a questa piaga biblica, assalto delle locuste e pioggia di fuoco assieme. Ma Mowgli, l'artista selvaggio, il bambino bestia, che può essere ogni cosa non appartenendo a nulla («Mowgli il Ranocchio sono stato, Mowgli il Lupo ho detto di essere. Ora dovrò essere Mowgli la Scimmia prima di diventare Mowgli il Cervo. E da ultimo sarò Mowgli l'Uomo»), riesce nell'incredibile, affronta e doma l'impossibile. Grazie all'astuzia, ma soprattutto alla capacità di parlare e di persuadere tutti gli animali, senza distinzioni di clan — Mowgli è tutti e nessuno — il bambino silvestre disperde il branco dei *dhole*, anzi, lo annienta. «Tu sei in tutto e per tutto uomo, altrimenti il Branco sarebbe fuggito davanti ai dhole», gli ripete Akela, l'antico capolupo, morente. «Mowgli costringerà Mowgli. Torna dal tuo popolo. Va' dall'uomo», conclude la bestia. Il mondo dei sogni, magnifici e terrificanti, sublimi e selvaggi, si occlude, albeggia quello degli uomini. Eppure, sconsideratamente, con la furia felice degli ingenui, i nostri "primitivi", pittori del sogno e della giungla, restano pur sempre sul valico, tra il villaggio degli umani e il covo dei feroci, ancora, orgogliosamente dei "nessuno", perché come Mowgli possono essere ogni cosa, la tesi e l'antitesi, il concetto e il proprio opposto, l'arma superiore e il modo per disinnescarla. E i *dhole*, per caso, non vi ricordano la pulsione viscerale e stomachevole, disperata di certi negrieri dell'arte contemporanea? Dopo tutto, come sussurrava Norman O. Brown in cima al decisivo *Love's Body* (1966), «Almeno nella vita dello spirito, le avventure andrebbero portate fino in fondo».

L'unica certezza è che siamo mortali, che invecchiamo, che le cose, anche i segni più duraturi e granitici, sono destinate a liquefarsi. Che cosa riassume la nostra vita? La somma dei nostri atti, delle nostre scelte, delle nostre opere? È troppo poco, e in fondo, siamo un desiderio. Sporgiamo verso di esso. Siamo sempre l'ultima cosa che stiamo facendo, l'ultimo oggetto che vorremmo contemplare, l'opera magnetica che attende di giustificarsi in uno scritto o su un quadro. Perfino, potremmo sacrificare tutto ciò che siamo stati per un volto ignoto, una fuga imprevista, un implausibile e imperdonabile sogno. In fondo, il sogno e l'impossibile costituiscono la nostra armatura di uomini.

www.andreatemporelli.com

Lettera aperta

Davide Brullo

Una cosa che non farò mai più. Lettera a Paolo Febbraro

Sono stanco. L'Italia è un Paese pieno di ratti, che si arrampicano sulle gambe, dilaniano stinchi e ginocchia, obbligano alla caduta, irreversibile. Ti impediscono di lavorare, questo è il ruolo del ratto. Non discutono le opere, non le giudicano, con la violenza continua che reclamano, ma ti offendono, ti mordono, desiderano la tua fine, la morte della parola, la cancrena. Sono stanco perché ogni volta sono costretto a dire straordinarie banalità, a marcarle e rimarcarle. Sono stanco e allora prendo spunto da una strampalata stroncatura di Paolo Febbraro per rispondere a lui e a chi come lui la mette sempre in politica, gettando in quel vespaio la letteratura. Sono stanco e faccio una cosa che non farò mai più: espongo il mio passaporto, il mio fondoschiena che tanto si sfascia sempre per terra, privo di paracaduti politici e ideologici. Non posso più sperare in un Paese dove le opere vengono vilipese, bestemmiate per il solo gusto di farlo; non ci resta che operare, resistendo, con la qualità eccentrica, dissoluta degli eremiti. Questa lettera verrà affissa in tutti i luoghi possibili, in ogni tenda e caravanserraglio che le verrà offerto, simile a una stimmate, a una depravata icona. (D. B.)

Scorretto Paolo Febbraro: «io non ti conosco, io non so chi sei, cantava Mina, ma lei crede di conoscermi benissimo, architetta un Davide Brullo di cartapesta, aereostatico e volteggiante, che gode a fiocinar con le freccette. Spero che l'esercizio sportivo doni muscoli al suo cervello, ma, anzitutto, preliminare precisazione, lei sbaglia completamente bersaglio, ha appiccicato la mia faccia su un corpo che non mi appartiene, fa la figura del cecchino che spara al manichino del negozio di fronte scambiandolo per il Presidente Kennedy. Dunque, mi apparecchio a leggere la sua stroncatura ai *Maledetti italiani* che apparirà sull'*Almanacco di Poesia 2007-2008*, pregiudizialmente approvandola, premeditatamente pensando che finalmente qualcuno m'insegnerà qualcosa, mi leverà la benda dagli occhi, calerà le braghe e detonerà bastonate sul deretano. Eppure, subito, fin dall'arzigogolata premessa,

www.andreatemporelli.com

mi sa che la faccenda finirà in vacca, e in effetti dal piano beatamente estetico si passa a quello politico, che io neppure piglio in considerazione, di cui non m'interessa nulla, che mi è estremamente ostile. Così lei comincia a blaterare su una cultura «gregaria del Fascismo» e di «ribellismo clerico-fascista», di «anticultura rurale e antiliberale», di «puro stile di Strapaese» e di «un'operazione di retroguardia». Mi rovista le tasche con la certezza di scovare la benedetta tessera, ma purtroppo per lei io non sono un fascista né un chierichetto né un ciellino con l'ansia di scalare le vette del potere, non sono iscritto a Forza Italia e neppure a La Destra, ma lei, ignorando la mia storia e la mia stirpe, evidentemente ipotizzando una congiura clerical-manganellante, perpetua un'assurda tiritera: assurda perché non ha letto il libro, lo ha sfogliato sapendo già cosa scrivere prima ancora di sfogliarlo, usandolo come piede di porco per darmi del porcello, come pedana di lancio del suo missile destinato a sfracellarsi sulla sagoma con la mia faccia in vetta. Lo dimostra la sua miopia micidiale, memorabile, propria di chi fa le pulci ai *Viaggi di Gulliver* rimproverando quel capolavoro di non essere un *Grand Tour*, scambiandolo per un trattatello di morale. Cucendomi la bocca cita Curzio Malaparte («noto poligrafo trasformista, insieme scandaloso e politicamente abile»), che io non considero, che per me è uno sconsiderato e perfino un cattivo scrittore, mentre dovrebbe confrontarmi con la prosa di Jonathan Swift, alla peggio con il pensiero (criticabilissimo) di Ralph Waldo Emerson. Continuando mi considera Davide Brullo un critico per potermi rimpiattare che quel libro «non ha una legittimità critica», laddove io ho scritto papale papale che sono un lettore disadattato e disarmato, che quel libro è un gioco che ammette e pretende «la discussione, la replica, lo sfottò» (eppure lei mi assegna epiteti strampalati, additando «lo squadrismo giulivo del manganellatore verbale», le rode la mia plateale «strafottenza da proclama futurista» — ci mancavano pure i Futuristi, francamente antipatici, poi tutta l'armeria del devoto destrorso è passata in rassegna — che legge soltanto lei con i paraocchi dell'ideologo di borgata). Perpetuando mi spulcia come si leggerebbe Cesare Segre o Ezio Raimondi laddove il contesto è contestabile ma visibilmente ludico, ironico, onirico; perpetuando considera quella un'antologia mentre io scrivo a lettere cubitali che «questo è un testo apologetico più che un'antologia». Lascia in disparte i veri eroi di quella tragicommedia, cioè i poeti, che non cita, che non discute perché indiscutibili, che lascia ad ammuffire, perché lei non ha a cuore la poesia ma l'invettiva politica, la pornografia partitocratica. Parte in quarta spalancandomi davanti agli occhi l'enciclopedia di famiglia, per segnalarmi che il canone non è una pratica novecentesca, per dirmi che precipito in un «miserando errore storico» (lo sanno anche i muri cretini che critica, antologia e filologia provengono dagli alessandrini, io, limitatamente al Novecento, sottolineo la pratica terrificante di chi mette marchi e marchette sul fondoschiena del poeta di turno, la pratica mefistofelica del poeta che si appiccica in fronte l'etichetta con scritto sopra "poeta", l'andatura ampia del critico compassato che se ne lava le mani e dice: «Per fortuna è morto Genette, per fortuna Auerbach e Spitzer e Barthes e Bachtin sono memorie

www.andreatemporelli.com

del sottosuolo, adesso è il regno degli indecisi e dei mediocri, dei professorini che agitano in faccia agli studenti la propria ipocrisia e dabbenaggine»); scambia Laputa per un atollo caraibico, agitandomi in faccia la bacchetta, avendo timore che forse io le freghi il mestiere, cosa di cui non m'importa nulla. Mi imputa di non considerare le sole, misere, minime idee che ho marcato su quel libro, narrativo, ondivago, matto se vuole, e se vuole perfino inutile e indecente, ma di certo non reazionario né fascistoide, bambino e nudo, che tifa per le regole del sogno e della creazione, ideuzze che per facilitarle il compito le riassumo così:

1) il poeta è un Lord Jim; reietto e solitario, «edificatore di eresie e allo stesso tempo delle argomentazioni più solide per mandare all'aria quelle stesse eresie», esploratore che si prova a ogni verso, che rischia il fallimento a ogni libro, tendendo verso l'infinito e oltre, apolide, indipendente dai critici e da cricche di giornalisti e da lettori compiaciuti, intercettabile forse tra dieci, cento, mille, diecimila anni, mentre lei, Paolo, Paladino del Rancore, rinchiude i poeti nel pollaio in cui sono scappati, difende con la durlindana il diritto di critica, ammorbando il poeta-gallo, anelando a flotte di galline schiamazzanti versi;

2) la critica si è deprezzata in torme di leccaculo, di leccapiedi, di lacchè; punta il dito contro chi sfrutta e fotte la letteratura, ormai terra desolata di nessuno, dove tutti possono fare un po' come cavolo gli pare, per edificarsi una cattedra e un *Annuario*, una posizione e una postazione, un posto al sole di prestigio e di poterino, fitta di scannati che spaccano il capello in quattro per mestiere, da mestieranti che quando va bene sono incapaci, altrimenti sono soltanto accidiosi dell'ultima ora.

Lei doveva criticare queste posizioni, ipertiroideo Febbraro, ma è ovvio che i suoi metodi fascisti, maoisti, stalinisti van bene a ogni latitudine e in ogni tempo: tu ignori ciò che uno ha scritto, gli ficchi una tessera in tasca e poi lo accusi: «Ecco vedete, è lui il fascista, il traditore, il delatore, acciuffatelo, scotennatelo, eliminatelo!». Ed è per questo che le rispondo, lo sa, perché altrimenti chissenefotte, ma qui va a finire che la parola arrugginisce in verità e fascista lo va ad urlare ai quattro venti della sua sezione politica. Per questo non posso stare in silenzio, come vorrei, nella grotta-trincea della mia casa, a pensare alle opere e ai giorni miei, senza disturbare il suo pollaio, l'erba dei suoi prati sempreverdi, perché una malignità, una mezza boiata, una leggendaria cretinata si salda in moneta sonante e non vorrei che qualcuno a vedermi per la via fischiettasse *Faccetta nera*, mi rovesciasse in fronte il *Catechismo della Chiesa Cattolica*. Sa che le dico, savio Febbraro, mi fa rimpiangere di non appartenere a nulla, quasi quasi mi piacerebbe apparentarmi a qualche setta o a qualche chiesa, così potrei difendermi con più forza, fare il lancillotto, parlare uno per tutti, invece sono solo e malsicuro e idiota, e vorrei che qualcuno parlasse con me e non con i fantasmi che affollano la mia mente e che intersecano i propri incubi, mi affronti orizzontalmente, faccia dentro faccia. Sarò pure un ingenuo, ma continuo a scrivere dove mi danno spazio e fiato, sul *Manifesto* come su *Famiglia Cristiana*, è lo stesso, manifestando le mie idee,

www.andreatemporelli.com

parlando di ciò che amo, della letteratura, ma questo è evidentemente un Paese che non permette tali aperture di pensiero, o sei di Destra o di Sinistra, o sei un clericalreazionario o un antipapistarazionalista. Sei sempre qualcos'altro e mai te stesso, sei sempre un partito, una tessera, una linea critica o poetica o politica. E pensare che ho scritto pure tre pagine di *Istruzioni per l'uso* per giocherelloni come te, per farti capire di cosa stavo parlando, Paolo. E, se non ti piace Monopoli, non puoi scrivere che fa schifo perché non è Risiko, devi criticarlo in quanto Monopoli. Eppure è tutto chiaro come il chiar di luna, perché ho fatto chiaramente riferimento al Leopardi delle *Operette morali*, al *Parini*, in particolare, dove viene fuori che il lettore dev'essere sempre nudo e desolato di fronte al testo, che la matrigna storia della letteratura troppo sovente serve ai mistificatori come lei per fare i loro giochi sporchi e sbattere i propri panni laidi in faccia al prossimo. Più precisamente, la penso come Emily Dickinson quando scrive che «se provo la sensazione fisica che mi si stia spaccando il cervello, allora so che quella è poesia» o come Vladimir Nabokov che lasciava giudicare i romanzi dalla sua spina dorsale. Vede, non sono un critico, lo scrivo e lo ribadisco (bizzarro però che lei, che di mestiere è critico, non abbia letto, odorato e citato l'antologia – quella sì – di poeti ultimi *La stella polare*, che le permetteva un'altra cesta di ingiurie, se non altro perché è edita da Città Nuova, editore cattolico, brrr, stridor di denti e di caviglie…). Ma lei incede e incide offese con la sua paradossale paternale, e scrive che mi sentirei messo «ai margini da una società laicizzata, atea, universitaria, scientifico-tecnologica». Ma che me ne frega, rancoroso Paolo? Io voglio solo parlare di letteratura, lo capisce o no, è un desiderio così strampalato? Non ho scritto un manuale da distribuire durante il *Family Day*, non ho scritto un'invettiva contro i matrimoni *gay*, non mi sono scagliato contro il governo di Zapatero, non ho lodato la Carfagna, la Gelmini o Berlusconi, ho scritto un libro comico, un'opera buffa in forma di antologia apologetica. Se lei prende le provocazioni per oro colato, dimostra di essere più papista del Papa, e immagino che cosa leggerà, tanto per tornare a noi, dentro *I viaggi di Gulliver*, comincio già a terrorizzarmi perché il suo è terrorismo critico e cinico, lei è un balilla della critica. Capisco solo che questo è un Paese in cui è impossibile non finirla in politica, un Paese in cui della letteratura non fotte neppure ai letterati, è una sottostruttura di qualcosa d'altro, un condimento sopra la bistecca sindacale, il tronfio e tozzo filetto ideologico. Bizzarro, per esempio, dal momento che lei mi conosce così bene (citando le mie collaborazioni su *Libero* e sul *Domenicale*, che secondo la sua lungimirante visione del mondo mi fanno parlare per partito preso) che mi rimproveri di *non fare i nomi* («Se Brullo facesse dei nomi, questi potrebbero difendersi in un (civile, ahimè) incrociare di spade dialettiche»), quando è una vita che faccio nomi, ma non è quel libro, istrionico e catatonico, suggestivo prima che imperativo, la sede né il genere letterario (tragicomico, ironicopatetico, glielo ripeto per conficcare la solfa) lo contempla. A memoria, ho dissezionato e criticato (leggendo i libri, citandoli e provocandoli, senza astuzie ideologiche di mezzo) Alfonso Berardinelli e Pietro Citati, Andrea Cortellessa e Massimo Onofri, Maurizio Cucchi e Roberto Mussapi e Milo De

www.andreatemporelli.com

Angelis e Giancarlo Majorino, poi, digradando, fino a Giuseppe Genna e Mario Desiati, Flavio Santi (che pure amo come critico e intellettuale) e Paolo Di Stefano, Antonio D'Orrico e compagnia fitta. Tutti quanti mi hanno gentilmente e *civilmente* ignorato: l'indifferenza, questo è il modo con cui ti serrano le fauci, disinnescano la penna, spiumano. Ma tu, Paolo-Paladino-del-Rancore, che ragioni in termini di sette e di congreghe, di massoneria e cospirazione, terrorizzato dall'«energia violenta e fanfarona dei ribelli», inabile a oltrevarcare il mondo, a pensare a rapporti affettivi ed elettivi, liberi, ad avventure della mente e dello spirito, disancorate dall'interesse (con l'ansia che hai di nominare Davide Rondoni, poi, appari disarmante e disarmato: se vuoi, attacca ideologicamente lui, io che c'entro? La «nuova iniziativa di Rondoni e Brullo» è tale solo per te, nel tuo cervello carbonaro, perché Rondoni mi ha offerto un luogo, un prato, un parcheggio che io ho utilizzato come pare a me, senza chiedere nulla a nessuno, senza render conto ad alcuno; ciò che mi lega a *Libero* e al *Domenicale*, come a *Poesia* e ad *Atelier*, visto che la metti sul politico, dunque sul *gossip*, riducendo un discorso letterario a un Tapiro aureo da *Striscia la notizia*, sono proprio rapporti singoli, letali e affettivi). Così, continui a bearti del tuo belato come la capra in cima alla valle, compiaciuta dell'eco che gli proviene dalla cornice dei monti. Vedi, Paolo, tu non parli a Davide Brullo, ma a qualcun altro, e devi domandarti e devi dirmi a chi parli, perché io non sono il pallone gonfiato, gonfiabile e arieggiante che credi tu. Soprattutto, visto che ci tieni tanto, tieni conto che non ho la tessera di nessun partito, solo quella della piscina vicino a casa.

Davide Brullo

Appendice (politica)

Mentre mi ripulisco dalle ferite con cui Paolo Febbraro mi vorrebbe ammutolire, inferendo scombinate combine tra me e chissà quale setta catto-fascista, interferendo nella mia vita politica e pubica, tentando di infierire sulla mia sovrana nullità, arriva la telefonata. Davide, sono il tuo amico Luigi Mascheroni del «Giornale»... "Amico", tra giornalisti, è gergalmente usato per intendere uno che, se non ti ha fregato, è prossimo a farlo. In sostanza: mi segnali una manciata di scrittori non organici alla Sinistra presi a pedate nelle antologie dei critici di Sinistra. Mi sembra un presa in giro, poi urlo: «Io!». Poi i nomi, un rosario di poveri cristi, glieli faccio, lui mi ringrazia e il giorno dopo (l'otto gennaio) esce l'articolo *Questa è l'armata rossa della critica*. Sì, ma non è questo il punto, dico all'amico Luigi. Il punto non è se uno scrittore è di Destra o di Sinistra o di Centro, il punto è il valore estetico ed etico di un'opera, punto e basta. Se Alberto Asor Rosa, Salvatore Guglielmino, Carlo Muscetta ed Edoardo Sanguineti hanno il tarlo dell'ideologia, lasciali nel loro pantano, l'insetto li roderà fino a consumarli. Se Natalino Sapegno scrive che la filosofia di Leopardi è quella di un adolescente, perché continua ostinatamente a porsi delle domande ingenue e irrisolvibili (che senso ha vivere? che cos'è l'uomo? perché la morte? che valore hanno il cosmo e i

www.andreatemporelli.com

mondi?, cioè quei quesiti che da Omero a Shakespeare a Tolstòj a oggi fanno grande uno scrittore, fecondissimi proprio perché impossibili), compatiscilo. Insomma, se uno ha una malattia o lo curi oppure, se non vuole essere aiutato, lo lasci al suo triste destino, non ti fai ammorbare dallo stesso virus. Voglio dire, non puoi combattere l'altro con le stesse armi che, sostieni, sono insostenibili. Non puoi sempre gettarla nella vacca sacra della politica, ecco, quello è uno scrittore di Destra e voi di Sinistra lo avete ignorato. Caro mio, di questo passo non si avanza di un centimetro. Tu devi dimostrare criticamente che quel critico è un cretino ad aver anteposto, faccio per dire, Alberto Moravia a Giuseppe Berto. Ma lo devi far capire soltanto attraverso le opere, non le tessere, le convenienze, il ping pong ideologico (quello è più bravo perché tematizza Dio; no, è più bravo l'altro perché parla dei lavoratori precari). La letteratura è grande proprio perché ogni tema può essere quello giusto per un romanzo gigantesco, per una impareggiabile poesia.

Ma, che vuoi, è una polemica con il «Corriere della Sera», mi dice Luigi. Capisco. Capisco che allora la mettete nella vacca sacra del conformismo giornalistico, dove tutto è trippa per troppi intellettuali di quartiere. Capisco che la letteratura è troppo poco se non è usata come manganello politico, se non è spianata con la scusa ideologica. In Italia funziona così: «Che cosa stai facendo?». «Ma come? scrivo...», dice l'incauto genio. E l'inserviente burocrate, il servo del regime replica: «Scrivere è inutile, scrivi per qualcosa, per qualcuno, per spalleggiare un'idea, per servire un partito». Ovvio, un libro che si eleva sulle nude ali del genio non fa mica notizia.

www.andreatemporelli.com

Voci

Fabio Franzin

NOTIZIA BIOGRAFICA

Fabio Franzin è nato nel 1963 a Milano, da genitori veneti "emigrati" nella capitale lombarda nei primi anni del dopoguerra; a Milano il padre è imbianchino, la madre serva in casa di nobili decaduti che, alla fine, le ruberanno i risparmi accumulati. Nel 1970, al seguito dei genitori (decisi a tornare in Veneto che, nel frattempo, si sta trasformando da terra "agricola" e di miseria, nel polo industriale-manifatturiero del "miracolo del nord-est") giunge a Chiarano, ma le condizioni economiche della famiglia rimangono modeste e, a sedici anni, nonostante la propensione agli studi umanistici, inizia a lavorare in un mobilificio come operaio, sua attuale professione.

Nel 1998 il critico-poeta Achille Serrao presenta la sua opera poetica all'"American Association of Italian Studies" dell'Università di Chicago (U.S.A.). Sue poesie sono state tradotte in inglese, francese, cinese, arabo, tedesco, spagnolo e sloveno.

Vive a Motta di Livenza, in provincia di Treviso.

AUTOPRESENTAZIONE

Da sempre accanito e onnivoro lettore, ho iniziato però a scrivere tardi, intorno ai venticinque anni, perché convinto che, senza studi specifici, mi mancassero le "basi", che, in qualche modo, non ne fossi degno. Da subito mi sono avvicinato alla poesia e, grazie al magistero di Zanzotto, Marin e Pascutto, (che considero i miei "padri spirituali") ho sentito il dialetto (da me imparato come lingua altra dopo la giovinezza "italiana" di Milano) la mia lingua dell'anima, lingua di paesaggi naturali e umani (anche se ormai entrambi "violati, violentati" e irrimediabilmente mutati), umile, popolare e "onesta": cifre che la critica riconosce alla mia poetica. Ho sviluppato però una sorta di bilinguismo, avendo pubblicato anche opere in lingua italiana. Oltre ai maestri succitati, avverto l'influenza, nella mia poetica, di poeti

www.andreatemporelli.com

amati come Leopardi e Saba, per citare due italiani, e di Heaney, Frost, Marina Cvetaeva e Jaccottet. Da Zanzotto, Jaccottet e Frost ho compreso quanto il paesaggio possa farsi *humus* e memoria; da Saba e Leopardi che la poesia ci attende anche in casa, fra le nostre umili cose; da Heaney che l'aspetto "epico-popolare" nasconde tesori immensi; da Marina Cvetaeva quanto la parola possa diventare sacra, farsi oracolo. Da questi maestri, la mia voce sommessa, la mia vocazione alla parola.

Dopo molti anni di lavoro appartato, negli ultimi tempi ho ricevuto lusinghieri e appassionati apprezzamenti dalla critica e dagli addetti ai lavori, ma anche dal pubblico che mi segue nelle letture; proprio dal pubblico, prima di tutti, ho compreso "l'azione penetrante" della mia parola, parola in cui molti lettori riconoscono le proprie vicende umane.

