www.andreatemporelli.com

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

NUMERO 55 • ANNO XIV - SETTEMBRE 2009

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

FINE DELLA LINEA LOMBARDA

Umberto Fiori

EDIZIONI ATELIER

Simone Cattaneo
(1974-2009)

La madre di un mio compagno delle scuole medie
mi ha bloccato in una strada del vecchio quartiere
dicendomi che suo figlio era morto.
Non si è sbilanciata più di tanto e mi ha invitato al funerale.
Mi è parso buona educazione accettare.
Una settimana dopo mi ha fermato sotto casa e con aria decisa
mi ha confidato che calzo lo stesso numero di piede del suo povero figlio,
così mi ha regalato due paia di scarpe e un giubbotto giallo.
Qualche sera fa sono finito in un bar di Milano e
ho abbordato una ragazza sudamericana molto sensibile
al mio nuovo giubbotto canarino. Ho stretto gli occhi
e le ho sussurrato che per i particolari non bado mai a spese.

(da *Made in Italy,* Borgomanero, Atelier 2008)

www.andreatemporelli.com

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Collaboratori:
Paolo Bignoli, Davide Brullo, 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
6 Fine della linea lombarda
Marco Merlin

9 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

Saggi
8 Eraldo Affinati: la passione educativa
Giuliano Ladolfi
23 Jean-Marie Gustave Le Clézio e il “sogno messicano”
Marilena Genovese

Interventi
30 Un argomento in favore della poesia logica
Giovanni Tuzet
33 Neanche col dito mignolo del piede. Risposta alla lettera aperta di Marco Merlin sui *Canti del caos*
Antonio Moresco

Intervista
34 Daniele Maria Pegorari: l’orgoglio di una scommessa
Giuliano Ladolfi

Lettera aperta
44 Della sfiga in letteratura. Lettera ad Antonio Scurati
Andrea Temporelli

Voci
Umberto Fiori
47 Notizia biografica

www.andreatemporelli.com

48 Autopresentazione
Bibliografia
49 Opere in poesia
49 Presenza in antologie
50 Traduzioni delle poesie in varie lingue
51 Testi per la musica
53 Opere saggistiche di argomento letterario
54 Bibliografia critica
57 Antologia della critica
73 Intervista a Umberto Fiori
Riccardo Ielmini
85 Interventi inediti
Il carnevale della paranoia
Paolo Lagazzi
Umberto Fiori: la parola chiara e forte
Giuliano Ladolfi
94 Antologia di testi poetici

94 Ludwig Steinherr: Condizioni di luce
Pia-Elisabeth Leuschner

Letture
Poesia
120 Alessandra Conte: “Breviario di novembre”
Roberto Cogo
121 Fabio Franzin: “Fabrica”
Roberto Cogo

Saggstica
123 Guido Mazzoni: “Sulla poesia moderna”
Giuliano Ladolfi
127 Daniele Maria Pegorari: “Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008”
Marianna Comitangelo

www.andreatemporelli.com

Questa intramontabilità lombarda sembra associata anche alla capacità, da parte dei suoi rappresentanti, di reincarnarsi in dimensioni sempre più ridotte e al tempo stesso più pretenziose (la vena si rilassa, gli sfinteri s'allargano). Ma, appunto, una tale ostinata sopravvivenza costa. Nemmeno i poveri dignitosi emblemi che si raccattavano percorrendo un isolato intorno a piazzale Loreto, visitando un capannone alla Bovisa o rifugiandosi in qualche padano posto di vacanza sono più quelli di un tempo: è difficile mantenersi fedeli alla propria maschera di risentito grigiore, col postmoderno che avanza. E come se non bastasse, ecco i nuovi orfici-sperimentalisti o i riciclati narratori in versi che vengono a rubare il posto di lavoro, così, senza pudore! E vedeste come si buttano sulle poche carcasse avanzate, sui rimasugli del lauto pasto consumato tra il boom e il crollo del blocco sovietico: guardateli, delle vere iene…

Matteo Marchesini

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Fine della linea lombarda

Le sigle che trovano fortuna nella critica hanno la loro ragione storica e la loro funzionalità, non c'è dubbio, sebbene non si ripeta mai abbastanza che l'individualità espressiva di un autore sfugge sempre, almeno nelle sfumature essenziali, anche alle categorie più attendibili. E tuttavia capita ancora ai giorni nostri di imbatterci in formule che solo l'inerzia intellettuale mantiene in vita; sopra tutte, quella della linea lombarda.

Ci era già capitato di dirlo, ora lo ribadiamo: tale linea non esiste più. Alcuni dei suoi tratti peculiari, quelli che si ricollegano al nucleo morale che ha caratterizzato tanti maestri del Novecento e che erano riconoscibili all'interno di un preciso contesto storico, si sono disseminati in un generale stile che predilige l'epica del quotidiano, lo sguardo realistico pronto a sconfinare nell'impoetico e nel prosastico, anche se sempre per farne brillare l'opaco eppur percepibile afflato sublime. Si tratta, cioè, di qualità non più distintive e non più geograficamente collocabili in un'area, in una koiné*, ma di una predilezione di tanta poesia contemporanea per certo minimalismo (ma l'affermazione è davvero grossolana) che punta all'elevato per il tramite di un effetto dell'inversamente proporzionale: meno dico, più alludo e sovraccarico di senso il contesto, lo spazio bianco, la struttura che abbraccia i frammenti del discorso.*

*Ma non è da questa prospettiva, puramente critica, che vorremmo sancire l'estinzione di una categoria ormai più fuorviante che inutile. È infatti da un punto di vista soprattutto morale che si sente decrepita una indicazione che in qualche modo, a suo tempo (proprio in virtù del frangente storico entro il quale si caratterizzava), indicava davvero un nucleo etico a fondamento dello stile. Oggi l'*understatement *lombardo si è ridotto a mera inflessione stilistica, a posa studiata, a pronuncia contraffatta.*

Diciamolo in modo elementare: chi scrive non ha avuto la fortuna di conoscere un

Vittorio Sereni, per esempio, ma certamente se lo è sempre immaginato come una voce autorevole di fatto, un modello di rigore e di sobrietà al di là della sua simpatia o antipatia reale. E ho ragione di credere che sia così nell'immaginario di tanti miei coetanei. Oggi invece, nonostante i risvolti di copertina e le marche stilistiche esibite, non si percepisce all'interno della fantomatica "linea lombarda" alcun esempio attendibile anzitutto da un punto di vista umano. Non si indovina una voce credibile dietro le pagine che si vanno a leggere, la statura percepita di quelli che potrebbero ambire al ruolo di maestri contemporanei è infima (e magari non lo è, ma come capacitarsene?).

Naturalmente nessuno vuole giudicare le persone come pretesto per valutare le opere; si tratta solo di fare i conti con questo immaginario comune, che definisce l'inclinazione di un'epoca. Un'epoca, si dirà, che al di là della linea lombarda soffre universalmente per la mancanza di maestri, perché il nostro è il tempo orizzontale dei giovani, del pluralismo a tutti i costi, del Postmoderno che garantisce legittima cittadinanza a tutte le poetiche, del gossip *e della strisciante diffamazione. E sia, c'è pure del giusto in tutto questo, ma non si può continuare a eludere la necessità, comunemente avvertita, di moralizzare non la poesia, ma i suoi presunti interpreti, o pretendenti.*

Qui, attenzione, nessuno ha la pretesa di poterlo fare. Qui ci si limita, ed è già troppo, a temprare sé stessi al fuoco di quello che si afferma e a dare voce a un'istanza ineluttabile, per quanto sottile.

Come uscire da una simile situazione? Imparando (ovvero insegnandoci reciprocamente) a distinguere fra autorità e autorevolezza, sforzandosi di dimostrare sul campo, attraverso le proprie scelte, con quale forza ci si assumono delle responsabilità. Non sarà mai possibile ottenere il consenso universale, neanche attraverso spettacolari premi di maggioranza, e quindi si dovrà sempre fare i conti con le critiche. Oggi, però, sembra che l'unica tattica, questa sì molto lombarda, sia quella di evitare il dibattito reale, di puntare sull'omertà, di non confrontarsi con le ragioni altrui, di non rispondere, magari con elegante understatement*, ma soprattutto con acume, alle critiche più dolorose e profonde.*

Oggi la linea lombarda è soltanto un piedistallo dal valore presunto, finito sotto i piedi di persone che non hanno conquistato tale privilegio attraverso la lotta, ma tramite un passaggio di testimone non accertato, in un frangente storico troppo confuso, che, a dire il vero, segna la vita del nostro Paese a tutti i livelli, non soltanto in quello editoriale e poetico, come ci dimostrano i troppi leader *di cartapesta che intasano l'orizzonte del perpetuo carnevale italiano.*

Marco Merlin

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Nel momento in cui il presente numero sta per andare in stampa, giunge la notizia della scomparsa di Simone Cattaneo, amico, redattore e promotore dell'"opera comune". Il dolore in questo momento richiede rispetto e silenzio; ci proponiamo, però, di ricordarlo al momento opportuno.

Marco Merlin nell'**Editoriale** intende sancire ufficialmente la fine di una categoria fuorviante ed inutile, quale quella della "linea lombarda, che va consegnata alla letteratura novecentesca.

La rubrica **Saggi** è dedicata alla narrativa contemporanea: Giuliano Ladolfi coglie nel romanzo di Eraldo Affinati *La città dei ragazzi* il segno di un'autentica passione educativa, mentre Marilena Genovese presenta l'ultimo premio Nobel, Jean-Marie Gustave Le Clézio e il "sogno messicano".

Due sono gli **Interventi**: Giovanni Tuzet argomenta in modo convincente sul problema della poesia logica, mentre Antonio Moresco risponde alla precedente lettera di Marco Merlin.

Con la presente pubblicazione intendiamo iniziare una nuova esplorazione nel panorama della giovane critica italiana: in **Intervista** Daniele Maria Pegorari chiarisce che il ruolo dello studioso consiste soprattutto nell'esplorare il «mondo sdrucciolevole e malcerto della letteratura e dell'editoria dei nostri giorni, abbracciando, però, nel suo giro d'orizzonte tutto quel passato di cui sente il bisogno per capire il presente».

La lettera aperta, redatta da Andrea Temporelli, viene indirizzata ad Antonio Scurati quasi *consolatio* della mancata vittoria al premio "Strega".

La parte "italiana" della rubrica **Voci** è dedicata ad Umberto Fiori, colui che ha impresso un "svolta" nella poesia italiana. Una ricchissima sezione critica testimonia il crescente interesse per un poeta che nella "parola chiara e forte" ha saputo ridare dignità alla nostra scrittura in versi. Riprendiamo la presentazione dei più suggestivi autori stranieri: di Ludwig Steinherr, tradotto da Pia-Elisabeth Leuschner, viene apprezzato soprattutto l'acume «con cui il pensiero metafisico si àncora nella plasticità del reale».

Quattro **Letture**, due su pubblicazioni di poesia e due su pubblicazioni di saggistica, chiudono il numero.

www.andreatemporelli.com

Saggi

Giuliano Ladolfi

Eraldo Affinati: la passione educativa

> *E tu guiderai gli uomini certo a Sentiero diritto, il Sentiero di Dio, al quale appartiene quel che è nei cieli e quel che è sulla terra. Non è a Dio che tutte ritornan le cose?*
>
> Il Corano

1. *Introduzione*

Concordo con Renato Barilli secondo cui *La città dei ragazzi* (Milano, Mondadori 2008) di Eraldo Affinati è il più bel romanzo scritto lo scorso anno. Certo non avvince per una trama da *telenovela*, non vi sono colpi di scena né uno *Spannung* da far gelare il sangue; non è un *thriller*, non ci parla di sesso, non ci affascina con donne fatali o con ambienti raffinati, è estraneo alle cinque "s" che costituiscono il segreto della narrativa di successo: sesso, sangue, soldi, spettacolo e sport. Del resto, ci sono romanzi che suscitano interesse superficiale, che allietano il tempo libero sotto l'ombrellone, sollevano la mente dopo una giornata di fatiche e ci sono romanzi che lasciano un segno, che accrescono la capacità di conoscere il reale e di aprire uno squarcio di senso all'esistenza.

2. *La passione educativa*

E allora perché una valutazione così convincentemente lusinghiera? «Hominem pagina nostra sapit» diceva Marziale: il libro trasuda vita, gronda di esperienza, esplode di passione soprattutto nella coscienza di chi ogni giorno affronta il problema dell'educazione. Per questo il romanzo si apre con un esergo di Pierre Teillhard de Chardin: «C'è un'opera umana da compiere…» e l'autore non si sottrae a questo imperativo categorico insito nel Dna di ogni creatura chiamata in maniera differen-

www.andreatemporelli.com

te ad aiutare le giovani generazioni ad imparare il più difficile dei mestieri: essere persone mature e consapevolmente libere. Secondo tale prospettiva interpretativa il romanzo di Affinati può essere considerato il più importante libro di pedagogia scritto in questi ultimi decenni, opera cui possono ispirarsi non solo coloro che lavorano in scuole disagiate, ma chiunque venga in contatto con individui in età evolutiva. I metodi prospettati, infatti, coinvolgono l'essenza di ogni relazione educativa: l'accettazione dell'altro, la capacità di abbassarsi emotivamente al suo livello, di porsi in ascolto, di dedicare a lui spazio nella propria mente e nella propria vita, di escogitare strumenti per entrare in un rapporto costruttivo con la giovane vita. Quando un giovane sperimenta la centralità della propria persona all'interno del mondo culturale, emotivo e speculativo dell'adulto, rimane catturato, affascinato da una forza morale spesso misconosciuta da chi non vive questa realtà. E, quando l'adulto sperimenta un rapporto educativo profondo e sincero, egli stesso matura, esplora situazioni nuove, si mette in discussione, diventa un esperto di uomini e comprende meglio la propria interiorità. L'educatore si qualifica, pertanto, come chi sa trovare problemi, indizi, stimoli per riportare alla consapevolezza quella parte di passato che la maturità fatalmente sommerge.

3. *Il "luogo narrativo"*

Nella *Città dei ragazzi*, come in *Secoli di gioventù* (Milano, Mondadori 2004), lo scrittore ricorre alla mimesi del parlato quando riporta lettere o introduce dialoghi con giovani extracomunitari:

> Ciao, caro Raldo, sono tuo studenti hyfiz, nato a Kabul, 1987, afganista, una paeizi numerze lunga storia. Dlla guerra voglio contare mio vita chi molto dolorosa chi avoto da quando chi in Afganista sempre guerra (p. 9).

L'*incipit* linguistico e stilistico del romanzo immerge il lettore in una situazione "straniata" sotto il profilo geografico, ma soprattutto dal punto di vista culturale, morale ed esistenziale: egli è "avvertito" che i personaggi appartengono a realtà completamente difformi dall'esperienza comune.

Il "luogo narrativo" fondamentale è la scuola dello scrittore, una scuola particolare, fondata da mons. John Patrick Carrol-Abbing,

> cuore grande. Testa dura d'irlandese. È lui che raccogliendo gli orfani dalle macerie nel secondo dopoguerra, si inventò tutto questo: il sistema dell'autogoverno coi sindaci bambini, gli assessori alle finanze, allo sport, gli ispettori, la moneta locale, chiamata lo scudo, utile per comprare succhi di frutta e merendine (p. 18).

La rievocazione del sacerdote-educatore allaccia un vincolo sociologico ed apre uno scenario di carattere storico e personale, mediante la figura del padre, tra la vicenda della miseria italiana del Secondo Dopoguerra con quella dell'immigrazione attuale. Del resto, uno dei suoi giovani gli rinfaccia: «Anche voi eravate come noi» (p. 22).

> Arrivano distrutti, minati nel profondo. Alcuni non ce la fanno a riprendersi: vanno ad ingrossare le schiere dei falliti, degli insoddisfatti; diventano uomini pericolosi. Altri si riprendono almeno in parte ciò che, in modo fraudolento, gli era stato sottratto (p. 157).

Numerosi sono i giovani presentati: ognuno con uno spicchio di storia, quasi tessera di un mosaico, che compone l'immagine della tragedia che sotto gli occhi incuranti dell'Occidente sta dilaniando milioni di persone. Eppure, è interessante rilevare come Affinati istituisca con ciascuno di loro un legame basato su una metodologia pedagogica personalizzata: con Hafiz il rapporto educativo si basa sulla condivisione della sofferenza, una sofferenza tremenda perché la vittima si colpevolizza per una condizione causata da altri. Nel giro di una pagina ci sfila dinanzi la tragedia di una giovane vita: genitori massacrati, fratello annegato, solitudine, fame e sete di questo "umiliato ed offeso" agganciato alle sospensioni di un Tir. Le vicende sono descritte con pennellate di emotività che non indulge al sentimentalismo: basta il resoconto nudo e crudo per gridare la verità. Ma, al di là della tragedia, il dramma di questi giovani consiste nella "disindentificazione": «Lo guardano solo i cani randagi» (p. 120); per essi non esiste rapporto relazionale, vivono in fuga. E di fronte ad queste adolescenze strozzate stride il paragone con quelle dei nostri giovani:

> Avresti dovuto sentire la noia interminabile dei pomeriggi vuoti, riempirti la testa con il pallone, gli amici e i compiti da fare. Invece, scivolando su uno strano piano inclinato, sostavi da intruso nella società degli adulti, ospite scomodo, condannato a scelte rapide che non si possono rimandare. Decisioni da cui dipendono la vita e la morte (p. 12).

Faris, che possiede un'allegria contagiosa, trova un'identità di fronte alla lavagna:

> In quel momento, per me, Faris era il centro del mondo: lui se ne rendeva conto. Lo facevo salire sul podio *in modo che prendesse atto della sua esistenza* [corsivo nostro]. A ogni piccolo miglioramento, un accento azzeccato, una doppia corretta, un verbo giusto, gli cucivo una medaglia sul petto: il sorriso era un bronzo; la pacca sulle spalle significava l'argento; le mani in alto, come se mi avesse disarmato, equivaleva all'oro (p. 25).

Non sono battute retoriche prodotte da una mente immaginifica, sono distillato di sapienza e di saggezza educativa: il docente nomina, conferisce l'"essere-per" ad un "essere-in", infonde stima e coraggio, genera i cambiamenti nella vita: «Io… io sarò un altro uomo» (p. 35) esclama Agim dopo un colloquio con il narratore. Affinati svela il segreto di una professione, socialmente poco apprezzata, poco retribuita e poco motivata, come del resto quello di ogni iniziativa di volontariato:

> E poi, sotto sotto, speravo potesse intuire anche il segreto che molti esseri umani scoprono ogni giorno senza riuscire a farlo proprio, perché, qualora ciò accadesse, la vita non sarebbe più la stessa: se io aiuto te, è come se tu assistessi me, e lui venisse incontro a lei, e noi appoggiassimo voi, e loro sostenessero tutti gli altri. Una volta, ci giurerei, questa consapevolezza ci sfiorò come una lama tagliente (pp. 25-26).

E l'identità non è un documento, è una conquista interiore: «Il permesso di soggiorno non è fatto solo di timbri in Questura: te lo devi conquistare, ora per ora, scoprendo chi sei per davvero» (p. 102), perché per questi diseredati si pone la necessità assoluta di «toccare con mano le cose forse perché sentono il rischio di vederle scomparire» (p. 112) e con esse se stessi.

Gigetto non domina i movimenti, ha bisogno del contatto fisico, non ha misura, perché vede «l'affetto allo stato puro, senza infingimenti, quello che la grande

www.andreatemporelli.com

maggioranza di loro non ha mai avuto» (p. 49). Kassak crede che il bene e il male «sono due cose pronte a ritornare verso di te appena le tocchi: ti vengono addosso come un boomerang» (p. 51). Fazil gioca sempre in classe, ma, quando rivolge una domanda, pretende attenzione; ed eccolo durante un colloquio a raccontare le vicende passate per scoprire se stesso in relazione ad un "altro-da-sé". Anche Miai ha bisogno di essere ascoltato, anzi vuole essere giudicato per colpe mai commesse. Peppino, che non sa stare fermo sul banco neppure per un minuto, viene conquistato con un colloquio sui campioni di *wrestling*: l'educatore ama quello che il giovane ama. A volte basta uno sguardo, un guizzo dell'espressione, per capire quello che la diversità di linguaggio non permette di esprimere; l'empatia è il segreto umano e letterario delloscrittore: «"Sto perdendo mio tempo" dichiarò. Raccontami di te, gli dissi. Mi prese in parola: si presentò con quattro fogli protocollo scritti a mano» (p. 129). La relazione non basta, ci vuole un secondo passo: «Ma appena lo guardai diritto negli occhi, cambiò atteggiamento» (p. 130). Il ragazzo aveva capito che si era prodotta una scossa affettiva la quale lo stava attraendo irresistibilmente. «Te ne accorgi subito quando a un ragazzo è successo qualcosa» (p. 157): l'educatore possiede un sesto senso; non solo percepisce oltre le apparenze, ma anche sa leggere nell'anima, decodificare i messaggi lanciati in maniera provocatoria e scostante, sa trovare risposte. E, quando ciò avviene, rimane stupito di fronte all'inesauribilità positiva dell'essere umano:

> Pensi: come è possibile che sia rimasto ancora così integro, nonostante le offese ricevute? Nell'uomo ci devono essere riserve straordinarie, risorse inesauribili, energie pazzesche, altrimenti non sarebbe neppure concepibile che Severino possa continuare a parlare e vivere, nonostante tutto (p. 158).

Affinati consegue tali risultati, perché conserva un ulteriore strumento pedagogicamente rivoluzionario: la speranza. Egli stesso è la speranza, non si accontenta soltanto di prospettarla: «"E invece io vi dico che Dio gli sta vicino. Contrariamente a quello che il nostro amico pensa, gli vuole bene. Non lo abbandonerà mai!» (p. 114). Ogni azione pedagogica, infatti, è frutto di passione, di energia interiore e di capacità decisionale:

> Appena Severino si alzava, e cioè ogni due minuti, continuavo a copiare le parole al posto suo. Lui usciva dalla classe. Io non lo richiamavo. Lui disturbava gli altri scolari. Stavo zitto. Nel momento in cui tornava, gli restituivo la penna. Severino non mi guardava mai. Si muoveva come un animale nel branco, attirato dal calore dei corpi. Siamo andati avanti così sino alla fine dell'ora (p. 159).

L'incommensurabile pazienza non tarda a produrre i frutti: durante la ricreazione la palla raggiunge i piedi del docente il quale la respinge verso il ragazzo: «Mi guardò in faccia, diritto negli occhi. Era la prima volta che lo faceva» (p. 159).

Con Manuele la tattica è diversa:

> Poi avvicinai la mia fronte alla sua fino a toccarla: per farlo dovetti piegare il collo abbassandomi al suo livello, in un grande Sì. […] Era come se avessi spostato i nostri sguardi verso la giusta direzione (p. 181).

www.andreatemporelli.com

> Sono stato anch'io un ragazzo difficile. Posso capirti, Francesco, quando mi racconti che nell'isola di San Nicolao, a Capo Verde, i bambini di cui nessuno sa chi sia il padre stanno tutti insieme a giocare sulla spiaggia (p. 106).

Ecco l'ultimo stadio dell'atto pedagogico: l'identificazione, atteggiamento che non implica la confuzione dei ruoli — Affinati, infatti, è e rimane il professore —, ma assunzione fino alla consunzione delle problematiche altrui, condivisione della sofferenza. Questo è il segreto per la conquista dei cuori, stadio preliminare ad un'autentica soluzione dei problemi: «Conosco quell'aria sfrontata: la ritrovo in Agim. E anche il gusto della sfida: la rivivo in Mihai» (p. 108).

Del resto, solo chi ha sofferto può capire la tragedia altrui: «Ci fu un tempo in cui la sera mi ritrovavo da solo ad aspettare che i miei genitori tornassero a casa dal negozio» (p. 84). "Com-prendere" è possibile, forse, solo se nell'altro si trova rispecchiata la nostra personalità; così l'autore può abbattere le difese di Silvano e scorgervi una dolorante umanità: «A volte li penso come se fossero squali dentro una pozza avvelenata, e magari sono le persone più buone del mondo» (p. 86) e contro i pregiudizi avverte:

> Fai presto a dire che il figlio da loro generato sembra uno sputo d'umanità sulla roccia nuda, un'energia non andata a buon fine, lo schizzo fuori dalla vasca per colpa del vento […]. E, al solito, ti sbagli. Tutto serve a qualcosa di imponderabile. L'occhio bianco di Silvano, quel suo astro caduto a strapiombo, specialmente (p. 86).

Non ricordo, oltre a Manzoni, Dostojeski, Bernanos, autori che abbiano espresso parole così autenticamente convinte sulla grandezza dell'uomo e sul mistero di cui è segno. Affinati non si inoltra nell'esplorazione, ne prende atto e ne assume la responsabilità:

> Hasan! Cosa può chiedere a Dio la mosca nel bicchiere? La tartaruga rovesciata? La lucertola tagliata in due? Forse soltanto quello che noi, avendolo, abbiamo dimenticato (p. 175).

Nel paragrafo *Tutti qui* (pp. 171-173) l'autore conferisce identità personale e letteraria a tutti i suoi ragazzi, come se la letteratura conservasse il pregio di fermare il tempo e di unire esperienze destinate a disperdersi nei mille rigagnoli della vita: «Ci perderemo, tutti, nessuno escluso». Una sottile malinconia e tenerezza scorre sotto l'elenco, che, se da una parte riprende lo schema del registro scolastico, dall'altra lo supera perché ogni studente viene definito nella propria irripetibile personalità, quale segno di una ricchezza destinata a migliorare l'intera umanità:

> Tu Gianni e la tua ironica profonda.
> Tu Nabi e la tua balbuzie percussiva.
> Tu Faris e il tuo rigore morale.
> Tu Agim e le tue smanie di conquista.
> Tu […].
> Tu […].
> Tu […]».

«Tu» ripetuto 61 volte come rituale di un atto primitivo, quello con cui Dio nel Paradiso Terrestre conferì identità all'uomo Adamo.

www.andreatemporelli.com

4. *Il triplo viaggio in Africa*

Omar «l'estate scorsa lavorava in un albergo del Gran Sasso. Lo andai a trovare» (p. 28). Non ci troviamo di fronte ad resoconto di una gita, qui "andare a trovare" significa "prendersi cura" (don Milani), considerare importante la persona: «Gli avevo promesso che sarei andato a trovarlo. Mantenevo i patti» (*ibidem*).

Con lui e con Faris il narratore intraprende un viaggio verso il loro Paese d'origine. Ma in fondo al suo cuore egli avverte in modo indistinto che questa occasione avrebbe riaperto una ferita rimossa. Affinati, infatti, nel ripercorrere letterariamente l'esperienza, individua con chiarezza la dinamicità distruttiva/costruttiva di questo rapporto, perché l'intero romanzo è modellato su una duplice linea, oltre a quella scolastica: una esterna ed una interna, la descrizione della visita alle famiglie di questi alunni e una vera e propria discesa nel passato personale in una sorta di una terapia condotta mediante una serie di proiezioni di situazioni e di personaggi, una vera e propria *recherche du temps perdu*: «Dentro di noi, una guerra, un furto, un tradimento, una rapina, le carezze di un uomo e di una donna, la bellezza e il dolore che si sputano addosso, si fanno del bene e del male, un evento di cui siamo frutto» (p. 132). E il fascino del romanzo, freudianamente proustiano sotto questo aspetto, va ricercato nella descrizione di una tragedia epocale, quale quella dell'immigrazione, attraverso una vicenda personale.

Nei due ragazzi egli rispecchia se stesso e la vicenda del proprio padre: essi soffrono la solitudine di chi si trova in terra straniera: «Senza genitori, senza parenti, senza amici»; anch'egli ha sofferto una solitudine psicologica da parte del padre Fortunato, «indecifrabile nella sua semplicità inquietante», «figlio di N. N. Il cognome era quello della madre, morta di nefrite quando lui aveva dieci anni» (p. 31).

E, proprio durante il viaggio in Marocco, lo scrittore scopre l'insondabilità dell'esperienza esistenziale, refrattaria a qualsiasi categoria ideale e morale, dove il bene e il male, il giusto e l'ingiusto smarriscono confini e identità e dove affonda le radici la percezione di un'identità personale che si edifica in modo prevalente nell'instabilità e nell'abbandono:

> Non godere della vicinanza dei propri genitori, per un motivo o per l'altro, apre un grande spazio d'azione dove, prima o poi, nel fiorire malato delle innumerevoli scelte da compiere, potremmo smarrirci (p. 139).

4.1. *La solitudine dell'immigrato*

In Marocco Affinati scopre un mondo diverso dall'immagine comune di stampo turistico eurocentrico, trova valori che la società occidentale ha sacrificato ad individualismo egolatrico: la sacralità dell'ospitalità, la pace e l'armonia dei rapporti, la serenità, la capacità di ascolto, il rispetto per le persone adulte, la riconoscenza quotidiana verso Dio, il silenzio che unisce. Vi trova anche un curioso ibridismo tra tradizione e innovazione tecnologica come i pannelli solari montati sui tetti delle case oppure come i prodotti esposti sui banchi: «erbe, legumi, radioline» (p.

www.andreatemporelli.com

52) oppure una «strabiliante» distanza tra maschi e femmine.

La civiltà corrompe? Sarebbe meglio restare nei Paesi d'origine? Affinati, se da una parte non risolve il problema, dall'altra non si limita a ripercorrere settecenteschi od ottocenteschi schemi elaborati da contesti culturali profondamente diversi. Egli, infatti, cerca un contatto personale con gli usi e i costumi locali: «Tu no chiesto forchetta, no chiesto coltelo. Usato mani, come noi» (p. 47). Con spiccato senso pratico rifiuta ogni procedimento ideologico: sa scorgere pregi e difetti dell'Occidente come il consumismo, come pregi e difetti della cultura magrebina.

Ma nella terra d'origine i due giovani si sentono stranieri: la permanenza in Italia li ha profondamente cambiati e si trovano in una specie di "terra di nessuno", non più marocchini e non ancora italiani, emblemi di una condizione esistenziale e psicologica denominata «vuoto pneumatico, […] privo di vegetazione affettiva. [Hanno] sofferto come bestie, nell'ignoranza assoluta. E ancora adesso […] ne pag[an]o le conseguenze» (p. 42). Come già Pavese aveva intuito, l'emigrante è colto da una specie di maledizione che gli non consente di reintegrarsi nel paese d'origine, neppure quando vuole:

> E adesso, tornato a casa, di fronte all'evidenza, scuote la testa, sembra non riconoscere più il suo paese, si sente un intruso. Capisce che è lui a essere cambiato, a non vedere più le cose con gli stessi occhi. Si vergogna della sua delusione, non vuole mostrarla ai familiari (p. 53),

un po' come capitò al fu Mattia Pascal, che a Miragno, poté continuare la sua esistenza soltanto come ex defunto. L'esperienza italiana ha innalzato una barriera inaccessibile al passato. I due giovani sperimentano forse per la prima volta che il tempo non può essere in alcun modo rivissuto e che cambia persone e affetti. La presenza stessa dell'insegnante traccia una linea di non ritorno individuabile nella pulsione a rivelare la parte di "se stessi" impressa nei luoghi, nella famiglia, nelle abitudini, nella lingua, nei colori, negli abiti, nel tentativo di chiudere i conti con un passato che sentono lontano e che, nel momento stesso in cui lo riesumano, intendono definitivamente seppellire.

Come due ragazzi non si sentono più marocchini, anche Affinati non si sente più integralmente occidentale; in Africa capisce che gli emigranti non recepiscono la razionalità moderna, cercano di oltrepassarla senza scontarne gli storici difetti: «Ma ecco, mi stanno già superando, lanciati a tutta forza verso i cellulari e gli MP3» (p. 52).

4.2. *La solitudine dell'autore*

E proprio in Marocco si scatenano i conflitti irrisolti, «verità tenute troppo tempo nascoste, come se fossero bugie. Ricordi che scottano più del metallo rovente» (p. 67). Soprattutto egli scopre in se stesso quella vocazione mai sospettata alla paternità, quella funzione di supplenza che lo spinge a preoccupazioni estranee al ruolo di insegnante, quell'atteggiamento non più altruistico, ma intimamente motivato su una "mancanza" personale e cioè la renitenza alla paternità naturale:

www.andreatemporelli.com

> È come se cercassi di farmi perdonare dai loro figli di non averne generati dei miei. Qambar, Karim, Nabi, Javid hanno altri padri, ma forse attraverso di loro invocano aiuto i ragazzi che io avrei potuto generare (p. 68).

«Da chi farsi perdonare?» possiamo chiederci e rispondere: «Non dai genitori di Omar e Faris, non dai giovani, ma da se stesso». Del resto, ogni educatore si sente un padre; lo aveva già intuito Quintiliano e Affinati ne viene persuaso dalle parole di Costantin: «"Se avessi avuto un padre come te! […] adesso non mi troverei così"» (p. 69). L'attenzione che rivolge ai suoi alunni affonda le radici nella mancanza d'affetto sofferta durante l'infanzia: «Diventare padri del proprio [figlio] è possibile soltanto quando lui scompare, nel momento in cui ci affranchiamo dalla condizione di figli» (p. 101). Il narratore elabora il lutto personale mediante la professione di educatore: «Adesso scopro che quello di cui lui [il padre] non fu capace, è compito mio» (p. 107).

Fondamentalmente ci si trova di fronte ad una condizione che possiamo definire "adolescenziale", durante la quale il figlio per acquisire una propria individualità ritualmente "uccide" il genitore. Ma, quando questi è "inconsistente" (realmente o psicologicamente), il problema diventa assai più arduo; in questo caso l'antagonista non assume una "resistenza reale" e l'individuo si trova in una condizione "liquida", non definibile né affrontabile. Il narratore vive un'intima identificazione con il padre, che mai ha conosciuto il proprio genitore, perché anch'egli mai ha conosciuto veramente il proprio, per cui soffre un'identica mancanza: «Essere figli illegittimi significa sentirsi frutto di uno scacco matto, di una specie di inganno riuscito» (p. 102). A questo punto inevitabilmente, perché vincolate da identico destino, le immagini del padre e del figlio si sovrappongono: «Mio padre era cresciuto senza l'aiuto di nessuno» (p. 107), un po' come lui, privo di un vero e proprio sostegno, chiuso in una solitudine rimasta intatta anche durante gli ultimi contatti: «Ricordo quando, negli ultimi anni, mi facesti quella specie di intervista. […] Volevi sapere tutto di me, prima che te ne andassi via per sempre. E non ti avevo detto quasi nulla! Non ero riuscito a placare la tua ansia»(p. 132).

Anche nella vicenda dei suoi ragazzi rivede la desolazione di Fortunato:

> Come fu possibile per lui vivere senza nessun appoggio all'età di dieci anni? Un ragazzino brado per le vie di Roma, negli anni del fascismo, figlio naturale di chissà quale signore (p. 41).

La vertigine causata dalla solitudine viene interpretata come vera e propria condizione esistenziale: «E se la paurosa libertà degli orfani fosse uguale a quella di tutti gli esseri umani di fronte a Dio?» (p. 139). L'interrogativo metafisico non trova risposta, quasi paradigma di un'epoca in cui adolescenzialmente l'Occidente, avendo nietzschianamente "ucciso" il Padre, vive lo smarrimento dell'orfano.

4.3. *La solitudine del padre*

L'identificazione rimbalza sulla coscienza dello scrittore. Tra lui e il genitore era

www.andreatemporelli.com

sempre esistita una barriera di silenzio: differenza di cultura, comune riservatezza, comuni sensi di colpa, pudore. Del resto, tutti i personaggi del romanzo sono prigionieri del passato: gli studenti delle orribili vicende legate all'immigrazione, il padre dell'infanzia emarginata, il narratore del nodo psicologico non risolto. Quest'ultimo, infatti, nella stessa «smania» (p. 36) di rintracciare le origini della famiglia dei due studenti, proietta il desiderio di conoscere le vicende della propria famiglia. Egli non può sottrarsi all'impulso di domandare all'ospite marocchino: «Perché ha lasciato andar via suo figlio?» (p. 37). L'indagine, però, rivela una verità insospettata: non è vero che questi genitori non si interessano dei figli; essi sono disposti a lasciarli liberi di compiere le loro scelte, «perché così è la vita». Forse è la stessa spiegazIone che egli ricerca per il suo rapporto con il padre? Perché lo scrittore si è allontanato da lui? Perché ha indirizzato la sua vita su obiettivi completamente diversi? Perché ha rinunciato ad essere genitore? Tutti questi interrogativi sottintendono una domanda basilare: «Chi era mio padre?» Senza lo potrebbe entrare nelle pieghe di quel latente senso di colpa che a poco a poco in Africa sta emergendo alla coscienza.

Eppure a Fortunato egli riconosce il merito di aver saputo costruire una vera famiglia, di aver generato due figli. Lo ricorda mentre invecchia come un estraneo, «prigioniero dentro un gheriglio di aneddoti e ricordi sempre uguali, che si ripetevano all'infinito» (p. 103). Anche le richieste di spiegazione da parte dello scrittore ormai ventenne non approdano ad alcun risultato. Tuttavia, nonostante questa barriera, egli si sente il suo frutto perché «niente si smarrisce per davvero»: «ogni persona consuma l'esistenza di chi la precede e, nello stesso tempo, ne ridistribuisce i frutti, acerbi, maturi o bacati» (p. 72) in una continuità mai spezzata da alcuna generazione: «Quello che accade agli uomini non dipende solo da loro» (p. 82).

E poi la domanda delle domande, la domanda di senso che rimbalza lungo tutto il romanzo, durante viaggio in Africa, sulla bocca degli studenti, nel ricordo del padre abbandonato, nell'analisi della propria solitudine:

> «Di chi la colpa?». Ecco una domanda sbagliata.Tolstoj la rivolgeva a se stesso retoricamente: voleva farci capire che non dovremmo porcela. Fossimo capaci di aggirarla, saremmo a posto. Ma anche questo sarebbe perlomeno velleitario. E allora cosa dovremmo fare? (p. 83).

Strano destino dell'uomo: vivere, lottare e soffrire per una ragione che non riuscirà mai a trovare.

Ma durante il percorso di ricognizione interiore il narratore scopre anche momenti di affetto da parte del padre, come quando durante l'infanzia la domenica portava i dolci o quando più tardi lo scopriva a ritagliare con cura gli articoli di giornale da lui scritti o quando ammirava le copertine dei suoi libri, segno di una naturale ritrosia causata da particolari esperienze: «Era vissuto così: in guardia, attento a non farsi riprendere da qualche misteriosa autorità». «Da certi suoi comportamenti trapelava la paura di essere scoperto» (p. 103).

www.andreatemporelli.com

5. *Un romanzo di formazione*

Il romanzo, pertanto, nasce da una ferita che dal padre si è trasmessa al figlio e che il figlio intende sanare attraverso l'opera educativa, terapeutica in senso oggettivo e in senso soggettivo, quasi risarcimento di un'ingiustizia della vita: «Da figlio, quale sei stato, vorresti diventare mio padre. Restituirmi così quello che non ho avuto» (p. 142). Il rapporto tra il protagonista e i due allievi marocchini si genera all'interno di un flusso che continuamente inverte i ruoli; la vicenda narrata non fa emergere particolari sconosciuti: tutto all'autore era già presente prima della partenza dall'Italia, ma sotto l'incalzare di nuove esperienze, ogni frammento della memoria acquista il colore di una tessera di mosaico al punto che egli torna in patria pacificato con il suo passato: «Mi sentii scoperto, come se Omar avesse avuto il potere di stanarmi» (p. 144). Il risultato raggiunto, tuttavia, comporta una conseguenza molto dolorosa, perché, quando il coltello viene affondato nella sua carne, il narratore rivive il dolore passato:

> Scruto nei miei allievi le radici spezzate perché anch'io sono vissuto così: con l'amarezza e lo sconforto di non saper dove sbattere la testa, col senso di vertigine che nasce quando non sai a chi appoggiarti, nel momento in cui non hai più l'incoscienza del bambino e non possiedi ancora il disincanto della maggiore età (p. 145).

Sono convinto che in queste riflessioni si riconoscono pressoché tutti gli adulti, perché in un modo o in un altro tutti hanno sofferto il disorientamento e la solitudine, tutti in misura diversa sono orfani di quel padre che la crescita esige di "uccidere", tutti hanno avvertito momenti di «vuoto interiore» e la mancanza di un appoggio, soprattutto in questo momento storico di grandi cambiamenti quando la generazione adulta, la generazione del benessere, postmoderna e globalizzata, pone i diritti individuale al sopra delle responsabilità educative:

> Stefan e Shafa, Karim e Nabi, Mihai e Zoltan, non hanno avuto conforti affettivi, io sono stato il figlio di genitori cresciuti senza guide, ho quindi ricevuto povertà spirituale e fragilità emotiva in seconda battuta, come un lascito da elaborare, una carta muta da riempire, un enigma da risolvere. Se, da una parte, sono stato salvato dal colpo diretto in pieno viso, preservato dalla malattia in fase acuta, dall'altra ho impiegato molto più tempo ad individuare la lacerazione (p. 145).

E proprio in queste parole si colloca la genesi psicologica e letteraria del romanzo: da una parte Affinati deve scrivere per lui e per suo fratello («Devo scrivere per noi. Per affermare la giustizia che nasce dal superamento della colpa [mai di una persona sola] assunta da chi vuol procedere oltre pensando solo a se stesso», p. 146) e, dall'altra, si fa educatore per aiutare giovani, simili a lui, a guarire la ferita che non va trasmessa ai figli:

> Insegnare agli orfani come me significa eseguire il compito che mio padre e mia madre omisero di svolgere. Dev'essere questa la ragione per cui non ho figli. Se ne avessi generato anche uno soltanto, non avrei avuto le mani libere per riparare il danno che ho scoperto (p. 146).

Nel romanzo lo scrittore, quindi, chiude il conto con il proprio passato e

www.andreatemporelli.com

nell'"extraterritorialità" dei suoi alunni e di quella del padre ritrova anche la propria adolescenziale "extraterritorialità", un groviglio di percezioni e di nodi irrisolti nei quali si era avviluppata la maturazione verso l'età adulta e che avevano determinato le motivazioni di fondamentali scelte di vita.

Non ci troviamo di fronte ad un saggio sociologico sul problema dell'immigrazione; non ci troviamo neppure di fronte ad uno studio antropologico sullo scontro-incontro di civiltà; ci troviamo di fronte a pagine di vita, a pagine dense di *pathos* lirico, di impegno, di passione, di magnanimità e di umanità, che nutrono ogni episodio, ogni riga, ogni osservazione.

