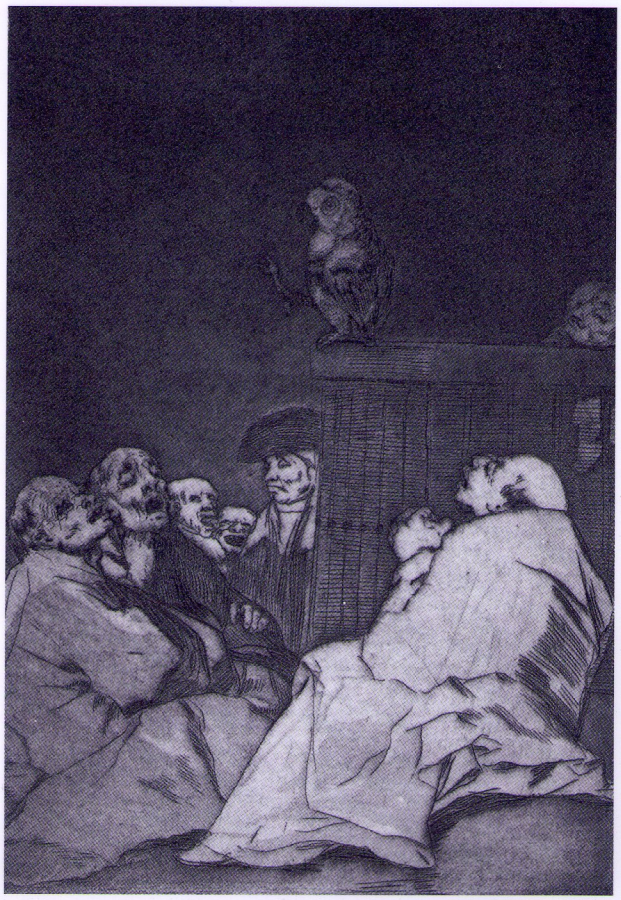
www.andreatemporelli.com

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

NUMERO 56 • ANNO XIV - DICEMBRE 2009

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura



PROCESSO ALLE INTEZIONI

Fabio Pusterla

EDIZIONI ATELIER

Dopo, alcuni di noi si lanciarono nel mondo
e furono in grado di fare confronti, il chiasso parve giustificato.
Due poeti non sono mai stati d'accordo su niente, e questo ci divertiva.
Sembrava buona, l'oscurità coagulata che ogni giorno giungeva.

John Ashbery

www.andreatemporelli.com

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 2010: 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 2010

www.andreatemporelli.com

Indice

Editoriale
5 Processo alle intenzioni
Marco Merlin

7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

Saggi
8 La narrativa familiare. Ricordare attraverso nuove immagini
Ilaria Paluzzi
18 *Un cappello pieno di ciliege*: la saga familiare di Oriana Fallaci
Giuliano Ladolfi
31 Nel *backstage* della narrativa familiare. Incontro con Melania Mazzucco
Ilaria Paluzzi
38 Le lucciole nella bottiglia. Rileggere il primo Piersanti
Paolo Lagazzi

Lettera aperta
48 Lettera ai direttori di «Atelier»
Gianfranco Lauretano
49 Risposta
Marco Merlin

Voci
Fabio Pusterla
52 Notizia biografica
53 Autopresentazione
Opere
75 Poesia
75 Saggistica
75 Monografie
61 Antologia della critica

www.andreatemporelli.com

78 Intervista a Fabio Pusterla
Riccardo Ielmini
88 Interventi inediti
Fabio Pusterla: l'emersione di un itinerario
Pietro Montorfani
Fabio Pusterla: la parola poetica come difesa dal "vuoto" della civiltà
Giuliano Ladolfi
96 Scelta antologica

Letture
Poesia
119 Cesare Viviani "Credere all'invisibile"
Giuliano Ladolfi
Saggistica
123 Alberto Casadei "Poesia e ispirazione"
Giuliano Ladolfi

127 **Le pubblicazioni di Atelier**

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Processo alle intenzioni

Se è vero che il fine non giustifica i mezzi, i mezzi devono conformarsi alle intenzioni.

*Recentemente il lavoro di «Atelier» è stato sommariamente preso ad emblema del lavoro della generazione dei trentenni e riassunto nel tono degli editoriali. Ci riferiamo nello specifico alle osservazioni di Matteo Marchesini sull'*Annuario Poesia 2007-2008 *(Gaffi editore), ma chiamiamo in causa, anche, pensieri mai ufficialmente controfirmati, più volte, però, giunti alle nostre orecchie, sussurrati un po' ovunque. Di fronte a queste osservazioni, il primo sentimento è quello della gratitudine, come sempre quando ci si imbatte, fatto inconsueto di questi tempi, in qualcuno che mostra interesse verso il tuo lavoro e si prende la briga di occuparsene alla luce del sole. Quindi, si può provare a entrare nel merito, possibilmente mostrando che lo si fa non perché si hanno le caviglie d'argilla, ma per responsabilità, fiducia e rispetto, per sé e per gli altri.*

La risposta, a dire il vero, sarebbe assai sintetica: le annotazioni specifiche sono più che sensate, direi persino esatte; ma risultano, ci sembra, poco valide se invece di fissare il dettaglio si guarda all'insieme, all'interezza dei fatti. Voglio dire: negli editoriali si sventola un po' la bandiera, e questo suonerà anche poco understated*, ma abbiamo sempre pensato che ciò avesse senso, in tale limitato contesto, specie per chi non è partito da alcun credito originario, ma doveva conquistarsi credibilità sul campo. Il nostro impegno, insomma, è sempre stato quello di non nascondere le intenzioni, perché meglio si valutassero le opere conseguenti, sottolineando anche che l'impresa non viene mai validata dalla bontà dei proclami, ma, all'opposto, è l'opera che deve inverare le intenzioni. Soppesare gli editoriali e il loro tono, separandoli dall'officina sulla quale sventolano (liquidata semmai con una rapida citazione: questo è il trucco per nascondere il programma di sabotaggio), è un atto indebito. Poi, a forza di generalizzazioni, tutto si può far dire a chiunque. E il problema, mi sa, è proprio questo. Rassegnati, buoni o cattivi, a prendere comunque pietre in testa, vorremmo ricordare che l'impegno per l'uomo di cultura sta nel saper distinguere tra volontarismo vanesio e passione, tra posa e stile, tra poesia e mera letteratura, tra azzardo sincero e furberia. È una distinzione sottile e micidiale, di cui si deve rendere conto. Se ogni cosa può diventare oggetto di una narrazione parodica e sarcastica, persino, che ne so, il lavoro di Dante o di Shakespeare, c'è da chiedersi dove si vuole andare a parare, quando si generalizza e si punta a corrodere le iniziative altrui, senza indicare alcuna alternativa migliore. La bandiera che sventoliamo vuole attirare l'attenzione su pagine di critica, su giudizi coraggiosi che hanno talvolta rovesciato ste-*

www.andreatemporelli.com

reotipi, su occasioni reali di confronto e di crescita, su proposte ponderate al cospetto di un'idea alta della poesia e della letteratura, e soprattutto su libri pubblicati secondo una logica non ottusamente partigiana.

Forse qualche pagina un po' sopra le righe, dove si cantano le proprie intenzioni, servirebbe anche ad altri: poi, alla luce di certi obiettivi, si capirà se vale la pena mettersi a dialogare o se è meglio lasciar perdere. Per quel che mi riguarda, non mi stimola confrontarmi con chi si limita «a lavorare in un clima di incerto stoicismo, secondo la regola del come se, senza aspettarsi niente», non mi stimola. Di demoralizzati antiproclami e di striscianti pessimismi che diventano alibi siamo nauseati. È troppo comodo giocare il ruolo del cane sciolto, ben nascosto e protetto, che ha i propri spazi ma nei quali non risulta implicato eccessivamente, per poter ironizzare su chiunque. E questo lo si dice a partire dalla considerazione che i giudizi severi e coraggiosi sono il sale della vita, e spesso sulle pagine di «Atelier» ci si assume l'incombenza di affondare il colpo: parecchi esempi, ci sembra, si potrebbero addurre per dimostrare che la rivista non si assesta affatto su quella «volonterosa genericità» elevata a sigla di una generazione.

E, se tutto dipendesse non dagli intenti e dalla retorica con cui si mostrano, ma dal contesto? Se risibile fosse il nostro investimento di energie alla luce di un'epoca di reale povertà poetica? Stiamo gonfiando troppo le labbra, finendo per spegnere anziché alimentare la tenue fiammella? Se il nostro sogno di un incendio non fosse che un delirio, un effetto di distorsione ottica? A questo pensiero funereo non vogliamo rassegnarci, perché ci impegniamo a parlare da un'altra epoca interiore, che vogliamo, certo, edificare, per quanta fatica occorra, raccogliendo i frammenti che, volenti o nolenti, ereditiamo.

Ci permettiamo di ribadire tutto questo proprio alla luce di quello sforzo di uscire dall'inettitudine, dall'ironia caustica, dall'esibizione intellettualistica della propria bravura, dalla desolazione di una letteratura che si pensa terminale, da tutti i difetti che vorremmo confinare in quel Novecento che sentiamo davvero alle spalle. Se poi «il presunto "superamento" del Novecento diventa una sua replica farsesca», ben vengano le critiche. Abbiamo lavorato per l'innesco, lieti eventualmente di venire sacrificati dentro al moto creativo della vita.

La sensazione attuale, però, è quella che ancora molto vada fatto per liberarci da schemi mentali obsoleti e atteggiamenti sottilmente viziosi: quanto sarebbe facile rovesciare direttamente sull'interlocutore le critiche che vengono rivolte. Del resto, lo abbiamo imparato un secolo fa, si vede anzitutto ciò che sta nel proprio occhio. Noi restiamo vigili su noi stessi e ringraziamo chi ci stimola in tal senso, ma la fatica e la solitudine che si provano a scoprire tanta diffidenza, tanta sterile intelligenza, ci inducono a pensare che l'opera comune cercata da «Atelier» sia stata un'esperienza nient'affatto generazionale, ma più ristretta, anche nel tempo. Ma questo, a ben vedere, lo sapevamo fin dall'inizio: abbiamo voluto credere consapevolmente a un'utopia, alla sua forza rigenerante sul presente. Poi, sta alla tempra di ciascuno realizzare la più ampia fetta possibile del personale riverbero colto nel raggio di un sogno, se non comune, offerto alla condivisione, gettato nella fornace della storia.

La sfida prosegue, quindi, sebbene in forme nuove. Il progetto che abbiamo scelto non era lo slogan *di una stagione, ma l'impegno di una vita.*

Marco Merlin

(agosto 2009, prima che Simone, con un balzo in avanti, mettesse tutti in fuorigioco)

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Il numero 55 di «Atelier» è connotato da tre fondamentali aspetti: uno militante, uno tematico ed uno critico.

Il primo riguarda il dibattito che si sta sviluppando sulle principali riviste italiane a proposito delle posizioni assunte ultimamente dalla nostra rivista. Si tratta di una sana battaglia condotta sotto le stesse insegne, l'amore per la letteratura, pur nella doverosa diversità delle posizioni. Secondo la nostra consuetudine (l'"atelier" è il laboratorio dove si elaborano proposte e idee), il dialogo rappresenta uno strumento di confronto e di crescita indispensabile per chi crede nella responsabilità della posizione che occupa, senza mai dimenticare che *patet omnibus veritas; nondum occupata est* (Seneca). All'interno di questo fruttuoso scambio Marco Merlin nell'**Editoriale** invita ogni interlocutore a documentarsi e richiama una prima e fondamentale regola: quella di evitare il processo alle intenzioni. Nella **Lettera aperta**, invece, egli chiarisce a Gianfranco Lauretano le motivazioni di una scelta editoriale.

La parte tematica, inserita nella rubrica **Saggi**, è dedicata alla "narrativa familiare": il quadro della situazione odierna è affidato a Ilaria Paluzzi; segue uno studio di Giuliano Ladolfi su una particolare opera, *Un cappello pieno di ciliege* di Oriana Fallaci; conclude la sezione un'intervista della stessa Paluzzi a Melania Mazzucco.

La sezione critica inizia in **Saggi** con un lavoro di Paolo Lagazzi sulla poesia del primo Piersanti e continua in **Voci** con la presentazione di un autore come Fabio Pusterla, ancor oggi esposto a valutazioni differenti quando non contraddittorie. La presentazione del poeta, corredata da un'approfondita documentazione bibliografica e da un ricco apparato critico edito ed inedito, introduce ad una ragionata scelta di testi.

La rubrica **Letture** conclude la pubblicazione con due recensioni: una sull'ultima raccolta di Cesare Viviani *Credere all'invisibile* e la seconda sul saggio di Alberto Casadei *Poesia ed ispirazione*.

G. L.

www.andreatemporelli.com

Saggi

Ilaria Paluzzi

La narrativa familiare. Ricordare attraverso nuove immagini

Questo libro non avrebbe potuto essere scritto senza le parole di mio padre Roberto; una volta mi ha detto: ricordati di ricordare, ma io ho impiegato più di trent'anni a capire cosa.
Melania Mazzucco, *Vita*, 2003

Sui viali della recente scena letteraria si muovono le gambe lunghe e forti di una donna matura. Le sue labbra raccontano di storie che vengono da lontano, dai meandri dei suoi ricordi di bambina: avvventure che si raccontano da anni e anni, da madre in figlia, storie che viaggiano attraverso il filo sottile della memoria e che prendono corpo nella scrittura dei romanzi familiari.

Negli ultimi anni diverse sono state le donne che hanno affollato i vialoni della nuova narrativa, molte di esse con il desiderio e l'esigenza di raccontare la propria storia o una storia che, seppur non propria, tuttavia fosse degna di essere rappresentata.

La narrativa familiare si afferma nel 2003 con la vittoria al premio Strega del romanzo di Melania Mazzucco *Vita*, il cui clamoroso successo inaugura il nuovo filone letterario. Infatti, nel solo biennio 2003/2004 sono uscite ben cinque opere: *La casa rossa* di Francesca Marciano, la già citata *Vita* di Melania Mazzucco, *Colomba* di Dacia Maraini, *La masseria delle allodole* di Antonia Arslan, e *Il dolore perfetto* di Ugo Riccarelli[1].

Come risulta evidente dai nomi degli autori, nell'affermazione del genere un ruolo determinante viene svolto dalle donne, sia come scrittrici ma soprattutto come protagoniste. Infatti, il tratto distintivo della produzione di romanzi familiari in Italia sembra essere la netta partecipazione femminile alla loro produzione.

Tra le loro pagine, in particolare, viene ricreato il ruolo che le donne hanno rivestito nella storia. La loro immagine assume una veste e contorni totalmente differenti da quella che si è voluta tramandare sulle labbra rancide della tradizione

maschilista: povere massaie in silenzio ad aspettare gli uomini che rincasavano dopo il lavoro.

Al contrario, sul palcoscenico della narrativa familiare esse figurano come la forza trainante di un secolo difficile, un grosso pezzo di storia che senza di loro avrebbe zoppicato. La maggior parte sono scritti da donne e alle donne sono affidati i ruoli da protagoniste: nonne, madri e nipoti, ritratte nelle varie epoche storiche, per dimostrare come dietro ogni grande uomo ci sia sempre una grande donna. In questo modo si offre uno sguardo privilegiato sulla storia, una visione a raggi x che ne scandagli le radici intime e ne estragga il nocciolo più profondo, raccontando come i grandi movimenti storici siano stati mossi dai loro piccoli gesti, protetti dai loro sguardi premurosi, incitati dai loro entusiasmi. Nei romanzi familiari esse non sono più solo massaie addette al focolare domestico o alla riproduzione filiale, ma diventano le vere protagoniste, che, oltre a portare avanti le faccende e le commissioni domestiche, riescono, attraverso la loro spiccata sensibilità e capacità di intuito, a ribaltare le sorti del proprio destino e dell'intera famiglia. O, meglio, anche grazie a quei piccoli gesti, compiuti nel silenzio e al calduccio del focolare, la storia trova la forza e l'ispirazione per portare avanti le sue imprese.

Il pensiero che muove la scrittura della narrativa familiare sembra essere, dunque,non quello femminista, che fonda la libertà della donna sull'annullamento dell'uomo. Al contrario qui si racconta come la forza femminile risieda nei rapporti intimi e irrazionali, innanzitutto quello che stabiliscono con i figli e quello che creano e ricreano nell'intimità amorosa con il diverso.

Se la famiglia, infatti, è il primo nucleo societario, allora la donna è la principale agente del buon andamento anche sociale per il semplice fatto che è lei ad allattare i figli, che rappresentano il futuro, e ad intrecciare con essi il primo e fondamentale rapporto — e quindi svolge in questo senso il compito più importante in una casa —, e alimenta la fantasia e l'intelligenza dell'uomo condividendo con lui il rapporto amoroso.

Nei romanzi familiari, dunque, le donne si riscattano dalla condizione di subalternità che da sempre hanno ricoperto nella storia, dimostrando di aver rivestito incarichi ben più importanti nel suo sottosuolo, nel tessuto interno della cronaca, nelle stanze buie della vita pubblica. Esse hanno avuto coraggio, inventiva, carisma e fantasia nel districarsi dalle situazioni più complesse. Melania Mazzucco con *Vita* ci offre un valido esempio, raccontando della prozia Vita Mazzucco, donna di grande solidità e personalità:

> Vita era come un saldo e sottile filo di ragno, spolverato d'ombra e del calore del sole, sospeso fra due pareti; con un alito impercettibile il vento lo fa vibrare, tentando invano di strapparlo; il filo è elastico, nitido e semplice[2].

Sbarca in America quando era solo una bambina, con la manina stretta in quella non troppo più grande del cugino Diamante. Dopo varie peripezie, una volta cresciuta, riuscirà a possedere un ristorante considerato nella zona uno dei migliori, come viene descritto alla scrittrice che cerca notizie della sua protagonista tra chi l'aveva conosciuta:

www.andreatemporelli.com

> Marianna Zanicola mi guardava compiaciuta. Era famosa, eh, disse. Ci veniva la gente importante. Venne pure Charles Lindbergh, quello degli aeroplani. Vita faceva tutto da sola. Era abituata a comandare. Faceva sempre di testa sua. Ce l'aveva dura. Un giorno ve la rompete, dicevo io. E essa rideva, e diceva: me la fascerò. I gangster ci avevano messo la bomba, i negri ci avevano appiccicato il burro. Ne aveva passate tante, ma mai si pianse addosso[3].

Da sola si ricostruì una vita, creandosi un'ottima posizione sociale e lavorativa nonostante il suo passato di povertà e sebbene lontana dall'amato cugino Diamante. Sarebbero riusciti a rivedersi solo prima che questi morisse per una malattia ai reni, nel 1994. Divenuta ricca, mandò costantemente pacchi ricchi di cibo e altri beni a lui e alla sua famiglia.

Come nel romanzo della Mazzucco, anche in altri testi emergono immagini di donne che riescono a riscattarsi da un destino che pareva inciso come un'effigie sulle proprie vite: donne resistenti, combattive, belle e affascinanti, donne cui capita di tutto, persino di partorire in una fabbrica, come succede a Margarida, personaggio di spicco nel romanzo di Romana Petri *Ovunque io sia*. Povera ragazza madre, abbandonata dal suo uomo, Carlos, che la lascia dopo aver scoperto di averla messa incinta, e per giunta orfana di entrambi i genitori, ella non rinuncia per questo ad una gravidanza che rappresenta la sua vera grande speranza di riscatto da una vita crudele:

> L'hai fatta, Margarida. È una bambina! E poi il tempo, gli occhi, le mani, le ossa, i piedi, il cuore, ogni cosa che girava lassù, intorno alla muffa, cominciò a scendere. Una cosa dietro l'altra, come dopo una tromba d'aria. Ma non in modo violento, non con tutto il rumore che fanno le cose quando vengono giù dall'alto, no, ogni cosa scendeva leggera come piuma e se ne tornava al posto suo. Fu quando tutto si riordinò da sé che sentì il pianto di sua figlia, anzi, proprio lo vide quel pianto, perché gliela misero addosso, e ciò che le venne incontro fu una bocca che gridava, una voragine da dove usciva l'odore ancora caldo dei suoi visceri e dove lei depositò il suo primo bacio di madre[4].

In questo romanzo la maternità diventa il *Leitmotiv* fondamentale, che scandisce le grandi pause nella narrazione, e segna svolte decisive nella vita dei personaggi, persino in Ofelia, che non può avere figli. Essa va a rappresentare la maggiore potenzialità del corpo femminile, capace di procurare nascite e allattare bambini, e che gli uomini, posti sempre in una posizione di freddezza e superficialità, non potranno mai nemmeno comprendere.

La Petri, infatti, sembra edificare un piccolo mondo in cui la componente maschile fa risaltare la nobiltà delle donne: uomini ingrati, vigliacchi, capaci solo di massacrare l'identità femminile, succhiando loro la vitalità come vampiri affamati: Manuel Ramalhete sposa donna Ofelia solo per avere una moglie che lo mascheri da benpensante nella vita pubblica, mentre nel privato è un dongiovanni senza pudore, che cerca piacere tra le braccia di donne volgari come Maria Josè. Egli è capace di amore solo per la bellissima nipote Fernhanda, che morirà giovanissima di tubercolosi. E poi c'è Tiago, che sposerà la figlia di Margarina, Maria de Ceu, con la quale avrà tre figli. La prima, Rita, nascerà affetta da asimmetria cranio-facciale.

Maria de Ceu combatterà con tutte le sue forze per salvare il destino della bimba uscita dal suo grembo, mentre Tiago la inciterà a rassegnarsi e ad accettare la realtà crudele come l'unica possibile, poiché, una volta che il destino si scatena, è inutile cercare di bloccarlo, come sostiene il personaggio nel seguente passo:

> Senti a me il dolore non impedisce di vedere le cose come stanno. Se ti stai chiedendo perché è capitato a noi... beh, non so risponderti ma ti capisco, me lo chiedo anch'io. Ma cominciare a farsi illusioni, mettersi in testa che un giorno potrà cambiare qualcosa...
>
> — Maria de Ceu, che strada vuoi far prendere alla nostra vita? Credi che qualunque strada sia possa essere peggiore di questa?
>
> — Sì, credo proprio di sì. O ti spaventa, Tiago? Dimmi la verità. Perché sarà una strada lunga e dolorosa e io ho il diritto di sapere se dovrò farla tutta da sola o se posso contare anche su di te. Lo so, tu avevi altri progetti, ma poi accadono cose che i progetti li fanno cambiare, ci sono cose più importanti.
>
> — Accetta questo dolore, Maria de Ceu, accettalo e vedrai che tutto sarà più facile.
>
> — Più facile per chi?
>
> — Ma cosa ti sta succedendo, cosa vuoi diventare?
>
> — Quello che già sono, Tiago. Una madre[5].

Le donne, come appare evidente dalle parole di Maria de Ceu, sono le prime rivoluzionarie, poiché si ribellano alla logica di accettazione degli eventi e combattono per trasformare la propria vita e quella dei propri figli, anche quando può sembrare impossibile, e la trasformano combattendo attraverso una dialettica serrata e vivace che instaurano nei rapporti che vivono. Combattono per trasformare la propria vita e quella dei propri figli, anche quando può sembrare impossibile, e la trasformano combattendo attraverso una dialettica serrate e vivace che instaurano nei rapporti che vivono.

Nel tessuto delle relazioni interumane, poi, si intrecciano questioni storiche e sociali di grande impatto, ad esempio attraverso il racconto del drammatico licenziamento di Margarida dalla fabbrica dove lavorava. Essa, infatti, viene cacciata perché, trasgredendo le regole imposte, porta con sé Maria de Ceu, ancora troppo piccola per restare sola a casa. Cerca di far valere le sue ragioni, ma il capo la picchia incurante del fatto che stesse stringendo in petto la piccola appena nata.

Le problematiche sociali, inserite nella storia passata, acquistano una dimensione senza tempo e senza spazio, poiché si mostrano agli occhi del lettori nella loro attualità. Così si assolutizzano e appaiono come emblemi di una storia universale.

Una donna che viene cacciata dalla fabbrica dove lavora perché pretende di portarvi la sua maternità, una donna che fa nascere una bambina in una fabbrica, ma anche una donna che lavora malgrado e nonostante la recente nascita, una donna che combatte anche per la sua realizzazione sociale soprattutto per la sua bambina e che non si rassegna al destino di casalinga ingrassata dalle frustrazioni, la negazione di questa donna, tutto questo diventa l'immagine del fallimento della lotta operaia. Infatti sono le colleghe ad infamarla con il capo, raccontandogli i fatti. Quindi, le immagini rappresentate non sono legate a quella situazione particolare, ma si estendono ad una storia più grande, alla storia umana, che è anche storia politica e soprattutto sociale.

www.andreatemporelli.com

E proprio per la realizzazione di questo profondo innesto tra storia intesa come cronaca e storia intesa come racconto di vicende umane nel tempo della famiglia, simili narrazioni possono essere definite come romanzi storico-familiari, poiché le vicende generali e quelle della famiglia si incontrano in una comune esigenza di drammatizzazione delle relazioni umane. Il racconto delle relazioni parentali appare, pertanto, come un espediente per sensibilizzare maggiormente il lettore verso la cronaca, dialettizzandola nei conflitti generazionali, così che il nucleo familiare diviene il cantuccio privato di un secolo intenso e travagliato di storia.

La ricerca delle proprie radici si trasforma nella piccola scena entro cui rappresentare la grande storia: i componenti vengono utilizzati come immagini attraverso cui il divenire generale viene interpretato. I cambiamenti politici, le rivoluzioni di pensiero, i mutamenti avvenuti nel costume e nella società, all'interno del romanzo si dinamizzano nei conflitti generazionali, prendono corpo nelle incomprensioni tra genitori e figli.

D'altro canto, le vicende familiari e sentimentali assumono a prestito dalla grande storia gli scenari su cui rappresentare i momenti nodali; ci si sofferma sulle date più importanti per ricostruire i motivi di una generale delusione: le grandi guerre, poi il '68, la rivolta studentesca, il terrorismo, gli Anni Novanta e lo smascheramento di una falsa democrazia.

La definizione di romanzi storico-familiari deriva dal fatto che la famiglia è costantemente il soggetto rappresentato, la quale, a sua volta, si addossa il compito ineluttabile di rappresentare le dinamiche più profonde degli avvenimenti comuni. La grande storia, infatti, si manifesta nei litigi, negli amori riusciti e in quelli traditi, nelle lotte per l'ultimo pezzetto di pane in tempi di guerra. La storia diventa il viso deforme di Rita, la figlia di Maria de Ceu in *Ovunque io sia*, e, nonostante i suoi occhi fuori asse le impediscano di vedere bene, la madre farà di tutto per aiutarla ad acquistare non solo una buona vista, ma soprattutto una dignità umana. In un'intervista rilasciata a *Fahrenheit* Romana Petri confessa che tutti i suoi personaggi e le loro vicende mirano a rappresentare il Portogallo all'epoca della dittatura di Salazar. Ofelia, racconta la scrittrice, con la sua remissività e la sopportazione verso ogni sorta di sopruso, con quella rassegnazione tipica delle donne intimamente cristiane, ne rappresenta fedelmente la prima fase. Maria de Ceu, invece, con la sua tenacia e la sua forza inarrestabile nel combattere contro il destino, si fa interprete del passaggio dall'oscurantismo alla rivoluzione dei "Garofani", raccontata nel testo. Ci troviamo di fronte, dunque, a personaggi certamente inventati, ma che potrebbero essere esistiti tanto è profondo il loro legame con il contesto in cui sono collocati.

La ricerca approfondita della storia novecentesca è evidentemente un bisogno sentito dai più, una necessità di conoscenza che riguarda l'intera società e che la letteratura si propone di soddisfare. Proprio in quegli stessi anni, per la precisione dal 2003, si fa largo un altro filone di storie nel panorama narrativo: quello che racconta in forma romanzata il dramma della violenza fisica e psichica che esplose nei giovani durante gli Anni di Piombo, argomento sul quale si era preferito tacere per anni.

Demetrio Paolin non a caso intitola un interessantissimo saggio sull'argomento *Una tragedia negata*. La mente coraggiosa e intelligente quella del giovane critico torinese non si limita a "constatare" il successo dell'argomento, ma si chiede soprattutto perché, solo adesso, si torni ad esplorare quel mondo e quelle lotte, tanto violente quanto cieche. A suo parere, niente è cambiato da allora: «La vita non è affatto mutata, tutto ciò che era vero e reale negli anni Settanta lo è ancora adesso ed è questa sensazione di loop temporale a fare da humus germinativo ai romanzi esaminati»[6].

Probabilmente il ritorno a quei tempi potrebbe stimolare alcuni varchi di ricerca, di pensiero, e, quindi, di trasformazione in chi legge. E questo è sicuramente lo stesso *humus* che feconda la stesura dei romanzi familiari, i quali sfruttano i legami parentali per indagare questioni più profonde.Tra le loro pagine si viaggia a ritroso, ricercando, sulle orme delle vicende parentali, i nodi irrisolti della complessa storia italiana e non solo, spinti da un bisogno di verità inaudito e triste: «Questa storia non è più la storia della tua famiglia. Questa storia ci riguarda tutti, è la nostra». Lo sguardo sul passato nasce da un bisogno di verità che si sviluppa in relazione al tempo presente, dove albergano dubbi e quesiti spesso irrisolvibili. Nella narrativa familiare le parole diventano dita affusolate che afferrano il tempo, lo contorcono, lo rivolgono, lo risistemano nell'ingarbugliato magazzino della memoria. Le pagine si trasformano in braccia candide, lunghe linee trasversali che attraversano le generazioni del"secolo breve". Prendono a braccetto i personaggi e insieme ai lettori li accompagnano nel lungo cammino dall'infanzia alla vecchiaia, ripercorrendo le grandi tappe della storia, per poterli finalmente salutare. Si torna indietro per ricreare un'immagine solida del passato e potervisi finalmente separare.

L'interesse del pubblico per questo sottogenere letterario viene favorito dalla distanza storica in cui si ambientano le vicende: la storia di una famiglia rimanda spesso ad un'epoca lontana,e da lì si risale fino all'età contemporanea. Questa prospettiva crea una separazione necessaria per l'immedesimazione del lettore nel personaggio, per la creazione di quell'immagine attraverso cui si leggerà la sua storia: un'immagine che si crea da e nel tempo. Scrive Blanchot nello *Spazio letterario*:

> Vedere suppone la distanza, la decisione separatrice, il potere di non essere in contatto e di evitare nel contatto la confusione. Vedere significa che questa separazione è divenuta tuttavia incontro. […] Attraverso un contatto a distanza ci è data l'immagine, e la fascinazione è passione dell'immagine[7].

Nello spazio che allontana i personaggi raccontati da chi racconta, si colloca un corollario di possibilità da recuperare, per crescere ma soprattutto per allontanarsi dalle identificazioni tra genitori e figli, che spesso soffocano lo scrittore nell'obbligo di continuare una tradizione di scelte sbagliate cui non sente di appartenere. Ad esempio in *Vita*, quando la Mazzucco confessa al lettore i motivi che l'hanno portata a ripercorrere la sua storia, dichiara:

www.andreatemporelli.com

> Una donna della quale la sorella di mio padre conservava una fotografia firmata, il timbro sbiadito di un laboratorio di stampa di Minturno rivela la data: agosto 1950. Una piccola donna paffuta. Con un sorriso contagioso e solare. Un corpo formoso-morbido e accogliente. Così diversa dai cipigli dei Mazzucco e dal lirico smarrimento di Emma. Eppure anche lei era una Mazzucco. C'era forse un altro modo, un'altra possibilità. Quella dura teoria di maschi — narratori e spaccapietre — comprendeva anche una donna. Che non era una poetessa, né una santa, né una puritana. E io volevo trovare il suo posto, nella sua storia e nella mia[8].

Allora la composizione del romanzo diventa un rimedio ai danni che si trasmettono da madre a figlia, da nonna a nipote, un modo per ingannare la storia che ripropone l'eterno ritorno dell'uguale, per spezzare la catena delle identificazioni che si insinua nel tessuto arterioso della tradizione. In *Colomba*, Angelica, madre della protagonista, confida alla propria genitrice, Zaira, di essere rimasta incinta e questa le risponde: «'Cignalitt', sai, direbbe che è una maledizione di famiglia, come Antonina tua nonna, come me, una tradizione di ragazze madri...». Infatti lo stesso destino era toccato alla nonna e alla bisnonna di Angelica. Qui la scrittura interviene con il potere di riscattare gli avi dalle colpe del passato e di rimarginare quelle ferite secolari avvertite dagli eredi sulla propria pelle. Sempre in *Colomba* la Maraini scrive:

> ...la donna dai capelli corti si chiede se scrivere sia un modo di indagare, come le suggerisce Zaira. Oppure una medicina, come le ha spiegato una volta una ragazzina, portandole una busta di poesie: "Io scrivendo mi guarisco„[9].

Per il pubblico la lettura ha lo stesso potere curativo: leggendo le vicende narrate nei romanzi ci si concede delle possibilità di separazione dagli errori degli avi e della storia a cui si appartiene, anche perché la storia narrata – le grandi guerre, il '68, poi gli Anni di Piombo – è una storia comune. Scrivere di sè e della propria memoria diventa una necessità ineluttabile, soprattutto quando si avvicina la fine della vita e incessante si fa il bisogno di lasciare presso i postumi un ricordo, come scrive Oriana Fallaci nel suo romanzo postumo:

> Ora che il futuro s'era fatto corto e mi sfuggiva di mano con l'inesorabilità della sabbia che cola dentro una clessidra, mi capitava spesso di pensare al passato della mia esistenza: cercare lì le risposte con le quali sarebbe giusto morire. Perché fossi nata, perché fossi vissuta, e chi e che cosa avesse plasmato il mosaico di persone che da un lontano giorno d'estate costituiva il mio Io. Naturalmente sapevo bene che la domanda perché-sono-nato se l'eran posta miliardi di esseri umani ed invano, che la sua risposta apparteneva all'enigma chiamato Vita, che per fingere di trovarla avrei dovuto ricorrere all'idea di Dio. Espediente mai capito e mai accettato. Però non meno bene sapevo che le altre si nascondevano nella memoria di quel passato, negli eventi e nelle creature che avevano accompagnato il ciclo della formazione, e in un ossessivo viaggio all'indietro lo dissotterravo: riesumavo i suoni e le immagini della mia prima adolescenza, della mia infanzia, del mio ingresso nel mondo[10].