Opere

Poesia

Nel dialetto Veneto-Trevigiano dell'Opitergino-Mottense:

El coeór dee paròe, Roma, Zone 2000, con la prefazione di Achille Serrao;

Canzón daa Provenza (e altre trazhe d'amór), Milano, Fondazione Corrente 2005 (premio "Edda Squassabia 2004");

Pare (padre), Spinea, Helvetia 2006, con introduzione di Bepi de Marzi;

Mus.cio e roe (Muschio e spine), Sasso Marconi, Le Voci della Luna 2007, II ed. 2008, con introduzione di Edoardo Zuccato, "Premio S. Pellegrino Terme 2007", "Superpremio Insula Romana 2007", "Premio Guido Gozzano 2008", Premio speciale della giuria "Antica Badia di S. Savino 2008";

Erba e aria, Rimini, Fara 2008, nell'Antologia *Dall'Adige all'Isonzo — Poeti a Nord-Est* (a cura di Alessandro Ramberti, introduzione di Chiara De Luca e Massimo Sannelli);

Fra but e ortìghe (fra germogli e ortiche), Montereale Valcellina, Circolo Culturale Menocchio 2008 (*plaquette* nella collana "poeti in viaggio");

Fabrica, in corso di stampa, Borgomanero, Atelier 2009.

In lingua:

Il groviglio delle virgole, Grottammare, Stamperia dell'Arancio 2005, premio "Sandro Penna 2004 sezione inedito", con introduzione di Elio Pecora;

Entità, in E-book, Biagio Cepollaro E-dizioni 2007.

Narrativa

Là, dove c'era l'erba, Roma, Filca 2005, testo finalista al premio "Italo Calvino 2003";

Lettera ai prati, in *Il Veneto del futuro. Sogni e visioni. Dieci racconti*, Venezia, Marsilio-Corriere Veneto 2005.

www.andreatemporelli.com

Saggistica

La promessa di Galatea, «Baldus», VI, n. 4, 1996 (sulla poesia di Ernesto Calzavara).

Traduzioni

Blues del parón (da *Blues del amo* di Antonio Gamoneda), in dialetto Opitergino-Mottense, «Testo a fronte», XVIII, n. 37, 2007, pag. 219

Bibiliografia della critica

Gian Mario Villalta, *Equilibri difficili*, «Baldus», VI, n. 4, 1996, p. 43
Achille Serrao, prefazione a *El coeór dee paròe*, Roma, Zone 2000, pp. 9-15
Lello Voce, *Fabio Franzin*, «Kult», PEM, IV, n. 2, 2001
Bepi De Marzi, *Le coraggiose poesie di Franzin,* «Il Giornale di Vicenza», 28 ottobre 2001, pag. 33
Elio Pecora, nota introduttiva a *Il groviglio delle virgole*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio 2005, pp. 7-8
Daniele Piccini, *Il mondo delle parole*, «Famiglia cristiana», LXXV, n. 43, 2005, p. 116
Alberto Cellotto, *Il groviglio delle virgole*, «Semicerchio», XXXIV, n. 24, 2006, p.76
Bepi De Marzi, *Nel tempo definito,* nota introduttiva a *Pare*, Spinea, Helvetia 2006, pp. 5-8
Daniele Piccini, *Franzin, intreccio amoroso,* «Famiglia cristiana», LXXVI, n. 21, 2006, pag. 108
Paola Baioni, *Poesie nate dal silenzio e dal dolore,* «L'Osservatore Romano», 4 ottobre 2006, l'Osservatore libri, scaffale.
Maurizio Cucchi, *Come può essere bello rivolgersi alle cose*, «Lo specchio de La Stampa», 21 aprile 2006, scuola di poesia.
Davide Bregola, *Le cose i segni*, «Le Voci della Luna», n. 36, 2006, pag. 17
Fabrizio Bianchi, *Presepi tel tenpo*, in *Compiere miracoli*, antologia, Sasso Marconi, Le Voci della Luna 2006, pag. 37
Edoardo Zuccato, prefazione a *Mus.cio e roe*, Sasso Marconi, Le Voci della Luna, 2007, pp. 5-10
Giacinto Bevilacqua, *Mus.cio e roe. 15 anni di Franzin*, «L'azione», XCIII, n. 17, 2007, pag. 17
Daniele Piccini, *Il mondo salvato dal dialetto*, «Famiglia cristiana», LXXVII, n. 16, 2007, p.113
Fabio Giaretta, *Dialetto, una lingua viva perché "nomina" le cose*, «Il giornale di Vicenza», 4 agosto 2007, pag. 39
Franco Loi, *Fabio Franzin, "Mus.cio e roe"*, motivazione finalista premio S. Pellegrino Terme, pieghevole «bergamopoesia 2007», San Pellegrino 2007
Luciano Pagano, *Sull'orlo della strada*, «Tabula Rasa», Nardò, Besa, n. 6, 2007, pp. 9-10

www.andreatemporelli.com

Lilia Slomp Ferrari, *La madre nella poesia in dialetto*, «Ciácere en Trentin», n. 85, settembre 2007, p. 7
Mario Mastrangelo, *La poesia che ci dice*, «Voci dialettali», XXXV, n. 141/6, 2007, p. 32
Stefano Guglielmin, «Poesia», XXI, n. 224, 2008, p. 74
Achille Serrao, *I poeti per il paesaggio*, «Periferie», XIII, n. 45, 2008, p. 3
Giacinto Bevilacqua, *In dialetto i dubbi e le verità di Fabio Franzin*, «L'azione Illustrata», XCIV, n. 12, 2008, pp. 14-15
Franca Grisoni, *Poeti sulle orme dei padri*, «Giornale di Brescia», 19 marzo 2008, pag. 38
Alberto Cellotto, *Giostra della nostalgia*, «Tratti», XXIV, n. 78, 2008, pp. 124-125
Mario Santagostini, *Il pane delle mani*, Atti del Premio Nazionale di poesia Città di Corciano, Corciano 2008
Mauro Ferrari, in *Civiltà della poesia*, Novi Ligure, Puntoacapo Editrice, 2008, pag. 157
Manuel Cohen, *Fabio Franzin. Nuove parole per gli addii*, «Il parlar Franco», VIII, n.8, 2008,

Su internet:
Chiara de Luca, *Fabio Franzin. Mus.cio e roe*, in *universopoesia.splinder.com*, 12 gennaio 2008
Fabiano Alborghetti, *La poesia è un grande DNA*, «Neonism», *stefanolorefice.wordpress.com*, 20 gennaio 2008
Ivano Mugnaini, *Erba e aria di Fabio Franzin*, «Dedalus» *www.ivanomugnaini.splinder.com*, 26 novembre 2008
Maurizio Spinali, *Dall'Adige all'Isonzo — poeti a nord-est*, in *www.poeti.it/libri*, dicembre 2008
Alessandro Ramberti, *Su "Mus.cio e roe" (Muschio e spine) di Fabio Franzin*, in *www.farapoesia.blogspot.com*, dicembre 2008
Gianmario Lucini, *Fabio Franzin, Pare*, in www.poiein.it, gennaio 2009

Antologia della critica

Equilibri difficili

[…] Consapevole della situazione di diglossia in cui si trova a scrivere, Franzin sembra chiedere al dialetto non tanto il recupero, quanto l'evocazione di un'immediatezza espressiva perduta, da far reagire al cospetto di una realtà della comunicazione sempre più povera e svuotata di esperienza. Affascinato dal richiamo di questa lingua, che sembra attingere ad una profondità sconosciuta a quella che viene definita lingua standard (si intenda pure *telegiornalistica*), si trova subito però costretto a saggiare gli effetti della scrittura nei confronti di un tessuto verbale che le è costituzionalmente estraneo. […] Il riferimento formale, d'altronde, rinvia nella direzione della ricerca più vincolata ai fenomeni di espropriazione e di verticalità nel rapporto tra l'io e il linguaggio, con evidenti influenze zanzottiane. Ma Franzin si propone con un'esigenza di narrazione tutta propria, che lo porta a ricomporre la pagina intorno al suo nucleo tematico […]. Si tratta di un movimento di recupero al presente e alla

www.andreatemporelli.com

misura delle quotidiane tensioni, proprio nel momento in cui il dialetto offre i suoi tesori: l'infanzia, la sensazione di un'antica familiarità, la presenza immediata del mondo naturale, la libertà di trattare le parole come cose, eludendo la sorveglianza della logica discorsiva comune, manipolandole e plasmandole in un fittissimo e discordante alternarsi di suoni e ritmi. Tesori che sarebbero fin troppo facilmente a portata di mano, se Franzin non sapesse il modo di ricavarne un suo sapore agrodolce, versandovi il succo spremuto dalle immagini di una acerba realtà, stralunate e infrante, contorte nel tentativo di aderire ad una figura riconoscibile del presente […]

(Gian Mario Villalta, *Equilibri difficili*, «Baldus», VI, n. 4, 1996, p. 43)

Il neodialetto di Franzin

1. Dà risposte adeguate, la poesia di Fabio Franzin, alle richieste di nuova espressività poetica dialettale. A cominciare dalla scelta del dialetto, l'Opitergino-Mottense (diffuso in una esigua area a est di Treviso) che in *El coeór dee paròe* risulta profondamente interiorizzato e reinventato, come avviene in altri autori di vaglia (Loi e Pierro fra molti altri).

La reinvenzione si esplica in Franzin, milanese di nascita, non solo con la scelta di una lingua che si potrebbe definire di "immigrazione", e perciò da apprendere in toto, ma attraverso il suo arricchimento con apporti idiomatici da altri dialetti della stessa area o di termini arcaici (*dhent*, per fare un esempio fra tanti, in luogo di *zent* per "gente"). Franzin, insomma, ritiene essenziale — ed è quanto avviene nella generalità dei poeti neodialettali — arricchire il codice di frequenza quotidiana, per renderlo malleabile, quanto più funzionale possibile a necessità stilistiche e retoriche. Il suo è un idioma "povero" (*s.ciafonà, schinzhà* = schiaffeggiato, schiacciato, come lo definisce egli stesso) che il corso poetico neodialettale impone di "nobilitare" perché il dialetto trapassi da *lingua di natura* cioè della comunicazione, a *lingua di cultura*, della poesia. E, perdippiù, quella di *El coeór dee paròe* è una lingua senza tradizione letteraria, se si esclude l'isolata figura di Romano Pascutto che ha operato in S. Stino di Livenza.

2. Altro elemento strettamente connesso a quelli appena segnalati, da addurre a conferma della corrispondenza di Franzin alla neodialettalità, è la lirica *centralità dell'io*; un io che si accampa come polo attrattivo delle dilacerazioni, delle perdite, delle attese, dei soprassalti imprevisti della memoria, delle accensioni del ricordo.

Ma prima di avviare una analisi delle poesie, proprio in rapporto a tale momento strutturale, occorre dar conto in qualche modo del titolo del libro.

Il poeta allude alla semplice gradualità cromatica delle parole o, in senso traslato, quel *coeór* include l'aspirazione, per gradi, alla "piena" (per quanto possibile) resa concettuale? Le parole del *poièin*, sembra suggerire Franzin con quel titolo, tanto più intensamente potranno svolgere il servizio cui sono chiamate (dominazione della realtà), quanto più la scelta sarà oculata nella scala delle diverse possibilità espressive.

Il *colore delle parole* è una sinestesia, una particolare forma di metafora in cui, come è noto, si associano termini appartenenti a sfere sensoriali diverse. Di impiego

www.andreatemporelli.com

esteso presso i simbolisti europei, la sinestesia dilaga nel testo franziniano (una solo superficiale lettura consente di individuarne numerosissime: «carezza di stelle», «paesaggi di musica», per citarne alcune), tutto il libro pare sostenuto da un dominante impianto sinestetico. Con l'ambiguità empsoniana, diffusa nella poesia del secondo Novecento, si individuano nel testo figure retoriche come l'asìndeto, l'anadiplòsi e la paronomasia, con effetti nuovi di semantizzazione e connotazione, e vi è praticato anche il procedimento stilistico dell'anacoluto; spie tutte di insofferenza verso grammatica e sintassi ben assestate, verso linearità e regolarità del discorso, segnali tutti della propensione di Franzin a "sperimentare". […]

Quanto annotato fin qui non esaurisce certo le ragioni di interesse che *El coeór dee paròe* sollecita. Il lettore saprà trarre spunto per suo conto più di uno spunto di riflessione dalla silloge, lasciando a me il rammarico di non aver potuto svolgere esaurientemente — per l'esiguo spazio concesso a una nota introduttiva — temi e motivi di un'opera di alta suggestione verbale e di sicura autorità nell'ambito della più aggiornata poesia in dialetto.

(Achille Serrao, prefazione a *El coeór dee paròe*, Roma, Zone 2000, pp. 9-15)

Una voce voce franca e onesta, trepida e audace

«…frammenti / di linguaggio, che io provo / ad incollare fra loro, affinché / si compia un guizzo, nel silenzio, / affinché non sguscino via, / nella melma torbida dell'oblìo». Sono versi tratti dall'ultima sezione di questo libro. E basta, al prefatore, che quel guizzo è visto e raggiunto dal lettore partecipe, che quei frammenti incollati trattengono, anzi accompagnano chi legge e intende. Si può però, per non venir meno alle regole di un'introduzione, per di più legata qui ad un premio assegnato nel nome di Sandro Penna, aggiungere che nell'opera poetica di Fabio Franzin la voce — in definitiva corpo stesso della poesia — è franca e onesta, trepida e audace. E si muove dal silenzio e ad esso ritorna mescolanza di ragione e di desiderio, di stupore e di consapevolezza.

Composto di parole franche e oneste, composte a loro volta da sillabe «annodate nel buio», questo libro è denso di sconforti e di dubbi, ma anche di domande inesauste all'essere e all'esistente. Se chi si pronuncia, e si confida e si affida, ammette una sua fondata e fondante "vocazione al dolore" — lo sguardo assediato, i sorrisi estorti, gli assalitori nascosti, e il tempo in cui è dato vivere ridotto a «un'era rosicchiata dal rumore»… Se fragilità e fiacchezza, precarietà e paura, e ancora il dubbio che lacera, la speranza dispersa, i giorni della grandine e delle pozzanghere, il buio delle notti e dello sconforto… Se tutto minaccia il dissolvimento e il vuoto… Da dove vengono, da che derivano la grazia e la pressanza di oggetti e persone e momenti che fanno di queste sillabe un mondo vivo e prossimo? Dunque un «varco nella strettoia del dolore», un «recinto d'amore» in cui la vita — «come se fosse un'oasi, / e non un'ansia che consuma» — si ricrea, si reinventa da un'altra parte come intatta, salva. Allora il pianeta degli uomini si ricompone in un misterioso equilibrio che comprende con le simmetrie le asimmetrie, con le «mute macerie» le «vive virgole». «Ho visto… ogni mia virgola farsi accento». E che altro è mai questo se non l'istante, fuori del tempo, che chiamiamo felicità? Riappaiono le care figure, ripetono un gesto che le rivela. La casa lasciata, la nuova casa, la com-

www.andreatemporelli.com

pagna scelta, il figlio bambino con le «stelle celesti dentro gli occhi», sono al di là del varco, negli spazi della durata e della certezza. E sono durata e certezza che appartengono all'espressione e qui alla poesia.

(Elio Pecora, *Nota introduttiva* a *Il groviglio delle virgole*, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 2005, pp. 7-8)

L'equilibrio perduto e il conforto della parola

[…] Pur con la riservatezza che la lirica, come genere letterario, porta sempre con sé, si può collocare la poesia di Fabio Franzin nel filone "goldoniano", minoritario nel Novecento veneto, piuttosto che in quello "bembesco". Un buon esempio per illustrare il carattere della poesia di Franzin è offerto da *Presèpio. Diaèto* (*Presepio. Dialetto*), che già nel titolo è una dichiarazione di poetica. Il testo, come il titolo, è giocato su due piani che vengono continuamente accostati, pur in presenza di un punto fermo che ne sancisce la distanza. La lirica è infatti una lunga similitudine fra due passioni, quella del poeta per il dialetto e quella di sua madre per il presepe. È significativo che il dialetto e la sua poesia vengano paragonati al presepe, espressione di un'arte minore e antica, benché ormai assorbita dall'economia globalizzata (le statuette *made in China* «de l'Ipercòp»). Il poeta, dunque, si presenta come artigiano piuttosto che come artista, qui come in altri testi, ad esempio *Destìn ambueànte*, in cui il paragone è con il lavoro di venditore ambulante del padre. Ma l'autore è consapevole dell'elemento patetico e quasi ridicolo che, rispetto ai valori dominanti del mondo contemporaneo, sembra insito nella cura tanto del presepe che del dialetto: «Vàrdene, Mare: sen qua, mì e tì, tì co'e tó / statuéte, el mus.cio, mì co'e mé pòre paròe, / el diaèto; vàrdene: sen qua a provàr a tègner / fermo un mondo che scanpa via senpre pì / de prèssa, infagotàndoeo de sintimenti, / popoeàndoeo de erba e pastori, de storie / che 'e sa da fen, da mufa» («Guardaci, mamma: siamo qui, io e te, tu con le tue / statuine, il muschio, io con le mie povere parole, / con il dialetto; guardaci: cerchiamo, strenuamente, di trattenere / a noi un mondo che si allontana a una velocità / impressionante, avvolgendolo di valori, di sentimenti, / popolandolo di erba e pastori, di storie / che odorano di fieno, di muffa»). […] Presepi sono per il poeta i vecchi paesi fatti di case scrostate che lui ama, quei borghi un tempo luoghi di miseria e oggi divenuti quasi estranei a causa dello sviluppo abnorme e disordinato degli ultimi decenni, paesi in cui si sentono poche voci oltre il ringhiare dei cani «grossi come orsi» dietro le cancellate chiuse delle villette, paesi insomma «senza pì vose e senza / siénzi, senza pase e senza poesia» («senza più voce e senza / silenzi, senza pace e senza poesia» — *Paesi nostri* e *Me piase i paesi che i é riussìdhi*). Il confronto fra passato e presente riappare anche nei testi successivi, in cui l'autore, spostando l'attenzione sul vissuto personale, ricorda la preparazione del presepio nella sua infanzia. Allora pareva possibile fare miracoli, come recita un titolo tristemente ironico (*Far miràcoi*). Ad un bambino tutto sembrava facile: riparare una statuina zoppa mettendoci sotto dei sassi non era più difficile che regalare il braccio rotto di un bambolotto a un mutilato di guerra nella certezza che si sarebbe attaccato e sarebbe ricresciuto, o anche «'iutarlo parfìn a star in pie / 'sto mondo,

www.andreatemporelli.com

’justarlo ’ndo / che ’l se spachea; far miràcoi» («aiutarlo perfino a sostenersi, / il mondo, aggiustarlo, / se si rompeva; compiere miracoli»).

L’ultima e inattesa svolta di questa girandola è *Mus.cio. Fògo*, in cui il presepe, da oleografico che potrebbe sembrare, si ribalta in una realtà drammatica e inquietante. Il poeta ricorda infatti che, molti anni prima, sua madre rimase gravemente ustionata per un incidente proprio mentre preparava il presepe, per il quale lui aveva raccolto il muschio. Nella sua memoria il muschio, che rimase lì a seccare per mesi, resta quindi associato all’atroce immagine della madre in fiamme che corre per casa come una sorta di «casèra», un falò rituale della notte dell’Epifania, e all’immagine del presepe «mèdho fat su, e desmentegà, par mesi / sora ’a cardenzha; ’na assenza / che ’ncora ’a dura, che da ’lora / me ’à fat deventàr chea statuéta / (che ’a par squasi un soevatór de pesi), / quea co’ i brazhi alti, ’l pal, ’e sece // colme de ‘na aqua de plastica, ferma, dura» («appena abbozzato, e dimenticato, per mesi / sopra la credenza; un’assenza / che ancora perdura, che, da allora, / mi ha fatto prendere le sembianze di quella statuina, / (quella che pare quasi un sollevatore di pesi), / con le braccia alte a sostenere il bastone, gli orci ai lati // colmi di un’acqua immobile, di plastica, dura»).

[…] Seguendo il progredire del libro, si diceva che la sezione di apertura è dedicata all’esperienza amorosa, vissuta sotto il segno dell’assenza secondo in canoni più consolidati della tradizione, dai provenzali a Petrarca ai simbolisti. […] Il desiderio di annullare la distanza per recuperare un equilibrio perduto, che sfocia in un senso di nostalgia, riappare anche nelle sezioni successive del libro, in cui è applicato non più ad una donna, ma ai luoghi e al dialetto, entrambi trasformati e sfigurati dallo sviluppo economico degli ultimi decenni (non dimentichiamoci che siamo nel Nord-Est). […] In questi testi, e in quelli dedicati al paesaggio, emerge la vena di poeta civile di Franzin, anche se il suo temperamento è elegiaco e sentimentale più che satirico (si veda ad esempio *Strisse de caivo*). Il senso del paesaggio è vivo in Franzin anche indipendentemente da considerazioni politiche: esiste per lui un «conforto del paseàjo», un valore morale ed estetico del guardare fuori di sé con attenzione, lasciandosi catturare dalle cose per tornare poi a sé arricchiti da quanto il mondo ci ha donato: «mì, pièn de afèto, quasi / me tire in banda, co’ te ’scolte / discórer co ’na rama, co’ un ciuff / de erba, ’na fòjia, te ’asse ’ndar / pa’ un fià drento ’l secrèto ’vèrt / dee ròbe e po’ te ciame, / sotvose / parché te entre tea bròsa del prà / che colte soto ’e coste» («io, pieno d’affetto, quasi mi tiro in disparte, quando ti ascolto / discorrere con un ramo, con un ciuffo / d’erba, una foglia quando ti lascio volare / per un po’ dentro il segreto aperto / delle cose e poi ti richiamo, sottovoce / affinché rientri nella brina del prato / che coltivo sotto il costato», *El conforto del paseàjo*). Tuttavia, neppure il paesaggio può consolare il senso di perdita; anzi, il dissesto interiore fa sembrare il mondo esterno «sol deserto / al me vardàr» («solo deserto / al mio sguardo»).

L’ultimo testo di questa sezione prelude a quella successiva, introducendo la figura del padre rispetto al cui mondo il poeta avverte una frattura incolmabile per la differenza delle condizioni economiche; eppure si sente solidale, si sente vecchio anche lui perché affezionato a quel mondo per il tramite del dialetto. L’augu-

www.andreatemporelli.com

rio è quindi quello di fuggire insieme «pì lontàn del doman / che né core drio, / via, via, scavàzhacanpi, / te l'erba alta, fin che 'l sol / el se indorménza, / fin che 'e paròe 'e sta svejie» («più in là del domani / che ci è ormai alle calcagna, via, via, traverso i campi, / nell'erba alta, fino a quando il sole / si addormenta, / fino a quando la parole rimarranno sveglie»). In *Storie e quaréti (de pianura)*, cioè *Storie e ritratti (di pianura)*, il poeta accantona in parte l'io lirico e racconta di altre persone. Pur in presenza di bei testi lirici (come ad esempio *El luzh. I braghi* e *Áe*), il dettato diventa più disteso e l'andamento si fa narrativo. Come accade di frequente nella poesia dialettale, sono storie di gente di paese, fatte di solitudine, di emigrazione, di guerra e di reduci, la cui eco attraversa varie generazioni. Un ottimo esempio ne è *Me pòro nòno Carlo*, che descrive la fuga del nonno dell'autore dagli austriaci durante la Prima Guerra Mondiale, poi quella del padre dai tedeschi durante la Seconda, per finire con il poeta, che si sente «niancóra bon, / dal poc lontàn che 'a porta / sta pòca vòja, a scanpàrghe / e tornàrmene casa, da mì» («non ancora capace / (anche se non mi sembra di essermi perso poi così lontano) / a fuggire da questa mia zona scura / e tornarmi a casa, rientrare in me»). Nella lingua sono inscritte anche le vicende di emigrazione, come Franzin racconta in *Letera da l'Ontario*, risposta a una lettera "sgrammaticata" inviata da uno zio lontano. Quegli errori non sono errori, sono solo i segni della lingua che realmente quelle persone parlavano, cioè il veneto, in cui si rispecchia anche l'autore, "emigrato interno" di una nazione che ai dialetti non ha mai voluto riconoscere uno statuto. Ecco il motivo, in chiusura di volume, delle «àneme ambueànti» («anime ambulanti») in cui il poeta ritrova i suoi antenati, a partire dal padre e dalla madre, nei cui mestieri rinviene metaforicamente il suo modo di fare poesia, sia esso il lavoro del padre, per un periodo venditore ambulante, una «tradizhión» («tradizione») che il poeta vuole portare avanti, o le pulizie della madre, nel cui dialetto «puisìe» («poesie») e «puissìe» («pulizie») sono omofoni («Còssa gh'in ciaparèto po' a far puisìe?», «Cosa ci guadagnerai, poi, a scrivere poesie?»). Far poesia «te 'sta nostra lengua da zhiigòti», «in questa nostra lingua da passeri», sembra quasi simile al lavoro in cui lei ha passato gran parte del suo tempo, a metter in ordine le case dei «siori» a Milano quarant'anni prima, oppure in casa propria o raccogliendo erbe nei prati; e chissà che una volta non le venga l'idea si sedersi su uno spigolo di una sedia a riposarsi, come per il poeta la poesia è un angolo di tempo per il riposo «squasi, dopo 'a fadiga / dea fabbrica, pa'a ciopa de pan» («quasi, dopo la fatica / della fabbrica, per la michetta»). Oppure vale il paragone con i «contastorie» della poesia omonima, poeti girovaghi armati solo della «só ciàcoea» («loro chiacchiera»), i quali, con un'espressione molto forte, sono «Forestièri dea storia» («Stranieri della storia»), riassumendo nel proprio destino quello dei personaggi umili che popolano queste pagine, cioè di tutti quelli che la storia non la fanno ma la subiscono.