6. C*enni sullo stile*

Uno dei pregi della scrittura di Affinati consiste nel sapiente e scrupoloso controllo del ritmo che intreccia narrazione, riflessione, approfondimento psicologico, ruolo della memoria, in modo assai differente dalla frenesia di molti romanzi contemporanei.

Dopo il successo di *Campo nel sangue* (Milano, Mondadori 1997), diario di un viaggio ad Auschwitz sulle tracce dei deportati ai tempi della Shoà, e del *Nemico negli occhi* (Milano, Mondadori 2001), storia fantascientifica di ispirazione morale, lo scrittore in *Secoli di gioventù* (Milano, Mondadori 2004) aveva scelto come tematica una vicenda capitata alla Wehrmacht durante la fuga precipitosa verso nord incalzata dagli alleati durante la Seconda Guerra Mondiale. L'argomento aveva indotto l'autore, che insegnava in quella zona di Roma, a descrivere la vicenda sotto forma di una ricerca condotta da un ragazzo e dal suo professore per riequilibrare la percezione della realtà storica e questo aveva causato un mutamento di registro linguistico:

> Per la prima volta nella sua carriera l'autore ha "sporcato" la propria lingua, tersa e precisa, con inserti in dialetto romanesco, volti a riprodurre il parlato degli studenti delle borgate. Una scelta realistica, che conferisce maggiore credibilità al dettato e ad una vicenda calata all'interno di tematiche attuali, come il riaffacciarsi, presso fasce giovanili marginali ma non solo, dell'ideologia nazista e del virus dell'antisemitismo (Roberto Carnero, *I satelliti*, Milano, Principato 2009, p. 37).

Nella *Città dei ragazzi* la mimesi del parlato e dello scritto degli immigrati risponde non ad un vezzo letterario, ma ad un desiderio di caratterizzazione, che, da una parte, conferisce un ineludibile coinvolgimento realistico e, dall'altra, decreta una patente di "dignità letteraria" anche agli errori di ortografia e di sintassi, come espressione della difficoltà di integrazione umana nella società italiana. E proprio questa "mescolanza" stilistica profondamente "seria" testimonia la nobiltà morale di questi esseri abbandonati alla deriva della civiltà dei consumi.

Lo stile è asciutto e severo. Anche quando rievoca situazioni personali o emotivamente coinvolgenti, lo scrittore sa interporre il necessario distacco, che gli permette di individuare il giusto regstro per conferire universalità al particolare. Oltre a fulminee riflessioni, egli affida agli avvenimenti, ai luoghi, ai dialoghi il compito di narrare la tragedia, gli orrori e la disperazione propria e altrui. L'organicità con-

www.andreatemporelli.com

seguita innalza la tensione stilistica senza necessariamente ricorrere a particolari effetti retorici e narrativi:

> La sera siamo andati a sederci in un bar sulla spiaggia. Omar ha riconosciuto il posto da cui partì quando decise di venire in Italia. Me lo ha fatto vedere con gli occhi ludici: era un muro dove urinò prima di saltare su un caminio diretto a Tangeri. Soltanto in quel momento ha compreso che El Jadida per lui era un città simbolo: fino ad allora non se l'era neppure ricordata (p. 153).

Rapidità ed essenzialità di descrizione paratattica ed ellittica lasciano agio al recupero interiore: «Gli steccati degli orti con la vernice che viene via. Le mucche scheletrite vicine ai rottami arrugginiti. Il pentolone di riso sulle gambe incrociate della nonna. La maglietta dell'Inter» (p. 44). La tragedia brucia nelle cose e non nelle parole. Questo non significa distanza emotiva, perché il narratore è protagonista letterario e psicologico della vicenda: «Il cielo è alto, supremo: lo respiri, ci sei dentro» (p. 45). Anche l'uso frequente del "tu generico" conferisce vivacità ad un linguaggio colloquiale e si pone come strumento di "empatia" nei confronti del lettore.

Tutta la scrittura è pervasa da una sapienza del cuore che permette affondi di vertiginosa illuminazione: «Le persone a cui siamo legati cominciano a dirci addio, quando sono ancora in vita: noi ce ne accorgiamo, ma non possiamo farci niente» (p. 117).

Sotto il profilo stilistico un'unica osservazione: personalmente non mi rassegno all'introduzione del discorso diretto senza l'uso delle virgolette, anche se so che questa maniera è invalsa nella scrittura contemporanea: «pulivo per terra, mi raccontò una volta».

7. *Conclusione*

Sono convinto che questo libro rimarrà come testimonianza del travaglio contemporaneo di una nazione che sta cambiando volto sotto l'incalzare dell'immigrazione e come testimonianza di uno spirito altruistico che anima decine di migliaia di persone che, come John Patrick Carrol-Abbing, il fondatore della comunità, e come lo scrittore stesso, vedono nei poveri e nei diseredati il volto di Gesù Cristo che dichiara: «Ero forestiero e mi avete accolto». Nel protagonista non ci sono riserve né paure, non ci sono "distinguo" né incertezze: in lui domina il messaggio di un evangelico amore incondizionato che non chiede spiegazioni, che non impartisce lezioni, che non si arroga il diritto di giudicare, di valutare e di prevedere, un amore che esalta la dignità di questi esseri derelitti, ai margini di una civiltà che attrae ed esclude. E l'accoglienza attuata da Affinati supera l'assistenzialismo, supera la preoccupazione di un lavoro, di una casa, giunge al cuore del problema, coinvolge cioè l'aspetto educativo che intende formare le persone:

> Hanno alle spalle famiglie smembrate, passioni recise, i giocattoli rotti, le favole mai ascoltate, quello che non si può dire, gli incisivi bucati, gli occhi vigili, indimenticabili, della sentinella ansiosa nelle notti di pioggia trascorse all'adiaccio, ad aspettare i nemici che vogliono uccider[li] (p. 19),

www.andreatemporelli.com

ma «i miei scolari sono persone speciali» (p. 20). L'educazione, l'educazione cristianamente intesa, per Affinati presenta un obiettivo preciso: spezzare la catena di violenza che si tramanda da padre in figlio, di generazione in generazione: «"Se vedi fare questo a tuo padre e lui risponde così, tu diventi come lui"» (p. 22). Pertanto educare significa anche occuparsi «degli errori compiuti da uomini della mia generazione» (p. 67), significa provare smarrimento di fronte alle difficoltà, sperimentare il limite ontologico delle personali capacità, soffrire l'incertezza di essere rifiutati come questi ragazzi sono stati rifiutati: i momenti di sconforto sono presto superati dalla consapevolezza di una responsabilità che non permette cedimenti. Affinati vive il concetto di educazione nel significato più profondo come lo strumento per cambiare l'umanità, per mutarne i rapporti da violenti in collaborativi, da situazione di guerra in condizione di amore e di aiuto reciproco:

> Ognuno ha un pezzetto di responsabilità; se la disattende, provoca una conseguenza che può ripercuotersi, a distanza di tempo sulle generazioni future (p. 116).

E Affinati in questo lavoro documenta anche l'effetto terapico di questo particolare modo di intendere l'educazione: il senso di smarrimento, di solitudine, il vuoto descritto, alla fine del romanzo trova un riscatto:

> Mentre scrivo il diario, ogni tanto qualche formica attraversa la superficie del tavolo: una anche rossa, guardinga e sospettosa. È sorprendente come io riesca a superare tutte le mie ansie (p. 156).

Il suo autentico viaggio si è compiuto all'interno della professione capace di offrire senso alla vita dell'autore:

> Ho voluto risalire il fiume che li ha portati fino a me. Controcorrente, attraverso di loro, mi sono riconosciuto (p. 140).

E proprio dal Vangelo l'autore distilla la più genuina essenza, il sale, il lievito di un'efficace pedagogia: tutte le rivoluzioni del Novecento sono fallite nel sangue, solo l'amicizia e l'amore per il prossimo cambiano il mondo e l'autore ne accetta la sfida e l'impegno.

Per questi motivi *La città dei ragazzi* è un romanzo che non può essere ignorato dai docenti, dai genitori e dai politici, i quali dovrebbero meditarvi prima di ogni decisione in materia di immigrazione. Anzi l'intera comunità nazionale dovrebbe compiere un'azione di riflessione perché la gente comune poco comprende la tragedia di questi diseredati:

> Aggiungi l'acqua agli umidificatori dell'appartamento in cui vivi. E non ti poni troppi problemi. Anzi: li respingi, li eviti, cerchi di starne lontano. Certe domande sono come le spine delle rose: appena le tocchi, sanguini (p. 164).

Qui ci troviamo di fronte ad un romanzo fortemente "politico", fortemente "impegnato", che va collocato accanto a *Gomorra* di Roberto Saviano. Certo Affinati non subirà minacce di morte come lo scrittore campano, ma subirà la condanna all'oblio, perché anche senza virulenza l'accusa alla società è inequivocabil-

www.andreatemporelli.com

mente chiara, come pure evidenti e praticabili sono le prospettive di soluzione.

E, se poi approfondiamo il problema pedagogico, ci accorgiamo che la metodologia adottata dal protagonista si rende necessaria va estesa anche ai figli dei "residenti", ai giovani abbandonati dai genitori ricchi, che barattano la responsabilità educativa con il benessere, che scambiano l'assenza con regali tanto costosi quanto inutili. Solo un'educazione basata sulla fiducia, sul recupero dell'autostima, sulla proposta di ideali e valori di vita, è la metodologia vincente per ridare la vita ad adolescenti scoraggiati, che hanno smarrito le domande, non solo le risposte, ai quesiti esistenziali, che vivono sull'orlo affilato della disperazione, dispersi tra una scuola, di cui non percepiscono la necessità, una famiglia spesso sfasciata, incapace di porsi come riferimento, tra discoteca, amicizie superficiali, amori passeggeri e libertà assoluta, alla perpetua ricerca di una felicità, il cui indirizzo non compare sul *web*. Senza dubbio i giovani della "città dei ragazzi", pur nella diversità delle situazioni e dei problemi, costituiscono un paradigma prossimo a molte altre vittime della civiltà del benessere, capace di nutrire, di vestire, di rifornire di accessori, telefonini, vacanze, sesso e droga, ma inadatta a indicare la strada per una solida struttura interiore. Certo non tutti i giovani si trovano in queste condizioni, ne sono consapevole per esperienza, perché fortunatamente hanno trovato sulla loro strada i «nocchieri della gioventù. Sentinelle del trapasso. Spartitori del ritmo naturale» (p. 197), genitori, docenti, sacerdoti, allenatori sportivi ecc. che, insensibili al fascino del successo e del denaro, hanno realizzato la loro umanità nel settore educativo, ricevendo come ricompensa un beneficio che neppure una famosa carta di credito può pagare: «Quello che accade in aula produce effetti indelebili. È la potenza dell'insegnamento» (p. 203).

Omar, Hafiz, Stefan e Shafa, Karim e Nabi, Mihai, Zoltan ecc. non sono solo lo specchio dello scrittore, sono lo specchio di una civiltà, priva di radici, perpetuamente protesa verso una stabilità, continuamente in viaggio sulle navi del relativismo, sugli autocarri della tecnologia, priva di una vero e proprio strumento filosofico in grado di decifrare il presente e di prospettare il futuro.

E poi... forse tutti noi, a qualunque età e in modi diversi, in fondo in fondo siamo emigranti alla ricerca di una «città dei ragazzi».

www.andreatemporelli.com

Jean-Marie Gustave Le Clézio e il "sogno messicano"

Marilena Genovese

«Esploratore di un'umanità dentro e fuori la civiltà imperante» — questa la motivazione alla base del conferimento del Premio Nobel per la letteratura 2008 — Jean-Marie Gustave Le Clézio ha messo sempre in scena, dal *Procès-Verbal*, romanzo di esordio del 1963, fino alle pubblicazioni più recenti, personaggi inquieti e sofferenti, pronti a passare da un continente all'altro, di cui egli non ha trascurato di descrivere paesaggi notturni e albe suggestive, ma anche deserti arsi, boschi e sconfinate vastità oceaniche.

Solitari ed esuli dal proprio contesto originario, costantemente in lotta in una società moderna e tecnologica, dominata dal razionalismo, all'interno della quale non riescono a trovare una giusta collocazione, essi aspirano a una qualche forma di autenticità, contrapponendo ad un *modus vivendi*, quello occidentale, meramente consumistico, un approccio di tipo spirituale. Tormentati e perennemente in fuga, tradiscono l'ideale di una visione armonica della realtà che, per Le Clézio, è rappresentata dai nativi americani, cui ha dedicato diverse opere. Come Diego Rivera e Frida Kahlo, i due pittori messicani ai quali egli ha consacrato una biografia, votano tutta la loro vita alla ricerca di un mondo amerindio che permetta di risollevare, attraverso la rievocazione di un passato brillante e glorioso, le sorti del proprio paese dilaniato da una cruenta guerra civile, così l'autore cercherà, attraverso le opere legate al Messico quella magia incantatoria della lingua e dei costumi precolombiani che hanno rapito la sua immaginazione sin dall'età di otto anni.

È all'infanzia (al 1946) che egli fa risalire la scoperta di questo Paese, quando, sfogliando il *Geographical Magazine*, la sua attenzione fu attirata dal nascente vulcano Paricutin, il più giovane del mondo, presso la città di Jacona, nella quale dopo circa trent'anni, deciderà di risiedere.

Risale al 1950, invece, il primo incontro con la civiltà azteca, grazie alla lettura di un libro facente parte della collezione *Les trésors de la terre*.

Nel 1967, richiamato dalla Tailandia, dove assolveva gli obblighi militari per alcune dichiarazioni rilasciate al *Figaro*, con le quali condannava la nascente prostituzione infantile, viene inviato in Messico come collaboratore dell'IFAL (L'Istituto Francese dell'America Latina). Nel corso di questo soggiorno comincia il suo viaggio all'interno dei miti, delle tradizioni e dei paesaggi di una civiltà spazzata via, come più volte denuncerà, dall'oppressore spagnolo: la scoperta del Messico verrà definita dallo stesso autore uno *choc*.

La pubblicazione di *Haï* nel 1971, successiva al romanzo *La Guerre*, nel quale aveva filmato le aggressioni della città moderna, rappresenta la prima testimonianza dell'incontro con le civiltà amerindie. Saggio di antropologia, il lavoro descrive il rituale usato dai sacerdoti Embéras (un'etnia panamense) nelle cerimonie di guarigione, intese come una *ri-unione* dell'individuo in seno al *ritmo cosmico* dal quale si è distaccato. Esso si compone di tre fasi: l'Iniziazione (Tahu Sa), il Canto (Beka)

www.andreatemporelli.com

e l'Esorcismo (Kakwahai) nel corso del quale le forze del male vengono strappate dal corpo del malato e allontanate.

Tra gli strumenti di conoscenza a cui fanno ricorso queste civiltà figura anche la droga, il *peiote*, pianta mistica per eccellenza, che viene consumata con i cibi e permette loro di raggiungere il *divino*.

E il tema della droga ricompare in *Mydriase*, saggio pubblicati nel 1973, nel quale Le Clézio ritrae le modificazioni delle sue percezioni sotto l'effetto degli allucinogeni, designando il termine la dilatazione delle pupille causata dal "génie datura" una pianta simile al *peiote* di cui l'autore dice di aver fatto uso durante il suo soggiorno panamense.

Il 1976 è l'anno della pubblicazione delle *Prophéties du Chilam Balam*, traduzione di testi sacri del popolo maya che mostrano l'incontro con l'oppressore occidentale e lo sconvolgimento successivo. La scrittura di questi libri, che prendono il nome dal profeta che predisse l'arrivo dello straniero, non deve nulla agli eruditi europei. Essi, infatti, furono realizzati dagli scribi maya che, rifugiatisi nelle foreste, utilizzarono i caratteri latini appresi dagli spagnoli, al fine di tramandare le loro conoscenze e le antiche profezie.

In *Trois villes saintes* (1980) il silenzio sceso sulle *villes sacrées*, Chancah, Tixcacal, Chun Pom, domina, come se le parole non fossero mai esistite, come se la violenza avesse cancellato di colpo «toutes les forces de la terre» (p. 17). Oggi, esse non esistono più e agli uomini che l'abitavano, servitori della foresta, sono subentrati nuovi demoni: Pepsi, Fanta, Cola…

Nella *Relation de Michoacan* (1984) la distanza tra i due popoli, vincitori e vinti, viene evidenziata in un confronto tra «les récits de cette épopée, écrits dans une langue directe, poétique, parfois presque incantatoire»[1] (p. 21) e il tono *contourné* del prologo scritto dall'interprete spagnolo.

Come i libri del Chilam Balam, il testo rappresenta l'ultimo tentativo di salvare la memoria di una civiltà sul punto di scomparire a causa dell'opera di uomini che avevano perduto tutto: il potere ma soprattutto l'identità. Scritta intorno al 1540 dagli ultimi dignitari di Cazonci Tangaxoan Tzintzicha, è pertanto una preziosa fonte di informazione sulle festività e i riti dei Purepecha, prima della conquista. Sarà un copista anonimo a restituire all'umanità questo messaggio, in lingua spagnola.

Nel *Rêve mexicain ou la pensée interrompe* (1988) ancora una volta il Messico («une terre de rêve […] une terre d'outre-tombe, pour Le Clézio: une hantise[2]») viene presentato in tutta la sua grandiosità. Di questo mondo vengono poi ripercorse le tappe che hanno portato alla sua tragica scomparsa.

La spedizione di Cortés avrebbe rivelato, sottolinea l'autore, le *rêve d'or* degli Spagnoli, poiché è l'oro l'anima della conquista e al suo servizio si pone la "parola" quella dell'avventuriero cinico e senza scrupoli. In questa prospettiva essa diventa un'arma forgiata per il dominio, perdendo il suo potere di esprimere il mondo nella sua immediatezza.

Le civiltà amerindie, pur non rappresentano per Le Clézio un *âge d'or* (ad esse, infatti, non sono estranei i "crimes") acquistano ai suoi occhi un'importanza pecu-

www.andreatemporelli.com

liare in virtù del loro modo di relazionarsi con la realtà esterna e con la Natura. Gli Indiani, affermerà a più riprese, non sono in "esilio" sulla terra, al contrario «abitano il mondo». Tali società, contrariamente a quella occidentale, sono meglio integrate nel loro *habitat*, quello delle foreste, più di quanto noi non lo siamo in quello che abbiamo creato.

L'universo indiano considera l'uomo nella sua essenza, senza stabilire differenze tra «l'intérieur et l'extérieur»[3]. Il loro è un universo che oppone al *bruit* il silenzio, percepito non come assenza di parole ma come un altro modo di esprimersi (facendo comprendere le parole a *demi-mot*), e all'invenzione la ripetizione dei riti antichi che scandiscono la quotidianità e fanno sì che ogni momento della giornata sia consacrata agli dei. È un mondo animato dalla danza, dalla magia, da una percezione differente, più intuitiva della realtà, che fa ricorso al *rêve* e non considera il *réel* come una soluzione definitiva ai propri problemi. Gli Indiani, dando alla "parola" un valore pragmatico, riescono a comunicare con il mondo. I loro miti, inoltre, rimandano ad un'origine in cui il pensiero non aveva ancora interpretato la realtà, poiché essi non la analizzano ma si limitano a raccontarla.

Di questo mondo distrutto sopravvivono alcune tracce nel modo di vivere: un diffuso scetticismo verso ciò che appare utile e la considerazione dello stesso possesso della terra come un'eresia.

La riscoperta recente, ad opera della cultura occidentale, di queste società e di quelle orientali, viene salutata favorevolmente dall'autore, così come l'accostamento ad alcune verità dimenticate che mal si sposavano con l'utilitarismo tecnologico occidentale.

Il progresso, definito come la più grande illusione dell'uomo, ha mostrato i suoi limiti: ecco allora l'esplosione di pratiche come lo yoga o la medicina psico-somatica.

In queste società, quindi, Le Clézio ha saputo trovare un diverso modo di vivere, dove si ignora il tempo e si conduce un'esistenza *au rythme du soleil*.

Questo *différent* accompagna anche i lavori più recenti come *La Fête chantée* (1997), raccolta di testi che invita ad ascoltare la voce di questi popoli che hanno saputo resistere a continue pressioni esterne e dai quali possiamo sicuramente imparare: «Ces livres ont été écrits aussi pour nous, comme un témoignage. Aujourd'hui, sachons les lire» (p. 39)[4].

Un posto a parte merita invece la biografia dedicata ai due pittori messicani *Diego e Frida* che, contrariamente alle opere sin qui citate, a metà tra il saggio, la meditazione e la biografia, lascia parlare i sentimenti: quelli di un uomo e una donna che, sullo sfondo del Messico rivoluzionario, vivono intensamente la propria storia d'amore, anche se questo causa loro molte critiche.

Quando Frida Kahlo, giovane pittrice, annuncia ai suoi che sposerà Diego Rivera, il muralista, noto oltre che per le sue opere per la sua pessima reputazione di Don Giovanni, e che per di più ha il doppio dei suoi anni, nessuno accetta l'idea di quel matrimonio. Ma la ragazza, le cui sofferenze hanno reso dura e determinata, va dritta per la sua strada. Quello che la seduce più di ogni altra cosa è l'immagine di Diego, dominatore e debole allo stesso tempo, instabile e geloso, un affabulatore

www.andreatemporelli.com

straordinario, ma anche una incarnazione della forza e dell'ardore. Di lei, invece, l'"elefante", come la ragazza lo chiama scherzosamente perché è «pesante, gigantesco», non può che apprezzare la forza di volontà, racchiusa in un corpo minuto e gracile, lo sguardo vivace ed intelligente. Al di là dell'attrazione fisica e della comune passione per l'arte che costituiscono un importante *trait d'union*, c'è però qualcosa di più forte che li accomuna: la fede nella rivoluzione e nel leggendario passato amerindio.

Nell'ottobre 1910, mentre il dittatore Porfirio Diaz si appresta a celebrare il centenario dell'Indipendenza, il popolo messicano si solleva sotto al guida di Francisco Madero dando vita ad una guerra che costerà più di un milione di morti. «Imperiosa e tragica», è una rivoluzione che nasce spontaneamente e che percorre l'intero Paese fino a rovesciare l'ordine stabilito, fatto di abusi perpetrati da secoli da una classe di possidenti terrieri la cui ricchezza è inimmaginabile.

Diego Rivera a quel tempo è un ragazzo di ventiquattro anni e, pur vivendo a Parigi dove dedica il suo tempo a sperimentare nuove forme artistiche, plaude agli eventi. Frida invece non può farlo ancora perché ha soltanto tre anni. Sebbene le loro vite siano all'inizio quelle di due provinciali, l'esperienza vissuta dal proprio paese appare ai loro occhi come qualcosa di assolutamente straordinario e miracoloso. Era inevitabile pertanto che il luogo di approdo fosse per entrambi quella Città del Messico che i formidabili movimenti di folla avevano reso aperta ad ogni tipo di creazione e novità, un luogo che nel corso del decennio 1920-1930 sarà così fertile per l'arte come lo fu la Parigi *fin-de-siècle*.

Un altro evento, poi, contribuisce ad accendere i loro animi e quelli del popolo messicano: la scoperta fatta da alcuni operai, nel 1926, dei resti della Piramide di Tenochtitlán, in cima alla quale si trova una pietra che raffigura il sole, un ritrovamento che si carica di un grande valore simbolico dal momento che per tutti è il segnale atteso per far cominciare la rinascita della cultura india.

Di questa rinascita, in cui vengono ripristinare le vecchie tradizioni abolite dai conquistatori e il pensiero delle civiltà preispaniche, Diego e Frida sono i primi sostenitori, al punto da consacrare tutta la loro vita alla ricerca di un passato splendido, ideale, che possa far rinascere la propria nazione.

La loro storia personale si intreccia pertanto con quella di una nazione che ha conosciuto tante disillusioni e che anela a risollevarsi. Il periodo che precede il matrimonio è soprattutto per Diego il più fertile. Tra il 1925 e il 1927 il pittore lavora senza interruzione e copre i muri degli edifici pubblici con i suoi affreschi più belli: centoventiquattro in tutto, che si estendono all'incirca su cinquecento metri quadrati. Dipinge sette giorni su sette, a volte per diciotto ore al giorno. È nel pieno possesso della sua arte. Si è liberato dalle influenze europee. Dipinge immagini violente, vive, che ritraggono la quotidianità del popolo a cui appartiene. Il tema principale è la rivoluzione: dall'assassinio di Carranza all'amarezza della gente comune che ha visto fallire i propri sogni. Parallelamente alla proclamazione dell'ideale rivoluzionario, Diego Rivera utilizza il suo talento per esprimere nelle sue opere l'amore per la vita e per la bellezza femminile con immagini sì formida-

www.andreatemporelli.com

bili, ma che vengono considerate scandalose dalla borghesia. A suo fianco Frida brilla di una luce nuova che riversa, a sua volta, nelle sue tele.

San Francisco, New York, Detroit sono soltanto alcune delle tappe toccate da questa coppia instancabile, che lavora in preda ad una sorta di furore, il cui successo comincia ad essere offuscato dalle prime scaramucce sentimentali. Gli aborti ripetuti di Frida, dovuti all'incidente che l'aveva vista coinvolta molti anni prima quando il corrimano di un autobus le aveva trapassato la vagina, hanno indebolito la sua capacità di sopportare il dolore. Subentra così un periodo in cui la malattia è un rifugio, come lei stessa confida ad un vecchio amico. Il dolore, la solitudine (Diego continua i suoi lavori smisurati senza alcuna interruzione) saranno da questo momento i suoi unici compagni. Il legame, poi, che Diego comincia con Cristina, la sorella più giovane di Frida, prova qualcosa di mostruoso ed insopportabile. La decisione della donna di lasciarlo è la più costosa della sua vita, ma per lei l'amore è esclusivo, è una sorta di religione.

È la fine di una storia che entrambi cercheranno di rimettere in piedi con un nuovo matrimonio, ma che si mostrerà un edificio fragile, pronto a crollare ad ogni partenza di Diego e ad ogni sua nuova relazione extraconiugale fino all'atto finale: la morta della pittrice. Nei quindici capitoli dedicati a due personaggi emblematici della terra messicana, essi sono ritratti da Le Clézio con dovizia di particolari e con una scrittura realistica che sposa gli eventi sapientemente e che li ristituisce in tutta la loro crudeltà e straordinarietà, fino a penetrare, senza mai violarla, nell'intimità di un letto su cui è disteso il corpo morente di Frida, con accanto l'unico uomo che egli ha amato. «*Espero alegre la salida — y espero nunca volve*», «Spero che l'uscita sarà allegra — e spero di non tornare mai»: queste le ultime parole scritte dalla donna sull'ultima pagina del suo diario.

Non è la novità dell'argomento ad incuriosire il lettore, ma la documentazione accurata dell'autore unitamente alla sua scrittura e la sua capacità di coinvolgere. Attraverso i ritratti dei due pittori egli propone un affresco convincente della storia messicana di quegli anni, facendo emergere ancora una volta la luminosa bellezza, l'armonia e il coraggio di tutto un popolo ed una civiltà che hanno esercitato un'influenza tale da riflettersi sulla stessa scrittura.

Estremamente originale, sin dagli esordi[5], questa diventa più semplice, meno esplosiva, approdando ad una maggiore linearità. Raggiungere la sostanza delle cose, creare *un langage total*, attraverso l'elaborazione di tutta una serie di strategie lessicali, verbali e sintattiche, capaci di trasmettere immediatamente la realtà sensibile, è quanto l'autore si ripropone ed è quanto emerge se, muovendoci verticalmente, dalla superficie ci addentriamo nel corpo delle opere.

Costante appare anche l'accusa dell'uso puramente utilitaristico che la civiltà occidentale farebbe delle parole. Queste, infatti, secondo Le Clézio sarebbero state deformate dagli uomini che se ne servirebbero per esprimere le *cose* secondo i criteri della logica e dello stile, senza tenere conto della loro essenza, quando, invece, la loro vera funzione dovrebbe essere quella di *rappresentare* «ogni dettaglio, ogni nuvola, ogni filo d'erba e dar loro vita…»[6].

www.andreatemporelli.com

L'insoddisfazione causata da questo *processo di falsificazione* che il linguaggio avrebbe subito si palesa in più di un'opera. In *Les Géants* (1973), ad esempio, le parole sono presentate come espressione della moderna società dei consumi, nella quale sono costrette a svolgere un ruolo puramente strumentale. Prigioniere «dei blocchi di pietra», esse vivono nascoste «all'interno di lastre di ghisa e di bolle di materiale plastico»[7]. Non è un caso, allora, se l'unico personaggio ad avere mantenuto un contatto diretto con la realtà, il bambino Bogo, sia muto e caratterizzato, pertanto, da una straordinaria abilità di osservazione e di partecipazione al paesaggio marino presso il quale è solito recarsi.

Nell'opera *La Guerre* (1970) sono i *marchands*, nello specifico, ad avere "comprato" le parole e ad averle deformate, inventando il linguaggio della pubblicità *pour dominer*.

Né si possono ignorare gli interrogativi che Hogan, il protagonista del *Livre des fuites* (1969) si pone sulla possibilità di sottrarre gli oggetti a sterili e tradizionali classificazioni: «Come sfuggire al romanzo? Come sfuggire al linguaggio? Come sfuggire, fosse anche per una volta, fosse anche alla parola COUTEAU?»[8].

Consapevole che la moderna civiltà occidentale sia ormai priva di uno strumento in grado di esprimere il reale, Le Clézio cerca nuove forme di comunicazione, nuovi espedienti capaci di cogliere l'essenza delle diversi componenti del mondo. Queste forme verranno suggellate dall'incontro con gli Indiani Embéras con il loro linguaggio ricco non solo di musicalità ma di originali mezzi espressivi, ad esso annessi, come la gestualità e le espressioni del volto. L'esperienza rappresenterà, inoltre, un importante momento di rimessa in discussione di quella cultura tradizionale di cui era imbevuto, come egli stesso ha affermato: «Bisognava che cancellassi una buona parte di quanto avevo appreso al liceo, all'Università [...] il volo ad alta quota dei ragionamenti, le citazioni scolpite nel firmamento gelido»[9].

Il linguaggio verrà inteso non più come il prodotto della logica, ma come un mezzo *désintellectualisé* che vuole essere un tutt'uno con la materia e consentire anche all'effimero di rivivere, strappandolo alla sua precaria condizione.

E quale modo migliore per esprimere nell'immediatezza le sensazioni che oggetti, animali o fenomeni naturali suscitano se non cercando di afferrarli facendo ricorso ai *suoni onomatopeici* che ne imitano l'essenza? È quanto è solito fare l'autore nei suoi romanzi[10], laddove essi compaiono numerosi.

Originale è anche il ricorso a nomi di animali, piante sconosciute o a quelli poco noti che indicano luoghi lontani e ricchi di esotismo: questi contribuiscono a suscitare l'interesse. Pochi sanno, ad esempio, che gli *hourites* sono i polipi delle Mauritius o che il fiume Noun si trova in Cameroun, mentre *La Quarantaine* (1995) è ricca di nomi di piante rare di cui citiamo alcuni esemplari come il *Ficus rubra* e la *Cassythia filiformis*.

E che dire di tutti quei nomi guatemaltechi ed aztechi che compaiono non solo nei saggi ma anche nei romanzi? Valgano come esempio Tepotzlan, nell' *Inconnu sur la Terre*, e Ochpaniztli, in *Voyage de l'autre côté* (1975). Numerosi sono poi

www.andreatemporelli.com

anche i termini stranieri adottati, tratti dall'italiano, dall'inglese, dalle lingue africane o dal pidgin, di cui un romanzo come *Onitsha* (1991) offre molti esempi.

A proposito del protagonista, il bambino Fintan, leggiamo: «Egli diceva, he don go nawnaw, he tok say, egli diceva Di book bilong me»[11].

L'interesse dell'autore per forme espressive capaci di evocare le cose e di rappresentarle fedelmente è suggerito dallo stesso impiego di quei verbi che contribuiscono a creare scene di impressionante dualismo: non esistono, infatti, nella narrazione lecléziana, descrizioni statiche, ma tutto è vita, movimento. Ecco allora la predilezione per verbi come *guetter*, *regarder*, *boire avec les pupille* a cui fanno seguito *courir*, *marcher*, *fuir*, *bouger*.

Quanto ai periodi, questi sono caratterizzati dall'accumulazione di aggettivi, nomi e verbi che ritornano con insistenza nell'enunciazione di un concetto o nelle descrizioni, al fine di non trascurare alcun elemento della realtà, gonfiandosi a dismisura per integrare il maggior numero possibile di dettagli.

Un linguaggio, quindi, quello messo in campo da Le Clézio che, in base a quanto appreso a contatto con le civiltà amerindie, concorre a ricostruire e ad esaltare il mondo nella sua concreta fisicità, un mondo che dovrebbe essere indagato ed accolto dall'individuo in tutta la sua pienezza.

In questo desiderio di cogliere l'uomo nella sua naturale fisicità è possibile scorgere la profonda volontà dell'autore di "re-inserirlo" nell'armonia del creato, opponendo alla *hantise de la mort* che lo contraddistingue la celebrazione della vita.

NOTE

1 «I racconti di quest'epoca, scritti in una lingua diretta, poetica, talvolta quasi incantatoria».

2 «Una terra di sogno […] una terra d'oltretomba, per Le Clézio: un'ossessione» da XAVIER DELCOURT: *Le Clézio et l'or du temps*, «La Quinzaine Littéraire» 518, 16-31 oct. 1998, p. 112.

3 ANNE FABRE-LUCE: *Propos de Haï*, «La Quinzaine Littéraire» 163, 16-31 déc. 1971, p. 5.

4 «Questi libri sono stati scritti anche per noi, come una testimonianza. Oggi, impariamo a leggerli».

5 I primi romanzi lecléziani sono caratterizzati dall'impiego di artifici tipografici come frammenti di giornale, frasi depennate, lettere, frammenti di poesia, redazione di testi pubblicitari, materiale fotografico e accumulazioni, secondo le tecniche del "Nouveaux Réalisme".

6 «Chaque détail, chaque nuage, chaque feuille d'herbe et leur donner la vie …» (*L'Inconnu sur la Terre*, p. 134).

7 «Des blocs de pierre», «à l'intérieur des plaques de fonte et des boules de matière plastique» (p.100).

8 «Comment échapper au roman? Comment échapper au langage? Comment échapper, ne fût-ce qu'une fois, ne fû-ce qu'au mot COUTEAU ?» (p. 13).

9 «Pour moi il fallait désapprendre une bonne part de ce que j'avais reçu au lycée, à l'Université […] l'envol supérieur des raisonnements, les citations figées dans leur firmament glacé»: JEAN-MARIE LÉCLEZIO, *Plus q'un choix esthétique*, «La Quinzaine Littéraire» 436, 16-31 mars 1985, p. 6.

10 Tra tutti spicca *Sirandanes* (1990) che contiene al suo interno un'intera sezione, dal titolo *Petit lexique de la langue créole et des oiseaux*, dedicata al canto degli uccelli.

11 «Il disait, he don go nawnaw, he tok say, il disait Di book bilong me» (p. 268).

www.andreatemporelli.com

Interventi

Giovanni Tuzet

Un argomento in favore della poesia logica

Voglio condurre un ragionamento con chi ha a cuore le sorti della poesia, un ragionamento sul punto a cui siamo arrivati, ora che il Novecento è concluso e a cent'anni dal *Manifesto futurista*, ma soprattutto un ragionamento e una scommessa sulla direzione in cui è utile proseguire.

Quali sono le premesse del mio argomento? Eccole. La prima è che la poesia è un'arte sublime, meravigliosa nella sua purezza e solitudine. Voglio dire che non ha bisogno di stampelle e impalcature. *Non ha bisogno d'altro che di se stessa*. La sua forza è nella sua fragilità, nel suo essere nuda e semplicemente offrirsi.

La seconda premessa è che ogni arte ha bisogno di *forme*. Ci immaginiamo che cosa sarebbe un'arte senza forme? Un movimento scomposto, uno starnuto, un evacuare. A maggior ragione la poesia ne ha bisogno, data la sua nudità e inconsistenza: ha bisogno di forme intorno a cui costruirsi, forme da forzare se necessario, regole da sovvertire se necessario, ma pur sempre uno spazio tracciato.

La terza premessa del mio argomento è che ogni arte ha bisogno di *contenuti* per riempire le forme, per non essere sterile e leziosa. Le sono indispensabili per condurre un discorso attraverso le forme, per esprimere, narrare, indagare o descrivere qualcosa. Questa premessa mi sembra di particolare evidenza data la complementarità di forme e contenuti. Possiamo metterla in questi termini: senza forme i contenuti sono inerti, senza contenuti le forme sono vuote. Fra le arti solo la musica si libera dai vincoli di contenuto, mentre la poesia se ne alimenta.

Va poi aggiunta una quarta premessa di carattere storico: esiste e non va dimenticata una tradizione di *poesia pensante* (che è cosa diversa dal discutibile "pensiero poetante", perché la prima canta con ragione, mentre il secondo "straparla"). È una corrente luminosa e basterà qualche esempio per coglierne immediatamente il

www.andreatemporelli.com

valore. Arnaut Daniel, Dante, Leopardi: fondamentali poeti in cui si trova un tono argomentativo per niente arido, un'eleganza di pensiero, una riflessione feconda e disciplinata. Nel Novecento la corrente di cui sto parlando è rimasta minoritaria, ma i suoi interpreti sono illustri: Miłosz e Szymborska su tutti, ma anche Enzensberger o il nostro Michelstaedter. La "poesia pensante" è non solo utile, ma anche grande poesia quando le sue componenti intellettuali, oltre a sospingere la riflessione e a produrre conoscenza, si armonizzano con le componenti estetiche e non prendono il sopravvento.

Manca una quinta ed ultima premessa su una distinzione assai importante: questo non è un manifesto, sia chiaro. Non annuncia tesi senza dimostrarle. Non lancia direttive senza giustificarle. Questo è un tentativo di ragionare, questo è un *argomento in favore della poesia logica*. La stagione elettrica e convulsa delle Avanguardie si è conclusa da molto, anche se non tutti se ne sono accorti. Ora è tempo di consolidare le conquiste raggiunte da chi è venuto prima di noi. Se queste premesse sono giuste, anche le conclusioni lo saranno.

Quali sono le conclusioni del mio argomento? In primo luogo dobbiamo *abbandonare la retorica della contaminazione*, l'idea che la poesia possa reggersi se accompagnata da musica, da immagini, da gesti. Non so contare i danni provocati dall'idea di raggiungere validi risultati poetici "facendo qualcos'altro". Quest'idea è di un'ingenuità disarmante: si ritiene di ovviare ai propri limiti ricorrendo ad altro. Ma qui l'unione non fa la forza. La poesia basta a se stessa e si salvi dalle immagini soprattutto. Qualcuno sarà sorpreso da questa conclusione. Ma non fa bene la poesia a resistere a una società dell'immagine? La nudità della parola è immensamente lontana dall'erotismo esibito, dal voyeurismo compulsivo e dai facili appetiti. La forza della poesia sta nella sua immaterialità, nella presenza nuda e impalpabile delle parole e della voce. In una società ossessionata dal vedere, lasciamo alla nostra arte il nobile dono di darsi senza essere vista né toccata.

Una seconda conclusione riguarda le *forme*. Contro l'idea che la poesia sia il regno dell'evasione, delle parole in libertà, dei flussi di coscienza e delle esternazioni sentimentali — in una parola, contro l'idea che poesia equivalga a incontinenza — occorre recuperare il rispetto delle forme, che non significa forme chiuse e prigioni (da queste per fortuna ci ha liberati il Novecento). Significa logica, scansione dei versi e delle strofe, ordine compositivo, pur nelle tensioni che lo possono percorrere tenendolo vivo e in equilibrio.

Una terza conclusione concerne i *contenuti*. Per evitare che la poesia sia il regno dei funamboli che non hanno niente da dire e delle sperimentazioni fini a se stesse, ricordiamoci di quanto i contenuti siano importanti. Scriviamo solo se abbiamo "qualcosa da dire" al mondo. E la nostra espressione sia semplice, limpida, cristallina; magari con parole insolite, a volte anacronistiche, a volte inventate, ma rimanendo sobri e mantenendo il rigore e l'esattezza nell'espressione.

Ora una quarta conclusione sul piano storico. Ha detto bene uno dei nostri critici, che l'esperimento da tentare oggi è quello di rendere la poesia *leggibile*. Che sia

www.andreatemporelli.com

logica allora, se vuole essere leggibile. E che sia *pensante* per evitare di essere leggibile e stupida. Mi sembra la giusta direzione per i nostri giorni, dopo l'ubriacatura delle avanguardie storiche, che pure ci è piaciuta, e il coma etilico, che ci rattrista, delle ultime avanguardie. Non occorre essere pentiti, occorre un periodo di dieta, di astensione e di veglia.

Infine una quinta conclusione ad abbracciare le altre: che i versi siano una sintesi, un equilibrio di forme e contenuti, che ci possano emozionare nei loro insospettati dettagli e nel respiro che li comprende, senza chiederci di firmare un manifesto preventivo, che ci possano toccare e muovere sposando rigore a fecondità, *come le gemme a primavera, che scoppiano di vita e di forza, ma crescono in una forma che la pianta custodisce, dove il cuore dell'albero le spinge*.

Sono convinto che i poeti ne sono capaci, anche se non nutro alcuna speranza che questo argomento sia completamente compreso e accettato. Ho comunque il dovere di esprimerlo.

Ecco così la dimostrazione in sintesi. La poesia è meravigliosa. Ciò che è meraviglioso ha una forma che lo trasmette. Ciò che ha una forma ha un contenuto che lo rende significativo. Ciò che è significativo ha una logica. Pertanto, se vuole essere alla sua altezza, la poesia deve essere logica.

Il 17 di aprile del 2009

www.andreatemporelli.com

Antonio Moresco

Neanche col dito mignolo del piede. Risposta alla lettera aperta di Marco Merlin sui *Canti del caos*

Milano, luglio 2009

Caro Marco Merlin,

la ringrazio per il tempo che ha dedicato (o buttato) a questo libro e per l'altezza fantozziana del suo perentorio giudizio critico.
Che cosa le posso dire? Che non ha capito nulla e che le è sfuggita la natura di questo libro? Che è come se avesse letto un libro del tutto diverso da quello che ha (forse) letto interamente? Che se è così che si è rapportata a questo libro e se mi dice nello stesso tempo di avere invece apprezzato *Il vulcano*, allora forse non ha capito davvero neanche quest'ultimo? Che l'accusa finale che muove alla terza parte di *Canti del caos* è ideologica e del tutto fuori mira e che mostra fino a qual punto le sia sfuggita l'anima stessa di questo libro? Ecc. ecc. …

Servirebbe a qualcosa? Non credo, visto che non sono servite le mille pagine del libro stesso. È strano quello che succede. Verifico continuamente questa spaccatura senza rimedio. Ci sono lettori che entrano immediatamente, anima e corpo, senza paraocchi o diaframmi, nei miei libri e in questo in particolare, mentre altri non riescono a entrarci neanche col dito mignolo del piede e nei quali il libro scatena anzi un'incontrollabile ostilità. Perché succede questo? Io, sinceramente, non lo so. È anche questo un piccolo mistero che non mi so spiegare. Capisco solo che è inutile provare a ricomporre e a dialettizzare questa frattura. Non mi resta che prenderne atto. Lei mi saluta con un "arrivederci all'inferno". Non lo so se ci capiterà di vederci e tanto meno di rivederci, ma è certo che (se e quando dovesse capitare) non saremo tutti e due nello stesso luogo.