La Fallaci, colpita da un male incurabile, sente come un'urgenza la necessità di scrivere il romanzo. Questo passo, in cui trapela la commozione della scrittrice, mette bene in evidenza un movente comune: il bisogno di lasciare un ricordo, una deposizione in onore della memoria collettiva. La produzione, infatti, non è destinata solo al lettore singolo, ma a tutti i lettori del futuro, che così conserveranno

una testimonianza più profonda e, se vogliamo, più autentica di quel Novecento tanto discusso sulle pagine dei libri scolastici. Per gli scrittori, soprattutto se la storia che raccontano riguarda la propria famiglia d'origine, la stesura del romanzo costituisce spesso un dovere verso la propria memoria, verso le proprie origini, un modo per dire grazie di essere al mondo. Addirittura la Mazzucco è costretta alla scrittura dal fatto di essere l'ultima discendente della stirpe. Quindi, a maggior ragione, raccontare diventa necessario, l'unico modo per impedire che il ricordo degli avi sfumi e appassisca con il trascorrere del tempo:

> La storia di una famiglia senza storia è la sua leggenda. La leggenda che di generazione in generazione si arricchisce di particolari, nomi, episodi. La leggenda tramandata nella distratta indifferenza dell'infanzia — poi ritrovata troppo tardi, quando nessuno può rispondere alle domande più semplici, necessarie e assillanti, quelle di sempre — chi sei, da dove vieni, di quale destino sei l'ultimo anello. Perché proprio a me è toccato il caso — o il destino — di essere l'ultima. Nessuno è nato dopo di me — con me la catena si spezza, il nome si perde, con me tutti noi venuti dal niente ci dissolviamo nel nulla. La leggenda dell'origine diventa allora tanto più urgente, la volontà della memoria quasi imperativa.

Dunque, attraverso la scrittura, rivivono gli avi, si risistemano le incomprensioni, ma soprattutto allontana i dolori e rimargina le ferite. Ed è probabilmente questa l'anima più profonda della narrativa familiare: il potere curativo della narrazione. Si va indietro nel tempo, si attraversano gli anni, si fanno resuscitare i parenti, si sciolgono nodi che erano rimasti stretti nelle maglie della personale storia. La scrittura può questo, può far slegare quei nodi, anche se sembravano avvinghiati da anni e anni di rancori e silenzi, può far parlare attraverso il ricordo, può sciogliere quel dolore in un pianto segreto. Come scrive Todorov, la letteratura «come rivelazione del mondo, può anche, cammin facendo, *trasformarci nel profondo*»[11]. Si scrive, dunque, per guarire, per immunizzarsi dalle infezioni causate da cicatrici curate male. La scrittura, che è magia, può andare al momento in cui quelle ferite furono cucite, per elaborare meglio il dolore e far scomparire così non solo le infezioni, ma anche le cicatrici. Si guarisce raccontando le proprie vicende, rappresentandole attraverso un'immagine narrativa e proponendole con coraggio e volontà, la stessa che caratterizza il suono delle nocche di Zaira quando bussano alle porte della fantasia di Dacia Maraini:

> Un personaggio ha bussato alla porta della donna dai capelli corti. Ha battuto le nocche timidamente, è entrato senza far rumore. È una montanara vestita modestamente. Ai piedi porta scarponcini robusti. Si è seduta sulla punta della sedia ed è rimasta in silenzio, lasciando raffreddare il caffè davanti a sé. Sembrava imbarazzata e vergognosa ma determinata a restare. Poi lentamente, verso sera, dopo aver mandato giù una minestra e bevuto un bicchiere di vino, si è decisa a parlare. È impacciata perchè pensa che la sua storia non sia interessante, che nessuno abbia voglia di ascoltarla[12].

Zaira vuole assolutamente condividere la sua storia: ha appena ritrovato in fin di vita la nipote Colomba, che si era persa negli intricati boschi abruzzesi, boschi pieni di neve. Viene curata e ritorna alla vita. Allora raccontare diventa un prodigio; le mani che si muovono sulla tastiera emettono una polverina magica che crea personaggi e fa scomparire le ombre nere dalla tradizione. Le parole prendono

www.andreatemporelli.com

corpo nelle immagini e le immagini, mosse dalla fantasia, possono arrivare laddove la realtà si blocca.

> E possono anche e soprattutto guarire.
> "Non te ne andare, Colomba!„ Con sorpresa la vede alzarsi dalla tomba, cacciarsi in testa un cappelletto bianco e avviarsi verso il bosco tenendosi vicina a un grosso orso bruno. Ha ripreso l'aspetto di una bambina felice.
> Due mani sollecite la scuotono. Zaira si sveglia con un sussulto.
> "Non singhiozzi così. Sua nipote sta meglio. Il dottore dice che ce la farà.„
> "Davvero?„
> "Stamattina sembrava morta ma insperatamente ha ripreso a respirare. Ora il polso si è fatto più regolare. Guarirà„[13].

La fanciulla è risorta, come la Bella Addormentata, dopo essere stata baciata dal principe. Come in *Colomba*, in molti romanzi familiari le ultime pagine esplodono in un immancabile *happy end*, che, se da un lato asseconda nella lettura la facoltà di curare attraverso il racconto, rendendo possibile il concetto di rinascita e salvazione, dall'altro rischia di declassare la qualità di queste storie al rango di favole o di romanzetti lacrimevoli e struggenti. Conducendo, infatti, le vicende storiche e private ad un destino felice, anche quando le condizioni prometterebbero il contrario, si induce nel lettore una speranza, che alimenta in lui il coraggio a trasformare sé stesso e la sua vita. Ad esempio, facendo guarire Colomba, si getta nella mente di chi legge il seme della speranza, fecondando l'idea che possa riemergere la fanciulla o la giovinezza delusa e perduta nella neve, nel gelo della razionalità, curandola e alimentandola attraverso nuove idee.

Tuttavia, ricondurre le vicende, spesso drammatiche, ad un epilogo di gioia e belle speranze, potrebbe sminuire lo spessore delle storie e svilire la storicità dello sviluppo, avvicinando la struttura dei testi alle favole. In alcuni casi, addirittura, il finale commosso e gioioso stona con il resto della storia. Si osservi a proposito il finale della *Casa rossa* di Francesca Marciano, in cui la mamma e la figlia si riabbracciano dopo anni di astio e di soprusi, piangendo sotto una pioggia purificatrice.

In questo romanzo, attraverso la storia dei personaggi, si ripercorrono accuratamente gli ultimi trent'anni del Novecento, in modo tale che le loro vicende diventano la rappresentazione delle dinamiche sociali e culturali del secolo, come testimonia la vicenda. Isabella, figlia di Alba, nipote di Renée, diventa una terrorista e, implicata nell'omicidio di un giudice, viene arrestata e solo dopo molti anni riesce ad uscire di galera. Nel frattempo la sorella Alina, dopo aver attraversato il tunnel della droga ed esserne uscita con successo, parte per New York dove trova un lavoro in una galleria d'arte. Qui conosce Daniel, giornalista americano con cui vive un'intensa storia d'amore. Nel frattempo entrambi tornano in Italia e Isabella esce dal carcere. Daniel la conosce e si innamora di lei. Così lascia Alina per mettersi con la sorella, la quale alla fine rivela un grosso disturbo psichico, diagnosticabile come schizofrenia.

Secondo l'autrice, la gioventù della fine degli Anni Settanta era fondamentalmente malata, spaccata in due, schizofrenica: da un lato una generazione dilaniata dall'eroina, dall'altra piccoli ribelli che deformavano la lotta di classe in un'ondata

di omicidi. Si dimostra anche come questa generazione fosse figlia del benessere: entrambe, Isabella e Alina, sono figlie di Oliviero Sestieri, regista di successo. Alina, infatti, prende il nome da uno dei suoi film: *L'estate di Alina*, il cui protagonista muore in un incidente stradale. Lo stesso Oliviero si suicida, sparandosi un colpo di pistola alla testa. Un padre suicida, una madre, Alba, spesso sull'orlo dell'esaurimento nervoso, una figlia terrorista complice di un omicidio, la quale, appena uscita di galera, ruba il fidanzato alla sorella: il quadro è completo e terrificante. Ma almeno la sorella trova la forza per sottrarsi a questo mondo di desolazione. Alina, infatti, non solo si disintossica dall'eroina, ma riesce a vendere la casa rossa, costruita dal nonno Lorenzo, che su una parete aveva dipinto il corpo bellissimo dell'amata Renée, madre di Alba. In quella casa Lorenzo era impazzito e Alba era cresciuta colma di rancore verso una madre scappata con una donna ai tempi della Seconda Guerra Mondiale. Finiti i conflitti, superati anche gli Anni di Piombo, la protagonista riesce a vendere l'edificio ad una famiglia di australiani e ad abbracciare la madre dopo anni di incomprensioni, danzando strette l'una all'altra sotto la pioggia cadente.

Probabilmente, se si fosse evitato questo ultimo passaggio, la complessità della vicenda avrebbe raggiunto livelli molto più accettabili. Spesso, infatti, il senso del tragico, che solo un finale "realistico" può accrescere nel valore di un romanzo, inserisce la storia in una prospettiva più profonda toccando una sfera più interna e viscerale del lettore. Ricondurre la narrazione ad una visione forzatamente ottimistica, invece, inserisce il testo in un'ottica semplicistica e disfattistica, poichè in questo modo vengono dimezzate le responsabilità dello scrittore, che evita di affrontare la questione nella sua complessità. Ad esempio, sempre nella *Casa rossa*, suona ridicolo immaginare Alina che abbraccia la madre, Alba, dopo che vedono ricomparire sulla parete della casa l'immagine di Renée, l'origine di tutte le sofferenze.

In verità, Alina non possiede più vitalità per amare e fantasia per sognare e Alba si è dimenticata che la prima figlia è schizofrenica. Infatti, mentre le due donne si esibiscono in una romantica danza della pioggia, Isabella è chiusa in manicomio.

La Marciano probabilmente doveva approfondire la sofferenza provocata in una giovane donna, appena trentenne, che non solo non sa più amare, ma addirittura ha già rinunciato all'amore, dalla vendita della casa dei nonni per separarsi da un passato luttuoso.

Ad ogni modo la narrativa familiare all'*happy end* non rinuncia mai (infatti, non è una probabilità, ma una certezza), poiché l'esigenza di tornare indietro nel tempo e poi risalire all'oggi è mossa dal desiderio di trasformare il presente senza annullare il passato, rielaborandolo attraverso la fantasia. E questo avviene solo in presenza di qualche nodo irrisolto, di qualche ombra nera che fa paura. E allora l'indagine sulla storia si propone come strumento per sciogliere l'oscurità che albeggia sul presente e regalare ad esso una dimensione totalmente nuova, una dimensione totalmente nuova tanto da sembrare impossibile, come in una favola.

www.andreatemporelli.com

Bibliografia

Blanchot Maurice, *Lo spazio letterario,* Torino, Einaudi 1967
Fallaci Oriana, *Un cappello pieno di ciliege,* Milano, Rizzoli 2008
Maraini Dacia, *Colomba,* Milano, Rizzoli 2008
Marciano Francesca, *La casa rossa,* Milano, Longanesi & Co 2003
Mazzucco Melania, *Vita,* Milano, Rizzoli 2003
Paolin Demetrio, *Una tragedia negata,* Nuoro, Il Maestrale 2008
Petri Romana, *Ovunque io sia,* Roma, Cavallo di ferro 2008
Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo,* Milano, Garzanti 2008

Note

[1] Tra i testi che vanno a comporre il corpus dei romanzi familiari dal 2000 ad oggi sono: Alessandra Lavagnino, *Le bibliotecarie di Alessandria*, Palermo, Sellerio 2002; Francesca Marciano, *La casa rossa*, Milano, Longanesi & Co. 2003; Dacia Maraini, *Colomba,* Milano, Rizzoli 2004; Antonia Arslan, *La masseria delle allodole*, Milano, Rizzoli 2004; Ugo Riccarelli, *Il dolore perfetto*, Milano, Mondadori 2004; Milena Agus, *Mentre dorme il pescecane*, Roma, Nottetempo 2005; Milena Agus, *Mentre dorme il pescecane,* Roma, Nottetempo 2006; Mariolina Venezia, *Mille anni che sto qui*, Torino, Einaudi 2006; Milena Agus, *Ali di babbo,* Roma, Nottetempo, 2008; Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli, 2008; Elena Loewenthal, *Conta le stelle se puoi,* Torino, Einaudi 2008; Antonia Arslan, *La strada di Smirne*, Milano, Rizzoli 2009.
[2] Melania Mazzucco, *op. cit.,* p. 346.
[3] Melania Mazzucco, *op. cit.,* p. 165.
[4] Romana Petri, *op. cit.,* p. 115.
[5] Romana Petri, *op. cit.,* p. 387.
[6] Demetrio Paolin, *Una tragedia negata,* Nuoro, Il maestrale, 2008, p. 27.
[7] Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario,* Torino, Einaudi, 1967, p. 17.
[8] Melania Mazzucco, *op. cit.,* pp. 162-163.
[9] Dacia Maraini, *op. cit.,* p. 13.
[10] Oriana Fallaci, *op. cit.,* p. 7.
[11] Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo,* Milano, Garzanti, 2008, p. 65. *Il corsivo è mio.*
[12] Dacia Maraini, *op. cit.*, p. 10.
[13] Dacia Maraini, *op. cit.,* pp. 358-359.

Giuliano Ladolfi

Un cappello pieno di ciliege: la saga familiare di Oriana Fallaci

1. Premessa

Microstoria e macrostoria si intrecciano da quando l'idea del romanzo storico ha affascinato le menti dei lettori. Renzo e Lucia vivono la loro vicenda sullo sfondo di scenari, che hanno cambiato il destino dei popoli.

All'inizio dell'Ottocento si stava attuando una rivoluzione ideologica che sconvolse anche i generi letterari: mentre nella classicità la rappresentazione della gente umile avveniva soltanto mediante uno stile "comico", con l'avvento del Romanticismo il popolo divenne il protagonista dell'arte grazie alla concezione dei

www.andreatemporelli.com

una poesia ingenua e spontanea. E, una volta abbandonata la prospettiva "tragica" classica, il popolo, in linea con la prospettiva cristiana, secondo cui fu considerato il depositario del messaggio evangelico, divenne suscettibile di rappresentazione elevata in uno stile "tragico", ossia nell'accezione di Auerbach, capace di rappresentare i grandi problemi dell'umanità. Nascono così i personaggi di Manzoni, e poi di Dostojevskij, di Tolstoj, i quali si fanno espressione dell'eterno dramma del peccato e della redenzione, del bene e del male, della ricerca della giustizia e della verità. Il Naturalismo ampliò la rappresentazione delle classi umili alla ricerca delle leggi "fisiche" che rendessero ragione dell'insorgere delle tare ereditarie: la piaga dell'alcolismo trova spiegazione nella saga dei Rougon-Macquart. Il Decadentismo, incentrando la tematica all'interno della coscienza, lasciava in secondo piano non il personaggio popolare, ma il suo inserimento nella grande storia, che rimaneva sullo sfondo. Tuttavia la scuola del secolo precedente non era trascorsa invano e non sarebbe difficile indicare testi appartenenti a tale genere letterario anche nel Novecento, come nel *Mulino del Po* di Riccardo Bacchelli.

Sarebbe, tuttavia, assai raro trovare antecedenti che possono aver ispirato il senso più profondo dell'ultimo libro di Oriana Fallaci, *Un cappello pieno di ciliege* (Milano, Rizzoli BURbig 2009).

In quali elementi si discosta dalla tradizione? Non certo per l'intreccio di macrostoria con microstoria, non certo per aver intessuto «fregi al vero» (Torquato Tasso) inserendo le vicende dei personaggi all'interno dei più importanti avvenimenti storici, come nelle *Confessioni di un ottuagenario di Ippolito Nievo*, non certo per aver rappresentato la propria famiglia, ma perché ci troviamo di fronte più che ad una saga, ad una *recherche* interiore. Mi spiego, le vicende di Carlo V, la lotta risorgimentale, la conquista del West sono senza dubbio avvenimenti descritti secondo un'impostazione storica, ma proprio attraverso le vicende degli avi la Fallaci si propone di rintracciare se stessa, il proprio carattere e le ragioni delle proprie scelte di vita.

Qui si pone la straordinaria originalità del testo, cui la scrittrice ha dedicato gli ultimi 15 anni dell'esistenza. Personalmente non lo considero soltanto l'ultima sua produzione, ma il coronamento di un lavoro di indagine interiore compiuto durante tutta la sua vita, nonostante la diversità delle tematiche trattate. Del resto, colpisce il lettore il frequente passaggio nei punti più significativi dei quattro quadri del romanzo dalla descrizione in terza persona alla prima. «Quando ero Caterina», «quando ero Anastasìa» sono interventi frequenti, insistiti, proprio perché l'autrice intende discostarsi dallo stile di ricostruzione per avvicinarsi ad una vera e propria immedesimazione.

Per questo più che di saga familiare, occorrerebbe parlare di saga personale, quasi la Fallaci raccontasse lo svolgimento "storico" delle proprie inclinazioni caratteriali. Sovente, infatti, nella narrazione interviene sottolineando come il comportamento dei suoi avi fosse in sintonia con il proprio modo d'agire. E proprio un simile filtro personale permette a ciascuno di loro di assumere la grinta della *reporter*, della scrittrice di *Inshallah*, di colei che si è levata, sia pure in modo

www.andreatemporelli.com

discutibile, per difendere i valori della cultura occidentale dopo l'11 settembre, assumendo un carattere intransigente, a volte anche poco coerente, ma sempre onesto, limpido e responsabile, un carattere militante, chiaramente presente nel testo.

La psicologia di Oriana Fallaci viene "proiettata" sul carattere degli avi e attraverso questa pista, suggerita del resto dall'autrice stessa, cerchiamo di penetrare nei recessi segreti che si alimentano di esperienze di vita. Se la tecnica psicanalitica si pone alla ricerca delle prime esperienze dell'infanzia che motivano i comportamenti di un'intera esistenza, la Fallaci rintraccia quasi iscritti nei suoi cromosomi i caratteri, le azioni, il modo di rapportarsi con il mondo e con la storia rintracciati nella personalità dei suoi avi: «Nascere non è forse un eterno ricominciamento e ciascuno di noi il prodotto d'un programma fissato prima che incominciassimo, il figlio d'una miriade di genitori?» (p. 10).

> Sicché la ricerca si mutò in saga da scrivere, una fiaba da riscrivere con la fantasia. Sì, fu a quale punto che la realtà prese a scivolare nell'immaginazione e il vero si unì all'inventabile poi all'inventato: l'uno complemento dell'altro, in una simbiosi tanto spontanea quando inscindibile. E tutti quei nonni, nonne, bisnonni, bisnonne, trisnonni, trisnonne, arcavoli e arcavole, insomma tutti quei miei genitori, diventarono miei figli. Perché stavolta ero io a partorire loro, a dargli anzi a ridargli la vita che essi avevano dato a me (p. 11).

Non si tratta solo di applicare il principio manzoniano del "vero storico" e del "vero poetico", non si tratta solo della finzione letteraria secondo cui la letteratura conferisce una vita immortale, si tratta di rivivere in se stessi il passato e di scoprirne le tracce.

2. La *vicenda*

Il romanzo è diviso in quattro parti, ciascuna dedicata al ramo della famiglia da cui discendono i quattro nonni, ciascuna indipendente, come vicende autonome, spesso organizzate più che come narrazioni, come veri e propri *thriller* storici.

Un cappello pieno di ciliege non è stato completato dall'autrice. Ne è prova la vicenda della cassapanca, dove erano conservati i ricordi di famiglia, citata in diversi passi (pp. 9, 63, 69, 95, 156 e 238), ma che mai viene ricostruita. Anzi troviamo una contraddizione tra p. 743 in cui si afferma che fu consegnata da don Gaetano Fallaci al nipote Antonio, mentre a p. 148 si dice che sarebbe passata al nonno Antonio dal padre Donato.

Le vicende relative alla seconda guerra mondiale sono anticipate in alcuni brani, come l'incontro fiorentino di Hitler e di Mussolini, cui assistette la scrittrice bambina, ma non vengono riprese, anche se avrebbero dovuto costituire l'antecedente della distruzione della cassapanca avvenuto durante un bombardamento.

Non mancano anacronismi: due personaggi, Giobatta e Maria Rosa cantano l'inno di Mameli nell'ottobre del 1847 un mese prima della composizione. Non mancano altre incongruenze, che non intaccano la sostanza e il valore del racconto: a p. 519 si definisce Monaco una città protestante.

www.andreatemporelli.com

«La saga […] parte da Panzano, un paesino… (p. 12). Così inizia la prima vicenda, che risale al 1773 al tempo del granduca Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena. Proprio lì viveva la famiglia Fallaci. La scrittrice descrive con piglio sociologico la difficile esistenza della popolazione contadina. Carlo godette il privilegio di imparare a leggere e a scrivere da don Liuzzi, il parroco della pieve di S. Leolino. A vent'anni intendeva passare l'oceano al seguito di Filippo Mazzei, amico di Beniamino Franklin e di George Washington, ma a Firenze un banale disguido gli impedì di far parte della spedizione e così ritornò alla grama vita del paese. Acquistò un podere vicino alla chiesetta di S. Eufrosino, dove egli si trasferì insieme al fratello Gaetano; per mezzo di un duro lavoro il terreno fu reso produttivo. Ecco la prima qualità che la Fallaci scopre in sé: tenacia nell'impegno.

Dopo questo primo momento i due fratelli si accorsero che ci voleva una donna in casa e tramite un sensale di matrimoni fu proposta a Carlo una certa Caterina, discendente da una strega bruciata sul rogo. La scrittrice scopre di possedere dall'antenata, da una parte, la laboriosità, la capacità intuitiva di risolvere i problemi della vita domestica, la curiosità intellettuale e, dall'altra, i modi bruschi, un grande senso pratico, un cuore grande di fronte alle necessità altrui, un coraggio enorme contro le difficoltà, un atteggiamento fieramente scettico e miscredente che, tuttavia, non le impediva di rispettare la grande fede del marito. La diversità non impedì il loro amore ed il reciproco rispetto. Qui si rivela l'atteggiamento dell'autrice che in parecchi passi del libro critica gli eccessi di una religiosità bigotta, finalizzata a coprire difetti umani, ma che salva sempre l'aspirazione alla trascendenza e all'intimo desiderio di chi in essa trova il senso dell'esistenza. Carlo la incontrò alla fiera di Rosìa e per farsi riconoscere la giovane indossava «un cappello pieno di ciliege» (p. 71). Il racconto prosegue con il matrimonio, la nascita dei figli, alcuni dei quali morirono in tenera età.

Nel frattempo era scoppiata la Rivoluzione Francese e le truppe transalpine erano entrate anche in Toscana. La Fallaci non usa mezzi termini nel demistificare i luoghi comuni della storia che esalta il trionfo della ragione contro la tirannide e i nobili principi di libertà, uguaglianza e fraternità: «Con la tipica cretineria degli umani i suoi cultori stavano per reinventarsi un padrone assai meno mite del fesso che avevano ucciso [Luigi XIV]» (p. 113). E, quando Napoleone entra in Firenze, vi troviamo Caterina pronta ad aggredirlo. Al di là della storicità del gesto, l'episodio rivela il carattere fiero della donna, amante della libertà, dotata di senso critico capace di superare l'imbonimento della propaganda, acuta nel capire quello che molti intellettuali facevano fatica a capire.

E proprio a questo punto la vena dissacratoria e ironica — lo "spiritaccio toscano" potrebbe definirlo qualcuno — della Fallaci ha modo di dispiegarsi: Napoleone «in nome della libertà, dell'uguaglianza, della fraternità [si era] già preso il Piemonte, la Liguria e la Lombardia» e di fronte al genio militare Caterina-Oriana esclama: «Accident'a te e alla troia che t'ha partorito! Che sei venuto a rubarci, che guerre sei venuto a portarci, uccellaccio rapace» (p. 116). I fratelli Carlo e Gaetano parteciparono come milioni di altri contadini europei alla resistenza contro i Francesi e

www.andreatemporelli.com

contro di cosiddetti patrioti, in nome della vera libertà. Qui si rivela l'indole della scrittrice insofferente ad ogni forma di oppressione, indipendente da qualsiasi connotazione politica, che sottintende una feroce critica nei confronti dei numerosissimi intellettuali che nel Novecento appoggiarono le dittature. Non è un caso che Napoleone venga accostato a Mussolini. Il governo degli Asburgo Lorena non viene mitizzato, ma ricondotto all'interno di un'equilibrata visione storica, che pone in luce i grandi pregi, soprattutto la mitezza, ancora sottovalutata dalla retorica risorgimentale. La libertà non ha colore come non lo hanno l'oppressione e lo sfruttamento, sostiene la Fallaci che vede nel buon senso campagnolo l'argine contro l'infatuazione intellettuale: «Nel loro giudizio [degli aderenti alla Rivoluzione] un sincero giacobino che credeva davvero al principio Liberté-Égalité-Fraternité. Nel giudizio dei grevigiani, uno sporco opportunista al quale le tre parole servivano soltanto per fare carriera» (p. 127). E la descrizione delle ruberie, delle angherie, delle vessazioni dimostrano quanto siano stati traditi i grandi ideali di fronte alla meschinità umana. E la scrittrice avverte lo scacco vigliacco di chi ammanta i propri meschini interessi sotto il velo splendente di grandi ideali. E la condanna non viene indirizzata ad una parte politica, ma alle azioni e alle persone: l'amarezza non risparmia le truppe del Granduca, che «guidat[e] da beceri e da sanguinari che berciavano Viva Maria-Viva Gesù commisero nefandezza da far rimpiangere i francesi, e a pagare furono i disgraziati che in buona fede avevano creduto allo slogan Liberté-Égalité-Fraternité» (p. 130).

Caterina Zani si pone all'origine della famosa cassapanca che, trasmessa di generazione in generazione, custodì fino al 1944 i ricordi di famiglia, quasi rappresentazione concreta di una serie di tracce mnestiche, attive nell'inconscio e nella mente della Fallaci.

Lasciato a metà dell'Ottocento il primo ramo familiare, l'autrice si dedica alla vicenda dei Launaro, a cominciare dal capostipite Daniello, rapito dai pirati mussulmani nel giugno del 1753. Si pose alla ricerca del padre il figlio Francesco che viveva a Livorno, la seconda città della Toscana, un vero porto di mare, aperto agli stranieri che volentieri vi soggiornavano. Il giovane viene descritto come «molto maleducato, eccessivamente orgoglioso, esageratamente vendicativo. Non sorrideva mai a nessuno, non chiedeva mai scusa a nessuno, non indulgeva mai a un istante di amabilità» (p. 165) (da qui lo "spiritaccio" toscano della Fallaci?). Non sapeva né leggere né scrivere, era proprio il contrario dell'avo Carlo. Era rimasto solo, non aveva amici né affetti; forse per questo intraprese la professione di marinaio, una vita tremenda, difficile, sottoposta ad una disciplina rigorosissima: «Era l'odio che lo divorava dal giorno in cui, ragazzino, aveva saputo d'essere figlio di uno schiavo. Un odio cieco, cupo, irriducibile: cresciuto anno per anno con le inutili attese, le inutili speranze. E condensato, concentrato, su un nemico molto preciso: i pirati che lo avevano rapito» (p. 166). Si tratta di espressioni molto nette, molto forti, che l'autrice ha scovato nel fondo della sua anima; anch'essa durante la sua vita ha provato sentimenti estremi, decisivi, quali l'amore per libertà e il rifiuto della

www.andreatemporelli.com

tirannia: «Ma l'odio è davvero un sentimento forte come l'amore. Quanto l'amore può davvero deviare i fiumi, muovere le montagne» (p. 179). Anche nella raffigurazione di questo personaggio risulta evidente che la Fallaci guarda all'interno della propria anima, scava nei ricordi della propria vita.

Francesco sposa niente meno che la figlia illegittima di Gerolamo Grimaldi, un genovese di origini nobili al diretto servizio dell'imperatore Carlo V, che a Madrid mise incinta una giovane donna, da lui sposata con un matrimonio segreto a porte chiuse alla presenza di due testimoni che giurarono di non rivelare a nessuno l'avvenimento. La donna e la nascitura furono immediatamente abbandonate, anche se il padre assicurò loro il mantenimento. La ragazza crebbe senza conoscere il nome del padre, a lei rivelato solo in punto di morte. La Fallaci nell'esaminare la storia di questa antenata si rende conto che noi siamo il risultato di vicende minime, insignificanti, legate ad una serie di circostanze casuali; sarebbe bastato che una sola si fosse svolta in modo diverso per escludere la sua nascita: «Ma le vie del destino sono davvero infinite» (p. 205). Eppure, nonostante le disgrazie sopportate dai suoi personaggi (e da se stessa), l'autrice non nasconde il suo inesausto amore per la vita:

> Apprezzare la vita cioè accorgersi che è bella anche quando è brutta: una tale ammissione richiede una sorta di gratitudine che lei [l'ava María Isabel Felipa, madre di Montserrat, la bimba di cui si sta parlando] non aveva. La gratitudine per i nostri genitori e nonni e bisnonni e trisnonni e arcinonni, insomma per chi ci ha dato l'opportunità di vivere questa straordinaria e tremenda avventura che ha nome Esistenza (p. 205).

Montserrat, alla morte della madre, lasciò la Spagna per cercare il padre a Genova; sul battello incontrò Francesco. Nella città ligure la giovane non riuscì ad incontrare il genitore per l'opposizione dei nipoti che miravano all'eredità. La simpatia, nata in mare, si trasformò in «una fiaba a lieto fine» (p. 234). Il marinaio si portò la nobildonna a Livorno e se la sposò.

A questo punto mi pare importante sottolineare un particolare letterario: i personaggi del romanzo sono presentati in modo vivo, non delineati in modo stereotipato. La scrittrice non li cristallizza come emblemi di una propria ricostruzione intellettuale o come attuazione di un proprio moto interiore. Essi, pur rivelando l'intima natura della scrittrice, si evolvono poiché presentano caratteri complessi e contraddittori come la vita e la Fallaci si addentra nelle loro vicende non per documentare una tese, ma per scoprire se stessa. Una simile disposizione d'animo non va sottovalutata nell'esame del romanzo e non va sottovalutata per una duplice ragione, una di carattere morale e una di carattere letterario: da un lato rivela l'assenza di preconcetti, che avrebbe potuto scadere nella delineazione di un proprio ritratto ideale, come spesso avviene nel genere autobiografico, e dall'altro di una passione stilistica, una partecipazione emotiva con la quale viene rappresentato ogni vicenda quasi fosse la scoperta di uno spazio. Montserrat, infatti, una volta sposata, rivela un'attitudine mai supposta, dove si intravede lo spirito materno dell'autrice stessa:

> Mi commuove perché la maternità divenne lo scopo della sua vita, il riscatto d'ogni sua

www.andreatemporelli.com

> disgrazia, il mestiere attraverso il quale espresse la sua vera natura: la sua indole di donna che fino a quel momento era parsa priva di qualsiasi talento e che invece il talento ce l'aveva. Quello di allevare figli, curarli, educarli, adorarli. Dalla minchiona incapace di togliere un ragno dal buco emerse infatti una mamma eccezionale, così ammirevole che per i suoi pronipoti tale virtù sarebbe diventata una leggenda e se voleva elogiarsi mia madre diceva: "Io sono una mamma come Montserrat" (p. 247).

Anche i Launaro vivono le vicende napoleoniche a Livorno con le conseguenti disgrazie di rivoluzione e di controrivoluzione che si abbattevano sul popolo. La grama vita dei due sposi pareva dominata da «una specie di maledizione» al punto che la Fallaci pensa che «la loro cattiva stella sia alla base di ciò che è andato storto nel corso della mia esistenza» (pp. 262-263).

Quattro figli morirono in un naufragio al largo di Marsiglia. Si salvò il padre, che per il resto della vita continuò invano a chiedersi perché la sorte avesse risparmiato solo lui e il quinto figlio, Michele, «un nano gobbo, rachitico e brutto» (p. 286), che avrebbe continuato la stirpe. La donna per il dolore impazzì.

La terza parte è dedicata alla saga dei Cantini, originari di San Jacopo in Acquaviva. Il racconto inizia con il matrimonio del ventiquattrenne Natale, «barrocciaio e fittavolo» con la sedicenne Bernarda Pacinotti «di mestiere sguattera» (p. 291). Il figlio Gasparo il 4 febbraio 1814 sposò Teresa Nardini. Giobatta, nato nel 1823 e registrato come figlio di Gasparo, in realtà era stato concepito insieme al cognato Giovanni, la cui «grande storia d'amore» viene raccontata con compiacimento in nome della potenza romantica del sentimento d'amore. La scrittrice si identifica con il personaggio: «"Cari miei, al destino non si sfugge". San Jacopo in Acquaviva. Oh, non mi è difficile riveder quel sobborgo al tempo in cui ero Giovanni» (p. 292). Vita grama, fame, tanto e tanto lavoro, qualche altra aspirazione: «la fede in Dio, il saper leggere e scrivere. I preziosi cibi della mente e dell'anima, le spirituali ricchezze che dovrebbero compensare le pene del corpo» (p. 293). Giovanni era l'unico in paese a non essere analfabeta, perché a 12 anni era stato mandato alla scuola pubblica dei barnabiti.