(Edoardo Zuccato, prefazione a *Mus.cio e roe*, Sasso Marconi, Le Voci della Luna, 2007, pp. 5-10)

www.andreatemporelli.com

Uno sguardo pascoliano

Colta nel suo insieme, la poesia di Fabio Franzin si sostanzia in una scrittura protesa al silenzio e al fiorire, e in uno sguardo pascoliano che cerca il nido, la culla, la forma della madre sin nelle rotondità delle colline. Ne *Il groviglio delle virgole*, di tale "recinto d'amore" si fa metafora l'incavo della mano, che porta l'acqua della vita all'ordinato sostare della parola sulla pagina-mondo, quella stessa parola che può diventare "colpo d'uncino, ferita", ma anche luogo originario che custodisce l'aprirsi d'ogni viaggio autentico, di contro al disastro della civilizzazione, che qui si mostra nella metafora del cumulo-maceria: frana, fango, pozzanghera. Allo smottamento delle coscienze prodotto dalla modernità, questo libro contrappone il paesaggio contadino, la "curva arcaica" dei covoni, in cui, di nuovo, ritrovare la culla o la madre che attende il figlio con la «mano / sulla fronte», solida vedetta ed estremo lembo degli affetti, pasqua di ogni possibile riscatto dalla sfortuna. La famiglia viene qui colta nella singolarità dei gesti quotidiani dei suoi soci, paghi d'essere uniti eppure ciascuno attraversato dal male di vivere, da quell'inquietudine cui Franzin auspica rimedio per palingenesi collettiva, che s'avvii da un poeta capace di «entrare / nel tempo prima del tempo», in quel «perpetuo sbocciare» in cui consiste la poesia, inizio che è, insieme, luce e notte, eros e dolore. Se la storia infatti è il teatro della penosa scontentezza d'ogni cosa, la poesia apre invece per tutti il sipario sull'umano tenero e amoroso, e ciò in quanto nasce là dove malattia ed enigma s'annidano, lasciando poi, in grazia dell'inferno visitato, «che un nome si depositi altrove / e che in quell'altrove trovi la sua quiete».

Malattia ed enigma sono le cifre esistenziali anche della prima sezione di *Pare*, poemetto in vernacolo opitergino-mottense, nel quale l'estrema cura offerta al proprio padre morente incatena alle meraviglie della caducità l'interrogare del figlio, in una profusione di tenerezza e rispetto al genitore, la cui figura si staglia eroica ed esemplare nella sua fragilità di creatura terrestre. La salvezza, qui, si slega sia dal momento collettivo sia dalla forza generativa del poetare, per farsi evento privato, esclusivo, delineando con ciò il nido domestico come unico spazio dove progettarsi, in un trascorrere generazionale segnato dal *passare*: il figlio, ora, è già padre, come ricorda la seconda sezione, un padre incantato dalla dolcezza dei propri figli, colti mentre dormono o giocano, e che cerca un loro abbraccio fraterno: «cari fiòi mii, cari fradhèi, // ma de mare diversa…». Fratelli di madre diversa che egli s'incarica di proteggere, come una sentinella «che fae 'a guardia cussì che nissuna / onbra se ghe 'vizhine…». *Pendant* a questi due libri è *Canzón daa Provenza* (Milano 2005), un canzoniere in cui il poeta, «operaio che prova a catàr un fià de tenpo / pa' far su […] un tenpio de paròe», celebra l'amata attraverso uno stretto dialogo con i maestri trovatori, nel quale appare evidente quanto sia difficile «star a gàea tii òci de 'na fémena, / drento 'e só onde, 'e só corenti»: femmina che è mare (e dunque morte) ma che non si può non amare perché sa anche essere «Fresca. Chièta. E za cuna», madre insomma, che allatta con «'na strissa de neve tea vena zheestìna», come le più belle Madonne della tradizione pittorica italiana.

(Stefano Guglielmin, «Poesia», XXI n. 224, 2008, pag.74)

www.andreatemporelli.com

Giostra della nostalgia

Già da qualche anno Fabio Franzin non è più quel che si dice un *outsider* della poesia italiana. I suoi libri hanno iniziato a circolare con maggior frequenza e intensità, così come la sua voce, che non ha mancato le occasioni per farsi ascoltare nell'ambito delle più belle iniziative di lettura poetica. Parallelamente, i suoi libri hanno avuto frequenti riconoscimenti nei premi di maggiore importanza e affidabilità […].

Questo *Mus.cio e roe*, in omaggio al detto che vuole la poesia sempre inedita, è, in parte, un'opera di riscrittura e revisione di due importanti opere in dialetto ormai irreperibili, pubblicate quasi clandestinamente nel 2000 e nel 2005: *El coeór dee paròe* e *Canzón daa Provenza (e altre trazhe d'amór)*. […] Questo volume, completato da una trentina di testi inediti, mostra invece il senso dell'urgenza, il desiderio di portare in salvo un universo, ricostruito e rielaborato sotto la luce, i colori e i silenzi della scrittura in dialetto. Un universo di affetti familiari, ritratti, vicende collettive e paesaggi cantato con gli accenti della sofferenza, dell'assenza, della *pietas* e finanche dello sdegno della migliore poesia civile. Si prenda, ad esempio, il caso del muschio, vero e proprio *topos* della poesia di Franzin tanto da fornire spunto per la titolazione, intravisto con stupore e disappunto persino sugli scaffali di un centro commerciale proprio nel momento in cui, per l'autore, è più forte il valore di questo vegetale come testimone degli affetti e della memoria famigliare.

Implicitamente Franzin rimanda continuamente a un mondo in crollo, quasi in rovina. Non si tratta di catastrofismo nel senso comune del termine. Siamo nell'ottica di qualcosa che cambia forma, si trasforma. E il mondo che Franzin vorrebbe trarre in salvo non è un nemmeno un mondo rivisitato con nostalgia. Non a caso Franzin scrive «giostra della nostalgia», quindi qualcosa che gira e non è a senso unico, qualcosa che compie una rivoluzione. Succede nella poesia iniziale della sezione *Dai paesi al presepio* (Dai paesi al presepe): «Me piase i paesi che i 'é riussìdhi / a deventàr vèci. 'Ndo che l'é brodhe / tii muri, cancèi storti e case ribandonàdhe, ortìghe, rùdhene / e storie de poréti. Òni tant / calcùn se ciama, calcùn / òni tant el scanpa via // pa' tornàrghe par sempre / sora 'a giostra dea nostalgia» («Amo i paesi che sono riusciti / ad invecchiare. Dove ci sono croste / lungo i muri, cancelli sghembi e case / disabitate, ortiche, ruggine / e storie di gente umile. Ogni tanto / qualcuno si chiama, qualcuno / ogni tanto fugge via // per ritornarci, perenne, / sulla giostra della nostalgia»). Un ungarettiano sentimento del tempo si avverte anche in poesie come *Rovinàzhi* (Macerie), nella bellissima poesia *Ma pensa anca ai sassi* (Ma pensa anche ai sassi) o nell'acuta (di sguardo) *Dopo 'l scarvazhón, Venezia* (Dopo l'acquazzone, Venezia) dove la città viene descritta, in una chiave totalmente inconsueta, negli attimi immediatamente successivi ad un violento acquazzone.

La poesia di Franzin appare in tensione verso due risultati contrapposti che sono forse, nella realtà, il dritto e il rovescio di un'unica medaglia: la tensione divisa tra umanizzazione del paesaggio e paesaggificazione degli uomini: «fin tel cancèl dei tó òci» («sino al cancello dei tuoi occhi»), «tea tenpia nuda del prà» (»sulla tempia

www.andreatemporelli.com

nuda del prato»), «Sognàr ‘e coìne, / ‘e pianure del tó corpo» («Sognare le colline, / le pianure del tuo corpo»). Sono esigenze profonde del dialetto e della storia individuale di questo poeta che sa crescere la propria poesia con la gratuità, il pudore e la lentezza appartata del muschio che appare nelle zone d’ombra della vita.

(Alberto Cellotto, «Tratti», XXIV, n. 78, 2008, pp. 124-125)

Fabio Giaretta

Eterno splendore. Intervista a Fabio Franzin

(Si pubblica qui l’intervista integrale uscita in forma leggermente diversa e ampiamente ridotta sul «Giornale di Vicenza» il 4 agosto 2007).

«Ai poeti», scriveva Umberto Saba in un suo famoso articolo del 1911, «resta da fare la poesia onesta», ovvero una poesia che rispecchi delle motivazioni sincere, che non inganni con false apparenze il lettore, che sappia scandagliare il fondo dell’animo e della realtà senza bardature superflue, ma anche senza forzature ideologiche. Leggendo i versi di Fabio Franzin, una delle voci più interessanti della poesia neodialettale contemporanea, si ha la chiara percezione che la sua sia una poesia intimamente onesta. I suoi versi, scritti per lo più nel dialetto parlato nell’Opitergino-Mottense, variante molto pastosa del dialetto veneto-trevigiano, colpiscono infatti per la loro autenticità. Franzin non forza mai l’ispirazione e non si lascia mai tentare da facili virtuosismi. Tutto ciò gli permette di conquistare una lingua semplice e concreta, che sa farsi lingua di tutti e che riesce a penetrare, in modo tutt’altro che semplicistico, l’inquieta complessità del reale. Abbiamo incontrato Fabio Franzin in occasione della presentazione del suo ultimo libro *Mus.cio e roe* (*Muschio e spine*, Le Voci della Luna), con cui ha recentemente vinto il prestigioso Premio “Città di San Pellegrino Terme”, ex aequo con *Dal balcone del corpo* di Antonella Anedda e con *Assetto di volo* di Pierluigi Cappello.

Lei si è formato come poeta alla scuola della vita e questo ha dato autenticità, immediatezza e concretezza ai suoi versi. A differenza dei cosiddetti “poeti laureati” lei infatti ha cominciato a fare l’operaio a 16 anni e da allora non ha più smesso. In che modo si è avvicinato alla poesia?

Mi ci sono avvicinato, da prima, attraverso l’ascolto dei cantautori: De André, Guccini, De Gregori, che ancora adesso considero fra i maggiori poeti italiani, nel senso del contenuto; poi, per naturale prosieguo, per “bisogno” di compagni, mi sono avvicinato ai poeti senza chitarra, non senza musica, tanto che, se dovessi dire cosa è, secondo me, la poesia, direi che è una dichiarazione d’amore che le parole fanno alla musica.

Lei ha scritto poesie sia in lingua che in dialetto, però ormai il dialetto è diventato la lingua preferenziale dei sui versi. Come mai?

Innanzitutto va precisato che il dialetto per me non è la lingua madre; i miei genitori pur essendo veneti sono andati a lavorare a Milano e tra loro, non so come mai, si parlavano in italiano. A sette anni sono ritornato con loro in Veneto e ho dovuto imparare il dialetto: per me è stato come imparare una lingua straniera.

www.andreatemporelli.com

Devo dire grazie alla zona in cui vivo perché il dialetto è parlatissimo, anche dai giovani. Un mio carissimo amico, Achille Serrao, poeta e critico dialettale fra i maggiori, e prefatore del mio primo libro in dialetto, dice, spesso, che non è il poeta a scegliere la lingua in cui esprimersi, ma è lei, la lingua che sceglie il poeta. Così è stato anche nel mio caso; e una trasposizione teatrale del *Filò* di Zanzotto, più di un decennio or sono, mi fece intuire quale forza fosse insita nel dialetto.

Come mai il dialetto secondo lei appare più vicino alle cose rispetto alla lingua italiana?

Perché è la lingua che nomina le cose, nel luogo, quasi, o spesso, naturalmente, nel senso che le nomina, onomatopeicamente, così per come appaiono, per l'uso che l'uomo ne fa o per ciò che le cose impongono all'uomo. Pensi alla parola "fuìss", che nel mio dialetto nomina la "donnola": esiste, in lingua italiana, corrispettivo più bello e preciso per indicare un rapace, esile, guizzante e, per necessità, sempre pronto alla fuga? Trovo poi, nel dialetto, quel pudore che mi è necessario per dar voce ai miei sentimenti: ad esempio in dialetto, almeno nel mio, non esiste la parola amore. Si dice «te vui ben» ad una "morosa"; se il sentimento diventa forte, «te vui tant ben», quasi per il timore di ammettere questo sentimento o la paura di sbilanciarsi troppo.

Quali sono stati i poeti che l'hanno influenzata di più?

Zanzotto e Saba, che considero un po' i "padrini" che hanno tenuto a battesimo, dentro di me, i due aspetti fondanti della mia poetica: l'amore per il paesaggio, la natura, e quel minimalismo di «cose vicine, sotto il proprio respiro». Ma certo molto devo anche a Marin, Giotti, Caproni, Loi, Pascutto e, per citare solo tre nomi di poeti stranieri: Seamus Heaney, Robert Frost e Neruda. Molto, per la mia formazione, devo anche a quei "poeti" che mi hanno trasmesso emozioni in arti diverse: la filmografia di Antonioni, per esempio, o la grande pittura veneta del Cinquecento (Jacopo da Bassano su tutti). Un capitolo a parte lo merita, oggi con dolore per la sua recente scomparsa, la narrativa di Meneghello: un grande maestro, un grande poeta che ha eletto il dialetto a lingua di un'anima, di un popolo.

La sua precedente raccolta si intitolava Pare *ed era dedicata alla figura di suo padre. Anche quest'ultimo libro è dedicato alla memoria di suo padre e termina con una poesia,* Destìn ambuente*, che lo vede come protagonista… Come mai suo padre ha una posizione così centrale nelle sue poesie?*

Mio padre è stato, per me, una figura esemplare; proprio perché l'educazione che mi ha trasmesso è passata attraverso i gesti, l'esempio; i valori che porto in dote e che, molto miserevolmente (non ho la sua stoffa, purtroppo), cerco di far perpetuare, sembrano un po' passati di moda: l'onestà morale e l'umiltà. Io ci credo ancora, e faccio il possibile perché ci credano anche i miei figli.

La sua ultima raccolta poetica si intitola Mus.cio e roe *(*Muschio e spine*) e comprende diversi testi inediti più una selezione di poesie provenienti da due sue raccolte precedenti. Come mai ha scelto questo titolo? Che cosa rappresentano per*

www.andreatemporelli.com

lei questi due elementi naturali che ritornano spesso nelle sue poesie?

Il muschio, come ha ben intuito il giovane critico Alberto Cellotto, nella sua recensione a mie due opere, fra cui quella all'ultima raccolta, è uno dei *topos* della mia poetica. Questo vegetale che nasce all'ombra, nel lato a nord delle cortecce, discosto, soffice, materia insostituibile dei presepi, quindi della rappresentazione sacra di una comunità, è, per me, l'idea stessa della poesia, dell'amore. Le spine (del rovo di siepe, delle rose), sono il necessario controcanto del muschio, la parte acuminata di quel dolore (da Cristo, dalla corona per spregio) necessario per capire la carne: pungersi per farsi quindi re della propria anima. Entrambi, poi, elementi fondanti del paesaggio veneto; entrambi elementi simbolo della nostra esistenza.

La sua scrittura si caratterizza per una grande ampiezza di spettro. All'interno del libro si nota infatti un allargamento progressivo di prospettiva, dai fatti personali ad eventi collettivi, dalla poesia amorosa e quella narrativa, dall'autoanalisi alle storie familiari e ai ritratti di personaggi. Da dove nasce questa grande varietà?

Mus.cio e roe prende l'avvio come il canto straziato ad un amore perduto; poi, via via, la scena si popola, proprio come in un presepe, di una comunità, ogni personaggio entra con la sua storia, spesso, apparentemente, priva di colore, come se chi prima gridava sommessamente la sua perdita avesse ora trovato una compagnia. Una sorta di *Spoon River* della memoria, delle nostre pianure. Attraverso questi personaggi ho cercato di far uscire, ora l'aspetto più di *pietas*, o più intimistico, ora quello più civile della mia poetica, della mia coscienza.

Il dialetto, spesso a torto considerato una lingua rozza e grossolana, dà alle poesie d'amore che aprono il suo libro un pudore e una delicatezza rari da trovare nella poesia in lingua…

La ringrazio. I giovani, che qui in Veneto continuano, per fortuna, a parlare, parlarsi in dialetto, lo fanno, però, proprio come lo facevo io, allora, con una sorta di "vergogna", quasi si sentissero i depositari di un retaggio di bestie e di stalle. Io ho trovato, nel mio dialetto, l'aspra e roca voce per dire l'amore oltre il melenso, come io lo sento, e certo, questa lingua, con i suoi suoni, le sue cesure, anche in tale contesto mi è venuta incontro.

I suoi versi sono caratterizzati da una forte dimensione popolare. Questo emerge in modo macroscopico nel suo ultimo libro dove appaiono moltissimi racconti e ritratti di uomini e donne del popolo, persone che in genere sono escluse dalla storia o che comunque la subiscono. La poesia, in questo caso, può essere intesa come una sorta di risarcimento?

Guardi, io ho incominciato a scrivere relativamente tardi, intorno ai 25 anni, dopo aver letto molto, perché, non avendo potuto proseguire gli studi dopo la scuola dell'obbligo, credevo, mancanti certe basi, che in qualche modo non ne fossi degno. Quindi, circa una ventina di anni or sono, entrai in un bar proprio nell'attimo in cui il titolare dello stesso stava redarguendo, in malo modo, la cameriera che

www.andreatemporelli.com

aveva sul libro paga. Erano presenti altri avventori, e nel viso di quella ragazza, nei suoi occhi, vi scorsi l'umiliazione; quella sua umiliazione mi penetrò e, proprio in quell'istante, decisi che avrei scritto, descritto quel dolore. Da allora non ho più smesso.

Oltre alle persone del popolo, nei suoi versi grande importanza assume anche il paesaggio, che non ha mai la funzione di puro sfondo…

Il paesaggio non può, non deve essere considerato solo un bel fondale per la recita della nostra esistenza. Credere ciò, lo abbiamo purtroppo constatato, ci porta all'idiota convinzione di poterlo tranquillamente cambiare, quel fondale, di sentirci in diritto anche di violarlo, con gli esiti disastrosi sull'ecosistema che sappiamo. Per me il paesaggio, grande la scuola di Zanzotto, è un *compendium* del sentimento umano, è una forma d'amore che, attraverso lo sguardo, porta polline all'anima, fiorisce in parola, genera frutti di senso.

Nella poesia Còssa gh'in ciaparèto po' a far puisìe? *(«Cosa ci guadagnerai, poi, a scrivere poesie»), lei gioca con la vicinanza fonetica di due parole:* puisìe *(poesie) e* puissìe *(pulizie). Al di là della somiglianza fonetica non crede che questo accostamento dica molto anche del suo modo di intendere la poesia?*

La poesia, nel mio caso, ha fatto pulizia di tante mie ostinate tristezze, in primo luogo. Poi, continuando nel crinale di questa metafora, certamente voluta, in quel testo, credo nel valore detergente della parola; mi spiego: credo che la parola poetica possa nettare il mondo dal prefisso im-, che, nella realtà, nei suoi più nefasti eventi, ci tocca a volte accostare al termine mondo, e quindi, di nuovo, alla realtà. Ancora è Zanzotto a dirlo in maniera perfetta, con le sue linde parole: «Mondo sii, e buono…»

INTERVENTI INEDITI

Giuliano Ladolfi

La ritualità come strumento di senso

In quale funzione dell'essere umano la dimensione cognitivo-emotiva si salda con quella pratica? Quale lo strumento che traduce in poesia l'incanto suscitato da un sentimento, da un paesaggio, da un ricordo? «O questa scrittura che insegue migrazioni / di uccelli; appassire di glicini; girotondi / di foglie arrese nel gorgo di un fiume […] // nell'assurdo tentativo che il foglio, / prima o poi, prenda la fisionomia / di quella costellazione». Fabio Franzin da Zanzotto ha appreso la consapevolezza della perpetua lotta tra la parola e la realtà («l'edera si attorce al vecchio / tronco della parola») e vi ha scoperto l'esistenza di uno stato di instabilità all'interno del quale osmoticamente si attuano passaggi casuali e spesso oscuri: *El mar. L'amór. E 'a mare*. Di fronte ad essi il poeta esprime un atteggiamento misto di stupore e di impotenza: «Còssa podaràeo mai dirghe al mar / un òn che l'à remà senpre tea pianura, / che l'à rumà tèra. Servo de l'erba» («Cosa potrà mai confidare al mare / un uomo che ha remato sempre in pianura, / che ha scavato la terra. Servo dell'erba».

www.andreatemporelli.com

Parola e realtà in modo speculare, sovrapposto e sovrapponibile, sono e con-sistono in una dimensione "liquida", i cui confini sono soggetti ad un continuo e indefinibile movimento, determinando una sorta di estraneità alla vita della natura: «'Sti stranbi zorni de autuno, ora cussì caldi / e ciari, ora cussì covèrti e afosi, cussì caivósi» («Questi strani giorni d'autunno, ora così caldi / e limpidi, ora così coperti e umidi, così nebbiosi»). Il rapporto del passato si è illanguidito provocando un sentimento di smarrimento e di nostalgia: «no' so co' che paròe / brincarlo, co' quae sbusàr 'a stofa / frapadha e penda de 'sta crudèe nostalgia» («non so con quali parole / raggiungerlo, con quali bucare la spessa e raggrinzita fodera / di questa crudele nostalgia»).

E l'instabilità è un morbo che non solo aggredisce le cellule del mondo contadino e delle tradizioni, ma penetra nel rapporto tra uomo e natura; il poeta allora avverte il dovere di ricomporre ogni frammento, animato o inanimato, culturale o sentimentale, perché incombe il pericolo della perdita irrimediabile e della conseguente eliminazione totale. L'allestimento del presepe può essere assunto come emblema; è impossibile, ma doveroso riproporre la tradizione, anche se ci si deve accontentare di una soluzione di ripiego: «El pastor zhòt. // Cussì ghe 'vessi mess nome / a chea statuéta de jèss che, / cascàndome par tèra, 'na volta, / se ghe 'vea spacà via 'na ganba» («Il pastore storpio. // Così la chiamavamo / quella statuina di gesso che, / cadutami dalle mani, un giorno, / rimase per sempre priva di una gamba. / Affinché stesse ritta, con il suo / agnellino sulle spalle, le inserivamo / tre sassi piatti sotto il moncone»). Non si può assistere impassibili al fatto che l'attuale società "liquida", al posto delle statuine, proponga altri personaggi, montabili e smontabili a piacimento, destinati ben presto al cestino e sostituiti da simili rifiuti: «Come chea volta: mé fradheét, / el só Big Gin. Che figura, pa' i mii! / Mé mare a dirghe su cativo parché, / 'pena regaeà, chel putinòt, el ièra za / butà là, desfà, te un cantón; un brazhét / che no'se ièra pì boni de catàr» («Come quel giorno, mio fratellino, / quel suo Big Gym. Che figura per i miei genitori! / Mia madre a redarguirlo perché, / appena regalato, quel bambolotto, era già / buttato in un cantone, tutto a pezzi; un braccino / che non c'era più verso di scovare»). E il moto "perpetuo" del consumo prodotto dalla cultura contemporanea, una volta iniziato, non smetterà di girare da sé: oggi i re Magi dovrebbero arrivare «su di una di quelle macchinine di mio figlio: / al modellino di un fuoristrada, di una Bmw, / di una Mercedes» e Gesù Bambino, invece di rivelarsi ai pastori dovrebbe apparire in tivù, nei *reality* e nei *talk-show*, perché chi non "appare" «non esiste, / capisci? non è un vip, non è più nessuno...».