Un cordiale saluto,

Antonio Moresco

www.andreatemporelli.com

Intervista

Giuliano Ladolfi
Daniele Maria Pegorari: l'orgoglio di una scommessa

Daniele Maria Pegorari, docente di Letteratura italiana contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Bari, senza dubbio uno dei critici di ultima generazione più interessanti, ha pubblicato un testo dal titolo Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008. *Il lavoro, imponente per competenza e per impostazione, fornisce l'occasione per rivolgergli una serie di domande.*

Il suo lavoro pare non ascrivibile al genere delle antologie così diffuse negli ultimi decenni, ma alla tipologia della critica militante: perché questa scelta?

La forma dell'antologia è spesso quella più comoda per "marcare" una presenza editoriale, sia che si tratti della curatela di un'antologia poetica o narrativa, sia che si tratti della raccolta di interventi critici scritti nel tempo per le più svariate occasioni e poi costretti pretestuosamente sotto un unico titolo. Intendiamoci, non è che non esistano molti esempi di libri così concepiti e che pure restano delle pietre miliari della critica — e non sarà certo il caso di snocciolare i titoli di Debenedetti, Contini o Pasolini a mo' di esempio — e anche recentemente mi è occorso di imbattermi in acute sillogi critiche di valorosi colleghi come Galaverni o Cortellessa. Io stesso ho in animo qualcosa di analogo, sia pur relativamente ad argomenti piuttosto circoscritti. Tuttavia dopo un quindicennio di lavoro — fra formazione accademica, collaborazione con le riviste e insegnamento universitario — segnato da affondi più o meno monografici su Luzi, su Dante e il dantismo interna-

www.andreatemporelli.com

zionale e sulla letteratura pugliese dell'Otto-Novecento, mi sembrava giunto il momento di dar corpo a un progetto storiografico organico che, a riguardare alcune mie pagine "antiche", addirittura di poco successive alla laurea in Letteratura italiana, ho sempre avuto in mente.

Certo mi parve subito un'impresa tanto ambiziosa quanto spaventosamente lunga e questo m'imponeva di lavorarci in maniera discontinua, approfittando poi delle più varie occasioni di pubblicazione, su riviste o in volumi collettanei, per anticipare — sotto forma di saggi, recensioni o relazioni congressuali — pagine che però andavano via via a colmare uno schema, diciamo pure un indice che era preesistente, sia pur in evoluzione continua e con un'approssimazione alla redazione finale che cresceva mano a mano che trascorrevano gli anni e la mia vita attraversava diverse stagioni di crescita professionale. Mi auguro che quest'organicità a una tensione storiografica originaria sia agevolmente riconoscibile per ogni lettore tanto quanto lo è per me, nonostante la distanza cronologica che separa le redazioni iniziali di molti di questi capitoli. Va detto ancora, però, che l'ultima fase di elaborazione, l'anno 2008, mi ha visto impegnato da un lato nella stesura di una quantità di capitoli del tutto inediti pari a più di un terzo del totale, dall'altro nella revisione integrale, e non solo formale, di tutti i capitoli precedenti con "smontaggi" e "rimontaggi" laboriosissimi.

Se il risultato sia commisurato alle aspettative non tocca a me dirlo, naturalmente: credo che il *test* migliore sarà offerto dalla lettura degli studenti, cui il volume s'indirizza primariamente, quelli che non a caso ho voluto che fossero ritratti sulla copertina nei momenti di più risentito impegno collettivo. Mi riferisco alle manifestazioni giovanili, che lungo tutto l'arco storiografico considerato mi sembra siano state l'icona sociologica più tipica, sia per i grandi sogni di libertà di cui erano portatrici, sia per le cocenti disillusioni e deviazioni che vi si sono sempre annidate. Nel bel volto in primo piano di Melissa si riassume l'intensità di una preoccupazione e, insieme, il sorriso di una speranza che possono essere doni solo dei giovani. A loro è dedicato il mio libro.

Il rapporto tra critica e storiografia risale al Settecento e attraversa l'opera capitale di Francesco De Sanctis; quale la concezione che sostiene questo suo lavoro?

Ho scelto per il sottotitolo l'espressione *storia militante*, ben sapendo di dare un nome all'ossimoricità tipica e ineludibile del lavoro del contemporaneista in senso stretto, il cui ambito d'interesse proverei a definire così: egli è quello studioso che si occupa di un periodo che inizia oggi e finisce in un punto imprecisato indietro nel tempo. La mia ottica è evidentemente rovesciata rispetto a quella di molti miei colleghi: non mi convince la posizione di qualche professore illustre che si definisce contemporaneista perché si occupa del Primo Novecento o addirittura dell'Ottocento e però disdegna di misurarsi con la produzione odierna.

Uno studioso così lo chiamo modernista e certo il suo atteggiamento rientra all'interno di quella che si definisce critica accademica. Ma il contemporaneista è

www.andreatemporelli.com

un'altra cosa, è un critico che ha scelto di esplorare il mondo sdrucciolevole e malcerto della letteratura e dell'editoria dei nostri giorni, abbracciando, però, nel suo giro d'orizzonte tutto quel passato di cui sente il bisogno per capire il presente (che è poi la sua, la mia, vera ossessione), sicché il buon contemporaneista è quel critico che decide di studiare la modernità e, se gli occorre, persino il Medioevo o l'antichità (purché ne abbia gli strumenti e le competenze culturali) pur di ricostruire i modelli, gli immaginari, la genesi, l'eziologia, vorrei dire, del presente. È in quest'ottica, per esempio, che mi sono molto a lungo occupato di Dante, come "assistente" e poi docente di Filologia Dantesca. È un po' quello che accade agli studiosi di letteratura umanistica che devono essere anche dei latinisti "puri".

L'ossimoricità cui accennavo è la natura costitutivamente ancipite del critico militante, da un lato attratto dal contemporaneo, che per definizione non è storicizzabile per il fatto stesso di essere in pieno svolgimento, dall'altro consapevole del suo dovere morale di portare alla collettività l'unica conoscenza che abbia valore, quella storica: al di là di questa c'è solo il godimento delle "belle lettere", come si diceva una volta, il che pertiene alla sfera delle emozioni individuali, sacrosante, ma non socializzabili ed estranee ai processi di accrescimento conoscitivo. Il critico militante, dunque, si trova nelle condizioni difficoltosissime, ma affascinanti, di lottare contro gli ingombranti margini del proprio arbitrio e della propria ignoranza, per fornire quelle prime valutazioni estetiche e quelle prime ipotesi di ragionamento storiografico che saranno di base per gli studiosi del futuro.

Non esistono critici militanti che non commettano azzardi, che non si macchino di sproporzioni, che non siano ostacolati da coni d'ombra, ma un buon critico militante è quello che sbaglia di meno e che regge almeno in parte alla prova del tempo. Essenziale a questo scopo è che egli stabilisca dei parametri e, ancor più, un atteggiamento intellettuale con il quale interpretarli e che li affermi preliminarmente per poter giocare a carte scoperte col suo interlocutore. Solo così egli può sperare che ci si possa concentrare sulle idee di cui è portatore, piuttosto che sui nomi inclusi o esclusi dal suo lavoro o sullo spazio dedicato agli uni o sottratto agli altri.

Nel mio caso ho riassunto questo "atteggiamento" nel punto di vista del testimone che racconta e fa come il cronista, non nel senso del giornalista, ma in quello dello storico medievale che racconta a caldo: può anche darsi che la sua ottica sia deformata, ma delle notizie e delle prime interpretazioni che fornisce si nutrirà tutta la maggiore storiografia successiva.

Si dice che la critica è in crisi; ogni tanto si celebrano veglie funebri. Non le sembra che fortunatamente sia morta un tipo di critica per lasciare il posto ad uno diverso?

Il paragone con le veglie funebri mi fa venire in mente che per celebrare qualcosa del genere bisogna sentirsi "sacerdoti": in effetti molti colleghi scambiano la cattedra per un altare da cui celebrar messe e in tal senso direi che non mancano

www.andreatemporelli.com

celebrazioni avventate di battesimi e altre nondimeno brusche di funerali. Mi accorgo che prima che lei usasse questa metafora io ne avevo usata un'altra non dissimile: mi è sempre parso, infatti, che uno dei problemi della letteratura sia stato quello dei critici che, anziché rimanere curiosi di osservare le molteplici cose che accadono davanti ai loro occhi (e che pretenderebbero di essere prima descritte e poi spiegate), assumono un atteggiamento di parziale accondiscendenza, se non proprio di fattuale sostegno, nei confronti di un filone artistico. Il caso della Neoavanguardia, per esempio, è rimasto da manuale, direi. Ecco, in questi casi mi sembra che il critico si comporti come un medico curante, che consiglia terapie, diete e stili di vita ideali al fine di preservare il suo assistito; è fatale che un critico siffatto talvolta si trasformi in medico legale affrettandosi a redigere certificati di morte, come avviene oggi intorno al Post-modernismo, quando ancora la comunità scientifico-letteraria non ha raggiunto un accordo decente sul significato dei termini post-modernità e post-modernismo e sulla necessità di tenerli distinti. E in ogni caso i processi culturali si muovono spesso come fiumi carsici, sicché considero a dir poco imprudente presumere di poter mettere un'ipoteca sulle dinamiche in corso.

Quando nel secondo semestre del 2007 ho allestito un numero speciale di «incroci» dedicato alla crisi e alle prospettive della critica, ho raccolto a questo riguardo pareri molto stimolanti. Fra tutti i saggi quello che ho trovato più meritevole di riletture è quello di Francesco Muzzioli, che pure perviene a una conclusione opposta a quella che definirei della "prudenza del testimone", in quanto egli, evidentemente sviluppando il tema del "coraggio del critico" e del rifiuto dell'equidistanza (o dell'equivicinanza…), si spinge ad auspicare una «critica che parteggia». Ma a parte quest'unico punto di dissenso, quell'intervento mi ha, diciamo così, tolto le parole di penna, poiché il discorso sulla positività della fine di una vecchia critica autoreferenziale e "autoritaria" (nel senso che si rifiuta di discutere i criteri di valutazione e la loro necessaria storicità) è felicemente connesso col rilancio dell'unica vera funzione della critica: la produzione di senso critico diffuso, l'educazione alla discussione attraverso gli strumenti della decodificazione. La scienza letteraria altro non è se non analisi di un sistema semiotico complesso.

Nel suo libro gli autori sono classificati entro quattro larghe inquadrature: la metafisica, lo sperimentalismo, la neo-dialettalità e il realismo; in base a quali criteri sono state usate queste categorie interpretative e in base a quali concetti estetici sono state compiute le scelte degli autori?

Una volta scelta la metafora della "testimonianza" e stabilita la connessione etimologica fra il vedere e il raccontare, ecco che la mia "visione" degli ultimi sessant'anni si è strutturata agevolmente per aree poetologico-stilistiche volutamente larghe, perché così avrei evitato l'errore di apparentamenti troppo stretti fra autori che hanno compiuto percorsi radicalmente autonomi, dando l'erronea impressione di credere in tendenze o addirittura "movimenti" organici. Mi è sembrato che fosse più importante individuare i tre principali centri di attenzione dei poeti — l'ontolo-

www.andreatemporelli.com

gia, la realtà concreta, le potenzialità del significante —, proponendo all'interno di ciascun quadro le grandi figure dei maestri (perlopiù di terza generazione) e poi gli autori più significativi dei decenni successivi, magari azzardando due o tre possibili sottoinsiemi. Ma il tutto con cautela e con la premessa che la collocazione degli autori in un quadro anziché in un altro non è che un'operazione arbitraria, poiché non c'è quasi autore, anche il più metafisico, che nel Novecento ultimo non abbia avvertito l'urgenza di rispondere alla datità della condizione umana (penso a Luzi) e non c'è autore della tradizione "sublime" che non abbia sentito il fascino della "sirena" sperimentale (e ripenso a Luzi).

D'altra parte, tornando alla metafora ottica, provare a collocare gli autori nei grandi quadri della letteratura del nostro tempo è un po' come giocare a montare un panorama giustapponendo fotografie scattate spostando progressivamente la macchina fotografica: è facile che il margine destro di una fotografia contenga gli stessi elementi del margine sinistro della foto successiva e magari il fotografo non si era neanche accorto inizialmente della coincidenza. Ma non c'è errore: quegli oggetti "appartengono" realmente a tutte e due le inquadrature.

La scelta di considerarli sotto una veste piuttosto che un'altra dipende unicamente da una strategia comunicativa: narrativa, stavo per dire. Dunque nessuna collocazione perentoria, ma solo definizioni e scelte (perché non si può fare storia — raccontare — senza selezionare), da argomentare al fine di persuadere intorno a un'ipotesi generale, diciamo pure una ideologia della storia (letteraria).

Un chiarimento immediato, in proposito, ci viene dal campo della cosiddetta neodialettalità a cui ho dedicato una sezione apposita: ammetto che così ho corso il rischio di farne una "riserva indiana", separandola dagli altri itinerari per la sola differenza linguistica, quando invece potremmo affermare, a ragion veduta, che esistono neo-volgari metafisici, altri avanguardistici e altri ancora realisti, sicché la neo-dialettalità potrebbe anche presentarsi come un sottotipo di ciascuno degli altri quadri. Oppure, ancora, privilegiando il valore inventivo di questo ricco filone della recente poesia, si potrebbe farne un sottosettore esclusivo dello sperimentalismo; ogni scelta avrebbe avuto le sue buone motivazioni. Io ho scelto la soluzione della sua trattazione separata solo per ragioni di chiarezza didattica: non volevo che a qualcuno potesse sfuggire la centralità che questo settore della poesia ha avuto nel Secondo Novecento.

Circa la scelta degli autori chiamati a rappresentare ogni ambito, premesso che è presto per stabilire un "canone", non si può far finta che presto ne verrà stabilito uno. Il contributo che il critico militante può dare, prima di consegnare definitivamente la materia agli storici, è quello di registrare i primi segnali di una convenzione che si sta "ossificando" e di prendere immediatamente posizione, prima che i "giochi" siano fatti. Pertanto, se per molti autori già si può dire che "non possono mancare" (indizio del fatto che cominciano a essere sentiti come canonici), su altri il critico ha il dovere di smuovere assetti consolidati, di consentire una *chance* a figure che altrimenti potrebbero sparire per sempre e di sfoltire, d'altra parte,

www.andreatemporelli.com

nomenclature un po' ripetitive, cercando invece di premiare l'originalità: è quello che mi sono permesso di fare, "sforbiciando" le pattuglie ermetica, neoavanguardistica e lombarda che alternativamente improntano le poche storie e le molte antologie che precedono questo mio lavoro. Su questa triplice attenzione (agli orientamenti prevalenti; alla promozione di una varietà fenomenologica e teorica; alla selezione anche severa e non suggerita da calcoli di opportunità, dal momento che sono numerosissimi i poeti-professori) mi pare si giochi l'autorevolezza e la serietà del critico.

Perché la letteratura ha bisogno di critici?

Lo scrittore non ha bisogno dei critici più di quanto il critico abbia bisogno degli scrittori: si tratta, in realtà, di due funzioni complementari e in dialogo permanente, orientate a un unico obiettivo, che è quello di contrastare l'inconsapevolezza che è la malattia continuamente ritornante nel consorzio umano, retaggio della sua animalità ancestrale, del tutto normale nelle bestie, ma patologica e distruttiva per l'animale sociale.

In un certo senso questo bisogno reciproco è indicato dalla scelta di aprire e chiudere il mio *Critico e testimone* con quattro poesie, che sostituiscono volutamente ogni possibile prologo o epilogo di inquadramento storico. È stato quasi doloroso dover scrivere un libro *sulla* poesia senza la parte antologica: ho voluto almeno affidare a quei quattro testi un posto e un ruolo d'onore. Il posto è appunto quello delle prime due pagine (per *Pozzanghera nera il 18 aprile* di Scotellaro e per *Saba* di Sereni) e delle ultime due (per due inediti dedicatimi da Angiuli e D'Elia): il ruolo è quello di spiegare, meglio di quanto avrei saputo fare io, il nesso stretto fra sentimento poetico e sofferenza civile, che è poi non tanto l'argomento, quanto il fine ultimo del mio libro, dal momento che ho scelto di dargli corpo all'interno di una triste parabola repubblicana.

Mi piace molto il titolo del lavoro, forse perché condivido l'idea che oggi il critico debba porsi soprattutto come testimone. Ma quali, a suo parere, sono gli ambiti della testimonianza? Ci si deve limitare all'ambito letterario e accademico oppure si rende necessario interessare anche il campo sociale e morale?

Voglio dirla così: l'ambito della testimonianza dev'essere quello ristretto, consentito dalla prudenza della propria disciplina, mentre quello della critica non può e non deve avere limiti. Questa può essere la strada maestra per evitare la soffocante alternativa fra specialismo e tuttologia.

Da un lato, infatti, occorrerebbe una buona dose di rigore, pronunciandosi solo in nome di ciò di cui si è competenti (nella fattispecie: se io sono uno specialista della poesia italiana, documenterò le mie opinioni solo attraverso gli eventi, cioè le opere, di cui sono testimone), rifiutando il pressappochismo e il generalismo tanto premiato dall'odierno sistema politico-comunicativo; dall'altro occorre non farsi respingere nell'*hortus conclusus* dello specialismo, anch'esso perfettamente funzio-

www.andreatemporelli.com

nale ai meccanismi di perpetuazione del potere, da quello economico-politico a quello universitario. Lo studioso di letteratura deve rifondare il proprio ruolo di intellettuale e di storico, offrendo quei paradigmi di interpretazione che paiono latitare nella coscienza comune. Probabilmente gli Anni Ottanta hanno favorito una concentrazione dello "scienziato delle lettere" sullo statuto della propria disciplina e sulla propria autoposizione. Ma questi sono anni che necessitano di un ragionamento più ampio e meno narcisistico.

«Atelier» sta offrendo uno spazio privilegiato ai giovani critici. Lei pensa che esista una "generazione" di giovani che intendono promuovere un cambiamento nello studio della letteratura? E, in caso di risposta positiva, quali, a suo giudizio, i più incisivi?

Ah, che domanda cattiva… Sarei disponibile a fare nomi di poeti e narratori significativi del nostro tempo (e, infatti, nel mio libro mi espongo con proposte che certamente alcuni cultori delle nostre lettere non apprezzeranno, mentre altri potranno trovarli un buon punto di partenza per un discorso sui valori delle singole poetiche e sulle prospettive della poesia contemporanea), ma non mi sento più tranquillo quando mi si chiede di fare nomi di colleghi. Siamo una categoria faziosa, perché i migliori fra i critici più recenti o hanno obiettivi prevalentemente accademici o hanno un discreto potere editoriale e non sono gran che disponibili, non dico al confronto, ma a riconoscere il buon lavoro altrui.

Comunque non credo che esista un "movimento" di nuovi critici con caratteri accomunanti: credo solo che ci troviamo oggettivamente dinanzi alla decisa maturazione di una "generazione" di critici molto in gamba, che attualmente hanno tra i 35 e i 47-48 anni e hanno ormai preso il campo. Credo sinceramente, infatti, che ormai da qualche anno si possano leggere con profitto quasi solo i lavori di questi critici che, tuttavia, com'è evidente, non definirei più giovani, ma semplicemente "nuovi". Però non voglio sottrarmi del tutto alle insidie della sua domanda, in quanto sarebbe un atto di viltà, degno di un pavido "equivicino".

Proverei, pertanto, a fare i nomi di qualche collega che mi pare particolarmente valoroso, scelto tanto fra gli specialisti di lirica quanto fra quelli di narrativa, sia tra quelli che sento più vicini al mio modo di operare, sia tra quelli di cui leggo sempre volentieri i lavori, nonostante le distanze che spesso separano le nostre valutazioni: comincerei dai critici-professori, con Giuseppe Lupo, Roberto Deidier, Salvatore Ritrovato, Paolo Zublena e Fabio Moliterni, mentre sul fronte extra-accademico ricorderei per ora Stefano Guglielmin, Enzo Mansueto, Vito Santoro, Andrea Inglese, Alessandro Moscè e Daniele Piccini. Come si vede si va da Milano a Palermo, dal Veneto alla Puglia, passando per le Marche. Tra gli universitari, poi, non si fa fatica a trovare altri colleghi davvero molto competenti, ma ho qualche dubbio sul loro modo di misurarsi con la contemporaneità, solitamente caratterizzato dall'inclinazione a rivestire un ruolo di orientamento del gusto e dell'attenzione critica, magari dichiarando superato un filone della letteratura attuale e mettendo "il cappello" su un altro; un altro difetto ricorrente è quello di prediligere i

www.andreatemporelli.com

canali editoriali più *à la page*, impigrendosi nei confronti dell'editoria e delle riviste minori, specialmente meridionali.

Temo che dietro queste preferenze si celi una concezione centralistica ed egemonica dell'attività letteraria, con una spolverata di vanità personale — così, per gradire — e sono certo che questo non faccia bene allo sviluppo del dibattito letterario come incunabolo della criticità. Ci sono molti colleghi dai cui studi imparo molto per la profondità dell'analisi specifica, ma di cui non condivido quasi nulla sul piano ideologico generale o che difettano di equilibrio nella rappresentazione complessiva dei fatti letterari. Questo genere di studiosi è quello più distante dalla mia idea di critica come testimonianza.

"Critico militante" è un concetto fondamentale nell'opera. Quanto l'esperienza maturata all'interno della redazione di «incroci» lo ha maturato e sottoposto a verifica?

Bene, caro Ladolfi, "ripariamo" subito con una bella domanda! Credo che la fondazione di «incroci» alla quale ho partecipato nel 1999 (la rivista poi debuttò l'anno seguente) sia stata decisamente la svolta della mia vita professionale, per tre ordini di ragioni: per quello che ho imparato, per i contatti che ho maturato, per le invidie che mi sono attirato. Quando il poeta Lino Angiuli e il prosatore-giornalista Raffaele Nigro mi invitarono a prendere parte a una riunione presso la bella sede dell'editore barese Adda — che con generosità da mecenate, pazienza e stima continua a sostenere il nostro semestrale — non credo che potessi immaginare realmente che tipo di sterzata avrebbe impresso l'attività quasi a tempo pieno in una rivista militante nella crescita di un giovane che allora si trovava fra la fine del dottorato di ricerca e l'inizio del post-dottorato. Eppure, in qualità di *mascotte* del gruppo — che aveva alle spalle una lunga storia, iniziata con i gruppi dell'avanguardia civile barese a metà Anni Settanta e proseguita con le riviste «Fragile» e «in oltre» fra il 1983 e il 1994 — mi accollavo subito la segreteria e lo facevo con la serietà di chi pensa che dal suo lavoro di volontario dipenda la puntualità dell'uscita dei fascicoli.

Presto Lino e Raffaele, però, mi hanno lasciato anche intervenire nelle scelte del menabò e nella stessa linea culturale della rivista, giocata sempre all'insegna degli 'incroci'. Mi sembra, d'altra parte, che l'incrocio più riuscito (per il quale penso, dopo dieci anni, di essermi speso non poco e che considero il mio contributo più specifico) sia stato quello fra creatività e intervento breve, da una parte, e saggismo critico (diciamo pure accademico), dall'altra, offrendo lo spazio delle nostre pagine a numerosi specialisti universitari italiani e anche a giovani talenti formatisi soprattutto nei vari dottorati di ricerca del nostro Paese. E tutto questo accanto e con pari dignità rispetto alle poesie e ai racconti, spessissimo stranieri pubblicati in lingua originale e in traduzione, e alla ricca sezione delle recensioni che si muovono fra letteratura regionale, nazionale e internazionale, senza mai limitarsi alla semplice segnalazione giornalistica, ma offrendo contributi alla riflessione critica intorno ai prodotti editoriali "maggiori" e "minori".

www.andreatemporelli.com

Ho potuto imparare molto da chi, come i direttori di «incroci», vivono la letteratura come condizione del proprio essere al mondo e credono alla rivista come a una costruzione collettiva; il che non ha escluso, per carità, divergenze d'opinione anche sostanziali, ma saltuarie e comunque sempre costruttive. E credo che sia stata una fortuna questa esperienza, poiché all'Università la lettura e la correzione reciproca dei contributi, il coinvolgimento decisionale, le discussioni di merito e le divergenze costruttive sono sempre stati merce rara. Ma è con la rivista e, poi, con le collaborazioni con diverse case editrici, maturate nella direzione attuale di due o tre collane di ricerche e testi, che ho scoperto pienamente il senso del mio lavoro di critico, fatto, sì, di quel rigore che si può apprendere solo nei Dipartimenti Universitari, con il confronto continuo con i colleghi della mia e di altre città (e questo, per fortuna, non mi è mancato del tutto), ma completato dall'essenziale apertura verso l'esterno, giacché non si può e non si deve immaginare di fare dell'Università il luogo esclusivo della cultura di un territorio, ma occorre "movimentare" quest'ultimo coinvolgendo altri soggetti e moltiplicando le "piazze" della democrazia culturale: in questo senso il ruolo delle riviste, delle case editrici (purché abbiano una seria linea culturale), delle biblioteche, delle associazioni e delle scuole è fondamentale.

La maggior parte dei critici si è formata nelle aule universitarie e quasi sempre continua l'azione all'interno dell'Accademia. Esistono condizioni favorevoli per un vero dibattito costruttivo e propositivo oppure ci si limita, come appare negli ultimi cinquant'anni, ad una pura e semplice applicazione di schemi?

Credo che sia assolutamente necessario mettere da parte ogni malinteso antagonismo fra critica militante e critica accademica, nel senso che la seconda è agìta dentro l'Università e la prima fuori. Si tratta solo di due forme di impegno letterario (altre due, pure molto diverse, sono la filologia e la teoria) e tutte possono essere esperite da studiosi esterni o interni all'Accademia, i cui risultati, poi, sono messi a disposizione della comunità ed essere tranquillamente valutati. Da ciò scaturisce che non basta essere un docente universitario per avere uno speciale bollino di qualità, né un critico extra-universitario (riparandosi impropriamente dietro la qualifica elastica di "militante") può permettersi di fare a meno del rigore dello studioso. Giustamente lei ha ricordato la formazione universitaria specifica di quasi tutti i critici di oggi e questo lo considero un bene. Indipendentemente dall'assorbimento universitario, un dottorato di ricerca (ancorché non indispensabile, come non servì a Croce la laurea in filosofia per essere il maggior filosofo italiano del Novecento) è certamente una palestra formidabile che ha lasciato nei critici delle ultime generazioni una migliore attitudine alla verifica, all'aggiornamento metodologico e bibliografico, rendendoli più reattivi dinanzi alle ipotesi storiografiche del passato o ai nodi del dibattito in corso. Una tendenza che trovo fortunatamente a denominatore comune di questa *nouvelle vague* è quella che definirei come "critica testuale" (con tanto di specializzazioni nel campo della critica "intertestuale" che io stesso da molto tempo pratico in ambito dantesco), cioè, dopo tanto fumoso e ideologico astrattismo, una sacrosanta attenzione ai testi, più vicina a una filolo-

www.andreatemporelli.com

gia non micragnosa e a una stilistica più "scientifica", come dire, appunto, la migliore eredità della formazione universitaria.

Il problema, in fin dei conti, affonda le radici in una domanda: in che stato versa oggi, a suo giudizio, l'Accademia?

Un pessimo stato e non già per l'antico problema della cooptazione, di cui molti dicono molto, dividendosi fra fustigatori indiscriminati e difensori d'ufficio, nei cui accenti io trovo peraltro uguali e contrarie spinte all'irresponsabilità. Il vero problema, ignoto all'opinione pubblica che si sta (mal)formando intorno alle questioni della ricerca e della professione universitaria, sta invece in un meccanismo molto più subdolo, per il quale quelle che un tempo erano le *équipe* di ricerca, createsi intorno a un filone d'indagine e a una o più figure scientifiche di rilievo — i cosiddetti maestri — e all'interno delle quali era pur sempre possibile la valorizzazione dei talenti reali, rendendo accettabile e persino giustificabile la logica della cooptazione, bene, le vecchie *équipe* si sono trasformate in consorterie del tutto trasversali (solo qualche volta penosamente truccate da affinità culturali) i cui obiettivi primari sono — dichiaratamente — l'adattamento alle logiche burocratico-ministeriali e — implicitamente — il controllo di ogni spazio ritenuto campo di battaglia: i fondi per la ricerca, gli assegni e le borse di dottorato, le collane editoriali e le riviste accreditate, le autonomie o le egemonie dei settori disciplinari (gestiti — la gente non lo sa — da Associazioni che non hanno in realtà alcun valore politico né tanto meno rappresentativo-sindacale), il peso delle singole discipline nei corsi di laurea, la direzione di dottorati, Dipartimenti, Centri interdipartimentali, Facoltà e Atenei, l'utenza studentesca e, naturalmente, le politiche di reclutamento.

Lei pensa che, per quanto geniale e iperattivo, un ordinario che ha tutto questo per la testa, riesca non dico a trovare il tempo, ma a sentire la voglia di prepararsi un corso nuovo per i suoi studenti, di appassionarsi alle intelligenze dei colleghi studiosi giovani e meno giovani più che al loro servilismo, di seguire le novità scientifiche che non siano di strettissimo interesse diretto? Quella a cui sto assistendo è una preoccupante mutazione genetica del ceto dirigente dell'Università, una sorta di "rivoluzione passiva", avrebbe detto Gramsci riprendendo Cuoco, indotta dall'esigenza di governare un processo in atto: naturalmente corre l'obbligo di ammettere che non tutto il personale docente sia in queste condizioni di riduzione parodico-cinica del proprio ruolo intellettuale, anzi probabilmente la maggior parte dei colleghi è mossa ancora dalla passione per la ricerca e per la formazione civico-scientifica delle nuove generazioni. Ma lo spirito che anima i codici etici, le offerte formative, le riforme degli ordinamenti, i tagli alle spese, i parametri di valutazione e gli infiniti altri punti all'ordine del giorno dei consigli di Facoltà, Dipartimenti e Corsi, non mi pare francamente orientato a premiare il merito reale.

Mi piacerebbe essere contraddetto dai fatti: per esempio, anche non farmi passare i guai per questa intervista sarebbe un bell'inizio…

www.andreatemporelli.com

Lettera aperta

Andrea Temporelli
Della sfiga in letteratura. Lettera ad Antonio Scurati

Caro Antonio Scurati,

ho pensato che ci deve pur essere un motivo se uno come me, che in televisione segue soltanto lo sport o i cartoni animati, quest'estate, l'unica volta che decide di accendere a vanvera quello strano elettrodomestico, si imbatte niente popò di meno che nel Premio Strega. Sì, deve pur esserci stato un disegno del destino, se uno come me, che non segue più il *web*, navigando fortunosamente poco tempo prima si era imbattuto in una delle (immagino) tante polemiche intorno al medesimo premio, dove, se non ricordo male, figuravi come scontato vincitore. È stato tutto troppo perfetto per pensare che le stelle siano innocenti. Intendiamoci, io non so nemmeno di che segno siano i miei figli; voglio dire, non pensare a me come a un citrullo superstizioso; ecco, immagina, però, di aprire un giornale, dopo lunga astinenza, e di imbatterti in un solo articolo di tuo interesse prima di richiuderlo già nauseato, e dopo un mese immagina di accendere la radio in auto, dopo aver cantato con un CD dello zecchino d'oro da chissà quanto tempo, e di trovare al primo colpo una trasmissione su quello stesso argomento: la coincidenza non ti sarebbe sembrata sospetta? Ripenso così a quella trasmissione, di tanto in tanto, alla ricerca di un indizio. Alcune immagini si sono impresse nella mia memoria con una certa forza. Che tenerezza mi ha fatto, per esempio, il venerabile Tullio De Mauro tremante come un studentello al primo esame, con in mano una delle fantomatiche schede per votare, mentre, tutto impacciato, si arrampicava sugli specchi per dimostrare che i voti non erano condizionati perché, volendo, il giurato aveva modo di proteggere il proprio anonimato! E con che ipocrita, geniale banalità l'intervistatrice in sala ha surgelato il pensiero sul nascere, quando ha definito «perla di saggezza» la battuta di Corrado Calabrò (mitica e tipica figura

delle nostra società letteraria, di cui ricordo anche una copertina della rivista "Poesia"), il quale con imbarazzante noncuranza rammentava che gli autori erano certamente importanti, ma al pari di fantini: fondamentale infatti restava il cavallo-casa editrice… (Non l'opera, capisci? la casa editrice! Leggi insomma il nome nel basso della copertina, dopo aver letto quello in alto, e sai già se vale la pena prendere il libro). E poi, che *suspense*: una vittoria all'ultimo voto, mai successo prima! È stata davvero una trasmissione molto carina, non c'è che dire. Carino era pure Paolo Giordano, che prima scandiva i vostri nomi e poi rispondeva, con piglio modesto in perfetta sintonia con la sua faccia pulita, alle domande del conduttore in mezzo alla confusione finale. Anche la valletta che segnava i punteggi sulla lavagna era carina, sebbene un po' imbranata. Perfino Gigi Marzullo è stato carino, quando si è intromesso sul palco per complimentarsi dello *show* e rammentare che, di seguito, sarebbe andata in onda la sua puntata di *Sottovoce* dedicata proprio al vincitore, Tiziano Scarpa. Pensa che coincidenza carina! Inutile dire che, conquistato da tanta carineria, ho pensato che, a questo punto, sarebbe stato un delitto perdermi il seguito. Per altro, a scanso di equivoci, bisogna dire che il più carino di tutti è stato proprio Scarpa: per me si è trattata quasi di una rivelazione, giacché me lo ricordavo diverso, simpatico, per la carità, ma mica così carino: un po' più adolescente e canaglia, e persino ingenuo, ma certo non così saggio e buono con tutti. In TV, accanto a Marzullo, stentavo davvero ad associare quel volto a quello conosciuto, qualche anno fa, ad *Arezzo Wave*.

In quel magnifico contesto, l'unica nota stonata, caro Scurati, sei stato tu. Già l'espressione torva del tuo viso non mi era sembrata molto carina. Le tue risposte quasi piccate, poi… Ma soprattutto non mi è sembrato affatto carino chiedere al conduttore come mai tu fossi stato intervistato per penultimo, facendo capire che era una coincidenza troppo strana la scaletta che pareva seguire l'ordine della classifica. Infine, a dirla tutta, non sei stato neanche un po' carino quando hai rifiutato l'invito di Scarpa a farti riprendere insieme a lui, quasi a condividere la vittoria. Non si fa mica così, lasciatelo dire.

In quel momento, sai quale strana associazione mi è balzata in testa? Ho sovrapposto la tua vicenda a quella di Mia Martini. Ricordo che a uno degli ultimi Festival di Sanremo che avevo seguito, a furia di polemiche, non vinse la gara che *doveva* vincere. Hai presente la sua straziante interpretazione di «Tu, tu che sei diverso, almeno tu, nell'universo…»? Chissà, forse ho sentito l'impulso di scriverti per una sorta di senso di colpa: non vorrei che anche tu facessi la stessa fine.

Questa strampalata associazione ha trascinato con sé una questione: si studia presto, a scuola, la "fortuna" letteraria di un autore, e mi sembra sacrosanto e intelligente farlo, ma quanto peso hanno avuto e sempre avranno nella storia della letteratura le coincidenze sfortunate? Voglio dire, non è che, almeno per qualcuno, andrebbe riservato un angolo della nostra memoria in virtù della sua straordinaria "sfiga"? Sarebbe un gesto doveroso, mi sembra, per riparare parzialmente alla sorte talvolta così clamorosamente ingiusta.

www.andreatemporelli.com

Forse questo viluppo di pensieri estivi ti sembrerà bizzarro e insignificante; forse penserai che questa mia lettera sia soltanto ironica. Ancora una volta, caro Scurati, ti esorto a non liquidarmi nella categoria degli scimuniti. I cartoni animati li guardo, ma in compagnia dei miei figli, di cui non ignoro la data di nascita, anche se non riesco ad associarla ad un segno zodiacale. In auto, poi, lo giuro, non ho dischi con le canzoni dello zecchino: facevo solo per dire. Insomma, sono più evoluto, e mentre guido in compagnia della mia famiglia canto a squarciagola «I bambini fanno oh…», cosa credi. Quindi, poniti seriamente la questione, per favore, prima che sia troppo tardi. Hai presente quanto la nomea di iettatrice abbia influito sulla carriera di Mia Martini e di tanti altri? Informati. Nel mondo dello spettacolo sono tutti spietati, carinissimi ma spietati, su questo fronte. E, magari non te ne sei accorto, ma da tempo la letteratura è entrata a far parte degli spettacoli, come dimostrano le impaginazioni dei giornali.

Ti invito perciò seriamente a prendere in considerazione la tua vicenda e, tanto per darci un'occasione di verifica, ad aspettare la prossima edizione del Premio. Come sai, *dovrà* vincerla Piperno. Orbene, se così accadrà, perché, perché soltanto tu, nell'universo, dovevi proprio finire secondo, per un unico misero voto? Perché proprio la tua edizione era predestinata a sacrificare il vincitore per dimostrare l'assoluta legittimità della gara e l'integerrima figura dei lettori, Calabrò *in primis*? Non esiste una più che determinante sfiga che interviene subdolamente nelle trame della nostra letteratura e magari sfigura il volto della nostra tradizione? Ecco, adesso mi viene in mente il mio compagno di banco al liceo, che abbelliva, a suo dire, i volti di tutti gli autori con baffi, barba, capelli, orecchini, tatuaggi vari… Chissà, forse aveva ragione lui, forse noi scrittori (scusa la vanità con cui mi inserisco nella categoria) stiamo affannosamente inseguendo le grazie di una Gioconda baffuta…

In ogni caso, non intristirti ulteriormente, caro Scurati. Un'alternativa esiste sempre e anche in faccia alla malasorte si può decidere di cantare. Potresti fare magari come un mio mito personale, Marco Masini (tale è per me da quando ha fotografato la mia vita con la canzone *Le ragazze serie*. Hai presente? «Le ragazze serie, son rimaste in tre, due si fanno suore, l'altra è toccata a me…»). A un certo punto, lui non ce l'ha fatta più e ha smesso persino di tentare di mostrare un volto carino, dato che non serviva a niente, così ha mandato tutti a quel paese, come si dice in modo carino. Insomma, qualora ti decidessi anche tu a incidere il tuo bel Vaffa a tutti quanti, con questa mia abbiti oltre alla mia solidarietà la piena disponibilità del sottoscritto a partecipare al coretto di sottofondo…

tuo
Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

Voci

Umberto Fiori

NOTIZIA BIOGRAFICA

Umberto Fiori nasce a Sarzana, in Liguria, nel 1949. All'età di cinque anni si trasferisce a Milano con la famiglia. Fin dagli anni del liceo (1963-1968) è attivo nel movimento degli studenti e coltiva interessi musicali. Nel 1975 si laurea in Filosofia all'Università Statale. Nei primi Anni Settanta entra a far parte — come cantante e autore — degli *Stormy Six*, gruppo storico del *rock* italiano. Con loro tiene centinaia di concerti in tutta Italia e in Europa, pubblica sette LP, scrive canzoni destinate a diventare patrimonio popolare come *Stalingrado*. Fino al 1983 fa il musicista a tempo pieno. In seguito, la professione di insegnante gli permette di dedicarsi con maggiore intensità alla scrittura. Nel 1985 inizia a collaborare con il compositore Luca Francesconi, per il quale scrive due libretti d'opera e numerosi altri testi (altre collaborazioni da ricordare quelle con il pittore Marco Petrus, con il fotografo Giovanni Chiaramonte e con i videoartisti di Studio Azzurro). Nel 1986 esce il suo primo libro di poesia, *Case*, al quale ne seguiranno altri cinque, fino a *Voi* (2009). Alla scrittura poetica affianca una intensa produzione critica, in ambito musicale e letterario. Si è anche misurato con il romanzo *(La vera storia di Boy Bantàm*, 2007) e con un genere "inattuale" come il dialogo (*Dialogo della creanza*, 2007). A partire dagli Anni Novanta è tornato occasionalmente a cantare, prima prestando la voce a *Vòltess*, musiche di Tommaso Leddi su testi di Franco Loi, più di recente con *Sotto gli occhi di tutti* (2009), sedici canzoni basate sulle sue poesie, in collaborazione con il chitarrista Luciano Margorani.

www.andreatemporelli.com

AUTOPRESENTAZIONE

Quando ho pubblicato il primo libro di poesia, nel 1986, avevo trentasette anni; i poeti della mia generazione avevano esordito già da un pezzo. Questo "ritardo" si potrebbe spiegare ricordando che nel frattempo avevo fatto altre cose, mi ero dedicato prima alla militanza politica, poi alla musica. Ma il punto non è questo. È che i versi che da anni andavo scrivendo non mi convincevano: sentivo di non avere ancora detto qualcosa di serio, urgente, necessario. Le canzoni che componevo e cantavo erano un'opera di artigianato, un esercizio retorico (in senso buono, chissà…) al servizio di idee già date. Non ho mai smesso di pensare che solo in poesia avrei potuto spingermi oltre l'eloquenza (per quanto benintenzionata) e dire finalmente quello che, in modo ancora confuso, mi premeva dentro. Tra un concerto e l'altro, buttavo giù pagine e pagine di versi. A furia di leggere, di studiare, di copiare i miei modelli, sapevo più o meno come regolarmi; i risultati, però, continuavano a suonarmi come dei compitini impettiti e insipidi. Altrettanto insipidi, a dire il vero, mi sembravano molti prodotti poetici che circolavano allora e magari andavano per la maggiore: anche lì — salvo rare eccezioni — sentivo tanta letteratura, tanta "ricerca", teorie, programmi e poco da dire, poca poca vita. Della poesia barricata dietro i fumogeni, dei versi in posa per la foto del critico, delle arguzie, delle allusioni, dei trasgressivi arzigogoli, delle smorfie dell'enfasi lirica e degli ammiccamenti della contro-enfasi, ne avevo abbastanza. Pensavo a una poesia chiara, diretta, senza trucchi, radicata nella lingua che tutti parliamo ogni giorno.