Che era successo? Come mai si era stabilito un rapporto sentimentale tra cognati? Anche qui Napoleone e il destino giocano la loro parte: Giovanni e Teresa si erano innamorati, ma, purtroppo, nel 1809 egli dovette partire: «"Aspettatemi, ché appena torno ci si sposa"» (p. 303). Dopo aver percorso l'intera Europa e dopo essere stato dato per disperso, nel 1814 tornò e trovò la donna sposata con il fratello Gasparo. La Fallaci ammette la difficoltà di capire l'antenata: «No, io non la capisco Teresa. Mi sembra di rincorrere un fantasma che non vuole essere disturbato, una parte di me che non vuole essere rivelata, a tentar di raccontarmi chi ero quando ero Teresa. E l'esistenza che ebbe attraverso di lei mi è oscura, indistinta come un oggetto che si intravede nel buio» (p. 323). Nel 1823 «Giovanni si arrese al suo caparbio amore per Teresa. Teresa al suo caparbio amore per Giovanni, e si realizzò l'adulterio senza il quale sarebbe venuto a mancare un indispensabile anello della catena cui devo il mio passaggio nel Tempo» interviene la Fallaci, la quale è solo narratrice onnisciente ed entra nel racconto non solo con annotazioni,

www.andreatemporelli.com

riflessioni, paragoni, anticipazioni, collegamenti, ma anche in un processo di identificazione umana, sentimentale, culturale e "cromosomica". L'incontro fatale avvenne per una serie curiosa di concomitanze fra debolezze e profondi sensi di colpa, perché i due personaggi erano frenati da un rispettoso senso della famiglia e degli impegni che l'esistenza li chiamava a svolgere. Giovanni si infiammò per i moti rivoluzionari avvicinandosi alle idee libertarie, subì ben presto feroci disillusioni da Filippo Buonarroti e da Giuseppe Mazzini, in lotta fra loro sul concetto di uguaglianza, come pure dai compagni, i quali non si comportavano diversamente, se non peggio, dai sovrani liberticidi. Deluso, di imbarcò su una nave e di lui non si seppe più nulla.

A questo punto entra in scena il figlio Giobatta, affezionato allo zio-padre, un ragazzo grazioso e amabile «con la Morte negli occhi» (p. 380). Di lui si innamorò la fantesca Maria Rosa, che tanto disse e tanto fece che riuscì a sposarsi il padroncino di poco più giovane. Mentre in Toscana si diffondeva la rete ferroviaria, scoppiarono i moti del '48 e Giobatta partì a combattere contro gli Austriaci con il gruppo dei volontari armati di entusiasmo, «senza aver ricevuto un minimo di addestramento. I più non sapevano nemmeno prendere la mira e pigiare il grilletto. Partirono anche senza viveri, senza coperte, senza maglie di lana, senza calzature militari. Nella maggioranza dei casi, addirittura senza zaini e senza uniformi» (p. 414). Il tono della Fallaci è ben lontano dalla retorica dei libri di storia; la scrittrice non nasconde che la campagna militare trovò l'opposizione dei contadini lombardi: «Inoltre ho saputo che i contadini di qui non assomiglian per nulla ai milanesi e che con il tricolore ci vanno poco d'accordo» (p. 419).Giobatta, fervente patriota, ritornato a Livorno ferito al volto, con i rivoltosi diede l'assalto alla stazione ferroviaria, affondò le navi attraccate al porto e incendiò gli uffici. Incontrò Garibaldi (siamo nel 1848 e Garibaldi «era già un mito», p. 435) che, a detta del figlio Augusto, nonno della Fallaci, avrebbe causato la rovina del padre:

> Che cosa lo incattiviva, dunque? L'orrido ricamo di cicatrici che al posto delle bende gli deturpava la faccia? Gli insegnamenti robespierriani del Bartelloni, i pungoli marxisti della "Neue Rheinosche Zeitung", un crollo di intelligenza? O il veleno, a cui alludeva il nonno Augusto cioè l'implacabile potere che l'autorità dei messia esercita sui Giobatta da usare e da mandare allo sbaraglio?

Non viene risparmiato un giudizio pesantissimo su Mazzini, su Garibaldi e su tutti condottieri-dittatori che per la gloria personale e per il trionfo delle loro idee non hanno esitato e non esitano a sacrificare le vite degli altri. Giobatta fu presto messo da parte per ragioni politiche a «piantare i soliti alberini dinanzi ai sagrati delle chiese, adornarli con la bandiera rossa o il berretto frigio» (pp. 439-440). Intanto i grandi facevano i loro interessi, andavano e venivano, assumevano cariche e fuggivano di fronte al pericolo; intanto i rivoltosi rubavano, violentavano, mangiavano e bevevano senza pagare: «Picchiavano, provocavano con ingiurie e bestemmie da fermare il sole» (p. 441). Ma la repressione degli Austriaci non fu meno tremenda. L'avo riuscì a fuggire. In seguito, tornato in città, fu riconosciuto, imprigionato e torturato. Uscito di prigione, «era un uomo finito. Spiritualmente, un rudere umano»

www.andreatemporelli.com

(p. 467). Morì il 26 aprile del 1861, il giorno che precedette l'inizio della Seconda Guerra d'Indipendenza.

Ed eccoci giunti al quarto ramo della famiglia, che si concentra nel nome di una donna, la bisnonna paterna, Anastasìa, colei con la quale la Fallaci riscontra affinità caratteriali assai profonde: «M'è rimasta addosso quella strega» (p. 479). Era figlia di una ragazza di religione valdese e di un nobile di Cracovia, morto in giovane età prima di essere conosciuto dalla figlia. Anche la madre lo seguì presto nella tomba. La fanciulla crebbe a Torino con un zia. Intrecciò una relazione con un personaggio talmente altolocato il cui nome rimase segreto anche in famiglia. Dopo aver partorito a Cesena, abbandonò la creatura in un orfanotrofio e fuggì in America. Si accodò ad un convoglio di pionieri diretti nel Far West; con loro subì l'attacco dei Pellerossa e in Utah stava per sposare un mormone che già aveva sei mogli. In Nevada si unì ad un giocatore d'azzardo e baro. A San Francisco per lungo tempo «diresse un saloon (o un postribolo?)» (p. 481). Tornò dall'America e si riprese la figlia con la quale abitò per dieci anni fino al matrimonio di questa con il nonno Antonio. In lei la Fallaci rivive la vita avventurosa di *reporter* di guerra, sollecitata da un inconscio desiderio di avventura, di conoscenza di persone fuori del comune, di esperienze assolutamente uniche, come pure anche la simpatia della scrittrice per la Chiesa Evangelica Valdese, perseguitata ed emarginata. Il carattere "militante" del romanzo la induce a descrivere i fatti in modo molto passionale sorvolando sul fatto che la mancanza di libertà di religione era comune ai Paesi sia cattolici sia protestanti: in tutta Europa la libertà di culto non era considerata ancora un valore. Non mancano anche rilievi sulla moralità calvinista, che voleva «una moglie […] casta, paziente, ubbidiente, economa, cortese, premurosa, non bella» (p. 491), tutte qualità attribuibili più alla mentalità del tempo che alla spiritualità della Chiesa riformata. Forse l'unica vera religione della Fallaci va ricercata nel rispetto della singola individualità, specialmente femminile, che la conduce anche a veri e propri anacronismi:

> [I Valdesi non] facevano che ammonire, rimproverare, metter in guardia contro il peccato. Condannavano ogni ricerca della felicità, volevano che perfino gli svaghi più innocenti fossero aboliti, e se la prendevano con chi la domenica danzava sulle aie la *bohémienne* o giocava a bocce o sparava al tirassegno detto toulas (p. 493).

Anastasìa impersona i caratteri della donna libera, al limite della normalità, priva di inibizioni di carattere religioso; per questo la nascita della figlia non viene vissuta come momento di felicità, ma come un fastidio, un ingombro di cui liberarsi immediatamente: «Quell'intruso che la rendeva grassa e gonfia e deforme. Quel parassita per cui non provava alcun interesse, alcuna tenerezza, e di cui non sapeva cosa fare» (p. 596). Nei confronti della maternità vengono espresse valutazioni fortemente negative: «la maternità non è un obbligo, non è un dovere, è una scelta. D'accordo: anche un bambino voluto è un peso, un disturbo, una schiavitù, e fa paura» (p. 602), parole tremende che pongono in luce il lato emotivo della donna in difficoltà a considerare l'aspetto della responsabilità. Questo passo, paragonato

www.andreatemporelli.com

al giudizio sulla figura materna di Montserrat, lascia emergere il lato contraddittorio dell'animo della Fallaci alterno tra passione e ragione.

3. Una ricostruzione storica "militante"

La ricostruzione della saga di famiglia si intreccia, quindi, con la grande storia, ricostruita dalla Fallaci con il piglio tagliente e dissacratorio, capace di sovvertire i luoghi comuni. La sua posizione è "militante" e riguarda non solo l'avvenimento, ma soprattutto la mentalità, il costume, il pensiero, il punto di vista del popolo. Un simile atteggiamento la induce ad estenuanti ricerche di documenti, di narrazioni, di tradizioni, ricostruite attraverso scene, atmosfere, giudizi, con meticolosità e precisione derivata dalla professione di giornalista. Esemplare la rievocazione del clima vissuto a Torino alla vigilia dell'unità d'Italia attraverso l'analisi della lingua parlata: «Da Sua Maestà a la corte agli ecclesiastici, dai nobili e i borghesi ai bottegai, dai militari e i poliziotti alle prostitute […] tutti continuavano a parlar francese. Tutti. Incluso Camillo Benso di Cavour che quando doveva servirsi dell'italiano chiede aiuto a chi se ne intendeva. "On dit comme ça? Ça va bien comme ça?". L'italiano […] non lo usavano che i letterati. E, di solito, soltanto per scrivere i libri. Non per conversare, discutere, compilare lettere ufficiali o private. Quanto alla plebe, parlava il piemontese» (p. 497).

Non mancano acutissime osservazioni di carattere psicologico: «Niente ferisce, avvelena, ammala, quanto la delusione. Perché la delusione è un dolore che deriva sempre da una speranza svanita, una sconfitta che nasce sempre da una fiducia tradita cioè dal voltafaccia di qualcuno o qualcosa in cui credevamo. E a subirla ti senti ingannato, beffato, umiliato» (p. 586).

Più interessanti ancora sono i giudizi con cui la scrittrice intesse il racconto.

La critica negativa nei confronti della Chiesa Cattolica è continua e senza appello. La sua non è una posizione storiografica: giudica il passato con gli occhi del presente: «Ma allora la colpa non era sua. Era dei tipi come Sant'Agostino, che prima di scagliarsi contro il peccato ne aveva combinate di cotte e di crude. Era della Chiesa, delle Chiese, delle teologie, delle ideologie inventate dai rompiscatole che la Storia spaccia per grandi ingegni o benefattori dell'umanità. Gli apostoli, i profeti, i messia d'ogni credo e d'ogni fede religiosa o politica. I frigidi pensatori con le loro pietre filosofali, le loro astrazioni, le loro masturbazioni mentali, sfruttano il nostro bisogno di dare una senso alla vita e invece di nutrire l'intelligenza concimano al cretineria. Concimandola allevano orde di pecore disubbidienti e di fanatiche iene da usare come giustizieri su chi trasgredisce». La condanna unisce pensiero, politica, religione.

Esaminiamo qui di seguito una serie significativa di valutazioni:

Giudizio sui patrioti: «Quelli che si sacrificano per combattere le tirannie sono sempre pochi» (p. 264).

Giudizio su Maria Luisa, sposa di Napoleone: «la stupida donna della quale il destino si sarebbe servito per avviare la tragedia» (p. 265).

www.andreatemporelli.com

Giudizio sui Granduchi di Toscana: «Nel 1824 Ferdinando III morì di malaria contratta ad ispezionare i lavori di bonifica nell'insalubre Maremma. A lui successe l'altrettanto mansueto figlio Leopoldo sicché il Granducato nel quale non si impiccava nessuno, non si decapitava nessuno, non si fucilava nessuno, continuò ad essere ciò che molti definivano Regno del Bengodi. Basti pensare alla tolleranza che Leopoldo dimostrava verso gli intellettuali» (p. 346). Lì giungevano e dimoravano poeti, scrittori, musicisti.

Anche nei confronti delle idee democratiche l'atteggiamento della scrittrice è pensoso e per nulla entusiasta e, riferendosi ai vari dibattiti, condivide le idee di chi, come Filippo Buonarroti, comprende che senza una svolta sociale la parola democrazia è priva di incidenza: «"Bisogna mettersi in testa che senza l'uguaglianza economica, senza la giustizia sociale, sia la libertà che l'unità e l'indipendenza servono solo a chi ha lo stomaco pieno"».

Giudizio tagliente sulla strumentalizzazione dei grandi ideali: «E quei miei antenati che si battevano per la patria, la giustizia e la libertà, i sogni di cui i bugiardi d'oggi si servono per dar la scalata al Potere o gestirlo, erano molto poveri» (pp. 289-290). La Fallaci non risparmia continui appunti alla mistificazione del significato delle parole come Libertà, Uguaglianza e Fraternità, sotto cui troppi individui mascheravano e mascherano meschini interessi. Napoleone viene chiamato "padre" nei proclami che invitavano all'arruolamento per le sue campagne militari: «Padre?!? Non ci teneva ad aver per padre quel boia, quel vanesio, quel tiranno che cianciando di libertà e uguaglianza e fraternità s'era messo la corona in capo e terrorizzava mezzo mondo. Fratelli?!? Non ci teneva aver per fratelli quei teppisti, quei ladri, quei bellimbusti che ora ti molestavano Margherita e Vigilia, ora ti fregavano i cavoli e le cipolle, ora ti requisivano il barroccio del Fabbri» (p. 296).

Eppure la Fallaci sa porre nel giusto rilievo la forza delle idee che si fanno strada, nonostante il limite umano: «restava a Giovanni qualcosa che nessun uomo in cerca della propria coscienza avrebbe potuto ignorare: le idee che nonostante le corone di re e imperatore, nonostante i titoli nobiliari e i troni distribuiti come caramelle ai parenti e agli amici, nonostante le guerre ingiuste e i massacri compiuti dalla sua cupidigia e dalla sua megalomania, il Nappa aveva paradossalmente diffuso anzi inserito nell'anima delle sue stesse vittime. Le idee di libertà, di progresso. I principii rivoluzionari, i concetti di unità e d'indipendenza» (pp. 324-325).

Giudizio sulle donne durante la guerra: si dovrebbe erigere un monumento «alle Marierose. Alle impavide donne che le guerre le fanno senza fucile, scappando sotto le bombe coi bambini in braccio. Alle eroiche mogli, alle epiche mamme che le battaglie le vincono lottando da sole contro la paura e lo strazio. Alle martiri che lasciate in balia di se stesse rispondono sempre va-bene. Va-bene, va-bene…» (p. 451).

Giudizio sull'aristocrazia fiorentina: «quell'estate [1949] l'aristocrazia fiorentina toccò il fondo dell'abiezione. Nobiluomini o cosiddetti nobiluomini che all'invasore aprivano i palazzi, le loro ville di campagna, i loro palchi al Teatro della Pergola, e gli [il granduca Leopoldo] offrivano pranzi suntuosi. Sardanapalesche feste da

www.andreatemporelli.com

ballo. (Bisavoli e trisavoli, bada bene, dei vigliacchi che nel 1938 si sarebbero messi in marsina per ricevere Hitler venuto a visitar Firenze con Mussolini). Nobildonne o cosiddette nobildonne che col nemico civettavano, amoreggiavano, fornicavano peggio di prostitute consunte dalla fame. (Bisavole e trisavole, bada bene, delle cretine senza dignità che nel 1938 si sarebbero ingioiellate per correre al Teatro Comunale a strillare a Hitler "Führer, mein Führer!"). E buona parte del popolo, quel popolo che in nome dell'ignoranza viene sempre assolto, giustificato, si coprì di uguale o quasi uguale vergogna berciando "Viva Cecco Beppe che ci ha ridato il Babbo"» (pp. 467-468).

Giudizio sull'amore coniugale: «disperata sessualità dei paria che all'amplesso chiedono il conforto delle loro disgrazie, la rivincita sulle loro miserie, e poveri malati reietti producono senza sosta esseri che salvo miracoli saranno a loro volta poveri malati reietti» (p. 469)

Giudizio sulle vicende di guerra: «Per i rei di lesa maestà vigeva una legge non scritta, in quegli anni. La stupida e perfida legge che nel secolo seguente si sarebbe chiamata Epurazione e che i fascisti avrebbero applicato agli antifascisti, gli antifascisti o supposti antifascisti ai fascisti: "Visto che non l'ammazzo, ti tolgo l'impiego. Ti proibisco, ti impedisco di lavorare"» (p. 470). Passano i regimi, mutano i nomi dei potenti, ma la realtà di violenza e di fame è sempre la stessa.

La visione religiosa della Fallaci non entra mai all'interno delle vicende delle persone e si limita all'aspetto individuale. Dio non viene percepito con la fede dei personaggi manzoniani, i quali lo vedono operare all'interno della storia personale. Egli fa parte di una cultura, di una mentalità, ma il succedersi degli eventi è lasciato ad un inesplicabile gioco del destino.

Giudizio sul Risorgimento: non vengono nascoste le perplessità nei confronti di Carlo Alberto: «Ora non mi fido più di alcun regnante incluso re Tentenna che, ci scommetterei, sul Mincio c'è accampato per arraffarsi l'Italia: piazzare i Savoia al posto degli Asburgo e dei Borboni eccetera, impiemontesizzarsi, infranciosarci, fregarci» (p. 421).

La condanna del guerra è netta: «Morto il primo ci si abitua e in battaglia un òmo non mi pare più un òmo. Mi pare un bersaglio, una cosa» (p. 426). E nei confronti dei moti risorgimentali l'antenata Maria Rosa non nasconde il suo disappunto: «Accidenti alla patria. Accidenti al popolo. Accidenti a Marx. Accidenti a Mazzini. Accidenti a Garibaldi» (p. 453) La Fallaci si dimostra contraria alle utopie e ritiene responsabili non solo chi le concepisce e le ordina, ma anche chi combatte nel loro nome e condanna «la cecità (o la faziosità) degli idealista, [che] son sempre pronti a condannare chi le ordina e mai chi le esegue, chi comanda e mai chi ubbidisce, anziché boia li considerava innocenti» (p. 526).

Giudizio negativo sui capipopolo: «La pretesa di piegare chiunque alle loro ideologie, ai loro dogmi, alle tecniche di persecuzione o di indottrinamento. L'arroganza, la furbizia, la malafede cioè il cinismo. Il disprezzo degli avversari, la sete di potere, al tirannia con cui lo detengono dopo essersi impadroniti…» (p. 757).

www.andreatemporelli.com

4. *Il fascino del romanzo*

La Fallaci riinnesta nella letteratura letteraria italiana un robusto senso della tradizione, tradizione che non si limita soltanto allo studio della storia, ma si presenta come storia partecipata, storia di cui avverte la continuità nella propria persona. A proposito degli avi Giovanni e Teresa obietta: «Deve nascere un figlio, da loro. E dal figlio un nipote, un bisnipote, una trisnipote, cioè mia madre, e da mia madre io» (p. 339). Ci troviamo di fronte ad un tentativo di razionalizzare gli eventi, trovare in essi un principio cogente, interno, immanente e trasmissibile quasi un carattere ereditario, che va riportato alla luce. E, siccome la scrittrice non ricorre né ad una visione religiosa né ad una prospettiva idealistica o progressista, il legame delle generazioni si fonda su un carattere biologico, caratteriale, psicologico e "cromosomico". Pertanto non nella saga familiare, ma nella capacità da parte dell'autrice di riviverla in prima persona va identificato il fascino di un racconto che si snoda parallelo con la discesa nella propria persona, nella costruzione della personale identità e nella razionalizzazione delle motivazioni che hanno presieduto le vicende della propria vita ed hanno determinato un vero proprio orizzonte di orizzonte di conoscenza e di sentimento.

Nel romanzo l'aspetto sostanziale non è incentrato sul desiderio di "dare voce" a persone fatalmente travolte dall'oblio del tempo, elemento già di per sé importante, ma si concretizza nella figura della voce narrante, l'autrice, che nel ripercorrere le vicende degli avi ritrova se stessa e "rivive" diverse esperienze umane,sotto forma di una vera e propria anamnesi portata a consapevolezza dai documenti storici in una specie di "seconda navigazione" platonica. Ne è indizio cogente l'identificazione con i suoi antenati-personaggi, riavvisabile nel ripetuto stilema «quando ero» o il passaggio dalla terza persona alla prima persona durante la narrazione: «Ah, la Torino di quando ero Marguerite e amavo il mio bel polacco di Cracovia» (p. 496).

Ad ogni modo, le diversità di carattere, la variazione di situazioni, la divergenza di opinioni trovano un denominatore comune, capace di operare una sintesi: l'amore per la vita:

> Io odio la Morte. L'aborro più della sofferenza, più della perfidia, della cretineria, di tutto ciò che rovina il miracolo e la gioia di essere nati. Mi ripugna guardarla, toccarla,annusarla, e non la capisco. Voglio dire: non so rassegnarmi alla sua inevitabilità, la sua legittimità, la sua logica. Non so arrendermi al fatto che per vivere si debba morire, e che vivere e morire siano due aspetti della medesima realtà, l'uno necessario all'altro, l'uno conseguenza dell'altro. Non so piegarmi all'idea che la Vita sia un viaggio verso la Morte e nascere una condanna a morte (pp. 358-359).

Per questo motivo la vera e unica protagonista del romanzo è la Fallaci, la donna che anche di fronte alle realtà ultime rivela il carattere di una persona, portata alla lotta contro l'impossibile, alla pressoché negazione del limite in nome di un ideale vissuto più con l'amore che con la ragione, più con la lotta che la pacificazione, più con l'irruenza che con la pazienza.

Ma il lato che maggiormente colpisce il lettore consiste nella ricostruzione umana

www.andreatemporelli.com

delle tragedie degli avi, e tramite gli avi della maggior parte della popolazione italiana: la Fallaci propone le vicende di "umiliati ed offesi", di persone strumentalizzate dai grandi, esposte ad un destino crudele, a volte incomprensibile, a volte mitigato dalla fede, alle prese con malattie, carestie, morti, separazioni, guerre, fame, solitudine, disperazione, al punto che Anastasìa si chiede in un momento di sconforto: «Che razza di Buondio è un Dio che lascia ammazzare mio padre e annegare mia madre, che ti fa piangere e mi costringe a vivere in contumacia?» (p. 566). La domanda secca introduce nel cuore stesso di uno dei nodi di fede più controversi: «Si malum, unde Deus?». Non si tratta solo di una delle solite provocazioni, ci troviamo di fronte all''assunzione di consapevolezza che non a tutte le domande ci sono risposte e che la ragione umana si dimostra incapace di affrontare le questioni esistenziali.

Questa riflessione sul romanzo non conserva alcuna pretesa di esaurire la molteplicità delle tematiche presenti nelle 859 pagine di cui si compone l'edizione della BUR. Si propone soltanto di indicare un pista di interpretazione su un lavoro che, come al solito per la Fallaci, produce un effetto dirompente sulla mentalità del lettore.

Ilaria Paluzzi

Nel *backstage* della narrativa familiare. Incontro con Melania Mazzucco

Nel 2003 Melania Mazzucco vince il premio "Strega" con Vita*, la storia dei due cuginetti, Vita e Diamante Mazzucco, che varcano l'oceano alla ricerca di un'esistenza migliore da quella che poteva offrire l'Italia di inizio Novecento. Questa è anche la storia di un'intera generazione di emigranti italiani, di tutti coloro che in quegli anni condivisero lo stesso sogno ossia quello di trovare fortuna nella mitica terra americana.*

D'altro canto, Vita*, che oltre ad essere il racconto di questa donna grandiosa, è la storia della sua famiglia, apre la stagione dei romanzi familiari.*

Secondo lei, quale motivo spinge a raccontare la famiglia, esigenza che accomuna lei a tanti altri scrittori contemporanei, paradossalmente proprio oggi che stiamo vivendo un'epoca in cui si assiste ad una sempre maggiore sgretolazione dei legami familiari.

La storia di una famiglia permette di raccontare il tempo e il tempo è il vero protagonista dei romanzi o, almeno, lo è senz'altro per i miei. Narrando di nonni, padri, madri, figli, nipoti, ti permette di accompagnare le generazioni, il cambiamento, la trasformazione delle persone, dei paesi, delle idee.

La mia visione della famiglia, come penso testimonino i miei altri romanzi, non coincide necessariamente con la famiglia del "sangue". Tant'è che al centro del mio romanzo familiare, *Vita*, figura la donna che *non* fu mia nonna, ma nella cui

www.andreatemporelli.com

eredità di lotta indomita, coraggio di vivere, fiducia nel futuro e fedeltà ai sentimenti più che alle promesse, mi sono riconosciuta. E questo noi facciamo scrivendo: ci costruiamo una genealogia.

Un poeta russo, non ricordo chi, ha detto qualcosa di simile: «Occorre pensare la letteratura non come un tempio, ma come una stirpe». La nostra stirpe, i nostri padri e le nostre madri, i nostri figli, sono coloro in cui ci riconosciamo, anche se non ci hanno generato, se non li abbiamo generati.

Ho scelto di recuperare la storia "vera" della famiglia — dunque del mio vero nonno, del mio vero padre — perché vi ho scorto una sorta di immagine concentrata della storia di milioni di italiani: una famiglia contadina come tante, dominata dal sogno di cambiamento delle proprie condizioni di vita, sogno frustrato per secoli dall'immobilismo sociale e culturale del Sud Italia. Improvvisamente, grazie all'emigrazione, questo viene percepito come possibile ed ecco la partenza, lo sradicamento, il passaggio in un altro continente, la perdita di sé e la conquista non tanto del denaro o di una posizione (sebbene talvolta anche di questo), quanto della convinzione "americana" di avere diritto a quell'altra vita. Insomma, il rifiuto di accettare la miseria e l'ignoranza come destino. E poi gli Anni Trenta sotto il fascismo, la miseria, la guerra, la rinascita: mio padre, figlio di un emigrante, che si laurea e si fa scrittore, io che cresco in un'Italia "moderna", con tutti i diritti e le possibilità di una donna del XX secolo, che a Vita in Italia sarebbero stati negati. Vita non aveva una voce per raccontare la sua vita, io la voce l'avevo e l'ho usata, anche per lei. La storia dei Mazzucco non era la mia storia, ma la *nostra* storia, la storia di italiani e italiane; per questo ho voluto raccontarla.

Non vorrei che il mio romanzo fosse letto come un *epos* nostalgico della famiglia tradizionale, anche se ne canta, in un certo senso, proprio la scomparsa e il peso. Ma la famiglia, anche la dissanguata famiglia di oggi, resta una straordinaria occasione di conoscenza e di esperienza per gli esseri umani e tanto più per gli scrittori. Le dinamiche che in essa si scatenano, i legami d'amore o d'odio, la fedeltà e il tradimento alle radici e ai legami raccontano meglio di ogni altro pretesto narrativo l'epoca, il tempo, il contesto.

Credo sia questa la ragione di tanta fortuna nel romanzo contemporaneo. In un certo senso, la famiglia, ogni famiglia, è di per sé romanzo.

Il grande afflusso di libri che raccontano la famiglia potrebbe essere legato alla situazione politica e sociale che stiamo vivendo adesso? Vita *è la rappresentazione di una storia attuale: l'emigrazione. Mentre prima eravamo noi, anzi i nostri nonni e zii, ad esser costretti a lasciare il nostro Paese per cercare lavoro altrove, adesso l'Italia stessa è diventata terra di approdo per migliaia di stranieri.*

Pochi settimane fa alla "Sapienza" si è svolto un incontro sul ritorno del realismo in letteratura negli ultimi anni. Gran parte dei relatori, citando a gran voce il saggio di Wu Ming, hanno messo in evidenza come questo sia collegato al crollo delle torri gemelle, evento catastrofico ed eclatante, che ha risvegliato le menti degli

www.andreatemporelli.com

intellettuali, costringendoli ad una riflessione più accurata sulla realtà che ci circonda.

Certamente la narrativa familiare non è esattamente riconducibile a tale definizione. Semmai per alcuni testi potremmo parlare più propriamente di realismo magico, come già è successo in riferimento alla Petri o alla Agus. Tuttavia è innegabile la presenza dello stesso stimolo alla riflessione, seppur relegato ad un processo, se vogliamo, inconscio, superiore a quello presente in chi ha scritto libri di denuncia, come quelli sul precariato o sulle losche mafiose. Si tratta di un'esigenza più inconscia e interna perché in questa sede lo sguardo sulla realtà viene approfondito dall'analisi sui rapporti interumani e sulle dinamiche affettive, in particolare quelle familiari.

A questo punto vorrei che mi chiarisse il suo pensiero: tanti scrittori hanno deciso di raccontare la storia italiana, e non solo italiana, sotto una veste diversa, quella della famiglia, per assecondare una moda passeggera o per l'impulso di capire meglio il nostro presente mediante l'analisi delle vicende e delle motivazioni storiche?

La genesi del romanzo e le motivazioni civili, "politiche" e storiche che mi hanno spinto a scrivere *Vita* sono esplicitate nel racconto *Loro*, inserito nell'antologia *Patrie Impure* (a cura di Benedetta Centovalli, Milano, Rizzoli 2003). Vi rievoco la mia esperienza di ventenne studentessa di cinema al Centro Sperimentale di Roma, impegnata nella realizzazione di un documentario con gli immigrati africani, sudamericani e asiatici che, negli Anni Ottanta, erano appena arrivati a Roma in cerca di un futuro. Ascoltando e registrando i loro racconti, mi sono resa conto di quanto somigliassero ai racconti che mio padre e i miei zii mi avevano fatto circa l'esperienza di mio nonno in America all'inizio del XX secolo. Era il 1988 circa. Da allora, lentamente, è maturata in me l'esigenza di recuperare la storia perduta del padre di mio padre per chiudere il cerchio e per affrontare quella che mi appariva come la vera epopea degli Italiani del Novecento, l'unica esperienza collettiva della nazione, a parte le guerre: l'emigrazione. In ogni famiglia italiana c'è un emigrante (si è emigrato dalla campagna alla città, dal Sud al Nord del Paese, dal Nord in Europa e in Sudamerica, dal Sud al Nord America e in Australia, e via dicendo). L'Italia si era procurata, inoltre, una grande ricchezza, di cui non aveva saputo fare tesoro: era passata nel giro di pochi anni dalla condizione di esportatrice di carne da lavoro a importatrice di manodopera, da Paese di emigrazione a Paese di immigrazione. Fino alla fine degli Anni Settanta c'è stato un forte flusso migratorio verso l'estero: all'inizio degli Anni Ottanta è iniziata l'immigrazione. Una trasformazione simile è accaduta alla Norvegia e all'Irlanda, ma in uno spazio di tempo molto più ampio — più di un secolo — e questo ha impedito l'elaborazione di una memoria "condivisa" o un "effetto specchio". In Italia, invece, può capitare che questo "cerchio" storico si chiuda nella stessa persona e cioè che lo stesso uomo che è stato minatore sfruttato in Belgio oppure manovale o operaio sottopagato in America sia oggi datore di lavoro di un sottopagato manovale o operaio clandestino

www.andreatemporelli.com

moldavo, boliviano o africano… Ci si aspetterebbe che la sua esperienza gli abbia insegnato qualcosa, invece raramente è così. Anzi, stare dall'altra parte permette rivincite attese tutta una vita. E a livello collettivo è avvenuto lo stesso. Contro questa rimozione della memoria dell'emigrazione, personale e collettiva, ho scritto *Vita*.

Il romanzo va letto in questa duplice chiave, partendo proprio dalle date della lunga gestazione e composizione: 1988-2002, anni durante i quali l'Italia si è trasformata, perché ha accolto, assimilato e respinto milioni di emigranti, diventando ai loro occhi una nuova America. Gli Italiani di oggi sono gli Americani di allora. Loro siamo noi. Questo rovesciamento è reciproco. Loro sono noi. Negli Anni Novanta mio nonno si chiama Mahmud.

Come spiego in quel racconto, al realismo (diverso in tutto dal neo-realismo) sono arrivata una decina d'anni prima del crollo delle Torri e delle teorie di Wu Ming, dal cinema italiano. Negli Anni Ottanta la letteratura italiana, infatti, mi appariva molto deludente, "arcadica" nel senso tradizionale della parola. L'Arcadia del XX secolo era la letteratura post-moderna, colta, lussureggiante, ma in fondo un *divertissement* che non mi emozionava. Frequentando il Centro Sperimentale di Cinematografia, frequentando i grandi vecchi del cinema italiano, che avevano lavorato con Fellini, Pasolini, Risi, Comencini ecc., mi sono a poco a poco resa conto che una letteratura che non parla degli uomini, ma solo delle forme, delle strutture e dei segni, in fondo non mi interessava affatto. Naturalmente si può parlare dell'uomo in tanti modi e non c'è stato nulla di meno profondo e umanista del realismo socialista. E negli anni seguenti tenni a mente l'insegnamento ricevuto da quei maestri: raccontare con onestà storie di uomini e donne, del mio Paese, della nostra memoria e del nostro presente.

Quanto alla *New Italian Epic*, ho trovato meritevole l'iniziativa di Wu Ming di tentare di interpretare la narrativa contemporanea e di indicare una direzione. Ma non riesco a rintracciare un filo comune fra i romanzi che sono stati citati come rappresentativi della tendenza. Lo vedo, invece, nell'emergere, grazie al successo di un libro come *Gomorra*, della narrativa *non-fiction*, che in Italia aveva goduto di qualche fortuna decenni fa, ma che era caduta nell'oblio. E proprio questa narrativa *non-fiction* mi pare generata da forti motivazioni civili, quasi una forma di rivolta letteraria contro un presente inaccettabile, cui la nuova generazione non si vuole arrendere.

Nel 2000 viene pubblicato il suo romanzo Lei così amata, *biografia su Annamarie Schwarzenbach. Sulle pagine di* Vita, *tra le strade di New York, si chiarisce la genesi di questo testo. Quali elementi uniscono Vita ad Annamarie e quali motivazioni collegano la stesura di* Vita *con quella di* Lei così amata *nella sua esistenza come scrittrice ma soprattutto come donna?*

In entrambi i testi si tratteggiano dei ritratti indimenticabili di due figure femminili che, per quanto diverse, risaltano per il coraggio, il carisma, insomma personaggi estremamente affascinanti. Inoltre, sia per l'uno sia per l'altro testo, dietro le quinte del romanzo si svolge un lavoro di ricerche tra gli archivi e i docu-

menti che spesso diventa monumentale e che può essere sostenuto solo se a monte c'è un'immagine forte da ricostruire. Allora, come i più grandi fotografi pur di rapire lo scatto fanno di tutto, si arrampicano sugli alberi o si appendono ai fili, pur di ricreare nell'obiettivo l'immagine che avevano nella testa, così fanno anche i più grandi e appassionati scrittori, pur di ricreare nel personaggio quell'immagine iniziale. Dunque, che rapporto lega le due protagoniste e che rapporto entrambe hanno stretto con lei scrittrice e con lei donna? C'è un'immagine che le accomuna o che vi accomuna tutte e tre?