Franzin comprende che la perdita della tradizione comporta inevitabilmente lo smarrimento della "solidarietà" dell'uomo con la natura, con la cultura delle radici, con la società contadina e lo smarrimento di questa "solidarietà" produce anche lo smarrimento del senso. I nuovi riti, prodotti dal consumismo, non posseggono la forza di attribuire significato al vivere, perché finalizzati al mercato, il quale per sopravvivere necessita continuamente di un ciclo di produzione e di distruzione: «ma tì no' te capìsse che no'é pì tenpi / e reijión, che mì no'ò pì tenpo de 'ndar / in zherca del mus.cio che té ocóre, / che no'sò pì 'ndove 'ndar a catàrlo..:» («ma tu

www.andreatemporelli.com

non capisci che non è più tempo / che non c'è più sacralità, che io non ho più tempo per andare / a raccogliere il muschio che ti serve, / che non so neppure dove andare a cercarlo, poi!...».

Per resistere alla decadenza l'autore si accinge a compiere l'impresa «di fermare il cielo stellato / con le puntine da disegno, nel muro, a sistemare / tutte le pecore nel muschio» e cioè di riproporre per mezzo della poesia la ripresa della ritualità tradizionale per mezzo di alcuni strumenti privilegiati: a) l'adozione del dialetto; b) la restituzione di una sacralità naturale; c) il consolidamento della tradizione familiare, d) l'attenzione ai problemi sociali.

La tradizione viene percepita come difesa contro l'insignificanza, come testimonia il legame tra il dialetto e il presepe, tra la sacralità e la struttura della coscienza in un processo dialettico che si traduce in modelli: «Vàrdene, Mare: sen qua, mì e tì, tì co'e tó / statuéte, el mus.cio, mì co'e mé pòre paròe, / el diaèto; vàrdene: sen qua a provàr a tègner / fermo un mondo che scanpa via senpre pì / de prèssa, infagotàndoeo de sintimenti, / popoeàndoeo de erba e pastori, de storie / che 'e sa da fen, da mufa» («Guardaci, mamma: siamo qui, io e te, tu con le tue / statuine, il muschio, io con le mie povere parole, / con il dialetto; guardaci: cerchiamo, strenuamente, di trattenere / a noi un mondo che si allontana a una velocità / impressionante, avvolgendolo di valori, di sentimenti, / popolandolo di erba e pastori, di storie / che odorano di fieno, di muffa»). Il fatto che il dialogo sia intrecciato con la madre, l'elemento della continuità genetica, si carica di un significato particolare: il dialetto è interpretato come uno strumento più concettuale che linguistico e permette al poeta di aggrapparsi ad un "punto fermo", cui ancorare l'universo.

Una volta saldato l'ancoraggio, anche il rapporto con la natura cambia aspetto. Ogni elemento del paesaggio assume una connotazione significativa: «I tre alberi persistono nel rito / antico d'una fruttificazione destinata / a marcire, beccolata, qua e là, dalle gazze. // In quei tre alberi ritrovo l'ostinato, / discreto bussare — con le nocche infreddolite — / al portale di feltro dell'amore». Non più proiezione, non più contemplazione, non più correlativo oggettivo sostanziano il mondo esterno, ma il significato, il rapporto all'interno della manifestazione di una ritualità di cui è componente essenziale.

Ma l'attuazione della ritualità può avvenire soltanto in una struttura di continuità, quale quella familiare, la quale ha elaborato e continua ad elaborare modelli di significato, spesso anche in rapporto conflittuale, perché ogni "generazione" riceve e "genera" l'esistenza: «So che mé Pare, nonostante tut el só ben, / no 'l me 'assarà far festa pa 'a nàssita / de mé fiòl, e so che 'a nàssita de mé fiòl / no 'a me 'assarà piàndher mé Pare / come che 'l meritaràe» («So che mio padre, nonostante tutto il suo bene, / non mi permetterà di gioire appieno per la nascita / di mio figlio e so che la nascita di mio figlio / non mi permetterà di piangere mio padre come merita. // Io sono qui, con una mano stretta / a cercare di trattenere e l'altra / aperta nel gesto di accogliere, di cullare. // Non so con quale delle due sia riuscito a scrivere queste parole»).

www.andreatemporelli.com

Lo spazio rituale, infatti, non isola dal resto del mondo e non protegge dall'inevitabile conflittualità: l'industrializzazione sconvolge la civiltà contadina e scompagina i precedenti rapporti umani: «Pòri operai, 'doperàdhi / fin a cavàrghe via anca / l'ultimo pél de dignità, / fin a spolparli dea pòca / autostima che ghe 'a restà» («Poveri operai, usati / sino a estirpargli anche / l'ultimo barlume di dignità, / sino a spolparli della poca / autostima rimastagli»). Stilisticamente questa tematica viene rappresentata secondo i canoni dello straniamento: il poeta, invece di inciderla direttamente con un bulino personale, sembra affidarsi ad una coralità popolare, dove le vicende individuali costruiscono un ulteriore "modello esemplare", questa volta "resistenziale", di un mondo che aveva saputo intrecciare una vera e propria «struttura della coscienza» (Mircea Eliade).

Manuel Cohen

Fabio Franzin, la franca lingua di *Fabrica*

Ci sono poeti che hanno impegnato la vita a delineare, definendolo, lo spazio della propria voce, a vivere la *phoné* ereditata, altrimenti *koiné*, quale luogo, *couche* geo-antropologica, poeti la cui *esperienza del mondo* è avvenuta "dentro il paesaggio". È accaduto, e accade, in alcune vicende paradigmatiche e eccentriche, in lingua e in dialetto: Biagio Marin, Andrea Zanzotto, Tolmino Baldassari, Tonino Guerra, Umberto Piersanti… Come in ideale continuità, Fabio Franzin, classe 1963, sembra ripartire da chi lo ha preceduto, piuttosto che dalla *tabula rasa* o deriva postmoderna che ha segnato con i suoi stigmi di spaesamento, quando non di compiaciuta deterritorializzazione culturale, i molti esordi degli autori "emersi" dalla generazione nata negli Anni Sessanta.

Altro fatto, poi, è che egli vada pubblicando sillogi in lingua e in dialetto veneto, nella sua varietà opitergino-mottense, che presenta vari gradi di affinità con la limitrofa parlata d'area friulana. Il dialetto veneto adottato, inoltre, risulta successivo alla sua formazione prima (Franzin si trasferisce da Milano nel paese paterno di Motta di Livenza al compimento del sesto anno di età). Queste notazioni sollevano alcune questioni relative all'interlinguismo, se non propriamente al translinguismo, con la possibilità di poter passare o scrivere da una lingua all'altra (cfr. Steven J. Kellman, *The translingual immagination*, University Press of Nebraska 2000) e pure di tradurre, come accade per certi testi in appendice a *Fabrica,* in uscita nelle edizioni di Atelier.

Comunque sia, la parola neo-dialettale di Franzin, se da un lato e solo in parte sembra richiamarsi al "parlar materno", volgare e d'uso, appreso dalla madre, che poi è il tratto distintivo del provenzale di Arnaut Daniel e che il Guinizelli segnala a Dante nel settimo girone del *Purgatorio* (XXVI. v. 117), d'altro canto, sembra avocare a una matrice leopardiana, al particolare sintagma a cui fa riferimento nella *Ginestra* (vv. 114-115) e che di per sé prefigura un programma: «con franca lingua / Nulla al ver detraendo». Nel solco di una precisa linea che da Dante attraverso Leopardi, passando per Pascoli e per l'accoglimento della nozione di "poesia onesta" di Saba, fino all'esempio di un'accentuata scorrevolezza versificatoria, di lingua "naturale" o basica, di Biagio Marin, vedo inserirsi l'avventura del nostro.

www.andreatemporelli.com

Non tragga, comunque, in inganno lo "stile semplice", dimesso nelle sue tonalità, di *understatement* e di linguaggio quotidiano, di confessione o *Èrlebnis*, né si equivochi la dismissione della rima come assenza di gusto, o *naïveté*. Al contrario, "l'ampiezza dello spettro" e «l'allargamento progressivo della prospettiva, da fatti personali a eventi collettivi, dalla poesia lirica amorosa a quella narrativa, dall'autoanalisi alle storie familiari e ai ritratti di personaggi» colti da Edoardo Zuccato nella prefazione a *Mus.cio e roe* (*Muschio e spine*, Sasso Marconi, Le voci della luna 2007) ne sono tratti distintivi. In *Fabrica* colpisce, già a una rapida occhiata, la rispondenza tra morfologia espressiva e motivi, sicché, anche graficamente, la *suite* articolata in tre sezioni presenta una compatta struttura strofica nelle prime due (la prima, eponima, di 18 testi, la seconda, *Per nome*, di 19, mentre nella terza vengono collocati 6 testi a struttura variabile, *traduzioni operaie* da altri autori, quasi a conferire dinamica di coralità all'argomento), una sequenza di 37 testi ognuno di 5 strofe pentastiche disposte a sbalzi o gradini, come a riprodurre nell'arcata versale l'immagine più caratterizzante la realtà della fabbrica ovvero la catena di montaggio: versi prevalentemente ipometri variamente oscillanti tra il senario e il novenario, nei quali all'assenza di rima, dettata credo dall'esigenza di non assecondare mimeticamente un dialetto di per sé musicale, Franzin sapientemente sopperisce con una melicità rastremata, data da sonorità non esibite, assillabanti («co 'chee camise», «con quelle camicie») e allitteranti («sogni soeàdhi», «sogni volati via»), strategicamente *enjambées* («sesti/servi», «atti/servili»), a garanzia di "periodicità", secondo la nozione neometricista di Jean Cohen (Cfr. *Strutture del linguaggio poetico*, Bologna, Il Mulino 1974). Così, le figure della ripetizione, come l'anafora «varda… varda», «guarda… guarda» (v. 1), variata «vardii… vardii», «guardali… guardali» (v. 6, v. 21) che marca la cadenza, e la pena, del testo introduttivo; o, altrove, le elencazioni: «slavi // e indiani, romèni e neri, / atei e cristiani, musulmani / o de Jèova, del demonio / dea fame o del dio dei schèi, / tuti mis.ciàdi, cussì, tuti // deventàdhi un fià pì fradhèi / fra de lori, là, tuti tacàdhi», «slavi // e indiani, rumeni e neri, / atei e cristiani, musulmani / o testimoni di Geova, del demonio / della fame o del dio denaro / tutti mescolati, così, tutti // già un po' fratelli / fra loro, lì, tutti stretti», a connotare stilisticamente la serialità della realtà lavorativa, descritta e nominata con una lingua esatta e essenziale, enucleata nei luoghi, nei tempi, nelle pause produttive, nei vari stadi dei processi di produzione, finanche nella nominazione degli oggetti o attrezzi da lavoro, in una «lingua oggettuale, non oggettiva» (come ho per altri versi rilevato presentando alcuni inediti di Franzin su «Il parlar franco», anno 8, n. 8, dicembre 2008) che immette nel dialetto le parole di un linguaggio settoriale specifico o tecnologico: «machine» (macchine), «luchét» (lucchetto), «guanti de gòma» (guanti di lattice), «rulière» (rulliere), «banchi» (bancali), «muéti» (carrelli), «tubi de aspirazhión» (tubi di aspirazione), «blòc de trucioeàre» (blocco di truciolato) o inserimenti allotri: «film», «supermarket», «jins» (jeans), registrando così pure il dialetto in un processo di moderata mescidazione e di meticciato contemporanei, piuttosto che nella fissazione o recupero oleografico e manierato di una parlata "originaria'"… e questo nel solco di una "tradizione" che in area trevigiana rileva lo spe-

www.andreatemporelli.com

rimentalismo plurilinguistico (in verità più accentuato) di Ernesto Calzavara, la mescidanza tra termini dialettali di varie aree linguistiche (trevigiana, padovana, litorale veneto) in Sandro Zanotto, o quella tra termini dialettali e termini tecnici e marinareschi, in Luciano Cecchinel, ad esempio, al fine di approdare a un linguaggio d'autore "sovralocale", che in Franzin produce effetti di congruità e pertinenza.

Le molte figure di parallelismo o similitudine che si registrano nella prima sezione (gli operai legati alla catena di montaggio come i carrelli del *supermarket* legati uno ad uno, la laboriosità silenziosa degli stessi, come quella delle formiche, la fabbrica come teatro, i lavoratori come burattini…) trova un'ulteriore conferma nella seconda, più serrata, dove realtà umana e realtà degli oggetti si legano, si saldano negli anelli dei processi produttivi, succedendosi senza soluzione di continuità. Con una precisa lettura direi post-ideologica, dalle striature accorate e dagli addentellati irredimibilmente civili, alla descrizione di un'esistenza, segue la descrizione di un ingranaggio della fabbrica, così, sapientemente, come in un romanzo popolare dai toni narrativi, epici, corali, rimarcandone la "fatica" o la sofferenza di "pezzi" intercambiabili e assemblabili, quando non sostituibili, si succedono le singole storie: Marta che pensa al suo destino di levigatrice, il lavorìo del nastro trasportatore della pressa, l'affanno di Mirco, la lama circolare, la sirena, Joussouf, l'extracomunitario che vede grazie al suo lavoro ricomporsi la famiglia, il silos imponente e cilindrico, Roberto, eterna figura di *yesman* che ride col padrone, i guanti da lavoro, Sergio che studiava da dottore e si ritrova tornitore, le macchine nel capannone, Pietro, operaio felice… una catena di ritratti di esistenze comuni e non illustri, eppure memorabili, umanità di sogni, aspirazioni, timori e precariato, allineate a oggetti, equiparate a merci.

Così *Fabrica,* confuta l'immagine patinata della fortuna del Nord-Est produttivo e della penisola tutta, su cui vengono addensandosi nere nubi di recessione, sfruttamento, razzismo, precariato. L'Italia ridente delle veline e dei tronisti viene rimossa dagli effetti di uno *tsunami* economico che tocca il paese reale dove «è solo il male a far rima con sociale / oggi, per chi si ostini a continuare / a vivere oltre l'età contributiva» a sopravvivere alle «vette capovolte con il mutuo» da pagare, leggo dai recentissimi *Canti dell'offesa* (apparsi su «NazioneIndiana», 20.gennaio.2009) versi in lingua, adiacenti ai dialettali di *Fabrica*. E, mentre registro queste note in margine alla raccolta di Fabio Franzin, mi ritrovo tra le mani un'ulteriore raccolta ancora inedita, nata dalla febbrile e multiforme ansia dell'autore di recuperare forse a un esordio relativamente tardivo. Ecco dunque i versi di *Pòre paròe, Povere parole* un poemetto in bellissime quartine di impianto tradizionale, dove il poeta evita accuratamente il ricorso alla rima. Non anticipo nulla se non che raramente ho letto poesie equiparabili ad autentiche, profondissime preghiere. Il ricordo va, inevitabilmente, alle *Elegie istriane* di Biagio Marin (introduzione di Carlo Bo, Milano, Scheiwiller 1963) per la purezza adamantina, il dato di nudità naturalistica, la sapienza di una *religio* naturale e remotissima, la grazia che, sarà pure un luogo comune, sembra sopravvivere in certe esperienze neo-dialettali, la luziana *humilitas,* quella adesione e aderenza alla natura fertile e vitale propria dei grandi poeti sapienziali e creaturali.

www.andreatemporelli.com

Paolo Ruffilli

La vena illuministica di Fabio Franzin

Sono le idee e i pensieri, nella poesia di Fabio Franzin, a reggere e ad animare i movimenti del discorso, un discorso sinuoso di specie meditativa in cui, facendo leva sui nessi sintattici, il pensiero emerge dal suo fondo chiarendosi nell'evidenza intuitiva di una verità, che ci si rivela con quella carica creativa, disvelatrice ma non provocatoria (anche se più graffiante perché appunto non provocatoria), che sempre balena dall'esperienza, nella scelta consapevole di guardare in faccia la realtà, con occhio asciutto e giusta presa di distanze.

Franzin è un testimone del nostro tempo e, nei suoi testi, la memoria personale non è mai disgiunta da quella storica. Perciò i suoi libri hanno una valenza anche civile e il discorso della sua poesia contempla e comprende, dentro lo smascheramento della violenza dell'uomo sull'uomo, la denuncia di un processo di contaminazione, peggio di decomposizione, della natura e della società in una chiave illuministica, in cui l'intelligenza è costantemente l'altra faccia della sensibilità e la scrittura, precisa e minuta nella sua forza espressiva, il complemento di una disposizione istintiva all'immaginazione.

Col tempo, la vena illuministica si è andata evidenziando. Così, sullo specchio delle personali reazioni e inclinazioni, si disegna anche la radiografia dell'altro da sé al passo di una matrice della letteratura come parola dell'uomo. In questo senso, definito appunto illuministico, la poesia di Franzin ha accentuato la sua portata, organizzandosi anche in forma esteriore come possibile "contenitore scientifico" volto a indagare per curiosità e per dubbi la realtà della vita e del mondo, oltre e dentro il grande silenzio che ci assedia. Una realtà che, magari indefinibile nella sua essenza ultima e decisiva, comunque appare indagata per spicchi e settori dietro al bisogno di conoscenza che assilla e trascina l'uomo e dietro anche ai segnali che partono dalle cose stesse.

Franzin, ben consapevole della particolare condizione di chi vuol farsi poeta, portatore cioè di parole e di messaggi al giorno d'oggi, non sente affatto esauste le risorse comunicative dell'uomo contemporaneo. Perciò è naturalmente portato a dilatare il suo discorso, ben inteso dentro un orizzonte ben preciso dei limiti umani, fino ai campi generali e agli universali cognitivi come quelli della "storia" o del "tempo"; in una chiave appunto illuministica, in cui l'intelligenza è costantemente l'altra faccia della sensibilità e la scrittura, precisa e minuta, il complemento di una disposizione all'immaginazione.

Proprio la capacità immaginativa è il motore della poesia di Franzin: un'energia, continuamente in movimento e tale da trasfigurare da immagine a immagine, in un vorticoso bestiario di esempi quotidiani e personali, di memorie e di ricordi (le presenze dei genitori, dei figli, degli amici ne sono al massimo grado l'esempio potente), in ogni caso decisivi nel disegnare un insieme dentro al quale passo dopo passo si evidenzia la riconoscibilità generale, senza per altro mai assurgere a nessun tipo di presunzione filosofica e restando anzi al contrario con i piedi ben piantati per terra dentro il nostro ordinario mondo quotidiano eppure nella consapevolezza frantumata di tutto quello che ci trascende.

www.andreatemporelli.com

Del resto, al centro della poesia di Franzin, si è sempre posta la mitologia del quotidiano, còlta nel suo paesaggio privilegiato, quello insieme urbano e contadino del paese in cui le fabbrichette si sono moltiplicate occupando la campagna, con i suoi interni ed esterni, case, capannoni, strade, oggetti, nella globalità degli aspetti positivi e negativi, compresa la realtà del degrado e dell'inquinamento. Ma, ancora una volta, il discorso illuministico, legato all'ottimismo della volontà contro il pessimismo dell'intelligenza, si risolve in chiave di "comunità", nella sottolineatura del modo in cui determinanti e salvifici siano i rapporti tra gli individui: rapporti che possono ribaltare in qualsiasi momento e contro ogni apparenza la situazione con la forza rigeneratrice della loro umanità.

La poesia di Franzin, tuttavia, pur parlando in modo diretto di fabbrica e di operai, non ha connotazioni neorealistiche e meno che mai intonazioni retoriche da discorso *engagée*. Il fatto è che nasce da un nucleo primigenio sostanzialmente incontaminato: quell'amore per il dialetto materno opitergino-mottense. Il punto nodale è la naturalezza che il dialetto può esprimere in poesia (la naturalezza è creatività e non ripetizione). E il dialetto qui impone toni, livelli, timbri della più limpida commozione ("commozione" nel senso proprio di compartecipazione emotiva). Perciò l'autore parla sempre di sé in mezzo agli altri. Le storie che racconta sono la sua stessa storia, in un potente canto esistenziale senza recriminazioni e senza nostalgia in cui si fondono luci ed ombre, le gentilezze e le brutalità di questa nostra vita.

ANTOLOGIA DAI TESTI EDITI

da *Il Groviglio delle virgole*

l'albero cavo, e le vocali
che in quel buio vi si sono annidate;
e le date percorse da radici,
il varco ostruito dalle ortiche.

Forse sarà nelle pozzanghere
il nostro più nitido riflesso,
anche se un rigagnolo, ora,
dissangua anche quest'ultima possibilità

ma i detriti che calpestiamo
cinguettano e gli uccelli cadono
dai rami come cachi sfatti

non resta che erigere un recinto d'amore,
non resta che stare aggrappati al silenzio,
troncare ogni rapporto col tempo

www.andreatemporelli.com

e poi portare dell'acqua con le mani

lasciare che un nome si depositi altrove
e che in quell'altrove trovi la sua quiete.

* * *

la serena configurazione degli astri
a uno o a sciami riapparsi nel pigro
trascorrere degli strati: sparsi
in quella loro precisa e pulsante geometria
simile alla gemmazione di un ciliegio
solitario nel colmo arieggiato di una collina.

O questa scrittura che insegue migrazioni
di uccelli; appassire di glicini; girotondi
di foglie arrese nel gorgo di un fiume;
volteggi leggeri di farfalle; la piega del fumo
in un falò di sterpi là, dal fondo dei campi:

nell'assurdo tentativo che il foglio,
prima o poi, prenda la fisionomia
di quella costellazione, che una rondine
stremata vi si posi scambiandolo,
dall'alto, per un ramo, per un suo nido.

DIRE VITA

dire vita. Come se fosse semplicemente
pronunciare una parola qualsiasi;
come se non si trattasse, invece
di conquistarsela, in ogni istante,
o cercare di trattenere con le unghie,
strenuamente, ognuna di quelle quattro
lettere dal bordo del nulla che le attrae.

Come se fosse una condizione certa
e non un precario equilibrismo sopra
il cratere eruttante dell'urlo che sempre
esplode dentro noi, o non, forse,
una perenne corte alla luce, un canto
solitario che si perde fra le stelle, dentro
le nebbie della noia; un vagito innestato
al dolore, alla gioia; un rancore che prude

www.andreatemporelli.com

proprio quando la nostra storia rima
con una delle folte assenze che dobbiamo
per forza attraversare lungo l'irto sentiero dell'amore.

Dire vita, però.

Proprio, e perciò, come se fosse semplicemente
una parola qualsiasi. Come se fosse un'oasi,
e non un'ansia che consuma. Dire vita, comunque,
quando la vita vizia lo sguardo, e la forma
di una voce è già quella, perfetta, di una rosa.

DISTANZA

è oltre quelle colline la voce.
Oltre quelle linee di culla
dove il nulla riprende nome.

Sono oltre questo nulla di prati
le colline, laggiù, dove lo sguardo
si dondola al canto lilla del tuo nome.

NATURA

si sono impressi
nel palmo delle mani
i fulmini. *O sono forse il calco*
fossilizzato di radici, di rami?

Poi l'autunno accoglie l'inverno.

Il tuono riecheggia fra i ricordi
e l'edera si attorce al vecchio
tronco della parola.