I miei esperimenti in questa direzione, però, non mi soddisfacevano: il parlato restava un "materiale da costruzione", i testi delle architetture fatte di mattoncini linguistici. Io volevo una poesia che uscisse intera dalla bocca, bucasse la pagina e si esponesse al rischio dell'ascolto, una poesia parlante, viva come un discorso.

Volevo, appunto. Era questo *volere* a confondermi ancora. Una poesia *parla* se viene da una voce. Ma la voce è sempre la voce di qualcuno, la *mia* voce. Non si può *volere* la propria voce. La si ha, e basta. Anzi, la si *è*. A un certo punto mi sono accorto di aver perso tutte le opzioni, tutte le bravure: mi sono messo a scrivere con la voce che ero e non potevo non essere: un cane che abbaia, un topo che squittisce.

Non è però attraverso un ragionamento o un calcolo estetico che sono approdato a questo limite, a questa fonte: è attraverso il dolore, lo smarrimento, la disperazione. Quando non c'era più ragione o torto, solo chiacchiera e strazio e paura, quando non c'era più senso, né tempo, né fondamento, sono sceso giù, sempre più giù, nel più buio del buio. Sono arrivato alle parole. Oltre, non si poteva andare. Belle parole italiane. Ecco i palazzi, il sole, la strada, gli alberi. La voce li chiamava, voce di uno di cinque, sei anni. Scavalcando all'indietro le nebbie della mia presuntuosa adolescenza, avevo ritrovato le cose, avevo visto che sono lì, che *sono nuove*.

È stato allora che ho cominciato davvero a scrivere. Che cosa andava detto, sono state le cose a mostrarmelo. Gli scavi, i cani, le case, i muri ciechi di cui si parla nelle mie poesie sono emersi dall'ovvio, dal nostro invisibile quotidiano, come

www.andreatemporelli.com

apparizioni, *esempi* che mi mettevano al mio posto, che mi insegnavano a stare al mondo. Dopo tanti anni passati a spiare *dietro*, *sotto*, *dentro* ogni aspetto del reale, a martellarlo a colpi di linguaggio cercando di sfondarlo, trapassarlo, vedere oltre, imparavo a *stare di fronte* alle cose, alle persone. Imparavo a salutare, ad ascoltare, a chiamare la piazza e il cavalcavia, i passeggeri e i platani, col loro nome. Non era un esercizio linguistico, un'opzione stilistica fra le tante: si trattava di capire dove si sta, come si vive, che cosa si può, che cosa si deve fare. Ciò non significa che i miei versi vogliano essere il veicolo di messaggi edificanti, di precetti o di consigli morali. Attraverso le figure del mondo e le frasi che le presentano, io cerco di far vedere che cos'è essere qui, che cos'è parlare, avere una voce. All'origine del nostro parlare c'è il canto. Il canto non è un parlare eletto, più intenso, più "musicale": è il parlare che non si nasconde, non si giustifica, non si spiega, si offre alla sordità e al fraintendimento. Questa è l'esperienza che ho fatto: parlare al muro, parlare come parla una casa, un ponte, un viale che attraversiamo.

luglio 2009

BIBLIOGRAFIA (AGG. LUGLIO 2009)

OPERE DI POESIA

Case, Genova, S. Marco dei Giustiniani 1986
Esempi, Milano, Marcos y Marcos 1992 2004
Chiarimenti, Milano, Marcos y Marcos 1995
Parlare al muro (con immagini di Marco Petrus), Milano, Marcos y Marcos 1996
Tutti, Milano, Marcos y Marcos 1998
La bella vista, Milano, Marcos y Marcos 2002
Voi, Milano, Mondadori 2009.

PRESENZA IN ANTOLOGIE:

Nuovi poeti italiani contemporanei, a cura di Roberto Galaverni, Rimini, Guaraldi 1996
Il pensiero dominante. Poesia italiana 1970-2000, a cura di Franco Loi e Davide Rondoni, Milano, Garzanti 2001
Poeti italiani del secondo Novecento, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori 2004
La poesia italiana oggi. Un'antologia critica, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2004
Parola plurale, 64 poeti italiani fra due secoli, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciacchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaele Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella editore 2005
Poesia contemporanea dal 1980 a oggi, a cura di Andrea Afribo, Roma, Carocci 2007

www.andreatemporelli.com

Traduzioni delle poesie in varie lingue

In volume:

Theo Dorgan (a cura di) *Terminus*, Dublino, Poetry Ireland 1998
(poesie da *Case, Esempi, Chiarimenti, Tutti*)
Dejan Ilic (a cura di) *Govoriti zidu*, Belgrado, Rad 2001
(poesie da *Esempi, Chiarimenti, Tutti*)

In antologie e riviste:

Portoghese:

Poesia italiana hoje, trad. di Marcos Moreira, «Poesia sempre», n. 6, Rio de Janeiro, ottobre 1995
Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea a cura di Franco Buffoni, traduzioni di Giulia Lanciani, Milano, Marcos y Marcos 2003

Inglese:

Contemporary Italian Poets, traduzioni di Alistair Elliot e altri, «Modern Poetry in Translation», n. 15, London, King's College Publications 1999
Oxford Poetry, vol. 10, n. 3, Oxford, 1999, Traduzioni di Alistair Elliot
New Italian Poetry, an anthology, edited by Alessandro Moscè, translations by Emanuel Di Pasquale, New York, Gradiva Publications 2006
Italian Poetry Portfolio, traduzioni di Geoffrey Brock, "Poetry Magazine", Poetry Foundation, New York, december 2007

Francese:

Quatre poètes italiens, traduzioni di Monique Baccelli, «Arsenal», n. 1, Paris, ottobre 1999
30 ans de poésie italienne, traduzioni di Martin Rueff, «Po&sie», n. 109, Paris, Bélin ed. 2004

Olandese:

Drie gedichten, traduzione di Ike Cialona, «De tweede ronde», n. 2, Rotterdam, Tijdschrift voor literatuur 2000

Olandese/inglese:

31st Poetry International Festival, catalogo e libretto, traduzioni in olandese di Ike Cialona, in inglese di Alistair Elliot, Rotterdam, Poetry International 2000
40th *Poetry International Festival*, catalogo e libretto, traduzioni in olandese di Ike Cialona, in inglese di Alistair Elliot, Rotterdam, Poetry International 2009

Arabo:

L'imbuto bianco, antologia di poesia italiana contemporanea a cura di Franco Buffoni, traduzioni di Ezzedine Anaya, Milano, Marcos y Marcos 2003

www.andreatemporelli.com

Ebraico:
Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea a cura di Franco Buffoni, traduzioni di Alon Altaras, Milano, Marcos y Marcos 2004

Cinese:
Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea a cura di Franco Buffoni, traduzioni di Tongbing Zhang, Milano, Marcos y Marcos 2005

Serbo:
Telo i pogled. Novi italijanski pernici (Il corpo e lo sguardo. Nuovi poeti italiani), a cura di Dejan Ilic, Kraljevo, Povelja 2006
Statue (da *La bella vista*), traduzioni di Dejan Ilic,«Koravi», n. 40, Belgrado, 2006

Serbo/inglese
Traduzioni di Dejan Ilic nel catalogo "International Writer's Colony, Cortanovci", Serbian Literary Society, 2008

Finlandese:
Miten palion teistä täältä näkyy, antologia della poesia italiana 1960-2006, traduzioni di Hannimari Heino, Helsinki, Nihilinterit ed. 2006

Spagnolo:
Un'altra voce, antologia di poesia italiana contemporanea a cura di Franco Buffoni, traduzioni di Juan Carlos Reche, Milano, Marcos y Marcos 2008
Campo de retama, 13 poetas italianos contemporáneos, Selección y traducción de Eloy Santos, Madrid, Fundación Inquietudes 2009

OPERE IN PROSA
La vera storia di Boy Bantàm, raccontata dal suo scopritore, il prof. Amos Merli, Firenze, Le Lettere 2007
Dialogo della creanza, Faloppio, LietoColle 2007

TESTI PER MUSICA

Per/con gli Stormy Six
Un biglietto del tram, (musiche di Franco Fabbri e Tommaso Leddi), LP L'orchestra, OLP 10001, 1975 (cd Fonit Cetra CDM 2112, 1996; cd Vinyl Magic VM CD096, 2004)
Cliché, musiche e canzoni di scena per *Pinocchio Bazaar* del Teatro dell'Elfo, regia di Gabriele Salvatores e per il *Tito Andronico* di Shakespeare del Teatro Uomo (musiche di Franco Fabbri, Tommaso Leddi, Pino Martini), L'orchestra, OLP 10010, 1976 (cd Fonit Cetra CDM 2132, 1997)
L'apprendista (musiche di Franco Fabbri e Tommaso Leddi), L'orchestra, OLP 10012, 1977 (cd Fonit Cetra CDM 2125, 1997; cd Vinyl Magic VM 107 CD, 2005)

www.andreatemporelli.com

Macchina maccheronica (musiche di Franco Fabbri, Tommaso Leddi, Pino Martini), L'orchestra OLPS 55009, 1980 (Premio annuale della critica discografica tedesca) (cd Fonit Cetra CDM 2126, 1997; cd Vinyl Magic VM 106 CD, 2005)
Al volo, (musiche di Franco Fabbri, Tommaso Leddi, Pino Martini), L'orchestra/Musica italiana, MILP, 70001, 1982 (cd Fonit Cetra CDM 2113, 1996)
Un concerto, (musiche di Franco Fabbri, Tommaso Leddi, Pino Martini) cd Arpa SSB 004, 1996
Megafono, (musiche di Franco Fabbri, Tommaso Leddi, Pino Martini) cd Diva Records, 1998
Cassix, musiche di Chris Cutler, Franco Fabbri, Heiner Goebbels, Alfred Hart, Pino Martini, (composizioni, commissionate da RAI Radio Tre, del gruppo italo-anglo-tedesco formato da *Cassiber+Stormy Six* all'interno del Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano), Recommended Records Sampler, n. 1, Londra 1983

Per la musica di Emilio Ghezzi:
Adattarsi, canzone per mezzosoprano, coro, 7 strumenti e percussione, 1984

Per la musica di Luca Francesconi:
Finta di nulla, per soprano e 19 strumenti, 1985
Scene, opera in due atti, 1986
Escursione, opera radiofonica per quartetto d'archi, soprano, attore ed elettronica, 1987
In ostaggio, opera radiofonica per quartetto d'archi, soprano, attore ed elettronica, 1987
La voce, folksong per soprano e 13 strumenti, 1988
In ostaggio, opera da camera per quartetto d'archi, soprano, attore ed elettronica, 1989
Voci, per soprano e violino amplificati ed elettronica, 1992
La ballata del rovescio del mondo, radiofilm. Interpreti: Paolo Bessegato, Luisa Castellani, Nicholas Isherwood, 1994 (Prix Italia 1995)
Venti Radio-Lied, 3 cicli di microfilm radiofonici. Interpreti: Moni Ovadia, Phillis Blanford, 1996
Sirene/Gespenster, oratorio pagano per coro femminile in 4 cantorie, ottoni, percussioni ed elettronica, 1997
Ballata, opera in due atti a partire dalla *Rime of the Ancient Mariner* di S. T. Coleridge, commissione del Théâtre de La Monnaie, Bruxelles, 2002

Per la musica di Tommaso Leddi:
Cinque canzoni dal Wilhelm Meister *di Goethe* (*Il cantore, La terra dei limoni, Solitudine, Nostalgia, Potenze celesti*) tradotte e adattate (su commissione della Radio della Svizzera Italiana), 2001

Per la musica di Luciano Margorani e di Franco Fabbri, Umberto Fiori, Tommaso Leddi, Pino Martini:

www.andreatemporelli.com

Sotto gli occhi di tutti, sedici canzoni ricavate da poesie di U. F., Umberto Fiori, voce, Luciano Margorani chitarra elettrica, Cd Nota, Udine, 2009

OPERE SAGGISTICHE DI ARGOMENTO LETTERARIO

PRINCIPALI ARTICOLI E SAGGI

La voce nelle parole e la poesia, 1986 (pubblicato in volume, *La poesia è un fischio*, 2007)

Etica e poesia, «Rendiconti», n. 33, 1993

Potenza del canto fra i topi. Lettura di "Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi", di F. Kafka, «Lengua», n. 14, 1994

"C'eravamo tanto amati". Poesia e canzone all'alba del Novecento, «Atelier», n. 7, settembre 1997

I poeti italiani e la canzone, «Musica/Realtà", n. 59, luglio 1999

*Poeti con e senza bocca (*pubblicato col titolo redazionale *Deshumanización del arte),* «Poesia '98», Roma, Castelvecchi 1999

Che cos'è la "poesia onesta" di Saba?, «Atelier», n. 18, 2000

Poesia e musica nel Novecento, «Musica/Realtà», n. 62, luglio 2000

Gli sciacalli di Montale. Riflessioni su chiarezza e oscurità in poesia, «Atelier», n. 20, 2000

Respirare il discorso. Sulla nozione di "musicalità" in poesia, «Poesia 2000», annuario a cura di Giorgio Manacorda, 2001

Le 'Marin' de Coleridge. Notes de travail, in Luca Francesconi, *Ballata,* ed. Théâtre La Monnaie/De Munt, Bruxelles, ottobre 2002

Sulla poesia in pubblico, «Poesia 2001», annuario a cura di Giorgio Manacorda, 2002

Lettera a un poeta su memoria e poesia, «Materiali di estetica», n. 6, 2002

Il poeta, la gloria, il nulla. Rileggendo il "Parini" di Leopardi, «Atelier», n. 31, 2003

"A volte": osservazioni su tempo e poesia in "Pianissimo" di Camillo Sbarbaro, «Trasparenze», n. 20, 2003

"Che gelo è questo mai?" Appunti su Don Giovanni, «Poeti e poesia», n. 2, settembre 2004

Diavoli e similitudini. Commento al Canto XXIII dell'Inferno, in Marco Munaro (a cura di) *La bella scola. L'inferno letto dai poeti, canti XVIII-XXX,* Rovigo, Il Ponte del Sale 2004

Implorare le pulci. Lettura di Davanti alla Legge *di Franz Kafka,* «Atelier», n. 52, dicembre 2008

"Quando il valzer precipita". L'idea di musicalità in Sbarbaro, «il verri», n. 39, febbraio 2009

Nudità e parola. La Verwandlung *di Gregor Samsa,* «Atelier», n. 53, marzo 2009

"Questa non è una risposta". L'esperienza musicale in Kafka, «Atelier», n. 54, giugno 2009

www.andreatemporelli.com

In volume

La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006, Milano, Marcos y Marcos 2007

Antologie e contributi antologici

Voci *Franco Loi* e *Giacomo Noventa* per *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, Milano, Skirà 1995

Sbarbaro, (scelta commentata dell'opera), Milano, Garzanti Scuola 1998

Poesia italiana del Novecento, Milano, edizioni scolastiche Bruno Mondadori 1999

Principali traduzioni

Giles Oakley, *La musica del diavolo. Storia del blues,* Milano, Mazzotta 1978

Edgar Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica,* Milano, Unicopli-Ricordi 1985

John Shepherd, *La musica come sapere sociale,* Milano, Unicopli-Ricordi 1988

Paul McCartney, *Blackbird singing. Poesie e canzoni 1966-1999,* Milano, Mondadori 2002

Leonard Cohen, *Il libro del desiderio* (con Livia Brambilla), Milano, Mondadori 2007

Robert Browning, *Il pifferaio magico di Hamelin* (con Livia Brambilla), illustrazioni di Antonella Toffolo, Milano, Topipittori 2007

Opere saggistiche di argomento musicale

Joe Hill, Woody Guthrie, Bob Dylan, Milano, Mazzotta 1978

La musica che si consuma (con Nemesio Ala, Franco Fabbri, Emilio Ghezzi), Milano, Unicopli 1985

Scrivere con la voce. Canzone, rock e poesia (saggi 1980-2000), Milano, Unicopli 2003

Bibliografia critica

Maurizio Cucchi, Prefazione a *Case*, Genova, S. Marco dei Giustiniani 1986

Arnaldo Ederle, *Il "vizio" è sempre quello*, «L'ozio», n. 2, sett./dic. 1986

Mario Santagostini, «L'unità», 1987

Franco Loi, «Il Sole 24 ore», 13 dicembre 1992

Roberto Deidier, «La voce repubblicana», 15 dicembre 1992

Alessandro Carrera, «Canadian Journal of Italian Studies», vol. 16, n. 46, 1993

Arnaldo Ederle, «L'Arena», 21 gennaio 1993

Stefano Lecchini, «La Gazzetta di Parma», 12 febbraio 1993

Mario Benedetti, «Poesia», n. 65, settembre 1993

Tommaso Lisi, «Avvenimenti», 2 agosto 1995

Salvatore Jemma, «Frontiera», marzo 1996

Franco Loi, «Il Sole 24 ore», 1996

Roberto Bertoldo, *Umberto Fiori: esistenzialismo ed etica della coralità,* «La rosa necessaria», n. 12, aprile 1996

Giorgio Manacorda, «Poesia ‘95», annuario, Roma, Castelvecchi aprile 1996
Roberto Deidier, «Poesia ‘95», annuario, Roma, Castelvecchi aprile 1996
Alessandro Carrera, “Poesia”, n.98, settembre 1996
Giuliano Ladolfi-Marco Merlin, «Atelier», n. 3, settembre 1996
Rinaldo Caddeo, *Il realismo estatico e virtuale del mondo poetico di Umberto Fiori*, «Hebenon», ottobre 1996
Roberto Galaverni, *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996
Daniele Piccini, «Il popolo», 4 luglio 1998
Arnaldo Ederle, «L’arena», 17 settembre 1998
Antonio Riccardi, «Linea d’ombra», luglio 1998
Tommaso Lisi, «Avvenimenti», 25 ottobre 1998
Roberto Bertoldo, «Hebenon», ottobre 1998
Franco Loi, «Il Sole 24 Ore», 29 novembre 1998
Enzo Di Mauro, «Effe», novembre 1998
Rocco Ronchi, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, «Atelier», n. 12, dicembre 1998
Daniele Piccini, «Letture», febbraio 1999
Pasquale Di Palmo, «Il Golfo», n. 1, aprile 1999
Giorgio Manacorda, «Poesia ‘98», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 1999
Paolo Febbraro, «Poesia ‘98”, annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 1999
Marco Merlin, *Indecifrabile evidenza. La poesia di Fiori*, «Atelier», n.14, giugno 1999
Pasquale Di Palmo, «Semicerchio», n. XXII, 2000
Luigi Fontanella, «Gradiva», n. 18, 2000
Dejan Ilic, *Umberto Fiori. Svetlost poesije*. Postfazione a *Govoriti zidu* (Parlare al muro), traduzione in serbo di testi da *Esempi*, *Chiarimenti* e *Tutti*, Belgrado, Rad 2001
Ombretta Romei, «Pulp», settembre-ottobre 2002
Mauro Ferrari, «La clessidra», 2/2002
Bruno Falcetto, *Le rivincite della leggibilità*, «Tirature ’02», Milano, Il Saggiatore 2002
Fabio Pusterla, *Per Umberto Fiori*, in Roberto Galaverni (a cura di) *Passaggio sul mare*, Milano, Archinto 2002
Claudio Damiani, «Conquiste del lavoro», 19/10/2002
Mauro Novelli, «Diario», n. 43-44, nov. 2002
Paolo Lagazzi, «Avvenire», 8 aprile 2003
Giorgio Manacorda, «Poesia 2002-2003», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 2003
Paolo Febbraro, «Poesia 2002-2003», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 2003
Gianfranco Lauretano, «ClanDestino», 2003
Maurizio Cucchi, «La stampa», 2003
Franco Loi, «Il Sole 24 Ore», 16/2/03
Mauro Ferrari, *“Fedele al mondo”. Sulla poesia di Umberto Fiori*, «La clessidra», 1/2003

www.andreatemporelli.com

Annalisa Manstretta, *Quando i luoghi ci parlano*, «La mosca di Milano», n. 9, marzo 2003
Luigi Fontanella, «Gradiva», n. 23-24, 2003
Alberto Cellotto, «Atelier», n. 13, settembre 2003
Luigi Picchi, «La clessidra», 2/2003
Paolo Febbraro, «Poesia 2003-2004», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 2004
Matteo Marchesini, «Poesia 2003-2004», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 2004
Annalisa Manstretta, *La presenza discreta del paesaggio*, in *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei*, Milano, Bocca 2004
Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvecchi 2004
Martin Rueff, *1975-2004, 30 ans de poésie italienne*, Po&sie n.109 Paris, Belin 2004
Stefano Raimondi, «Pulp», n. 51, sett/ott 2004
Maurizio Cucchi, *U. F.*, in Cucchi-Giovanardi (a cura di) *Poeti italiani del secondo Novecento,* Milano, Mondadori 2004
Andrea Inglese, *Lo spettro dell'esperienza. Oltre lo specialismo del critico. La scrittura dell'esperienza e l'esperienza della scrittura. La frase normale (Umberto Fiori). L'intermittenza di senso (Marco Giovenale)*, «L'Ulisse», n. 3, online dal 10 feb. 2005
Stefano Prandi, «Il Sole 24 Ore», 27 marzo 2005
Andrea Cortellessa, *Parola plurale, Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Luca Sossella 2005
Alberto Bertoni, *Trent'anni di Novecento*, Castelmaggiore, Book 2005
Roberto Bertoldo, *Il "termine" e la sua suggestione. Su Umberto Fiori e Milo De Angelis*, «Hebenon», nn. 7-8, nov. 2006
Hannimari Heino, *Miten paljon teistä täältä näkyy*, antologia in traduzione finlandese della poesia italiana 1960-2000, Helsinki, Nihilinterit 2006
Franco Arminio, «Stilos», 29/5/2007
Paolo Lagazzi, «La Gazzetta di Parma», 19 luglio 2007
Paolo Lagazzi, «Avvenire», 19 luglio 2007
Roberto Carnero, «L'Unità», 30 luglio 2007
Ermanno Paccagnini, «Il Corriere della Sera», 12 agosto 2007
Paolo Febbraro, «Il Manifesto», 13 settembre 2007
Claudio Damiani, «Conquiste del lavoro», n. 9, 27 ottobre 2007
Paolo Pegoraro, «L'osservatore romano», 30 dicembre 2007
Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007
Andrea Afribo, *Considerazioni su un poeta di oggi: Umberto Fiori*, in Aa.Vv. *Studi in onore di P. V. Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo 2007
Ottavio Rossani, «Il Corriere della Sera», 4 marzo 2008

www.andreatemporelli.com

Paolo Pegoraro, «Famiglia Cristiana», n. 10, marzo 2008
Daniele Soriani, *La musica al servizio della "voce"*, «Atelier», n. 49, marzo 2008
Rinaldo Caddeo, «La mosca di Milano», n. 19, dicembre 2008
Roberto Deidier, *Da un luogo anteriore. Poeti italiani del Novecento e oltre*, Ancona, PeQuod 2008
Paolo Lagazzi, «La Gazzetta di Parma», 4 giugno 2009
Giorgio Linguaglossa, www.lietocolle.info, on line dal giugno 2009
Massimo Raffaeli, «Alias, supplemento de Il Manifesto», 13 giugno 2009
Claudio Damiani, «Il Tempo», 5 luglio 2009
Stefano Raimondi, «Pulp», n. 80, luglio/agosto 2009

Antologia della critica

Un esordio che non ha nulla di acerbo

Case, in effetti, è un bel libro già maturo, un libro nel quale Fiori non commette errori […]. Già dall'inizio ci sorprende il tono: per la sua asciuttezza, per la sua misura. Tanto che a volte sembra persino che l'autore agisca con distacco. Ma, al contrario, non ha affatto intenti di fredda oggettività: il suo legame affettivo con ciò di cui parla è profondo, saldissimo, e il lettore se ne accorge presto. Solo che Fiori ha il buon gusto di non eccedere, di controllarsi non per troppo amore per le buone maniere o per aridità, ma per disgusto della retorica e della chiacchiera. […] No, di certo Fiori non ha voglia di volare altissimo, perché tra queste case, tra queste popolatissime geometrie, un poeta come lui si aggira instancabilmente, fissando poi l'umano e l'assurdo, che trova in abbondanza, nell'economia rigorosa dei suoi versi concisi o in quello che è il ricomporsi di un risicato contesto nelle sue prose. E non ha neppure il tempo per osservarsi molto dentro, tanto è vero che il suo sguardo cerca di spaziare sull'esterno più che può. E ancora qui mi vengono in aiuto due esempi eccellenti (e molto belli). Il primo è l'inizio di una poesia: «Più grande di tutto è lo sguardo / ma le case sono più grandi». Ecco, nelle case c'è la gente, ci sono gli altri. E con gli altri Fiori si confronta in un modo del tutto particolare, un modo che lo aiuta a capire qualcosa di importante: «Essere gli altri, questo si vuole. Gli altri: per sempre salvi, luce di cinema in uno sguardo buono». Essere gli altri a casa, in varie case. Già, cancellare il proprio io, essere più oltre, essere diffusi, essere là: essere gli altri: ecco la speranza, l'illusione di salvezza.

La poesia di Umberto Fiori, cercando di abbozzare una conclusione, è una poesia che non dimentica alcune importanti lezioni lombarde. Ma confesso di provare un sempre più accentuato senso di disagio e di insofferenza facendo ricorso, ancora, a queste schematizzazioni da critica geografica… Penso che la poesia di Fiori sia una poesia di limpida onestà, che la sua pagina sia pulita, esatta. Un esordio che non ha nulla di acerbo, né di approssimativo.

(Maurizio Cucchi, prefazione a *Case*, Genova, San Marco dei Giustiniani 1986)

www.andreatemporelli.com

Poesia del quotidiano

«Il sole non si vede quasi / ma è già chiaro dall'altra parte / come se tutta questa luce che viene / la facessero quattro case». A parte le immagini come questa che danno al lettore già da sé sole, voglio dire senza necessariamente il risultato di un artificio verbale sottile e preciso, il colpo di grazia per un'adesione emozionale notevole, viene da chiedersi come, rilievi e osservazioni così semplici, elementari, quelli appunto presentati in questo elegante libretto da Umberto Fiori, possano raggiungere con uguale, quasi matematica sicurezza lo stesso intimo bersaglio. Dice bene Maurizio Cucchi, in questo libro gli argomenti sono chiari, pochi, facili: la città, la gente, le case. Si sa, vien da pensare subito a quella tradizione "lombarda" che anche il prefatore dimenticherebbe volentieri come definizione geografica, come marchio di fabbrica. Lo capisco benissimo. In fondo, case, locali illuminati d'arancio la sera verso l'ora di cena, e invidiati dal basso della strada da teste col naso per aria, rivolte a quelle finestre dietro cui s'immagina ciò che non si ha in quel momento, o «ciò che si ha» e basta, ci sono dappertutto, non solo a Milano, non solo nella Lombardia degli Erba, dei Cucchi, dei Sereni, dei Raboni, ci sono anche a New York, anche a Lucca, a Berlino e a Vicenza. E la gente che ti schiaccia nell'autobus, che ti rintrona nei bar affollati, che calpesta il tuo stesso marciapiede è la stessa gente che *esiste* in tutte le città e in tutte le regioni del mondo. Dunque non sarebbe proprio il caso di criticamente "lombardizzare" questi temi, questi interessi. Semmai è il modo di "guardare per aria", è l'attitudine naturale di curiosare e "rubare" l'inconsapevolezza degli altri e della loro esistenza per sbalzarla dal grigio e dal piatto della quotidianità che è proprio di alcuni poeti e non di altri, non importa di quale geografica provenienza. Questi poeti, tra i quali appunto Umberto Fiori è sicuramente esemplare, sono quelli che […] hanno dimostrato che la realtà poetica risiede sempre di più, e più verosimilmente, anche in ciò che ci sta vicino, che tiene con noi un rapporto fisico e diretto. E di questi rapporti con le cose e le persone, Fiori ne trascura ben pochi. Direi anzi che ci sono tutti, o quasi: l'incontro "incidentale" con l'uomo che si scontra con te mentre guardi «lavorare, nelle stanze / illuminate a un quarto piano»; la dilatazione del pensiero (del desiderio) «che cresce come nelle guance / il boccone al bambino che non mangia»; il ritorno improvviso e "serio" a se stessi in un momento qualsiasi, ma improvviso «Come quando la luce va via / e nelle case / si sfiorano gli stipiti, si va da un buio / a un altro buio», il disagio crescente del "contatto umano" su di un mezzo pubblico quando ti pigiano «come un'ancora, / una freccia, una fragola / cucita sulle righe / delle magliette marinare» e a riprova della loro umanità «tra le fermate / li senti sperare». Tutto questo, Umberto Fiori lo scrive come se parlasse tra sé o lo confidasse "informalmente" a un amico, salvo poi a dimostrare che quell'informalità è il frutto di scelte formali precise e assolute che si calcano nei suoi versi senza la minima sbavatura. Un fusione pulita che ritroviamo anche nelle prose della seconda sequenza del libro. Raccontini (il diminutivo non è che di misura) in cui il vizio del poeta si concede un po' più di spazio e di tempo. Ma il "vizio" è sempre quello: entrare nelle cose, nelle situazioni, nei personaggi, e "rubare" la loro dimensione proibita, quella che a volte, anzi molto spesso, è ignorata persino

www.andreatemporelli.com

da chi la possiede. Fiori compie questi furti come il ladro più consumato e, quasi sempre, la sua bravura è tanta che lo stesso malcapitato (il lettore?) non può nascondergli la sua simpatia, il suo applauso.

(Arnaldo Ederle, *Il "vizio" è sempre quello*, «L'ozio», Montebelluna, Amadeus, anno I n. 2, settembre-dicembre 1986)

Tra Montale, Pirandello e Heidegger

Tre libri di Fiori (*Case*, S. Marco dei Giustiniani,1986, *Esempi*, Marcos y Marcos, 1992, *Chiarimenti*, Marcos y Marcos, 1995) ed una stessa tematica: l'uomo tra solitudine e mal comune. Tematica colta nella sua essenzialità (soprattutto *Case* ed *Esempi*) e nella sua accidentalità (soprattutto *Chiarimenti*) con tocchi tra Montale — e l'accostamento riguarda pure lo stile, il suo carattere gnomico, meditativo, l'uso del correlativo oggettivo — e Pirandello. Sì, perché la linea portante di queste poesie dal carattere gnoseologico-simpatetico, analogico, dal volto domestico, quasi popolare (si pensi a certi anacoluti), dalla musicalità crepuscolare, referenzialmente vaghe, è la linea della differenza ontologica, dell'imperfezione ermeneutica e dell'incomunicabilità, aspetti vivi nella cultura del Novecento. Pensiamo anche, leggendo Fiori, ad Heidegger, alla sua incolmabile distanza tra l'essere e gli enti, alla sua "deiezione", al silenzio, alla eventualità dell'essere, all'aspetto ontico della verità, inoltre pensiamo al congenito linguaggio epidermico delle cose e alla sua natura disessenziale e pensiamo, infine, al conseguente solipsismo. Tutto questo è nel pensare di Fiori, nel suo «stare al mondo» e «parlare al muro» (*Muro*, in *Esempi*), nella sua coscienza del carattere metareale dei linguaggi, di ogni linguaggio, e nel senso del "niente", una «slogatura / tra una stanza affollata e l'orizzonte» (*Compagnia*, in *Chiarimenti*), tra lo «stare al mondo», appunto, e l'illusoria verità, che è quasi il detto ungarettiano «tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla» (*Eterno*, in *L'allegria*), in Ungaretti distanza temporale, come ungarettiano è anche lo «stare al mondo» («Si sta col cielo, qui / e con la terra, / come per strada i piatti / col frigo e le piante grasse / per un trasloco« *Stare*, in *Chiarimenti*) uno stare anche jaspersiano […] e uno stare provvisorio («È un posteggio qui, / non un posto», *ibidem*). Ma l'annichilimento assiologico del distico ungarettiano non si ripete in Fiori, il cui "niente" è l'inganno che allontana cielo e terra, come allontana uomini e cose, uomini e uomini, cose e cose, tutto ciò che è «gomito a gomito» (*ibidem*). Il "niente" è la solitudine dell'io narrante, è l'io narrante svuotato dalla «pasta del mondo» (*Compagnia*, in *Chiarimenti*), tra fuga e ritorno «a far numero» (*Nell'angolo*, in *Chiarimenti*), ad «essere gli altri» (*Treno*, in *Esempi*), ad «essere per sempre / questo mucchio di gente» (*Chiunque*, in *Chiarimenti*), tra l'apertura verso l'orizzonte muto e ammutolente (si vedano *Dati di fatto* e *Salma*, in *Chiarimenti*) e la deiezione, il farsi cosa tra le cose, che è aspetto, oltre che heideggeriano, anche pirandelliano: «Qualche volta vorrei […] / piantarla coi discorsi, mettergli i fatti / davanti; e anch'io lì, zitto: essere un fatto» (*Mensa*, in *Chiarimenti*). Contro il niente c'è la deiezione, l'umiltà del silenzio contro la superbia del canto, di chi canta, di chi s'illude d'aver colmato la distanza con l'essere. […] C'è un'aura decadente in Fiori, nonostante tutto. L'inco-

www.andreatemporelli.com

municabilità linguistica dell'errore ermeneutico sotteso non produce certo l'indifferenza montaliana come possibilità, ma nemmeno la leopardiana solidarietà, che è in sé attiva, bensì la pietà pirandelliana, una sorta di rinuncia schopenhaueriana. L'etica di Fiori è la logica e la sua logica, anche termino-logica («Buoni bisogna essere: perché / è il bene l'unico bene», *Questo*, in *Esempi*) è il "dovere", e un dovere non interessato («sai bene / che per avere fatto quello / che andava fatto, né qui / né in qualche paradiso ci sono premi», *Terra*, in *Esempi*). L'etica consapevole dell'appartenenza, della coralità (qui ancora Jaspers), è comunque l'ottica più avanzata dell'attuale cultura occidentale, è l'ottica di chi ha acquisito, senza infingimenti, coscienza fenomenica.

(Roberto Bertoldo, *Umberto Fiori: esistenzialismo ed etica della coralità*, «La rosa necessaria», anno IV, aprile 1996, n. 12)

Attraversare la città

Se la rappresentazione costante della città — ch'è il centro di ogni interesse di Fiori, tanto da identificarsi in pratica con l'immagine stessa della sua poesia — richiama necessariamente una ricchissima trafila poetica di derivazione simbolista, va detto tuttavia che nel suo caso il paesaggio cittadino (e potrebbe trattarsi della sua Milano come di qualsiasi altra città) viene percepito con una sicurezza («trovarsi qui, / nei posti che ci reggono / e ci risparmiano») e, di più, con una aspettativa fiduciosa, come nell'attesa di un bene, che lo distinguono dal valore prevaricante, dall'evidenza oltraggiosa che essa ha assunto per esempio in Rebora o anche in Campana. Piuttosto, il vagabondaggio cittadino (qui tutto implicito, in quanto non c'è traccia del poeta-osservatore, se non nel suo desiderio di comprensione), che ha il valore di una ininterrotta avventura della conoscenza, richiama i grandi archetipi del Saba di *Trieste e una donna* (che però è più estatico) e, più ancora, dello Sbarbaro di *Pianissimo*. Di quest'ultimo Fiori sembra condividere non tanto la basilare atonia del proverbiale camminare «senza desiderio» e «volontà di vivere», quanto la calma e la fermezza dell'osservazione, la capacità solo in apparenza imperturbabile della retina di cogliere gli elementi dello spazio circostante ad uno ad uno, senza lasciarsi investire e sopraffare dalla loro debordante aggressività. Ma si tratta soltanto di un punto di partenza, perché poi in Fiori l'attraversamento cittadino avviene nell'inquietudine e come nell'imminenza di uno svelamento decisivo che soltanto quegli spazi possono elargire; e dunque in una tensione attiva alla decifrazione delle cose che si muove in direzione opposta al «mito negativo della città moderna» (Mengaldo) proprio del poeta ligure.

Non è allora un caso che rispetto, ad esempio, all'espressionismo reboriano, con la sua rampollante densità stilistica, il dettato di Fiori si distingua per la disponibilità colloquiale, per la particolare asciuttezza e semplicità prosastica, di una prosa dunque priva di sprezzature e rugosità, di acredine, ma anzi confidente, piana, gestita con grande naturalezza e tranquillità. […] Alla realizzazione di tale medietà discorsiva contribuiscono, oltre alla sostanziale prevedibilità linguistica e alla costante linearità sintattica, la compostezza delle brevi strofe (spesso corrispondenti a un unico periodo) dai non numerosi e calibrati *enjambements*, la rarità

www.andreatemporelli.com

delle rime, e la libertà stessa con cui vengono alternati versi brevi ad altri più lunghi, in rispondenza soprattutto a un'esigenza di efficacia esplicativa, fino a fare del componimento una breve narrazione dimostrativa, in risposta anche a una tutta implicita vocazione didascalica. Va poi notato l'utilizzo costante della similitudine, che risponde in genere a una necessità di chiarificazione, ma non di rado anche a un desiderio di rompere la consuetudine, di liberarsi dalla silenziosa necessità del mondo adulto (da qui il riferimento molto frequente all'universo dei bambini).

(Roberto Galaverni, *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Guaraldi, Rimini, 1996)

Realismo estatico

Il lessico e la sintassi della poesia di Umberto Fiori sono tratti dalla lingua comune e rifuggono accuratamente lemmi e formule che non appartengano alla lingua parlata tutti i giorni. Un italiano semplice e spoglio, abitato dai termini più generici per denotare un paesaggio urbano (case, strade, piazzole, stazioni, giardini, capolinea, sottopassaggi, mense, massicciate ecc.), e dalle presenze (persone, animali e oggetti) della vita quotidiana più frusta e massificata (facce, tavoli, sedie, balconi, telefoni, giorno, cani, piccioni, autobus, treni, la gente, i muri, gli alberi, le fondamenta, gli scavi, il vuoto…). L'assenza di nomi propri o date (del tempo lineare-cumulativo della storia e dei suoi strumenti, *i mass-media*), un'aggettivazione sobria, essenziale, la predilezione per la costruzione in terza persona con i pronomi indefiniti (uno, altro, qualcuno, chiunque, ognuno, ogni, nessuno, niente, tutto), danno un carattere anonimo e spettrale a soggetti ed eventi e scenari che, per il realismo rarefatto e la qualità estraniante della luce, ricordano i quadri di Hopper. Dissimulati e disseminati su questo fondale di scialba prosasticità s'innervano misure (non rari gli endecasillabi) e rapporti che insediano ritmazioni tipicamente liriche. Un tessuto di rime, rimealmezzo, assonanze, consonanze, allitterazioni, paronomasie, inversioni, anacoluti, ecc., irradia un reticolo di repulsioni, corrispondenze, antitesi e simmetrie, fonematiche e semantiche, che istiga e gradua gli effetti parodici e distilla un'ironia cogitativa, raziocinante, dolente e sommessa, ma non priva di scatti emozionali, di *pointes* drammatiche e di scarti sinestetici. La figura retorica principe dell'idioletto poetico di Fiori, più frequente e più liricamente distinguibile dal *plafond* prosastico, è la similitudine. Le similitudini di Fiori hanno un carattere estatico-allucinatorio. Si tratta di estasi visive uditive tattili e non di rado sinestetiche, tali cioè da incrociare e tradurre un tipo di sensazione in un altro tipo. Non si tratta solo di retorica, cioè di paragoni, rassomiglianze. Le similitudini di Fiori fissano il fotogramma di un movimento. Immobilizzano il cambiamento nella stasi dell'immagine. […] Le similitudini estatiche di Fiori, con i loro netti contorni e nella loro tersa concretezza, riconvocano all'appello sequele millenarie, cioè una tradizione classica consolidata della similitudine. A differenza, però, di questa tradizione, invertono il rapporto tra somiglianza e realtà. Non è il simile ad essere paragonato al reale, ma viceversa, il reale ad assomigliare al simile (e il simile è spettrale e perturbante, *unheimlich*, come un'immagine allo specchio). Non è la protasi a conformarsi inseguire imitare l'apodosi, come nella similitudine classica, ma, viceversa, l'apodosi a rinforzare la protasi, proiettandosi verso di essa

www.andreatemporelli.com

e in essa sfociando. È il simile a diventare reale più di quanto il reale non diventi verosimile. La realtà non è intensificata, consolidata, precisata, *espressa* — come in fondo avviene ancora persino con Ungaretti e Saba — ma, nel momento in cui viene recuperata, rappresentata, spiegata, è come se venisse escavata, svuotata dall'interno, smaterializzata, de-realizzata dalla similitudine. Il realismo di Fiori non è imitazione della realtà ma una simulazione virtuale della realtà che ne mostra la diafana inconsistenza. […] Le parole della poesia di Fiori ci accasano in una sospesa estraneazione. Le figure (immagini, ma anche percezioni, vibrazioni emozionali) di Fiori sono la *mimesis* estatico-allucinatoria della nostra drammatica condizione di solitudine ed inappartenenza che in esse fulmineamente riconosciamo. Dietro il loro specchio non c'è nulla. Ingombri di noi stessi, noi risultiamo un'occupazione abusiva del vuoto, soprattutto quando cerchiamo di riempirlo ed esorcizzarlo con le frasi fatte i punti di vista le paure gli scatti di rabbia i desideri le ossessioni in cui ci avvolgiamo quotidianamente. Ma, a volte, al colmo (o al fondo) della disperazione, la realtà ci viene incontro in modo diverso, *nuovo*: inquietante dimora del vuoto, culminante prossimità del niente che noi riusciamo ad accertare e accettare così com'è, fluttuante e chiara, come le parole della frase che la dicono.

(Rinaldo Caddeo, *Il realismo estatico e virtuale del mondo poetico di Umberto Fiori*, «Hebenon», anno XXI, n. 2, ottobre 1996)

Compassione e fermezza

Insomma, un Novecento di cocci ardenti, di minutissime frattaglie, per il quale la bellezza si nasconde e balugina nella cenere e nella polvere e la cui lingua non teme l'impurità del mondo. Come accade nell'ultimo libro, intitolato *Tutti*, di Umberto Fiori […], dove il pensiero non intende né saprebbe rifare il mondo, bensì, assai più precisamente e in maniera circoscritta, tentare un montaggio della biografia di quel corpo caracollante e sradicato che non smette di parlare di sé, di interrogarsi, di guardare i volti della gente incontrata sugli autobus, sui treni o per la strada, le case, l'erba della periferia urbana, e le vetrine dei negozi e la propria immagine riflessa e ogni segmento di vita, insomma, e gli oggetti. Compassione e fermezza dentro un pensiero che non ignora le proprie macchie, le proprie ferite. Una linfa intransigente attraversa questo libro. Ogni cosa è ciò che è e non rimanda che a se stessa. Dire *io*, qui, è riaffermare la possibilità di far coincidere il proprio corpo — della propria biografia- col corpo della poesia, e dunque riproporne la nobiltà sulla scena del mondo. *Tutti* […] è un libro spietato, durissimo e, insieme o forse proprio per questo, esposto, aperto, limpido, la cui lingua pare aver superato molte tempeste prima di ricomporsi in una dizione piegata verso la prosa e di asciutta e fiera eticità.