I fili dei libri che scriviamo si intrecciano in modo sorprendente e ciascun personaggio lascia qualcosa a quello che lo segue. Curiosamente, quando ho cominciato a interessarmi ad Annemarie Schwarzenbach, ero stata attirata da un particolare "letterario". La donna veniva rinchiusa in manicomio dai parenti, come Norma, la protagonista del mio primo libro, *Il bacio della Medusa*; moriva in bicicletta, come Azra, una delle protagoniste del mio secondo romanzo, *La camera di Baltus*, ed era tossicomane come Luisa, che di quello stesso romanzo era la protagonista. Insomma, Annemarie sembrava il personaggio di un mio libro, invece era realmente vissuta. Ho sentito il desiderio di conoscere meglio quella persona che pareva il frutto della mia immaginazione ed che era una gemella del mio immaginario.

Racconto questo per dire che evidentemente in tutti i personaggi cui ci interessiamo e che la nostra immaginazione crea confluiscono esperienze, sogni, ricordi, desideri, traumi e così via e che tutto si tiene. Apparentemente Annemarie e Vita non potrebbero essere più diverse: colta e ricchissima l'una, semianalfabeta poverissima l'altra; lesbica e schizofrenica la prima, esuberante amica dei maschi e dotata di concreto buonsenso la seconda… Eppure ciò che muove entrambe è la necessità di vivere non sopra le cose, ma dentro di esse, di cercare il senso delle propria esistenza e di non rassegnarsi ad accettare quella che gli altri hanno fabbricato per noi. Il "dono" di Vita, insomma, è la capacità di muovere le cose, spostarle, di sentire la vita fremere intorno a noi.

Qualcuno recentemente mi ha fatto notare che Annemarie possiede qualche tratto in comune anche con Marietta Tintoretto, la protagonista del mio ultimo romanzo, *La lunga attesa dell'angelo,* anche in questo caso un personaggio realmente esistito, poiché si tratta della figlia del pittore veneziano, vissuta nella seconda metà del XVI secolo. Una ragazza che vestiva da ragazzo e che voleva vivere del suo mestiere della pittura, come un uomo, quattrocento anni prima della Schwarzenbach… È come se un segno scintillante legasse queste donne lungo il filo del tempo: a un tratto, per ragioni che non so, le incontro in un libro, in una fotografia, in un'immagine. Esse non si lasciano dimenticare e dopo qualche tempo mi metto in viaggio per ritrovarle, anche se forse sono loro che hanno trovato me.

Probabilmente il loro "dono", questa necessità di vivere dentro le cose, che molti scambiano per inquietudine, appartiene anche a me.

Ciò che emerge in maniera lampante dal suo romanzo è uno stile poliedrico, che prende forma dalle diverse situazioni e le connota sia storicamente che emotiva-

www.andreatemporelli.com

mente. Leggendo Vita *si rimane colpiti dalle sue abilità, come scrittrice, di riuscire a vestire le scene degli abiti adatti e di immergere il lettore nella storia: lo riporta tra le strade di Prince Street, lo travolge in quegli odori, lo stordisce con le urla dei piccoli strilloni italiani; in poche parole, il lettore vede la storia e irrimediabilmente se ne innamora.*

In questo stile proteiforme, referenziale, si racconta dei viaggi negli archivi o dei reperimenti dei documenti, si costruiscono dialoghi perfetti costruiti come e veri e propri copioni, ad esempio nella scena dell'interrogatorio a Vita da parte della polizia riguardo a Rocco, e infine vi troviamo descrizioni di sentimenti e attimi struggenti, riportati nella più personale e invisibile goccia di emozione. Non parliamo poi dei dialoghi in dialetto o dei dialoghi che si fondono alla diegesi, sempre aderenti al pensiero del personaggio: essi riescono a riprodurre mimeticamente l'atmosfera della casa a Prince Strett con Lena e tutti i cugini di Vita e Diamante.

Questo stile così accorto nella riproduzione scenica, che probabilmente è anche frutto di un'esperienza professionale, avendo lei studiato sceneggiatura, può essere considerato un modo per riportare in vita i personaggi, per conferire loro la dignità di un tempo, per elaborare meglio una separazione da loro? Ossia, questo stile proteiforme e colorito possiede un intento diaristico, realistico o è solo un espediente della memoria, un modo per eternare sulla pagina quello che furono davvero, riportandone le parole, i modi di dire, le emozioni più profonde, orchestrandone le dissonanze attraverso la variazione dei suoni?

Lo stile è la pelle di uno scrittore. È l'involucro della sua sostanza interiore, il suo cervello, i suoi polmoni, il suo cuore, la sua anima, se vogliamo usare un termine più poetico. È il confine che lo separa dal mondo (il lettore) e a esso lo unisce. È il limite invalicabile, ma anche la veste con cui si presenta. È dunque più di un abito, perché è inseparabile e indivisibile da ciò che esso è. Fuor di metafora, lo stile è il modo in cui reagiamo al mondo e tentiamo di rappresentarlo. Poiché è una pelle e non un vestito, non si può separare il dentro dal fuori, cioè la lingua (i soggetti, gli aggettivi, i verbi, le figure retoriche) dalla storia (le scene, le descrizioni, i dialoghi, i monologhi interiori, i personaggi e così via).

L'insieme di questi elementi costituisce lo stile di uno scrittore. Esattamente come in pittura (nella pittura classica italiana), la pennellata era il segno inconfondibile di un artista, come pure l'invenzione, il disegno e il colore. Per me lo stile è scrittura, struttura e colore. E non è una questione di tecnica, ma di essenza, di visione.

Quando scrivo, ho bisogno di vedere, sentire, toccare, odorare, assaporare, insomma, di usare tutti i miei sensi, affinché la scrittura veda, tocchi, odori eccetera. Per riuscire a entrare nella mia storia e per poterla raccontare, ho bisogno di creare una sorta di annullamento, di diventare invisibile, come se avessi infilato al dito l'anello di Gige. Mi dissolvo dentro la scena. Entro in essa, lì, ora. Ascolto le voci dei personaggi (cercando di riconoscere il "colore" di ciascuno), sento i loro

www.andreatemporelli.com

pensieri, sento i rumori delle strade, leggo le insegne sulle vetrine. Insomma, divento loro…

Questo modo di scrivere non deriva dal cinema ma dal mio modo di essere: è la mia pelle, appunto. Infatti già le prime pagine che ho scritto, prima ancora di sapere se sarei mai stata una scrittrice, erano scritte in questo stile "proteiforme". Qualcuno lo ha definito "stereoscopico" e questo aggettivo mi piace.

Ciò che mi ha insegnato il cinema, come dicevo nella risposta precedente, è molto diverso, non una tecnica o un metodo, ma la scelta di un campo: raccontare cose reali, vere, di persone possibili o reali. Fino a oggi, i miei romanzi, apparentemente scritti in modo molto cinematografico, si sono rivelati al contrario molto difficili da trasporre al cinema.

Infine, tornando alla sua formazione come sceneggiatrice, secondo lei, quanto è importante oggi per uno scrittore saper maneggiare il linguaggio cinematografico e quanto esso incide sulla scrittura contemporanea?

Cinema e letteratura nel XX secolo si sono influenzati a vicenda e, secondo me, nutriti a vicenda. La letteratura ha fornito storie, scene, tecniche narrative; il f*lash back*, il montaggio parallelo, la *steady cam*, tanto per fare un esempio, esistevano già prima dei film. Viceversa, il cinema ha restituito alla letteratura idee e suggestioni e dovrebbe insegnare molto, non nel senso di una scrittura cinematografica, perché non c'è niente di più fasullo di questa espressione. Un libro è cinematografico solo se contiene in sé una bella storia adatta a trasformarsi in un film di 90 minuti, altrimenti è solo una sceneggiatura che si spaccia per un romanzo. Ma un romanzo non è solo dialogo e la secca descrizione di un'azione.

Ciò che oggi il cinema potrebbe insegnare alla letteratura è, invece, il coraggio di rinnovare il modo di raccontare una storia. Faccio un solo esempio, il cinema coreano del primo decennio dei XXI secolo. In quei film c'è una libertà narrativa inconcepibile nei romanzi contemporanei, che tendono tutti ad appiattirsi sulla formula più facile. Là epoche diverse si incrociano e collidono: un personaggio morto si aggira fra i vivi, i sogni sono reali, i ricordi falsi deviano la storia vera e così via. Trovo questo stimolante. Sarebbe bello se il buon cinema influenzasse in questa direzione la letteratura.

Viceversa, non c'è niente di peggio del cinema letterario!

www.andreatemporelli.com

Paolo Lagazzi

Le lucciole nella bottiglia. Rileggere il primo Piersanti

Da qualche anno Umberto Piersanti mi parlava della sua intenzione di ripubblicare in un volume le proprie raccolte poetiche, da *La breve stagione* a *Passaggio di sequenza*, anteriori ai *Luoghi persi* e agli altri due libri pubblicati da Einaudi; data la difficoltà dei nuovi lettori d'oggi di procurarsi quelle raccolte, gli pareva, infatti, che la trilogia einaudiana — senza dubbio l'apice, anche in senso "simbolico", della sua produzione — non potesse essere accostata nel modo giusto. Quel volume esce ora, col titolo *Tra alberi e vicende* (Archinto), per le cure attente e affettuose di Alessandro Moscè ed è giusto augurargli una larga e convinta lettura.

Ricordo la mia scoperta *in progress* dell'opera del poeta: i momenti di sintonia e i dubbi di fronte ai testi giovanili, il salto di qualità che mi parve di avvertire in *Passaggio di sequenza*, la novità vera, eclatante che mi catturò per sempre a partire dai *Luoghi persi*, il suo primo libro da me recensito. Per quanto fosse impossibile interpretarne le invenzioni come fiori senza gambo (giusta la famosa metafora escogitata da Bigongiari per le liriche di Penna), cioè come prodotti di puro estro, ciò che mi colpì anzitutto nella sua scrittura, almeno nei momenti migliori, fu la particolare "sprezzatura", una specie di facilità orale, di ruvidezza naturale, di scioltezza gestuale e istintiva che ne faceva un lavoro molto diverso, più libero e arioso rispetto alla maggior parte dei laboratori contemporanei. Solo negli anni, però, egli sarebbe stato in grado, radicando la sua diversità in un *humus*, in un terreno tanto stratificato quanto icastico e concreto, di fare della propria voce un impasto tra scioltezza e densità, libertà e destino. È proprio questa lenta, sofferta e necessaria messa a fuoco che le prime raccolte testimoniano, e solo percorrendole a nostra volta con pazienza, come sentieri anche inameni eppure mai refrattari alla bellezza, possiamo ricavare da questi "alberi e vicende" succhi nutritivi, prospettive rivelatrici.

Da un certo punto di vista la situazione iniziale di Piersanti, il suo *starting point* da poeta, non è affatto la naturalezza. *La breve stagione* (apparso nel 1967) è il libro confessione di un giovane assetato di natura («la Patria originaria») e deciso a rifiutare gli «alveari di cemento», ma intriso fino al midollo di letture rimaste come ipoteche postdecadenti a ingombrare il suo cuore, a curvare i suoi passi. Più dello scontro fra quella verità del mondo che solo la poesia potrebbe ritrovare, e "l'esilio" della realtà, questa raccolta testimonia il groviglio dei modelli lirici, la difficoltà di orientarsi per trovare i propri veri maestri. Contro chi dichiara l'Ottocento un "secolo noioso", l'autore della *Breve stagione* conserva in una parte della sua memoria emotiva il Poe del *Corvo* (*Nevermore*), il Baudelaire di *Elevazione* e il Rodenbach di «nebbie e brughiere»; altrove richiama D'Annunzio («riascolta la favola antica»), Pascoli o Corazzini («io ti piango / perduta fanciullezza»); poi vira verso il Novecento più "di punta" alludendo, si direbbe, alle parole epifaniche di Ungaretti («parole brevi, spezzate / nel buio, alla ricerca d'un miracolo») come al proprio ideale stilistico, o riscrivendo con varianti l'*incipit* montaliano della *Casa dei doganieri* («Ricordi la casa perduta tra i greppi...»); in altri momenti sfiora la

www.andreatemporelli.com

grazia impura di Penna («la vita / ride /.../ nella bocca sporca / del fanciullo»), oppure si spinge a corteggiare Pasolini definendo la poesia una «farfalla perduta tra le impalcature»; infine evoca, sia pure sul filo del sarcasmo, il Ginsberg di *Howl*, «utile fermento» nella generazione di «quelli che gridano / e piangono / senza lettere stampate». Come in un euforico, ondeggiante e dispersivo carnevale, una teoria di corpi e fantasmi, di parole, colori e note balena e sfugge tra le righe, mentre il poeta (o colui che tenta di esserlo) si muove a strappi ora correndo ora sostando pensoso, ora spiando in ogni direzione ora cercando di tracciare attorno a sé un cerchio magico che gli permetta un «sacro riposo», una tregua, un silenzio. Benché entro questo pullulìo di suggestioni e figure facciano già capolino quasi tutti i temi che assumeranno, nel tempo, un rilievo cruciale nell'opera dell'urbinate (il bisogno di un altrove rispetto al «fiume della strada» e all'«urlo» dei mali, il «vino» dell'eros, gli incanti dell'estate, i doni dei fiori e degli alberi, il paesaggio appenninico), la raccolta non coagula nel suo insieme nessuna vera figura di poetica. Se una specie di autoritratto d'autore emerge, in filigrana, da questi testi, la sua *silhouette* è quella di un adolescente, teso e vacillante tra velleitarie fiammate da estremo romantico, pose ribellistiche e pulsioni isteriche («io desidero fuggire / e combattere il vostro ricordo /…/ io sono il bambino adirato / per la noncuranza degli altri / io, egoista / voglio scordarvi tutti...»), che ricorda vagamente l'impossibile protagonista dei *Pugni in tasca* di Bellocchio più di quanto anticipi il "poeta" Roberto dell'*Età breve*, primo, delicato cortometraggio del Piersanti regista (uscirà nel '69). Ciò che, comunque, imprime alla raccolta un tocco di autentica forza cinetica è la consapevolezza, esibita dall'autore come una specie di carta di credito, che il valore del libro è relativo, che i risultati in esso raggiunti sono provvisori e parziali («questi versi / non sanno / che un angolo / dell'anima mia...», con un ammicco a Palazzeschi). Quello che importa, infatti, a chi scrive non è tanto raggiungere per ora una verità o affermare un'idea del mondo quanto mettersi in gioco, buttarsi nella mischia per sentirsi vivo, cominciare un cammino senza sapere dove porterà. Sotto questo profilo, davvero Piersanti è un figlio della *beat-generation* (più di Kerouac che di Ginsberg, direi): il suo canzoniere nasce come avventura, come gesto febbrile, non certo come progetto o calcolo; eppure proprio di qui si articolerà una delle vicende poetiche più "alternative" agli astratti furori del modernismo tra quelle concepite nel Novecento italiano.

La seconda raccolta, *Il tempo differente* del '74, fiorisce dalla consapevolezza di uno stacco dall'adolescenza (stagione troppo breve, già per sempre bruciata) vissuto allo stesso tempo come ferita e «differenza» attiva, come «grumo d'angoscia» e prova da superare per potersi riscoprire più libero, capace di decisioni nuove, di una propria "eresia" lirica e privata. Proprio da questo stacco nascono le prime vere espressioni di quel sentimento del tempo, di quella percezione del carattere effimero, struggente dell'esistenza che, negli anni, arriverà a costituire il sistema nervoso centrale, l'alveo portante della voce del poeta. Insieme a tale sentimento, ciò che egli avverte è l'appello della nostalgia e il bisogno di farvi fronte attivando le risorse della memoria, provando a *raccontare*. Così già nel primo componimento l'uso dell'imperfetto rallenta la colata temporale scavando al suo interno una pic-

www.andreatemporelli.com

cola isola, un minuscolo quadro di ricordi («Giorno d'un febbraio / che la campagna / risaliva fin sui vicoli della città...»). L'elemento decisivo di questo quadro è la sua libertà rispetto al mondo di cemento già stigmatizzato nella prima raccolta o, per dirla con Pasolini, rispetto al «pianto della scavatrice» («La ruspa non annaspava / giù per i pendii...»). Anziché una nostalgia sterilmente retrograda o crepuscolare, l'orizzonte che Piersanti comincia così a riconoscere come più congeniale alla propria indole è quello di una memoria capace di farsi spazio sottratto all'impietoso "Principio di Realtà", luogo coraggiosamente altro, paesaggio in cui poter respirare: in breve, appunto, «tempo differente». Mentre le parole appese al vento del '68 e alla cronaca di giorni squassati dalla violenza appaiono sempre più svuotate, uccise dagli «incontri obbligati» o dai *diktat* del conformismo («non è... questo, dicono / il tempo per parlare del canto degli uccelli»), solo credere a uno spazio-tempo diverso può salvare quella riserva d'essere, quella «sacra libertà dell'inutile» senza cui la poesia soffocherebbe, naufragando nel nulla. Attorno a questo semplice, quasi elementare, nòcciolo di poetica, i luoghi elettivi del vissuto si dipanano in strutture immaginative che cominciano a formare, per dirla con Mauron, un mito personale: dopo aver pagato ciò che non si poteva non pagare alla Storia, il paesaggio appenninico è percorso e ripercorso in lungo e in largo dall'autore in fuga con le sue donne; e gli amori s'intrecciano non solo con scene campestri («Ah, i primi amori giocati sull'erbe / e lente le parole tra i cipressi!»), ma con sfondi di conventi, chiostri o chiese, come se tra la carne e lo spirito, in apparenza antitetici, sia possibile ritrovare, nell'altrove della poesia, un accordo segreto, una fraternità eretica e palpitante.

Per non fraintendere la reale portata del libro, per non esagerarne le potenzialità occorre vedere come questo *clinamen* immaginativo sia, spesso, più un'intenzione che un sentimento risolto in linguaggio. La ragione prima di questo non sta solo, mi sembra, nella natura intrinsecamente fragile del mito che Piersanti è in via di disegnare, nella sua stoffa «fatta della sostanza dei sogni», indifesa di fronte agli urti della Realtà. Una ragione più decisiva sta nell'incertezza di chi scrive riguardo a sé, alla propria identità di poeta e forse alla natura stessa della poesia. Mentre le Neoavanguardie sembrano scuotere le fondamenta della tradizione lirica dell'Occidente fino alla tradizione moderna, che cosa resta a chi vorrebbe essere un poeta se non indossare una maschera, arrivando ad ammetterlo in versi quali «recito per te / ragazza / con la mia barba /.../ la parte del Poeta / vero»? Uno degli elementi cruciali della generazione cui Piersanti appartiene è, *ça va sans dire*, una sfiducia dilagante nella poesia, questa specie di religione ormai senza certezze, senza chiese né fedeli. Rispetto a un simile atteggiamento il cammino dell'urbinate sarà in netta controtendenza, ma, per non forzare i tempi lunghi della sua parabola, è necessario vedere come questo interdetto, questa sfiducia abbiano pesato all'inizio anche su di lui. *Il tempo differente*, sebbene nato da una volontà sincera di ritrovare la poesia come «vacanza» dal groviglio arido di un'età senza cuore, testimonia fra le righe la difficoltà di trasformare un tale "programma" in una verità intima, di farlo diventare espressione, stile, visione, cioè poesia. Per questo, malgrado le aperture epico-liriche, le figure vibratili e gli esiti intensi,

www.andreatemporelli.com

gravidi di futuro (uno per tutti: «Presto ci si rifugiò tra l'Appennino / una dimora incastrata nella terra / con coppi scheggiati e muschi sopra i legni»), la voce dell'autore appare ancora quella d'un viandante dei momenti, a tratti sbandato come un uccello selvatico, altre volte invischiato in quel bisogno ossessivo di "chiarire", in quella puntigliosa tendenza argomentativa che ha segnato a fondo i dibattiti sessantotteschi («È severamente proibito prendere la parola / per propinare guai individuali...»). Ora ardente, amoroso e istrionesco, ora abbandonato a un parlare prosastico, rasoterra, nei modi d'una quotidianità *casual* come i *jeans* e i maglioni degli studenti nei cortei, ora desideroso di dar fiato alle sue leggende ora sottoposto a una serie di ricatti da parte d'un mondo greve e duro, l'autore del *Tempo differente* non è solo un poeta in crescita, ma anche l'espressione di un'età di crisi della poesia. Nemmeno insistere troppo sulle contraddizioni interne al libro ci aiuterebbe, però, a coglierne la (almeno relativa) importanza. Per pura forza d'istinto o, forse, per quell'esigenza profonda di bellezza inscritta nel suo DNA di urbinate, nutrito da sempre di Piero e Paolo Uccello, di architetture e armonie rinascimentali, Piersanti sa superare in varie occasioni il lato volontaristico della propria poetica: nella lingua, allora, fiorisce un endecasillabo capace di celebrare un corpo femminile come un dono di assoluta grazia («Qui non c'è altro che il tuo ventre nudo») o in grado di farci sentire i fruscii d'un giorno invernale come una musica umile e sacra («Nel vento francescano di dicembre /.../ il vento chiaro strappa scarse foglie»); oppure la sua voce, sebbene ancora incline a un abito prosastico, acquista qualcosa di quella sprezzatura, di quella leggerezza crepitante e concreta, innervata di passione affabulatoria, che costituirà nel tempo uno dei suoi tratti più seducenti («In questa campagna dove non corre la strada e la ferrovia /.../ dove le case si sgretolano tra calcinacci / e i cimiteri hanno cancelli sradicati. // Qui come il cane che lecca le sue ferite...»).

Tra le conquiste liriche del libro segnate da uno stigma di alta e straziante bellezza, la più indimenticabile è *Mi commuove il ragazzo immortale*, omaggio a un giovane passante che, mentre procede «alla luce chiara di gennaio» abbracciato a una ragazza, appare al poeta quasi un sogno o un emblema neoplatonico («ha il cammino lieve di un dio»), sovrastato però da una storia che forse lo risucchierà impietosamente nelle sue spire, e della quale egli non sa ancora nulla («Anche tu sei entrato di soppiatto /.../ già nella storia, come l'ultimo gioco. // Ma ti è ignara la meta, e il tempo che ti sovrasta»). Parafrasando questa poesia, si potrebbe dire che l'avventura affrontata nel *Tempo differente* e destinata a radicalizzarsi nelle raccolte maggiori, è proprio una battaglia in difesa della bellezza minacciata, dell'immortalità assediata dalla morte. In questa battaglia il poeta non metterà in campo solo, o tanto, dei vessilli ideali, quanto il senso stesso del suo abitare il mondo, la "forma" del proprio rapporto col tempo, la carne e il sangue della sua identità.

Letta come ricerca d'identità nell'epoca della dispersione dei destini e dei segni, la parabola di Piersanti si squaderna non soltanto fra le regioni opposte della Storia e della poesia, del reale e dell'eros salvifico, ma insieme come incontro-scontro tra coscienza e inconscio, salute e turbamenti del profondo, luce dell'essere e ombre

www.andreatemporelli.com

della notte. Nel *Tempo differente* già alcune paure, alcune pieghe dei momenti in bilico tra brividi e sortilegi, «ombre allungate alle pareti», «fatture» e figure stregonesche di matrice appenninica doppiano i suoi passi nei giorni suscitando echi di fantasmi remoti e insieme brividi nuovi, inquietudini, piccoli sussulti, tracce di una vertigine personale che il finale esorcistico del libro — l'immagine d'un amore capace di proteggere dall'assurdo, di radicare nel «coraggio / ritrovato della ragione» — non riesce del tutto a smorzare. Ma è nella terza raccolta, *L'urlo della mente* (apparsa nel 1977), che questo versante d'ombra giungerà a occupare tutta la voce dell'autore fino a serrarla in una morsa tale da impedirle quasi ogni filtro simbolico, quasi ogni scatto capace di trasfigurare il viluppo del male.

Unicum nella traiettoria dell'urbinate, la raccolta è, più che un capitolo della sua poesia, la testimonianza letterale d'un'identità bloccata nella «Grande Paura» della follia, prigioniera di un'*impasse* che ne svuota il linguaggio sigillandolo in una specie di opacità cinerina, di sordità priva di riverberi. Libro-diario, scritto, paradossalmente, per confessare l'impossibilità di scrivere, *L'urlo della mente* è soprattutto un non-libro, una cavità priva d'aria, un albero calcinato da un fulmine, una lapide al nulla, un non-luogo. A tratti, minimi ondeggiamenti della lingua o dell'immaginazione increspano appena questa *waste land*: se, ad esempio, di notte il poeta sogna se stesso in clinica (nella clinica in cui è davvero ricoverato), la distanza onirica gli permette per un po', dopo il risveglio, di osservare i luoghi entro cui vive come qualcos'altro: un insieme di spazi a loro modo «splendidi» e «indecifrabili», un'immensa architettura metallica sfiorata da una luce visionaria. Ma nemmeno i sogni sono mai, alla lunga, al riparo dalla folla dei dubbi, larve che si insinuano ovunque, e qualsiasi tentativo di ritrovare un proprio tempo differente ricade presto nel sentimento del caos, nello sgomento rassegnato e senza sbocchi.

L'impossibilità di riscattare poeticamente il dolore, di trascriverlo in termini "altri" liberando l'urlo compresso, fa di questa terza raccolta il capitolo meno naturale, più rigido e artefatto, più spoglio e insieme più "letterario" di quest'opera. Ciò che è nato come nuda confessione, come impietoso e coraggioso autosvelamento, in realtà non svela nulla: il mistero del male resta indecifrabile come un geroglifico arcaico o un messaggio tracciato su un monolito caduto dallo spazio. Malgrado questa specie di mineralizzazione della parola, la raccolta non si esaurisce completamente in un circuito desertico, in un attestato di aridità. Proprio a causa del mistero di cui è documento, *L'urlo della mente* è anche un libro di risvolti, prospettive e figure cariche di germi romanzeschi: alcuni ritratti dei compagni di pena del poeta, reclusi con lui in clinica (un tedesco fiero come il cavaliere di una fiaba medievale, un altro uomo scosso dal pianto ma intatto nella bellezza e un domenicano dal viso incredibilmente sereno), somigliano a certi corruschi personaggi di Tobino, mentre lo stesso protagonista monologante a volte, quando si lancia in imprecazioni esacerbate e impotenti contro il conformismo delle mode, contro il potere manovrato «dai vescovi, dai giudici, dai politici», contro «il fanatismo / e l'ignoranza», contro «gli spiritualismi biechi», o quando sbandiera un suo illuminismo fondato su un'«unione / fraterna e razionale / contro il male», ricorda il Crocioni della *Macchina mondiale* di Paolo Volponi, l'altro autore

www.andreatemporelli.com

decisivo nell'Urbino del Novecento, maestro di esplorazioni sulla lama tagliente che separa e congiunge follia e saggezza, ragione e *dérèglement*, quotidianità e iperboli, morale e ingiustizia.

La quarta raccolta, *Nascere nel '40* (apparsa nel 1981), è rilevante anzitutto per la forza "strategica" del suo movimento immaginativo. Per disincagliarsi dalla palude dell'*Urlo della mente* il poeta, infatti, ha concepito questo nuovo libro come una risalita a monte, alle proprie origini familiari e personali, storiche e ambientali; non per niente la prima sezione s'intitola *La memoria*. Un simile spostamento prospettico ha, in questa fase del cammino dell'urbinate, lo stesso valore del mitico contatto di Anteo con la terra per rigenerare la propria forza, perché egli ha compreso che nessuna ricerca d'identità può aspirare a «un po' di luce vera» se non attinge le sue risorse alle sorgenti prime dell'essere, a quell'insieme di ricordi infantili che per lui spaziano dall'immagine della sua «casa / sospesa / sulle mura» d'Urbino ai rintocchi remoti d'una Pasqua bianca e celeste, dai giochi con i compagni ai primissimi, acerbi azzardi erotici, da episodi della Seconda Guerra Mondiale alle vacanze in colonia. Tra queste scorribande memoriali, quel sottile vischio ideologico che tratteneva ancora, almeno in parte, *Il tempo differente* su un piano di intenzioni più che di compiuta poesia, comincia a sciogliersi offrendoci visioni cui ci è grato abbandonarci, quadri pulsanti di lirismo o *epos*, macchie terse e intense di colore, tocchi di voce intrisi d'una magia tanto, in apparenza, semplice quanto difficile da definire criticamente. Forse il fascino di questa scrittura sta in primo luogo nell'intreccio fra schiettezza orale e densità evocativa, tra la naturalezza delle immagini, quasi *flash* nascenti d'acchito sul crinale degli attimi, e la loro ventosa, fiammante caratura esistenziale, la loro "profondità di campo". Non evoco a caso questo termine cinematografico. Insieme al Piersanti poeta, anche il regista ha ripreso il proprio cammino in questo periodo: l'anno dopo *Nascere nel '40* egli tornerà agli schermi con *Sulle Cesane*, film-poema fondato su un contrappunto tra fotogrammi in serie di quella terra, quasi un album privato o un rosario onirico, e la sua voce che improvvisa versi secondo un andamento erratico, jazzistico e prensile della fantasia. Questo non è tutto. Specialmente le occasioni più avventurose dell'infanzia dell'autore — guerre tra bande, rischiose esplorazioni, l'ebbrezza di una corsa in macchina, una sfida ai fulmini durante un temporale, un'estate in un istituto di preti tra l'allegria dell'ammainabandiera e «il silenzio / degli esercizi spirituali» — levitano con una forza fresca, aspra e pungente, nutrita in parti uguali di anarchia, disciplina, irriverenza e candore, che ricorda non solo *I ragazzi della via Paal* ma anche *Zero in condotta* di Vigo e *Arrivederci ragazzi* di Malle, mentre *La battitura* si dispiega con un respiro scenografico e corale («sulla macchina da battere / stavano senza camicie / o solo con le canottiere / buttavano il grano / nel nastro col forcone / mentre le donne / preparavano ai camini...») che fa pensare all'epica, polverosa e rutilante sequenza della trebbiatura in *Novecento* di Bernardo Bertolucci.

Nella seconda sezione della raccolta, *Il confronto*, l'esplorazione del proprio essere in transito rigetta il poeta sulla scena storica postsessantottesca, ma in una prospettiva più di scontro che d'incontro. La sua appartenenza alla generazione dei

www.andreatemporelli.com

nati nel ‘40, infatti, sembra relegarlo in una posizione profondamente inattuale: non più al passo con i nuovi adolescenti, ma nemmeno disposto a piegarsi agli pseudovalori dominanti, egli si sente più che mai «diverso», votato ai propri luoghi, appeso al filo friabile e prezioso dei suoi miti privati, delle sue isole liriche di carne, d’erba e di cielo. Ciò non lo esime dal bisogno di tornare più e più volte, come per una specie di coazione ansiosa, di amarezza irrisolta o di perplessità intima, a misurarsi con quei fatti e discorsi, con quelle speranze, battaglie e bandiere che hanno costellato, crivellato e arso molti anni di vita italiana. Risucchiato da una tale altalena tra “l’interno” e “l’esterno” della sua esperienza, mai come in queste pagine Piersanti appare prossimo allo sguardo di Pasolini sulle contraddizioni storiche e umane degli “anni di piombo”, alla sua capacità di sviscerare le mode giovanili e le incongruenze del pensiero (o del non pensiero) “di sinistra” opponendo a tutto ciò, semplicemente, lo scandalo della propria passione, il proprio bisogno di una verità alimentata dalle fiamme della poesia. Striato, scottato e punto da una tale accensione pasoliniana, il “confronto” dell’urbinate con la realtà sociale e politica e con quella del suo cuore, del suo corpo e dei suoi desideri ci si offre come un nodo intricato di emozioni e provocazioni, come un viluppo illuminante e incerto di parole gettate verso il mondo e ritratte in se stesse, roche come imprecazioni («perdio», «merda», «la vita / stronza e schifosa») e pulsanti come tam-tam orgiastici («niente mi giova / più che penetrarti...»), brandite come armi contro il «chewing gum sbavato» dei *déjà-vu* ideologici e irte di stupore e gratitudine di fronte alla fioritura delle mimose intorno al Soratte o dei susini a Monteverde. Intarsio fra pulsioni stilistiche e mentali diversissime, svariante da proclami urlati a momenti di estatica fusione, da dissonanze ad accordi pacificanti, da riferimenti alla grande tradizione italiana della bellezza (le Madonne gotiche, Masolino, Pisanello, Morandi...) a immagini scoordinate e lutulente come frantumi di senso, questa seconda sezione del libro è l’espressione chiara di un’ambiguità che solo il futuro (un futuro prossimo) potrà decantare, permettendo a Piersanti di raggiungere territori poetici del tutto liberi dalle *impasse* dell’ultimo Pasolini.

Malgrado i suoi vacillamenti e il rischio di perdersi nel gusto dell’ibrido o negli eccessi del *pastiche*, *Nascere nel ‘40* è nel complesso — nel dittico delle sue sezioni così differenti ma complementari — un esorcismo riuscito nei confronti delle paure, degli incubi e dei fantasmi giunti allo scoperto nell’*Urlo della mente*. Nonostante tutto, nonostante le trappole che la storia e l’inconscio tendono sui passi di chi vorrebbe nutrirsi di poesia e di eros, di magie natalizie e di corpi di ninfe, di sapori terrestri e di fantasie liberatorie, l’esistenza non si arresta mai nel suo movimento («come il vento tra i greppi / la mia vita») e in questa apertura è custodito qualcosa come una luce irriducibile, quella luce che, in certi momenti, sembra irradiare verso di noi dall’altro lato del tempo («È la finestra sospesa / sempre dall’altra parte / del mio tempo...»).