La lacrima ha scavato il suo canyon
nella guancia e il sorriso ha concluso
il suo estuario ai lati dello sguardo.

Foglie secche sono ammucchiate contro
i piedi. Il silenzio arde sotto il costato.

Le prime piume, sulle scapole,
sono scure. Il muschio, sulla lingua,
si stacca, secco, a squame.

www.andreatemporelli.com

* * *

verde è il mallo delle noci
adagiate sopra il muschio
dietro la grande casa rosa abbandonata.

Penso a quei tonfi attutiti
nell'ombra perenne dove riposano
memorie di donne e di pollame.

I tre alberi persistono nel rito
antico d'una fruttificazione destinata
a marcire, beccolata, qua e là, dalle gazze.

In quei tre alberi ritrovo l'ostinato,
discreto bussare — *con le nocche infreddolite* —
al portale di feltro dell'amore.

da *Pare*

FRA I CONFINI DEA VITA

'Sti stranbi zorni de autuno, ora cussì caldi
e ciari, ora cussì covèrti e afosi, cussì caivósi.

Un zhigo 'l vent, ieri nòt, e 'l scuro scuriàr de frasche
contro 'e finestre fuiscàdhe de l'ospedal.

E i nidi, pensée: se ghin 'é, chi 'o che metarà
un teón soto i àlbari? E po' incòrderse pa'a prima
volta che 'l zal dei setenbrini s.ciopà drio 'e rive
dea Livenza 'l fa rima co' quel dee fòjie dei piopi
piantàdhi longo i só àrdheni. 'Sti stranbi zorni
de autuno e i foji del caendario che i me casca
stonfi dae man disendo de 'na vita che la 'é squasi
drio 'rivàr e de una che, massa sguèlta, 'a scanpa via.

Co'i stessi làvari che 'ò basà 'a front
maeàdha de mé Pare, 'dess 'scolte 'sti
colpéti lidhièri, 'sti calcéti cèi, e bèi,
pudhàndoi tea panzha piena de mé femena.

Piove fòjie rosse 'dess, tii nizhiòi futignadhi,
drio i bianchi curidhòi sgrafàdhi dal doeór.

E 'dèss so, co'a pì maedéta dee sicurezhe

www.andreatemporelli.com

che quel che me ‘à dat ‘a vita e quel
che da mì la ‘varà no’ i riussirà a incontrarse.
So che mé Pare, nonostante tut el só ben,
no‘l me ‘assarà far festa pa‘a nàssita
de mé fiòl, e so che ‘a nàssita de mé fiòl
no‘a me ‘assarà piàndher mé Pare
come che ‘l meritaràe.

Mì son qua, co’na man strenta
pa’ provàr a tègner duro, e chealtra
vèrta a spetàr, pronta a ninàr.

No’ so co’ quaea dee dó èpie possù scriver ‘ste paròe.

FRA I CONFINI DELLA VITA

Questi strani giorni d’autunno, ora così caldi / e limpidi, ora così coperti e umidi, così nebbiosi. //Un urlo il vento, ieri notte, e il buio frustare di fronde / contro le finestre appannate dell’ospedale. // E i nidi, pensavo: se ce ne sono chi approntерà / un telone sotto gli alberi? E poi il primo notare / che il giallo dei toupinambùr esploso lungo le sponde / del Livenza rima con quello delle foglie dei pioppi / che costeggiano i suoi argini. Questi strani giorni / d’autunno e i fogli del calendario che mi cadono / inzuppati dalle mani dicendo di un arrivo / e di un’altrettanto imminente partenza. / Con le stesse labbra con cui ho baciato la fronte / emaciata di mio padre ora ausculto questi / quasi impercettibili sussulti, questi cari calcetti / appoggiandole sul ventre teso di mia moglie. // Piovono foglie rosse ora, sulle lenzuola stropicciate, / lungo i candidi corridoi istoriati dal dolore. // Adesso so, con la più assoluta e crudele delle certezze / che colui a cui devo la mia vita e colui / a cui io la darò non riusciranno ad incontrarsi. / So che mio padre, nonostante tutto il suo bene, / non mi permetterà di gioire appieno per la nascita / di mio figlio e so che la nascita di mio figlio / non mi permetterà di piangere mio padre come merita. // Io sono qui, con una mano stretta / a cercare di trattenere e l’altra / aperta nel gesto di accogliere, di cullare. // Non so con quale delle due sia riuscito a scrivere queste parole.

ÒNI VOLTA CHE CIAPE IN MAN ‘A PENA

Òni volta che ciape in man ‘a pena
pense a mé Pare. Me par de stréndher
fra i déi una dee só MS cussì come
che le spizhighéa Lu pa’ studhàrle.

Me ricorde ‘e só ponte dei déi zae
e lisse, tel pòice e te l’indice.
Parché Lu ‘e ciche le fuméa senpre
in dó tenpi. Come ‘na partida de baeón,
come òni bona zhena; come ‘sta poesia.

Da quando che ‘l se ‘vea un fià pers

www.andreatemporelli.com

el se desmenteghéa senpre pì de spess
‘a mèdha messa via, cussì ‘l s’in inpizhéa
‘n’antra, e àa sera ‘l vea ‘a scassèa
dea jaca che ‘a paréa ‘na borséta colma
de muzhigòti che ae volte ‘l studhéa cussì
de prèssa e mal che capitéa de véderghe
vègner fòra un fil de fun da chea sfesa
tant che po’l dovéa sorbirse i zhighi
de mé mare straca de cusìr su
tute chee fòdre sbusade, brusadhe

e mì che ‘ò ‘e scassèe dea mé jaca
‘ncora seradhe no’ so ‘ndo che pòsse
meter via el muzhigòt mèdho inpizhà
de ‘sta pena jàzha; no’ so co’ che paròe
brincarlo, co’ quae sbusàr ‘a stofa
frapadha e penda de ‘sta crudèe nostalgia.

OGNI VOLTA CHE PRENDO IN MANO LA PENNA

Ogni volta che prendo in mano la penna / penso a mio padre. Mi sembra di stringere / fra le dita una delle sue MS così come / le pizzicava lui per soffocarne la brace. // Ricordo le sue digiti ormai ingiallite / e cancellate, nel pollice e nell’indice. / Perché Lui le sigarette le fumava sempre / in due tempi. Come una partita di calcio, / come ogni cena decente; come questa poesia. // Negli ultimi suoi anni, da quando il male l’aveva colpito / si dimenticava sempre più spesso / della mezza messa via, così se ne accendeva / un’altra e alla fine della giornata aveva la tasca / della giacca che sembrava un sacchetto colmo / di mozziconi che a volte spegneva / sbrigativamente e male che un filo di fumo / fuoriusciva non di rado da quella fessura / così che poi doveva sorbirsi le lagne / di mia madre stanca di rammendare / tutte quelle fodere bucate, bruciacchiate // ed io che ho le tasche dell’unica mia giacca / ancora sigillate non so dove riporre / il mozzicone fumante / di questa penna ghiacciata; non so con quali parole / raggiungerlo, con quali bucare la spessa e raggrinzita fodera / di questa crudele nostalgia.

DEUSIÓN

I cunìci i se sconde
tii cantoni dea caponèra
co’ passén; sen qua
tel dadrìo dea casa
dei nòni, e mì voéee
mostràrtii, fiòl mio,
e no’ so pì còssa dirte:
tì cussì corioso e lori
pì dispetósi dee sìmie

www.andreatemporelli.com

sie volte romài
‘ven fat fenta de ‘ndar
via, e po’ muci-muci
pì pin piàn, man par man,
sol pa’ sintìr el sfurigàr dea fuga
drento ’l scuro de l’onbrìa.

E ‘dess che ‘nden via
par davéro, so che i ‘é là,
pudhadi aa retina, co’l nasét
che ghe trema, e tì, e tì
te ‘a tièn un fià pì fiapa
‘a tó man, drento
el sgranf sudhà dea mia.

DELUSIONE
I conigli si nascondono / negli angoli della stia / quando passiamo; siamo qui / nel retro della casa / dei nonni, ed io volevo / farteli vedere, figlio mio, / e non so più cosa dirti: / tu così curioso e loro / più dispettosi ancora delle scimmie // sei volte ormai / abbiamo fatto finta di andarcene, / e poi zitti zitti / quatti quatti, mano nella mano, / solo per sentire il grattìo della fuga / dentro il buio dell’ombra. // Ed ora che ce ne andiamo / per davvero, so che sono lì, / appoggiati col muso alla retina, col nasino / che gli trema, e tu, e tu / la tieni già un po’ più moscia / la tua mano, ora, dentro / il crampo sudaticcio della mia.
da *Mus.cio e roe*

No l’é pecà a ragàr
‘na rosa dal rosèr, se
tì che te ’a spèta te ‘iuta
‘a sera a fiorìr de un canto.

Intanto ‘e pavéjie ‘e me saeùdha,
e dal fondo de l’aria mòre
el ciaro te ’a grazia de l’ort.
‘Na zhiìga ‘a se pudha tea paeàdha.

E mì son vestì da festa.
‘Ò ‘na camisa bianca come
un fòjio. La ‘ò messa su parché tì
te ghe scrive sora un poema de carezhe.

Non è peccato recidere / una rosa del roseto, se / tu che la attendi aiuti / la sera a fiorire di un canto. // Intanto le farfalle mi salutano, / e dal fondo dell’aria muore / la luce nella grazia dell’orto. / Un passero cala sulla rete di recinzione. // Ed io ho messo il vestito buono. / Ho una camicia bianca come / un foglio. L’ho indossata perché tu / ci possa scrivere sopra un poema di carezze.

www.andreatemporelli.com

Dopo ‘l scravazhón, Venezia

Dopo ‘l scravazhón
Venezia ‘a jèra tuta pièna
de onbrèe scavazhàde: drio òni
cantón de càe, da òni zhestìn,
vignéa fòra — come che ‘e fusse
dée spunciarìoe messe là
pa’ brincàr el ciàro, pa’ sgrafàr
‘e nùvoe — ‘e só steche spojiàde,
intorcoeàde; smolfe, ‘e tée,
a scachi, a coeóri ciassósi zhèrte,
o nere, come croàti cascàdi zo
tee pòcie de aqua scura; e i màneghi
po’: punti de domanda desmentegàdhi
fra ‘e ciche, ‘e carte e ‘e ciàcoe.

Dopo ‘l scravazhón
l’é vignù fòra un fià de sol a Venezia.

El rosa vècio dei paeàzhi
el se s.ciarìa davanti i mé òci,
e ‘l se spécea tee lastre lustre

intant che pardadrìo un sbrègo
de zal verdhéa ‘l cel come
che ‘l fusse un armeìn
dal cuòr de oro. E po’ piova,

de nòvo, ma fina, aghi sbièghi
a tajiàr a féte, a scàjie che l’oro
che ‘l tornéa a ‘scónderse
drio ‘l scuro del só mistero.

Dopo ‘l scravazhón

a Venezia ‘ò vist ‘na statua
bàter ‘e zhéjie, ‘na ‘àgrema
rosa córerghe zo longo ‘l viso

‘na onbréa bianca
gaejiàr tel canàl
come un fiór de zhùchero
che ’l dóndoe verso ‘l mar
pa’ strapiantarse là, forse
pa’ farse piàndher dòss dae stée,
dai zhighi alti dei cucài.

www.andreatemporelli.com

Dopo l'acquazzone, Venezia

Dopo l'acquazzone / Venezia era tutta disseminata / di ombrelle rotte: accanto / ad ogni cantone di calle, in ogni cestino / fuoriuscivano — come fossero / fiocine lì poste / per afferrare la luce, per incidere / le nubi — le loro stecche spoglie, / storte; pendule, le tele, / a scacchi, a tinte chiassose, certune, / o nere, come corvi precipitati / dentro pozzanghere scure; e i manici / poi: punti di domanda abbandonati / fra i mozziconi, le carte, le voci. // Dopo l'acquazzone / è uscito un raggio di sole a Venezia. // Il rosa antico dei palazzi / si stemperava a vista d'occhio, / si specchiava nei lastroni lustri // mentre dietro la loro sagoma uno squarcio / dorato apriva il cielo come / fosse una prugna / dalla noce d'ambra. E poi pioggia // di nuovo, ma sottile, aghi obliqui / a sminuzzare, ad affettare quell'oro / che si celava di nuovo / dietro l'ombra del suo mistero. // Dopo l'acquazzone // a Venezia ho visto una statua / battere le ciglia, una lacrima / rosacea scivolare lungo la sua guancia // un ombrello bianco / galleggiare in un canale / come un fiore di zucchero / che dondoli verso il mare / per trapiantarsi fra le sue onde, forse, / per farsi piangere addosso dalle stelle, / dalle strida alte dei gabbiani.

El mar. L'amór. E 'a mare

Còssa podaràeo mai dirghe al mar
un òn che l'à remà senpre tea pianura,
che l'à rumà tèra. Servo de l'erba.

Un che no l'é mai stat bon de inparàr
a nodhàr, a amàr. Parché l'é difizhie
star a gàea anca tii òci de 'na fémena,
drento 'e só onde, 'e só corénti.

El pol sol 'ndar da Lu, entrar caminando
fin che l'aqua ghe toca 'a sbèssoea.
Sintìr 'a sabia soto i pie come che 'a sie
'ncora 'a tèra. 'N'antra, pì smòrvedha. Pì bona.

E star là. Co'a testa fòra.
Come un putèl, co'l nasse.

Come che 'l mar deventésse 'na mare.
Fresca. Chièta. E za cuna.

Soto 'l sol, o 'e stée
che i 'a incorona.

Il mare. L'amore. E la madre

Cosa potrà mai confidare al mare / un uomo che ha remato sempre in pianura, / che ha scavato la terra. Servo dell'erba. // Uno che non è mai riuscito a imparare / a nuotare, ad amare. Perché è difficile / restare a galla anche negli occhi di una donna, / dentro le sue onde, le sue correnti. // Può solo andar da Lui, entrare camminando / sino a che l'acqua gli sfiori il mento. / Sentire la sabbia sotto i piedi come se fosse / ancora la terra. Un'altra, più

www.andreatemporelli.com

morbida. Più buona. // E stare lì. Con la testa fuori. / Come un bambino, quando nasce. // Come se il mare si facesse madre. / Fresca. Quieta. E già culla. // Sotto il sole, o le stelle / che la incoronano.

Paesi nostri

Paesi nostri
che i me paréa squasi dei presepi
desmentegàdi in mèdho ae canpagne,
de pière e copi e crèpi tignùdi in pie
co' dó ciàcoe e un din-dòn de canpane;
ciuse 'e case, e fracàdhe soto in fra
de lore come baerìne de can-can
che no 'e se vergogne de mostràr
'e mudhànde, una tacàdha a chealtra
come che i 'é i zogadóri de riserva
tea panchina, come se anca lori i fusse
dei paesi de riserva de 'na provincia
de 'na región o, forse, sol chee panchine
'ndo'che i zorni i se senta a vardàr 'i àni
che sguelti i passa via. Paesi nostri
che 'dèss i me pàr squasi forèsti,
che i me pàr squasi fati de plastica
co' tòchi de Lègo, e ligàdi in fra de lori
co' zhièse fisse, muréte e cancèi alti
a sbàre morsegàdhe dal grr de cani
grandi come orsi che i bàia de bave
e de corse rabióse 'vanti e indrìo

'ndo che dadrìo dorme dei giardinéti
rincuràdhi de erba rasa che no' conósse
pì baeóni, caparìoe o bèe barùfe de bòce;

paesi nostri, senza pì vose e senza
siénzhi, senza pase e senza poesia

de gati e de rizhi schinzhàdi
drio 'e strade che i li stravèrsa
e de piazhe deserte; de zent
seràdha in casa e de case vèrte
pa'a paura de trovàrse vòdhe,
de dovérghe domandàr scusa
al mondo pa' essér 'ncora in pie

pa' essér restàdhe soltanto
dee pòre case de paese.

www.andreatemporelli.com

Paesi nostri

Paesi nostri / che mi sembravano quasi dei presepi / dimenticati in mezzo alle campagne, / di pietre e coppi e crepe tenute su / con due chiacchiere e un din-don di campane; / salde, le case e tutte addossate / come ballerine di can-can / che non si vergognino di mostrare / le mutande, / o fitte come lo sono i calciatori di riserva / nella panchina, come se pure loro fossero / i paesi di riserva di una provincia, / di una regione o, forse, solo quelle panchine / dove i giorni si siedono a guardare / gli anni che rapidi passano via. Paesi nostri / che ora mi sembrano quasi stranieri, / che mi sembrano fatti di plastica / con blocchetti di Lego, legati, fra di loro / con siepi spesse, muriccioli e alti cancelli / a sbarre morsicate dal ringhio di cani / grossi come orsi che abbaiano bavosi / e corrono rabbiosi senza sosta // dove appena dietro dormono dei giardinetti / curati di erba rasa che non conosce / più palloni, capriole, o belle baruffe di bimbi; // paesi nostri, senza più voce e senza / silenzi, senza pace e senza poesia // di gatti e porcospini schiacciati / lungo le strade che li attraversano / e di piazze deserte; di gente / chiusa in casa e di case aperte / per il timore di sentirsi vuote, / di dover chiedere scusa / al mondo per essere ancora in piedi // per essere rimaste soltanto / delle povere case di paese.

Far miràcoi

El pastor zhòt.

Cussì ghe ‘vessi mess nome
a chea statuéta de jèss che,
cascàndome par tèra, ‘na volta,
se ghe ‘vea spacà via ‘na ganba.
Parché ‘a stesse in pie, co’l só
agneét tee spae, se ghe frachéa
soto tre ssisèe[1] te ‘a banda rota.
Po’, finìo ‘e feste, co’ se desféa
chel presepiét, se ‘a metéa via
te ‘a scàtoea co’i só tre sasséti.

Parché paréa cussì fazhie, ‘lora:
‘iutarlo parfìn a star in pie
‘sto mondo, ‘justarlo ‘ndo
che ‘l se spachéa; far miràcoi.

Come chea volta: mé fradheét,
el só Big Gin. Che figura, pa’ i mii!
Mé mare a dirghe su *cativo* parché,
‘pena regaeà, chel putinòt, el ièra za
butà là, desfà, te un cantón; un brazhét
che no’ se ièra pì boni de catàr.

E lu, che paréa che ‘l se ‘vesse
mess in castigo da sol, sentà, tut

www.andreatemporelli.com

ssito, tel cortìo. Po' chel só córer
drento casa tut spasemà, vèrder
'na cassèa e pì de pressa 'ncora
tornàr fòra co' calcòssa de scont
soto 'a majiéta; fermàr el pòro
Nane ferìo de guèra e slongàrghe
chel brazhét de plastica sparìo
verso chea mànega che pichéa,
smolfa, pontàdha tea só spaea
co' un ago grando de sicurezha

"tàcheteo co'a còea. Pin
pian el cressarà".

COMPIERE MIRACOLI

Il pastore storpio. // Così la chiamavamo / quella statuina di gesso che, / cadutami dalle mani, un giorno, / rimase per sempre priva di una gamba. / Affinché stesse ritta, con il suo / agnellino sulle spalle, le inserivamo / tre sassi piatti sotto il moncone. / Poi, dopo l'epifania, quando smantellavamo / quel piccolo presepio, veniva riposta / nella scatola da scarpe insieme ai suoi sassolini. // Perché sembrava possibile tutto, allora: / aiutarlo persino a sostenersi, / il mondo, aggiustarlo, / se si rompeva; compiere miracoli. // Come quel giorno, mio fratellino, / quel suo Big Gym. Che figura per i miei genitori! / Mia madre a redarguirlo perché, / appena regalato, quel bambolotto, era già / buttato in un cantone, tutto a pezzi; un braccino / che non c'era più verso di scovare. // E lui, che sembrava si fosse / messo in castigo da solo, accucciato / in silenzio nel cortile. Poi, tutto a un tratto, quel correre / in casa trafelato, aprire / un cassetto e con più foga ancora / uscire con un oggetto nascosto / sotto la maglietta; fermare / Giovanni, il povero mutilato di guerra e allungare / quel braccino di plastica introvabile / verso la manica vuota che gli penzolava, / floscia, fermata sulla spalla / con una spilla da balia // "incollatelo lì. Pian / piano si allungherà".

PRESÈPIO. DIAÈTO

Chea strabenedhéta bona vòjia
che te ciapa de far su 'l presèpio,
òni àno, e òni àno pì grando,
pì bèl; 'a cura che te ghe mete,
po', 'a passión. Là, cuzhàdha,
par tèra, drio 'l cantón dea sàea,
tì, cussì maeandàdha, che se 'o
capìsse, sàtu? quant che te diòl
i dhenòci, dopo, co' te lèva su...

là, a pontàr el cel pièn de stée

co’e brochéte, tel muro, a pudhàr
tute ‘e pièsore tel mus.cio... e po’
el fògo, co’e lucéte che baca soto
‘a carta dee naràsnzhe... ’e scorzhe
del ró.ro pal tét, ‘e stradhèe de jerìn,
el pozh, l’acqua che score te un lèt
de stagnòea, e lù, el Gesù banbìn,
co’i brazhéti vèrti, in fra ‘a pàjia
e un nido de bachéti incrosàdhi...

Pa’ i nevodhéti, lo so, capìsse...

ma tì no’ te capìsse che no’é pì tenpi
e reijión, che mì no’ so pì tenpo de ‘ndar
in zherca del mus.cio che té ocóre,
che no’sò pì ‘ndove ‘ndar a catàrlo...
e che no’ i ghe crede pì, i bòce: l’é
pì ‘l deghèio che i fa su... che dopo
té sacramentéa, a tacàr co’l scòc
‘a carta che i sbrèga pa’ tocàr co’
i déi ‘e stée, a cavàr via dal mus.cio
i sasséti dee stradhée sbaràdhe,
a méter in pie ‘e statuéte rebaltàdhe...
che me vignaràe squasi vòjia de dirte
basta, Mare, ‘àssea star ‘sta poesia,
santa; e varda i nostri paesi, pitòst

varda! che saràe da inpinìr el mus.cio
(mus.cio che ‘sto àno ò vist parfìn
tee scansìe de l’Ipercòp; che i ‘o
vendéa, capissìtu? i vende anca
quel romài! che saràe da inpinìrlo,
chel mus.cio, co’ ‘e scàtoe dee scarpe
e co quee dee tó medesìne, dee mé ciche,
cussì, a somejiàr tuti ‘sti capanóni, i Centri
Comerciài, che l’é quea, romài, ‘a realtà
che i tó nevodhéti conósse... el tubo dea carta
da cèsso a far ‘e ciminière... i Re Magi
farli ‘rivàr sora ae machinéte de mé fiòl:
al modheìn de un gipón, de ‘na Bièmewu,
de ‘na Mercèdes, altro che camèi...
che ‘l Gesù banbìn no‘l va in tivisión,
tii reàliti, tii tolc-sciò, e ‘lora no’ l’esiste,
capissìtu? no’ l’é un vip, no‘l conta pì nient...

www.andreatemporelli.com

Vàrdene, Mare: sen qua, mì e tì, tì co'e tó
statuéte, el mus.cio, mì co'e mé pòre paròe,
el diaèto; vàrdene: sen qua a provàr a tègner
fermo un mondo che scanpa via senpre pì
de prèssa, infagotàndoeo de sintimenti,
popoeàndoeo de erba e pastori, de storie
che 'e sa da fen, da mufa. Fen pròpio da rider!

però, 'scólteme, Mare: 'ndarò in zherca
del tó mus.cio anca l'àno prossimo, te 'o prométe

continuarò a'ndar in zherca de paròe
vèce, òni dì, pa'a mé poesia, 'l presèpio
e pa' i nevodhéti che mé rivarà, anca a mì...