(Enzo Di Mauro, «Effe», n. 10, 1998)

Fuori o dentro la storia?

Umberto Fiori è un autore della nostra poesia recente da seguire con attenzione e l'ultimo libro di versi che ha pubblicato, *Tutti*, è il segno maturo del suo lavoro […] Mi ha sempre colpito in lui, nei suoi versi, sin dalla lettura del primo libro, *Case*

www.andreatemporelli.com

(1986), il suo modo di disegnare la realtà urbana: edifici e piazze, incroci, ma niente angoli monumentali né scorci da cui emerga la trama della storia, le sue calcificazioni precise, e invece continue aperture di giardini e chiusure improvvise dietro una facciata, dietro le imposte di una finestra, poi ancora un viadotto, un autosilo, l'inceneritore; e particolarmente il modo che ha scelto di disegnarla in rapporto a chi la vive, cioè rispetto a un «viaggiatore interno» che la percorra senza un'intenzione, almeno apparentemente, definita. E mi ha colpito la fedeltà d'autore che Fiori ha sempre mantenuto a se stesso, al suo primo nucleo tematico e letterario, nei libri successivi […] La sua poesia tende infatti a coincidere esattamente con il perimetro della città dove l'osservatore, un io lirico che racconta le cose che vede e ragiona su ciò che sente, si muove e cammina. La lingua poetica che Fiori ha sempre usato è una lingua secca che scarta con precisione ogni traccia di espressionismo, ogni artificio, secondo un disegno di minimi spostamenti da un libro all'altro. Scegliendo la città, Fiori non ha solo scelto un'area tematica, una tra le tante possibili, ma ha dato nuova misura a un luogo capitale della nostra modernità. Ha scelto il centro di un mondo esplorabile per lui con profitto in molte direzioni. In un senso, come scavo ulteriore di quella tradizione poetica che individua per dialogare: dalla «città vorace» che sale nei *Frammenti lirici* di Rebora a quella allusiva delle *Case della Vetra* di Raboni […] ma anche le città di Sbarbaro e Saba, o più in qua la Milano di Pagliarani e Majorino. In altro senso, profondamente, per quanto la metafora della città-mondo, organismo vivo in un recinto infinitamente diramato, ancora e con forza parla del destino degli uomini, delle loro passioni e della loro memoria privata. «Sprofondavo nel grande cuore segreto / dove tutti siamo nascosti», scrive Fiori in uno dei passaggi centrali del libro [*Tutti*, 1998]. Nel ventre di questo mondo animato, ogni accadimento è possibile e ugualmente non succede niente a nessuno; qui, dove la forma di tutti calamita la forma di ciascuno, l'io lirico sente con lucidità «un sospiro profondo» che «lo sbrana». In un altro senso ancora perché la città, questa scena-città che non conserva i bagliori e le lusinghe della città-teatro, della storia appunto, è il luogo dove il cittadino perde da dentro il proprio status, dove cioè la coscienza civile paradossalmente si svuota. Non vorrei spingermi troppo oltre le intenzioni di Fiori, ma credo che da quest'angolo di lettura il suo libro, e tutta la sua poesia, tragga un'apertura di grande interesse. In un certo senso il personaggio-autore che cammina per la città ragionando, ora come «ostaggio» (p. 43) di tensioni invisibili e pungenti, ora come «evaso» (p. 83) dalla stessa rete, incarna il dilemma della coscienza di chi non può, o non vuole più, impegnarsi come uomo vivo nella storia, ben sapendo che ciò lo solleva inesorabilmente dalla storia, sapendo che, come scriveva in un articolo degli anni Cinquanta il filosofo Remo Cantoni, «quando vien meno lo stimolo della pratica, neppure il conoscere ha una materia e un fine». Quel che rimane allora è un senso di disagio e di strano distacco dal passato («niente, nemmeno il male / che a tutti parlava dentro / era nostro»); rimane la distanza da un tempo più vibrante e cocente, perfino dai luoghi di una città precisa. Rimane però anche la sensibile intenzione di fare della parola, della poesia, lo strumento di una coscienza vigile e acuta. Fiori, con la sua scrittura, ci ricorda che solo restando dentro la

www.andreatemporelli.com

scena della città si comprende come ogni cosa sia un segnale e che al poeta spetta il compito e il dovere di dirlo con la massima energia.

(Antonio Riccardi, «Linea d'ombra», luglio 1998)

Imparare dalle case

Né simbolo né allegoria, le case di Umberto Fiori sono *esempi*. Con una mitezza solo apparente esse ammoniscono e addestrano. Ciò che ci insegnano non può essere espresso da una regola. Ove infatti vi sia un processo di apprendimento in atto l'enunciazione teorica della regola «non serve proprio a nulla: [la regola] è la cosa spiegata, non la cosa che spiega» (L. Wittgenstein, *Zettel. Lo spazio segregato della psicologia*, a c. di M.Trinchero, Torino, Einaudi, 1968, p.68). Wittgenstein coglie perciò l'essenziale di ogni educazione in enunciati autoritari del genere: «Ma allora non *vedi*…?», «Fa' la stessa cosa!» oppure nello spazientirsi del maestro (e della mistica rosa di Silesius) di fronte alle insistenti domande dell'allievo. Alla falsa dottrina delle opinioni il maestro non può che ribattere: «Si fa così e basta!» o «Perché sì». Questa è anche la lingua delle case di Fiori. È fondamentale notare, a questo proposito, come la certezza non abbia qui la natura di un'evidenza, di un assioma trasparente all'intelletto intuitivo o di un postulato della ragione. "In linea teorica" anche alle magistrali case di Fiori si sarebbero infatti potute rivolgere delle domande. "In linea teorica" neanch'esse sono esenti dal dubbio che tutto corrode. Ma la questione etica, in Fiori come in Wittgenstein, consiste nell'arrestarsi, nell'imparare a vedere una soluzione dove "in linea teorica" si sarebbe potuto scorgere ancora l'occasione di una ulteriore e più radicale richiesta di spiegazioni. La "linea teorica" è per Fiori come per Wittgenstein la malattia di cui soffre il linguaggio. Guarirne è il solo compito che essi si prefiggono (non si tratta, dunque, né di fare poesia né di fare filosofia, ma di etica e di pedagogia).

Di che cosa le case di Fiori siano esempio lo vediamo da ciò che esse fanno. Esse «stanno», ma non in un nessun luogo, come il Dio della teologia razionale. Esse stanno «qui, a portata di mano». Stanno qui e stanno ferme, ma per un eccesso di forza, non per inerzia («la vostra forza vi ha fermato»). La loro disponibilità non deve quindi ingannare. A differenza degli oggetti quotidiani che scompaiono come tali nell'uso, esse, per chi le sappia vedere, risaltano sullo sfondo, fanno cenno, ammoniscono: «restate qui, a portata di mano, / ma guardate lontano, / via, laggiù, dove siete / veramente fondate» (*Occhiata*, in *Tutti*, 1998, p.57). Le case di Fiori sono esempi dello «stare qui», dell'insistere nell'unico luogo che ci è assegnato, che è il luogo di tutti, il luogo «a tutti comune». Esse ci mostrano *How to live. What to do*. [Wallace Stevens, *Ideas of Order*, 1936]. Idee, illustrazioni, esempi dell'ordine, sono allora tutte le poesie di Fiori. Ancora una volta, e con buona pace dei letterati, la poesia è qui subordinata ad una finalità extra-estetica di carattere eminentemente pratico. Si tratta con esempi azzeccati di aiutare gli uomini a vivere la vita di tutti, la vita normale, ordinaria. *The plain sense of things*, per usare ancora un'espressione di Stevens, è l'orizzonte sul quale si stagliano le case di Fiori, dove il *plain* non rimanda all'ovvio e all'insignificante, ma al "comune", a quell'ambito o a quel soggiorno (*ethos*) assegnato all'uomo che il pensiero dei più

www.andreatemporelli.com

antichi identificava con la parola *kosmos* e di cui Eraclito, nel celeberrimo frammento 30, dice che è «il medesimo per tutti», che nessun dio e nessun uomo ha prodotto e che, come fuoco sempre vivente, si accende e si spegne conservando la misura (*metron*).

Attribuire alla poesia un fine pratico, radicarla nel *plain* (nell'*ethos* del *kosmos*) significa allora elevare la ricerca della giustizia ad esclusiva legittimazione del suo esistere. Non si tratta certamente di una giustizia d'ordine "morale", che discenda da una definizione teorica del bene. La giustizia di Fiori è questione di distanze — di «sante distanze». Come accade nel pensiero dei presocratici, la giustizia (*Dike*) è una questione di misura e di orientamento, di tatto e di sensibilità alle soglie. Si tratta di imparare a riconoscere caso per caso, situazione per situazione, come un rabdomante, la distanza giusta, quella nella quale il mondo (*kosmos*) appare nel suo ordine "normale", come un gioiello inaccessibile (*kosmos* come diadema, *parure*), ma inevitabile. «Eccolo il posto / dove si sta, che si era / perso per sempre. // È questa la giustizia, / il bene che si fa. / Quando si dice la chiarezza, / — la vedi? — è tutta da qui che viene». (*Le belle giornate*, in *Chiarimenti*, 1995, p. 76)

La stessa natura del *verso* in Fiori va compresa non a partire dalla metrica o, almeno, non soltanto nel suo orizzonte. In prima istanza il verso di Fiori è *verso* nel senso dell'abbaiare di un cane e del fischiare del topo. In un saggio dedicato al racconto di Kafka *Giuseppina la cantante ovvero Il popolo dei topi*, egli lo ribadisce senza esitazioni: «Il canto non è nulla di straordinario. È il verso di tutti, una semplice manifestazione di esistenza. È la cosa più comune; eppure solo eccezionalmente, solo attraverso un singolo se ne può fare esperienza […] pensarlo come il manifestarsi della musica attraverso un mediatore, ricondurlo a un modello artistico, significa allontanarsene. *Il canto non è arte: è un fischio*» (*Kafka, Potenza del canto fra i topi*, «Lengua», n. 14, 1994, il corsivo è mio). La poesia in quanto etica sfuma così nell'etologia: nella descrizione del *verso* dell'uomo o, giocando ancora sulla feconda polisemia di questa parola, nel disvelamento del suo verso giusto, della direzione normale, corretta, che egli deve seguire nella sua «manifestazione di esistenza».

(Rocco Ronchi, *Il verso giusto. Etica e pedagogia nella poesia di Umberto Fiori*, «Atelier», n. 12, anno III, dicembre 1998)

Indecifrabile evidenza

La poesia di Umberto Fiori rappresenta la più rapida e certa acquisizione degli ultimi anni. Con le tre raccolte *Esempi* (1992), *Chiarimenti* (1995) e *Tutti* (1998) […] egli ha dato espressione a una vena poetica esuberante e matura. Il suo già "esemplare" timbro poetico, semmai, corre intrinsecamente il rischio della trasparenza delle proprie strutture, che significano alta emblematicità e assimilabilità letteraria immediate, ma al contempo resiste alla maniera preservando il nucleo non risolto che resta il segreto propulsore dei suoi versi. A stupire, nell'insieme, è infatti anzitutto il senso di una forte motivazione complessiva, come di chi riuscisse a circoscrivere i propri motivi stilistici e tematici con determinazione e, insieme, con vibrante partecipazione, *vis à vis*, senza strategie letterarie premeditate. […]

www.andreatemporelli.com

Dentro [uno] spazio indefinito seppure dai contorni saldi, la poesia è […] la scintilla scaturita dall'attrito tra pensieri e fatti, nell'intersezione bruciante in cui si abbattono le distinzioni fra pubblico e privato, interno ed esterno […] e l'esperienza si carica di una valenza metafisica. Il rapido trapasso e finanche la coincidenza di particolare e universale presuppone o un io paradigmatico, un personaggio cioè della scena che non può vantare alcuna presa lirico-demiurgica che assolutizzi il punto di vista individuale o una visuale anonima, come avviene nel caso di Fiori. Qui, infatti, il protagonista non è il moto lirico interno al soggetto, ma la situazione nel suo complesso, ivi inclusi i pensieri che l'occasione innesca. La scelta di non parlare in prima persona (evitando accuratamente anche nomi propri e date […]) è un invito ad accogliere entro le stesse situazioni il lettore, come protagonista e non solo come confidente. […] La chiarezza di queste poesie […] non è affatto semantica, perché il contenuto "metaforico" è rimosso nella sua formalizzazione esplicita e invece incarnato episodicamente. Il montaliano miracolo che ci apre alla realtà sottraendoci al *particulare*, la scintilla appercettiva sottesa ad ogni scena delle poesie di Fiori, consiste proprio nella rottura per eccesso della comunicazione, nell'impossibilità finanche del poeta di chiarire: ciò infine comporta l'evidenza dello stesso processo comunicativo di cui si è parte. Le poesie di Fiori sono illuminazioni, scattano nel momento di saturazione della spiegazione come, appunto, degli esempi, delle evidenze bastanti a se stesse (è il momento topico dell'"imbarazzo", che sembra «l'unica cosa chiara»). La semplicità della poesia di Fiori non può fare chiarezza, non scatta al momento dell'intenzione ordinatrice della mente rispetto all'oggetto, e ciò vale tanto dal punto di vista tematico (da qui l'architettura "fluida" o la germinazione pulviscolare dei nuclei ispirativi delle raccolte) quanto dal punto di vista lessicale: la *frase normale* cui Fiori si appella non è la frase spontanea, una sorta di felice naturalezza della lingua italiana colta populisticamente in un suo ideale stato di pienezza comunicativa; la frase normale di Fiori si deve intendere come frase normativa per l'individuo, come voce, appunto, che fisicamente caratterizza ed esistenzialmente determina ognuno, ogni *uno*, in modo diverso, esemplare. […] Le poesie di Fiori ci riconducono davanti al muro montaliano, anzi lo rifondano, restituiscono vigore ad ogni confine lambito dalla logica, ma non ne fanno motivo di elegia: non cessano di sfidarlo, quel muro, non smettono di parlargli, mettendo in gioco qualcosa che va oltre la credibilità artistica dell'autore.

(Marco Merlin, *Indecifrabile evidenza. La poesia di Fiori*, «Atelier», n. 14, anno IV, giugno 1999)

Fiori ha visto davvero

[Nella raccolta *La bella vista*] Fiori risolve l'osservazione in psicologia (infanzia, memoria) e brucia splendidamente la psicologia in estetica. Vuole vedere «che cosa è vero, che cosa è giusto», scioglie un inno a un *arché* che precede il *principium individuationis* e apre lo sguardo alla rivelazione di un'unità intera, dispiegata ma coerente, compatta, universale e sufficiente, un quadro di rapporti armonici e necessari, una dantesca «altissima visione» che impone, nella sua sovranità, di regredire dall'anarchia fenomenica all'unanimità dei "tutti": «Tu sei la porta aperta che ogni giorno / insieme a tutti, io sfondo». E se la bella vista è sia panorama

www.andreatemporelli.com

sia soprattutto modalità interiore, essa partecipa sia della miracolosa evenienza dell'epifania sia dell'attiva intenzione, della fedeltà del poeta, implicando una scelta etica. Perdere la bella vista, infatti, per Fiori vuol dire perdersi, rifluire nel corpo e nel tempo che ordinariamente si depaupera, confinarsi nel nome e nella sua recita. Per questo il poeta altro non vuole che venirsi a mancare, spaventarsi a tal punto del mondo individuato (come la stessa bella vista, in una prosopopea, gli suggerisce) da voler risolvere i nomi propri in nomi comuni. Se qui c'è una memoria simbolistica, secondo cui ogni cosa rimanda a ogni cosa e quindi al tutto, in un'armonia suprema che solo il poeta scorge «dietro il paesaggio», Fiori dà ad essa una collocazione, un insediamento: in lui manca sia la sacra arbitrarietà delle *correspondances*, sia il panismo di un meriggio plurisensoriale. In Fiori la coincidenza tra bello e vero non è né immemoriale né impersonale: è affettiva, radicata ed evocativa. La lingua si fa qui ancora più «humile et casta», in una ritmica a volte sabiana, a volte jahieriana, in un tono liturgico che, in omaggio alla dominante dimensione etica del discorso, si regge a una scandita nettezza, priva di sfumato o di allusivo. Fiori infatti ha visto davvero, non è né mistico né fantasioso. La sua è un'etica della *physis*, una sua verificazione.

(Paolo Febbraro, «Poesia 2002-2003», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 2003)

Poesia della vista

A pensarci bene, la vista è […] il *senso* più sconvolto e sconvolgente nelle poesie di Fiori, sin dagli inizi con *Case* e *Esempi*. Pare del tutto naturale che il poeta faccia oggi occupare alla vista un posto privilegiato in un titolo che suona come una rottura rispetto alle titolazioni secche delle altre raccolte poetiche (*Case, Esempi, Chiarimenti, Tutti*). Né visivo né visionario (giusto per strozzare sul nascere certe diatribe in voga a inizio Novecento, ad esempio, per Dino Campana), Fiori è il poeta che più di altri, in questi ultimi vent'anni, ha saputo mostrare come gli occhi, il "semplice" vedere, possano rigenerarsi e rinascere a nuova vita. Con costanza severa e nessuna forzatura, la sua poesia è riuscita ad inventarsi una comunità di lettori. Detto con un'espressione da rotocalco, egli è riuscito a farci vedere le cose (le case, soprattutto!) della nostra vita quotidiana sotto un'ottica nuova. Ha scelto la poesia per comunicare con parole elementari una personale conquista dello sguardo. Il libro in questione [*La bella vista*, 2002] sembra collocarsi ad una svolta. Smorzati gli accenti su certi temi, certe ossessioni (almeno sulla carta, dato che dobbiamo credere che le ossessioni vere non ci abbandonino mai del tutto), il poeta ci indica a che livello di metabolizzazione sono arrivate le sue occhiate alla realtà, il suo verso detto con semplicità e la riflessione etica che, anche in questo libro, si appoggia su una metafora del vedere: «Da allora, bella vista, più del tuo / saluto, più del tuo / cielo perfetto, / nella vita che cosa / ho mai saputo?». […] Fiori non è un nuovo crepuscolare e la sua poesia non può rimanere, metaforicamente, un *parlare al muro* (titolo di un suo libro del 1996 […]). La poesia di questo cinquantaquattrenne continua a presentarsi come un esercizio, nel senso più ricco del termine: non si popola di belle parole, situazioni curiose, sentimenti improbabili; piuttosto prepara, allena a vivere nelle cose.

(Alberto Cellotto, *La bella vista*, «Atelier», n. 31, anno III settembre 2003)

www.andreatemporelli.com

Una poesia capace di rinnovarsi

Fiori non racconta, o così pare. Il suo problema è la comunicazione. Quasi tutte le poesie di *Esempi* (1992) e *Chiarimenti* (1995) cercano di dire perché le persone parlano e non si capiscono. Per questo la sua è una poesia della chiarezza, per questo Fiori tenta "chiarimenti". Non è metaletteratura, il problema non è verificare il codice della lingua. Fiori sa che, se la gente non comunica quando comunica, non è un problema linguistico ma psicologico. Così questa poesia limpidissima è segnata dall'angoscia per il fatto che non ci si capisce. È un'angoscia miracolosa perché svanisce nel testo, eppure dà corpo alla poesia. Infatti, il bisogno di chiarezza porta Fiori a rasentare la prosa —eppure non c'è mai niente di prosastico, di basso. Il racconto non gli interessa come tale (raccontare per raccontare). Episodi e aneddoti sono esemplari — sono degli esempi — parabole o, meglio, forme (realtà?) dell'idea che vuole "chiarire". Ma non si tratta di aforismi, sono poesie. E lo sono proprio perché non c'è nulla di "poetico", sembra che a Fiori importi poco di tutte le convenzioni della poesia: non c'è metro, non c'è rima, non c'è neppure l'ombra di una metafora *en poète*, non c'è il tentativo di accostamenti peregrini, l'aggettivazione non è ricercata… È come se avesse decantato, consumato tutto per sottoporci le sue limpide riflessioni sul male di comunicare, che poi è anche un male di vivere, un vivere male. Così, al di là delle apparenze, anche Umberto Fiori è nell'area della "poesia personale". La sua discrezione emotiva non è a scapito dell'intensità del soggetto e delle sue esigenze.

In *Tutti* (1998) Fiori ha rinunciato allo sguardo neutro che vede il mondo e lo registra quasi come una macchina da presa da *école du regard*. Lentamente ma sicuramente, e anche duramente, la persona del poeta affiora con la sua storia, le sue sofferenze, i suoi sdoppiamenti. Il suo rapporto col mondo è segnato da un senso di separazione che, ora si capisce, nasce dall'aver conservato il sentimento di stupore, ma anche di disgusto, di un bambino. […] Ed è per questa via che Fiori giunge al suo risultato migliore. *La bella vista* (2002) è infatti un libro dell'epifania della luce. Fiori vede nel paesaggio, in questo caso un preciso paesaggio, il mondo in tutta la sua bellezza. E, vedi caso, Fiori rischia tutto sul piano formale. Di fronte all'apparizione del senso si può, e forse si deve, rischiare tutto. Non si tratta di confezionare oggetti carini, ma di dire la felicità. La "bella vista" è la visione inaugurale, quella che dà senso al mondo e ci accompagna per sempre. […] Non si tratta più di una poesia di cose e gesti canditi nell'osservazione. Fiori si prende tutti i rischi di una poesia alta. Si tratta di una poesia limpida e di grande respiro: cose e persone sono a bagno nella luce, e il mondo è luminoso in quanto illuminato per sempre dalla "bella vista" iniziale.

Insomma un Fiori diverso. Un poeta che è stato capace di rinnovarsi nella direzione di una grande apertura linguistica, tematica e di poetica. È come se avesse lasciato cadere tutte le difese stilistiche e il vecchio, in quanto usuale, modo d'essere della sua poesia. Fiori è riuscito, caso più unico che raro, dove hanno fallito molti poeti di mia conoscenza […] perché è riuscito ad abbandonare la sua maniera, è riuscito a rinnovarsi andando incontro al mondo e a se stesso. […]

(Giorgio Manacorda, *La poesia italiana oggi*, Castelvecchi, Roma, 2004)

www.andreatemporelli.com

L'oggettività di Umberto Fiori

Niente lirismi assoluti, ma una lingua che sappia misurarsi con quella di tutti i giorni portandola al suo punto di smarrimento, all'orlo in cui l'eccessiva familiarità confina con l'estraneità, in cui l'abitudine misura la sua propria infondatezza, la perdita di ogni bussola e perfino l'angoscia senza scampo. Ecco: Fiori ha trovato passo dopo passo uno stile alternativo per confrontarsi con la desertificazione, con il restringimento degli orizzonti e la speculare illusione di una libertà totale: uno stile adatto a descrivere la situazione di disorientamento che (dopo le neoavanguardie e i falliti tentativi di uscire allo scoperto in forme confessionali) ha inghiottito la poesia italiana nel riflusso degli Anni Ottanta — e adatto, forse, anche a preparare di lì una sortita. Un processo lento, sia chiaro, e cautissimo: ma la cui direzione di marcia appare fin da subito tracciata. Ciò non toglie, ovviamente, che il percorso di Fiori mantenga una forte dose di ambiguità: e proprio questa ambiguità lo rende così rappresentativo, riassuntivo starei per dire, non solo di una situazione storica limitata, ma di un buon tratto di quel Novecento che tenta di aprirsi una via meno stretta e più ariosa per il prossimo futuro. In Fiori una "oggettività" che potrebbe far pensare ancora alla *école du regard* — io sbiancato, ridotto a «smorfia, a ombrello e cappello" — convive con una crisi identitaria di ben più ampie proporzioni, con un incubo kafkiano in cui la singolarità, l'impossibilità di coincidere con "tutti" e con "tutto" diventa ineluttabilmente vergogna meritevole di punizione, in cui la realtà splende attorno all'occhio a un tempo netta, solare e terribile nella sua mancanza di fondamenta. Per tornare a guardare avanti, insomma, Fiori si carica sulle spalle buona parte delle crisi e delle conseguenti afasie del Novecento, anzi esibisce di continuo l'origine esistenzialista, sartriana del problema identitario, confrontando la serena immobilità e definitezza di case e statue con l'informità dell'uomo, in cui l'esistenza travalica, precede, annulla di continuo l'essenza. […] I seguaci e gli ammiratori di Fiori hanno apprezzato finora, come era prevedibile, più la perfetta e rischiosa corrispondenza di forma e contenuto, di lingua e poetica sperimentata fin dagli esordi, che la sua apertura *in fieri*, più l'apparente capacità di quella lingua di inghiottire qualunque oggetto — ma solo dopo averlo spogliato di tutti gli accidenti che fanno attrito, e che pure costituiscono presenze ineludibili nel nostro modo di esperire la realtà, di soffrirla — che il tentativo di uscire poco a poco allo scoperto. Come capita a chi ha davvero trovato una forma, Fiori ha avuto il privilegio di poterla abitare libro dopo libro, senza dover barare: e molti hanno pensato subito a un altro uovo di Colombo buono per tutti e per tutte le stagioni. Ma lui sapeva di rischiare a ogni passo la consunzione, sapeva che la realtà gli avrebbe sempre chiesto implacabile di fare i conti con un mondo scisso e non candito. E così, libro dopo libro, quando si pensava che questa lirica potesse esaurire la «forza propulsiva», che dovesse necessariamente cambiare o cedere, Fiori ci ha sempre restituito la sua forma, ogni volta uguale e allo stesso tempo diversa dalle precedenti. Non ha barattato definitivamente la vita con la perfezione dello stampo, con la purezza incontaminata dei "come", del lessico squadrato e della compostezza sintattica. E nella *Bella vista*, in modo più audace di prima, si è spogliato. Può farlo ancora, stavolta senza residui. E noi lo aspettiamo al varco.

(Matteo Marchesini, «Poesia 2004», annuario, Roma, Castelvecchi, maggio 2004)

www.andreatemporelli.com

La forza del limite

Nei suoi testi più riusciti, Fiori celebra qualcosa come la *radiosa evidenza dell'ottusità*. Fiori non ricerca mai, nel comporre le sue figure, stratificazioni di senso, profondità temporali della memoria, richiami a incerti destini collettivi. Nemmeno è attirato, come lo è un Majorino ad esempio, da continui rovesciamenti e scambi tra "superficie" e "profondità". In lui c'è un esercizio ostinato a non "penetrare". Gli oggetti e le persone vengono costantemente trattenuti nella loro evidenza più familiare, pre-fenomenologica, senza mai risolversi nell'estraneità della pura apparenza, né caricarsi di rimandi storici e culturali. Mantenere un tale equilibrio non è affatto facile. Ed in effetti il grande fascino della poesia di Fiori (per chi ne è sensibile), credo consista proprio in questo. Una tale poesia rinuncia ovviamente e fin da subito alla *verità*, ossia ad ogni forma di figurazione della "totalità". Ma sappiamo anche che il genere lirico può inseguire la verità nella forma del frammento avulso, totalizzante. Neppure questa è la via di Fiori. Quest'ultimo è semmai un maestro nel far vibrare i contorni delle situazioni più familiari e ordinarie, senza per questo frantumarli o deformarli. Ci si potrebbe chiedere quale ne possa essere il vantaggio. Credo che sia lo stesso che ci offrono certe osservazioni del secondo Wittgenstein, in tutt'altro ambito ben inteso. Come esiste una volontà ostinata di penetrazione del linguaggio ordinario, che conduce ad una vera malattia del pensiero, così esiste anche una volontà di penetrazione delle nostre esperienze quotidiane verso un significato più alto, pieno, astratto. Contro tale volontà agisce la scrittura di Fiori, abituandoci a percepire in qualche modo la forza, il sostegno, il calore insito nei nostri limiti, nelle nostre angustie. […] Fiori testimonia del comune sentimento d'incompletezza dell'esperienza. Noi sentiamo, sappiamo, che c'è un *oltre*, un sovrappiù di senso, una *verità* a cui attingere. Non si tratta, per forza, di "verità" d'ordine metafisico. La biografia intellettuale di Fiori ci spinge più a credere che la *verità* assente è di ordine umano, storico e politico. Insomma, è una verità che si costruisce collettivamente, attraverso le mediazioni dei saperi, ma anche delle esperienze personali maturate, decantate. Ma raramente noi siamo propensi a concentrarci sull'*oltre*. Raramente abbiamo l'occasione, l'energia, i mezzi per scavare "fino in fondo", dentro le scene che fanno parte della nostra vita ordinaria. E questa consapevolezza non è cancellata da Fiori, ma egli la sollecita nel momento stesso in cui accetta e celebra il limite del nostro sguardo, la sua opacità relativa.

(Andrea Inglese, *Lo spettro dell'esperienza. Oltre lo specialismo del critico. La scrittura dell'esperienza e l'esperienza della scrittura. La frase normale (Umberto Fiori). L'intermittenza di senso (Marco Giovenale)*, «L'Ulisse» n. 3, online dal 10 feb. 2005)

Exempla *comico-scientifici*

Lo dico con più chiarezza: Umberto Fiori a me sembra un poeta nuovo, e la sua lingua, più che un cumulo di varianti, è quasi un'altra lingua, il cui semenzaio formale e concettuale sarà sì anche in questo caso la prosa, ma di una pasta diversa da quella che nutre mediamente la poesia del Novecento. […] La forma profonda

www.andreatemporelli.com

cui obbediscono e sono informate le poesie di Fiori è quella dell'apologo, dell'*exemplum*. Il titolo del primo libro, *Esempi*, ne è l'ovvia dimostrazione. Fa parte infatti, da sempre, della fisiologia del genere che il tempo venga trattato astrattamente e tralasciabile sia ogni marca di particolarizzazione, o che i personaggi non siano che dei *quidam*; che ci sia la similitudine e non, come più normalmente in poesia, la metafora; che ci sia serialità — nei temi e nella regia; e che il testo sia breve e coeso come lo scatto di una istantanea. Solo raramente infatti le poesie di Fiori superano il confine della pagina, strofe e versi sono generalmente medio-brevi, e privi di qualsiasi lenocinio fonico. Solo così, così disciplinati e spersonalizzati, quei fatti possono essere *esempi* al massimo rappresentativi di un tutto che in Fiori è il «luogo comune» «ovvio e misterioso» entro cui abita l'«ogni giorno» di *uno* e di *tutti*, e di cui la città è figura necessaria (sono tutte parole del poeta). All'*exemplum* è poi congenita la finalità didattico-morale, diciamo, in termini meno autoritari, che gli è propria, più che a ogni altra forma, la dimensione *relazionale*, l'extratesto come priorità. Ma questo per un poeta, e dunque per Fiori, non è cosa da poco, perché significa necessariamente degradare ciò che è per statuto al primo posto nel messaggio poetico, l'autoriflessività del testo. Con queste credenziali di radicalità Fiori è interprete intenso di quel programma etico-comunicativo che sembra unire le comunque differenti esperienze della poesia italiana a partire dagli anni Novanta. […] Sgravato del suo io biografico, può farsi carico della parte attiva nel giudizio, dell'impegno di spremere dai fatti quotidiani una *leçon salutaire*. […] Per questo le poesie di Fiori sono così diverse, pur nella non saltuaria coincidenza di motivi, dalla poesia degli altri, dei maestri di ieri ma non solo, che quei motivi li percepisce e li tratta come pulviscolarità e stratificazione, e che è legata tanto o poco alla irriducibilità del soggetto. […] Di certi caratteri della *langue* poetica di Fiori sarà poi, forse, responsabile l'azione di altri modelli argomentativi e linguistici: non poetici, nemmeno letterari ma, diciamo, scientifici. Rapporto consolidato nella poesia novecentesca e contemporanea, ma che in Fiori conosce un risvolto originale, per almeno due motivi. Primo, perché le lingue speciali a cui sto pensando non sono quelle "classiche" e lessicalmente pesanti (e dunque nel peggiore dei casi congeniali a manierismi e sperimentalismi vari) come quella della medicina o della chimica, ma la lingua delle proposizioni logico-matematiche e filosofiche. Secondo, perché il profitto di tale rapporto non è il prestito ma il calco semantico-concettuale. Credo cioè che gli *uno* di Fiori siano tanto lontani dai soggetti unici e inconfondibili della poesia, quanto vicini a a enunciati del genere di *una retta*, *un triangolo isoscele* ecc., nella comune obbedienza ai principi di equivalenza (riflessività, simmetria, transitività). Uguali tra loro, coincidenti punto per punto, i soggetti di Fiori sono intercambiabili: «Se all'angolo una signora — o magari un vigile» (CH 45), intercambiabilità che resta valida anche per i luoghi — «in treno o in autobus» (ES 43); «Sentire intorno / — in coda, o in un tram pieno» (TU 36). […] Tali forme di tipizzazione sono insomma il segno inequivocabile di un distacco (più facile a dirsi che a farsi) dai paradigmi del realismo «psicologico, storico o ambientale». Ci troviamo di fronte non all'ennesima prova di minimalismo stilistico, ma a una importante operazione morale e intellettuale. […] Il secondo

www.andreatemporelli.com

motivo di raccordo mi sembra la loro [degli eventi descritti] afferenza ai domini non del tragico della lirica novecentesca ma del comico (altro probabile effetto delle letture kafkiane di Fiori). Tutti infatti, o quasi tutti, […] sono di per sé veri e propri congegni *slapstick*, che funzionano in un ambiente (il quotidiano, la città) già alleggerito dei tradizionali connotati di alienazione e negatività. […] Il trattamento sottilmente comico dei personaggi […] perfeziona la volontà di questa poesia di alienarsi fino all'ultimo spicciolo l'eredità del soggetto aristocratico. Quest'ultimo, sempre e comunque di estrazione lirico-tragica, egocentrico tanto nella forza quanto nella debolezza, non rinuncia mai al conflitto eroico con il mondo; catafratto nel rifiuto orgoglioso di qualsiasi mediazione, è sempre separato, o al limite chiuso in una classe di soggetti suoi pari. […] Diversissimi dai soggetti aristocratici, gli *uno* e i *tizio* di Fiori partecipano sempre diversamente del momento del miracolo, ovvero vi partecipano comicamente.

(Andrea Afribo, *Considerazioni su un poeta di oggi: Umberto Fiori*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a c. degli allievi padovani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo 2007)

Una musicalità dissimulata

Fiori non opera sulla lingua ricontestualizzando dei significanti, non estrapola dall'oralità ai fini di una poesia dimessa per scelta, ma si sforza semplicemente di muoversi entro i suoi "limiti" di parlante, fa di tutto per non andare oltre quella che egli stesso definisce la sua "frase normale". […] Leggendo Fiori siamo di fronte non all'abolizione dei canoni musicali della nostra poesia, ma a una loro riconciliazione con la lingua viva, quella che realmente ad un significante accosta un significato. L'autore non priva la sua poesia delle suggestioni della musica, ma ne fa uso con la grande sensibilità di chi sa mettersi da parte, di colui che cantando è consapevole di esporre le proprie qualità ma anche i propri limiti, il proprio "fischio". Una musica mai enfatica, dunque, sempre dimessa e deferente nei confronti dei propri contenuti, in grado di cercare una propria compiutezza estetica senza mai permettere all'artificio metrico o retorico di intaccare la naturalezza della lingua. Sempre con il pedale della sordina premuto, Fiori sa far uso della nostra tradizione letteraria perché il suo canto si intensifichi, perché la sua lingua di tutti i giorni divenga in tutto e per tutto poesia. Date queste premesse, mi sembra opportuno a questo punto intraprendere l'analisi di un lato della poesia di Fiori fino ad ora forse un po' troppo trascurato, quello riguardante le componenti musicali delle sue liriche. […] Sul piano metrico, è evidente la scelta della forma aperta, del verso libero e delle sue conseguenti proliferazioni ritmiche. Non potrebbe essere diversamente in una poesia che pone come antefatto la «perdita di tutte le bravure». Gli artifici metrici sono banditi e gli "a capo" divengono uno strumento per assecondare il respiro del poeta e non una struttura musicale, ma la tradizione è comunque presente, si cela tra le righe e il suo apporto è tutt'altro che trascurabile. […] Molto interessante è la maniera in cui Fiori sfrutta i legami fonici. È tipico delle sue poesie un uso sempre equilibratissimo di rime, assonanze e consonanze nel testo in modo che queste non prevalgano mai sui contenuti e si mantengano sempre in

www.andreatemporelli.com

secondo piano, intensificando il portamento della sua “frase normale” senza mai prevaricarlo. […] La musica, nel senso più consueto del termine, rimane una caratteristica della poesia, ma non ne è la caratteristica fondante, è l’accompagnamento di un canto che torna ad essere in primo luogo veicolo di significati e non solo di significanti. Quella di Fiori è quindi una poesia dedita al rispetto delle cose, degli avvenimenti, «fedele al mondo», ma fedele allo stesso tempo anche sia alla lingua che alla nostra tradizione poetica. La musicalità di Fiori non è né figlia della lingua parlata né di quella della poesia ma è il risultato di una commistione dei due piani.

(Daniele Soriani, *La musica al servizio della “voce”*, «Atelier», n. 49 anno XIII, marzo 2008)

Riccardo Ielmini
Intervista a Umberto Fiori

Decido che farò esattamente quello che una volta lei mi ha detto. A proposito delle cose che avevo scritto, mi aveva suggerito di essere fedele alla mia voce, di non cantare in falsetto, giusto per far vedere quanto ne sapessi (ahimè, poco) di poesia e tradizione e canone eccetera. Aveva, ha ragione. Quindi, comincio ad affondare i colpi. Le dico subito che ho uno scopo preciso in questa chiacchierata. È la terza intervista su «Atelier» in dodici anni, e io qui voglio vedere la pasta dell’uomo e del poeta. Quindi, a che punto è della sua vita?

Il punto è più o meno questo: ho appena compiuto sessant’anni e ho la sensazione — leggermente spaesante — di incarnare l’uomo che da bambino immaginavo sarei stato nel (lontanissimo) 2009. Come vede, le mie ambizioni erano modeste: non sono un gran sognatore. Non sono neanche un profeta, naturalmente; questa “preveggenza” deriva dal fatto che, fin da piccolo, mi è sembrato di capire molto chiaramente che seme ero: ora sono la pianta. Sento di avere messo le mie foglie e dato i miei frutti, insomma di aver fatto — fra mille errori, ritardi, inciampi — quello che avevo da fare. E non ho ancora finito.

Quali sono le cose e i momenti della sua vita per i quali sente fierezza e gioia?

Fierezza? Lei vuole tentarmi, vuol farmi fare delle figuracce. La fierezza, se permette, lasciamola perdere. Della gioia parlo volentieri. Non la intendo però come il risultato di qualcosa che mi è successo o che ho fatto, semmai – a volte – qualcosa che lo precede, un *movente*. È quello che in certi momenti, anche nel pieno dell’angoscia e della disperazione, mi ha preso e mi ha rigirato come voleva: una gioia senza motivo, un senso di pienezza non legato a me, ai miei privati appagamenti; un entusiasmo impersonale, tranquillo, che mi comanda. Quando non c’è, io la aspetto: so che presto o tardi tornerà a farmi visita. Ma guai a volerla inseguire.

Manacorda, qualche anno fa, a proposito di La bella vista*, diceva che in quel libro c’è la «visione inaugurale, quella che dà senso al mondo e ci accompagna per sempre». Nel suo percorso di vita d’un uomo, quali sono i momenti, i visi, le strette di mano che le sembrano dare senso a tutto il resto?*

Un momento decisivo è proprio quello che lei citava. Un pomeriggio d’estate, da

www.andreatemporelli.com

bambino, mentre in casa tutti dormivano (anch'io avrei dovuto essere a letto), ho visto il Golfo di Lerici. Dato che sono nato lì, questo panorama non era certo una novità; ma in quel momento mi si è come rivelato, si è capito in me. Un altro momento decisivo è il mio trasferimento a Milano, nel 1954. Avevo cinque anni e non riuscivo a rassegnarmi a questa città. Solo dopo i trent'anni ho cominciato ad accettarla, persino ad amarla. Poi ci sono i primi contatti con la musica, l'incontro con gli *Stormy Six* — che restano i miei amici più cari — e i tanti concerti, i lunghi viaggi in camioncino, le letture, gli ascolti, le interminabili discussioni… Tra le persone che mi hanno "dato senso" ci sono innanzitutto mio padre e mia madre, con il loro esempio di persone "diritte". E poi i miei quattro figli, le loro madri. L'incontro con Vittorio Sereni, quello con Franco Loi. L'amicizia con Rocco Ronchi. E finalmente, l'Orientina. Sembra un'invenzione, invece è una donna vera, verissima, quella che da vent'anni è nei miei sogni e che tutti i giorni è con me: «Con non altri che *lei* è il colloquio».

Perché ha cominciato a leggere e scrivere poesia? C'è un momento che ricorda e che può definire "iniziale" per questa sua esperienza?