Ho già detto come la quinta raccolta, *Passaggio di sequenza*, uscita nel 1986, mi sia apparsa sin dalla prima lettura un reale “passaggio”: un salto in lungo, una svolta, un capitolo nuovo e cruciale nella storia dell’urbinate. Questa impressione resi-

www.andreatemporelli.com

ste a distanza di anni. Sebbene il lavoro svolto finora del poeta non sia stato, nel bene e nel male, di scarsa portata, solo a partire da questo libro incontriamo il *vero* Piersanti, quello che dispiegherà i suoi mezzi nella trilogia pubblicata da Einaudi. Come tutte le verità poetiche, anche quella che ci si offre in *Passaggio di sequenza* affonda in un segreto di cui riusciamo a intravedere i contorni, senza che possiamo mai circoscriverlo. Soprattutto un elemento occupa il cuore del libro come l'essenza trepida, volatile e pungente del suo "profumo": il sentimento del tempo che il poeta ha maturato nel corso del proprio cammino. Di fronte a questo sentimento è come se egli avvertisse sempre meno vincolanti tutti gli altri temi, tutte le altre occasioni e figure con cui si è incontrato e scontrato dalla *Breve stagione* fino a *Nascere nel 40*. Da "pasoliniana" che era, la sua ottica vira verso una visione esistenziale che non può non ricordare il grande scavo nel proprio destino compiuto lentamente, con amorosa e inesausta pazienza, da Attilio Bertolucci. Questa prossimità ideale si dispiega a due livelli, linguistico e immaginativo. Sul piano immaginativo la poetica di *Passaggio di sequenza* va nella direzione di una personale *rêverie*, cioè di un passo fluido e flessibile, capace di raccogliere semi, spunti, offerte e bagliori da ogni cosa, da ogni essere o evento senza che mai la mente si fissi, senza che la fantasia s'impunti o incrini. Espressi per lo più in forma di *flânerie*, i testi del poeta di Urbino acquistano sempre più chiaramente i tratti di sogni a occhi aperti, di fantasticherie in grado di attraversare luoghi privilegiati misurandosi con il tempo della vita come con una corrente rapinosa e struggente, con un flusso entro cui gli istanti appaiono e scompaiono al modo di macchie di colore, riverberi di luce, mulinelli d'ombra. Da un lato, proprio come per Bertolucci, immergersi nel pulviscolo incessante del tempo vuol dire per Piersanti non solo bagnarsi nella corrente di Eraclito, ma tentare anche di raggiungerne il fondo immobile per estrarne oggetti, volti, occasioni come pepite d'oro, *madeleines*, forme «di quell'eterno che ci strazia» balenando e sfuggendo: così, in *Sguardo sulle stagioni di passaggio*, «il treno *corre fermo* nell'azzurro», assoluto come la vita e fuggevole come il traguardo troppo presto raggiunto dei quarant'anni. (Anche nei versi di Volponi fiammeggia a volte un simile intreccio tra l'emorragia del tempo e lo splendore "atemporale" dei fenomeni; un testo delle *Porte dell'Appennino*, ad esempio, recita: «Luglio prepara tra lo strame / le ferite velenose e fissa nel sole / le cose, per sempre eterne e pure, / muretti, campi, figure, / che invece soccombono in un'ora». Ma mi sembra che tra i due poeti, malgrado le radici comuni e qualche affinità, ci sia una grande distanza di visione e di sentimento del mondo.) Da un altro lato, l'autore comincia a intuire di poter mettere a fuoco (anche in ciò fraterno a Bertolucci) le costanti, le evidenze e le cifre del proprio destino solo abbandonandosi senza riserve alla *rêverie*, cioè all'avventura, al palpito cardiaco, all'onda nascente dallo spostarsi continuo delle cose (anche quelle più minute e impalpabili). Preso in questo doppio movimento, il suo rapporto con la natura, le creature e i momenti — donne e fiori, prati e crinali, alberi e vicende — si increspa e stempera, si fa "meteorologico", timbrico, musicale e cangiante senza che perciò le singole immagini smarriscano la loro nitidezza realistica, la loro

www.andreatemporelli.com

evidenza corporea e lucente, la loro compattezza e fragranza. Come già in *Nascere nel '40*, ma con forza assai maggiore, questo sviluppo immaginativo ha in sé qualcosa della libertà e dell'energia di un linguaggio filmico capace di evocare raccontando. (L'interesse non occasionale del poeta per il cinema è confermato dal suo cimentarsi come regista, due soli anni dopo *Passaggio di sequenza*, con *Un'altra estate* e *Ritorno d'autunno*, cortometraggi concepiti in una specie di lieve *trance*, su un filo di brevi, trascoloranti episodi d'amore.) Ma chi scrive non sarebbe mai riuscito a dar voce a queste immagini terse e ondeggianti se, insieme allo sguardo e alla mente, non avesse saputo liberare il respiro dei suoi versi. Qui si è giocata la seconda scommessa e qui dobbiamo cogliere la novità decisiva di *Passaggio di sequenza*: il coagularsi e dilagare dell'intera prosodia di Piersanti in un endecasillabo semplice e armonioso, capace di dire "tutto" attraverso un battito antico e sempre nuovo. A monte di questo risultato occorre ricordare i numerosi affondi delle raccolte precedenti non soltanto in endecasillabi sparsi, ma in soluzioni assimilabili all'endecasillabo, ad esempio serie di due o tre versi brevi da riconoscere come archi ritmici complessivi di undici sillabe, del tipo «al mio volto sconvolto / alla paura» (nell'*Urlo della mente*) o «Col fiore / dei castagni / le campane» (in *Nascere nel '40*). Ma in *Passaggio di sequenza* il carattere quasi onnipervasivo dell'endecasillabo suona come una scelta nuova, una cerniera-chiave di poetica, la messa in gioco di una musica capace di esprimere l'immersione nel tempo dell'esistenza. Anche su questo piano, senza dubbio l'urbinate deve più che qualcosa a Bertolucci. A partire da certi indimenticabili momenti giovanili («Io ascoltavo battere il mio cuore» di *Fuochi in novembre*), per arrivare a *Lettera da casa*, al poemetto *La capanna indiana* (ricchissima arnia sonora) e all'immenso territorio sinfonico, contrappuntistico e sperimentale della *Camera da letto* (il cui primo volume, lo ricordo, è apparso nell'84, due anni prima di *Passaggio di sequenza*, ma diversi canti del quale erano stati anticipati per anni e anni in riviste), il poeta di Parma ha sviluppato uno degli endecasillabi meno levigati e "petrarcheschi", più alternativi alla lirica pura, più palpitanti di sentimento del tempo, ricchi di emozioni creaturali e primarie, tra quelli concepiti nel nostro Novecento. Alle spalle di alcune tra le invenzioni endecasillabiche di *Passaggio di sequenza* più plastiche e vibranti, più intrise di timbri stagionali, brividi atmosferici e fibrillazioni sottili (versi quali «le ali dell'autunno cilestrine // trasmutano i colori come il sole / che intiepidito brucia dentro il sangue», o quali «solo il tuo corpo dolce come il miele / ricorda i frutti carichi nell'orto») non è possibile, credo, non cogliere la grande, umile, effusiva e struggente musica di Bertolucci; e almeno in un caso la *correspondance* si confessa in una quasi citazione («e venne poi il tempo del distacco», da confrontare con un verso di *D'amore* in *Lettera da casa*: «Il tempo era venuto del distacco»). Tutto ciò non significa certo che Piersanti sia un epigono e nemmeno un "allievo" in senso stretto del poeta parmigiano. Molti tratti li separano, e anzitutto, direi, questo: mentre il secondo nasce come poeta lirico — sia pure di un lirismo *sui generis*, nutrito anche di oralità e irriducibile alla vulgata ermetica — per scoprirsi,

www.andreatemporelli.com

negli anni, sempre più portato al passo dell'epica, la musica del primo si delinea dall'interno di un mondo mentale più aspro, meno naturalmente lirico, in bilico per anni fra attrazione e rifiuto nei confronti dei tumulti della storia. Proprio per questo, quando arriva a liberare la sua voce in partiture fondate sull'endecasillabo, egli avverte il bisogno di calcare il pedale su questo ritmo, come se solo attraverso un ritorno senza tregua alla dolce forza d'urto di tale modello potesse riequilibrare la bilancia della sua poesia, troppo a lungo decentrata dal lato delle dissonanze, del ronzio, del rumore magmatico del reale. Ecco perché gli endecasillabi di *Passaggio di sequenza* creano a volte, in chi legge, una specie di eco ossessiva; Daniele Piccini ha parlato, in proposito, di «ripetitività» e «sovrabbondanza», fino a rischi di «automatismo compositivo». Eppure la raccolta resta ai nostri occhi un libro "felice" nel senso non convenzionale del termine: un incrocio di esperienze e traiettorie — tra le Cesane e Urbino, Praga e Roma, Aquisgrana e New York, fra estati e autunni, nebbie e nevi, splendore di corpi femminili e di fuochi, ebbrezze vinose e palpitare di rondini —, capace di trovare la propria voce o gli armonici del proprio "concerto", un tessuto ritmico destinato a variegarsi nei tre decisivi libri a venire.

Se, rileggendo *Il tempo differente*, mi è sembrato di riconoscere nell'autore la difficoltà di affermare la propria sete di poesia, di farla diventare, da "ideologia", linguaggio, in *Passaggio di sequenza* l'incontro tra il desiderio creativo e l'espressione è ormai, in sostanza, compiuto. Muovendo di qui il poeta potrà approfondire il senso e le forme del proprio destino senza doverlo mai più mettere in questione, senza più smarrire il suo io in una voragine tremenda come quella fotografata nell'*Urlo della mente*.

In un brano di prosa scritto dopo il 2000 e posto in appendice a *Tra alberi e vicende*, Piersanti racconta un gioco lontano, perso nella preistoria della sua infanzia: il gioco di imprigionare delle lucciole in un fiasco, di portare il fiasco in cima a un albero e poi di togliergli il tappo, guardando le lucciole mentre sciàmano. Poche immagini in tutta la parabola del poeta mi sembrano tanto arcane e pregnanti: che cos'è, infatti, la parte più alta della sua opera se non una cattura di attimi, di atomi di luce per fissarli nella memoria e poi per liberarli, per lasciarli fuggire via come scie, filamenti, pulviscoli di ciò che non ha nome, ma che, passando attraverso il nostro sguardo e la nostra anima, rinnova senza fine in noi il miracolo e lo strazio di essere vivi? A questa parte, giunta a una prima autentica consapevolezza in *Passaggio di sequenza*, *Tra alberi e vicende* ci guida passo per passo come una mappa tracciata da una mano erratica e istintiva, cieca e rabdomantica, nervosa e sensibile, ostinata e paziente.

www.andreatemporelli.com

Lettera aperta

Lettera ai direttori di «Atelier»

Cari Giuliano Ladolfi e Marco Merlin,

scrivo ad entrambi perché così sono abituato a pensarvi e leggervi nel vostro lavoro comune alla direzione della rivista «Atelier», di cui ho tra le mani il n. 54 giuntomi nell'estate del 2009, di cui vi ringrazio; lavoro comune basato su un rapporto in fondo unico in Italia. Anche per questo mi stupisce la presenza in questo numero di un intervento che definisco almeno imbarazzante per la sua bruttezza.

E pensare che ho apprezzato come al solito la capacità di approfondimento e rigore intellettuale di te, Giuliano, nel parlare dell'antologia sui giovani poeti di Giancarlo Pontiggia, in un intervento che è senz'altro il migliore (Pontiggia ne sarà stato certamente felice) su questo libro e questo tema, anche perché tu hai curato nel 1999 una delle più durevoli e storiche antologie giovani, *L'opera comune*. E di te, Marco, ho gustato la nettezza e il coraggio delle idee, espresse stavolta, ad esempio, nella lettera aperta a Moresco, in cui scrivi frasi come questa che valgono l'intero abbonamento: «No, caro Moresco, questo vorrei dirle: all'inizio non siamo mai soli. La solitudine viene dopo il primo passo e si trascina per tutto lo spazio che lei ossessivamente rifiuta: non nel primadopo sta la lotta, ma nel mentre».

Perciò mi ha sconfortato la pubblicazione dell'articoluccio di Mimmo Cangiano sui poeti giovani, posto dopo quello di Giuliano Ladolfi. Capiamoci, di Cangiano non mi interessa nulla, è già poco lusinghiero per me paragonarmi con quello che scrive. Il fatto è che il pezzo non è altro che una scimmiottatura di ciò che circola in certe università come quella di Bologna, cioè l'esatto contrario di ciò che circola nel resto di «Atelier», a cominciare dai vostri testi. Intanto uno che scrive «la valenza compensativa che l'escatologia permette viene infatti esperita dai personaggi e dal poeta stesso» oppure «operano con un materiale a valenza anti-storica che vuole richiamare sulla pagina un tempo che è assenza di tempo, una consustanzialità al presente come tempo del mito», oppure mette veramente troppe volte la congiunzione "ma" o il verbo "esperire" usato come il prezzemolo, non andrebbe pubblicato ma rispedito alle elementari ad imparare l'italiano.

www.andreatemporelli.com

Ma soprattutto le idee, Dio mio, le idee! L'impossibilità della forma, ad esempio, proprio no! Sono più di cinquant'anni che se ne parla, ma quando leggeranno a Bologna qualcosa pubblicato negli ultimi vent'anni! E poi l'offesa di chiamare "reazionari" coloro che ammettono nel vocabolario parole come "stupore", "emozione", "vita", "verità" e "bellezza". Bella coerenza per chi non crede che le idee possano prendere forma e poi dice che questi sono "colleghi dell'altra sponda", mostrandosi ben capace e propenso a delimitare demarcazioni e partiti e a dire chi è contemporaneo e chi no, chi considerabile e chi eliminando. A Bologna allignano violenza ideologica (vera e propria violenza, che fa fuori chi non ha la "forma" giusta), analfabetismo e ignoranza. Nascerà sempre un tirannello che desidera uccidere parole del vocabolario perché forse incapace di rinnovarle, ma se hanno questa stoffa non suscitano nessuna preoccupazione.

Un caro saluto da Gianfranco Lauretano

Caro Gianfranco,

l'imbarazzo è un bel sentimento di cui non bisogna vergognarsi, sembra statico e invece indica un momento iniziale di irrigidimento che conduce talvolta alla liberazione di qualcosa, come testimonia la tua lettera. È un processo che favorisce una nascita, se si è bravi a gestirlo. Nascere è sublimemente imbarazzante. Ci vorrebbe d'altro canto davvero poca psicologia per intuire che molte volte ciò che dobbiamo tirar fuori è qualcosa che val al di là dell'oggetto del contendere apparente, che funge da movente occasionale. Vediamo se con queste premesse riusciamo a non bloccarci in una dinamica scontata, che risponde all'imbarazzo con la vergogna o il risentimento o l'aggressività. Rispondo dunque al tuo sentimento con lo scioglimento del mio, che è speculare. In effetti, ricevere una tua lettera aperta, che mi chiede ragione non di qualcosa di mio, ma di qualcosa che ho pubblicato, è piuttosto imbarazzante, per me.

Anzitutto, io non rispondo per Cangiano, è ovvio. In effetti, però, tu non ti rivolgi a lui, ma a me e Giuliano, i Gianni e Pinotto delle italiche lettere. Questo significa qualcosa? Non lo so, me lo chiedo e te lo chiedo serenamente. Forse non ti rivolgi a lui perché non lo conosci, mentre conosci noi. Eppure, le lettere aperte si mandano anche a persone con cui non si è in rapporto, se si vuole entrare nel merito e pretendere responsabilità, chiedere di rispondere su fatti precisi. Preferisco non ipotizzare che tu abbia motivi più o meno personali per rimuovere pubblicamente l'autore del saggio, mi piace pensare che non sarebbe un gesto corrispondente alla tua natura e che una tale congettura rivelerebbe solo la mia malignità. Credo sia sensato supporre, invece, che rivolgendoti a noi tu voglia metterci in una posizione, spesso molto scomoda, di autorità. Spettava a noi tenere sotto controllo la situazione, giudicare con più fermezza, capire i retroscena e i valori sottesi, indignarci e agitare un pochino la bacchetta. Questa tua aspettativa mi sembra sintomatica, e vorrei quindi, per un momento, sospendere il giudizio sul brano in questione. Se anche quell'articolo fosse discutibile, sarebbero da ricordare alcuni principi che ci hanno da sempre guidato nella conduzione della rivista, ben consci, ovviamente, di non poter essere sempre all'altezza dei nostri ideali. Si tratta, per

www.andreatemporelli.com

esempio, della volontà di dar spazio, certo nei limiti dei nostri interessi e della nostra coerenza, espressa in tante occasioni di valutazione, anche alla pluralità delle voci e dei punti di vista altri da noi con cui ci sembra possibile dialogare; di una certa benevolenza, ma beninteso corroborata anche da richiami e da provocazioni costruttive, verso i più giovani e il loro lavoro; di una resistenza all'uso della rivista per compiacerci soltanto del nostro, senza ovviamente pretendere di fare i masochisti e i modesti fino alla perdita di ogni ragionevole umiltà. Detto questo, sai bene che una rivista si compone, numero dopo numero, di contributi di varia natura e peso: accanto ad alcuni più nevralgici, altri vengono accolti con un minimo di maggiore accondiscendenza, alla luce però di quanto detto sopra, sia chiaro, perché per fortuna nel nostro convento facciamo vita abbastanza godereccia, e comunque in tempi di penuria invece di accontentarci peschiamo sempre più a fondo nel nostro, rimettendoci in discussione. Forse nel caso di «clanDestino» le cose vanno diversamente e riuscite a pubblicare solo contributi sui quali avete totale vigilanza e che sottoscrivete persino nelle virgole, ma devi ammettere che il numero delle nostre pagine o comunque la corposità del materiale che noi proponiamo è il doppio se non il triplo del vostro – ma scusa il raffronto da imbonitore, prendine solo il grossolano buon senso.

Resisto ancora alla tentazione di dirti, semplicemente, che non puoi pretendere che altri sottoscrivano la tua visione delle cose stringendoli alle corde della loro responsabilità in nome di una presunta evidenza dei fatti, e continuo a sfogliare il mio imbarazzo velo dopo velo. Lo sfoglio, anzitutto, ammettendolo: sai che il contenuto di quel lavoro, vale a dire la poesia degli autori "nati nel Settanta", ci sta a cuore. Ebbene, suppongo tu possa immaginare che, essendo chiamato in causa anche come poeta, e in termini lusinghieri, io mi sia sentito in difficoltà nel decidere se pubblicarlo o no. Suppongo tu possa inoltre intuire che l'approccio critico di Cangiano non sia nemmeno quello che ritengo più utile: io preferisco una critica maggiormente ancorata ai dati stilistici, meno filosofica. E non sto a raccontarti il dialogo che ha condotto alla revisione del pezzo da parte dell'autore: saprai immaginare anche questo. Quello che invece non immagini o non vuoi immaginare è che ci siano stati dei motivi per ritenere valido quel brano (e valido significa sempre opinabile, ma stimolante e utile per cogliere i fatti in una luce nuova), motivi sufficienti da vincere i nostri scrupoli. Ovvero: se lo abbiamo pubblicato non è perché sia solo il saggio di un giovane su temi che ci interessano, ma perché ci sembra un lavoro capace di offrire spunti nient'affatto irrilevanti. E con questo concludo la saggia manfrina, tediosa a me stesso.

Non chiedere tuttavia a me di entrare nel merito dell'articolo se non ci sei entrato nemmeno tu. Non entro quindi nel gioco delle citazioni: è un passatempo che mi riservo per le visite dei testimoni di Geova o di altri tipi di baciapile. Sul taglio "filosofico", ti ho già confidato le mie perplessità; sulla qualità dell'italiano, mi sento abbastanza tranquillo pensando che ciò che pubblichiamo passa sotto le grinfie professorali di Giuliano, che tende ad essere su questo aspetto estremamente vigile (i refusi però escono dal conteggio e vanno annoverati tra i veri propri misteri della fede, e spesso dell'informatica). La lingua, ricordiamocelo in ogni caso, pur puntan-

www.andreatemporelli.com

do a farsi codice condiviso, ha radici all'interno del nostro corpo, veicola la voce anche in qualche passaggio stridulo, e anche il falsetto lascia trapelare il contenuto sommerso, quindi i decreti professorali si esercitano nelle giuste sedi e vanno certo ricordati doverosamente, ma senza atteggiamenti pedanti, senza usarli in modo intimidatorio con lo scopo di fare lo sgambetto a un interlocutore non accondiscendente. Resta obiettivamente vero, comunque, che la filosofia in questi decenni ha rappresentato un fenomenale anabolizzante per la nostra lingua, già turgida di suo. Certi rigiri filosofici ormai riesco a immaginarmeli soltanto su una bocca alla Alba Parietti, per intenderci. Ma, anche se in merito alla mera qualità linguistica del pezzo tu avessi pienamente ragione, non sarebbe questo il punto, ancora una volta. Il problema reale sono le idee: «Il fatto è che il pezzo non è altro che una scimmiottatura di ciò che circola in certe università come quella di Bologna. […] A Bologna allignano violenza ideologica (vera e propria violenza, che fa fuori chi non ha la "forma" giusta), analfabetismo e ignoranza». Ecco, è di questo che tu vorresti parlare, questo è ciò che ti sta a cuore e che il brano di Cangiano ha scoperchiato. E allora io ti chiedo: perché ne parli a noi, che non siamo di Bologna e di questi contrasti non sappiamo pressoché nulla? Quello che raccogliamo restano indizi di scaramucce che muoiono nel presente: a noi, fuori dai circuiti del potere accademico ed editoriale (e questa nostra posizione "provinciale" a volte sarà anche un limite, ma spesso, credimi, rappresenta un vantaggio inestimabile e imprevisto), non interessano, se non, al massimo, alla luce dei valori in nome dei quali si combatte. E allora ti chiedo, se davvero in qualche modo mi vorresti al tuo fianco: parlami meglio di questa lotta, del dolore e dell'indignazione che ti procura, persuadimi sulla bontà dei tuoi intenti, mostrami i nemici, denuncia, fa' i nomi. Quelli che contano, però, perché prendersela col povero Mimmo in nome di questa Battaglia mi sembra francamente imbarazzante, per te. Le accuse che accolgo nella tua lettera sono troppo generiche ed ellittiche, e ti chiedo scusa per la mia ignoranza. L'unico tema che colgo bene è la presunta «impossibilità della forma», che è argomento frusto, balla colossale, sottile problema di ogni tempo, pretesto ideologico e chissà quante altre cose ancora: dipende sempre dal livello del discorso a cui ci poniamo, dall'esperienza che chiamiamo in causa, insomma dal punto di vista che assumiamo di fronte al nodo. Ed è un tema che ti sta particolarmente a cuore, mi sembra, se è vero che ti chiama direttamente in causa come poeta (caspita, che imbarazzo! tu hai aperto la tua lettera con una splendida captatio, io invece non ricordo proprio dove ho letto di un tuo libro, mi sembra di sonetti dedicati a Cesena, in cui si citavano se non erro delle tue dichiarazioni di poetica che mi erano parse francamente di una ovvietà disarmante: dovrei rileggere, verificare, magari ricredermi…).

Al fondo del mio imbarazzo nato dal tuo, ti chiedo dunque senza vergogna: in quella rassegna di poeti, dichiaratamente provvisoria e non selettiva, che cosa ti ha veramente infastidito? Che cosa, precisamente, tu rimproveri a Giuliano e a me? Chissà, forse una risposta a tali domande farebbe nascere qualcosa di vero e palpitante, che non si limiti a un leggero prurito quando si presume di aver individuato la voce di qualcuno che parla da un punto di vista non allineato con il proprio.

Tuo Marco

www.andreatemporelli.com

Voci

Fabio Pusterla

Notizia biografica

Fabio Pusterla (1957) è nato a Mendrisio, nella Svizzera Italiana, ed è cresciuto a Chiasso, proprio sul confine tra le due nazioni, confine che ha anche profondamente segnato la sua vicenda biografica. Di madre svizzera, ma vissuta a lungo in Italia, di padre italiano ma residente a Chiasso, il poeta si è formato a cavallo tra Svizzera, dove ha svolto gli studi fino al liceo, e Italia, dove ha frequentato l'Università di Pavia, laureandosi in dialettologia italiana con Angelo Stella. Italiano e svizzero, anche dal punto di vista anagrafico, dopo gli studi ha insegnato nelle scuole ticinesi, prima nella Scuola Cantonale di Commercio a Bellinzona, poi al Liceo di Lugano 1, dove lavora attualmente. Da due anni tiene anche un corso all'Università di Ginevra, dedicato alla poesia italiana del XX secolo. Sposato con Claudia Patocchi, è padre di due figli, Nina e Leo.

La sua attività letteraria ha preso avvio negli anni pavesi, anche grazie all'incontro con Maria Corti, che ha voluto pubblicare su «Alfabeta» alcune sue poesie, e da allora è continuata con regolarità, attraverso numerose apparizioni in riviste, quotidiani, antologie e volumi. Oltre alla scrittura vera e propria, Pusterla si è a lungo dedicato alla traduzione letteraria, principalmente dal francese, e soprattutto da Philippe Jaccottet, di cui è il principale traduttore italiano, all'attività di ricerca linguistica e letteraria, alla critica e agli interventi pubblici su argomenti politici, culturali e scolastici.

All'inizio degli Anni Novanta ha fatto parte del gruppo fondatore e poi della redazione della rivista letteraria «Idra», edita nei successivi dieci anni dal Melangolo di Genova, poi da Anabasi e da Marcos y Marcos di Milano. Insieme a Franco Buffoni e a Umberto Fiori partecipa da anni alla scelta e alla redazione dei *Quaderni di Poesia italiana*, che vorrebbero offrire una concreta opportunità ai gio-

www.andreatemporelli.com

vani autori contemporanei. Collabora a numerose riviste in Italia, Svizzera e Francia, e le sue opere sono tradotte nelle principali lingue europee.

Questi i principali riconoscimenti: il Premio Montale (1986), il Premio Schiller (1986, 2000), il Premio Prezzolini (1994), il Premio Lionello Fiumi (2006) e il Premio Achille Marazza (2008) per la traduzione letteraria; il Premio Gottfried Keller (2007) per l'insieme dell'opera e il Premio Giuseppe Dessì (2009).

Sulla sua figura il regista Danilo Catti ha realizzato il documentario *Salamandre, gatti ciechi, rotaie*, nell'ambito del ciclo «Lettere dalla Svizzera» (produzione SRG SSR idée suisse, 1998).

AUTOPRESENTAZIONE

Molti anni fa, quando ero uno studente liceale, ricordo di aver letto un testo in tedesco di Friedrich Dürrenmatt, che potrei anche andare a ritrovare e che invece mi limiterò a citare approssimativamente, in cui lo scrittore diceva in sostanza: "certo che anch'io possiedo una mia poetica e una mia visione della letteratura, ma non ho nessuna intenzione di rivelarvela, e poi non voglio annoiare nessuno. Facciamo così: chi vuol leggere quello che scrivo, legga e probabilmente capirà da solo quel che si può capire". Devo ammettere di guardare ancora oggi con parecchia simpatia a una simile posizione e la tentazione di cavarmela in questo modo è davvero forte.

Ciò che potrei raccontare del mio percorso di formazione, delle sue varie tappe, dei dubbi che l'hanno costellato e delle figure intellettuali che mi hanno comunque spronato a continuare, nonostante appunto quei dubbi, mi pare di averle già esposte rispondendo alle domande dell'intervista di Riccardo Ielmini. Forse posso ancora aggiungere un paio di idee o, meglio, un paio di immagini in cui mi è parso, durante gli ultimi anni, di vedere un'ipotesi di senso, come se quelle immagini riuscissero tutto sommato a riassumere ciò che vorrei saper fare scrivendo.

Prima però ne rievocherò un'altra, più antica, che devo aver già utilizzato una volta, anni or sono, per rispondere all'invito di una rivista (se non sbaglio, «Il rosso e il nero»); mi era tornata alla memoria, allora, una lettura infantile, il *Viaggio al centro della Terra* di Jules Verne, e l'episodio in cui il protagonista si smarrisce, imbocca una galleria o un cunicolo sbagliato e si ritrova, un po' isolato dai suoi compagni, a vagare nel buio. In quella situazione, assediato dal senso di smarrimento e dall'angoscia, riesce a sentire, dapprima flebili, poi via via più chiare, le voci dei suoi amici, che parlano lungo altri corridoi sotterranei, paralleli forse al suo e quelle voci gli ridanno speranza. «Ecco — mi dicevo — qualcosa del genere può forse a volte fare la poesia o, almeno, questa è stata talora la mia esperienza di lettore, quando ho creduto di sentire, nei testi o nei libri che incontravo, l'eco di una voce lontana eppure vicinissima a me, che sapeva entrare nel mio buio e nella mia solitudine». Non so se saprò fare altrettanto scrivendo a mia volta delle poesie, ma questo è l'orizzonte verso il quale vorrei provare a dirigermi. Per parecchi anni, credo così di aver pensato, senza mai dirlo a voce troppo alta, che

www.andreatemporelli.com

quell'immagine potesse rappresentare ciò che provavo a fare, ciò che avrei voluto provare a fare. E anche adesso ne avverto il fascino.

Ma oggi all'eco nel buio di quella lontana lettura aggiungerei forse, malgrado tutte le evidenti ragioni che dovrebbero indurre al pessimismo e alla cupezza, due figure più leggere e vaganti, in cui ho l'impressione di leggere un'altra parte di me. La prima è quella di un piccolo animale curioso, l'armadillo, che mi ha raggiunto quasi casualmente, rimbalzando nella mia immaginazione da una pagina divulgativa di S. J. Gould, in cui ho letto e annotato senza motivo la frase: «E l'armadillo cammina verso nord». L'autore parlava del fatto biologicamente interessante per cui, in controtendenza rispetto alle grandi migrazioni di predatori da Nord a Sud America nel Miocene, due specie animali avessero intrapreso il cammino al contrario: l'opossum, che ha ormai raggiunto da tempo i grandi boschi del Nord, e appunto l'armadillo, che invece sta risalendo il continente. Il suo viaggio, ho scoperto poi indagando più a fondo, è iniziato probabilmente per caso, grazie al naufragio di una nave su cui un marinaio aveva caricato alcuni esemplari. Approdato nelle umidi paludi della Florida, l'armadillo ha lentamente iniziato a prosperare e a spostarsi; secondo alcune notizie non verificabili, oggi avrebbe già raggiunto lo Stato del Maine (dove, ho scoperto, esiste una legge che vieta di possedere un armadillo) e quello dell'Indiana. Insomma, l'idea che una specie animale di origini antichissime, erede di progenitori ben più nobili e grandi ma per sempre scomparsi (come il gliptodonte), stia risalendo, con il suo aspetto desueto e un tantino buffo, il corso degli avvenimenti, opponendosi a ciò che pare ovvio e incontrovertibile, tutto questo mi mette allegria. Non si può escludere che una misteriosa parentela o una complicità segreta, possano collegare armadillo e scrittura poetica.

Un'altra immagine di allegra e caparbia creatività esistenziale l'ho incontrata nei *Racconti di Kolyma* di Varlam Salamov e riguarda un incredibile alberello. Lo *stlanik*, o "pino prostrato", è in effetti una piccola pianta simile al pino siberiano, diffusa a est del Baikal. Albero particolarissimo, lo *stlanik* si corica a terra all'arrivo dei primi freddi invernali, annunciando le imminenti nevicate, per poi rialzarsi molti mesi dopo, in anticipo d'un soffio sulla primavera che pare presentire. Se un gruppo di boscaioli o di deportati si addentra nel bosco durante l'inverno e accende un fuoco, lo *stlanik* può andare in confusione, credere che sia già arrivata la primavera e alzarsi dritto. Ma, a parte questa eventualità, il pino prostrato sembra in grado di avvertire prima e meglio delle altre forme di vita i segnali dell'inverno e quelli del disgelo. Tanto lo *stlanik* quanto l'*armadillo* sono rimasti un bel po' in letargo nella mia memoria, come del resto prima di loro il cunicolo di Jules Verne. Poi, a un certo punto, si sono risvegliati e mi hanno sorpreso con la loro vivacità, tanto che ho persino provato a scriverci qualcosa. Qui mi servono per suggerire quello che, nei miei momenti migliori, spero sia ancora in grado di essere la poesia. O forse dovrei dire, con maggiore lucidità: non "ancora in grado", ma "ormai in grado", perché armadillo e stlanik sono in qualche misura l'effetto di una mutazione, di un cambiamento profondo e faticoso dentro cui la poesia degli ultimi decenni ha forse imparato a muoversi, cercando nuove forse di sopravvivenza e di crescita.

www.andreatemporelli.com

OPERE

POESIA

Concessione all'inverno, prefazione di Maria Corti, Bellinzona, Casagrande 1995 (nuova ed. 2001)
Bocksten, Milano, Marcos y Marcos 1989 (nuova ed. 2003)
Sotto il giardino, Losanna, La Suisse assurances 1992
Le cose senza storia, Milano, Marcos y Marcos 1994
Danza macabra, Faloppio, Lietocollelibri 1995
Bandiere di carta, Scandicci, Fabrizio Mugnaini 1996
Isla persa, Locarno, Il Salice 1997
Laghi e oltre, con A. Airaghi e A. Felder, Faloppio, LietoColle 1999
Pietra sangue, Milano, Marcos y Marcos 1999
Pietre, con litografie di Massimo Cavalli, Novazzano 2000
Ipotesi sui castori, Valmadrera, Flussi 2002
Movimenti sull'acqua, con disegni di A. Ferraio, Faloppio, LietoColle 2003
Sette frammenti dalla terra di nessuno, Valmadrera, Flussi 2003
Folla sommersa, Milano, Marcos y Marcos 2004
Storie dell'armadillo, Milano, Quaderni di Orfeo, 2006
I gabbiani del guasco, poesia e acquaforte originale dell'autore, Il ragazzo innocuo 2007
Il motivo di una danza, con linoleum di Luciano Ragozzino, Milano, Quaderni di Orfeo 2008
Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008, Torino, Einaudi 2009

SAGGISTICA

Una goccia di splendore. Riflessioni sulla scuola, nonostante tutto, Bellinzona, Casagrande 2008
Il nervo di Arnold, Milano, Marcos y Marcos, anno 2007?