PRESEPE. DIALETTO

Quell'irrinunciabile desiderio / che ti prende di allestire il presepe, / ogni anno, e ogni anno più ampio, / più ricco; la cura, minuziosa, in ogni suo dettaglio, / la passione. Lì, accucciata / sui calcagni in un angolo della sala, / tu, così malandata che, lo / capisco, sai? quanto ti dolgano / le ginocchia, poi, mentre ti risollevi... // lì, a fermare il cielo stellato / con le puntine da disegno, nel muro, a sistemare / tutte le pecore nel muschio... e il fuoco, / poi, con le luci intermittenti sotto / un batuffolo di carta delle arance... le cortecce / grinzose del rovere per il tetto, le stradine di ghiaino, / il pozzo, l'acqua che scorre in un letto / di stagnola, e lui, il Gesù bambino, / con le braccine aperte, fra la paglia / e un nido di bastoncini incrociati... // per i nipotini, lo so, capisco... // ma tu non capisci che non è più tempo / che non c'è più sacralità, che io non ho più tempo per andare / a raccogliere il muschio che ti serve, / che non so neppure dove andare a cercarlo, poi!... / e che non ci credono più, i bambini: è più / il disastro che combinano... che poi / sbuffi, a riattaccare con il nastro adesivo / la carta che strappano per toccare le stelle / con le dita, a togliere dal muschio / i sassolini delle stradine sparpagliate, / a mettere in piedi statuine ribaltate... / che mi verrebbe quasi voglia di dirti / basta, mamma, lasciala perdere questa poesia, / sacra; e guarda i nostri paesi, piuttosto // guardali! che sarebbe da riempire tutto il muschio / (muschio che quest'anno ho persino visto / fra gli scaffali dell'Ipercoop; che era / in vendita, capisci? vendono anche quello / ormai! che sarebbe da disseminarlo, / quel muschio, di scatole di scarpe / e di quelle delle tue medicine, delle mie sigarette, / così, a figurare questi distretti di capannoni industriali, di Centri / Commerciali, che sono, ormai, il reale paesaggio / che i tuoi nipotini vivono, conoscono... il tubo della carta / igienica per mimare ciminiere... i Re Magi / farli arrivare su di una di quelle macchinine di mio figlio: / al modellino di un fuoristrada, di una Bmw, / di una Mercedes, altro che cammelli... / che Gesù bambino non appare in tivù, / non va ai reality, ai talk-show, e quindi non esiste, / capisci? non è un vip, non è più nessuno... // Guardaci, mamma: siamo qui, io e te, tu con le tue / statuine, il muschio, io con le mie povere parole, / con il dialetto; guardaci: cerchiamo, strenuamente, di trattenere / a noi un mondo che si allontana a una velocità / impressionante, avvolgendolo di valori, di sentimenti, / popolandolo di erba e pastori, di storie / che odorano di fieno, di muffa. Siamo proprio ridicoli! // però, ascoltami, mamma: andrò a raccogliere / il tuo muschio anche il prossimo anno, te lo prometto // continuerò a raccogliere parole / vecchie, ogni giorno, per la mia poesia, per il presepe / e per i nipotini che arriveranno anche a me...

www.andreatemporelli.com

da *Entità*

io lo so che le mani hanno
bisogno delle cose e che
le cose sono come in attesa
lì dove stanno e so anche
che il sogno giunge spesso
ad una resa indecorosa
con se stesso con l'inganno
che sia natura delle cose invece
andare incontro alle mani ferme

qui perché sognare più non sanno

* * *

i casi in cui esse cessano
anche di essere cose

e si fanno care reliquie
sull'altare dei ricordi

che noi sentiamo mute
amiche uniche testimoni

di un segreto che teniamo
stretto dietro le parole

e le prendiamo in mano
allora le accarezziamo

nel silenzio che si crea
in quel mentre così simile

a quello di una cattedrale
il bacio che si avvicina

a quei piedi di gesso rosa
accavallati le dure gocce

in bilico scarlatte sotto
la borchia del chiodo

* * *

!

quella clava sospesa
sopra il segno della chiusura

www.andreatemporelli.com

da lontano sembra quasi formare
l'immagine di una serratura
in un portale di ghiaccio.

Arduo — se incontrato da solo —
è percepire la forza insita in esso.

Spesso, quando lo troviamo
al termine di una frase,
ci pare un po' esagerata
quella collocazione

e lo spazio nudo che vuoto
appare fra i due simboli,
ci induce quasi alla paura

che la mazza precipiti,
improvvisa, schizzando
di tenebra tutto il creato.

TESTI INEDITI

da *Fabrica*

Pòri operai, 'doperàdhi
fin a cavàrghe via anca
l'ultimo pél de dignità,
fin a spolparli dea pòca
autostima che ghe 'a restà

pensarli 'na matìna de bel
tenpo, i oseéti che canta fòra
vòjia de un prà, dea morosa,
o 'na matìna scura de brosa
el tic-tac dea piòva tii cópi

mastegàr bestéme col pan
e late, vardàrse al spècio,
barba da far, sintìr el zhigo
che vièn su garbo a maedhìr
el destìn, a dir *merda* e *sfiga*

'tacàdhi insieme come che
a lori ghe toca òni dì 'tacàr
insieme òn e desgràzhia,
sòno e rumór, presón e vita,
o tocàr 'egno, fèro, plastica

www.andreatemporelli.com

o ‘vièro invézhe de un fiór,
de ‘na strica de sogno persa
tel griso del capanón fra tuti
i tubi de aspirazhión picàdhi
alti come arterie de un orco.

Poveri operai, usati / sino a estirpargli anche / l’ultimo barlume di dignità, / sino a spolparli della poca / autostima rimastagli // pensarli in un’alba di sole, / gli uccellini che cinguettano fuori / desiderio di un prato, della fidanzata, / o in un’alba buia di gelo / il ticchettio della pioggia sui coppi // masticare bestemmie insieme al pane / e latte, affacciarsi allo specchio, / barba incolta, udire l’urlo / acido che rigurgita a maledire / il destino, a dire merda e sfiga // incollati insieme come / anch’essi debbono ogni giorno incollare / insieme uomo e disgrazia, / sonno e clangore, prigione e vita, / o prendere fra le mani legno, ferro, plastica // o vetro invece di fiori, / di una striscia di sogno persa / fra il grigiore del capannone fra tutti / i tubi di aspirazione appesi / alti come arterie di un orco.

* * *

Un zhigo. E po’l nostro
‘córer verso ‘l compagno
che i ‘é za drio portàr via;
‘na só man infagotàdha
tel traversón nero del capo.

E chea macia de sangue
scuro là, tea segadhura,
come un continente nòvo
te ‘na carta gìografica
del lavoro; cussì de sèst

tea segadhura. ‘E jozhe
perse drio i reparti par
che ‘e segne un sentiero
de doeór. Po’ chel bissi-
bissi bass fra un siénzhio

che pesa. Se va in zherca
dei dó tòchi de déo come
che, altre volte, se zherca
‘l càibro, ‘l bòro o ‘a ciave
da disdòto… Calcùn varda

chea lama colpévoe… Po’
el capo ne ricorda che no’
sen qua pa’ perderse via;
se torna sòchi drio i tòchi
da far, co’i déi che trema.

www.andreatemporelli.com

Un urlo. E poi il nostro / accorrere verso il collega / che già stanno portando via; una sua mano avvolta / nel grembiule nero del capo. // E quella chiazza di sangue / scura, lì, sulla segatura, / come un continente nuovo / nella carta geografica / del lavoro; così opportunamente // sulla segatura. Le gocce / sparse lungo i reparti sembra / che traccino un sentiero / di dolore. Poi quel brusio / di voci sommesse fra un silenzio // che pesa. Si cercano / due falangi come, / altre volte, si è cercato / il calibro, il pastello di cera o la chiave / da diciotto… Qualcuno guarda // quella lama colpevole… Poi / il capo ci ricorda che non / siamo qui per perdere tempo; / e mesti ritorniamo ai nostri pezzi / da fare, con le dita tremanti.

* * *

El Tapéo dea pressa
lo sa che ‘l só mestièr
l’é passàr, de corsa,
davanti ae man de chi
che ‘à da inpinìrlo fin

che, finìo, no’l porte tut
el materiàl a incoeàrse
drento de ea; lo sa che
l’è noioso, che l’é quel,
senpre, senpre ‘l stesso

el sèst déi dei che ciapa
i panèi, i fòji de tranciato,
dea carta che mima el ’egno
lo sa; lo sa e la sinte chea
noia, lo sinte chel peso:

cadhéne che cridha intant
che ‘l parte, guanti e traverse
incrostàdhi de còea; come
che ‘l sinte chi che fa fadìga
a starghe drio, chi che l’é

stat inpostà un fià pì lento
de lu, lo sinte, e ‘l ghe fa
anca pecà. Ma l’é programà
pa’ far tot metri l’ora, e quei
l’à da far. Che Dio lo perdóne.

Il nastro trasportatore della pressa / lo sa che il suo mestiere / è quello di scorrere, veloce, / davanti alle mani di chi / deve riempirlo sino // a quando, pieno, riversi tutto / il materiale ad incollarsi / dentro ad essa; lo sa che è noioso, che è quello, / sempre, sempre lo stesso // l’atto delle dita quando afferrano / i pannelli, i fogli di tranciato, / della carta che mima

www.andreatemporelli.com

il legno / lo sa; lo sa e la sente quella / noia, lo avverte quel peso: // catene che stridono mentre / scatta, guanti e grembiuli / incrostati di colla; come / sente chi fatica / a stargli dietro, chi è // stato impostato un po' più lento / di esso, lo sente, e ne prova / anche pena. Ma è programmato / per lavorare tot metri all'ora, e quelli / deve fare. Che Dio lo perdoni.

* * *

El Repetón po', e cussì
tant che 'l par pròpio
lu, tee fabriche, 'l parón;
tut un tun-tun de pache,
de sfiati, un gron-gron

continuo de rui e cadhéne…
e dee volte el par davéro
insoportàbie, come se
calcùn, chel dì, 'l 'vesse
alzà de colpo el voeùme

fin a farte s.ciopàr 'a testa;
'bituàrse no' l'é fazhie, no'
l'é fazhie farlo deventàr
sol un sotfondo. In fondo
a chel rumór sta 'a tortura

pì granda de òni operaio:
'e paròe bisogna che 'e se
stòrde in zhigo pa' esister,
là in mèdho, sorde 'e vose
che ciama indrìo un sogno.

Fabriche come discoteche
senza bàeo. El siénzhio
se sconde sot 'e tasse 'ndo'
che l'òn che no' saeùdha
buta via 'l veén pa' i sordi.

Il Frastuono poi, e così / assordante che sembra proprio / esso, nelle fabbriche, il padrone; / tutto un pulsare di colpi, / di sfiati, uno stridio // continuo di rulli e catene… e alle volte pare davvero / insopportabile, come se / qualcuno, quel giorno, avesse / alzato di colpo il volume // sino a farti scoppiare la testa; / assuefarcisi non è facile, non / è facile ridimensionarlo / sino a sottofondo. In fondo / a quel rumore sta la più sadica / tortura per ogni operaio: le parole debbono / piegarsi in urlo per esistere, / lì in mezzo, sorde le voci / che chiamano a sé un sogno. // Fabbriche come discoteche / senza balli. Il silenzio / si nasconde sotto i bancali ove / l'uomo che non saluta mai / butta i bocconi avvelenati per i topi.

www.andreatemporelli.com

da *Pòre paròe*

(Come si mangia un pane
non invocano il Nome)
Bibbia, Salmi, libro primo, 14[2]

PAN E PARÒE

l'é sempre stat 'l mé past,
'a mé eucarestia; senpre
l'é stat carestia de schèi
tee mé scassèe, caro Dio

tì te 'o sa, e te sa che mai
te 'ò domandà un calcòssa
de pì, che senpre quel che
te me 'à dat 'l me 'à bastà

ma 'e paròe che conzha
chee dó fete de pan le 'é
senpre 'e mie, quee che
ghe 'ò sgrafà via dal jazh,

dal siénzhio, e 'a fame che
me cresse drento la 'é quea
dee tue, de una soea, inmanco.
Fàme savér se te son caro,

se te me tièn de cont, fàea
anca tì 'a tó part, sarèe ora
no, no' te par? Fàme 'rivar
zo 'na pàrticoea de pase,

'na vose fata sol de un rajo
de ciaro; son qua co'e man
vèrte che la spète, al scuro,
co'e fete de chel pan. Za duro.

Pane e parole // sono sempre state il mio pasto, / la mia eucaristia; sempre / è stata carestia di lusso / nella mia vita, caro Dio // tu lo sai, e sai che mai / ti ho chiesto qualcosa / in più, che sempre ciò che / mi hai donato mi è bastato // ma le parole che farciscono / quelle due fette di pane sono / ancora una volta le mie, quelle che / ho graffiato via dal ghiaccio, // dal silenzio, e la fame che / mi cresce dentro è quella / delle tue, di una sola, almeno. / Fammi sapere se ti sono caro, // se ti sono importante, falla / anche tu la tua parte, sarebbe ora / no, non ti sembra? Mandami / giù una particola di pace, // una voce fatta solo di un raggio / di luce; sono qui, fermo, con le mani / aperte che la attendo, al buio, / con le fette di quel pane. Ormai raffermo.

www.andreatemporelli.com

Vose s.cèta, vose che spèta
senza astio ‘a risposta che no’
‘riva. Vose come nose: dura
scòrzha, ciaro e amaro cuòr;

vose che nissùn rancór pièga,
che prega e bestéma ‘l stesso
dio, che se ‘iuta co’e man co’
ocóre, e che dadrìo ghe scóre

zighi e sorìsi, paròe incalmàdhe
co’a paura, sgrafàdhe de siénzhi
scuri, de carézhe busière; vose
che anca se dise *cortèl* no’a tajia,

vose che perdona e che sbajia
‘a mira, che ‘baia contro ‘a luna
bianca del pecà, che ósa sotvose,
vose mia, cara, ferìa, che canta

insieme ai fiori e l’erba, che fa
crose, te l’aria, vose missiàdha
su co’ fòjie e stée, co’a piova.
Prova, prova istéss a ciamàr…

Voce sincera, voce che attende / senza astio la risposta che non / giunge. Voce come noce: duro / guscio, candido e amaro il cuore; // voce che nessun rancore piega, / che prega e bestemmia lo stesso / Dio, che si aiuta con le mani quando / serve, e che in sé cela un torrente // di grida e sorrisi, di parole innestate / alla paura, graffiate di silenzi / bui, di carezze ruffiane; voce / che anche se dice *coltello* non incide, // voce che perdona e che sbaglia / la mira, che abbaia alla bianca / luna del peccato, che urla sommessa, / voce mia, cara, ferita, che canta // insieme ai fiori e l’erba, che traccia / croci nell’aria, voce impastata / con foglie e stelle, con la pioggia. // Persisti, persisti ancora: invoca…

da *Canti dell’offesa*

Povere statue. Mai state scolpite
mai state toccate da arte o scalpello
scaricate dalla stiva sull’asfalto

bollente dell’estate stese e per le
storte pose degli arti derise. Statue
del gelo nell’algore che ci avvolge.

Impresse nel display di qualche
telefonino quale esotica immagine

www.andreatemporelli.com

di viaggio da mostrare ai mostri amici

le angurie fresche a fette nei tavoli
il ghiaccio nei cocktail a cubetti
quel ghiaccio triturato dai sorrisi.

Il 14 luglio 2007, nell'area di servizio Bazzera, a Mestre, da un camion tedesco che trasportava angurie, furono estratti i corpi congelati di tre clandestini iracheni. I giornali raccontarono le risa divertite dei turisti di passaggio, le foto ricordo fatte coi telefonini.

* * *

È che non è neanche più questione
di come o di cosa uno si accontenti
la miseria è sempre iena e la dignità

il moncone che nessuno può esporre
al mondo ormai senza vergogna. La
matassa, il reticolato irto e grigio là

calcato sopra le ansie e le preghiere
di mia madre: *Testanera* è una bella
pubblicità che promette di ricoprire

a lungo la ricrescita. *"Sì, mi balla*
la dentiera, altro che parrucchiera"
dice, *"mi fanno male le gengive"*,

è solo il male a far rima con sociale,
oggi, per chi si ostini a continuare
a vivere oltre l'età contributiva.

NOTE

[1] Quei sassi piatti e rotondeggianti, che spesso si trovano lungo il greto dei fiumi, e che si lanciano, per antico passatempo, a saltellare sul pelo dell'acqua.

[2] Da *I salmi*, Torino, Einaudi 1967, traduzione di Guido Ceronetti.

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA

Enrico Testa, *Pasqua di neve*, Torino, Einaudi 2008

Il quarto libro di Enrico Testa, anticipato nel 2001 dalla *plaquette Ismaele* (che di quest'ultimo costituisce una sezione), indica un passaggio verso uno spazio «fuori tempo e fuori stagione» (p. 80). L'«Arcadia» del testo che campeggia in copertina lascia in questo senso un "graffio" sul bianco della collana einaudiana e assume non tanto il significato di un paradiso perduto, quanto quello di un mondo rovesciato, di un altrove inquieto e ambiguo che si mescola al desiderio per una dimensione diversa da quella attuale.

Un movimento oscillatorio tende il libro tra condensazioni e vuoti, propizi alle intermittenze tra slanci e perdite, e tra la storia personale delle minime vicende quotidiane e naturali e quella dei «mestieranti del male» (p. 80). In questa dimensione non si riconosce più un inizio e una fine. Il libro di poesia dichiara paradossalmente l'assenza di una struttura o la sua dissoluzione e si rimane sospesi in uno spazio intermedio tra la parola e la perdita di una voce propria: «"puoi cominciare anche / senza un inizio / o, al modo degli indiani, / camminare cancellando / ad ogni passo il principio; e finire senza chiudere / interrompendo disarmato la parola / quasi non fossi più tu a dirla"» (p. 5). Quest'ultimo verso ci introduce al tema della parola altrui, della poesia come voce dell'io e dell'altro da sé. Prosopopee, alla maniera di Caproni, ma anche un intreccio di influssi e di voci, da Dante a Leopardi, da Giudici a Sereni, passando attraverso reminiscenze montaliane e fortiniane, e la traduzione di *Aubade* di Philip Larkin dichiara qualcosa di più di una semplice citazione episodica (del resto Testa nel 1974 aveva tradotto *High Windows*). Queste voci si stratificano e contribuiscono a quella «sottrazione di peso» all'io lirico, di cui aveva parlato Cortellessa già a proposito delle precedenti raccolte, e che Testa ha analizzato in saggi come *Pronomi* (1996) e *Per interposta persona* (1999). Su questo elemento centrale della sua poetica è evidente l'influenza di Caproni, che nel 1988 aveva scritto la prefazione a *Le faticose attese* e al quale Testa ha dedicato un capitolo centrale del saggio precedentemente citato (altri capitoli si occupavano invece di Sereni e di Giudici). A partire dalle prosopopee del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* il lavoro sull'io lirico svolto da Caproni viene portato avanti sino alle estreme conseguenze delle raccolte degli Anni Settanta e Ottanta, in cui «basterà — a indicare il distanziamento del soggetto, la *prosopopea* — il semplice segno diacritico delle virgolette, che indica immediatamente come il testo da esse incorniciato sia da intendersi, appunto, come il discorso di un *personaggio*» (Cortellessa). A partire

www.andreatemporelli.com

almeno da *In controtempo* (1994) e fino a quest'ultima raccolta, anche in Testa riscontriamo l'uso delle virgolette, come a isolare un «frammento di "racconto" evidentemente riferito a un *altro* soggetto», o nell'intento di «sospend[ere] nell'incertezza l'identità di chi enuncia un discorso» (Cortellessa). Inoltre, in *Pasqua di neve* quando l'io parla lo fa per dichiarare un'impossibilità e una mancanza («per quanto facessi / non vedevo più niente», p. 9), o un allontanamento («passo dopo passo, / ci allontaniamo sempre di più», p. 97).

L'influenza di Caproni non riguarda soltanto lo statuto dell'io lirico e, se non c'è un vero e proprio *décor* caproniano, nelle poesie di *Pasqua di neve* rinveniamo almeno numerosi elementi psichici che rimandano al poeta del *Muro della terra*: sentieri e cartelli stradali tracciano la topografia di un mondo al limite tra al di qua e al di là, sono segni di demarcazione fisici e mentali in cui prende forma l'annullamento, anche nella variante dell'attesa. Il tema del transito si declina secondo le coordinate spazio-temporali, come passaggio della soglia e approdo in un altrove precario: «non si sono lasciati alle spalle / nessun sentiero. / Solo il vuoto del passaggio. / Senza ammicco d'intesa / e tagliando ogni filo / hanno fatto ingresso / in questo riparo precario» (p. 6). Ed ecco Caproni: «"Confine" diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c'era. / Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera» (*Falsa indicazione*, in *Il muro della terra*). Enrico Testa riprende dal poeta livornese l'immagine del confine e dell'abbandono, del passaggio verso il vuoto di una Arcadia che non offre nessuna garanzia di miracolo: «"Arcadia" diceva il cartello stradale. / Ma nessun pastore nei pressi. / […] / Miracoli in vista, zero. Per fortuna. / Già alta la luna nel cielo / — il cielo che la parola invoca / e che subito lascia / sola e vuota nell'indaco» (p. 7). La leopardiana reminiscenza del cielo e della luna, invocati dalla parola poetica, non manifesta che nichilismo e solitudine, e così procedendo anche il «non c'è più nessuno» del caproniano *Lasciando loco* riecheggia in questi versi: «ecco sembra quasi che qui / non ci sia ormai più nessuno» (p. 70). Testa si iscrive al limitare di quel pensiero del disastro che da Blanchot era giunto sino a Caproni e che qui riaffiora sia nella dimensione metafisica sia nelle forme antiretoriche di poesie calate in una quotidianità dimessa che resta sospesa «un attimo prima della devastazione» (p. 80). È una realtà che risente della lezione di Giudici, come si può notare dalla commistione di movimenti neocrepuscolari e scatti dal forte contenuto esistenziale: «Ancora un rumore / di stoviglie in cascata / finché non sei venuta fuori / dicendo / "basta con questo pigolío / di anime risentite!" / e poi con uno scatto: / "Iscrivete anche me / al registro del disastro!"» (p. 30).

Sulla scia di queste suggestioni il passaggio prelude ad incontri paradossali, sospesi tra speranza e paura, tra tempo e non tempo: «Ora stanno di faccia: / fanno fronte / e lenti vengono incontro, fiduciosi nella paura / come i cani d'Atene. / Portano scompiglio / tra le pagine del diario: / lo mutano nel suo contrario» (p. 6). Ai momenti in cui sembra possibile un contatto con l'altro e con l'altrove, si alternano quelli (sereniani e caproniani), in cui l'assoluto rovesciamento della linearità cronologica confonde il prima e il dopo, i vivi e i morti, lasciando emergere il tema dello scambio dei ruoli: «Non è arrivato nessuno. / Forse c'è stato un errore, / uno scambio tra il prima e il dopo: / non siamo noi ad aver preso il vostro posto / ma siete voi che, sotto diverse forme, / prenderete il nostro» (p. 43). Questa realtà ferita e dolorosa ha i suoi emblemi sogghignanti, come il «nuovo gioco del calvario» (p. 31), che sembra rimandare al sereniano «gioco / del massacro» (*Sarà la noia*, in *Stella variabile*); ma come in Sereni anche qui l'ironia non dà sollievo, anzi accentua il senso del grottesco e la percezione del male esistenziale. Così la «spalliera di rose» di *Nel sonno*, testo fondamentale degli *Strumenti umani*, trova un

www.andreatemporelli.com

corrispettivo nelle «crollanti spalliere / d'idillio e biancospino», che aprono ad un mondo umbratile e minaccioso nel quale l'io si dissolve: «retrocedo nel buio delle foglie, / nell'erba fredda / tra tagliole e bocche di lupo» (p. 29).

Il cammino si svolge anche all'indietro, verso una dimensione fatta di contraddizioni e intermittenze (una «luminosa corrente senza luce», p. 29) da cui emerge, tra gli altri, il fantasma della madre: «vedo […] / un'ombra che passa smarrita / sulla parete in cucina: / è una nuvola bassa / che fuori scorre / leggera tra gli alberi / o forse la mamma / che si muove con me» (p. 39). Il tema dell'incontro con gli «Stimati invisibili» (p. 43) sposta lo sguardo su un altrove che è in contrasto con l'*hic et nunc* di una realtà minacciosa e violenta e che diventa a tutti gli effetti lo spazio di ciò che non c'è, di un non-dialogo e di un non-essere, che si manifestano attraverso il tema della sparizione: «Mentre nel rumore cerco di parlarvi, / mi volto, ma voi — o miei cari / compagni sensitivi — non ci siete più: / in un lampo siete spariti, / da tanto sangue inorriditi» (p. 18). In altri momenti è una presenza invocata al proprio fianco come sostegno e protezione («"Vieni, angelo mio, / stammi vicino, non mi lasciare"», p. 35) o un invito a ricominciare («Torniamo indietro / riprendiamo daccapo», p. 124).