Perché, è difficile dirlo. Molto prima di leggere delle vere poesie, quando non andavo ancora a scuola ma stavo cominciando a scribacchiare, le parole (e le singole lettere: mi ricordo la B, che facevo con tre o quattro pance, e la E, un pettine con infiniti denti) mi affascinavano come qualcosa di magico. Mi ci perdevo. Ammiravo le parole come si ammira un fiume, una montagna, un cavallo; mi attiravano come giocattoli meravigliosi; le assaporavo come se fossero ravioli al sugo. A leggere poesia – scuola a parte – ho cominciato verso i dieci anni, con un'edizione per ragazzi della *Divina Commedia* illustrata da Doré che mi avevano regalato e di cui ero molto fiero. Alle medie la mia insegnante di Lettere, la prof. ssa Veronesi, ci ha fatto conoscere Ungaretti, Cardarelli, Montale, Quasimodo (cosa molto insolita: a quei tempi la poesia del Novecento restava per lo più fuori dalle aule). A dodici anni mi hanno regalato *Ossi di seppia*. Leggerlo mi ha riportato all'esperienza della parola di quando ero piccolo, un'esperienza più che letteraria, più che estetica: libidinosa (non trovo altro termine). «S'è rifatta la calma / nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta. / Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma / a pena svetta». Questi ritmi ondulanti, questi suoni opachi e brillanti, maschili e femminili, che si mandavano richiami da lontano, a mezza voce, mi davano un piacere fisico. E poi, mi faceva impressione ritrovare in quelle pagine famose il paesaggio che avevo sempre avuto intorno, le agavi, i limoni, le muraglie sormontate da cocci di bottiglia, i detriti sulla spiaggia: mi dava l'idea che la poesia avesse a che fare con le cose più familiari, che fosse una loro rivelazione, una miracolosa irradiazione. Negli stessi anni qualcuno mi ha regalato l'antologia della poesia contemporanea curata da Giacinto Spagnoletti: lì ho scoperto altri poeti del Novecento, da Penna a Sbarbaro, da Jahier a Campana a Sereni (che solo più tardi avrei conosciuto di persona). È stato su questi modelli — confusi allora in un unico, sfocatissimo paradigma "moderno" — che ho cominciato a buttar giù i primi tentativi in versi. Prima che le mie presunte poesie cominciassero a convincermi, però, ci sono voluti vent'anni.

www.andreatemporelli.com

Mi pongo sempre il problema — anche come insegnante, quando devo giustificare di fronte ai miei alunni una presa di posizione su un poeta — del rapporto fra lo scrivere e due termini: necessità e volontà. È chiaro che il poeta è tale se c'è una necessità vera; d'altra parte senza volontà non ci sarebbe l'atto della scrittura. Se, però, la volontà diventa preponderante, si rischiano ripetitività, ridondanza, irrilevanza e il famoso falsetto di cui lei mi aveva parlato una volta. In che modo necessità e volontà di scrivere interagiscono in lei? Come si fa a scrivere libro dopo libro restando freschi, senza soggiacere troppo alla volontà di dover fare poesia?

Non saprei proprio formulare una ricetta. Posso dire qual è stata la mia esperienza. Fino a un certo punto — più o meno fino all'inizio degli Anni Ottanta — la volontà ha prevalso: volevo essere un poeta, e per questo volevo scrivere delle poesie, delle *belle* poesie. Da dire, non avevo niente di preciso: la cosa importante mi sembrava la forma, lo stile, l'originalità. Quello che veniva fuori era un *prodotto*, il risultato — più o meno apprezzabile — di quello che avevo imparato (o creduto di imparare) nel corso del mio apprendistato poetico. Questa prospettiva, ad un certo punto, è stata buttata all'aria da una tremenda crisi personale, ideologica ed esistenziale al tempo stesso. Le mie vaghe ambizioni letterarie sono andate in pezzi. Ora scrivevo in uno stato di disillusione, diciamo pure di totale disperazione, ma anche di nuova serenità. Erano le cose da dire a impormisi, al di là di qualsiasi poetica, di qualsiasi programma. Da allora, non mi metto mai di fronte al foglio bianco: scrivo solo quando sento che c'è un'immagine che preme, un tema davvero urgente e lascio che siano loro a dettare i tempi di scrittura. La volontà interviene solo come tensione verso le cose, sforzo di essere fedele a loro. Un romanziere o un cantautore sono tenuti a rispettare — anche per contratto — delle scadenze di produzione: se non mettono fuori regolarmente qualcosa, rischiano di essere dimenticati dal pubblico; un poeta, data la sua cronica marginalità, può permettersi di tacere anche a lungo e di scrivere solo quando sente davvero la necessità e l'urgenza di farlo. Questo è uno degli aspetti della poesia che più mi sono congeniali. I tempi lunghi, poi, consentono quel lavoro di revisione, di autocritica, di limatura, di riscrittura, senza il quale la poesia si riduce a un passatempo per dilettanti. Il mio ultimo libro, *Voi*, è uscito ben sette anni dopo *La bella vista*: quando vado a rivedere le stesure di due, tre anni fa, mi convinco una volta di più che, se lo avessi pubblicato qualche anno prima, avrei licenziato un lavoro ancora acerbo, pieno di imperfezioni, incompleto. Aspettare i tempi di maturazione di un libro non è un precetto morale: semplicemente, se uno non lo fa, se mette al primo posto la fretta di apparire, sforna prodotti fragili, poco vitali, di cui si pentirà presto.

Non sto qui a chiederle del rapporto fra la sua esperienza di cantante ed autore di canzoni e quella di poeta. Mi pare abbia già chiarito più volte. In più sono un patito di rock *e chitarrista dilettante e tendo a tenere separati poesia e canzone. Ritengo comunque che melodie e armonie siano più importanti dei testi… non si arrabbi. Però, ecco, ancora di recente vi siete esibiti insieme* live *e ho potuto ascoltarvi in rete. È possibile, secondo lei, ricreare in poesia — che di per se stessa tende ad isolare il poeta — la magia, la forza (uso un termine forte: la comunione) che si crea in una* band*? Non dico solo nella* performance live *o in sede di registra-*

www.andreatemporelli.com

zione, ma anche in fase compositiva: è possibile scrivere poesie a quattro mani? Magari unendo suggestioni personali?

La sola idea di scrivere poesie "a quattro mani" mi fa rabbrividire. Non dico che sia impossibile in generale, per tutti; certamente lo è per me. Per anni ho fatto esperienza di un lavoro artistico collettivo com'è, inevitabilmente, quello di un gruppo *rock*. Quando quella stagione è finita, ho rimpianto molte cose, tra cui appunto quello che lei chiama "comunione", ma non certo l'assemblearismo creativo. Dedicarmi alla poesia mi metteva finalmente nelle condizioni di comporre senza dibattiti e senza mediazioni, di inventare non a partire da esigenze esterne (i valori di riferimento, le poetiche stabilite, le aspettative del pubblico, dei committenti ecc.), ma direttamente da quello che premeva a me. Finalmente, ero l'unico responsabile di ciò che scrivevo; con le mie scelte, mettevo a rischio solo me stesso. Se avessi dovuto discuterli preventivamente, con qualche ipotetico "socio", i miei (nostri) versi sarebbero stati forse letterariamente più ricchi e variati, ma — credo – molto più tiepidi e insipidi. La scrittura poetica, come io la sento, è qualcosa che si lega profondamente — nel bene e nel male — alla singolarità di una persona, alla sua voce. È da lì che viene. Si può cantare insieme a qualcun altro, certo (ed è bellissimo), ma la voce che hai, la voce che ti è toccata, bella o brutta che sia, non la puoi condividere con nessuno. La devi scontare tu.

Mi interessa anche approfondire il discorso ideologico, visto che gli Stormy Six *avevano quella che i critici chiamano "precisa collocazione". Lei aveva 19 anni nel '68, ne aveva 28 nel '77. In mezzo ha partecipato al Movimento studentesco. Che cosa ricorda di quella stagione? Furono davvero "formidabili quegli anni"? C'è qualcosa che non farebbe più? Qualche rimpianto? Non ritiene che certe battaglie siano state per alcuni solo un trampolino di lancio verso ciò che essi stessi osteggiavano? Con quali rivendicazioni del contemporaneo si sente solidale?*

I miei anni di movimento cominciano un po' prima: nel '64, '65, al ginnasio. Quando è arrivato il Sessantotto, ero già un sovversivo conclamato, arrestato per manifestazione non autorizzata (in solidarietà con gli obiettori di coscienza), preso a calci e manganellate per aver protestato contro le torture nella Spagna di Franco, promotore — con altri facinorosi — della prima occupazione del liceo "Berchet". Di quella stagione ricordo (e rimpiango) il grande fermento intellettuale, lo scambio continuo di idee, le scoperte, le letture condivise, le discussioni appassionate, le speranze, il senso di libertà e di apertura. Era difficile restare chiusi in casa: si viveva in piazza, per le strade, nessuno era estraneo a nessuno; c'era l'idea di un destino comune, di una vicenda che riguardava tutti. Del Sessantotto, oggi, si tende a far prevalere l'immagine dei cosiddetti "anni di piombo". C'è stata anche molta violenza, è vero, ma io credo che a conti fatti quegli anni siano stati un generoso tentativo (l'ultimo, ahimé) di scrollare questo Paese dal suo provincialismo, dalla sua meschinità, dai suoi tinelli con tv, dal suo fascismo endemico. Non sono un nostalgico, preferisco sempre guardare avanti piuttosto che indietro, ma l'Italia di oggi, più che un superamento del Sessantotto, mi sembra una riedizione, ancora più mostruosa, ottusa, becera, di quella degli Anni Cinquanta. Per rispondere alla seconda parte della sua domanda: i voltafaccia di

www.andreatemporelli.com

certi ex-compagni mi hanno nauseato abbastanza, anni fa; oggi non mi scandalizzano più di tanto. Più che condannarli, ne ho pietà. Comunque, non si può identificare un'intera generazione con cinque o sei opportunisti. Personalmente, ho cercato di restare coerente, senza aggirare però una seria autocritica intorno a certe nostre (mie) rigidità, ingenuità, eccessi, semplificazioni. All'ultima parte della domanda rispondo in breve, schematicamente: le rivendicazioni con cui oggi mi sento più solidale sono quelle che chiedono maggiore dignità del lavoro, tolleranza per chi è diverso, una vera laicità dello Stato, una politica ecologica decisa, senza indugi e senza compromessi.

Lei ha esordito piuttosto tardi. Siamo nel 1986, con Case. *La nota introduttiva è di Cucchi, che giusto dieci anni prima aveva pubblicato* Il disperso. Idem *per* Somiglianze *di De Angelis, che è giusto suo coetaneo. Tornando al discorso ideologico: si ritiene in qualche modo post-ideologico come poeta? E questo può averla preservata da certi eccessi? Come guarda oggi al suo percorso poetico se raffrontato a quello dei poeti della sua generazione?*

Non credo alla leggenda della "fine delle ideologie". Quello che è accaduto nei primi Anni Ottanta è stata la crisi di *alcune* ideologie (i *grands récits*, come li chiama Lyotard, le grandi narrazioni totalizzanti che spiegano il mondo); le ha soppiantate un sistema di verità e di valori apparentemente più "neutro", oggettivo, pragmatico, improntato al neoliberismo, alla preminenza del mercato, a tutto quello che sappiamo: ma che cos'è questo se non un'altra ideologia? (Si osservi, tra parentesi, che il senso negativo del termine *ideologia* emerge con Marx). Detto ciò, è vero che la poesia della mia generazione è stata in un modo o nell'altro condizionata dalle teorie che entravano in crisi con l'avvento del cosiddetto Postmoderno: più che il marxismo (che con quella poesia poco aveva a che spartire) lo storicismo, l'idea di progresso, di avanguardia, di arte come "sperimentazione", come metodico superamento dei limiti, e poi lo strutturalismo, la psicanalisi… insomma, tutto il bagaglio del Moderno. I conti con alcune di queste ideologie io li avevo fatti in musica (e nei miei sparsi tentativi poetici, quasi tutti inediti) ed erano stati, alla fine, conti molto salati, che mi avevano lasciato a mani vuote. Quando ho cominciato a scrivere le poesie che poi ho pubblicato a partire dal 1986, stavo smontando e archiviando tutti i "bei discorsi" che mi avevano orientato fino a quel punto; avevo la sensazione — terribile e inebriante — di ripartire da zero. Non era così, naturalmente: quello *zero* non c'è mai, è un'illusione. Più che un punto di partenza, per me, lo "zero ideologico" era una meta da raggiungere. In quegli anni sentivo una disperata necessità di scrivere "senza rete", senza coperture teoriche. Sono stati anni di angoscia, ma anche di riflessioni decisive, di letture importanti, molto lontane da quelle di cui mi ero nutrito fin lì. Avere esordito negli Anni Ottanta, in effetti, mi ha permesso di schivare la stagione dello sperimentalismo, della cosiddetta "ricerca", delle tante trasgressioni obbligatorie. Anch'io ho pasticciato con la modernità, negli Anni Settanta, ma per fortuna i versi che ho scritto non li ho pubblicati se non in minima parte, su qualche rivista. Quando è uscito il mio primo libretto, nel 1986, ero un completo *outsider* nell'ambiente della poesia, una mosca bianca. Recensendo *Case*, Mario Santagostini parlava di una scrittura "stranamente

www.andreatemporelli.com

inattuale". Quello che differenzia il mio percorso da quello dei poeti della mia generazione, innanzitutto, è il fatto che alla poesia sono approdato tardi, con alle spalle un passato di musicista; ma credo che anche i miei trascorsi di militante politico siano un aspetto non trascurabile: negli Anni Settanta, in genere, i poeti stavano un po' ai margini delle lotte di piazza; magari erano vicini a questo o a quel partito di Sinistra, ma non erano — che io sappia — tipi da assemblea, volantinaggio, guerriglia urbana. Più che sui contenuti della mia poesia, credo che l'esperienza della piazza abbia contribuito a creare un atteggiamento di fondo verso i miei simili e verso la realtà, che indirettamente ha influito sulla mia scrittura.

C'è una cosa che mi interessa molto: i rapporti umani fra poeti. Non è curiosità, ma vero interesse umano, giuro. Considero la poesia sempre e comunque un gesto di accoglienza e ascolto: un gesto di civiltà, sempre. Lei ha rapporti di amicizia, di vicinanza umana con altri poeti? Ha l'abitudine di mandare i suoi testi a qualche poeta o ne riceve lei? C'è, insomma, anche un reciproco rapporto di lettura ed ascolto?

Con diversi poeti (l'elenco sarebbe troppo lungo) ho rapporti di amicizia: ci vediamo e non parliamo solo di poesia. Di Mario Benedetti sono stato anche collega, a scuola, per alcuni anni. I testi in lavorazione li faccio circolare poco e ne ricevo molto raramente. Scambiare commenti e consigli mi piace, ma può anche diventare fuorviante. Meglio aspettare il lavoro compiuto.

Con il dovuto rispetto — e le garantisco che nel suo caso è vero: non di facciata, tanto meno di piaggeria — lei ha sessant'anni. Potrei essere suo figlio o potrei essere stato un suo alunno, guardi un po'. Mi chiedo se alla sua età avverta l'idea o il peso o la responsabilità di poter figurare come un maestro o, almeno, come un riferimento per giovani poeti. E, se è così, come si pone di fronte a questa idea?

Insegnante, lo sono da tempo. È un mestiere che mi piace enormemente. Se per qualche alunno sono riuscito a essere un maestro, oltre che un professore, non posso saperlo. Come poeta, le dico la verità, aspiro — come tutti — a essere riconosciuto e magari apprezzato, ma non a essere considerato un maestro. Non è detto che diventarlo sia sempre gratificante: immagino che ci si senta un po' imbalsamati; se poi i "discepoli" non sono di ottima qualità, uno rischia, leggendoli, di trovarsi di fronte alla propria caricatura e magari di riconoscere tristemente, nella scimmia o nel pappagallo di turno, la smorfia inconfessabile della propria poesia, il suo birignao nascosto.

Gliel'ho chiesto perché spesso, parlando con i miei amici poeti — e così ci andiamo giù dritti senza falsetto — avvertiamo un po' la mancanza di maestri potenti. Voglio dire, la sua generazione annovera figure che noi fatichiamo a considerare maestri. Ed è un peccato, non so se di quella generazione o se della nostra… o di tutti e due. Secondo lei, perché?

Non saprei proprio rispondere. Se voi giovani non vedete dei maestri — cioè delle forti personalità poetiche — nella mia generazione, posso solo prenderne atto. Chissà, forse è meglio così: io ho dovuto combattere con modelli come Sereni o Zanzotto; voi, senza colpo ferire, vi siete già liberati dei padri. Quello che conta

www.andreatemporelli.com

comunque, alla fine, non è avere dei maestri o non averne, ma scrivere cose forti, sensate, necessarie.

Sono un po' alla Noventa o alla Fortini, lo ammetto. Lo sono nel senso che mi preme sentire una voce di poeta dentro la quale si avverta forte e chiara una visione del mondo. E più è ampia e solida, anche se poggia su un disperante nulla, più mi pare degna di essere frequentata, quella voce. In Voi*, la sua ultima raccolta, è chiaro il conflitto fra la voce del poeta e la società dei "voi", un conflitto che è riassunto nel distico «Io sputo fiamme. Voi / date un'occhiata all'orologio», come Odoardo, il rivale di Jacopo Ortis. Insomma, non si spaventi, ma giochiamo a carte scoperte: lei ha una visione del mondo? È possibile oggi avere una* Weltanschauung*?*

In *Voi*, a dire il vero, non intendevo contrapporre romanticamente me stesso *in quanto poeta* agli altri in quanto biechi rappresentanti di una certa "società". Mi rendo conto che alcuni testi possono far pensare a una denuncia dell'indifferenza, della volgarità, della stupidità diffusa, ma l'idea di fondo era quella di mettere in scena "una piaga del mondo / senza rimedio", l'eterna contrapposizione tra la prima persona singolare (poeta o non poeta) e la seconda plurale, tra l'*io* che tutti siamo e il *voi* che ci sta di fronte, che ci sta addosso, fin dentro di noi, nel profondo. In *Voi* recito la lotta che ogni essere umano ingaggia con i fantasmi che lo assediano, con i santi protettori che lo legano e lo ricattano. *Io* è la persona inchiodata alla sua carne, esposta, inerme, colpevole; *voi* è una non-persona, disincarnata e onnipotente. Con un *tu* si può dialogare; *voi* è la voce impersonale, ottusa e buona, che ci rinfaccia un debito inestinguibile. Lei mi chiede se ho una "visione del mondo". Se con questo intende un sistema di verità e di valori già dati, la risposta è no: la mia esperienza poetica è partita proprio dall'abbandono di ogni certezza dogmatica. Se invece intende chiedermi se parto da una prospettiva determinata, allora sì. Un occhio — il *mio* occhio — ce l'ho. Più che una visione del mondo, ho una *vista*. Mi permetta però di citarmi ancora: «Più grande di tutto è lo sguardo / ma le case sono più grandi».

In Voi*, l'ultimo suo lavoro, c'è un verso che è per me davvero forte: «Non siete disperati: / siete tristi». E poi c'è la poesia* Tutti*, che dà il titolo ad un suo libro, in cui le tre strofe si aprono con tre verbi che, in sequenza, danno un'idea di visione del mondo e della poesia. Lei dice: «cercavo, ascoltavo, speravo». Tuttavia sempre in un passo di* Tutti *si legge: «la speranza avvelena». Speranza e disperazione: fra questi due termini per guardare al futuro quale sceglierebbe?*

La «speranza che ci avvelena» è quella ottusa, caparbia ("gnucca", per dirla in lombardo), che ignora la disperazione. Solo chi è capace di disperare, credo, conosce la vera speranza. La tristezza è un sentimento piccino, superficiale, che nasce dall'inseguimento morboso di una felicità che non arriva mai; attraverso la disperazione, uno lascia cadere l'illusione di una felicità personale, di un premio, di un risultato, e si apre così alla gioia, che è immensa e senza motivo: non una ricompensa, ma un dono. Alla fine, io sento che la gioia è la cosa più forte, il fondamento incrollabile del mondo.

www.andreatemporelli.com

Riguardo al mondo in cui viviamo, ho l'impressione che tirando in ballo sempre la globalizzazione non si decida nulla, non si riesca ad avere una visione esaustiva del mondo e del futuro, perché, si dice, le variabili in gioco sono troppe. Mi riferisco alla politica, per esempio. Ora, la poesia non dovrebbe sognare le cose che potrebbero essere? Cioè, io avverto, come lettore di poesia, il bisogno di leggere qualcuno che abbia la presunzione buona di fondare nuovi mondi, di darci la visione del futuro. La poesia può, deve recuperare esaustività?

Nonostante sia stata ridotta a un "settore" marginale della letteratura e della cultura, la poesia — quella che conta, voglio dire — continua a essere ciò che è sempre stata: l'esperienza più radicale e arrischiata della parola, del linguaggio. E nel linguaggio tutti viviamo, ci incontriamo, incontriamo il mondo. In poesia, la comunicazione (feticcio del nostro tempo) si espone al fraintendimento, passa anche attraverso la perdita di contatto, sconta l'incomprensione, l'oscurità. Ma anche il verso più indecifrabile addita ciò che è comune. Nella poesia — anche nella più oscura e solipsistica — c'è sempre la promessa di una comunità. In questo la poesia è profondamente politica: il mistero con cui ha a che fare è la più originaria *res publica*. Guai, però, a volerlo predicare, a voler "fondare nuovi mondi" a suon di versi. I nuovi mondi — il mondo, che è sempre nuovo, anzi è *il* nuovo — sono più presenti in una poesia che parla apparentemente di tutt'altro che nella più focosa invettiva profetica.

Torniamo alle azioni del poeta. Senza dubbio il "vedere" è il tratto distintivo della sua poesia. Lei stesso lo ha ammesso, ricapitolando i termini del suo fare poetico. Che differenza c'è fra l'idea simbolista della veggenza e il suo "stare di fronte" alle cose?

Non riuscirei mai a pensare a me stesso come a un veggente; piuttosto, sono un *guardante*. Un guardante non è un osservatore, uno scrutatore, un ispettore: è uno che si espone al rischio di vedere. Lo "stare di fronte" non è tanto un programma di poetica, quanto una condizione, che io sento come la condizione di tutti. Noi guardiamo le cose, le persone, e loro ci riguardano. Ci si presentano, ci si offrono, ci sfidano. Ci sembrano. Io non presumo di vedere oltre, di vedere *altro*. Sto in faccia, e saluto.

Siamo già entrati nella sua poesia. Se dovessi spiegare ad un mio alunno chi è Umberto Fiori, gli direi, rubando un'immagine dai suoi testi: è un poeta stilita, uno che sta su una colonna in mezzo a noi tutti e da lì sta attento, come una sentinella, e cerca di vedere nella realtà, nelle cose e nelle persone che lo circondano se all'improvviso si manifesta il senso delle cose. Si riconosce in quest'immagine? Ed è questo oggi — o sempre — il ruolo del poeta?

Lo stilita di cui parlo nella poesia che lei cita mi serviva per raccontare — con ironia e con dolore — la cortesia delirante che — assieme ad altre cose — fa di me l'uomo che sono. Come poeta mi sento uno stilita che è sceso in mezzo alla gente e che si è smarrito. Baudelaire aveva perso l'aureola in mezzo al traffico: io ho perso la colonna. Ma continuo a mangiare cavallette.

www.andreatemporelli.com

Ovviamente questa immagine potrebbe saltar fuori in una spiegazione su Montale. Mi pare che ci sia moltissimo Montale nella sua poesia. E a volte – perdoni il volo pindarico all'ingiù, ma lo uso sempre a scuola – credo lei sia un po' come Neo, il protagonista di Matrix…

Di *Matrix* mi intendo troppo poco per rispondere. Montale è stata una delle mie prime letture, da ragazzino. Amo gli *Ossi*, soprattutto, un po' meno *Le occasioni*. *Satura,* che tanta influenza ha avuto su certa poesia degli Anni Settanta, mi sembra un libro imbarazzante.

Ancora sul vedere: la sua lingua così normale potrebbe sembrare alla critica poco adatta alla conoscenza del profondo. Voglio dire, anche Zanzotto ha cercato di vedere "dietro il paesaggio", però la sua lingua intarsiata in quell'occasione sembrava più capace di uscire dal quotidiano e carpire le profondità nascoste. Perché è convinto che anche la sua lingua possa compiere questo salto nell'oltre? Ho letto che la spinta le è venuta leggendo Wittgenstein…

Del fatto che la mia lingua possa "compiere un salto nell'oltre" non sono per niente convinto. Questo non è comunque il mio scopo. Più che vedere "dietro il paesaggio" io cerco di stargli di fronte (ne abbiamo già parlato). La lettura di Wittgenstein, a cui lei fa riferimento, è stata ed è per me fondamentale: una sorta di risanamento mentale. La sua disarmante chiarezza, l'apparente ovvietà di certe affermazioni, l'ingannevole banalità di certe domande, mi hanno conquistato subito. Il suo pensiero parte dalle cose e dalle esperienze più familiari, usa il linguaggio più normale, eppure riesce a produrre dei lampi che di colpo mostrano tutto sotto una luce mai vista. È un alieno e un uomo della strada al tempo stesso. È come se avesse una fiducia infinita nel fatto che la verità è già lì, dentro ciascun individuo, e che per trovarla basta affidarsi a lei, lasciarla parlare, lasciarla ragionare.

Riguardo a questa capacità di attingere a ciò che sta oltre, La bella vista *segna l'approdo al primigenio, alla prima visione, al paesaggio dell'infanzia. È possibile insomma che il suo percorso poetico muova da Montale — e da una certa ritrosia ad attingere all'oltre — e giunga ad Ungaretti, nella fattispecie al binomio memoria-innocenza?*

Non saprei. Quando ho scritto *La bella vista,* comunque, non pensavo a Ungaretti. L'infanzia è sempre stata presente nelle mie poesie, soprattutto nelle similitudini. È una stagione che ho ritrovato tardi, nella maturità, quando ho messo da parte le presunzioni e le favole dell'adolescenza.

Ho scomodato Montale, soprattutto per l'atteggiamento severo nell'osservazione del male nelle cose. Però, rileggendo Tutti*, ho trovato due miei vecchi appunti lasciati sul frontespizio. Il primo dice pressappoco che la sua poesia ha qualcosa di onirico, mi fa venire in mente il resoconto di un sogno (lei usa molto l'imperfetto in quel libro).* La vida es un sueño*?*

Il primo (e unico) sogno che ho messo in poesia è in *Voi*, dove si parla di una macchina che cade in un canale. L'uso dell'imperfetto, in *Tutti*, nasce dal fatto

www.andreatemporelli.com

che nella prima sezione del libro, che si intitola *Anni*, rievoco per frammenti un certo periodo della mia vita. Forse qualche episodio può far pensare a un incubo, ma non era mia intenzione creare un'atmosfera onirica: le deformazioni e le trasfigurazioni (il cadavere cordiale, il lumacone analfabeta e cocainomane) hanno il solo scopo di restituire l'angoscia di questa o quella situazione reale, effettivamente vissuta.

Il secondo appunto tira in ballo un incrocio di realismo magico alla Casorati con De Chirico e con certo iperrealismo americano, come Bechtle o le città di Richard Estes. Quale rapporto ha la sua poesia con la pittura? E con il cinema?

Con il cinema, direi quasi nessuno. Con la pittura, invece, il rapporto è strettissimo. Casorati, che lei nomina, l'ho scoperto da ragazzino, nei libri di mio padre. I suoi quadri mi ipnotizzavano, passavo ore a copiarli. Anche De Chirico mi piaceva, ma il mio preferito era (ed è ancora) Sironi. La gravezza delle sue figure, i loro piedoni, i colori tenebrosi o acidi, e poi i paesaggi urbani, così severi, così stoici e rabbiosi, mi sono entrati nell'anima. Le città di De Chirico sono manieratamente "metafisiche" (un po' come quelle di Hopper, a cui qualcuno ha accostato le mie case), quelle di Sironi sono laceranti. Magrelli una volta mi ha apparentato a Domenico Gnoli, un pittore *pop* piuttosto eterodosso, e non aveva tutti i torti. Un altro pittore a cui mi sento vicino è Keith Haring. Quando ho visto per la prima volta il suo cane che abbaia, il suo bambino radiante, i suoi omìni senza volto, mi è parso di riconoscere qualcosa che anch'io tentavo di fare in poesia: figure arcaiche e quotidiane insieme, icone, archetipi, feticci, che hanno insieme la fissità delle immagini sacre e l'animazione di una creatura viva, presente.

Anche l'estrema lucidità e l'oggettualità nei suoi testi rimandano a Montale. In questo senso vorrei capire meglio la presenza di due topoi *della sua poesia: le case e gli scavi. Delle prime ci fa avvertire che sono salvezza e pericolo. In che senso?*

Le case — le facciate delle case, e specialmente i muri ciechi — sono il volto dell'altro, che ti si presenta, rimprovero e lusinga, minaccia e compagnia.

E gli scavi? C'è affinità con l'idea del digging *di Heaney?*

Heaney — temo — non c'entra. Nei miei scavi si vede che cosa c'è *sotto*, che cosa c'è *oltre*: terra, fango, sassi. Sono sempre scavi di fondamenta. Sono il fondamento scoperto, messo a nudo. Qualcosa di estremamente familiare, banale, eppure inquietante. Una fossa comune ma anche un teatro, un cratere spento, ma anche la promessa di un luogo dove abitare.

Gli scavi sono lo sforzo, quasi alla Fontana, di andare di là? Ma di là dove? C'è una prospettiva escatologica nella sua vita?

(…)

Altra immagine che ho trovato in più passi, come qualcosa che fa parte del suo immaginifico profondo, come un'ossessione, è la sagoma dei morti sulla strada, come l'ultimo segno del vivente, una specie di impronta platonica, ma che noi vediamo a posteriori, quando è tutto finito. Perché ricorre a quest'immagine così tremenda?

www.andreatemporelli.com

(…)

Dicevo che la sua è una poesia di oggetti. Però credo sia riduttivo parlare della sua poesia solo in termini oggettuali. Mi sbaglierò forse, ma io la vedo molto di più come un poeta antropocentrico, anzi, decisamente sociocentrico, nel senso che dovunque nella sua poesia c'è un'attesa di incontro, di riconoscimento e persino di solidarietà fra gli uomini. Insomma, la vedo molto come poeta civile. Si riconosce in questa mia lettura o ho preso un abbaglio?

Sono senz'altro antropocentrico e anche — come lei propone — sociocentrico. La definizione di "poeta civile" non la rifiuterei, ma bisognerebbe intendersi. Certo non lo sono come lo è un Fortini, un Pasolini, un Loi, un Noventa. Ho cercato di spiegarlo poco fa, quando si parlava dei miei trascorsi politici…

Ancora sul dettato. Vorrei partire da una definizione di Dante a me molto cara — un amico filologo me la ricorda sempre… Nel De Vulgari Eloquentia *parla della poesia come di* fictio rethorica musicaque poita*, cioè una finzione resa secondo retorica e musica. Prima parte della domanda. Lei vede la poesia come finzione che serve a rivelare verità? Qual è il rapporto fra filosofia e poesia?*

La poesia è appunto una *fictio,* una rappresentazione delle cose, del mondo, una loro ri-presentazione. La presenza che la poesia produce può sembrare effimera, precaria, risibile, puramente "derivata"; in realtà, è nella poesia che le cose trovano la loro più autentica presenza, quella che si conserva dopo che il tempo ha travolto il "qui-e-ora" in cui stavano così saldamente. Nella siepe dell'*Infinito* (*questa* siepe) gli arbusti del monte Tabor — mille volte seccati e rigermogliati in mille parvenze e seccati ancora — sono finalmente *veri*. È la loro immagine, la loro *finzione* poetica, ad averli resi tali. Sul rapporto tra filosofia e poesia ci sarebbero troppe cose da dire, magari ne parliamo un'altra volta.

Seconda parte: retorica e musica, il solito problema delle forme, così forte da fine Ottocento ad oggi. Lei stesso usa l'endecasillabo, o altri metri della tradizione. Mi pare poi che i debiti maggiori siano con il dettato di Caproni (paratassi, testi che si rastremano libro dopo libro, espressioni gnomiche) quello dal Muro della terra *in poi…*

Caproni ce l'ho senz'altro nell'orecchio, ma non tutto mi convince. Dal punto di vista metrico-ritmico direi che il mio punto di riferimento decisivo è Montale, la sua capacità di stare dentro e fuori le forme della tradizione, di essere chiuso e aperto, musicale e dissonante. Prima ancora, il mio modello è Leopardi, la sua libera e sapientissima articolazione di versi e strofe a partire dagli impulsi del discorso, del voler dire.

Ho notato anche che in Voi *c'è un aumento di espressioni interrogative rispetto ai precedenti volumi. Perché?*

In *Voi*, un io affronta l'umanità che lo giudica, la invoca, la interpella. L'interrogazione è una delle forme eminenti di questo confronto.

Nelle ultime due raccolte ha anche abbandonato la titolazione ai singoli testi, che però hanno perso molta discorsività presi a sé, e sono tendenzialmente più

www.andreatemporelli.com

brevi. C'è insomma il passaggio da una forma lirica ad una più poematica o più da monologo espresso in una lunga sequenza di frammenti?

Voi si è sviluppato come una serie di testi fortemente legati tra loro, ma non ordinati in forma di poemetto come nella *Bella vista,* dove i passaggi sono puntualmente numerati. Scrivendo non avevo un progetto preciso: ho lasciato che le cose che avevo da dire prendessero a poco a poco la loro forma. *Voi* ha una poesia iniziale e una finale, ma tra questi due estremi non c'è uno svolgimento riconoscibile: c'è un delirio in varie forme e in vari toni, discontinuo, spesso contraddittorio, senza una vera direzione. Solo verso la fine interviene una sorta di sviluppo, di possibile conciliazione. In effetti, senza che io lo abbia voluto, gli elementi teatrali risultano qui decisamente più forti che in altri miei lavori.

Sono molto curioso di entrare nel suo atelier. *Come nasce una sua poesia? Come procede? Può farmi un esempio prendendo un suo testo breve?*

Non parto mai da uno spunto formale, da un'idea già in versi. A volte da singole parole, ma più che altro da immagini, ragionamenti, emozioni. Su un grosso quaderno, annoto alla rinfusa quello che mi passa per la testa. Quando vado a rileggere, ci sono appunti che sembrano più vivi, che "pulsano" come un taglio che si è infettato. Li riconsidero, cerco di capire cosa c'è dentro. Scrivo, riscrivo, faccio germogliare il nucleo di partenza. Le prime stesure sono legnose, sgraziate: si sentono gli argani, le pulegge, il rumore dell'officina; a poco a poco cerco di raggiungere un punto in cui il discorso procede come da solo, con il ritmo e la scansione che l'argomento impone. Ci vogliono mesi, a volte anni. A volte non viene fuori niente.

Ancora in Voi, *verso la fine del libro c'è la richiesta e la speranza di vedere i voi «più vivi / più forti […] brillare di una gloria / tolta a nessuno, / senza confronti, perfetta». Addirittura afferma «Essere là, con voi, / starci di fronte: / io non aspetto altro». Ecco, queste sono le visioni, le aperture, questo è il respiro che io mi aspetto dalla poesia di oggi. Chi sono gli autori viventi che lei predilige e che secondo lei aprono dei mondi al lettore?*

(…)

Sta lavorando ad un nuovo libro?

Sto scrivendo dei saggi, a partire dai corsi che ho tenuto all'università negli anni passati. Gli ultimi riguardano Sereni (due varianti del *Diario d'Algeria*) e Calvino (*La giornata d'uno scrutatore*). Un nuovo libro di poesia è in cantiere da un po', anni fa ne sono usciti dei frammenti su *Il gallo silvestre*. Dovrebbe intitolarsi *Il conoscente*. È una sorta di racconto in versi, falsamente autobiografico, in cui mi trovo a confrontarmi con un personaggio insinuante, odioso, che mi lusinga e mi sfida: una cosa del tutto diversa dai lavori precedenti.

www.andreatemporelli.com

Paolo Lagazzi

Il carnevale della paranoia

Quando ci accostiamo ai versi di Umberto Fiori siamo subito catturati dai timbri sciolti, colloquiali e franchi della sua voce. Il poeta parla, evocando con tocchi leggeri vie, case e scorci di una città in cui non è difficile riconoscere Milano. Ma che cosa dicono davvero le sue parole? A che cosa tendono le sue evocazioni? Quali domande si nascondono dietro le superfici di una lingua così sobria e quietamente vibrante? Leggere questo originale poeta ci porta, presto, a capire che i suoi quadri di vita vissuta sono degli scavi filosofici, delle sonde gettate nel mistero dell'esistenza. Questi scavi avvengono secondo prospettive del tutto eccedenti le strategie del pensiero teorico; filosofare non vuol mai dire per Fiori affidarsi all'astrazione o alla matematica delle idee: la sua inesausta ricerca di un senso, mettendo in discussione le aporie, le ambiguità e opacità del linguaggio chiuso negli spazi mentali, è tesa a confrontarsi con il mondo delle "cose in sé", con l'evidenza nuda e arcana di ciò che appare. Questa tensione richiede, per essere liberata in tutto il suo respiro, il ridimensionamento dell'io: solo riuscendo a districarsi dalla volontà di potenza annidata in ogni prospettiva egoica, ci dice di continuo Fiori, il nostro sguardo potrebbe posarsi sul mondo con una lucidità fresca e inedita, con quella capacità amorosa di aderire all'essere che nasce dalla pazienza, dalla forza dell'ascolto e dell'abbandono. Ma, simile a quei virus che di tanto in tanto precipitano in una fase di latenza, per risvegliarsi poi con rinnovata aggressività, l'io ha una vita caparbia e coriacea, resistente a tutti i nostri sforzi per tenerlo a bada.

Come la nuova raccolta del poeta *Voi* (Mondadori 2009) ci mostra con una caustica e pungente amarezza, nulla è più difficile nel nostro tempo squassato da infiniti rapporti di forze, da enormi ipocrisie, da una deriva generale di linguaggi, comportamenti e valori, che una serena, positiva convivenza tra l'io e gli altri, cioè tra ciascuno di noi e il magma brulicante della realtà. Nessun libro di Fiori è più "politico" nel senso etimologico del termine: se nella raccolte precedenti ci appariva un maestro di esercizi quotidiani di verità, qui egli squaderna le sue stilettate per colpire "il marcio in Danimarca", il tragico squagliarsi del senso della polis, la difficoltà di ogni dialogo umano e civile, famigliare e personale. Il punto di vista che orienta la raccolta è quello di un "io" contrapposto a un insieme di "voi"; questo io non ha, credo, molto a che fare con quello biografico del poeta, anche se forse ne raccoglie e confessa alcuni umori e fastidi, certe ritrosie, certi rifiuti. L'io è anzitutto, come ha scritto Gadda in una pagina famosa della *Cognizione del dolore* riportata in esergo, «il più lurido di tutti pronomi», capace di pesare sull'esperienza degli uomini al modo d'un immenso macigno. Ma nemmeno gli altri pronomi appaiono molto affidabili: come osserva sempre Gadda, essi non sono che «i pidocchi del pensiero». Benché dunque non parteggi, se non a flash intermittenti, per l'io, Fiori non tifa neanche per la folla dei "voi": il suo sguardo, mosso da una sorta di indignazione senza nome, da un disagio che non trova come sciogliersi, guizza in ogni senso per

www.andreatemporelli.com

cogliere tutto il complicato ordito di azioni e reazioni, di sfide e controsfide, di insulti e abbracci, di fughe e ritorni che si tesse e stesse senza tregua tra noi e gli altri in questo teatro generale dell'assurdo, in questo gran carnevale dell'isteria, della paranoia e della violenza che è diventato il mondo. Da un lato, l'io scorge nei "voi" degli oppressori, dei ricattatori, dei bari, perfino dei vampiri votati a succhiargli il sangue; esasperato da queste visioni che forse lui stesso ha creato, si lancia contro di loro menando fendenti all'aria, imprecando, gesticolando, ma dimostrando così soprattutto la sua impotenza. Da un altro lato, consapevole, in un angolo della mente, della propria fragilità, l'io non può non arrivare a capire che non sarebbe nulla senza gli altri, che in realtà sono una parte fondamentale del suo essere. Ma, se l'io e gli altri sono la medesima realtà, da cosa nasce quel viluppo di incomprensioni che li spinge a cercarsi, a colpirsi e a fuggirsi? «Se siamo uguali, se / siamo lo stesso, / che cos'è questo male, / questo bene che ci separa?».

A tale domanda Fiori non può fornire nessuna risposta assoluta. Solo questo egli sa: che in certi momenti il *pathos* da scorticamento reciproco fra l'io e il mondo si placa: le voci tese come corde al diapason si smorzano, e d'un tratto, per una sorta di miracolo, da esse fiorisce una musica, un coro armonico, un canto. Sono gli attimi in cui sulla terra rinasce la poesia, la luce, la grazia umana e divina delle cose fluenti nella loro spontaneità. Ma queste occasioni sono troppo rare; così, per chi si sente assetato di bellezza mentre la marea fangosa del caos sta montando sempre più alta, resta solo da sperare che il mondo si svuoti, che l'io e gli altri spariscano, che il gran discordo delle voci si azzeri: solo allora, nel silenzio e nella quiete, sarà possibile la «gioia di nessuno», la gioia pura delle cose senza parole, senza pronomi, senza perché.

Giuliano Ladolfi

Umberto Fiori: La parola chiara e forte

Umberto Fiori è il poeta italiano che per primo ha attuato in maniera convincente il superamento del "novecento", il poeta in cui la parola ha ritrovato un giusto, corretto ed equilibrato raccordo con il mondo.

Egli in un intervento su «Atelier» del dicembre 1996 a proposito dell'antologia di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, *La parola ritrovata*, a tal proposito cita il pensiero di Giancarlo Pontiggia: «I poeti contemporanei provano orrore della parola che dice, della parola che spiega. Pensano che quando una parola viene investita da un senso, perda la sua potenza. Tutta la loro preoccupazione, in fondo, è quella di liberare la parola da ogni significato, soprattutto se comune, di essere diversi, di costruire versi dispersi, riparati dalle possibilità del senso». E in saggio intitolato *Gli "sciacalli" di Montale. Riflessioni su oscurità e chiarezza in poesia* («Atelier» n. 20, dicembre 2000), egli ritorna sulla parola poetica: «Molta poesia del Novecento sembra avere smarrito ogni fiducia nel "reale" come fonte e paradigma della significazione poetica. Di più: sembra sfuggire programmaticamente il reale o, comunque, tenerlo a debita distanza e prenderlo con le pinze, come ciò che è eminentemente impoetico. D'altra parte, a ben vedere, il reale (o il suo spettro) le è indispensabile a creare per contrasto l'immaginario di cui si nutre (o crede, o finge di

www.andreatemporelli.com

nutrirsi). A forza di servirsene come di una pura antitesi o come di un materiale da elaborare, essa ha cessato di guardarlo in volto, di ascoltarne la forma, di leggerne la "leggenda". E d'altra parte, paradossalmente, si ha l'impressione che questa poesia creda alla solida esistenza di un cosiddetto reale, alla sua (seppur grigia) verità, alla sua dicibilità (in prosa!) ancor più ingenuamente della poesia apparentemente più "realista" (se non fosse così, perché temerne i cattivi influssi?). Molta poesia fugge la "realtà" (e al tempo stesso le accorda un credito sorprendente), perché tende a identificarla con la scena radicalmente "spiegata" (cioè, in questa prospettiva, rischiarata e profanata) che discorsi ben più autorevoli del suo — la scienza, l'ideologia, la chiacchiera quotidiana — hanno costruito negli ultimi due o tre secoli. […] Intendiamoci. Non è mia intenzione, qui, prendere partito per una poesia "realista" in contrapposizione a una poesia "pura", "astratta", "assoluta", sostenendo la scelta con argomenti. […] Neppure è mia intenzione propugnare una poesia "chiara" e "facile" in contrapposizione a una "oscura", "difficile", una poesia "comunicativa" contro una cifrata, esoterica, chiusa».