MONOGRAFIE

MATTIA CAVADINI, *Il poeta ammutolito. Letteratura senza io: un aspetto della post-modernità poetica. Philippe Jaccottet e Fabio Pusterla*, Milano, Marcos y Marcos 2004
MATHILDE VISCHER, *La traduction, du style vers la poétique: Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, Parigi, Kimé 2009

ARTICOLI, INTERVISTE, RECENSIONI E SAGGI

MARIA CORTI, *Prefazione* a *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande 1985, pp. 9-11
PAOLO DI STEFANO, *Ironia e inquietudine tra i suoni. Una raccolta poetica di Pusterla*, «Corriere del Ticino», 13 giugno 1985
ALBERTO NESSI, *Concessione all'inverno*, «Cooperazione», 20 giugno 1985
GIOVANNI ORELLI, *Pusterla: 'Concessione all'inverno'*, «Politica nuova», 21 giugno 1985

www.andreatemporelli.com

Fabio Camponovo, *Un'estiva concessione all'inverno*, «Politica nuova», 13 settembre 1985
Giorgio Orelli, *Poesie di uno svizzero inquieto*, «Autografo», vol. II, 6, ottobre 1985, pp. 18-20
Pierre Codiroli, *'Concessione all'inverno' di Fabio Pusterla*, «Scuola ticinese», 24, 21 ottobre 1985
Mauro Bersani, *Fabio Pusterla. Concessione all'inverno*, «Alfabeta» n. 81 (VIII), 1986, p. 16
Grazia Di Mario, *Il poeta Pusterla: difficile dalla Svizzera essere letto in Italia*, «Idea», XLII, 9, 1986
Giovanni Orelli, *Fabio Pusterla*, in *Letteratura delle regioni d'Italia. La Svizzera italiana*, Brescia, La Scuola 1986
Paolo Di Stefano, *A colloquio con Fabio Pusterla. Accettare di vivere nelle nevi dell'inverno*, «Corriere del Ticino», 8 luglio 1986
Flavio Medici, rec. a *Concessione all'inverno*, «Bloc Notes», 13, 1986, pp. 151-154
Fulvio Panzeri, *Il peso della natura* (rec. a *Concessione all'inverno*), «Como», 2, estate 1986
Giorgio Luzzi, *Fabio Pusterla* in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos 1989, pp. 279-281
Flavio Medici, *Questa vita dentro la morte*, «Politica nuova», 15 dicembre 1989
Franco Buffoni, *'Bocksten' di Fabio Pusterla*, «Poesia», 27, marzo 1990
Gianni Turchetta, *Bocksten*, «Belfagor», maggio 1990, pp. 354-358
Flavio Medici, *Poeti della Svizzera italiana*, «Poesia», 30, giugno 1990
Francesco Scarabicchi, *La voce del tempo in 'Bocksten' di Pusterla*, «Corriere adriatico», 2 ottobre 1990
Nadia Gabi, *I pioli di 'Bocksten'*, «Eco di Locarno», 24-26 agosto 1991
Pino Corbo, *Fabio Pusterla, 'Bocksten'*, «Margo», 8, 1992, pp. 78-82
Sergio Zaffini, *Fabio Pusterla. Dal detrito al senso*, «Profili letterari», 2, aprile 1992
Maurizio Chiaruttini, *Una voce per il buio. Considerazioni sull'universo poetico di Fabio Pusterla*, «Il Rosso e il Nero», 4, Napoli, febbraio 1993, pp. 68-71
Paolo Lagazzi e Stefano Lecchini, *Fabio Pusterla*, in *Una strana polvere. Altre voci per i nostri anni*, Udine, Campanotto 1994, pp. 161-175
Giovanni Orelli, *Svizzera italiana, oggi* (rec. a *Le cose senza storia*), «Azione», 17 novembre 1994
Alba Donati, *Le cose possono pure sparire: la luce le illuminerà per sempre*, «Il Giorno», 20 novembre 1994
Massimo Raffaeli, rec. a *Concessione all'inverno, Bocksten, Le cose senza storia*, «Autografo», 31, 1995, pp. 167-176, ora *Pusterla e le cose*, in *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Roma, Sossella 2001, pp. 207-215
Bianca Garavelli, *A tu per tu con le cose, specchi del mistero*, «Avvenire», 7 gennaio 1995
Antonella Anedda, *Le acque notturne del respiro bambino*, «Il manifesto», 26 gennaio 1995

www.andreatemporelli.com

MATTIA CAVADINI, *Il trionfo della comunità*, «Cooperazione», 2 febbraio 1995
STEFANO CRESPI, *Presi nel vento di Pusterla* (rec. a *Le cose senza storia*), «Il Sole 24 Ore», 5 febbraio 1995
ROBERTO DEIDIER, rec. a *Le cose senza storia*, in *Poesia '94. Annuario*, a cura di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 1995, pp. 152-155
ANDREA GIBELLINI, *Fabio Pusterla, 'Le cose senza storia'*, «clanDestino», 1, 1995
MARIELLA PETRIGNI, *L'arte del tradurre, incontro con Fabio Pusterla*, «Cooperazione», 1995, pp. 42-43
ROBERTO GALAVERNI, *Fabio Pusterla*, in *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi 1996, pp. 191-205
DUBRAVKO PUSEK, *Fabio Pusterla. Laudatio*, «Forum der Schriftstellerinnen und Schriftsteller», 9, 1996, pp. 84-95
PAOLO ZUBLENA, *'Una lucidità assoluta e inutile': la poesia di Fabio Pusterla*, «Resine. Quaderni liguri di cultura», 68, 1996, pp. 95-96
JEAN-JACQUES MARCHAND, *Pusterla conviviale?*, «Bloc Notes», 34, giugno 1996, pp. 137-144
PIER VINCENZO MENGALDO, *Fabio Pusterla*, in G. Bonalumi, R. Martignoni, P.V. Mengaldo (a cura di), *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò 1997, pp. 395-399
TIZIANO GUIDOTTI, *Fabio Pusterla, tombarolo imperterrito di senso*, «Bloc Notes», 37, 1997, pp. 119-138
ALBERTO JELMINI, *Ticino-Veneto, andata e ritorno*, «Azione», 26 febbraio 1998
MASSIMO RAFFAELI, rec. a *Isla persa*, «Autografo», XIV, 37, luglio-dicembre 1998, pp. 154-155
MANUELA CAMPONOVO, *Il lago, prospettive poetiche. Tre autori, Airaldi, Felder e Pusterla, si confrontano sul Gardo e il Ceresio*, «Giornale del Popolo», 30 giugno 1999
MASSIMO RAFFAELI, *Pusterla, poeta etico in grigio*, «Il manifesto», 11 dicembre 1999
MAURIZIO CHIARUTTINI, *Fabio Pusterla. Une force qui précède tous les mots*, traduction de C. Viredaz, «Feuxcroisés» n.2, 2000, pp. 133-149
ROBERTO DEIDIER, rec. a *Pietra sangue*, in *Poesia '99. Annuario*, a c. di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2000, pp. 195-196
MARKUS HEDIGER, *La revue littéraire 'Idra'. Entretien avec Fabio Pusterla et Antonio Rossi*, «Feuxcroisés» n.2, 2000, pp. 305-311
MATHILDE VISCHER, *Entretien avec Fabio Pusterla*, sito Culturactif.ch, 2000
FABIO ZINELLI, *Pietra sangue*, «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», 23, 2000, p. 73
ANDREA MOSER, *Solo gocce di luce nella 'Pietra sangue'*, «La Regione Ticino», 15 gennaio 2000
ALBERTO NESSI, *Luce e oscurità*, «Cooperazione», 19 gennaio 2000
JEAN-JACQUES MARCHAND, *La pietra che 'la tira fö 'l bèl…'*, «Giornale del Popolo», 3 febbraio 2000
ANDREA MOSER, *L'arte della 'Pietra sangue'. Il Premio Schiller al ticinese Fabio Pusterla*, «La Regione Ticino», 20 giugno 2000

www.andreatemporelli.com

Maria Antonietta Grignani, rec. a *Pietra sangue*, «Autografo», XVI, 40, gennaio-giugno 2000, pp. 124-127

Carla Zanti, *Fabio Pusterla, la responsabilità di chi gioca con le parole*, «Ticino 7» n. 37, 10-16 settembre 2000, pp. 42-43

Andrea Moser, *Nel pieno giorno dell'oscurità*, «La Regione Ticino», 10 ottobre 2000

Philippe Jaccottet, Préface à Fabio Pusterla, *Une voix pour le noir. Poésies 1985-1999*, Lausanne, éd. d'En Bas 2001, pp. 5-6

Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti francesi d'oggi* (rec. all'*Antologia della poesia francese contemporanea*), «Rivista di letterature moderne e comparate», vol. LIV, fasc. 1, 2001, pp. 77-87

Massimo Raffaeli, *Nuvole austriache sulla Svizzera. Gli scrittori del Gruppo di Olten, la parola 'socialismo', i nuovi leghismi. Parla Fabio Pusterla*, «Il manifesto», 4 febbraio 2001

Marco Merlin, rec. a *Pietra sangue*, «Atelier», VI, 21, marzo 2001, pp. 100-102

Andrea Moser, *La luce nel gelo delle cose*, «La Regione Ticino», 31 marzo 2001, p. 25

Andrea Moser, *I gorilla assopiti nella mente* (rec. a Corinna Bille, *Cento piccole storie crudeli*), «La Regione Ticino», 31 luglio 2001

Monique Laederach, *La poésie métallique et urbaine de Fabio Pusterla*, «La Liberté», 15 settembre 2001, p. 43

Isabelle Rüf, *Pusterla donne la parole aux choses et aux êtres sans nom. Entretien avec Fabio Pusterla*, «Samedi culturel du journal 'Le Temps'», 22 settembre 2001

Françoise Delorme, *Une beauté sans illusion*, «Le Passe-Muraille», 51, Losanna, dicembre 2001, p. 9

Jacqueline Aerne, *La voce di Bocksten, ai confini della parola*, in J.-J. Marchand (a c. di), *Varcar Frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del secondo Novecento*, Roma, Carocci 2002, pp. 33-39

Vitaniello Bonito, *Fabio Pusterla*, in Niva Lorenzini (a cura di), *Poesia del Novecento. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Carocci 2002, pp. 306-308

Roberto Galaverni, *Note in margine a 'Pietra sangue' di Pusterla*, in *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi 2002, pp. 235-240

Maria Antonietta Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea 2002, pp. 125-126

Massimo Raffaeli, *Allegoria e storia*, postfazione a Fabio Pusterla, *Solange Zeit Bleipt. Dum vacat*, a cura di Hanno Helbling, Zurigo, Limmat Verlag 2002, pp. 148-152

Stefano Raimondi, rec. a *Bocksten*, seconda edizione, «Poesia», 157, gennaio 2002

Mauro Ferrari, *La frontiera metafisica di Pusterla*, «La clessidra», VIII, 1, aprile 2002, pp. 96-102

Corinne Bayle, *Une voix pour le noir*, «Le Nouveau Recueil» n. 62, marzo-maggio 2002, pp. 182-183

www.andreatemporelli.com

Luca Bern, *A colloquio con il poeta ticinese Fabio Pusterla. Il ritmo per dare ordine al caos*, «La Pagina», 8 maggio 2002
P. Berra, *Le scale di Albogasio metafora del mondo*, in «La Provincia», 5 giugno 2002
Lorenzo Lepori, *Resistenza culturale*, «Area», 21 giugno 2002
Alice Vollenweider, *Lust auf Lyrik*, «Neue zürcher Zeitung», 13, giugno 2002
Massimo Raffaeli, *Dodici nomadi transalpine*, «Il manifesto», 2 settembre 2002
Daniele Piccini, *Fabio Pusterla*, «Letture», 591, novembre 2002, p. 81
Jacqueline Aerne, *Textur und Entfaltung: eine Topographie des Alters anhand von Fabio Pusterlas Boksten*, in Aa. Vv., *Alterungsprozesse: Reifen-Veralten-Erneuern. Beiträge zum 18. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn, Romantischer Verlag 2003, pp. 292-299
Domenico Bonini, Rudolf Schürch, *Fabio Pusterla*, in *Voci e accordi*, Locarno, Dadò 2003, pp. 380-384
Aline Delacrétaz, *Une voix pour le noir*, «La Revue de Belles-Lettres», 1-2, 2003, pp. 130-132
Pietro De Marchi, *Fabio Pusterla e 'Le cose senza storia'*, in *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati 2003, pp. 125-127
Pietro De Marchi, *Nell''Isla Persa' di Fabio Pusterla*, in *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati 2003, pp. 129-132
Jacques Darras, *Fabio Pusterla en trois éditions* (*Une voix pour le noir, Les choses sans histoire, Deux rives*), «Aujourd'hui poème», 40, aprile 2003, p. 14
Isabelle Martin, *Le choses sans histoire*, «Samedi Culturel du journal 'Le Temps'», 5 aprile 2003
Gian Paolo Giudicetti, *L'inizio è un grumo di parole*, «La Regione Ticino», 29 aprile 2003, p. 2
Françoise Delorme, *Un homme soucieux dans le monde*, «Le Passe-Muraille», 56, maggio 2003, p. 10
Julien Burri, *Lire pour redevenir humain*, «24 Heures», 24 giugno 2003
Giovanni Orelli, *Nuove trame poetiche*, «Azione», 5 maggio 2004
Gilberto Isella, *Una 'folla sommersa' e vinta dalla violenza dei potenti*, «Giornale del Popolo», 8 maggio 2004, p. 26
Andrea Cortellessa, *'Folla sommersa', poesia civica e terrestre. Trasalimenti geologici dal Canton Ticino*, «Alias», 15 maggio 2004
Lucia Morello, *Frammenti di un discorso poetico. Intervista a Fabio Pusterla autore della raccolta di poesie 'Folla sommersa'*, «La Regione», 24 agosto 2004
Elisa Donzelli, *Ai margini dell'inverno: la voce di una Folla sommersa (sulla poesia di Fabio Pusterla)*, «Poeti e Poesia», n.2, sett. 2004, pp. 163-168
Carolina Russi, *Fabio Pusterla, un poeta in viaggio*, mémoire de licence rédigé sous la direction de Prof. J-J. Marchand, Université de Lausanne, octobre 2004

www.andreatemporelli.com

MARCO MERLIN, *Fabio Pusterla*, in *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea 2005, pp. 112-118

ENRICO TESTA, *Fabio Pusterla*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005, pp. 396-399

GIAN MARIO VILLALTA, *Dalla terra, io*, in *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Scuola Holden-BUR, 2005, pp. 148-154

PIETRO MONTORFANI, *Ricognizioni nella 'Terra di nessuno': alterità e ipotesi nell'ultimo Pusterla*, «Quaderni grigionitaliani», LXXIV, 2, aprile 2005, pp. 155-161

CARLO CARABBA, *Rassegna dell'ultima poesia italiana (1 parte)*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 30, aprile-giugno 2005, pp. 268-293

ANDREA CORTELLESSA, *Fabio Pusterla*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella 2005, pp. 483-487

WALTER CREMONTE, *La poesia che ostacola e resiste*, in *a margine. Scritti su "Micropolis" 2001-2004*, Città di Castello, Crace 2005, pp. 25-26

BRUNO FALCETTO, *La poesia discorsiva. Da Sesto San Giovanni a Globaltown*, in *Tirature '05. Giovani scrittori e personaggi giovani*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Mondadori 2005, pp. 159-162

JEAN-LOUIS KUFFER, *Un chant dans le noir. Entre douleur et beauté. Entretien avec Fabio Pusterla*, «Le Passe-Muraille» n. 66, agosto 2005, pp. 1-2

GABRIELE ZANI, *Della poesia di Fabio Pusterla*, "La clessidra", XI, 2,novembre 2005, ora in *Sereni e dintorni*, Novi Ligure, Joker 2006, pp. 87-95

MATHILDE VISCHER, *La traduction comme dialogue entre deux poétiques: Fabio Pusterla traducteur de Philippe Jaccottet*, «Colloquium Helveticum», 36, 2006, pp. 327-340

MARINA ALIBERTI, *Fabio Pusterla: CaminnAttore di universi ibridi*, mémoire de licence rédigé sous la direction de Prof A. Martini, Université de Fribourg, juin 2006

SALVATORE RITROVATO, *Fabio Pusterla*, in *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto 2006, pp. 123-126

ANDREA AFRIBO, *Fabio Pusterla*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 111-136

MATHILDE VISCHER, *Fabio Pusterla*, in A. Benoit-Dusausoy, G. Fontaine (dir), *Lettres européennes. Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, De Boeck 2007, pp. 806-807

ALBERTO RONCACCIA, *Raffigurazioni e allegorie dello spazio e del tempo*, «Giornale del Popolo», 10 novembre 2007

FERNANDO MARCHIORI, *Fabio Pusterla dalla terra di nessuno all'altra lingua*, in *Con i poeti. Sette letture e qualche distrazione*, Brescia, L'Obliquo 2008, pp. 87-110

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, rec. a *Una goccia di splendore. Riflessioni sulla scuola, nonostante tutto*, «l'immaginazione», XXV, 243, nov.-dic. 2008, pp. 53-54

GIULIANO LADOLFI, *Fabio Pusterla, A te apăra de slăbiciunea cuvântului*, nel saggio *Poezia italiană de azi*, Târgo Mureș, «Vatra», n. 7-8 2009, pp. 92-95

www.andreatemporelli.com

ANTOLOGIA DELLA CRITICA

Ira e ironia

[…] Pusterla può diventare senza sforzo nella proba e ordinata sua terra elvetica un poeta inquieto, insoddisfatto, e fare dono al suo paese di una poesia trasgressiva, «di rabbia inespressa, covata in sentina», per usare una sua espressione: ecco che allora dentro le acque del placido lago egli vede carcasse di annegati, che prenderanno possesso del luogo dei viventi, e sulle autostrade così pacificamente panoramiche scorge rugginosi e rumorosi automezzi, fantasmi di veicoli nazisti che sfrecciano nello spazio. Sembra attuarsi in questi testi un processo psicologico non usuale: il pensiero dominante dell'artista, teso a tanta insensatezza e fallimento delle umane cose, si proietta non solo sul vacuo quotidiano del vivere, ma sulla natura stessa di cui con preferenza solo colti, dunque privilegiati, gli aspetti duri, desolati e desolanti, persino drammatici; condizione che potrebbe essere leopardiana non fosse così rabbiosa.

[…] Sia ira che ironia alternativa o parallelamente si reggono su una graffiante operazione linguistica che va dal vivace ricorso alle altre lingue della Confederazione, francese e tedesco (un po' nella maniera di Sandro Sinigaglia) ai ludi retorici («le case / le chiese, le chiuse»), alle rime interne, alle citazioni esplicite o occulte. Assente la poesia d'amore, tratto non così comune.

(MARIA CORTI, prefazione a *Concessione all'inverno*, Bellinzona, Casagrande 1985, pp. 9-11)

Uno svizzero inquieto

[…] Che gli inizi di questo poeta non siano per lo più affidati a fragili estri possono provarlo anche esiti assai diversi, non legati a una vera e propria ricerca d'espressività. Si legga per esempio questa poesia senza titolo: «Ho visto lo scemo del villaggio / camminare nel suo silenzio sterminato. / Quattro cavalli bianchi lo accompagnano / nel freddo dell'alba. / Non ti guarda: ti attraversa (ti supera) / col suo sorriso ebete / sotto il colbacco». Sanno tutti che quando una poesia comincia con *Ho visto* (oppure *Vedo, Vidi*), l'oggetto del «vedere» è di quelli particolarmente atti a illuminarci sulla poetica dell'autore, sul suo rapporto coi cosiddetti spettacoli del mondo (basti pensare al Pascoli, al Montale di «Ho visto il merlo acquaiolo»). Da *Ho visto* a *Non ti guarda* l'ottusità dello scemo fa tutt'uno col suo silenzio, col freddo dell'alba e il biancore dei cavalli (domina nella frase mediana l'aperta */a/*: «QuAttro cavAlli biAnchi l'accompAgnano / nel freddo dell'Alba», e *Alba* ripiglia l'"alato" */AL/* tonico di *cavALli*), ma il *sorriso* si appuntisce fino ad «attraversare», «superare» un io inusitatamente partecipe (si noti il triplice *ti*). E qui il «toucher» (Char) del poeta allaccia con sicuro effetto spaziale *stERMINAto* a *caMMINARE*; *aLBA* orna in *coLBAcco* e quest'ultimo lessema volge con */ACCO/* ad *ACCOmpagnano*; tra *alBa* e *colBacco* si inserisce con sottile solidarietà labiale *eBete*. Si aggiungano fresche assonanze quali *vIstO – sorrIsO*, *AlbA – guArdA*, e si avrà quanto basta perché il tessuto poetico acquisti una consistenza degna di grande attenzione.

(GIORGIO ORELLI, *Poesie di uno svizzero inquieto*, «Autografo», vol. II, 6, ottobre 1985, pp. 18-20)

www.andreatemporelli.com

Una pronuncia che implica una polis

Uno degli aspetti del procedimento che riconducono l'individualità espressiva di Pusterla a un'area rappresentata, a livello maggiore, da Sereni, da Raboni, certamente da Orelli, è quella specifica modalità del parlato che si manifesta in certe aperture pseudo colloquiali che, presupponendo un interlocutore, erompono da una zona di inerzia immettendo gli effetti semantici del testo a un livello già avviato del discorso: «E questa, vedi, è la scrittura», «L'ora peggiore, si racconta, è la sera», «"Dramma!" tu mi fai "Uno svizzero in fuga!"», ecc. La funzione di questi stilemi è complessa, ma una delle indicazioni più sicure che essi suggeriscono è che non si dà testo senza assunzione, immediata e forzosa, di contesto, che non ci si esprime al di fuori della convocazione, sia pure larvale, di una intelligenza interlocutoria, che, infine, non esiste pronuncia senza una *polis*. Pusterla si inserisce con grande sicurezza in questo sistema di comportamento strutturante e semiologicamente probante, anche se sembra contemporaneamente non ignorare altre tecniche del procedimento, quali l'uso ostinato di lasse parentetiche di derivazione sanguinetiana in senso diacritico come manifestazioni di ambiguità semantica (appunto: il mettere tra parentesi fenomenologico come demoltiplicazione della presenza stessa dell'oggetto intuito in rapporto alla rimozione del soggetto), la libera circolazione delle miscele tra discorso diretto e discorso indiretto, l'immobilizzazione della percezione e la sua finta espunzione dai registri emotivi (e ne nascono, per pura conversione del punto di vista, alcune delle cose più convincenti come *Nominatio*, e la sua conclusione —«Volare il falco altamente» — carica di sensi anche eccitatori, e pure così intatta entro l'ipostasi dell'effetto imprevisto di rigrammaticalizzazione), e infine le frequenti chiose ironiche di una «poesia trasgressiva» (Corti) da leggersi anche come manifestazione di disagio, di inquietudine civile, irriducibile comunque (e qui sono i caratteri più interessanti e fertili di extraterritorialità che definiscono la condizione di frontiera dello scrittore ticinese) a qualunque ipotesi di appagamento descrittivo o di antropocentrismo marginale.

(Giorgio Luzzi, *Fabio Pusterla* in *Poesia italiana 1941-1988: la via lombarda*, Milano, Marcos y Marcos 1989, pp. 279-281)

Un archeologo paradossale del senso

Senz'altri strumenti che una voce desolata, in un timbro colloquiale e pudico, egli ci appare, curvo su ciò che resta del fuoco vitale, come un archeologo paradossale del senso, intento non ad afferrare ma ad osservare, quasi ad accarezzare tracce, con pietà e pazienza. Nessuna morale della rinuncia è intrinseca, in effetti, ai suoi gesti.

Se è vero che la catastrofe è già avvenuta, o che la colpa si è già consumata tra noi, non perciò (egli ci dice) dobbiamo abbandonare il campo dello scavo, della ricerca di quel senso residuo che il non detto — ciò che resta sempre da dire "sul limitare, / quando si crede possibile un altrove" — sembra covare in sé come un dono irriducibile di luce. Misurarsi col fango in cui il dolore, senza tregua, s'incista, vorrà dire, allora, tentar di salvare ciò che non può esprimersi che nell'esilio del silenzio: raccogliere i sussurri o i fruscii di fantasmi troppo a lungo espulsi dal ter-

www.andreatemporelli.com

reno del dicibile. Ma come insistere in questo incontro-scontro con la soglia sfuggente tra l'essere e il nulla senza arrischiare la propria lingua in una selva di perturbamenti eccessivi, insostenibili, o nella palude del dubbio sul *proprio* stesso diritto a esistere? Uno strano magma — un intrico di oscure minacce, una teoria di larve nerastre, untuose, maligne, o "lo stupido sguardo" di un tremendo orso bianco — sembra, a tratti, assediare questi versi come un "gorgo abbagliante" – o come il sordo brontolio di un mostro pronto a balzare su ogni parola, per divorarla.

(PAOLO LAGAZZI e STEFANO LECCHINI, *Fabio Pusterla*, in *Una strana polvere. Altre voci per i nostri anni*, Udine, Campanotto 1994, pp. 161-162)

Scrivere è obbedire a una precarietà

La formazione letteraria di Pusterla viene del resto dai lembi estremi dell'orografia montaliana («… bisognerà pazientare ancora un poco prima che l'infinita pianura di negazione montaliana possa animarsi di voci impalpabili, di inattese speranze») accettata però subito deviata su presenze altrettanto intriganti circa la dinamica del percepire, si potrebbe anche aggiungere del dire nonostante lo sparire delle cose in una sorta di sottrazione primaria; è il caso di Bonnefoy (di cui traduce e annota una partitura sul tema della *finitude*), di Giorgio Orelli (la cui fisica vibrante destri fonosimbolici è ben rilevabile nella raccolta d'avvio) e di Camillo Sbarbaro, condotto al centro d'un ideale costellazione che nella vivacità superstite dei sensi paga il proprio debito con la poesia moderna: «[…] gli occhi, lo sguardo e tutte le loro utilizzazioni sono lo spazio stesso in cui può svilupparsi la poesia, in cui è ancora possibile scrivere».

[…] L'indecidibilità del senso e il sopravvivere di atti puramente volitivi oppongono etica e estetica, laddove all'eclissi di quest'ultima subentra la necessità del gesto che invoca il proprio oggetto senza poterlo tuttavia violare. Scrivere è obbedire a una precarietà in cui convivono apertura e riserbo: l'impulso alla scrittura non viene abolito ma per così dire protetto dal suo stesso improbabile esito. Non a caso, sul finire degli anni Ottanta, Pusterla incontra il magistero di Philippe Jaccottet e presta la sua voce a una «scrittura ormai al riparo dalle velleità missionarie e oracolari, ma che richiede di essere saldamente ancorata a una coerenza quotidiana, al faticoso ritmo delle difficoltà materiali, degli errori, dei compromessi; sottomettendo l'esercizio della parola a una regola di vita e di pensiero che si potrebbe ben dire morale […]». Una poesia, afferma Starobinsky, che «dice sempre solo quello che crede di poter dire» e pertanto risuona nel profondo di chi, avviandosi al terzo libro, può sottoscrivere parole come queste: «Mi interessa una poesia che si sforzi ancora sui dati della realtà […] che si arrischia a percorrere i sentieri più grigi e quotidiani dell'esperienza individuale […] e che infine, pur sapendo di non avere quasi nessuna possibilità di riuscita, non rinunci alla dimensione del pensiero, ma se ne faccia eco […].».

[…] Se il contatto positivo fra io e mondo risulta impedito (o almeno irriducibile a simmetria) non lo è affatto lo slancio che spinge il soggetto a uscire da se stesso, a negare la docilità dei reperti, a non obbedire all'immediatezza dei sensi. Per questo lo caratterizza una solo apparente illogicità che è invece una straordinaria

www.andreatemporelli.com

mobilità, segnalata nei testi dalla gamma davvero polifonica dei trattamenti formali, fino al limite del *petit poème en prose*. La soggettiva irrequietezza nello spazio è infine la risposta possibile alla oggettiva immobilità delle cose cui è sottratto il tempo: muoversi, andare, insistere nonostante tutto. Impercettibile negli oggetti esterni il senso si riconosce tale all'interno di questo movimento. È questa ricerca. Che non garantisce nulla, se non la dignità e la forza della parola che se ne libera:

> Io sono questo: niente.
> Voglio quello che sono, fortemente.
> E le parole: nessuno adesso me le ruberà.

(Massimo Raffaeli, *Pusterla e le cose*, già in "Autografo", n. 31, 1995; ora in *Novecento italiano. Saggi e note di letteratura (1979-2000)*, Roma, Sossella 2001, pp. 207-215)

Una sorta di prosopopea indiretta

Se anche le cose prive di storia ci riconsegnano, attraverso la memoria poetica, il valore estensivo di un pensiero forte, il cerchio dell'esperienza torna a chiudersi, e la continuità è garantita, ovvero accettata. Ironia e dolore (dolore perché, fuori dalla rivisitazione del soggetto lirico la materia comunque è destinata a trasformarsi, gli oggetti a perdersi o a ritrovarsi privi di vita) concorrono a definire gli estremi di questo processo non di sottomissione passiva all'eventualità di un destino, ma di compromissione attiva. Attraverso la coscienza della temporalità che il fare poetico gli dona, Pusterla mette in atto una sorta di prosopopea indiretta, dove le voci materiche e quelle umane si coniugano secondo il paradigma della natura. Eppure, anche qui, la mediazione umana mantiene una sua fondante centralità proprio perché il *senso* che si cela dietro ogni gesto, dietro ogni relazione non vada perduto; mediazione empirica ancor prima che lirica, pena la riduzione del vissuto a traccia estetizzante, a metafora o allegoria il cui solo portato di significazione resta confinato al piano simbolico.

Nella loro sincera necessità, le poesie di Pusterla esulano dal vuoto, lo accerchiano evitandone proprio le spire tautologiche, le tentazioni anamorfiche, le deviazioni espressive, giocando invece la carta di un difficile descrittivismo regolato da una sintassi aperta quanto sfuggente. Il tempo si apre al senso e questo, a sua volta, chiede di essere ricondotto a una lingua intrisa di partecipazione ai fenomeni, la quale continui a indicare la frequenza di un'apparizione irrinunciabile: l'emozione, sia essa empatica o straniante.

(Roberto Deidier, rec. a *Le cose senza storia*, in *Poesia '94. Annuario*, a c. di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 1995, pp. 152-155)

Come sull'altra riva di un fiume

Alle spalle della poesia di Pusterla si avverte la presenza di una nobile tradizione letteraria, valevole, prima ancora che come modello stilistico, come forza spirituale, moralità di una parola poetica consapevole di essere radicata in uno spazio storico, in una trama, anche, di rapporti civili. E se pure non fosse l'appartenenza a una stessa terra, quella mobile regione dei laghi che dalla Lombardia si spinge fin

www.andreatemporelli.com

dentro al Canton Ticino (tutta l'opera di Pusterla è calata in questo bacino di acque spazzate dal vento, di foreste e di ghiacci), sarebbero gli stessi rimandi contenuti nei suoi libri a metterci sulle tracce dei poeti della anceschiana linea lombarda, affiancati dalla figura austera e mai accomodante di Franco Fortini e ancor più da quella schiva ma profondamente perturbata di Giampiero Neri. Anche se va aggiunto che il sublime lirismo immaginifico di Sereni, struggente proprio perché incrinato da una ricorrente sfiducia riguardo alla cantabilità delle cose e della vita, oppure il nitore e la confidenza ingannevole della poesia oggettuale di Orelli, rappresentano almeno inizialmente una possibilità ormai lontana e preclusa, venendo sempre recuperati, anche quando Pusterla sembrerà più avvicinarvisi, da una distanza incolmabile, come se ormai si trovasse sull'altra riva di un fiume. Di fatto, il poeta che osserva il paesaggio, o che medita sulle figure che incontra, è segnato da un sentimento profondo di estraneità, come un uomo che tornato dopo anni di assenza nella propria terra non riuscisse a riconoscerla. C'è la coscienza che quei luoghi e quelle persone dovrebbero avere un senso, appartenere a una tradizione umana, a una storia, prima ancora che a una poesia, ma in realtà tutto appare come se si trovasse ormai irrimediabilmente al di fuori del tempo della vita.

(ROBERTO GALAVERNI, *Fabio Pusterla*, in *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi 1996, pp. 191-198)

Forse il maggior poeta fra i coetanei

Il ritratto del poeta da giovane che emerge da *Concessione all'inverno* è quello, nient'affatto giovanile, di chi ha attinto d'un colpo e subito maturità e coerenza sia nell'immaginario che nello stile, e quel tanto di impassibilità che serve a raffreddare tendenze espressionistiche (di «scrittura / della rabbia inespressa» parla lo stesso poeta), in modo che non pecchino di soggettivismo e non accendano con la propria disperazione una speranza che non può darsi. Così castigato, con tratti che oggi usa definire postmoderni, l'espressionismo è certamente la *couche* fondamentale di Pusterla, come mostrano i legami coi prossimi (la Corti ha fatto il nome di Sinigaglia) e coi più lontani (l'unico libro di poesia che qui l'autore cita è *Morgue* di Benn e si potrebbe aggiungere almeno il nome di Trakl). Nella stessa direzione va la cultura figurativa: una poesia più recente «illustra» un capolavoro di Van Gogh, e si può procedere in avanti, ma anche indietro (Friedrich). Però la pronuncia così individuata e la psicologia poetica di Pusterla difficilmente si possono apparentare a quelle d'altri: parla chiaro l'estraneità complessiva agli italiani più anziani, compresi quelli lombardi.

[…] Le poesie di *Bocksten* sono, stilisticamente, più rotonde, piene e limate di quelle di *Concessione all'inverno*, magari lasciando sospetti di manierismo. I contenitori sono sempre più brevi, svelti congegni che aumentano la quota di razionalità epigrammatica, liberando spesso versi minimali, appena tracciati; in tutti i sensi cresce la regolarità formale. […]

In seguito Pusterla ha continuato sostanzialmente in questa direzione, anzi l'ha approfondita. Primo segnale: l'insistenza sull'endecasillabo, anche se caudato o scisso in due versi successivi. […] A voler semplificare: accanto ai modi stilistici che

www.andreatemporelli.com

proseguono quelli di *Bocksten*, ci sono quelli che paiono riemergere, più accorti, dal primo libro: in generale si amplia così la forcella delle forme, potendosi arrivare a un gruzzoletto di prose poetiche […]; e la tendenza a concepire non per componimenti singoli ma per serie testuali, già notevole in precedenza, ora si rafforza.

[…] Tutto ciò non toglie che la voce «metafisica» continui o torni a suonare alta (quasi hölderliniani questi versi: «un cielo di cupa minaccia, l'azzurro di un dio / inesistente, e dentro l'azzurro due gorghi, / due aquile cieche»; ma «dèi inesistenti» è formula fortiniana). Forse una parola chiave del libro è *perdersi*. Pusterla è senz'altro il maggior poeta ticinese della sua generazione, e forse lo è anche in generale fra i coetanei in lingua italiana.