In certi punti del libro l'incontro è immerso in una luce dantesca dai toni tenui e, per così dire, purgatoriali: «Venne qualcosa incontro che non riconobbi: / forse una tua sghemba interrogante figura / o uno spigoloso ricalco del nostro destino» (p. 49). Secondo quel movimento oscillatorio di cui si diceva poc'anzi, *Pasqua di neve* è illuminata anche dalle tinte cupe di una «bufera infernale che mai non resta»: «ma dove vanno questi / che urtandosi in processione / e seguendo direzioni opposte / percorrono senza requie / Oxford Street? / […] / Si muovono gomito a gomito / come presi in una bufera / inavvertita e sottile / e affrettano il passo ansioso» (p. 11). Alla citazione dantesca si sovrappone qui la lettura dei versi della *Sepoltura dei morti* di T. S. Eliot: «Una folla fluiva sul London Bridge, tanti, / ch'io non avrei creduto che morte tanti n'avesse disfatti. / Sospiri, brevi e radi, venivano esalati, / E ognuno fissava gli occhi davanti ai suoi piedi. / Fluivano su per la collina e giù per King William Street». Tuttavia, la varietà di chiaro-scuri e di toni armonici che assume la voce di Testa è tale che l'immagine infernale sfuma in alcuni bellissimi versi amorosi, in cui sembra riecheggiare un vago ricordo di Paolo e Francesca: «Se confronto il tuo battito col mio, / uno lento e regolare / l'altro troppo veloce, / ma insieme impigliati / nel dormiveglia del sangue, / scopro che l'intelligenza dei corpi / ci ha portato / — lei sola e pulsante — / dove noi non saremmo mai giunti: / nella corrente / che levigando i suoi ciottoli / ci fa uguali a due punti» (p. 16). Altrove invece ci sono ammiccanti emblemi del male, quasi dei relitti faustiani: «"ci sono dei demoni seduti sui trespoli del bar: / […] / promettono l'immortalità. / Ammiccano dietro al bancone / al sottile raso viola / che da tempo hanno in serbo per te"» (p. 38), «annunciano l'arrivo, prossimo, / degli dei pagani dal piede storpio» (p. 96).

Contrapposto alla dimensione onirica (a tratti dantesca e faustiana, come si è visto) c'è il tema del risveglio, che percorre tutta la raccolta di Testa come un fiume carsico e che emerge in più punti: «Il risveglio è un passaggio / d'anatre in fuga / dal canale ghiacciato / al cielo bianco-cenere: / il brivido del coltello che innesta nel giorno / la gemma dello sconforto» (p. 47). Enrico Testa deve molto alla lezione di Philip Larkin e al suo particolare intreccio di motivi biografici, accensioni liriche e occasioni quotidiane. Una sezione centrale del libro è tratta proprio da un testo di Larkin, *Canzone dell'alba*, che si definisce come momento di rivelazione del negativo che alberga nelle cose: «l'assoluto eterno vuoto», «la certezza dell'annientamento» (p. 55) sono la misura del nostro vivere quotidiano, quando diviene chiaro che «tutto di noi andrà perduto» (e si

www.andreatemporelli.com

pensi a «tutte andranno perdute / le nostre testimonianze» dell'*Idrometra* di Caproni). L'alba e il risveglio sono dunque i segni di una vita che continua senza la possibilità di salvezza o di scelta («il lavoro che ci è toccato in sorte, va comunque fatto. / I postini passano, come dottori, di casa in casa», p. 57). In questi ultimi versi par di scorgere un riferimento fortiniano a quel senso di tragicità sommessa che troviamo anche nella composizione *La realtà*: «Le dattilografe mettono la copertina sulla contabile. / I gatti si occupano dei fatti loro. / Nel garage puliscono carburatori. Questa / è la realtà. Se lasci cadere un giornale / esso volteggia e raggiunge le ortensie».

Per concludere, possiamo dire che la raccolta di Testa si presenta come un insieme magmatico, ma allo stesso tempo compatto: è forte il peso della poetica novecentesca del negativo, così come quella della rielaborazione degli eventi della propria esistenza attraverso una lingua media ma al contempo espressiva, intessuta di richiami intertestuali e capace anche di accensioni liriche che illuminano il distacco e la perdita. È il caso della bellissima «tela di sacco / dell'esilio» (p. 79), traduzione in immagine poetica delle opere di Alberto Burri, delle sue lacerazioni a metà strada tra essere e non essere, tra dimessa condizione esistenziale e sublime rivelatore. Anche il tramonto, immagine cara alla lirica e che gli «autori cartesiani / radunati a Roma» (p. 116) si sono preoccupati di mettere al bando, viene recuperato in quest'ottica negativa, dotandolo di una nuova complessa significazione: «maligna piega del sole occidentale / in caduta sui viali, i platani, i tram: / sull'incarbonito tronco / della torre commerciale» (p. 116). Testa si affida ad una lingua scabra e secca, corrosa ed essenziale, e ottiene grandi risultati espressivi attraverso un grado zero poetico, raggiunto non solo negli inserti in prosa delle sezioni intitolate *L'anniversario* e *Al giardino botanico*, ma in generale dalla prosasticità diffusa nella sua versificazione. La spoliazione di ogni forma e di ogni retorica fa pensare ad un «discorso minimo» (Barthes), che si allontana da qualsiasi ipotesi neo-simbolista e rifiuta di essere «un linguaggio diverso […] prodotto di una sensibilità particolare» (Barthes), ma vuole assumere le forme di una «lingua umana, anonima e comune» (p. 110). Testa, almeno idealmente, sembra ritornare allo Sbarbaro di «tutto è quello / che è, soltanto quel che è» (*Pianissimo*), per realizzare quello *Stile semplice* (titolo di un suo importante saggio del 1997), ma dal forte contenuto conoscitivo e morale. Esso era già stato individuato da Caproni, nella prefazione alla raccolta d'esordio: con calviniana leggerezza egli tracciava i contorni di queste nuove poesie «scritte *à la lisière de la prose*», venendo così a stabilire il palinsesto di un lavoro critico e poetico che si sarebbe rivelato carico di potenzialità per gli anni a venire.

Andrea Masetti

NARRATIVA

Giorgio Fontana, *Novalis*, Venezia, Marsilio 2008

Ho letto *Novalis* due volte, praticamente una di fila all'altra. Prima di questa recensione ne avevo scritta una più lunga, ma l'ho trovata troppo frettolosa, superficiale e anche un po' disonesta, quindi l'ho eliminata. Tutto ciò per dire che di romanzi come *Novalis* è difficile scrivere.

Un punto di partenza, per chi non avesse letto il libro, è un accenno alla trama. Racconta la storia di Alex, un ragazzo che sta attraversando la difficile soglia dei trent'anni, un ex-musicista che ha appena sciolto la *band* con cui ha suonato per anni. E che un giorno, in circostanze abbastanza fortuite, viene a contatto con Sara, una ragazza giovane (quanto giovane? si direbbe sui venti, venticinque) che sopravvive nella solitudine più totale: vive realizzando filmini pornografici che vende in internet, abita da sola una grossa casa vuota o il piccolo appartamento di un enorme stabile di periferia che si percepisce vuoto o semi-abbandonato.

www.andreatemporelli.com

Sarà proprio questa ragazza ad introdurre Alex in un tenebroso gioco dove l'arte e la morte sono inscindibilmente legati, e che ha al suo centro una insolita compagnia teatrale, il Gruppo Novalis a cui rimanda il titolo, che proprio attraverso la morte (con il materiale di cui è composta la morte) realizza i suoi spettacoli.

Questa prima panoramica sulla vicenda narrata aiuta a comprendere la grande varietà di tematiche che il romanzo affronta. Ma un romanzo, si sa, può essere analizzato da centinaia di punti di vista, indipendentemente (o quasi indipendentemente) dalle tematiche affrontate a livello narrativo. Per chiarezza espositiva dirò questo: ho intenzione di trattare un unico aspetto di *Novalis* e da quest'unico aspetto mutuare alcune riflessioni collaterali che ne descrivano i punti forti e i punti deboli. La proposizione che intendo discutere può sembrare paradossale, eppure non lo è: *Novalis* è un romanzo religioso.

Si potrebbe partire dal paragone con Palanhiuk, da qualche osservazione sul malessere contemporaneo o, a rigor di logica, dalla splendida copertina di Travis Smith. Purtroppo però questa volta mi toccherà essere banale: partirò dall'inizio.

Il romanzo si apre con un *Prologo in cielo*. Che cosa contenga questo prologo è di gran lunga meno interessante della sua mera esistenza (il contenitore, in questo caso, conta più del contenuto). La prima impressione che ricavo dalla lettura del libro è dunque piuttosto singolare: esiste un cielo, qualunque cosa esso sia. (E non è una banalità, per quanto possa sembrare tale: sulla dimensione esclusivamente terrena della letteratura contemporanea ci sarebbe molto da dire.) Ma che cos'è questo cielo? Che cosa rappresenta? Qual è la sua funzione narrativa?

In *Novalis* il cielo è assenza. Qualcosa che forse un tempo è esistito — certamente adesso non c'è più. Ma è anche ricerca o speranza o tensione, qualcosa a cui si anela, verso il quale si tende. I paragoni che mi vengono all'istante sono due: la città di Marozia in Calvino (la città delle rondini che *sta per sprigionarsi* dalla città dei topi), e la filosofia heideggeriana (l'Essere che si ritira di fronte alla reificazione del mondo). C'è una luce verso la quale dirigersi, insomma, una prospettiva chiaramente teleologica (che cosa sia questa luce lo vedremo più avanti); e c'è anche la condizione presente (la terra), il mondo ridotto ad oggetto, lo spirito che si prosciuga della sua potenza vitale. Questa mancanza, questo *venir meno* della dimensione spirituale ha in *Novalis* una prima importante conseguenza. Dove c'è assenza, si sa, c'è fame: di spiritualità, di emozioni forti, di contatto empatico (non importa quale sia il mezzo per raggiungerlo) con l'Altro.

I personaggi sono tutti affamati di spirito. Cercano qualcosa che non sanno definire (un brivido? un senso?) e lo cercano con mezzi caotici e imperfetti, con gli strumenti mutilati della loro banale, perduta umanità. C'è Alex, che quel qualcosa lo trovava nella musica. Ma ora che la musica è finita che ne sarà di Alex? Niente. Vaga come un'anima persa per la sua personale terra desolata, non può pensare ad altro che alla sua fame, alla sua condizione di corpo tra i corpi (ma non può essere tutto qui, si ripete tra le righe, come un'ossessione). C'è il padre di Alex che quel qualcosa l'ha trovato nel narcisismo estremo dell'ipocondria (che aspetta l'infarto come Lenin aspettava la rivoluzione: con fiducia e dedizione da martire). E c'è Sara, che invece immola il proprio spirito sull'altare della perversione (per cui la ricerca è discesa negli inferi, autodistruzione, vendetta contro il proprio Sé).

E poi c'è, naturalmente, il Gruppo Novalis.

Il Gruppo Novalis racconta di fare arte. O meglio si propone come un'esperienza che lambisce i confini dell'Arte, con la A maiuscola. Propone in realtà uno spettacolo sempre uguale dove l'arte non c'entra nulla, dove quello che conta è il messaggio o la profezia: in questo spettacolo quattro persone mascherate si siedono in semicerchio e

www.andreatemporelli.com

partecipano davanti agli spettatori ad una *roulette* russa. Ognuno di loro si punta la pistola alla tempia e spara. Uno dei quattro, invariabilmente, muore. Dopodiché lo spettacolo è finito, tutti gli spettatori tornano a casa.

L'arte, dicevamo, con il Gruppo Novalis c'entra poco o solo tangenzialmente. C'entra come concetto, come l'Idea che sopravviveva nelle avanguardie del primo Novecento (in Artaud, per esempio): se l'arte partecipa del discorso, insomma, lo fa in quanto mezzo. Ma qual è allora il fine, il punto d'arrivo della macabra rappresentazione? Lo scopo è il Verbo, la profezia. In questo senso i quattro sconosciuti che si sparano in testa di fronte al pubblico assumono contorni agiografici o, di più ancora, cristologici. Ci appaiono come i profeti moderni di una nuova religione che esiste solo nella morte, che attraverso la morte si annulla e ogni volta rinasce. Lo spettacolo che realizzano mettendo in scena la morte (o meglio *lo spettacolo della morte*) assomiglia più ad una messa nera che ad una *performance* artistica. Sussiste in quanto veste istituzionale della purificazione, in quanto comunione e catarsi.

Non mi sembra che azzardare questi paragoni con l'iconografia e la ritualità della religione cattolica sia eccessivo. In entrambi i casi c'è un rituale di purificazione dei peccati, c'è una vera e propria comunione (nel Gruppo Novalis attraverso il dolore, e più ancora attraverso il dolore *dell'Altro*) e c'è soprattutto un Verbo, una parola sacra che ha il potere di donare istantaneamente la luce. Il Verbo proposto dal Gruppo Novalis è il più semplice possibile (o forse solo il più adatto ai tempi): è il Nulla. Di fronte ad un mondo di assenze ecco a voi l'Assenza, la morte, la violenza senza uno scopo (o anche il vuoto di senso, l'abisso). Qui il paragone è per me ancora più limpido: il racconto *A celan, well-lighted place* di Hemingway («niente nostro che sei nel niente» e così via).

Proprio attraverso questa ritualità si compie l'identificazione, per così dire "obliqua", tra il membro del Gruppo che si spara e il modello culturale a cui si rifà, che è appunto Gesù Cristo: come lui l'uomo mascherato muore; come lui muore per salvarci, per redimere l'umanità dal suo peccato originale (che qui è abbandono dello spirito in nome di una materia che è merce, oggetto, plastica e macerie); come lui scarica le spalle dell'uomo di questo fardello e se ne fa portatore (e dunque espiatore), vittima sacrificale. Il sangue di Cristo qui è il sangue di uno sconosciuto mascherato, ma proprio attraverso il sangue si realizza il paragone, o la metafora: nella luce nera del Gruppo ci si perde, ci si disintegra, si rinasce irrimediabilmente diversi.

E passiamo ad un altro punto: le preghiere. Nel corso del romanzo Alex si ritrova spesso a pregare. Recita il *Padre nostro* a mozziconi, a brandelli, l'unico tipo di preghiera concessa in un mondo di residui. Perché lo fa? Mentre recita non ne ha coscienza alcuna, soltanto il desiderio spasmodico che a qualcosa serva, che ci sia dell'altro oltre alle cose (uno spirito, un dio). Ma Alex non è l'unico in *Novalis* a recitare una preghiera. Anche chi non prega utilizzando le formule convenzionali della religione cattolica sta recitando il suo *mantra*, continuamente, durante il corso di tutto il romanzo. Un esempio potrebbe essere la musica di Alex (la musica che finisce dove *Novalis* inizia; tant'è che le preghiere cominciano, narrativamente parlando, verso la metà del romanzo, cioè a colmare il vuoto lasciato dal definitivo abbandono della musica e a preludere all'incontro con la messa nera del Gruppo). Ma non solo. *Novalis* è un romanzo pieno di litanie, in cui le voci che pregano si accavallano le une alle altre, si *fondono* le une nelle altre. La pornografia che Sara realizza è, a suo modo, una preghiera, una richiesta di aiuto. L'infarto che il padre di Alex teme e aspetta, come qualunque altra nevrosi, è anch'esso un messaggio, una comunicazione rivolta verso genitori spirituali che si sentono lontani o disinteressati o assenti. E poi ci sono gli asceti (Clebo, che vive chiuso in uno scantinato da anni produ-

www.andreatemporelli.com

cendo strane droghe curative), che pregano in clausura e attraverso la clausura; ci sono invece gli uomini mondani (i panteisti o i romantici; non è un caso infatti che il titolo *Novalis*, prima ancora che al Gruppo, rimandi al grande poeta romantico tedesco) che pregano perché il loro Sé si disperda nelle cose del mondo, perché venga raggiunta di nuovo quell'unità tra corpo e spirito, tra umano e divino, tra il Sé e l'Altro che la nascita biologica (o in ottica religiosa la caduta dall'Eden) ha per sempre inficiato.

E c'è, naturalmente, la colpa, l'invenzione estrema della cultura giudaico-cristiana. La colpa di aver perduto una purezza, la colpa di essere caduti, la colpa di avere peccato. Ma che cos'è allora in *Novalis* questo peccato? Non è la morte e nemmeno l'abisso: è la merce; sono le cose; gli oggetti che hanno riempito le nostre vite, il degrado spirituale della nostra civiltà giunta allo stremo, la plastica e le macerie di cui si diceva prima, che invadono le nostre anime e dalle quali sembra non esserci via di fuga. Ogni personaggio vive questa colpa sistemica sulla propria pelle, individualmente, come una ferita impossibile da rimarginare. Tutti per qualche motivo si sentono sbagliati: tutti vorrebbero qualcosa che non hanno e tutti lo cercano al di fuori di sé, in una comunicazione con l'Altro che è diventata impossibile perché è errata in partenza. Non è la musica il problema, non è il fatto che Alex non suoni più: è quel qualcosa che ha perduto dentro l'utero materno (la perfezione? la purezza?) e che *attraverso la musica gli sembrava di raggiungere*.

Questa tensione (che è il conflitto tra colpa e redenzione) è il centro esatto del romanzo, il perno attorno al quale ruota l'emotività dei personaggi e il motore immobile che aziona gli accadimenti narrativi. Ed è una tensione che la lingua di Fontana esplicita benissimo: in *Novalis* ogni parola vibra, le sillabe bruciano proprio perché percorse da questa corrente elettrica, perché sollecitate al massimo dal conflitto tra forze contrapposte (una cosa simile succedeva anche in *Qualcuno ha mentito* di Marco Mancassola, e non è un caso che da un punto di vista stilistico i due scrittori si assomiglino). Ma questa tensione, proprio perché deriva da un conflitto tra colpa e redenzione (un conflitto che è insanabile perché errato nei presupposti, essendo il concetto di colpa prettamente culturale o, per dirla marxianamente, sovrastrutturale) non può che restare ciò che è e cioè una tensione. E proprio questa è l'impressione finale che produce il romanzo, o meglio l'impressione che produce il finale del romanzo (un finale che non è all'altezza del resto del libro): quella di un problema irrisolvibile, di un *koan* orientale, di un'enorme energia (anche narrativa) che non trova soluzioni per sanare il conflitto, ma che lotta per esprimersi e che proprio in questa lotta (o in questa sofferenza) trova la sua giustificazione, riscopre sé stessa e il proprio profondo valore.

Gianluca Didino

Paolo Giordano, *La solitudine dei numeri primi*, Milano, Mondadori 2008

Questo libro, scritto da un esordiente ventiseienne, è stato il caso editoriale del 2008 sia perché si è collocato ai primi posti della classifica dei romanzi più venduti per parecchi mesi sia perché ha vinto il Premio Strega. Alle lodi di un folto gruppo di lettori si contrappongono le riserve di altri lettori e di molti critici, tra cui Renato Barilli che sul n. 241 dell'«immaginazione» (agosto-settembre 2008) esprime un giudizio sostanzialmente negativo: «Fatto sta che i due terzi della prova di Giordano risultano inutili, ridondanti, cavati fuori tanto perché si possa dire che l'esito finale è il romanzetto da offrire su un vassoio al Premio Strega. L'autore ci ha provato, colpevoli sono i votanti che si sono lasciati adescare da una confezione per gran parte così inutile».

Effettivamente non si può non condividere questa valutazione: la struttura del romanzo "non tiene"; non basta un intreccio modellato su un binario largamente usato nelle *fic-*

www.andreatemporelli.com

tion, non basta sfruttare «la migliore casistica dei nostri giorni, settore autismo, malattie psichiche, sopraffazioni patite dal sistema degli adulti» (Renato Barilli) per convincere. Troppi episodi appaiono confezionati per portare avanti la stanchezza di una trama già segnata dai primi capitoli, troppi personaggi appaiono piatti e introdotti con tempestività immotivata. Prendiamo ad esempio la figura di Denis, il ragazzo omosessuale innamorato del protagonista Mattia, che dopo l'infatuazione adolescenziale ricompare nel capitolo n. 26 unicamente come occasione perché questi prenda la decisione di accettare l'offerta di lavorare in un'università del Nord dell'Europa. Il narratore coglie l'occasione per tentare di descrivere un'altra solitudine, ma le vicende ricalcano unicamente un *clichè* marchiato «Risponde l'esperto», proprio dei rotocalchi. Stessa impressione di capitolo superfluo viene prodotta dalla lettura della vicenda in cui Alice, l'altra protagonista, casualmente svolge la funzione di fotografo al matrimonio di Viola Bai, colei che sui banchi di scuola aveva rappresentato il suo ideale e dalla quale aveva subìto episodi di bullismo. Inoltre l'elemento del carattere paterno che scatena la crisi della protagonista bambina non svolge alcun ruolo nelle vicende successive. Nella seconda parte, poi, il narratore si lancia alla ricerca faticosa di appigli che gli consentano di trovare qualche legame tra Alice e Mattia.

E allora come spiegare il successo editoriale e il consenso dei giovani? Nel primo caso basta il premio letterario e la potenza promozionale posta in atto dalla casa editrice, nel secondo invece occorre approfondire la riflessione. Nonostante i limiti, Paolo Giordano ha saputo interpretare tutta una serie di problemi che in misura diversa colpiscono le generazioni emergenti.

Cominciamo dal rapporto con i genitori. A parte il fatto che il conflitto adolescenziale è insito nel processo di sviluppo umano e che non è certamente stato "inventato" nell'età postmoderna, nuova appare la modalità. Lo scrittore raramente giunge a descrivere uno scontro, come di solito avveniva nei tempi passati quando l'adolescente per acquisire la propria identità doveva distruggere l'immagine genitoriale. Egli ha rappresentato l'estranietà e questo è il tratto originale di una situazione che nell'epoca contemporanea sta rendendo difficile il passaggio all'età adulta. La presenza del padre nella coscienza di ambedue i protagonisti è massiccia, ma è esigua sul piano delle relazioni. Meno accentuata quella della madre, che appare come secondaria e in controluce. Il padre è causa dell'incidente, capitato alla piccola Alice sulla pista innevata, che avrebbe prodotto una zoppia permanente: «Risalì il pendio di qualche metro, mettendo gli sci a lisca di pesce, come la obbligava a fare suo padre quando si era messo in testa di insegnarle a sciare». L'invadenza genitoriale le causa anche un processo di somatizzazione delle emozioni che produce una bulimia permanente. Nel primo capitolo, quindi, vengono descritti gli elementi che caratterizzeranno l'intero racconto: la desolazione, metaforizzata nella defecazione di Alice nella tuta da sci, l'estraneità del genitore-tiranno che sacrifica la figlia sull'altare del proprio orgoglio, l'incomunicabilità che si attua nelle bugie che quella stava confezionando per difendersi dalla sua ira, l'incapacità di affrontare la realtà, la solitudine provata dopo la caduta in attesa della morte e l'onta originale dalla quale non si sarebbe più ripresa di aver disobbedito ai decreti paterni.