La poesia di Umberto Fiori, dunque, nasce da una consapevole poetica, maturata attraverso lo studio della tradizione e della contemporaneità. Il segno evidente, che immediatamente colpisce il lettore, è il suo registro colloquiale, il quale non disdegna alcuna espressione comune. Il poeta riesce a dissimulare il sicuro possesso di un bagaglio tecnico e culturale in un andamento solo apparentemente discorsivo, in cui confluiscono versi tradizionali, assonanze, allitterazioni, rime e ritmi che sommessamente connotano ed amplificano il significato del testo. La riflessione sulla parola non rimane invischiata, come in Magrelli, nel pantano di una metapoesia staccata dal mondo, lo scrittore in *Esempi* (1992) e in *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, aggancia la 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.

La scelta espressiva di un registro colloquiale e di un lessico *standard* si connatura profondamente con la sua poetica che si sostanzia in un illusorio descrittivismo, in cui confluiscono scene comuni, situazioni quotidiane, ambienti cittadini. Ma proprio all'interno dell'ovvietà egli sa "tagliare" con il bisturi affilatissimo dell'immaginazione intellettiva il senso del reale, il senso dell'essere, dell'esistere, del fare e del dire.

Fiori esordisce con *Case* (1986), una *plaquette* dai tratti poetici talora già definiti, che Marco Merlin ossimoricamente definisce di «indecifrabile evidenza», la quale si nutre «nella certificazione di intricati rimandi interni che ad ogni rilettura impongono nuclei tematici di primo acchito avvertito come accessori, poiché la catena delle simitudini da strategia meramente poetica assume spessore ontologico e disegna una costellazione simbolica sempre più coerente». La prima poesia di *Esempi* apre il ciclo con la similitudine del viaggio in treno, ma *Treno* è giusto il titolo della poesia conclusiva, quasi a incorniciare la dimensione dello stare attra-

www.andreatemporelli.com

verso il contrasto con il moto orizzontale del viaggio. E «paradossalmente, mirando a una trasparenza espressiva, l'autore sa benissimo che la comunicazione è per sua natura oscura, impervia, e la rottura della solitudine dell'individuo resta un momento di grazia, non una conseguenza programmabile. Nei discorsi dell'uomo nulla è poi tanto chiaro come sembra e, anzi, più ci si sforza di spiegarsi, di chiarirsi (addurre esempi!) e più si accumula distanza dagli altri» (Marco Merlin).

E proprio approfondendo il tema della comunicazione in *Chiarimenti* l'autore pone in luce fin dal titolo la divaricazione fra la parola (il senso, la verità) e il suo manifestarsi (l'atto del dire, del comunicare), la cui inflazione paradossalmente comporta una sensibile diminuzione della pienezza di senso esprimibile. Ne deriva una lezione profonda di vita, che diventa anche lezione di poesia: per meglio lasciar parlare le cose, è necessario ritirarsi, "farsi poveri". Tutti i componimenti del libro si presentano come piccole allegorie che dal quotidiano assurgono ad appercezioni emblematiche della discordanza tra "discorso" e "voce", tra il senso che anela a manifestarsi e la nevrotica volontà di affermarlo che lo soffoca, oppure dell'improvvisa liberante concordanza fra ciò che si dice e ciò che si è, ovvero fra offerta e atteggiamento. Questa, è l'unica possibilità di canto che ci resta, minima ma sconvolgente.

Il testo trae ispirazione dalla sofferenza prodotta nell'autore dalla banalizzazione dei rapporti sociali: nelle grandi città come Milano «la parola» non trasmette, non è più veicolo di realtà interiori e non perché non si parli, ma perché si parla troppo e non si ascolta. Questa desolazione, sintomo di una sofferta solitudine, di un tragico vuoto interiore, ma anche di un desiderio inesausto di autenticità di comunicazione, si realizza anche nello stile, volutamente abbassato al tono colloquiale. La metropoli lombarda, pertanto, si pone come l'emblema del mondo occidentale, in cui la parola invece di unire innalza un'invalicabile barriera, isolando l'individuo. La poesia di Fiori affronta, dunque, il "nodo" della nostra cultura: l'uomo è incapace di giustificare i fondamenti del suo pensiero, di dare consistenza ai "fatti", di uscire dall'incomunicabilità pirandelliana del *Così è (se vi pare)*. Il vigore stilistico può essere riscontrato anche nel fatto che, pur adottando la tematica della parola, non cade mai nella metapoesia, poiché l'obiettivo non è la lingua, ma la comunicazione tra le persone.

Anticipato nella *plaquette Parlare al muro* (Marcos y Marcos, 1996), nel libricino *Tema* stampato in 90 copie da Meri Gorni (En Plein, 1997) e dal numero di giugno 1998 di «Atelier», la raccolta *Tutti* (Milano, Marcos y Marcos, 1998) porta a compimento l'evoluzione stilistica e tematica precedente.

La silloge è divisa in due parti, *Anni* e *Figure*, e comprende 70 liriche dai titoli programmatici: *Fermata, Presepe, Intonaco, Pozzo, Autobus, Segnali, Facciate, Nomi, Le case, Trenino ecc.*, come pure programmatico è il titolo di una pubblicazione che si propone di esprimere la vita di tutti: «Speravo, un giorno, di vedere quello / che vedono sempre tutti» (*Tutti*).

La scelta di assumere come tema la realtà di tutte le persone aiuta il poeta ad evitare il pericolo di scadere nell'ironia di gozzaniana memoria e di porsi nei confronti della vita semplice in atteggiamento estetizzante come il d'Annunzio di

www.andreatemporelli.com

Consolazione, come pure la situazione privilegiata di un Pascoli che nel mondo delle "piccole cose" fugge per trovare un "minimo di vivibilità" dai problemi della società. Similmente diversa è anche la posizione dei poeti realisti del Secondo Ottocento come Guerrini e Stecchetti, che si compiacevano dell'ambiente quotidiano e di un registro linguistico familiare come reazione alla restaurazione classicista carducciana e ai residui di un Romanticismo "arcadico" svenevole e sentimentale.

La poesia di Fiori è diversa sia perché egli aderisce fino in fondo alla realtà cittadina di cui parla sia perché differente è la temperie poetica in cui è stata concepita l'opera. A mio parere, infatti, egli porta a compimento quel processo di "disaulicizzazione" della poesia, iniziato negli Anni Novanta nei confronti della tradizione di questo secolo che, pur proclamando di evitare «le piante dai nomi poco usati» caratteristici dei poeti laureati, comprende sia il letterarissimo Gozzano sia il ricercato Montale sia il "tenue" Caproni che provava sospetto per ogni poesia che «non conten[esse] nemmeno un bicchiere o una stringa» sia l'intellettualismo sperimentale. Neppure si può inserire Fiori nella linea sabiana di adesione positiva al reale, perché egli assume un atteggiamento di pensosa preccupazione che lo induce a scandagliare l'esperienza comune al fine di rendere *tutti* consapevoli della condizione di disagio che stanno vivendo. Dalla furia iconoclasta delle Neoavanguardie attraverso i percorsi delle correnti neorfiche e realiste, la poesia italiana negli ultimi anni ha decisamente imboccato una strada che, pur conservando l'anelito al canto, ritrova, battezzando i «frammenti» luziani, la parola, la parola comune, la parola di tutti, quella usata nello scambio quotidiano, ricondotta non alla mallarméana purezza verginale primitiva, ma a strumento di "umile" conoscenza.

Seguendo questa impostazione il poeta si accinge ad esplorare la vita della città con le vetrine, con la fermata delle autocorriere, il cinema, l'incidente, lo scompartimento di un treno, l'aiuola spartitraffico, il parco, il trenino ecc. e di fronte alle realtà "minime" assume un atteggiamento di addolorata riflessione constatando «il veleno che intossica le cose, / le fa morire» (*Niente*), il dolore che si sostanzia all'esistenza e che è «il peccato più grande» (*Raglio*), come pure il senso di sgomento nell'avvertire «crescere il vuoto / [...] la pena / di rimanere, senza niente intorno, / il centro» (*Piena*).

Fiori, come si vede, senza alcuna pretesa di poeta vate e senza attribuire il pascoliano tono moralistico ai suoi versi, si immerge profondamente nella vita della gente comune, di cui adotta toni e linguaggio: «Quando si mettono a nudo / in questo modo, di fronte a gente mai vista, / e la vita — la loro — / te la mettono in piazza come quella / di chiunque, così ridotta all'osso [...] Parlano come se fossimo / tutti di tutti» (*Scompartimento*). L'anticipazione del complemento oggetto ("la vita") unito alla ripetizione del pronome in funzione "fatica", come strumento per suscitare l'attenzione dell'ascoltatore proprio della conversazione, il paragone colloquiale ("ridotta all'osso") rappresentano chiare testimonianze dello stile della raccolta e degli esiti a cui è pervenuto l'autore che parla «come se fossimo tutti». Anche la semplificazione della struttura compositiva si armonizza con l'esigenza di chiarezza (non a caso la precedente raccolta si intitola *Chiarimenti*): solitamente

www.andreatemporelli.com

un fatto costituisce la scintilla che produce un moto interno di sentimenti che confluiscono in una seconda parte di umana riflessione o di un paragone, spesso tratto dall'infanzia, che assume la funzione di dilatarne il significato. La descrizone risulta asciutta, lapidaria, asettica; il paragone è vibrante, tagliente come un frustata di luce che dilata la scena e le conferisce in modo non mediato emozione e sentimento: «Lontane ormai com'erano, le quattro / cose che avevo fatto / [...] Ancora addosso mi stavano. / Non però come un peso. Direi, piuttosto,/ come sta in testa a un calvo / un parrucchino» (*Le quattro cose*).

Mi pare opportuno sottolineare che la riflessione umilmente pensosa del poeta si salva dall'arguzia montaliana in forza della verità e della realtà cui aderisce strettamente e si attua mediante immagini fortemente evocative: «"Ma goditi un po' la vita! [...] Perché non provi ad essere più sciolto, / più morbido?" [...] Io sorridevo fino a farmi male, ma non riuscivo a nasconderlo / né a me né a loro, che ero troppo piccolo / persino per giocare ai soldatini / o alle signore» (*Rinfresco*). Non si può non rilevare il vigore dell'esortazione che come una lama si abbatte sull'ignoto interlocutore — del resto chiamato «cadavere» — con un giudizio di severa condanna espresso con la forza della pura evidenza e trae dall'interna situazione il "lampo" di conoscenza che costituisce l'elemento poetico più interessante.

Questo stile "umile" deriva da una precisa scelta dell'autore e non va assolutamente considerato come frutto di trascuratezza, perché, se si esamina il dettato poetico sotto il profilo metrico e strutturale, si riconoscerà un possesso degli strumenti versificatori tanto più scaltrito quanto più dissimulato. Prendiamo come esempio la lirica *Mostri*: «Se da un tram, sulla circonvallazione, (endecasillabo) / mi trovavo specchiato in una vetrina (endecasillabo ipermetro) / tra le mazze da golf (settenario) / i sandali d'oro e il velluto (novenario), / di nuovo lo vedevo: (settenario) / ero un tizio (quaternario)». L'intera composizione, inoltre, è sorretta da due rime: tizio: vizio e mostro : nostro, con cui si chiude.

Con Fiori la poesia riprende a parlare senza pretesa di raggiungere la Verità né di accontentarsi della sua negazione. Si accontenta del poco, di ciò che tutti vedono e che tutti sentono. E attraverso l'umiltà di questa scelta etica ed estetica giunge a compimento il processo di sliricizzazione, che fin dal Romanticismo aveva indotto il poeta a ripiegarsi su se stesso, per aprirsi al mondo, all'autenticità dell'esistenza contraria ad ogni orpello di cerimonie sociali come nelle strettoie, quando siamo costretti a «ripetere l'invito / — prego, s'accomodi — [per lasciare che] l'erba lì in mezzo cresca alta / come se mai / ci fosse passato un uomo».

Dopo la pubblicazione della raccolta *La bella vista* (Milano, Marcos y Marcos 2002), il tema della comunicazione viene ripreso in modo radicale in *Voi* (Milano Mondadori 2009), il poema della solitudine ontologica e del desiderio di spezzare le catene individuali: Umberto Fiori comprende di essere chiuso in un corpo, di possedere una sola esistenza, un solo mondo interiore, solo i suoi cinque sensi, solo un vissuto e di non poter far combaciare nessun esperienza personale con alcun altro essere umano, si rivolge a questo insieme di altri individui percipienti e pensanti per cercare pirandellianamente un dialogo: «C'è dell'altro? Su, dite. / Piantatela coi musi: fate un discorso / coerente, chiaro, preciso». Mentre Sartre qualifica il

www.andreatemporelli.com

resto dell'umanità come «gli altri», il poeta usa la seconda persona plurale, che considera interlocutore e destinatario del messaggio poetico.

Qui l'autore recupera la dialettica presente in *Chiarimenti*, quando il rapporto io/tu sia poneva su un piano di contrasto; in *Tutti* prevaleva l'aspetto etico del rispetto. Qui la situazione si radicalizza, perché non si tratta soltanto di discussione per la ricerca di una verità postmodernamente individualizzata, ma dell'assunzione di consapevolezza di una soggettività intrinsecamente ineliminabile, ipostasi di ogni problema comunicativo. Pare che il poeta, improvvisamente, abbia affondato lo sguardo alle cause del malessere contemporaneo. Pertanto, la lotta tra autoreferenzialità ed eteroreferenzialità viene condotta sul piano dell'essere e del comunicare, in cui la prima e fondamentale condizione eminentemente soggettiva esclude la seconda. E il risultato negativo non viene percepito come trionfo dell'individualismo, ma con l'amarezza di una condizione irredimibile: «Anche nelle giornate più serene / di primavera, quando i veli del mondo cadono / […] mi sento mordere dentro un veleno, / un'ombra, un dispiacere. // Siete voi». L'alterità viene, quindi, percepita anche con un senso di soffocamento, di sottrazione dell'autostima, di complotto impenetrabile e indecifrabile: «*Voi*: figlio prediletto / di Dio. // *Io*: vostra lontananza, / vostro difetto». I "voi" osservano, giudicano, criticano, sentenziano («Mi dite: "Eccoti lì: ti addormenti, / ti svegli, esci, saluti, / dài un morso a un panino, / compri il giornale. // Credi forse di essere immortale?») senza permettere al poeta di difendersi: «Voi legate / colpite / senza ascoltare, / senza vedermi».

L'essere individuo comporta un'identità («In fondo al mio respiro, dentro, giù, giù, / nel punto più buio, dove / sono più solo, sono più io, / vi trovo») che a sua volta è causa di unicità emarginante, impermeabile ad ogni possibilità di apertura e di com-prensione, refrattaria ad ogni tentativo di sovrapporre il personale mondo interiore, i propri sentimenti, pensieri, desideri: «Io. Uno. / E uno è troppo poco. / È niente. / È il suo rimorso». Anche la parola si limita ad un "messaggio in bottiglia" nella speranza infondata che venga recuperato in qualche parte della terra: «Tendo una mano, / butto là una domanda, / un ragionamento».

Ma, come Pirandello, Fiori non si limita ad esternare l'angoscia della condizione umana, vuole anzi allacciare ponti, legami. Per questo motivo al fondo del pessimismo solipsistico giace sopita la fiducia che possa verificarsi il montaliano «fatto che non era necessario».

In *Voi* giunge a compimento quel processo di assolutizzazione dell'individuo, caratteristico della civiltà moderna, che incapace di giustificare razionalmente la relazione, chiude la persona in un carcere privo di finestre: quando la filosofia, il diritto, l'opinione comune esaltano unicamente il lato individuale libertario e trascurano l'elemento sociale che interpreta la persona simile agli altri, si giunge alla solitudine, alla desolazione o, al massimo, alla frustrazione seguìta al fallimento dei tentativi di sottrarsi a tale condizione. Certo nessuno potrà mai ricalcare l'unicità e l'irripetibilità individuale con uno solo dei miliardi di esseri umani, come nessuno saprà con certezza se la tonalità di verde da lui vista corrisponde perfettamente alla stessa tonalità di uno suo vicino, tuttavia esistono aree in cui è possibile

www.andreatemporelli.com

tendere la mano.

Anche in questa raccolta la qualità "disarmante" della chiarezza potrebbe addirittura costituire un ostacolo abbagliando il lettore ed impedendogli di entrare in profondità, ma proprio in questo va individuato il pregio: trovare la poesia nel linguaggio e nell'esperienza di *Tutti*. Sublime contraddizione: parlare di un'esperienza assolutamente personale a nome di «tutti»: «Che poi — / anch'io sono *voi*. / E voi siete *io*, si sa»! Il carcere del poeta è, come si diceva, una situazione ontologica dell'essere umano e, contemporaneamente, una prospettiva postmoderna, anticipata dai grandi scrittori di inizio Novecento.

L'io poetante vive l'angosciosa solitudine («Ormai soltanto la vergogna / mi tiene in piedi. E la paura»), come pure l'agonismo dell'agrimensore K.; tenta anche le vie logiche, pratiche, artistiche e filosofiche del protagonista del *Processo*. L'io è l'uno contro il molteplice, è il conosciuto contro l'ignoto, è il relativamente fisso contro il variabile: lo scontro avviene non tra "io" e "tu" o tra "io" e "gli altri", ma tra "io" e "voi": «Comodo: essere gli altri». L'io, dunque, è solo io e non esiste la possibilità di sostanziarsi in un "noi" e prova anche un senso di colpa («Sì, sono stato io. Ma vi giuro: / non lo sapevo, / non l'ho fatto apposta»), che genera un vero e proprio *manque-à-être*: «A voi io penso sempre. Penso alla mia / infinita mancanza». E proprio nel confronto con il giudizio esterno matura pian piano anche un'analisi introspettiva, sostanziata di ammissioni e di ritrattazioni, di confessioni e di spergiuri, atteggiamenti, però, tutti giocati sul contrasto («"Muoviti, su, / che c'è da salvare il mondo!" […]"Cosa stavi facendo? Come al solito / pensavi agli affari tuoi?"») che giunge alla condanna: «Più ti sforzi / di passare per un brav'uomo / (pare che tu non possa farne a meno) / più si vede che gran figlio di troia / saresti veramente».

La dicotomia io/voi, tuttavia, non finisce nell'assurdo o nella dissoluzione o nella scomposizione dell'io, come in Sereni e in Caproni, permane come necessità. Anche le convenzioni, come il saluto e il galateo, hanno smarrito ogni funzione comunicativa: «Ho chiesto scusa, ho chiesto / permesso, con le parole / che mi avete insegnato. *Auguri*, *grazie*, / *prego* — ho detto — *buongiorno*, *come va*, / *si accomodi*, *vuol favorire*?». L'accettazione delle regole sociali viene percepita come vincolata possibilità di superare la corazza dell'io. Per questo pare importante scoprire le "leggi esterne" per non sentirsi dolorosamente escluso: «Voi *sapete*. Vi guardo / intascare l'assegno, chiedere / un caffè lungo, due campari. // Vi guardo scambiarvi le biglie, / i bottoni, le bambole, / bisbigliarvi all'orecchio un altro segreto». Ma la preghiera, la lusinga («Il mondo intero è meno di niente, senza / il vostro amore. // Pur di sentirlo, uno può arrivare / — lo so — fino ad amarvi / di cuore, sinceramente»), l'atteggiamento umile e docile sono inficiati anche dal sospetto, dalla diffidenza («Cosa mi nascondete?») e da un ostentato atteggiamento di superiorità e di sicurezza: «Ma voi non vedete niente»; «Vi tengo in pugno / e rido di paura: / lo so che siete voi / i più forti». "Voi" si configura, per alcuni aspetti, come un Leviatano, un Grande Fratello, che invade e domina la morale, la totalità della percezione e l'interiorità del singolo («io sono vostro»), anche se ontologicamente il "voi" è condizione indispensabile per il raggiungimento e il con-

www.andreatemporelli.com

seguimento dell'identità: «Senza di voi / *io* sarebbe una spinta vuota nel vuoto / una bolla d'aria nell'aria».

Poco alla volta la dialettica io/voi assume anche un aspetto sociale, come critica alla civiltà dei consumi, contraddistinta dai valori dell'arrivismo, del successo e del danaro: «Vedervi inseguire orologi, seni, poltrone / avventure in oriente, antipasti misti, / contratti, scarpe, pace eterna, vedere / l'ombra armata della Felicità / cacciarvi avanti / a calci nel sedere / non fa più pena: fa paura». Sull'orizzonte "ontologico" di un radicale soggettivismo irrompe la contemporaneità con i limiti ideali e culturali posti in luce anche dall'accostamento di registri stilistici diversi.

Nelle ultime composizioni la dicotomia giunge allo *Spannung*: «Spacchiamoci la faccia. Niente più facce. / Chiudiamo i conti, stiamoci di fronte / l'ultima volta. \ Poi, però, / che sia veramente finita». All'incomunicabilità si preferisce la lotta, la guerra, perché la solitudine non appare più sopportabile e allora l'io grida il proprio modo di vedere la vita: «Il sacrificio, il gelo, la simpatia. / C'è il rancore, la stima. La simmetria. / C'è la vostra, la mia / felicità» e allora sullo sfondo compaiono individui identificabili: Sergio, Carla, un signore bruno «statura media», un «lui» e appare anche una prospettiva: «Urlo con voi. La mia voce / si perde nel vostro coro». L'io ha dunque infranto le barriere della solitudine per giungere a sentirsi parte di una comunità? È solo un "tendere-verso", perché non troviamo un messaggio di speranza; per superare l'emarginazione l'io deve spogliarsi delle sue qualità, della propria identità, deve massificarsi. Ecco il prezzo per non soggiacere all'angoscia devastante della solitudine: «Pur di non perdere la faccia / di fronte a voi, / a quante cose ho rinunciato» e mestamente si conclude: «Neppure dei desideri / c'è più una traccia. // Solo la faccia mi resta. // Eccola è vostra». La società dei consumi (ogni società?) non permette altra forma di sopravvivenza.

Il vigore della parola fioriana non va, pertanto, individuata nell'immediatezza (parlare in modo comunicabile dell'incomunicabilità!), nello "sfogo" sentimentale che talvolta si riversa sulla pagina, nella struttura che potrebbe anche essere considerata diaristica, ma nell'impianto filosofico e poematico. «Come per questa gente pigiata, stanca, / il conducente / che richiude le porte, dà un'altra occhiata, / innesta la marcia: / così per voi vorrei essere». La metafora scaturisce dall'esperienza e dall'immaginario collettivo rivitalizzato dalla poesia: «Sono il marziano / con la corazza a scaglie d'acciaio, il muso / da alligatore».

La tematica non si esaurisce in una quotidianità descrittiva o nella banalità asettica, le basi sono sorrette da un pensiero innervato da un sentimento tragico: «Io, voi. / Sì, sì: una malattia. / Una piaga del mondo, / senza rimedio».

L'intellettualismo caproniano unito alla colloquialità di Palazzeschi, privo di ogni ironia, si modella su una componente tragica che, nonostante tutto, si tramuta in agonismo di matrice kafkiana.

(parte del presente articolo è stata pubblicata sulla rivista rumena «Vatra», Târgo Mureş, 7-8 2009, all'interno del saggio *La "svolta" della poesia italiana contemporanea*)

www.andreatemporelli.com

Da *Esempi* (1992)

SCAVO

In alto girano le gru
e sotto è un viavai di sirene,
ma questo scavo
che fanno in mezzo alle case
sembra in campagna quei torrenti asciutti,
fermi.

Ora il terreno
visto tutto intero
da su, dal sesto, dal settimo piano,
è un grande cratere spento.
Fa paura vedere quanta luce,
quanto vento contiene.

Per mesi e mesi in questo teatro immenso
si sentiranno urlare le misure.
Poi tutto il vuoto della scena
cemento e vetro l'avranno coperto
e a un terrazzino — chi vorrà ancora guardare —
sventolerà un asciugamano.

ABITANTI

Il sole in alto
e sotto il fumo che sale,
la piazza, i muri in ombra:
è l'abitudine.
Dietro l'ultima casa
stamattina sembravano
troppo vicine e nude, le montagne.

Svoltato l'angolo,
c'era il peso delle persone
salite al volo sull'autobus.
In mezzo ai lampi della fiamma ossidrica
veniva da sotto l'asfalto
l'odore del fango.

www.andreatemporelli.com

Da sempre noi stiamo qui.
A volte però ci pare
di non abitare ancora
nel solito posto. Un giorno, andando al lavoro,
la terra sotto i piedi
sentire com'è dura, com'è solida,
ci fa paura.

Trasporti

Passando dall'asfalto
a un tratto di lastricato
i finestrini vibravano,
sotto sentivi tremare
le ruote. Sembrava un disastro,
invece, niente di grave:
gente in piedi, gente seduta. Poi
a una certa fermata
giù tutti. L'autobus vuoto
richiude le porte, va.

In curva
io mi sono aggrappato a un'altra sbarra
e l'ho sentita tiepida
sotto le dita
come la testa di un neonato.

Orario

Quando è ora di uscire dal lavoro
in giro non si cammina.
Nel rumore di fondo, le voci
si capiscono appena.

Mezz'ora un'ora
poi le vie si svuotano,
il bar chiude, la gente
è già sparita.

Allora invece le case
si vede come niente le nasconde,
giorno e notte,

www.andreatemporelli.com

davanti a tutti
come rimangono nude.

Muro

In certe ore
sopra il distributore di benzina
un muro nudo si illumina
e sta contro l'azzurro
come una luna.

A un certo punto uno
abita qui davvero
e guarda in faccia queste case, e impara
a stare al mondo,
impara a parlare al muro.

Impara la lingua,
ascolta la gente in giro.
Incomincia a vedere questo posto,
a sentire
nel chiaro dei discorsi
la luce di questo muro.

Da *Chiarimenti* (1995)

Un peso

A ripensare agli argomenti
urlati sulla faccia, alle frasi
troncate subito a metà
oppure — peggio — lasciate cadere,
rimane come un peso. Anche stasera
ognuno ha detto la sua
senza che poi nessuno,
alla fine,
riuscisse a chiarire niente.

Ma solo chi ha parlato veramente
può veramente essere frainteso.

www.andreatemporelli.com

Aver ragione

Quando a furia di prove e di argomenti
e obiezioni e domande sei riuscito
a farti dare ragione
e l'altro, quello che ha torto,
lo vedi zitto lì davanti,
sgonfio, come morto,
questa scena di uno abbandonato
dalle parole
ti fa talmente patire
che pur di farlo ancora un po' parlare,
pur di non essere più
lì da solo
vorresti dire che non importa,
che la cosa non è
poi tanto chiara.

Proprio allora
ti accorgi che il discorso
ha lasciato anche te.

Di guardia

Mi conoscono bene, hanno ragione:
io sono come un cane,
una di quelle bestie nere che dormono
intorno ai capannoni industriali
e se passi, si avventano di colpo
sulla rete metallica
e più gli dici "Buono!", più si sgolano.

Adesso, chi li consola?
Finché non hai girato l'angolo
gli bolle il sangue. Tirano tutti sordi.
Scoprono i denti, mordono
anche il filo spinato; ma sono gli occhi
che fanno più paura: sereni
e puri come quelli di un neonato
o di una statua.

www.andreatemporelli.com

Hanno imparato il compito: questo recinto
tenerlo sgombro. Sia senso del dovere
o invece solo istinto, non ti commuove
almeno per un attimo
la scena che — loro — sempre, tutta la vita,
li fa smaniare, li esalta
e li avvelena?

Io, per me, lo capisco
meglio di tutti gli altri che ho mai sentito,
questo discorso.
La riconosco bene la voce
fanatica, che sbraita per difendere
— così, alla cieca, per pura gelosia —
l'angolo dove l'hanno incatenata.

Tu non sai che cos'è, stare di guardia,
in ogni odore
sentire una minaccia
a quei tre metri di terreno,
urlare in faccia al mondo intero
fino a perdere il fiato, e non sapere
cosa c'è da salvare, a che cosa
veramente si tiene.

da *Tutti* (1998)

Occhiata

Col sole, una mattina, ho visto come
la vostra forza vi ha fermato,
care case.
Voi non andate da nessuna parte.

Restate qui, a portata di mano,
ma guardate lontano,
via, laggiù, dove siete
veramente fondate.

www.andreatemporelli.com

Contatti

Lo vedi come sono
storto, contratto? Lo vedi questo piede,
quando mi siedo, come lo metto?
È tutto per lo sforzo, in tanti anni,
di non urtare le persone. Stretto
contro un sedile, dentro l'autobus pieno,
stare a posto, evitare
coi miei vicini
persino il minimo contatto.

Sulle panchine delle sale d'aspetto
o in treno, in corridoio, era una pena
ogni momento sentire sfiorarsi il buio
del mio ginocchio e del loro.

Ore e ore, giornate intere:
uno di fianco all'altro
stavamo, come i gusti del gelato
nel bar della stazione.

Di vero tra noi, di giusto,
lo spazio di due dita
era rimasto.

Mento

Se qualcuno per strada
mi grida: "Che cos'hai detto?",
ferma la moto, scende, mi corre incontro,
mi branca per il colletto,
vuol dire che non cadono nel vuoto
quando uno le dice, le parole:
da qualche parte si sentono.

Mi si vede: non sono trasparente.
Non sono solo, se le mie testate
trovano un mento. Se la faccia fa male
e i denti sanno di sangue
allora è vero: c'è un posto
dove tutti siamo presenti.

www.andreatemporelli.com

È lì che ogni momento
io vi aspetto.

da *La bella vista* (2002)

Un'indicazione

È bello essere uno
del posto.

È bello quando in giro
si accostano
per chiederti la strada.

E se poi non la sai,
purché il discorso
non cada
vorresti improvvisare,
inventarla.

Ma un altro passa, sente di cosa si parla,
s'intromette, si volta
già dalla parte giusta, chiude gli occhi,
stende una mano.

E tu, che prima eri tanto di fretta,
ascolti raccontare di vialoni,
bivi, rotonde.

Rimani lì zitto, invisibile,
come uno spirito che deve
venire al mondo
e cerca qualcuno, qualcosa
che ce lo metta.

www.andreatemporelli.com

Eccomi

Dello sbuffo di polvere che si alza
tra le forsizie e le macchine,
di quest'aria di pioggia, di questi morti
alla televisione,
richiami di cornacchie, sirene
di ambulanze,
nessuno ci assicura.

Del baretto incendiato, dell'abbraccio
di una donna al suo dobermann
all'ombra, qui, del portone
— del loro male, del loro bene —
abbiamo perso la misura.

Facce, bottiglie rotte, rami fioriti:
il mare in cui nuotiamo
precipita
nei nostri occhi senza fondo.

Eppure quando mi chiamano
mi volto ancora — vedi? —
e rispondo.

da *Voi* (2009)

*

Le vostre accuse, i vostri
rimproveri, di nuovo.
Mentre li smonto
come posso, uno a uno,
citando fatti, nomi, date,
mentre riconto sulle dita i miei due,
tre, quattro meriti
e vi abbaio sul muso la mia vita
non dite niente: mi guardate.

Le orecchie rosse, le vene
gonfie sul collo

www.andreatemporelli.com

— cosa guardate? Lo so, lo so che il bene
è diverso.

Ma non vi fa pietà
vedere come
ogni giorno son qua
a fargli il verso?

*

Vi ho salutato.

Ve ne siete accorti,
pezzi di merda?

E allora: rispondete.

Non ce la fate più
nemmeno a fare così con la testa,
nemmeno a sollevare — che ne so —
un braccio, un dito? Siete
malati, siete morti? No?

E allora alzatevi, su, venite.

Spacchiamoci la faccia. Niente più facce.
Chiudiamo i conti, stiamoci di fronte
l'ultima volta.
Poi, però,
che sia veramente finita.

*

Insieme a voi
ho visto il mare brillare, le case correre
sempre più grandi
sotto i carrelli del *boeing*.

"Che caldo fa oggi" ho detto
quando era caldo.

www.andreatemporelli.com

Anche per me è stato ottobre,
gennaio. So cos'è un letto,
una stella, un autobus.

Ho riso, ho avuto sete.
La terza ho fatto, la quarta.

Non basta ancora? Quando
mi prenderete?

Potrò essere mai
dalla vostra parte?

*

Però mi ricordo una volta, su una corriera.

Alberi campi nuvole
filavano al sole, là fuori,
come frasi di uno che ragiona.
All'ombra, dentro, le parole
venivano tra i sedili come da sole,
vere, vive: una terra,
una regione che arriva
colle per colle, casa dopo casa.

Le ascoltavamo
senza sapere più
se era dalla mia bocca
o dalla vostra
che uscivano.

www.andreatemporelli.com

Ludwig Steinherr — *Condizioni di luce*
a cura di Pia-Elisabeth Leuschner

Ludwig Steinherr è un poeta della luce e un poeta del momento — sia nel senso della parola tedesca "Augenblick" (nel significato di "sguardo" o "istante") sia in quello del "momentum" hegeliano, cioè come forza motrice e determinante.

Sin dal suo esordio lirico — con il primo volume, uscito nel 1985 ed edito da Heinz Piontek, letterato di chiara fama — venne acclamato dalla critica per l'intensità riflessiva e la vasta gamma tematica ed emotiva della sua poesia. Nel frattempo ha pubblicato dodici volumi, in cui con serena imperturbabilità segue la sua strada senza rotture brusche o autodifese fragorose, estraneo a ogni corrente della poesia contemporanea e lontano da velleità postmoderne. La sua voce s'inserisce piuttosto nel filone della grande poesia spirituale, dal misticismo medioevale ai "poeti metafisici" del Rinascimento inglese, passando da Gerard Manley Hopkins fino all'australiano Les Murray, per il quale Steinherr nutre una particolare ammirazione. E di questa tradizione ribadisce soprattutto due elementi (la cui correlazione è spesso trascurata): che la più grande poesia spirituale non brilla solo della sua ispirazione ultraterrena, ma anche per la sua forma complessa e dotta, e che la sua forza dipende non poco dall'acume con cui il pensiero metafisico si àncora nella plasticità del reale e nell'unicità di ogni istante.

Steinherr afferma in quelle rare occasioni in cui si trova disposto a parlare della sua poetica: «Un poeta a cui viene a mancare la materia, non è poeta» e «La banalità risulta solo da un modo limitativo di guardare le cose: quando le si riduce alla loro mera funzionalità». Così, a suo parere, il compito del poeta consiste nel rendere giustizia a ogni fenomeno e a ogni momento della vita nel suo valore intrinseco come attimo irripetibile e anello di congiunzione nella grande coerenza del mondo fisico con quello metafisico. Grazie a questa tensione bipolare — tra il particolare e l'essere nella sua interezza — Steinherr riesce a evitare i due scogli che insidiano un percorso come il suo: l'abbandono intimistico e la predica perentoria.

La sua attenzione al particolare fa sì che il suo slancio metafisico e morale non degeneri mai in schietta didattica: la gioia del Natale o l'impatto di un'epifania in mezzo ai flutti restano esperienze strettamente personali, senza spinta missionaria. D'altro canto, lo sguardo teso al tutto impedisce che queste rivelazioni rimangano sfoghi impressionistici, di natura meramente privata. L'euforia sfrenata e primordiale, da cui si sente invaso l'io lirico, si rivela connaturale a quella inerente alla creazione stessa, il suo inizio e il suo *telos*, rispetto al quale tutte le atrocità delle vicende umane sono solo una perversione, una *privatio boni*, un'imperfezione del mondo deviato dal suo progetto divino (il male peraltro risulta da un'inventività del tutto umana, che sbalordisce persino il diavolo).

Nei suoi temi l'autore attinge sia alla grande tradizione culturale (poemi su filosofi, su nozioni mitologiche o opere d'arte) sia all'occasionale, all'esperienza quotidiana. Dalle sue poesie spesso trapela la sua formazione filosofica, ma il pensiero astratto costantemente viene controbilanciato da una suscettibilità visiva e una capacità icastica eccezionali, quando per esempio dalla sagoma sfumata di sua

www.andreatemporelli.com

moglie dietro al vetro della doccia scaturisce un'intimissima poesia d'amore o un soffitto stuccato rivela tutta la fecondità esuberante della *natura naturans*.

Questa carica visiva raggiunge il culmine, quando Steinherr si dedica al suo concetto prediletto: la luce. Egli ne perlustra tutte le sfumature e tutti i significati possibili: dal senso fenomenologico a quello metaforico sino al suo valore come *medium* dell'Assoluto stesso. E nei momenti forse più accattivanti indaga gli interstizi tra questi ambiti semantici o ne fa sentire gli attriti.

Formalmente egli padroneggia sia l'ampio respiro della riflessione filosofica, sia la concisione delle forme arditamente scorciate, con un forte effetto finale. Per mezzo di una dizione che non si scosta dal parlato se non per una sottilissima calibrazione fonica e ritmica, il poeta crea delle cadenze e una musica del pensiero che riecheggiano nella memoria in maniera quasi indelebile.

NOTA AI TESTI

Nein, der Weg (da *Vor der Erfindung des Paradieses*, Eisingen, Heiderhoff 1993); *Stuck, Weihnachtsoratorium*, *Heimweg* (da *Fresko, vielfach übermalt*, München, Lyrikedition 2000, 2002); *In einem Hotelzimmer*, *Fleck*, *Der Kachelofen flüstert mit Descartes*, *Nicht zu retten* (da *Hinter den Worten die Brandung*, München, Lyrikedition 2000, 2003); *Falte* (da *Von Stirn zu Gestirn*, München, Lyrikedition 2000, 2007); *Hand des Neugeborenen*, *Sirenen*, *Orpheus*, *Jenes Licht* (da *Kometenjagd*, München, Lyrikedition 2000, 2009).

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Ludwig Steinherr è nato a Monaco di Baviera nel 1962, dove tuttora vive, sposato, con due figli. Ha studiato filosofia all'Università filosofica (dei Gesuiti) a Monaco, conseguendo un PhD con una tesi su Hegel e Quine, per la quale gli fu assegnato il Premio Alfred Delp. Ha insegnato filosofia all'Università di Eichstätt. Con Anton G. Leitner ha fondato nel 1992 la rivista «Das Gedicht». Tra i premi vinti ricordiamo il Wolfgang-Weyrauch-Förderpreis 1993 e lo Hermann-Hesse-Förderpreis. Steinherr è membro dell'Accademia delle Belle Arti della Baviera.

Traduzioni: Pia-Elisabeth Leuschner e Ilaria Furno-Weise

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

Pia-Elisabeth Leuschner, nata a Monaco di Baviera nel 1966, ha studiato Lingue e Letterature comparate nella città natale, a Canterbury (Kent) e a Venezia, conseguendo un PhD con una tesi sul concetto di musica nel Romanticismo inglese e tedesco. Oggi lavora per la fondazione Lyrik Kabinett (www.lyrik-kabinett.de) di Monaco e occasionalmente insegna all'Università della stessa città.

Ilaria Furno-Weise è nata a Firenze. Laureatasi in Filologia Romanza con Gianfranco Contini, è stata lettrice di italiano all'Università di Monaco di Baviera fino a pochi anni fa. A Monaco, dove risiede in gran parte, è un costante punto di riferimento per chi ha a che fare con la cultura italiana.

www.andreatemporelli.com

Ludwig Steinherr

In einem Hotelzimmer

Poesie
ist Irrtum —

eine Hand die
schlaftrunken
auf dem Kopfkissen tastet
nach einer
anderen Hand —

und zwischen beiden
liegt der
Atlantik

Hand des Neugeborenen

Wie sie sich öffnet
schließt
wie sie umhergreift
blind
im sanften Rhythmus —

eine Seelilie
die sich ernährt
vom Staunen

Weihnachtsoratorium, Heimweg

Eine andere Geburt
wird es nicht geben
Nur die Sekunden
wirbelnder Freude
einsam im Dunkeln
im sprühenden
Schnee

www.andreatemporelli.com

In una stanza d'albergo

Poesia
è errore —

una mano
che sonnolenta
cerca sul cuscino
un'altra mano —

e tra di loro
l'Atlantico

Mano di neonato

Vedi come si apre
si chiude
come palpeggia torno torno
cieca
nel ritmo soave —

una ninfea
che si nutre
di stupore

Oratorio di Natale, sulla via di casa

Un'altra nascita
non ci sarà
Solo i secondi
di gioia turbinosa
solo, nel buio
nella neve
sfolgorante

www.andreatemporelli.com

Sirenen

Stürz dich
in ihren heulenden Gesang
in ihre zerfleischenden Klauen

mit solcher Gewalt

daß sie fliehn

Fleck

Dieser helle Fleck
auf der Duschwand

konturlos vage

wie er sich langsam
hin und her
bewegt

eine schwankende
fleischfarbene
Flamme —

Mit Lippen
Fingerkuppen
suche ich später

entlang den klaren
festen Linien

deines Körpers

bis er sich auflöst
unfassbar wird

eine Flamme

www.andreatemporelli.com

Sirene

Scàgliati
nel loro canto ululante
nei loro artigli dilanianti

con tale forza

che fuggano

Macchia

Quella macchia chiara
sul vetro della doccia

indefinita
senza contorni

come si muove
lentamente
qua e là

una fiamma
ondulante
color carne —

Con le labbra
e i polpastrelli
più tardi cerco

lungo le linee
nitide e salde

del tuo corpo

fino al suo dissolversi
sfuggente

una fiamma

www.andreatemporelli.com

Orpheus

Leicht ist
die Liebe
Auge in Auge —

Ihr Götter
erspart uns die Prüfung
daß ein Reflex
ein Blick
über die Schulter
alles entscheidet

Stuck

Was da entsteht
Weiß aus Weiß
was da hervorwächst
aus Kirchendecken Klostermauern
Akanthusranken Muscheln Blüten
und Engelsgesichter
Geheimrezepte in langen
Wintern ersonnen
Leimwasser Bier Eibischwurzel
Tierborsten und geronnene Milch
in den Gips gerührt
was da entsteht
im Liegen bei Zugluft
Husten Gliederreißen Wassersucht
was da hervorwächst
Weiß aus Weiß
und wie es beginnt
nachts schlaflos durchgeschwitzt
zwischen Alptraum
und Morgengrauen
wie es hervortritt
aus der Decke
Posaunen aus Licht
im Finstern

www.andreatemporelli.com

Orfeo

È facile
l'amore
faccia a faccia —

Dèi
risparmiateci la prova
che un riflesso
uno sguardo
sulla spalla
decida tutto

Stucco

Quello che lì nasce
bianco da bianco
quel che lì cresce
da soffitti di chiese, muri di convento
tralci d'acanto, conchiglie, fiori
e volti d'angeli
ricette segrete ideate
in lunghe notti d'inverno
acque vischiose, birra, radici di bismalva,
setole e latte rappreso
mescolato nel gesso
quello che nasce lì
supini, all'aria fredda
tosse, reumatismi, idropsia
quello che cresce lì
bianco da bianco
e come comincia
di notte, insonni, sudati
tra incubi
e albe
come fuoriesce
dal soffitto
trombe di luce
nell'oscurità

www.andreatemporelli.com

* * *

Jenes Licht
das auf Grashalmen zirpt —

Jenes Licht
das Kathedralen baut —

Jenes Licht
das dich anfällt
als Raubtier —

Jenes Licht
von dem du nur weißt:
es ist
kein Licht

* * *

Nein, der Weg
zum Bösen
ist nicht breit und bequem
ist vielmehr schmal
steil und dunkel
kaum zu ertasten
abschüssig
zuletzt nur noch
auf allen vieren
zurückzulegen —

selbst der Teufel
staunt über die
besessene Sicherheit
mit der wir
ihn finden
ganz ohne
seine Hilfe

www.andreatemporelli.com

* * *

Quella luce
che frinisce su fili d'erba —

Quella luce
che edifica cattedrali —

Quella luce
che t'assale
quale bestia feroce —

Quella luce
di cui sai solo
che non è
luce

* * *

No, la via
del male non è
larga e comoda
anzi è stretta
ripida e scura
appena discernibile
a tastoni
scoscesa
in fine percorribile
solo a carponi —

il diavolo stesso
si stupisce
della sicurezza forsennata
con cui
la troviamo
senza il suo minimo
aiuto

www.andreatemporelli.com

Der Kachelofen flüstert mit Descartes

Ich bin
also denke ich

Fühlst du die Wärme?