Della storia poetica di Pusterla fanno parte senza dubbio le versioni recenti da Jaccottet. Che è un poeta non solo molto diverso da lui e più «umanistico» nel temperamento, ma anche più morbido e disteso. Ora il traduttore, dopo aver pagato alla natura della traduzione, poesia seconda e più culturale, lo scotto inevitabile di una lingua più letteraria della sua propria, cerca di concentrare, frangere e disarticolare in tutti i modi il legato francese dell'originale. Gli alessandrini sono stretti a endecasillabi; sono incrementate le inarcature; si eliminano in forza gli aggettivi sicché il dettato è più nudo; si concentra e si taglia via rapidamente («Je pars, je continue à vieillir, peu m'importe» à «Parto, invecchio, che importa»); al fuso si sovrappone lo staccato («l'heure devant le jour se devine dans l'herbe», anche con ricca allitterazione à «nell'erba ammicca l'ora: è quasi giorno» con emistichio di chiusa di sapore montaliano); il fluire è interrotto dall'inserzione di virgole — e si veda come un *ex abrupto* sostituisce il decollo mallarméano di *Ninfa*. E il maggior tasso metafisico a spese dell'esistenziale importa equazioni lessicali in senso astratto, «de realizzante»: à *escalier punto*, pp. 28-29 e molti casi simili. Forse Jaccottet non è diventato interamente pusterliano, ma si può dire che il poeta ticinese ha realizzato in queste versioni, con nobiltà di patina ma stringatezza di scrittura, un'eccellente triangolazione fra Jaccottet, se medesimo e il senso della lingua poetica italiana.

(Pier Vincenzo Mengaldo, in Aa. Vv., *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò 1997, pp. 395-399)

Un nuovo rapporto tra esperienza e invenzione

Perché il titolo […] è nel contempo giustissimo in senso tematico? Perché, al di là della spiegazione tecnica fornita in nota dall'autore (la *pietra sangue* o *piétra saanch* nel dialetto delle valli comasche è l'ematite con cui gli artigiani lucidano la scagliola), il sangue — scorrere delle generazioni, strazio per il padre e gli amici perduti, indignazione civile per la feroce ingiustizia — conferisce alla raccolta una sfumatura dolorosa, proprio come fanno certi filtri rossastri applicati alla pellicola in bianco e nero. Ma quel che più conta, a denotare l'attualità di poetica che percorre il volume, è che il Soggetto si disappropri di ogni centralità o autocelebrazione, teso a scovare un nuovo rapporto tra esperienza e invenzione, qualcosa che si serva dell'io come di un campo visivo o ricettore, spugna e voce di rimando a partire da una ormai conclamata marginalità, «la propria, individuale, e quella della poesia, del linguaggio poetico» (così Pusterla nell'introduzione al suo *Nel pieno*

www.andreatemporelli.com

giorno dell'oscurità: antologia di poesia francese contemporanea, Milano, Marcos y Marcos 1999, p. 4). Non a caso, nel presente momento della poesia italiana e non, la crisi postrutturalistica segna anche la fine del gioco a rimpiattino con la lingua e persino la fine del dogma dell'autoriflessività della letteratura, con tutte le derive metalinguistiche che hanno sperimentato non solo i poeti esordienti negli anni Settanta, ma anche il tardo Montale e Caproni e Sereni.

Non credere più all'autosufficienza del prodotto verbale significa tastare continuamente il confine, instabile e nervoso, tra cose e parole. È nella serie *Bandiere di carta* che l'autore palesa diagnosi e intenti suoi di poetica. L'io ascolta e registra sguardi e voci non pronunciate secondo la doppia articolazione degli umani, ma provenienti da elementi inerti o da animali.

(Maria Antonietta Grignani, rec. a *Pietra sangue*, «Autografo», XVI, 40, gen-giu. 2000, pp. 124-127)

Una scrittura testimoniale

Memoria, storia: le coordinate di questa poesia sembrano così nette da lasciare l'impressione di una scrittura testimoniale, diretta nei confronti della realtà. Ma ogni poesia, si sa, è sempre la metafora di un'esperienza, e su questa metafora Pusterla costruisce, con l'agilità che ormai gli si riconosce, un piccolo affresco di immagini famigliari, consuete, che si trattengono sulla soglia dell'allegoria. *Quasi un'allegoria* è infatti il titolo della poesia che non può non ricordare il precedente caproniano, *Come un'allegoria*. La distanza è giocoforza notevole, perché il racconto delle minime esperienze, delle occasioni quotidiane, degli eventi grandi o apparentemente insensati ci conduce con insolita aderenza ai loro significati profondi, alla loro sostanza, che non viene mai tradita né asservita al poetico. Ciò che è osservato diventa esemplare solo perché tale: Pusterla si muove su una linea di fedeltà verso le cose, evita ogni facile strumentalizzazione, anche solo retorica.

(Roberto Deidier, rec. a *Pietra sangue*, in *Poesia '99. Annuario*, a c. di Giorgio Manacorda, Roma, Castelvecchi 2000, pp. 195-196)

Un graffito composito

Il libro che delimita, per il momento, la parabola di Pusterla, *Pietra sangue* (1999), è in effetti il graffito composito, per chiazze riaffioranti, di una lenta emersione. Gremito di occasioni e figure, recupera a livello più alto l'interlocuzione che al poeta era impedita all'inizio del percorso. Tornate alla datità delle cose e dei fatti, le parole si affidano a un «tu», o al «voi» di un coro cui viene, intanto, devoluto il patto etico che già si stabiliva fra il silenzio e la miseria dei segni. Ciò vuol dire che il lettore ritrovato non è affatto quello della convenzione novecentesca; costui diviene invece depositario ed esecutore di corpuscoli vivi, strappati all'inerzia del flusso spaziale e temporale. Indotto a chiudere il triangolo semiotico, il lettore si trova a serbarli non come un dono gratuito (segno di sovranità, persino di invadenza) ma come un pegno, un *memento*, un allarme di mutuo soccorso. Si pensi a una figura così bella che pare di leggenda, la nonna centenaria che declama al balcone, ignara dell'orologio Swatch e del terzo millennio, sublime, arresa all'essenziale di una vita, da quello ossessa, nel momento in cui liquida (get-

www.andreatemporelli.com

tandolo al vento, al vaniloquio, al nulla) tutto il resto, vale a dire la barbarie confortevole dell'esistenza che ci è data. Senza mai pronunciare la parola temeraria, sa che la verità è fragile, povera, da sembrare un niente; e che però va custodita, protetta come l'unica cosa da adempiere. Dal fondo di una presunta follia, almeno un'altra voce nel libro le è consanguinea, e dolcemente assolutoria:

«Abbiate cura degli argini,
se ancora lo potete. Custodite
i muri, i confini fragili.
Oltre è paura, e furia.»

(Massimo Raffaeli, *Allegoria e storia*, postfazione a Fabio Pusterla, *Solange zeit bleipt / dum vacat*, a cura di Hanno Helbling, Zurigo, Limmat Verlag 2002, pp. 148-152)

Pietra sangue, un libro di espiazione

Eppure anche in tanta perspicuità nella poesia di Pusterla rimane qualcosa di sfuggente e di indecifrabile. Tutta la raccolta è intrisa del bisogno radicale di giustificarsi rispetto agli altri, soprattutto rispetto a chi verrà dopo. È come se Pusterla si mettesse alla prova, cercando di legittimare ulteriormente la propria storia e la propria parola, cioè in una direzione che proceda al di là di se stesso: il poeta si sente investito di qualcosa, ha assunto su di sé l'impegno di una consegna. In tal senso *Pietra sangue* può essere interpretato come un libro di espiazione, almeno dal punto di vista personale se non generazionale. Vi si trovano infatti un'insoddisfazione e un'angoscia che non coincidono con il rischio del franare della vita e delle cose su se stesse, ma che hanno a che vedere con qualcosa di più nascosto e di oscuro. Si tratta di una paura più profonda e perfino del senso di colpa che ne deriva: quello del disamore, di una sollecitudine e di una partecipazione umane inadeguate, di avere perduto la propria storia. A ben vedere lo «schermo di immagini» montaliano qui si strappa soltanto in orizzontale, in scorrimenti sul piano, quasi mai nella verticalità delle escursioni tonali, e finisce in tal modo per rappresentare qualcosa di coeso e di ottuso, una protezione e un limite insieme, perché da esso poi ci si vorrebbe infine liberare: la sua evidenza imbrigliante e non aggirabile, il monotonalismo dell'oggettività rimanda infatti a un'inerzia interiore, a un'atonia, a un'insufficienza che, l'ho detto, appaiono insieme individuali e storiche. In certa misura può trattarsi del non completamente detto e sondato di questa poesia, di quel ronzio di tormento che è sotteso alla salute della parola di Pusterla, al suo essere lavorata in trasparenza, nel traslucido del minerale e nella nettezza palpabile della pietra o nella piena affidabilità etica dell'intonazione. E può essere che proprio in un approfondimento verticale — ma dentro a uno spazio che stavolta sarà anche e soprattutto interiore — e perfino nella liberazione di qualcosa di violento (violento come può essere la fede nella propria immaginazione) questa poesia trovi il proprio divenire, uno spazio possibile di movimento, se non di crescita.

(Roberto Galaverni, *Note in margine a* Pietra sangue *di Pusterla*, in *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi 2002, pp. 233-240)

www.andreatemporelli.com

Una lucida visionarietà

Difficile trovare un libro che più di *Pietra sangue* mostri un senso della costruzione solido ma non esibito, che nasca da una lucida visionarietà e sappia strutturarsi in uno spazio-tempo pietroso e allucinato, percorso da tracce di attraversamenti umani, voci e urla. Il paesaggio urbano o naturale che domina ossessivamente i testi è sempre più una *Waste Lande* postmoderna, quasi un territorio fiabesco in cui perdere se stessi e la propria voce, e in cui l'altra riva è sempre nascosta e sempre irraggiungibile, se non in quegli squarci utopici di cui si diceva innanzi — si vedano, per queste intuizioni, testi come *Isla persa* o *Bois de la folie*, in cui acquista peso un concetto di smarrimento non solo fisico. Le presenze vive, più rare che non *Le cose senza storia*, esibiscono un senso ancora più accentuato di solitudine, perdita e di insignificanza: ogni percorso esistenziale non può che essere sotteso dalla semplice *endurance*. Così il toporagno, per citare una delle presenze vive più minimali in un universo attratto verso il basso plutonico, «*saltella, / incide con le sue deboli unghiette la neve, / si ferma brusco e annusa*» […]; «*i cervi / come sempre salirono / fino alla schiena grigia dello Gneis, / nudo sasso di vetta. / Dopo, rosso, / per giorni. // Non c'è altro*»; la misteriosa barca che sottende l'attività umana ha «*solo acqua da attraversare / la luce da anticipare, / il giorno da separare / dalla notte*». Quanto alle figure umane, riguardo alle quali è più naturale collegare spazio dell'attraversamento e tempo dell'attraversata, la vittoria è ridotta alla sopravvivenza del gesto: «*Si possono talvolta registrare / queste brevi, definitive vittorie: fermi sassi / su cui poggiare il piede, tra un sentiero / allegramente smarrito e uno da ritrovare / senza fretta, camminando / sopra gli aghi di pino sparsi al suolo, / i gusci secchi dei giorni*».

(Mauro Ferrari, *La frontiera metafisica di Pusterla*, «La clessidra», VIII, 1, aprile 2002, pp. 96-102)

L'acqua come epifania

Nella poesia di Pusterla l'acqua non è lo specchio di Narciso. È piuttosto lo schermo su cui uno sguardo vigile scorge ombre, riflessi, scie di qualcosa che c'era e ora non c'è più, segnali di una vita inabissatasi che tuttavia in vario modo riemerge e chiede ascolto. Anche in *Isla Persa* come già in *Concessione all'inverno* (si pensi a *Paradiso, Caprino, Cavallino*) e altrove, è soprattutto lo specchio d'acqua del lago a offrire immagini e pretesti al discorso poetico. Si veda ad esempio l'*incipit* della seconda poesia, *A San Mamete, con Morris. In memoria*: «È il sabato dei sabati, d'estate, / e il giorno è quasi dolce qui sul lago. / Solo un'ondina, dunque, o il sussulto di un luccio / nell'andare svagato dei ricordi / ti riconduce a noi…». Dove l'incanto del giorno estivo (sottolineato dal ritmo quasi narcotizzante dei due endecasillabi iniziali) sembra allontanare pensieri funesti o anche soltanto malinconici, ma il sommuoversi dell'acqua è un'epifania, la manifestazione di qualcosa che sale dal basso, che aggalla, e ha diritto a un'attenzione meno svagata, a un ricordo meno distratto. Non sarà un caso se un'epifania simile ha luogo nell'altro capo del libro, nel dittico intitolato *Due rive*. Anche qui da un certo punto «un invisibile moto increspa l'acqua, / suggerisce un bagliore cangiante, / alga pesce o riflesso…».

(Pietro De Marchi, *Nell'isla persa di Pusterla,* in *Uno specchio di parole scritte. Da Parini e Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati 2003, pp. 129-132)

www.andreatemporelli.com

La tragedia dell'umanità intera

A noi che siamo qui sommersi o semisommersi volti a guardare in basso e in alto, visto che anche lì la tragedia rischia di spostarsi, la poesia di Pusterla tende nuovamente lo sguardo. L'io si pone all'ascolto del mondo, riporta in superficie la storia incompiuta degli uomini e osserva la posizione o il luogo in cui sono venute a collocarsi *le cose*, il margine verso cui tendono per accogliere «anche ciò che non c'è ma è stato» (*Lezione dei gatti*). La memoria mette a nudo le sue carte, memoria — scrive Pusterla citando Todorov — che è "interazione" fra "oblio" e "conservazione", costretta a procedere nel buio, eredità, certo, di quella, per secoli dimenticata dal tempo, del *Bockstenmannen*. Si tratta di *versi-ipotesi* (così il titolo della terza sezione *Ipotesi sui castori*), inchieste sul buio, altrove deposizioni, umane testimonianze volte a interrogare il presente. Il ricordo non è integro, è uno «spreco di memoria», eccesso di rifiuti a cui rivolgere lo sguardo. Pusterla parla come *Sul fondo di una provetta*, di «misurazioni del dolore» (*Algometrie*), di un severo *attraversamento* inteso come *misurazione* del male proprio e di tutti poiché la traccia è divenuta, ora più che mai, «tratto bruno dentro al bruno», grigio su grigio. Sfilano, in questo nuovo libro, immagini di cronaca quotidiana, tragedie personali meno precise nel dettaglio rispetto al passato eppure amplificate nell'allusione al dramma e alla tragedia inarginabile dell'umanità intera. È la storia di una straniera in terra straniera (*Testimonianze*), o l'alluvione che ha travolto i tetti del piccolo paese di Gondo arroccato sulle pendici delle montagne (*Sette frammenti dalla terra di nessuno*). Ma è anche l'eco di «una danza di morte ad Algesiras» (*Deposizione*) e quella delle «bombe su Baghdad su Bassora su resti / di quello che un tempo fu il centro del mondo» (ma *Senza immagini*). Notizie di cronaca, ritratte incondizionatamente, ancora più evidenti perché frammentarie; tratti di nero acceso sul nero, voci "fraterne" sfiorate affinché anche di fronte al disastro, ogni cosa abbia diritto al suo posto. La poesia parla della guerra vera, reale dell'Occidente contro l'Oriente e di quella quotidiana di tutti contro l'oblio della storia.

(Elisa Donzelli, *Ai margini dell'inverno: la voce di una Folla sommersa (sulla poesia di Fabio Pusterla)*, «Poeti e Poesia», n. 2, sett. 2004, pp. 163-168)

Il doloroso enigma della memoria

L'intera opera di Pusterla ruota attorno al doloroso enigma della memoria, come se soltanto il punto in cui si coniugano biografia e storia, tempo dell'uomo e tempo della natura, potesse giustificare la richiesta di senso che muove la scrittura. Se quel punto esiste, allora la vita ha un centro, un ritmo profondo che pulsa sotto il caos apparente.

Una tra le figure più efficaci che finora questo poeta (così attento a non cadere nel figuralismo, ma attratto dalle reliquie disadorne e dalle tracce scomposte che l'avventura umana dissemina) ci aveva consegnato era giust'appunto quella del *Bockstenmannen*, […] Rileggendo ora quella raccolta dell''89, pare che Pusterla abbia a suo modo anticipato alcune soluzioni (si pensi all'asciuttezza dei versi che tentano la trama narrativa) poi abbracciate, recentemente, da Cucchi (poeta da

www.andreatemporelli.com

cui l'autore di *Bocksten* prendeva le mosse, come sembrerebbero lasciar intendere diverse sequenze e moltissimi stilemi del suo libro d'esordio, *Concessione all'inverno*). Ciò si spiegherà risalendo alla comune matrice lombarda, che si radica in una terra di laghi, boschi e ghiacci che, affacciandosi alla frontiera, si apre a quel territorio svizzero che per Pusterla stesso (residente a Lugano) è un ponte verso l'Europa (e ne andrebbe qui ricordata l'attività di traduttore). Siamo già, con questo, sul terreno della memoria propriamente letteraria, che pure non è accessoria rispetto a quanto detto finora, se calata in una trama di reali rapporti umani che fanno tutt'uno con i personaggi comuni che popolano questi versi (si pensi a Fortini e Neri che, entrando in alcuni titoli di *Le cose senza storia*, vengono accolti in un coro di altre figure — Claudia, Nina, Mattia… — dal profilo ignoto). Eppure, il modello veramente determinante per Pusterla va additato in Montale, più come punto di riferimento consapevolmente da distanziare che matrice per la genealogia dei suoi versi. […]

Resta invece più propriamente appannaggio della ricerca lombarda la radice prima della propensione dell'autore per il grottesco, per le forzature espressionistiche della lingua e la deformazione caricaturale al limite dell'assurdo, come accade, sempre in *Le cose senza storia*, nella *Lettera del padre, da un loculo*: «Signori consiglieri, e voi, odorevoli, / stimato beverendo, maggiorenti…». E proprio questo versante si ricongiunge mirabilmente, in *Pietra sangue*, con il tema della memoria, a partire dal titolo, che pare così diverso dai precedenti, meno dimesso e minimalista, ed è invece mosso dallo stesso desiderio di ridare storia alle cose, come lascia intendere la nota dell'autore: «Il titolo […] allude alla lavorazione artigianale della scagliola, o "marmo dei poveri"»; la pietra sangue è usata per l'ultima lucidatura (bella allegoria, anche, del lavoro del poeta). Ecco, *tout se tient*: la passione per certi luoghi, il risvolto civile implicito nell'impegno poetico, il rovello morale di chi sente nella scrittura la fedeltà a un comune e non risolto destino umano, il risentimento per le piccole e grandi ingiustizie perpetrate dalla storia che premono sulla coscienza come un conto ancora da saldare, la necessità di trovare una risposta là dove il nesso del tempo è più inerte, vale a dire nel quotidiano, nel ritmo delle vicende personali di cui si è testimoni: tutto ciò fa di *Pietra sangue* il volume che avvia una fase di ricerca più articolata nelle forme e complessa nelle valenze ultime. […]

Allo stesso modo di *Pietra sangue*, anche *Folla sommersa*, l'ultima raccolta, è assai composita. […] A trovare cittadinanza in questi versi è in particolar modo un'umanità reietta, composta da individui segnati dal destino, da una vita sbagliata: sullo sfondo c'è sempre, viva, la tensione di un dramma prossimo al suo acme oppure lo sgomento dell'assurdo, della gratuità e della banalità del male. Eppure, la poesia eponima chiarisce che la moltitudine cui si fa riferimento è più propriamente quella dei defunti: «una grande folla sommersa che ci guarda in silenzio e ci attende». Verrebbe quindi da sottolineare definitivamente l'ottica mortuaria, retaggio anch'essa della tradizione letteraria varie volte abbozzata, assunta dal poeta, ma non si coglierebbe in tale suggestiva formula il tenore maggiormente combattivo dei suoi versi, sempre più consapevolmente ligi al dettato fortiniano:

www.andreatemporelli.com

«sasso dopo sasso / costruisci anche tu quel che non serve / a nulla e a nessuno, ma è». Più che al mondo umano, infatti, Pusterla sembra vòlto a quello animale e vegetale e spiare da questa visuale la storia e il suo incedere insensato. La raccolta è, anzitutto, una galleria di bestie che contemplano il passaggio di uomini «superstiti o fuggiaschi» con «Sulle spalle / un fascio di improbabili speranze»: vano e persino ridicolo può apparire il loro affannarsi, su una *Terra di nessuno* devastata da alluvioni, cataclismi naturali e molto spesso anche da catastrofi dovute all'uomo: «La vita che chiami vita si conserva / solo come memoria disseccata, muto sguardo / di fossile o carbone, minerale. / No, non sono loro a franare, è la storia / nostra, e le nostre strade». Contemplati al ritmo delle ere geologiche, anche le opere più grandiose sono residui senza senso, lasciti inerti, sempre e solo rovine desolate. Eppure l'indignazione scatta repentinamente in tante poesie civili che si concedono senza paura inflessioni un po' retoriche, perché nonostante l'universale vanità «in cui ogni cosa è uguale / e necessaria, esatta e inessenziale», mentre «tutto varia / col variare del tutto», sono proprio loro, gli animali e la natura, a insegnarci la disperata armonia di forze cieche che impongono di tramandare la vita, come se esattamente la sua fragilità conferisse valore ad ogni palpito: «se anche le mele o le bombe / continuano a cadere inesorabili, / forse non tutto è perduto. Leggerezze / relative, desideri, qualche forma di felicità». Resta, infatti, il «profumo selvaggio» lasciato dal passaggio dello stambecco, creatura non vista in cui l'uomo può leggere comunque il suo stesso destino, purché abbia ancora il coraggio di ascoltare le voci ancestrali impresse nella carne, nella memoria della specie.

(MARCO MERLIN, *Fabio Pusterla*, in *Poeti nel limbo. Studio sulla generazione perduta e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea 2005, pp. 112-118)

Lirica che smaschera la positività del dominio

Pusterla è poeta radicalmente lirico, come lo è tutta la grande poesia del nostro Novecento: lirico nel senso indicato, se non mi sbaglio, da Adorno, come espressione di un «pensiero negativo» che *di per sé* (per il solo fatto di esserci) contesta, smascherandola, la presunta positività del dominio. In una riflessione che prende spunto da misteriosi segnali costruiti sui sentieri di montagna, ma che probabilmente è sul senso del fare poesia, Pusterla esorta (esorta se stesso): *"costruisci anche tu quel che non serve / a nulla e a nessuno, ma è"*; *non serve* nell'universo orrendo del valore di scambio, ma *serve* come valore d'uso, prefigurando così un altro mondo possibile. Del resto, per sapere "come la pensa" Pusterla, basta cercare nella fulminante perfezione metrica e concettuale di un suo *haiku*: *"I vincitori / festeggiano qualcosa / e sono vinti"*, bell'esempio di poesia della dialettica che sarebbe piaciuta a Brecht (e a Fortini). Che poi la lirica di un poeta come Pusterla non sia il solito enunciato autoreferenziale, che si avvita su se stesso, lo mostra l'economia nell'uso del pronome personale di prima persona, che (almeno nella prima parte del libro, la più tragica) è usato quasi esclusivamente nel colloquio con i morti. Più frequente è una prima persona plurale riferita ad una indeterminata

www.andreatemporelli.com

moltitudine di «superstiti o fuggiaschi»; e naturalmente la terza persona, che fotografa la vicenda umana — storica e naturale — come una catastrofe continuata: smottamenti, frane sotterranee, crolli — e i frammenti *"dispersi e corrosi e contorti"*, ad annientare anche la memoria di ciò che è stato. E se in questo sfacelo è pure possibile cogliere *"un segno"* e intravedere il luogo dove *"potrebbero vivere, in modesta colonia, i castori"* (e cioè gli umani, con la loro eroica e mite caparbietà), riappaiono poi, in una luce stroboscopica di raggi laser, mattatoi. *Laser* è forse un lapsus, sta per *lager*? Anche qui, come nel grande poeta anconetano Scataglini, il mattatoio richiama i vagoni piombati, il gas, i forni, la mattanza d'Europa…

(Walter Cremonte, *La poesia che ostacola e resiste*, in *a margine. Scritti su "Micropolis" 2001-2004*, Città di Castello, Crace 2005, pp. 25-26)

Una nuova direzione

Anche in un libro come *Folla sommersa* (2004), che segna una nuova direzione nella poesia di Fabio Pusterla verso la ricerca di una pronuncia responsabile della vita offesa, non mancano brani e sequenze di versi che toccano la consistenza, il movimento incessante e l'urgenza della materia terrestre con la quale è plasmata la nostra sensibilità. In *Folla sommersa* prevale lo stato di allerta per il peso che le parole assumono nei discorsi, quando questi ultimi producono disattenzione nei confronti degli altri, e di conseguenza violenza. Oppure quando i discorsi, altri discorsi, producono comunità, ma una comunità di interessi meschini, di facile autosalvazione, di orgoglio autocelebrativo, e di conseguenza — ancora — violenza.

Anche in un libro come questo, però, c'è spazio per un tema che intesse tutta l'opera poetica precedente di Fabio Pusterla: è il tema della terra viva, dello sguardo che se ne nutre […].

La terra ha memoria, rinnovamento. È un corpo vivo e pensante che ha generato anche l'uomo, come specie, e lo modella come individuo. La terra accoglie e trasforma, istruisce il pensiero umano. […]

La forza della terra modella le forme, dà contorni al linguaggio, lascia emergere un'articolazione di lingua e labbra e palato, dà voce a un io, che si riconosce e si perde di nuovo, immergendosi in un costante, molteplice duello di forze.

La parola vorrebbe ripercorrere, con le sue risorse poetiche, il cammino che l'ha generata, ritornare alla sua immemore matrice. Impresa impossibile, che solo l'immaginazione e il movimento del sentire possono proiettare sullo schermo di una forma espressiva. Una diversa dimensione dello sguardo che insegna a guardare, a confrontare i ritmi quotidiani della vita umana, come è diventata oggi, con quegli altri ritmi plurali, intrecciati, della vita minerale e vegetale, della vita degli animali, che, pur così simili all'uomo, restano più fedeli alla loro natura terrestre.

(Gian Mario Villalta, *Dalla terra, io*, in *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Scuola Holden-BUR, 2005, pp. 148-154)

www.andreatemporelli.com

Una forte voce morale

In una raccolta poetica di straordinaria compattezza (anche se *Folla sommersa* è formato da piccole raccolte apparse in varia forma negli ultimi anni) e eleganza — i versi, in apparenza semi-prosastici e irregolari si rivelano composti da settenari, novenari, endecasillabi, spezzati e rimescolati in una metrica nuova, vicina e insieme distante dal parlato, vera e propria "aurea mediocritas" — Pusterla fa sentire una forte voce morale. Se negli *Appunti della luce e della sabbia* teorizza uno "sguardo spoglio", lui stesso ammette che «guardare così, sarebbe come saper rinunciare al possesso», sarebbe in fondo sguardo disumano su un "paesaggio disumano". La stessa istanza morale contenuta nell'appello alla memoria si può ritrovare nell'imperativo, nel costante invito a considerare la positività e l'urgenza della vita (lontani da ogni panismo), nella grande opposizione tra il mondo delle faglie, mondo delle ere geologiche «in cui ogni cosa è uguale / e necessaria, esatta e inessenziale, e tutto varia / col variare del tutto», e il mondo degli uomini in cui ogni persona, ogni cosa è diversa e contingente, inesatta e essenziale per noi. E con un incitamento morale il libro si chiude. *In cammino*, la poesia conclusiva della raccolta (fatta eccezione per un breve componimento intitolato *Leo medita*, piccola postilla, massima morale, enunciazione semiprogrammatica, vagamente ironica, di un metodo — medito ergo sum — , che di nuovo è una scelta di campo), è divisa in due parti: la prima sottolinea nuovamente la positività del vivere, la necessità di continuare il cammino anche nella perdita di senso, la seconda la speranza dell'unione tra gli uomini (sull'invito a tale unione, una sorta di resistenza passiva in cui la debolezza stessa fa la forza, si prendano anche i versi di *Sulla soglia dell'inverno* — di fronte al male, all'inverno che periodicamente ritorna, gli uomini possono riunirsi, «ciascuno esce / da molte solitudini, timidamente parla / con gli altri". "Inverno, vieni, / noi siamo quasi pronti. Umili e pronti. Disarmati»). «Correre insieme», questa è la meta, l'esortazione finale: «Dunque vai / con loro, che non sempre puoi vedere / al tuo più lento passo, / uno fra i tanti».

(Carlo Carabba, *Rassegna dell'ultima poesia italiana (1 parte)*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 30, aprile-giugno 2005, pp. 268-293)

Un poeta esistenziale

La collocazione decentrata dell'io e la sua rinuncia ad assumere un ruolo ordinatore nei confronti degli eventi, valgono da premessa della sua forte mobilità, pronta a cedere ad altri la propria voce (come in *Bockten*, la seconda raccolta del 1989) e responsabile di una scrittura che si presenta ostinata e nervosa nella sua ricerca. Da qui segni testuali di marca latamente espressionistica: misure compositive eterogenee, complicate dall'intervento di sequenze in prosa; termini eccentrici allo standard, che marezzano una lingua sostanzialmente media e transitiva; sommovimenti drammatici della sintassi ottenuti con sereniani inserti parlati e dialogici. Messo in archivio ogni gusto metaletterario, questi tratti, sintomi di una «rabbia inespressa, covata in sentina», derivano da una percezione insoddisfatta e sofferta della realtà. Con il suo ancoraggio a dati concreti e precisi (tempi e luoghi, persone e memorie) la poesia di Pusterla è infatti di matrice fondamentalmente esistenziale, tesa cioè a percorrere — teste l'autore — «i sentieri più grigi e quotidiani dell'esperienza indi-

www.andreatemporelli.com

viduale». A questo proposito è decisiva (soprattutto nei suoi testi migliori de *Le cose senza storia*, 1994 e di *Pietra sangue*, 1999) l'operazione — assimilabile a certi procedimenti fisici o elettrici — con cui Pusterla mette, per così dire, in tensione il privato referto esistenziale con quanto è riluttante ad ogni assimilazione del soggetto. Si tratta, in primo luogo, delle «cose»: «rottami», «arnesi inutili», «detriti, / mattoni scagliati, denti di coniglio», «scorie», «oggetti dimenticati nel giardino» attraggono l'attenzione, incombono sullo sguardo e ne indeboliscono i propositi conoscitivi sino a rovesciare (con uno scarto che è anche di Giampiero Neri) i termini consueti della visione: «Ci osservano / le cose, il loro immobile / resistere a quel vento»).

(ENRICO TESTA, *Fabio Pusterla*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi 2005, pp. 395-397)

La tensione al sublime

Una poesia che si vuole sempre più scabra e disadorna, dunque; che si apre — molto più frequentemente che in passato — alla dimensione del racconto (la *storia* prima bandita, cioè; certe volte persino, e non le più felici, l'aneddoto); e che tuttavia conosce sempre, amara, la dimensione dello scacco (nel quale significativamente si rovescia una celebre immagine di Sartre: «[…] non c'è tregua, o domani. Soltanto / le sbarre, la gabbia di un io. / L'inferno è non essere gli altri, / guardarli passare e sparire nel niente: / un posteggio che piano si svuota, / il cantiere del vento» (*Breve omaggio a Plutone, II*). Ma il pregnante auto commento a *Pietra sangue* prosegue così: «Quest'idea del sublime, è proprio quest'idea che può far raggiungere le vette dell'arte ma partendo dal basso. […] Talvolta si riesce a far risplendere la luce».

La dialettica fra *opacità* e *luminosità* era già tutta jaccottiana, naturalmente; ma nell'ultimo Pusterla (come nell'ultimo Sereni…) è appunto presente una tensione al *sublime* che fa toccare spesso, a *Folla sommersa*, trasalimenti memorabili. L'ultima raccolta mette a giorno una dinamica presente già in precedenza, una figura celata e ricorrente, insomma — per dirla con Deleuze — un *diagramma*. Alla lettera, proprio il *trasalire*: l'improvvisa e perturbante *emersione*, cioè, di quanto era sommerso. Che consegna questa poesia, appunto, a una dimensione *verticale*.

Non è un caso che, tra le figurazioni allegoriche, tornino qui quelle di certi volatili già apparsi in precedenza (come *Il dronte* di *Concessione all'inverno* e l'"ultimo piccione" di *Sabato a Sintra*, nelle *Cose senza storia*). Il loro, baudelairianamente, è un volo quasi sempre stentato, sofferente (in quanto quella al *sublime* è appunto, e fortunatamente, solo una *tensione*).

(ANDREA CORTELLESSA, *Fabio Pusterla*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella 2005, pp. 483-487)

Un plurilinguismo quasi grottesco

Pusterla aveva finora mostrato di non affidarsi a un'idea precostituita, rigida, di poesia, e anche in *Folla sommersa* la questione continua a non disturbarlo, passando egli con destrezza dal verso alla prosa, da cadenze di montaliana memoria a secche annotazioni, da distillate atmosfere a densi agglomerati. Altresì, le pagine

www.andreatemporelli.com

così variamente proposte tendono spesso a disporsi lungo ordinate sequenze che rispondono a una sua connaturata inclinazione al raccontare, del resto già ammessa in una nota di *Bocksten* […].

Questa attitudine comporta in Pusterla l'adozione di un linguaggio che resti nelle righe (non sopra o sotto), capace di adattarsi al contesto che lo sollecita, ogni volta dunque in grado di operare con una diversa espressività. In tale ottica rientra anche l'uso del plurilinguismo, pratica da considerarsi persino ovvia in un ticinese, inevitabilmente portato a dialogare (non solo sulla carta, si vuole dire) con le altre due lingue e culture della Svizzera, non fosse che in Pusterla, come già nel grande Giorgio Orelli, essa si spinge fino a comprendere la parlata dialettale. Ma se per Orelli («toscano del Ticino», secondo l'arguta definizione del Contini) simile impiego rimanda sommamente a Dante, per Pusterla ci si accorge che va in direzione magari del grottesco, dettatogli più che altro da impellenti necessità di realismo.