Anche Mattia vive una situazione interiore simile: la simbiosi con una gemella ritardata mentale, della quale egli riceve l'incarico di tutore responsabile. Ma anche qui viene compiuto un peccato originale: contrariamente alle disposizione del padre e della madre, Michela, da lui abbandonata per la vergogna di portarla ad una festa, sparisce. Le successive vicende sono rivissute all'insegna freudiana della "coazione a ripetere": in ogni episodio consapevolmente o inconsapevolmente, i personaggi o il narratore ripren-

www.andreatemporelli.com

dono, non senza una certa meccanicità, il filo di queste vicende, che accomunano i due ragazzi. E questo rappresenta un secondo motivo del successo: quella psicologia spicciola che tanto incanta i giovani propensi a rispecchiare le proprie contraddizioni nelle vicende altrui e sulla quale si basano le *fiction*. Anche la descrizione della fase adolescenziale ricalca stereotipi simili: il contrasto di Alice con i genitori per un tatuaggio, l'unico momento di vero contrasto tra generazioni, con tutte le canoniche sequenze: la dichiarazione, il divieto, la sfida, tre diversi attacchi, la controffensiva finale con lo spostamento del problema contingente su un piano esistenziale, la fatidica attribuzione della colpa e la finale ritirata, segnale di una sconfitta per entrambi i contendenti. La successiva pace viene stipulata mediante un tacito rinnovato trattato di estraneità. La generazione adulta, simboleggiata in due famiglie borghesi torinesi, si dimostra per un verso oppressiva, come testimonia il padre di Alice ossessionato (così almeno è vissuta la sua presenza dalla figlia) dall'idea di insegnarle a sciare, e per un altro assente, fondamentalmente incapace di comprendere il dramma che i figli stanno vivendo. Lo scrittore non indaga sulle cause, non ci presenta il *cliché* di adulti eccessivamente interessati al lavoro o ottusi oppure anche solo distratti: essi vivono ai margini dei giovani, i quali con accuratezza li escludono dalla vita.

Se l'anoressia contraddistingue la vita di Alice, Mattia è segnato dall'autolesionismo come segno di una punizione per la colpa originale. Essi accettano questa realtà come "naturale"; essi agiscono con un'ovvietà che rasenta la patologia e l'incoscienza, in contrasto con la sensibilità dell'una e con l'intelligenza dell'altro.

Un cambio di scuola del protagonista costituisce l'occasione per l'incontro. La banalità, l'inconsistenza e lo squallore dominano la loro adolescenza. Un barlume del mondo fiabesco proprio di tale età appare nei discorsi della compagna Viola ammirata ed invidiata da Alice, sulla quale proietta i personali complessi di inferiorità. Come avviene nelle più celebrate favole, questa non si interessa di lei, che vive nel riflesso delle stravaganze evocate. E proprio dai discorsi adolescenziali si può valutare il livello di degradazione cui sono condannati questi personaggi: «Era successo al mare e lui era un amico della sorella, che quella sera aveva fumato bevuto troppo per rendersi conto che una ragazzina di tredici anni era troppo giovane per certe cose. Se l'era scopata in fretta, per strada, al riparo di un bidone dell'immondizia». Il sesso ridotto a banalità, invece di unire, aggrava la percezione della solitudine. Ma Viola ad un tratto cambia atteggiamento e, dopo uno stomachevole rito di iniziazione nello spogliatoio della palestra, con il quale esige da Alice il sacrificio della propria dignità facendole ingoiare una gelatina calpestata e intrisa di polvere e di capelli, assume l'incarico di regista della nuova amica-schiava con l'intento di prendersi gioco di lei facendola incontrare con Mattia, imbranato con imbranata, oggetto di future risate.

Una seconda prova della desolazione, in cui sono immersi i protagonisti, è ravvisabile nella descrizione di una festa, predisposta, secondo i canoni ufficiali, tra stupidità, alcol e droga. L'incontro dei due adolescenti avviene all'insegna del più completo fallimento: essi non solo non provano alcuna attrazione, ma non vivono alcun tipo di emozione; domina la noia, la goffaggine, un «silenzio intollerabile», la ricerca angosciante di mozziconi di domande e di risposte stereotipate. E qui per la prima volta si verifica un elemento costante nella vicenda: nei rapporti tra i due è sempre la donna a prendere l'iniziativa: «Vuoi baciarmi?». Il tentativo va a vuoto, ma in loro rimane la consapevolezza di celebrare un "rito" giovanile codificato nelle *fiction* e sui rotocalchi, che determinerà costantemente i loro rapporti.

Una simile comportamento banale si contrappone all'esperienza dell'estasi dell'innamoramento propria dell'età adolescenziale, ai sogni di felicità, di espansione completa e

www.andreatemporelli.com

soddisfacente di chi si trova nel periodo di progettazione dell'esistenza. Ma nella Postmodernità, pare suggerire l'autore, ai giovani è vietato anche sognare.

All'inizio del capitolo ventunesimo Giordano si propone di fondare una teoria del proprio romanzo spiegando come in matematica esistano numeri «primi gemelli», quelle «coppie di numeri primi che se ne stanno vicini, anzi quasi vicini, perché fra di loro vi è sempre un numero pari che gli impedisce di toccarsi per davvero. Numero come l'11 e il 13, come il 17 e il 19, il 41 e il 43». In effetti, ben pochi scrittori sono riusciti come lui, a rappresentare la solitudine: come un macigno grava su ogni pagina e domina i colloqui privi di sviluppo, i quadri psicologici e soprattutto gli insistiti e imbarazzanti silenzi. Ogni individuo è un essere unico e questa sua unicità lo rende fondamentalmente ed irrimediabilmente solo: nessuno può violare la barriera del numero pari ed ogni tentativo è votato al fallimento: «Mattia pensava che lui e Alice erano così, due primi gemelli, soli e perduti, vicini ma non abbastanza per sfiorarsi davvero».

La vita altro non è che «cambiare da un canale all'altro della televisione». Eppure a questa realtà si oppone un cieco istinto che conduce i protagonisti a vivere di fantasticherie e di attesa, puntualmente delusa. Nel momento in cui le due esistenze si dividono, essi dilatano il proprio mondo interiore sprofondando nella fantasia: Mattia fugge dal freddo nord nella speranza di riallacciare un legame, che in realtà non aveva mai superato il livello della noia e della passività; Alice fugge da un matrimonio contratto per "ritualità" sociale in attesa di un cambiamento. Essi vivono esclusivamente di immaginazione e nell'immaginazione, innalzando accuratamente barriere tra di loro, anche perché, ogni volta che osano lasciar filtrare un raggio di luce altrui, incontrano soltanto delusione. Anche il rapporto sessuale divide.

Del resto la scomparsa della sorella rappresenta per Mattia la rivelazione che la vita è un enigma senza soluzione, una continua interrogazione senza risposta. E un simile atteggiamento non investe un settore intellettuale, come la matematica, ma un campo esistenziale non dominabile dalla ragione né procedurabile come un teorema. Per questo, il motivo fondamentale della solitudine va ricercato nell'incapacità dei protagonisti di trovare un senso all'esistenza, un solo motivo capace di spezzare l'inautenticità in cui sono immersi e di cui neppure sono consapevoli. Alice e Mattia paiono automi, programmati per i rituali "cultuali" postmoderni, dove naufraga ogni soggettività ed ogni possibilità di superare il livello biologico, sono esseri preconfezionati, surgelati estratti dal frigo per le solite circostanze: feste, *flirt*, sesso, abbandono della scuola, laurea, matrimonio, incontri causali, tappe obbligate nella società che ha ridotto l'uomo a consumatore, consumatore di percezioni (dire "emozioni" sarebbe eccessivo), consumatore di riti, consumatore di solitudine. E proprio per questo motivo, i personaggi del romanzo, se da un lato sono limitati in ampiezza e in profondità, dall'altro acquisiscono l'*imprimatur* della riconoscibilità, in cui si rispecchiano molti giovani che ammucchiano le settimane annaspando tra lavoro/studio, discoteca, palestra, sballo e noia, sonno, banalità e sensazione di inutilità.

La società del benessere li ha ricolmati di beni materiali, ma non è più in grado di insegnare loro ad essere felici. Non esiste "possibilità" di un atto di trascendenza: l'uomo non solo vive *etsi Deus non daretur*, ma non riesce ad intravedere alcuna "eventualità" di un'apertura superiore. La parola "amore" non è pronunciabile in questo grigiore. In un mondo insulso, dominato dall'abulia, non c'è tragedia; i protagonisti non assumono né le vesti della vittima, per molti aspetti si avvicinano all'inettitudine sveviana, incapaci di accogliere nelle loro mani il destino, destino «ovvio nella vita di un ragazzo che lui aveva scelto di non compiere, per tenersi il più possibile al di fuori dall'ingranaggio della vita». L'inconsistenza

www.andreatemporelli.com

esistenziale assume un aspetto prettamente privato, indegno di narrazioni epiche, consumata non nel dissidio sui quesiti esistenziali, ma sul "vuoto".

Il *Leitmotif* dell'intero racconto è la morte: Alice e Mattia possono essere assunti come emblemi dei *dead walking*, dei condannati a morte, rinchiusi nelle carceri in attesa dell'esecuzione. Tutto parla di morte; i primi due capitoli, finalizzati alla presentazione dei protagonisti, terminano con sentenze capitali: Alice distesa sulla neve sprofondata nel buio in attesa della fine e Mattia in attesa che la gemella affiori dalle acque del fiume. L'anoressia e l'autolesionismo, in secondo luogo, esprimono un inconscio desiderio letale, come pure le vicende sessuali che non riescono neppure a procurare un piacere momentaneo. La complessità dell'essere umano cede il posto alla figura dell'individuo "spettacolato", l'individuo programmato per il consumo dell'intrattenimento, che evita ogni riflessione profonda e per il quale il mondo è «pieno di casualità stupide ed insignificanti» e «le scelte si fanno in pochi secondi e si scontano per il tempo restante». Non esiste un senso all'esistenza, la quale «non [è] nient'altro che meccanica, conservazione dell'energia e del momento angolare, forse che si bilancia[..]no, spinte centripete e centrifughe, nient'altro che una traiettoria, che non p[uò] essere diversa da come'[è]». La deriva nichilista appiattisce la persona a livello di fatti e produce una vera e propria consapevolezza di fallimento che elimina alle radici ogni speranza di salvezza e di soluzione.

Coerente con l'impostazione, quindi, il finale rifiuta l'*happy end*: la solitudine rimane, l'essere-per-la-morte si conferma, come pure l'incapacità progettuale. Ognuno rimane barricato nella propria individualità, nella propria condizione d'angoscia causata dall'ulteriore constatazione dell'inautenticità dell'esistenza posta di fronte al nulla. Eppure nei personaggi non troviamo accettazione della negatività, non troviamo neppure una fuga nell'attivismo e nel *divertissement*, neppure la forza di guardare con "occhi asciutti" la condizione umana. Alice a Mattia sono personaggi "post", personaggi che stanno soffrendo fino in fondo la delusione della Modernità, che ha lasciato loro unicamente il cieco istinto di sopravvivenza.

Concludiamo con alcune notazioni di carattere stilistico. Se lascia perplessi l'introduzione di un discorso diretto senza segni di interpunzione («Suo padre l'aveva svegliata dicendo poi mi spiegherai, per il momento sappi che non ci saranno più feste in questa casa»), non si può negare che Paolo Giordano ha saputo ritrarre "un" linguaggio giovanile con incisività senza cadere nella facile trappola del turpiloquio, cogliendone alcuni elementi essenziali, come la rapidità delle battute, l'esiguità del lessico e la capacità di metaforizzare una situazione psicologica: «Vivevano la lenta e invisibile compenetrazione dei loro universi, come due astri che gravitano intorno a un asse comune, in orbite sempre più strette, il cui destino chiaro è quello di coalescere in qualche punto dello spazio e del tempo».

Alcune acute aperture rivelano un indubbio talento letterario: «"Non sappiamo mai come salutarci, io e te"» oppure «Aveva imparato a rispettare il baratro che Mattia aveva scavato tutto intorno a sé» oppure «Denis rimase ancora qualche secondo con la cornetta attaccata all'orecchio, ad ascoltare il silenzio che c'era dentro». In particolare, è pregevole l'abilità nel tradurre in metafora somatizzata una percezione emotiva. Del resto, l'intero romanzo si regge su una particolare caratteristica stilistica indicata dall'autore stesso: «Viola Bai sapeva come far funzionare una storia. Sapeva che tutta la violenza è racchiusa nella precisione di un dettaglio» e proprio sul particolare si concentra il vigore della scrittura di Paolo Giordano e proprio dal particolare promana il fascino che ha avvinto i giovani lettori: «Quella sera, alzandosi da tavola, aveva superato il confine invisibile oltre il quale le cose cominciano ad andare da sole». Ma il particolare funziona in una novella; per rag-

www.andreatemporelli.com

giungere il respiro di un romanzo, occorre anche la capacità di dominare con sicurezza l'intera materia e ciò non è avvenuto.

In conclusione, i limiti impediscono di valutare in modo positivo questo romanzo, cui manca in parte vigore narrativo, linearità strutturale e coerenza, qualità che avrebbero potuto conferire al lavoro il compito di una compiuta rappresentazione dell'attuale degrado morale. La prova, pertanto, va ascritta ad primo tentativo. Vedremo se le qualità intraviste aiuteranno lo scrittore a raggiungere risultati più convincenti.

Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti 2008

La seconda metà del Novecento è contrassegnata dal fenomeno del "pentitismo". In politica chi ha parteggiato per le dittature, lentamente ma inesorabilmente si sta spostando su posizioni moderate. Il Partito Comunista è diventato Partito Democratico, il Movimento Sociale Italiano si è trasformato in Alleanza Nazionale, ma ciò che non cambia sono gli uomini, capaci di galleggiare sull'onda dei cambiamenti. Chi qualche decennio fa difendeva i carri armati russi che invadevano i Paesi satelliti, ora è il paladino della libertà. «Sapientis est mutare consilium» potrebbe obiettare qualcuno. Non c'è dubbio. Eppure qualcosa non torna e no riesco a rispondere alla seguente domanda: «Possibile che mio padre, semplice operaio, in possesso del diploma di quinta elementare, abbia capito immediatamente quello che i "grandi" hanno capito dopo quaranta, cinquant'anni? Possibile che l'ideologia del totalitarismo sia riuscita a chiudere gli occhi di fronte all'evidenza? Quanti danni avremmo potuto evitare con un minimo di buon senso?».

Il "pentitismo" non risparmia il mondo della critica letteraria. Cesare Segre ha già ampiamente fatto ammenda delle proprie idee, ora è la volta di Tzvetan Todorov, il quale nel bellissimo saggio *La letteratura in pericolo* ha l'accortezza di sfumare le proprie responsabilità nel processo di "distruzione" della critica letteraria. Egli parla di un ripensamento iniziato negli Anni Settanta che, in ogni caso, solo oggi giunge ad uno stato di chiarezza.

Ma anche in questo caso ci si domanda: «Non era possibile comprendere in precedenza la deriva verso la quale si stavano indirizzando le Lettere? Perché tanto ostracismo nei confronti di chi denunciava l'omertà della critica?». Certo, il fatto che «Atelier» sia nato proprio per contrastare la critica strutturalista e che veda rispecchiati in questo libro pari pari i valori espressi in dodici anni di vita non può consolare… e non può consolare perché il disastro è stato compiuto e ci vorranno decine di anni per porvi rimedio. Nessuno è all'oscuro che le riserve sullo stato della critica siano state avanzate ben prima della nostra rivista e che in quest'opera non eravano soli, ma nessuno può negare che sul carro di quell'ampio fenomeno che chiamiamo "novecento", cui a scriviamo anche lo Strutturalismo, siano saltate schiere di docenti universitari, compilatori di testi scolastici, recensori, giornalisti e intellettuali di ogni corrente di pensiero.

È prevedibile che prossimamente il rito del pentitismo si ripeterà: Todorov ha lanciato la corsa all'oro e migliaia di carrozzoni, dopo aver cambiato bandiera, si inoltreranno nel Far West. Del resto, non dimentico che la difficoltà di impostare il lavoro del critico secondo modalità diverse ha riguardato anche la redazione di «Atelier», i cui componenti uscivano freschi freschi dai corsi universitari.

Del libretto di Todorov hanno parlato i principali quotidiani, i rotocalchi e molte riviste letterarie. Mi sono preso la briga di rileggere *La poesia al bivio* (Borgomanero, Centro Culturale "Don Bernini" 1995), un mio saggio pubblicato in occasione del Convegno *La poesia e il sacro alla fine del Secondo Millennio* e vi ho ritrovato questi stessi concetti che ora stanno suscitando,

www.andreatemporelli.com

per fortuna, grande scalpore. Ma negli Anni Novanta parlare di "significato" dell'opera poetica, parlare poesia come "comunicazione di un originale modo di concepire la realtà" sfiorava il ridicolo. Idee simili venivano ignorate o, tutt'al più, osservate con uno sguardo di compatimento verso chi non aveva saputo aggiornarsi con metodi scientifici. Ora leggo sulla quarta di copertina: «Siamo tutti fatti di ciò che ci donano gli altri: in primo luogo i nostri genitori e poi quelli che ci stanno accanto; la letteratura apre all'infinito questa possibilità d'interazione con gli altri e ci arricchisce, perciò, infinitamente» e sobbalzo stupito. Nell'introduzione all'*Opera comune. Antologia dei poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, Atelier 1999) avevo espresso un augurio: «Ma ritrovare una parola "chiara" comporta anche ritrovare una parola "forte", capace di creare, di comunicare, di "edificare", di dialogare secondo le suggestioni filosofiche di Hans George Gadamer che accentua il carattere particolare del linguaggio all'interno della conoscenza umana: "L'essere che può venire compreso è il linguaggio" e questo linguaggio non è descrizione distaccata, ma "evento dialogico" che coinvolge tutti gli interlocutori e, quindi, anche il lettore». Il messaggio rimase in bottiglia e circa sei anni fa durante un incontro tra curatori di antologie dedicate ai giovani tenutosi a Bologna, c'è stato anche chi — e mi riferisco ad uno dei più celebrati intellettuali odierni — mi ha chiesto ancora dove stesse la novità della presentazione.

Se dovessi poi ricordare gli editoriali e gli interventi personali e quelli di Marco Merlin non faticherei a ritrovarvi anche qui pari pari i concetti di Todorov: la letteratura come espressione dell'uomo, la responsabilità morale dello scrittore, il rifiuto del formalismo jakobsoniano e greismasiano, il "dialogo" tra autore e lettore, la distinzione tra filologia e critica letteraria, la componente psicologica, storica e sociale dello scrittore come elemento per la comprensione dell'opera, i limiti dell'insegnamento scolastico ed universitario, l'importanza del "realismo interno" di Rorty, la necessità della letteratura nella formazione umana. «Essendo oggetto della letteratura la stessa condizione umana, chi la legge e la comprende non diverrà un esperto di analisi letteraria, ma un conoscitore dell'animo umano. Quale migliore introduzione alla comprensione dei comportamenti e dei sentimenti umani, se non immergersi nell'opera dei gradi scrittori che si dedicano a questo compito da millenni? E allora quale migliore preparazione per tutte le professioni basate sui rapporti umani?» conclude Todorov.

Quali orizzonti si spalancano oggi alla didattica? Lo studioso bulgaro si duole di non aver mai insegnato nei licei e raramente all'università. Personalmente, invece, ho passato con grande soddisfazione la mia vita nell'insegnamento della letteratura italiana e latina nel triennio del Liceo Scientifico e, quando poi, ho intrapreso la qualifica dirigenziale, non mi sono mai discostato da questa passione intervenendo nelle classi, tenendo corsi ai docenti nei programmi di aggiornamento e di abilitazione all'insegnamento, sforzandomi di far recuperare quella dimensione umana che l'università aveva loro fatto perdere. Certo qualche rischio è stato corso durante gli esami di Stato — pochissimi per fortuna —, durante i quali il docente di turno non sapeva intavolare un colloquio sui problemi umani trattati dalla lettura dei grandi degli ultimi due secoli.

Da più parti si esprime a buon diritto una riserva sulla pubblicazione di Todorov a proposito del termine "significato" che, nell'opposizione a forma o metodo, rischia di non trovare fino in fondo una sua configurazione precisa. In realtà, come nessun critico può indicare ad un poeta il modo di scrivere in versi, così nessun teorico può definire il significato della parola "significato", mi si perdoni il bisticcio; si può soltanto esemplificare, perché le "aperture" possono essere numerose quante sono le originalità dei lettori.

La parola "significato" deriva dal latino

www.andreatemporelli.com

signum facere ossia “produrre un segno” e produrre un segno comporta rimandare ad un concetto “altro” implicito nel prodotto letterario. Senza dubbio esistono significati superficiali e significati profondi, alcuni immediatamente intuibili e altri che richiedono un’analisi, alcuni coerenti e altri frammentati. La validità di un’opera d’arte si misura anche dall’incommensurabilità dei significati, nel senso che permette ad ogni epoca di scoprirne di nuovi in un processo infinito. Nella poesia di Giacomo Leopardi vedo anticipata la crisi della civiltà occidentale espressa dal Decadentismo, in Mario Luzi trovo il risultato di una visione capace di conferire senso all’esistenza, in Ugo Foscolo l’insufficienza di una visione materialista, in Rebora il valore della ricerca, in Pirandello l’angoscia della solitudine moderna e così via. Del resto la rilettura della poesia del Novecento, proposta su «Atelier», ha seguito questo cammino critico.

In modo implicito, tuttavia, Todorov ha implicitamente risposto alle perplessità di cui abbiamo parlato, anche se soltanto in modo generico, quando indica nei mali della letteratura il nichilismo e il solipsismo. La nuova letteratura, quindi, si trova già su questa strada quando lascia alle spalle il “lutto”, la negatività montaliana e si sta riappropriando degli strumenti in grado di “agganciare” l’esistente, tutto l’esistente, in una rinnovata fiducia nel valore della “parola”.

Quando lo studioso bulgaro invita la letteratura a tendere di nuovo ad un sano realismo, dichiara che, se essa non è partecipe, in qualsiasi modo, anche mediante i risvolti negativi, dei valori umani, abdica alla sua stessa essenza. I valori di giustizia, di libertà, di accettazione del prossimo, di comprensione, di umanità, di sensibilità verso gli altri, di mitezza, di distacco da egoistici interessi, di equilibrio, di pace, di rispetto del prossimo e della natura, di amore per la vita e per tutte le creature, di ricerca indefessa della Verità, di superamento del contingente e del materiale, del rifiuto di credere che il male possa trionfare, di speranza nel bene, nel progresso civile, umano, morale e sociale non possono essere estranei ad un’arte che si propone di entrare in contatto con l’esistente. Questo non significa chiudere gli occhi di fronte al male, anzi la cultura deve impegnarsi a diffondere una serena accettazione della limitata realtà umana come mezzo di comprensione reciproca.

Queste riflessioni conducono ad una conclusione: al di sopra di ogni successo letterario, lo scrittore deve mirare nella sua gerarchia di valori ad un successo in termini umani: la vera partita non si gioca tra noi e il pubblico o tra noi e i critici, si gioca tra noi e noi e in questo campo non si può barare. Alla fine dell’esistenza ciascuno si domanderà quale uso abbia fatto della propria vita e capirà che il successo non gli avrà procurato la soddisfazione più profonda. Questa considerazione non implica il rifiuto di ogni riconoscimento, ma soltanto l’esigenza di non porlo come valore supremo e di non far dipendere da questo la nostra felicità e la nostra realizzazione, per non concludere, come Gabriele D’Annunzio nel *Notturno*, in «una disposizione di interiore ripiegamento che sovente approda alla cupa malinconia di un fallimentare bilancio dell’esistenza».

Neppure la vittoria di un Premio Nobel può compensare una simile delusione.

Giuliano Ladolfi

www.andreatemporelli.com

Le pubblicazioni di Atelier

Collezione di poesia "Macadamia" 10,00 euro

Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008
Simone Cattaneo, *Made in Italy* 2008
Fabio Franzin, *Fabrica*, 2009

Collezione di poesia "Parsifal" 7,50 euro

Serie "*blu*"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002[2]
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
Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005
Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005

Serie "*Verde*"

Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005
Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005, 2006[2]
Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006
Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

www.andreatemporelli.com

COLLEZIONE DI CRITICA LETTERARIA "900 E OLTRE" 15,00 euro

Marco Merlin, *Nodi di Hartman,* 2006

COLLANA DI TRADUZIONI "MENARD" 10,00 euro

Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, traduzione di Massimo Cazzulo, 2005

Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, traduzione di Antonio Parente, 2006

John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, traduzione di Roberto Cogo

ANTOLOGIE POETICHE 15,00 euro

L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999

I QUADERNI DI ATELIER 6,00 euro

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

VOLUMI FUORI COLLANA

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999 esaurito

Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002 esaurito

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)