Ich bin

Meine Gedanken brennen
Sie kriechen durchs Holz
Sie knistern in den Buchenscheiten
Sie murmeln seufzen
Sie suchen etwas
indem sie zerstören

Meine Gedanken sind
deine Träume
Du kannst sie hören
wie das Knistern in dir

Ich denke dich
also bin ich

Ich zweifle an dir
Ich brenne vor Zweifel
Im Zweifel bin ich
Gedanken sind Asche
Aber ich brenne
Ich bin heißt:
ich brenne

Fühlst du die Wärme?

Ich bin nicht
die Wärme
Ich bin nicht das Flüstern
das Knistern das Prasseln
Täusche dich nicht!
Hinter den Flammen
brenne ich

www.andreatemporelli.com

La stufa di ceramica bisbiglia con Descartes

Sono
dunque penso

Senti il calore?

Sono

I miei pensieri bruciano
strisciano attraverso il legno
crepitano nei ciocchi di faggio
mormorano sospirano
cercano qualcosa
distruggendo

I miei pensieri sono
i tuoi sogni
Puoi sentirli
come il crepitio in te

Penso te
dunque sono

Dubito di te
brucio di dubbi
Nel dubbio sono
I pensieri sono cenere
Io però brucio
Io sono vuol dire:
io brucio

Senti il calore?

Non sono
il calore
Non sono il bisbiglio
il crepitio lo scoppiettare
Non t'illudere!
Dietro le fiamme
brucio io

www.andreatemporelli.com

Ich denke dich
wie du mich denkst

Das ist ein anderes Feuer
eins das keine Wärme gibt
ein Feuer ohne Flammen
ohne Gedanken

Es flüstert nicht
Es sucht nicht

In diesem Feuer schläft
die Gewissheit

Nicht zu retten

Komm hierher!
hatte ihm der Freund
geschrieben
stell dich ans Meer
und die Metaphysik
wird dir vergehen —

Nun steht er
im Anprall des Lichts
inmitten der Brandung
und es gibt nichts mehr
als Metaphysik

www.andreatemporelli.com

Ti penso
come tu mi pensi

Questo è un altro fuoco
uno che non dà calore
un fuoco senza fiamme
senza pensieri

Non bisbiglia
non cerca

In questo fuoco dorme
la certezza

Insalvabile

Vieni qua!
gli aveva scritto
l'amico
mettiti al mare
e la metafisica
ti passerà —

Ora sta
nello schianto della luce
tra i frangenti
e non c'è nient'altro
che metafisica

www.andreatemporelli.com

Falte

Lange glaubte ich
hinter allen Dingen stünde
das Licht —

Ich hielt mein Gesicht
ins Helle bis es schmerzte —

Dann entdeckte ich
eines Tages diese
Falte

an der sich das Licht
beiseite schieben läßt
wie ein Vorhang —
Für Sekundenbruchteile nur
erhaschte ich
einen Blick dahinter —

Es war nicht dunkel —
Es war nicht hell —

Es war ein Augenblick
so ungeheurer Erwartung
daß ich das Licht
rasch wieder
davorzog

die Falte
nie mehr berührte

www.andreatemporelli.com

Piega

A lungo credetti
che dietro a ogni cosa stesse
la luce —

Esposi il mio volto
alla chiarezza fino al dolore —
Un giorno poi
scoprii questa
piega

con cui la luce
si lascia scostare
come una tenda —
Per una frazione di secondo
ebbi il sentore
dell'oltre —

Non era scuro —
Non era chiaro —

Fu un momento
di attesa così spaventosa
che subito riaccostai
la luce

Mai più
toccai la piega

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA

Alessandra Conte, *Breviario di novembre*, Raffaelli, Rimini 2009

Come spesso avviene, è la poesia iniziale di una raccolta a conferire tono e stile, a indicare al lettore temi e sviluppi degli stessi, così come del libro nel suo complesso. Ecco allora, che vi si trovano verbi e sostantivi che poi si rifaranno vivi rispuntando, di tanto in tanto, tra i versi e le strofe o variandosi in forme e sinonimi o evoluzioni semantiche all'interno di nuove architetture poetiche.

«La suora bambola chiama / nel suo letto di noce che sale / con le pareti che si perdono / ancora più in alto, dove i rondoni / gridano». Nel testo di apertura (in parte ripreso) dell'opera prima della giovane autrice vicentina Alessandra Conte, tra i verbi da mettere in rilievo troviamo — *chiamare, salire, perdere* e *gridare*; tra i sostantivi — *bambola, voli, morti* e *scritture*; ma anche, e sempre essenziali al progetto organico del libro — *muri, Galugnano* (la terra familiare dell'origine), *voce, donne, gioco* e presenze animali quali *rondoni* e *lupe*. Sono tutti elementi di un inizio — ognuno di essi più o meno in equilibrio tra una forte carica simbolica e un richiamo prettamente realistico — che l'autrice saprà incastonare e ripercorrere, con premura e attenzione, attraverso il costrutto letterario di una geometria /geografia variabile, sempre sorretta dalla sua versificazione riconoscibile, nel panorama odierno, per i caratteri di una leggerezza prodigiosamente accurata ed elegante.

«Prega per dio e gli ammalati, / signore, e a quelli che perdono / sangue dal naso – che le do / del lei o del voi, se volete». Ma chi prega chi, in questo smilzo *breviario* di canti e di preghiere sempre in bilico tra sacro e profano? Chi si rivolge a chi? Chi invoca che cosa? E che cosa invoca chi, in forma di supplica od orazione, di denuncia o condanna o, talvolta, di imprecazione decidendo di porsi, al modo imperativo (in accezione generalmente ottativa), di volta in volta nella dimensione della domanda, della richiesta, dell'interrogazione? Non è sempre chiaro e le risposte a tali quesiti possono variare, ma ben chiaro fin dapprincipio è l'intento, la forte volontà di ricerca e di scavo, di domanda aperta e/o sospesa che sottende tutta l'opera. E da ciò consegue il coraggio di sporcarsi le mani e di compromettersi con il mistero, il più antico e irrisolto, della nostra presenza e della nostra esistenza in vita. Allora, da questo ambito e da questo angolatura, tutto diviene possibile, aperto ad ogni sfumatura e modulazione di voce — dalla supplica più umile e sconfortata, all'ironia estrema, fino alla più smaliziata provocazione.

"dio" (saldamente in minuscolo) può essere tutto e il contrario di tutto — maschio e /o femmina; animale o insetto («mosca senza un'ala»), cosa o vegetale, santo e/o impostore; e ovviamente può tutto: salvare e dannare; intervenire e agire o fregarsene clamoro-

www.andreatemporelli.com

samente; può essere una presenza impetuosa e travolgente, che trasmette gioia ed entusiasmo, come un ectoplasma diafano e sbiadito cristallizzato dalla noia o da un'assoluta e crudele distrazione.

«madonna fatta santa, / ricordati di noi quando / pensiamo se dio si ricorda / "che sono stata sua creatura"»; «ovunque / ti lodo, signore, / per ovunque nessun luogo che ti dai». Riemerge così anche il vecchio caro tema del *deus absconditus*, anche se con toni e sfumature del tutto originali e in un linguaggio che del vecchio non porta traccia alcuna: Alessandra Conte, infatti, è poetessa contemporanea in tutto e per tutto, anche quando decide, come in questo libro, di affrontare una materia ostica e pericolosa, estrema nella sua stratificazione storica come nella sua complessità culturale, con tutti gli sviluppi e le diramazioni che ne conseguono.

«signore / delle chiavi perse e delle risposte sbagliate / fammi trovare i libri, miei per diritto, / e che anzi essi trovino me»; «Madonna delle madri controvoglia, / smetti i fumi alcolici dei vani chiusi. /...Accoglici sotto la tua gonna trendy». Vi è una spinta ossessiva di fondo che muove e insuffla i versi di *Breviario di novembre*, una volontà, al limite del maniacale, di non staccare l'attenzione e il fuoco della propria mente dal tema di fondo, dal ricorrente oggetto che inquieta e pacifica, che illumina e insieme sgomenta — argomento dallo spessore incalcolabile, dalle sovrapposizioni intricate e saldamente sedimentate fino a renderle blocco unico compresso, roccia granitica al limite dell'inseparabile (e dell'indecifrabile), una massa immane di concetti e idee e astrazioni dell'umano pensiero, che mi arrischio a riassumere in questa successione semantica: *fede-smarrimento-morte-vita-unione-distacco-sacro-profano-rovina-salvezza*. Lo spirito mistico che accompagna la riflessione su tale pregnante materia può condurre in svariate, spesso controverse, direzioni chi vi si immerge, una di queste si rende manifesta qui, in questo libro, nella vicenda terrena e letteraria propria di Alessandra Conte.

«Fotografa tu la nostra giornata in ore e preghiere. / Ricomponi l'enigma e aiutaci pronunciando / il nostro nome. dona a noi la pace»; «Signore, che mi hai raccolto e lanciato, abbi pietà / di noi nel volo supino. Cristo pietà». In queste pagine troviamo dolore, ricerca, speranza, allusione, ironia, illusione, violenza iconoclasta, silenzio e meditazione, parole frante e ricomposte, parole rigenerate o fatte degenerare. Vi è attesa, tanta, in questa poesia sofferta che pare sgorgare come un distillato, goccia dopo goccia, lenta ma insieme inesorabile e urgente, una spinta verso l'assoluto (insieme, se possibile, trascendente e immanente) accompagnata da un senso di rifiuto della consolazione e del rimpianto che frena e apre nuove strade, altre direzioni, inaspettati ricorsi e improvvise richieste.

«Fa' che la cicatrice del dito medio / della mano sinistra rimanga tale e quale, / ancorata al suo tempo»; «Donami linee armoniche / e allevia le nostre vite / dalla tentazione all'angolo retto». Il furore che sostiene e accompagna questa ricerca pare nascere, in alcuni passaggi, da un abbandono o da una perdita accendendo una preghiera monca, malata, infetta, una preghiera che vuole e non vuole insieme: essa chiede e rifiuta allo stesso tempo, involandosi e protendendosi, nel suo particolarissimo modo, oltre la terra, gli uomini e le cose: avversione e ribellione in apparenza, liberazione e conforto (per quanto momentaneo) in essenza.

«Dammi parole cifrate, ma le più / chiare possibili, per costruire / la mia teogonia».

Roberto Cogo

Fabio Franzin, *Fabrica*, Atelier, Borgomanero 2009

Esiste ancora, adesso, nel nostro tempo ipertecnologico e globalizzato, qui, in Italia, dove l'immagine e l'apparenza sono tutto e le parole non valgono quasi più niente, esiste ancora una condizione sociale ed esistenziale che molti vorrebbero occultare o accantonare, per non doverci riflettere, per evitare di pensarci, per sottrarsi al confronto e non dover mai pronunciare alcune parole che si vorrebbero morte, finite, legate a un'epoca trascorsa, fatta di lotte e di rivendicazioni, ma anche di sfrutta-

www.andreatemporelli.com

mento, di soprusi, di diritti negati e di privilegi per pochi fortunati; esiste ancora, qui, in Italia, nel mitico Nordest dei sogni provinciali di grandezza e di potere, adesso, nel ventunesimo secolo di *internet* e *facebook* e della preponderante società dello spettacolo, continua ad esistere quella vetusta, invisibile e silenziosa fetta di umanità chiamata classe operaia.

Fabio Franzin mette in campo quello che tutti, chi più chi meno, vorrebbero fosse morto e sepolto, e lo fa senza sconti per nessuno, neppure per gli stessi operai, protagonisti (non poco patetici e malfermi) delle due sezioni del suo poemetto, che si snoda per gran parte della novantina di pagine del libro scritto nel dialetto della sua terra (con ottima versione in lingua a fronte a cura dello stesso autore), situata all'estremo lembo orientale di un Veneto frammentato in mille sfumature e in mille parlate, tante quante sono i suoi campanili. Il poemetto è rigidamente intelaiato, pagina dopo pagina, attraverso una serie continua di strofe di cinque versi, composti in prevalenza da tre accenti variati su un numero, altrettanto variabile, di sillabe, generalmente settenari o ottonari. Una struttura all'apparenza rigida, quasi meccanica, anche nel deciso effetto grafico complessivo, procede, foglio dopo foglio, sempre identica a se stessa, sfruttando gli spazi bianchi e i bordi di pagina con ampie rientranze tra strofa e strofa, fino ad assumere una valenza visiva che richiama alla mente un albero-motore o a *camme*, ma anche, quasi a dimostrazione della risoluta corrente provocatoria che apporta un forte impulso dinamico a tutto il libro, una specie di schiera allineata in cinque formazioni pronte ad avanzare sul campo.

Alla prima lettura di *Fabrica*, appare subito memorabile l'immagine iniziale con la descrizione degli operai durante una pausa di lavoro, a riposo. L'essenzialità della loro raffigurazione è ravvolta in un tono misto tra la compassione e il ridicolo: fanno piangere e ridere insieme, quasi cristallizzati nel loro mutismo trasognato, così in bilico tra il disincanto e la rassegnazione: «*Guarda quegli operai, nota / come sono assorti / fra i loro pensieri mentre si / concedono una sigaretta seduti / contro il muro della fabbrica // guardali, stanchi e sporchi... // Sembrano quasi / dei clown fuggiti // da un circo, così, ridicoli / e malinconici... // la fatica / gli ha estirpato la parola... // i sogni volati altrove*». Sembra che sia solo la necessità insita nella loro condizione a renderli fratelli, una fratellanza nello sfruttamento, ed è probabilmente proprio così, dato che Franzin, pur partecipe e coinvolto, non evita di dire cose non gradite ai più, di usare parole (in dialetto e in lingua) che ai più stonano o li fanno irritare, tanto sono messe al bando, ormai in modo definitivo, dai *mass media* più popolari, sulla base di una presunta correttezza politica trasformatasi gradualmente in un mellifluo imbonimento di circonlocuzioni vuote e che non vogliono (o non devono) toccare il vero punto della questione. Qui invece troviamo una realtà effettiva, toccata con mano tutti i giorni dal poeta, attraverso versi concreti come «*appesi tutti / alla catena del bisogno, / finché tiene. // Un po' come quei carrelli / uniti fra loro / fuori dai supermarket: // poi giunge un padrone nuovo, / spinge un euro dentro // il tuo taschino, e ti porta / via con lui*». La proprietà (e parte della loro vita di lavoratori) rimane ben stretta nelle mani del padrone (o del padroncino, vista la collocazione a nord-est), mani generose solo (lo insegna la lunga tradizione del paternalismo veneto) con chi obbedisce e tace, senza pretendere o reclamare.

Questa di Franzin è poesia antica e insieme modernissima che sa compattare forma e contenuti, controllando stile e narrazione di argomenti forti che avrebbero la tendenza, senza un controllo vigile e attento, a prendere il sopravvento; è una poesia che innesca compassione e solidarietà, da un lato, ma anche uno sorta di critico sdegno per i comportamenti e gli atteggiamenti spesso egoistici e di comodo, per la mancanza di solidarietà o per il servilismo prono ai voleri narcisistici e ai giochi di potere egocentrico di coloro «che i se sinte / paróni anca dea tó vita, / che i te conta 'l minùt / in cesso. Dirìti? ai operai? / fesso chi che ghe crede». E qui mi pare non ci sia alcun bisogno di versione italiana.

Questi versi, esemplari anche sotto il profilo

www.andreatemporelli.com

storico e civile, ci parlano, con franchezza e per esperienza vissuta (ancora in atto, visto che Franzin è attualmente operaio, in semi-mobilità, per giunta!), di squallidi interni di capannoni, di mescolanza di esistenze e identità di destini, di produzione e alienazione, di *stress* e di stanchezza che rendono difficile anche un piccolo gesto d'affetto e di umana partecipazione; ci parlano inoltre di sogni infranti e di illusioni perdute, di difficile condizione femminile e di umiliazioni subite, di tempi di produzione e di infortuni sul lavoro e, per completare il quadro, di ipocrisia e di ignoranza, come di diritti negati o anche di quelli acquisiti, ma sempre ancora resi insicuri, in questi tempi ancora disposti, per inedia, opportunismo o inconsapevolezza, a scivolare di nuovo indietro: «*Diritti? agli operai? ma / quando mai? che è / già tanto riuscire a non / farsi pestare i piedi, non / farsi, di nuovo, trattare // da schiavi. Ora, poi, / che i tempi sono tornati / bui*».

La seconda sezione di *Fabrica*, intitolata *Par nome* (Per nome) crea di proposito un legame stretto, quasi simbiotico, tra gli operai e la presenza materiale della *fabrica*. Le parti che compongono questa entità fisica, le cose, le macchine e gli strumenti che la abitano assumono — anche attraverso l'uso continuo delle maiuscole, come se fossimo in presenza di un *mystery play* medievale — sembianze, fattezze, pensieri e sensazioni. La loro strettissima relazione giornaliera con la vita degli operai rende questi oggetti animati e senzienti, così che macchine e umani risultano confusi e identificati in un dialogo surreale, legati ad un unico destino incomprensibile: «*La Sirena, il suo dovere / è quello di squillare, / di chiamare l'operaio / al suo posto o di farlo staccare. / Sia un drin // di campanella o un urlo / lungo da ambulanza, l'uomo che lavora sa / se è già l'ora di infilare / i guanti o quella di levarseli. // Ma lei non lo sa se lui / sia felice di udirla*». Ed è così per la Segatura e il Nastro trasportatore, per la Lama circolare, il Silo, per il Rumore e le altre cose che costituiscono questo mondo a parte, in un catalogo/inventario di funzioni e di doveri, in stretta relazione con il corpo e la mente degli operai trascinati in un vortice folle di compiti e incombenze che cuce loro addosso un senso ostile di automatismo sempre teso a sfociare in noia o peggio in scoppi di imprecazioni o di fastidio intollerante.

In questo clima che si fa sempre più spaesante e alienante, in questo scenario cupo in cui uomo e macchina hanno perso i confini che li separano, simile alla fosca fantascienza da *cyborg* o androidi o replicanti, appare tuttavia ancora miracolosamente possibile un qualche barlume d'umanità, qualche sporadico sentimento di solidarietà e di compassione o, addirittura di felicità, così come nella figura finale dell'operaio *Pièro*, un po' sprovveduto certo, al quale «*piace / partire da casa, ogni mattina, saper già cosa ha da fare / e nulla di diverso: ha il suo // posto, fisso, le ferie pagate, / lo straordinario; soldi in più / per aggiungere un altro mattone / alla casa che sta costruendo*»; ma, anche qui deve nuovamente intervenire la voce del poeta, insieme comprensiva e ammonitrice, in sintonia con il tono generale del poema, per concludere, rivolto al lettore e insieme a se stesso (e per finire mi permetto di combinare italiano e dialetto): «*chi gli spiegherà il valore vero / del tenpo: che può essere / straordinario anche quando non / è pagato dal parón, / chi 'o gheo dise, a Pièro, / el nostro operaio contento?*».

Roberto Cogo

SAGGISTICA

Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino 2005

Di un'opera come quella di Guido Mazzoni non si può tacere, perché in un'epoca frammentata, come quella attuale, essa rappresenta uno di pochi esempi in cui felicemente si coniuga esperienza individuale, studio, intelligenza, con capacità di sintesi e con una proposta interpretativa di problematiche in grado di stimolare la ricerca e il dialogo. L'architettura del libro è testimonianza di un sicuro dominio razionale di un argomento ostico, esposto a molteplicità di aspetti.

Sulla scorta di Benjamin, secondo cui «le strutture della narrativa — e per sineddoche i materiali estetici — si evolvono con lentezza

www.andreatemporelli.com

perché esprimono le trasformazioni profonde della storia umana, il loro tempo lungo» (p. 12), Mazzoni indaga sulle forme dell'arte all'interno della storia degli uomini, superando di un balzo deciso ogni tentazione strutturalista. E, pur ammettendo «che la società e la cultura sono fatte di campi diversi relativamente autonomi, dotati ciascuno di una propria logica e di un proprio spazio interno», lo studioso riconosce che «in uno spazio geografico tenuto insieme da scambi reali e simbolici, i sistemi culturali coevi tendono ad intersecarsi tra loro, a subire l'influenza dei grandi sistemi materiali che li sorreggono (la politica, l'economia, la gerarchia sociale) e produrre una specie di sintesi, tanto mutevole quanto oggettiva» (p. 16) e motiva la tesi, a nostro avviso, eccessivamente sbilanciata sul versante sociologico solo nella formulazione, con la constatazione che «le maggiori letterature europee sembrano pervase dagli stessi fenomeni di lunga durata» (p. 16). Per questa ragione egliaddita i limiti di una critica di impianto "positivista" che presenta i propri risultati come «'seri' o 'scientifici'» (p. 18), metodi ancora in auge nelle accademie, come pure di quella «sentimentale», basata sul «disvelamento degli interessi materiali che soggiacciono all'invenzione delle opere spirituali» e «non come emanazione di uno *Zeistgeist* o di un'*episteme*» (p. 19). Del resto le forme dell'arte registrano la storia degli uomini «meglio dei documenti perché danno una consistenza plastica alla maniera di intendere le strutture primarie della vita» e, «mentre il sapere delle filosofia, della storiografia o delle scienze umane è sempre specialistico, la cultura estetica, in linea di principio, funziona come un insieme di immagini e di miti che tutti possono comprendere, quasi fossero una sorta di nuova *religione popolare*» (p. 23). Se le forme dell'arte illuminano le strutture profonde della civiltà, occorre individuarne gli strumenti, che Mazzoni identifica nei generi letterari, «le zolle che danno forma con i loro movimenti alla crosta del pianeta» (p. 24). Egli chiarisce che «non è affatto chiaro che cosa i generi letterari siano» (p. 24), tuttavia adotta tali categorie sia «per tracciare i *confini* dei nostri oggetti» sia per «la natura delle *somiglianze* tra i testi riuniti sotto lo stesso nome» sia per il «*significato* di simili famiglie» (*ibidem*). Senza dubbio si possono avanzare altre proposte, questa però possiede il requisito della chiarezza e della verificabilità che si traduce in «*un'oggettiva somiglianza di stile e argomento fra i testi che li compongono e gli schemi mentali che permettono ai lettori di percepire la continuità fra le opere*» (p. 31), nonostante «i generi non rispecch[i]no l'essenza della letteratura, come pretendeva la teoria delle forme naturali» (p. 30).

Chiarito l'ambito e il metodo, Mazzoni entra nel cuore dell'argomento e constata che nel periodo compreso la seconda metà del Settecento e la prima metà dell'Ottocento è avvenuta una completa metamorfosi dei generi letterari: «i generi che la poetica antica e le poetiche classiciste consideravano più prestigiosi, l'*epos* e la tragedia, muoiono o entrano in fase di pura sopravvivenza, e vengono simbolicamente sostituiti dal *novel* e dal dramma borghese, due forme assolutamente moderne che raccontano o mettono in scena, in modo serio e problematico, le storie delle persone ordinarie e i conflitti della vita quotidiana» (p. 36). Contemporaneamente muta completamente la poesia, che arriva ad «inglobare anche dei testi in prosa» (p. 37) e pone al centro «componimenti brevi o di media lunghezza, quasi sempre in versi, che parlano di temi personali in uno stile considerato personale — cioè quei testi che, da due secoli a questa parte, vengono universalmente chiamati *lirici*» in uno «stile distante dal grado zero della comunicazione quotidiana» (pp. 37-38). La poesia soggettiva, rispecchiamento di un'esperienza vissuta, comprende anche i *long poems* o poemetti e i testi «che hanno la pretesa di abolire la prima persona, di eliminare ogni contenuto manifesto e di ridurre la poesia a un gioco di pure suggestioni formali, secondo un progetto che Mallarmé è stato il primo a formulare» (p. 40), tutte forme che a buon diritto lo studioso cataloga come "estremizzazione" della tendenza soggettivista, legittimate da una costellazione di idee: «il concetto di originalità e di genio, l'autenticità come crite-

www.andreatemporelli.com

rio di giudizio, l'esaltazione dell'immediatezza primigenia a discapito delle regole» (p. 70), testimonianza di una civiltà che ha fondato i presupposti sulla centralità dell'individuo e non della società.

Tuttavia non bisogna incappare nell'equivoco che nella Modernità l'eredità classica sia completamente ignorata. Secondo Mazzoni, infatti, in consonanza con Wordsworth e Bartes, «lo stile della poesia — e in generale ogni tipo di stile — può avere due origini diverse, una naturale e una artificiale: nel primo caso lo scarto retorico dal discorso di grado zero rispecchia un'esperienza vissuta che altera il modo ordinario di dire le cose; nel secondo, la figuralità viene costruita a freddo, senza l'impulso di una passione autentica, usando degli artifici che imitano gli effetti di uno stato d'animo assente» (p. 132) e cioè la *poetic diction*, «convenzionale e collettiva» (p. 133). Questo fatto si presenta in modo evidente nel "novecento" quando «si finisce per cancellare del tutto ogni riferimento a quella realtà umana che l'arte del primo Ottocento psicologizza ma non abbandona mai»; si assiste a quel fenomeno che più volte ho denominato come "divorzio tra la parola e la realtà": il poeta «può parlare di sé, usare qualsiasi parola, andare a capo quando vuole, violare la grammatica nella costruzione delle frasi, servirsi di figure retoriche così originali da risultare oscure. I singoli movimenti possono sembrare intricati, ma la direzione della metamorfosi è una sola: il trionfo del talento individuale nelle scelte di "a", "b", "c" e "d", del lessico, della sintassi, del metro e dei tropi» (p. 144). A questo punto dell'argomentazione viene esaminato distintamente ciascun elemento: il lessico, dopo il rifiuto della tradizione, passa «da uno straniamento rituale a uno straniamento irrituale, da una separatezza collettiva a una separatezza soggettiva» (p. 150); la sintassi «non obbedisce a regole pubbliche e oratorie, ma private e mentali» (p. 153); la metrica non soggiace ad alcuna regola: «Se la poesia è espressione immediata di sé, non si vede perché la metrica regolare debba comunicare le passioni sorgive meglio della prosa ritmica adotta da Macpherson, o meglio di una versificazione che ignorando la norma esterna del metro, segue il rimo interno del poeta» (p. 158); i tropi, determinati da un arbitrio soggettivo, generano oscurità con la conseguenza che «estendere la libertà metaforica significa […] ridurre lo spazio della comunicazione diurna e allontanare l'arte dal mondo condiviso» (p. 171).

Mazzoni, seguendo questo percorso interpretativo, esamina il Novecento e vede la poesia stagliarsi su uno sfondo comune, su una vera e propria *hybris*: «la pretesa di parlare in prima persona, di raccontarsi in pubblico, di pretendere che i lettori trovino nella vita privata di un loro pari, una verità universale» (p. 182). Diversi sono stati gli strumenti stilistici per recuperare l'oggettività, i quali, tuttavia, presentano come componente ineliminabile un espressionismo estremamente soggettivo. Né Eliot né la dimensione teatrale di un Giudici o di un Pessoa né la poesia pura riescono a superare l'individualismo lirico: «Il *simbolismo* […] è *l'apoteosi del narcisismo in poesia*: comunica infatti un'idea di un mondo totalmente introflessa e un egocentrismo così forte da eliminare l'ultimo residuo di oggettivazione narrativa che la poesia romantica o postromantica manteneva» (p. 195). Del resto, conclude lo studioso, «ogni tipo di stile opaco, lontano dal mondo della vita e fondato su un sistema di riferimenti condivisi solo da un pubblico ristretto, è una versione estrema del soggettivismo artistico» (p. 198). A questo punto egli giunge a riflettere sulle conseguenze: se non esiste un criterio condiviso di poesia, come si possono stilare giudizi di merito? Non certo attraverso criteri interni, perché altrettanto soggettivi, non certo per condivisione di princìpi estetici, perché soggettivi; non rimane che «l'autorità del coro» (p. 208) ossia della società ossia del potere economico e oggi mediatico, che consacra e impone gusti e valori poetici.

Dopo una panoramica illuminante e convincente, nella parte finale lo sguardo disilluso dell'autore giunge a conclusioni non completamente condivisibili. Se in un simile contesto culturale, la condizione della poesia è caratterizzata dall'isolamento e dall'interruzione

www.andreatemporelli.com

della catena cronologica, se la logica del potere e del mercato continuano a legittimare l'autoreferenzialità, «il sistema poetico collassa nella pura anarchia» (p. 222) e l'unica forma di poesia contemporanea va rintracciata nei testi delle canzoni. Può darsi che questo sia il mezzo per soddisfare il bisogno di poesia, ma considero possibile anche supporre che un simile esito non vada attribuito alla poesia in sé, ma alle sue forme "novecentesche", e che si possano auspicare manifestazioni diverse. E leggendo queste pagine mi rendo conto dell'importanza della posizione di «Atelier», rivista sorta proprio per superare l'autoreferenzialità del "novecento" sia sotto l'aspetto teorico sia sotto l'aspetto critico sia mediante la promozione di una poesia "a misura d'uomo". Mi rendo conto anche che l'utopia dell'"opera comune" abbia costituito un potente avamposto per un rinnovamento della poesia, situazione desumibile in trasparenza, quando Mazzoni parla di «generazione decisiva» (p. 231) sia pure riservata ad «coloro che nati durante la Seconda guerra mondiale, hanno avuto tra i venti e trent'anni intorno al Sessantotto». Personalmente ritengo che un tale concetto vada applicato ai poeti nati negli Anni Settanta, per il fatto che il tentativo della generazione precedente, come argomenta lo stesso Mazzoni, non ha prodotto alcun sostanziale cambiamento.

In considerazione della divergente valutazione conclusiva, si rende necessario riflettere sulle prospettive per uscire dalla crisi senza ricadere nel tecnicismo classico. La nostra rivista fin dall'origine si è assunta questo compito e non vuole sottrarsi agli stimoli di un testo così illuminante. In primo luogo, occorre partire da un dato di fatto: oggi non esiste una "società" poetica che garantisca una struttura estetica e stilistica; l'individualismo è radicato in profondità e altre tendenze, quali il personalismo, per ora stentano a conquistare consensi. In tale condizione è praticamente azzerata la "responsabilità" dell'artista che gioca sulla tastiera sinergica del mercato e dell'apparenza. Tuttavia a poco a poco si intravedono segni di cambiamento: lo stesso testo di Mazzoni costituisce l'esempio di un critico che ha saputo "chiamarsi fuori dal coro", dalla palude del soggettivismo per descriverlo e per valutarlo; la poesia contemporanea nel giro di dieci-quindici anni è cambiata con l'abbandono pressoché totale dell'oscurità come requisito retorico (bastino gli esempi di Viviani e di Buffoni); i giovani si sono quasi completamente distaccati dallo sperimentalismo avanguardistico e puntano su strumenti stilistici diversi.

Ma, in modo particolare, è cambiato il concetto di poesia; dal lirismo novecentesco si è passati ad una poesia-conoscenza dotata delle seguenti caratteristiche: a) l'adozione di linguaggio "standardizzato", aperto a tutti i codici e a tutti i sottocodici, privo di troncamenti e con una sintassi priva di inversioni, intenzionalmente modellata sulla sequenza naturale della lingua italiana; b) uno stile il cui scarto, almeno nei testi meglio riusciti, rispetto alla comunicazione quotidiana va ricercato nella modalità di rappresentazione più che nei tropi; c) la ripresa di una tecnica metrica non più chiusa né "libera", ma sorvegliata: in genere al verso accuratamente controllato si associa una struttura non codificata; d) si sta profilando anche la separazione della poesia dalla prosa; e) si sta ricostruendo, sia pure in mezzo a difficoltà, tentativi e riprese del passato, una concezione di "poesia della comunità", anche se più che di comunità si dovrebbe parlare di "nicchia", basata sull'accettazione del fattore "letterario" della poesia stessa come pure su una concezione di poesia non come *mimesis* né come abbellimento retorico né come espressione del sentimento soggettivo, ma come rappresentazione "olocrematica" (nel senso che impegna la totalità dell'essere umano) della realtà umana nella sua globalità. Anche sotto il profilo strutturale, si nota una decisa tendenza verso il poemetto piuttosto che verso la raccolta frammentaria.

Alla base va individuato un mutamento concettuale: l'elemento soggettivo non viene limitato da regole esterne, ma si "apre", si fa carico delle esigenze altrui, del mondo e della società, si fa "dialogo ("dia – logos", parola che attraversa). Del resto, il recupero di ade-

www.andreatemporelli.com

renza al reale costituisce di per se stesso un inevitabile confronto con un "limite" all'egocentrismo narcisistico mediante l'accettazione delle regole della metrica, del linguaggio, della sintassi, della rappresentazione del mondo, che induce ad uscire dal feticismo di una deviante "originalità" per riconoscersi parte di un flusso culturale che in misura diversa orienta, vivifica e dà senso alla scrittura poetica.

In sostanza, mi pare che si possa dichiarare pressoché finita l'esperienza romantica sia nella versione classica sia nella versione novecentesca. In questo momento, pertanto, si prospetta non una regressione all'infanzia classica, caratterizzata dalla soggezione alle regole, ma l'uscita dalla fase di ribellione adolescenziale, narcisistica, egocentrica e legislatrice del mondo, per accedere, sia pure attraverso momenti di oscillazione, di crisi e di ripensamenti, alle soglie di una maturità contraddistinta da equilibrio, autonomia, saggezza, condivisione di norme derivate non dalla teoria, ma dalla realtà e da un'"opera comune".

Giuliano Ladolfi

Daniele Maria Pegorari, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, Bergamo, Moretti & Vitali 2009

Critico e testimone sembra essere la risposta alla crisi che da anni attanaglia la critica militante, attestandosi almeno come fattore di imbarazzo per quanti ne hanno sconfessato l'esistenza. Daniele Maria Pegorari, ora docente di Letteratura italiana contemporanea e Sociologia della letteratura nella Facoltà di Lettere e Filosofia di Bari, esibisce la propria vocazione militante in un'opera destinata a costituire un punto di passaggio obbligato per chi voglia attendere allo studio delle poetiche attive a partire dalla metà del ventesimo secolo. Essa si presenta nelle forme e nei termini di una *storia militante della poesia italiana*, fornendo come estremi temporali il 1948, anno di nascita della Repubblica, e il 2008, anno in cui si consumano le ultime elezioni politiche. *Incipit* ed *explicit* sono posti, rispettivamente, sotto il segno duplice di Scotellaro e Sereni e di Angiuli e D'Elia, che compongono due dittici perfettamente simmetrici nella denuncia delle contraddizioni implicite nella disfatta delle Sinistre, nel '48 come nel 2008.

Tale operazione, che non paventa di fare della politica, nel suo significato etimologico, lo scenario reale in cui si incrociano situazioni e figure della poesia italiana, risulta tanto più credibile quanto più aliena da quell'atteggiamento dogmatico che mira a promuovere un filone piuttosto che un altro, perché strumentale a un determinato allineamento ideologico. Ne è una dimostrazione la "giustificazione", da parte dell'autore, del rifiuto opposto dagli Ermetici a un uso viziato della parola poetica e «a una lettura meramente politica della crisi in atto nel nostro Paese». Il significato della militanza va ricercato dunque nell'impegno a restituire un'immagine integrale dei fenomeni letterari nel «quadro» di una realtà che sfugge a ogni definizione e può pertanto essere testimoniata solo nella varietà delle sue manifestazioni. Il critico deve farsi testimone, «osservatore ravvicinato e immerso negli accadimenti e, proprio in virtù di ciò, abilitato a raccontare ciò che vede, da principio senza ometterne alcun particolare e poi trascegliendo e disponendo i dati secondo una finalità esplicativa, rappresentativa e di adesione al vero». È quanto sottolinea l'autore nel saggio introduttivo, anticipato in una stesura diversa nel numero monografico della rivista «incroci» dedicato a un *Confronto sulla critica* («incroci», VIII, 16, luglio-dicembre 2007, pp. 184-207), non per caso a suo tempo presentato come una «prima lezione di poesia contemporanea». La cifra della testimonianza non deve far pensare alla registrazione meccanica degli «accadimenti», in direzione più tecnico-scientifica che creativa, dal momento che la creatività è nella capacità di selezionare gli elementi che si offrono allo sguardo per poi disporli in «quadri», dove lo scarto creativo è garantito dalla presenza e dall'accostamento di quegli elementi e non di altri. È l'autore stesso a suggerire la sostituzione del termine ai criteri insufficienti di «corrente» e «tema unificante». *Metafisica*, *sperimentalismo*, *neodialettalità-plurilinguismo* e *realismo* sono appunto i quadri nei quali si sceglie di far confluire i fenomeni letterari. Si tratta, se vogliamo attingere al lessico cinema-

www.andreatemporelli.com

tografico, di inquadrature dinamiche, così dette in contrapposizione alle inquadrature statiche originate da un punto di vista fisso e dunque presumibilmente oggettivo.

Pegorari dispiega paesaggi multiformi e suscettibili di variazioni, permettendo al lettore di farsi egli stesso critico e testimone, osservatore privilegiato e ricostruttore di vicende in una libertà che dà più sicurezza di quanta non ne darebbe l'imposizione di un canone o di una visione chiusa e totalizzante. Proprio alla luce della grande disponibilità all'inclusione, che dilata al massimo gli orizzonti della ricerca e fa dell'apertura agli elementi minimi e minori del paesaggio contemporaneo il principale pregio di quest'opera, non può non sorprendere l'assenza di qualche "maggiore" nella seppur vasta rassegna di voci. Nessuna inquadratura per Patrizia Cavalli e Antonella Anedda, cui riteniamo sarebbe spettato almeno il diritto alla menzione. Nulla impedisce tuttavia di riconoscere a Pegorari il merito di aver compiuto un primo grande passo verso un approccio critico più consono a rappresentare la natura multiforme della poesia contemporanea. E guardiamo, allora, più da vicino le tappe di questa storia militante che attraversa i sessant'anni della nostra Repubblica. Fissare il termine *post quem* al '48, e non convenzionalmente al '45, vale da un lato a restituire a quei quadri una cornice politica e dall'altro a riconoscere alla poesia italiana una specifica fisionomia senza per questo sottrarla al contesto transnazionale, come dimostrano la panoramica sul Cabaret Voltaire, i frequenti richiami ai simbolismi europei e ancora la vicenda regressiva — indietro, verso il Romanticismo tedesco — di Campana. Il '48 inaugura una storia tutta italiana in cui forme letterarie, istituzioni e vicende politiche risultano intimamente fuse. In tal senso questo libro costituisce qualcosa di più di una storia letteraria e arriva a definire i tratti di una civiltà letteraria italiana nel quadro esteso della civiltà europea.

Merita un'attenzione particolare l'idea di assumere la «regressione», nelle sue diverse declinazioni, come paradigma fondativo e genetico del Novecento letterario, poiché pone in un rapporto più fluido le nozioni di avanguardia e tradizione. La volontà di superare le acquisizioni della tradizione testimonia l'incapacità/impossibilità, per l'avanguardia, di pensare in quelle forme, ma al tempo stesso l'aspirazione alla costituzione di un progetto totale, qualificante, che dai frantumi di un mondo (famiglia o psiche o lingua) esploso derivi un'unità significante. È un modo per consegnare un'immagine di sé e del mondo che si rappresenta, per costituirsi cioè come tradizione. Se l'avanguardia, poi, è opposizione radicale alla modernità, tale opposizione non può che manifestarsi in un ritorno, in una regressione che dia l'occasione di rifondare tutto (Dada) o di compensare un vuoto (Campana) oppure di trovare rifugio in un passato immune alla devastazione (Pascoli e, diversamente, D'Annunzio). Da queste *Premesse* si snoda il percorso che attraversa la poesia contemporanea. Non è questa la sede per discutere singolarmente i quadri. Si vuole piuttosto concentrare l'attenzione su uno di essi, poiché risponde alla volontà di sdoganare quella che spesso è stata scambiata per una variante minore della poesia in lingua, la poesia dialettale o «neo-volgare». Alla neodialettalità Pegorari riserva un'ampia e autonoma trattazione, favorendone una duplice sprovincializzazione: dai confini regionali per elevarla al rango della poesia in lingua; dai confini nazionali per verificarne le concordanze con i contemporanei fenomeni di rinascita delle varietà linguistiche regionali in altri Paesi europei.

È il caso dell'influenza esercitata dal felibrismo sui poeti "di casa" Pier Paolo Pasolini e Lino Angiuli, nonché su alcuni poeti in lingua come Giovanni Giudici e Giovanni Raboni. Questo dato conferma il fatto che il dialetto si connota, negli esiti migliori, come lingua d'elezione, al di là dell'appartenenza a una determinata comunità, e dal carattere fortemente sperimentale, come lingua altra tesa a inglobare una realtà altra, come teatro della differenza a fronte di una sempre più massiccia «globalizzazione» delle forme e «dell'immaginario».

Marianna Comitangelo