(Gabriele Zani, *Della poesia di Fabio Pusterla*, in *Sereni e dintorni*, Novi Ligure, Joker 2006, pp. 87-95, già nella «Clessidra», XI, 2, novembre 2005)

Il trauma della storia

Chi volesse raccogliere sotto una coerente cifra interpretativa l'opera di Fabio Pusterla, si orienterebbe senz'altro verso il tema della «storia». Non è la grande storia di chi l'ha vissuta e si appresta a raccontarla, né la storia minima di chi la vede da lontano (ma «Sena (Se non immagini / tutto sarà più chiaro, più tremendo») e, nel suo piccolo, ne desidera il contatto, ne avverte con certezza, come in un sistema di cerchi che si espandono su uno specchio d'acqua, la prossimità. La storia, nella poesia di Pusterla, sia quando occupa il sentimento di una guerra (cui prese parte il padre), sia quando lambisce le sedimentazioni profonde di una cronaca quotidiana (come nell'uomo assassinato con tre pioli in petto nel XIV secolo, e seppellito nella torbiera di Bocksten-Moor, in Svezia), è un trauma persistente che «affiora per tracce: a frammenti e improvvisi soprassalti» (Cortellessa). […]

Natura come «allegoria» di una Storia, dunque, appena in grado di sopravvivere a se stessa, una «post-storia» (per dirla con Steiner).

(Salvatore Ritrovato, *Fabio Pusterla*, in *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano, Archinto 2006, pp. 123-126)

Uno straniato "classicismo"

Fin dall'esordio nel 1985 con *Concessione all'inverno*, il ticinese Pusterla è fondamentalmente lontano dalla linea allora dominante della poesia italiana compresa tra Cucchi, De Angelis, Viviani e affini. È un'estraneità ideologica, culturale e stilistica, destinata a rafforzarsi con gli anni. Nella pur ricca produzione critica Pusterla non si è infatti mai occupato di Cucchi e degli altri, e dal canto suo Cucchi ha ripetutamente mancato di inserire il ticinese in quel manifesto della poesia del secondo e ultimo Novecento, molto discutibile ma significativo, che è l'antologia Cucchi, Giovanardi (1996, 2004).

Degno erede del «meilleur poète de langue italienne» Giorgio Orelli, Pusterla è invece legatissimo ai "classici" soprattutto lombardi di terza e quarta generazione. […]

www.andreatemporelli.com

Per rimanere ancora su un ritratto generale sarà infine importante riflettere sulla fitta trama intertestuale che percorre ogni libro, e sulla peculiarità dell'autore a dichiarare a chiare lettere le sue fonti — nei titoli (*Rileggendo Fortini…*; *Pensiero per Giampiero Neri*), nella forma delle citazioni o nella pratica del rifacimento, sinonimo, quest'ultimo, non solo di condivisione ma anche di discussione e distanza. L'atteggiamento magari postmoderno, ma non di specie formalistica o neometrica (solo l'ultimo libro ospita una sestina), andrà ricondotto a quel nesso dialettico già fortiniano di *maniera* e *vero*, strumento di mediazione contro il rischio del soggettivismo, o viceversa dell'ingannevole oggettività del reale e di una troppo istante contemporaneità. Il che vale come indicazione del suo fondamentale e straniato "classicismo" — vista anche la sensibile inattualità degli autori a cui si appoggia — e del suo allegorismo. Ad esempio il tema della guerra del Golfo è affrontato discutendo a distanza con il Fortini di *Canzonette del Golfo*; il *remake* dell'anguilla montaliana (*L'anguilla del Reno* in *Bocksten*) presuppone la catastrofe ecologica di Schweizerhalle del 1987; oppure la cronaca politica di era berlusconiana può essere commentata tramite spezzoni di Delio Tessa e di Sereni come in *Settembre 2003, nuovo anno zero* del recente *Folla sommersa*, il cui titolo è ripresa dichiarata del sereniano *Nel vero anno zero*. Proprio i titoli dei singoli componimenti, ancora ben assimilabili stilisticamente alla titolistica della tradizione novecentesca, sono precisi cartellini indicatori. Spesso includendo date, luoghi e persone (cfr. *28.2.1982*, o *A San Mamete con Morris*), esprimono di questa poesia il carattere di obbligata quotidianità. Il suo proporsi come riflessione non formalizzata e non sapienziale è dimostrato dalle serie di *Appunti, Promemoria, Ipotesi su*, e dai vari *Biglietti, Frammenti* o *Note*. La sua istanza comunicativa e socializzante si fissa nei moltissimi titoli-dedica (*A G. P.*, *A Nina che ha paura*) o in quelli che fingono il rapporto epistolare (*Lettera da Tinizong*; *Rispondendo a una lettera di Mattia* ecc.).

(ANDREA AFRIBO, *Fabio Pusterla*, in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 111-136)

La ricerca di una strategia di uscita dalla letteratura

In Pusterla la consapevolezza — delicata e dolorosa — di muoversi nell'alveo di una tradizione letteraria che, in uno col paesaggio, va franando sempre più rapidamente non costituisce ragione di ripiegamento stilistico o lamento retrivo, ma piuttosto volontà di ricerca di una strategia di uscita dalla letteratura, di discioglimento della poesia nel mondo. Un sacrificio necessario per trasformare il fare poesia da esercizio di resistenza e ammirazione a gesto gratuito di generosità: *dare la parola* a chi non ce l'ha, farsi parola *altra* contro il nichilismo ("sebbene, nonostante"), essere larice sul crepaccio, «turbini / di lava» impietrati in un enjambement, fiorire incauto sul ciglio dell'indicibile, geometria segreta dei sassi, transito d'uccelli, voce dei paria, volto dei senza volto, respiro della maggioranza deviante, presenza dei morti, di quella «grande folla sommersa che ci guarda in silenzio e ci attende». […]

Dalla "terra di nessuno" all'*altra* lingua il cammino è arduo, ma Pusterla non cede mai alle scorciatoie dell'espressionismo di maniera né alle lusinghe dell'astra-

www.andreatemporelli.com

zione. Se arriva a dire *luglianti* i «laghi festosissimi» nella «furia delle ferie», la forzatura grottesca — vorremmo aggiungere reboriana, anche per la moralità del gesto — trova la propria necessità nella costruzione efficacissima di uno straniamento che, mentre mette allo scoperto il sentimento di rabbia dolorosa del soggetto, sbalza l'immagine di un corteo funebre che procede verso il *braciere* del fondovalle dove impazzano feste e *grigliate*, tra scoiattoli schiacciati sulle strade e deliri di sindaci leghisti, cardi azzurri per l'amico morto e bandane e ombelichi d'argento dei gitanti, con un violino che suona Bach incurante dei rombi in cielo e delle cabrate dei caccia (*Funerali di luglio*). Si viene così messi di fronte a una strana forma di *pietas* che non fa sconti alla realtà, le risponde per le rime, oppone alla sua violenza la durezza del linguaggio. Ma non vi è nulla di oscuro, di cifrato, di iniziatico.

A certa "oscurità ispirata e posticcia", del resto, Pusterla ha una volta contrapposto («Il gallo silvestre», n. 12, 1999) un passo dantesco dal *Convivio*: «Sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sententia li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed inrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico». La leggibilità, la fedeltà alla lettera sono in effetti la forza della sua pronuncia. Il lettore se ne avvede subito, a patto di misurare tale fedeltà non sulle *cose* quanto sulla scarto dalle cose, non sulla vita quanto sulla distanza dalla vita, non sulla "realtà" quanto sulla mancanza di realtà. […] Questa teoria dello sguardo, che avvicina la poesia di Pusterla a quella di altre sensibilità della percezione non autoritaria e dell'attenzione "distratta" (Dal Bianco, Benedetti, Fiori, per restare più o meno ai coetanei), dice in sostanza al soggetto: di te non si può ancora fare a meno, negarti *tout court* sarebbe falso, ma per non ridurti a grumo di ipocrisie cerca di farti trasparente, di scomparire in chi ti sta di fronte, di fare spazio nella tua propria rinuncia.

Siamo insomma ormai lontani da quel processo di disseminazione del soggetto che la poesia ha praticato dagli anni Sessanta, come dai tentativi posteriori di ricostruzione della sua identità in una parola "innamorata" (spesso solo narcisistica) o nella riscoperta di modelli e forme chiuse. Pusterla ha ben presente soprattutto quest'ultima questione, perché è ancora una volta questione di rapporto con la tradizione, e perciò, con il suo solito *understatement*, mette lì qualche traccia metrica (qualche pietra perché lo stambecco ritorni). Ma l'esercizio sulla sesta rima (*Sesta rima dello schiavo prigione*) o le terzine di tono fortiniano (*A un liceale annoiato*) o la diffusa maestria endecasillabica (con predilezione per gli endecasillabi piani di 2^a-6^a-10^a) non restano mai tecnica inerte, perché anch'essi veicolano a qualcosa d'altro che li possa giustificare.

Un po' dio (almeno nel senso della teoria cabalistica dello *tzimtzum*, il farsi da parte del creatore per far posto al creato), un po' camaleonte (e abbiamo visto esempi convincenti del suo divenire-animale — e pianta e pietra), certo questo soggetto è molto *attore*, nell'accezione prima di *colui che agisce*. Il suo bruciare sull'altare di una onestà di matrice sabiana fattasi ora corpo lo obbliga a incarnare un destino, a farsi *atleta del cuore* altrui.

(Fernando Marchiori, *Fabio Pusterla dalla terra di nessuno all'altra lingua*, in *Con i poeti. Sette letture e qualche distrazione*, Brescia, L'Obliquo 2008, pp. 87-110)

www.andreatemporelli.com

Riccardo Ielmini

Intervista a Fabio Pusterla

È stato da poco pubblicato per Einaudi Le terre emerse, poesie scelte 1985-2008. *Un lungo percorso antologico che parte da* Concessione all'inverno. *Ecco, vorrei partire proprio dall'inizio. Mi racconti i suoi primi versi. Anzi, mi racconti i suoi primi tentativi di scrivere versi. A chi voleva assomigliare? Quali letture sono state per lei determinanti per far scattare il* click *della poesia?*

Raccontare l'inizio è difficile; e il racconto tende a mostrare un senso e una chiarezza in ciò che invece era confuso e forse assurdo. Ho cominciato a interessarmi di poesia e a tentare di scrivere qualcosa da ragazzo, partendo probabilmente dall'improvvisa percezione del dolore, della morte e della bellezza. Non avevo letto molto, naturalmente; quello che mi avevano proposto le scuole e forse allora soprattutto i pochi testi di Foscolo e di Leopardi che mi avevano colpito e soprattutto un poeta su cui ero capitato per i fatti miei e per vie traverse, Dylan Thomas, che leggevo nella traduzione di Ariodante Marianni. Non volevo coscientemente assomigliare a qualcuno; per questo, immagino, assomigliavo un po' a tutti, di volta in volta, senza rendermene conto.

Sono sempre molto curioso circa la dimensione relazionale del poeta — nella speranza, capirà, che i poeti abbiano relazioni e non vivano nella proverbiale torre… —. Le persone che le erano accanto, all'inizio del suo percorso, come hanno vissuto la sua scelta di scrivere poesia? E come le persone che, oggi, lei ama o con le quali abitualmente è in contatto, vivono il suo essere poeta?

La proverbiale torre, per fortuna, è davvero soltanto proverbiale; fa parte di quel corredo di immagini un po' logore, che un tempo hanno goduto di qualche fortuna. Questo non elimina affatto la solitudine della scrittura, che esiste, ma che si declina in modo assolutamente diverso. Chi sceglie di scrivere deve affrontare questa solitudine; e questo non impedisce di avere anche relazioni profonde, delle quali la scrittura si nutre. Che cosa posso dire? Quando ero giovane, supponiamo quando andavo a scuola, ancora al Liceo e forse all'Università, c'erano a volte alcuni amici che mi incoraggiavano, dicendosi stupiti del fatto che io sapessi scrivere bene e sapessi esprimere quello che a loro sembrava qualcosa di importante o di profondo. Io ho faticato e fatico ancora a credere di possedere questa presunta dote, ma certo le loro osservazioni mi hanno spinto a incamminarmi sempre più addentro al territorio della lingua e della scrittura. Le persone che mi sono più vicine mi sopportano, credo; ogni tanto sembrano persino pensare che ci sia qualcosa di buono in quello che provo a scrivere e soprattutto mi aiutano in molti modi anche leggendo e criticando i miei tentativi.

Lei non sente, come dire, una certa vergogna, un certo pudore nel dire "sono un poeta"? E glielo chiedo senza scomodare l'ironia crepuscolare, alla quale spero non si torni più…

Forse non è questione di vergogna. Io non so se posso dire e non so se qualcuno possa dire di sé con certezza e a cuor leggero: «Sono un poeta». So che ho scritto dei libri di poesia e che, mentre li scrivevo, cercavo di essere il più possibile coe-

www.andreatemporelli.com

rente e leale con ciò che quella pista di scrittura mi chiedeva e mi proponeva. Basta questo per dirsi poeta? Forse sì, se il termine ha un valore professionale e basta. Lavoro nella scuola, sono un insegnante; traduco dei libri, sono un traduttore; scrivo delle poesie, sono un poeta. Benissimo. Poi a uno vengono in mente le grandi figure poetiche, e sì, si vergogna un po', avverte tutto il peso della propria inadeguatezza.

Quando ha cominciato a pensare: «Questa è proprio la mia voce, adesso ho trovato ciò che io volevo dire come io solo posso dirlo»?

Ah, ma io non sono affatto sicuro di averla trovata quella voce. Ho cominciato a sperare di non essere troppo distante da lei quando ho deciso di pubblicare i primi testi, il primo libro. Contemporaneamente, ho cominciato a temere di essermi sbagliato.

Se ripensa al suo inizio, alle poesie di vent'anni, saprebbe dirmi se e come è cambiato il suo modo di "fare" la poesia?

Ci sono stati molti cambiamenti, è ovvio, visto che è passato parecchio tempo. Ma questi dipendono in sostanza da due fattori che possono accadere appunto soltanto lungo il tempo: ho letto in questi decenni molti libri e così spero di essere diventato un po' più cosciente di che succede quando si prova a scrivere, e poi ho vissuto molte situazioni. L'esperienza, dunque, ha cambiato la scrittura, speriamo in meglio, di sicuro attenuando qualche ingenuità. Nel fondo, tuttavia, non credo sia poi cambiato moltissimo; il mio atteggiamento verso la scrittura poetica e il tentativo non sempre facilissimo di stabilire un rapporto onesto e profondo tra scrittura e vita erano già state da me intuite vagamente a vent'anni: si sono solo meglio precisate.

Vorrei entrare nel suo atelier. *Riesce a spiegarmi come nasce una poesia, come ci si lavora, dove e in quale tempo della giornata?*

Non ci sono risposte precise o particolarmente originali. Particolari, appunti, affioramenti memoriali, ritmi e suoni, immagini reali, scenette quotidiane, riflessioni e letture, ciascuna di queste cose può a volte, per vie piuttosto imprevedibili, dar vita a un processo mentale che conduce poi alla scrittura. Credo, tuttavia, di aver notato in me quella che è forse una caratteristica del mio modo di usare il pensiero immaginativo e cioè che spesso ho bisogno che l'immagine in sé, voglio dire l'immagine che per un verso o per l'altro mi ha colpito, cozzi contro un'altra immagine, che apparentemente non dovrebbe avere rapporto con lei. Da questo incontro nasce in me la sorpresa, talvolta lo stupore, e proprio partendo da qui posso provare a scrivere. Poi, quando un simile processo ha avuto inizio, ogni momento va bene; non ho riti, luoghi o orari particolari, scrivo quando ne ho voglia, dove e quando posso. Certo, perché tutto ciò possa avvenire e svilupparsi, bisogna proteggere forse uno spazio e un tempo interiori, una zona di silenzio e di attesa. Forse è questa la cosa più difficile.

Prima le chiedevo della dimensione relazionale, perché in Folla sommersa, *in qualche modo fin dalle epigrafi (due citazioni da Maria Corti e Thomas Bernard) mi*

www.andreatemporelli.com

pareva di cogliere una volontà di istituire ponti verso l'altro. Devo dire che a volte ho una visione un po' pragmatica della poesia, che debba servire a qualcosa, insomma. Ritiene che sia questo il compito della poesia stessa, cioè ricreare "comunità" in mondo di solitudini globalizzate?

Non credo che la poesia possa fare chissà che, in questo senso; e non so se si può dire che "debba servire a qualcosa"; lo spero, ma dichiarare che sia questo qualcosa è sempre un atto un tantino azzardato, che rischia di sfociare nel proclama retorico. Di sicuro, a mio avviso, la poesia non agisce direttamente sulla realtà, ma sulla nostra percezione della realtà; riformula il significato delle parole, le fa uscire dalla normale comunicazione e ci mostra possibilità nuove. Così facendo, forse illumina il mondo di una luce che può colpire la nostra coscienza. Seguendo il filo di questo ragionamento si potrebbe dire che la poesia forse non può creare comunità, ma può farci sentire più intensamente il nostro bisogno di stabilire relazioni profonde, la nostra nostalgia o la nostra speranza di una comunità vera.

Voglio arrivare ora alla sua produzione poetica, ripartendo dai suoi esordi, quelli di Concessione all'inverno*, che conteneva poesie di vent'anni. È un libro che, un po' come quelli di Sereni, sento particolarmente vicino per i toponimi presenti. Che cos'ha questa atmosfera di lago di alta Lombardia che ci strega tutti quanti?*

I toponimi, le atmosfere lombarde del primo libro, Sereni, certo, Orelli, ma anche Gadda, anche Manzoni e Parini, che in quel periodo frequentavo assiduamente. Uno dice "Lombardia", ma solo perché ci è abituato; più in generale, mi pare si tratti di una miscela di ingredienti: boschi, colline, fiumi e laghi, luci e ombre quasi mai troppo violente, colori che sfumano; e dietro ad ogni cosa il senso di un passato, di uno scorrere, e un vago ricordo di coltivazioni, di campi arati. Un paesaggio di questo genere si può trovare in molti luoghi, anche molto lontano dalla Lombardia, anche fuori d'Italia. Ci sono paesaggi più belli, più forti, più estremi, e a volte si ha anche voglia di andarli a cercare. Ma quello che mi stupisce è che quando mi trovo in un luogo che presenta le caratteristiche cui accennavo prima, lo riconosco immediatamente, come se tornassi a qualcosa di mio.

Proprio il testo che dava il titolo alla raccolta presenta in sé una caratteristica linguistica tipica del primo libro. Si tratta di un accumulo di sostantivi e di aggettivi. È come se non solo l'occhio, ma tutti i sensi fossero stati sregolati a captare il captabile e oltre. Come passa dalla percezione pratica alla resa poetica?

Il passaggio dalla percezione alla resa poetica è una delle cose di cui non parlo volentieri. Non mi dà nessun fastidio rispondere alla maggior parte delle domande, ma avverto in me una certa insofferenza quando mi si chiede di descrivere il modo in cui scrivo. Posso, però, dire che in quel primo libro o, meglio, "prima" di quel primo libro, non c'era un preciso progetto stilistico, una coscienza già assolutamente definita. Le letture che avevo fatto cominciavano ad agire; ho citato prima Dylan Thomas, che è stato la mia prima finestra sul mondo anglosassone, poi naturalmente il grande filone francese, da Baudelaire in su e, insieme a queste scoperte, il Novecento italiano e la grande tradizione precedente, insieme agli scossoni poderosi degli Anni Sessanta e Settanta. Tutto questo, "shakerato" insieme alla

www.andreatemporelli.com

prosa europea, che ingerivo in dosi massicce, e unito alle mie prime esperienze, al mio modo di essere ancora in via di definizione, ha prodotto forse quel po' di deformazione e sregolatezza percettive cui allude la domanda. Io avevo paura, al contrario, di essere fin troppo serio e fin troppo scolastico. Se qualcuno nota un po' di sregolatezza, sono davvero contento.

Un libro che personalmente ho amato è Bocksten*, verso il quale forse rischio di esser poco oggettivo. Devo dire di averlo letto in un periodo di feconde letture, per me, prima fra tutti l'opera di Heaney, che io considero se non l'unico, uno dei pochissimi maestri in circolazione. Però* Bocksten *è datato 1989.* North*, che è il libro di Heaney verso il quale maggiore è la consonanza di* Bocksten*, è del '75, ma è stato tradotto e pubblicato in Italia solo nel 1998. Aveva già letto Heaney e in particolare* North *in inglese e ne era stato suggestionato o si tratta di percorsi diversi che non si sono mai incontrati?*

Quando *Bocksten* è uscito o stava per uscire, ho incontrato Franco Buffoni, che è stato uno dei miei primi e più importanti amici nel mondo della poesia italiana. Franco, che è anche un anglista, mi ha portato in quell'occasione alcuni testi di Heaney, che io non conoscevo affatto e che stava per essere tradotto da noi. E, facendomi leggere quelle poesie sorprendentemente affini al paesaggio di *Bocksten*, mi ha messo in guardia. Diranno tutti che ti sei ispirato a Heaney, mi ha detto, anche se invece tu non potevi conoscerlo. «Pazienza» devo aver pensato «poteva anche andarmi peggio». Invece, tutto sommato, non ne ho sofferto molto.

Il richiamo a Heaney, comunque, è forte fin dalla poesia che apre la sequenze di Bocksten, quando lei dice «Io scavo, scavo, non so perché». Poi lei dice in un verso: «Se il senso è questo la vita è accettabile» e subito dopo: «No, non hai capito, / e il senso non è questo». A vent'anni di distanza e con il successivo percorso poetico si è dato una risposta? Ha trovato il motivo di tanto scavare?

Eh, sarebbe bello poterle rispondere: «Sì sì, ho capito, so perché scavo»! Invece lo so meno di prima. Una volta un medico dell'estrema Destra locale, durante una lettura pubblica, mi ha detto che se avessi letto Jung avrei capito. Jung poi me lo sono letto e ho capito quel che si può capire, certo (compreso che cosa voleva dire davvero quel signore minaccioso, che non ha nominato *l'arte degenerata,* ma a quello stava pensando). Scavo perché non sono soddisfatto di quello che c'è in superficie, perché sono curioso... magari perché mi annoio.

Mi pare di cogliere nella sua poesia un'idea di storia molto vicina al punto di partenza di Manzoni (ancora da Bocksten: «il senso ischeletrico / della vita: e della storia / e tutta la sua corte di omicidi e cateteri, stampelle»). La sua visione approda anche al successivo passo manzoniano, cioè alla visione provvidenziale, salvifica, il riscatto, la riparazione al male?

È curioso che lei citi Manzoni, un autore con il quale non è facile avere un rapporto semplice. Per me la dimensione salvifica, provvidenziale è assolutamente esclusa; non sono credente, non posso immaginare nessuna forma di trascendenza, e ho una formazione sostanzialmente marxista. Ma quello provvidenziale è solo uno degli ingredienti manzoniani; persino nei *Promessi Sposi*, la sua visione della storia

www.andreatemporelli.com

umana continua a essere caratterizzata da un lucido pessimismo o addirittura a volte da una lucida disperazione. Poi, è chiaro: la riflessione sulla storia, che è uno dei grandi filoni del pensiero otto e novecentesco, non si ferma certo a Manzoni. Tuttavia, visto che faccio l'insegnante, mi capita spesso di tornare su questo autore; e, quando leggo certe pagine o recito agli studenti le parole di Adelchi morente, non riesco a farlo senza provare un brivido di commozione.

In tutti i suoi libri mi pare molto affascinante anche il discorso sulla Natura, così complice della nostra vita e del nostro disfacimento. La Natura mi sembra essere ancora — e penso, per esempio, a Bacchini o, in tutt'altra accezione, a Walcott — un calderone vivo di ispirazione poetica, nonostante il nostro sguardo su di lei sia sempre più iperspecialistico. Ritiene che la grande poesia del futuro debba passare di lì, da questo abbraccio ai misteri della Natura?

No, non lo ritengo indispensabile, e forse oggi neppure possibile, poiché la Natura, qualunque cosa vogliamo intendere con questo concetto (e già definire il concetto sarebbe un'impresa ardua), è profondamente cambiata nel mondo moderno; o, meglio, è cambiato il nostro rapporto con lei. Proprio questo, d'altro canto, accende anche maggiormente di curiosità lo sguardo che si posa su uno spettacolo "naturale", che tuttavia non ha più la naturalezza di un tempo. Che è la cosa che guardo, l'estraneità quasi scandalosa che mi si propone, e da dove viene e che significa il fremito contraddittorio che avverto in me di fronte a lei? Infine, credo di essere sensibile soprattutto al punto di contatto, che è un punto sempre doloroso e complesso, tra la cosiddetta natura e la cosiddetta civiltà. La natura-natura può piacermi molto per andare a passeggiare; ma è il confine che mi interroga.

Sempre in Bocksten *ci sono le due poesie che io ritengo — per struttura, recitativo, tenuta d'assieme —fra le migliori di tutta la sua produzione, il* Lamento di Ulisse dopo il ritorno a Itaca *e* L'anguilla del Reno. *Si ricorda come sono nate? Cioè, Come ha lavorato?*

Nel caso dell'*Anguilla del Reno* non è difficile rispondere; avevo cominciato a scriverla più o meno per gioco, come quando si fa un esercizio allegro, partendo da una notizia di cronaca (dopo un disastro chimico a Basilea stavano morendo le anguille del Reno) che mi aveva ricondotto a Montale. E così avevo provato a "rovesciare" il capolavoro montaliano, mantenendone la struttura sintattica. Poi un mio amico, cui avevo mostrato i primi abbozzi, mi ha detto che, secondo lui, dovevo allungarla. E così ho fatto; il gioco è diventato più serio ed eccoci qua. Quanto al *Lamento di Ulisse*, sono confluiti in quel testo versi e immagini forse preesistenti, che magari appartenevano ad altri tentativi poi scomparsi. Probabilmente ha giocato un ruolo psicologico il fatto che sulla figura di Ulisse, proprio in quel periodo, avesse tanto e tanto meravigliosamente insistito Maria Corti nei suoi saggi danteschi che conoscevo bene.

Dare voce alla storia, ai morti, pare essere filone molto fertile anche tra i poeti più giovani — penso ad Alessandro Rivali e, in modo diverso ma non meno potente, a Davide Brullo. Poi, nelle raccolte successive — fino agli ultimi inediti presenti

www.andreatemporelli.com

nelle Terre emerse — *lei si è avvicinato molto alla registrazione della storia contemporanea. Aveva forse colto il rischio, presente in* Bocksten*, di eludere il presente e di diventare troppo metaforico?*

Più che altro, *Bocksten* è stata un'esperienza per forza di cose unica e irripetibile per me. Il rischio che avvertivo era soprattutto questo: avrei benissimo potuto provare a scrivere altro "alla maniera di Bocksten", ma sarebbero stati appunto lavori manierati. Il testo breve, secco, allegorico, che caratterizza questo libro, non è poi così difficile da realizzare; ti metti lì, cerchi di entrare nella parte e il gioco è fatto. Solo che in *Bocksten* quel gioco e quell'immersione nel mondo dei morti non erano propriamente un gioco e nascevano da un'urgenza interiore. Continuare sulla stessa pista, invece, avrebbe voluto dire barare.

Poi c'è stata la raccolta Le cose senza storia*, un libro pieno di oggetti elencati, giustapposti, emergenti dai ricordi, toccati dai cinque sensi. Mi sembra che lì non ci fosse la necessità — "alla Fiori", per intenderci — di sondare l'esistente per scoprire il senso di tutto. Piuttosto mi pare che il suo punto di partenza sia comunque la presenza di senso, pur se a volte difficile da digerire. Quella raccolta invece voleva dare voce alla storia di ciascuno: mi pare sia un grande sforzo etico. Si potrebbe, insomma, cogliere nella sua scrittura il bisogno di fare del bene alle cose, alle persone, di preservarle dall'oblio, dalla fine. È così? La poesia per lei ha in sé la necessità, il dovere del bene?*

Le cose senza storia sono un libro molto diverso dal precedente; se *Bocksten* era dominato dalla morte (dalla riflessione sulla morte), ora invece i colori della vita prendono forse il sopravvento. Questo è dipeso senz'altro, sul piano del tutto privato, dalla nascita di Nina, la mia prima figlia, che ha modificato profondamente l'orientamento del mio sguardo sul mondo. Contemporaneamente avevo cominciato a studiare e a tradurre la poesia di Philippe Jaccottet e anche questo ha rivestito, credo, un ruolo importante.

Come vive il passaggio da un libro finito all'inizio dell'altro? Le capita mai di scrivere qualcosa in un libro e pensare che sarebbe potuto finire in quello precedente? Per esempio, come è maturato il passaggio dalle Cose senza storia *a* Pietra sangue*?*

Il passaggio da un libro all'altro per me è sempre difficile e caratterizzato dal dubbio, dalla dispersione, dalla paura di essermi definitivamente smarrito. Quando un libro è finito o, meglio, quando è pubblicato, si apre il territorio del vuoto, il deserto da attraversare (credo che questa sia un'immagine di Yves Bonnefoy). Se così non fosse, vorrebbe dire che il libro successivo non farebbe che "ripetere" quello precedente. Per evitare un simile rischio, devo accettare che, alla fine di un processo di scrittura, non possiedo più nulla, sono privo di rotta e di strumenti. Solo a distanza di parecchi anni può talvolta sembrarmi che l'aver scritto quella certa cosa, quel certo libro, sia stata una tappa di un percorso che ora posso riconoscere almeno in parte. Mentre si è in cammino, invece, ci sono solo zone sconosciute da attraversare e il libro appena chiuso sembra non servire più a nulla e non appartenerti neppure più.

www.andreatemporelli.com

C'è una poesia in Pietra sangue *che io leggo come metafora di tutta la sua opera. Si tratta di* Tremolìo*, il lungo ritratto di sua nonna, ormai più che novantenne, che delira al vento. Sbaglio a pensare che quel grido nel vento, quella vibrazione del profondo che attraversa i confini e viene portata nell'universo, per uscirsene con un semplice* «buonanotte» *detto dalla nonna, ecco, sbaglio a pensare che è ciò che lei auspica per la sua voce di poeta e cioè che la sua poesia abbia qualcosa di augurale per l'umanità — di religioso, insomma —, inteso letteralmente come creazione di legami?*

Questa è un'altra di quelle poesie nate per gioco e che senza un po' di fortuna sarebbe forse rimasta incompiuta. La nonna Idelma è esistita davvero, come le cose che di lei si narrano, compreso il monologo sul balcone; avevo cominciato appunto a buttar giù qualcosa senza convinzione. Poi Pietro De Marchi, con cui tornavo da Feltre verso Lugano, mi ha convinto a proseguire e così è nato *Tremolìo*, che penso sia una delle cose più lunghe e forse più complesse che mi è capitato di scrivere. Non so se io abbia mai pensato di attribuire a questo testo il significato augurale cui lei allude. Certo, nell'apparente sproporzione tra il monologo sconclusionato e solitario di una donna centenaria e l'arroganza della realtà che ci troviamo di fronte, a me sembra di scorgere qualcosa di bello e di commovente, un invito a continuare.

Infine c'è Folla sommersa*, per ora l'ultimo capitolo della sua produzione in versi, un libro ampio, articolato, ambizioso, a mio modo di vedere, come ci sarebbe bisogno che fossero, i libri di poesia. Dissi, recensendo quel libro, che è giocato sul binomio esistenza-resistenza. È così? A cosa dobbiamo resistere noi uomini, nonostante tutto?*

Alla disperazione, prima di tutto, e, in secondo luogo, all'appiattimento, all'omologazione. Il secondo rischio nasce dall'esterno ed è facile in questo senso parlare di "resistenza": facile o forse, lo dico a me stesso, fin troppo facile. La tentazione di cedere alla disperazione è invece dentro di noi; troppe e troppo ovvie sono le ragioni che la motivano. Eppure, anche su questo argine penso si debba provare a resistere.

Ci sono suggestioni filosofiche alla base della sua poesia?

Speriamo di sì. Con la filosofia ho da molto tempo un rapporto strano: la leggo, la studio e poi mi sembra di non capire e di non ricordare nulla. Ma, se mi capita di rileggere il tal libro, riconosco subito le sottolineature di tanti anni prima e ritrovo immediatamente il percorso di lettura. In qualche caso scopro addirittura che una certa frase o immagine è poi finita, con qualche modifica, in una poesia che ho scritto. Mi rincuoro, arrivo alla fine e di nuovo mi sembra di non ricordare nulla. Che cosa dedurne? Che la filosofia (una parte della filosofia) mi interessa molto, ma che io sono forse più ricettivo nei confronti delle parole, delle immagini e delle narrazioni. Il ragionamento d'assieme mi avvolge, forse mi conduce; fatico a vederlo, temo di non saperlo seguire. Invece forse ne sono parte senza rendermene conto.

Lei legge gli interventi critici ai suoi libri? Qual è il suo approccio verso di essi? C'è un critico che ha avuto o ha su di lei, in qualche modo, anche un ruolo magistrale?

Con qualche fatica e resistenza, di solito sì, leggo gli interventi critici, se ne ho

www.andreatemporelli.com

l'occasione. Poi, di solito, mi accorgo a distanza di tempo che li avevo letti senza la necessaria concentrazione, con una forma di involontaria distrazione. Penso di aver imparato molto da alcuni studiosi, ma non necessariamente da quanto hanno scritto su di me, piuttosto, dal loro modo di pensare, dalle discussioni, dai consigli, dai libri che parlavano d'altro. Per fare un solo esempio: tra i primi ad occuparsi delle mie cose ci furono Maria Corti e Giorgio Orelli. Sono due figure intellettuali a cui devo senz'altro moltissimo e il debito nei loro confronti non muterebbe affatto, se anche non avessero mai scritto nulla su di me.

I suoi interessi sono anche di natura linguistica, anche rivolti ai dialetti delle sue zone. In alcune poesie, poi, soprattutto quando parla di politica, sembrano echeggiare parole dialettali, voci espressionistiche molto dirette e perfino brutali, che poi ha trasposto in italiano. Ha mai pensato di scrivere in dialetto?

No, mai. L'interesse per il dialetto, che ha caratterizzato gli ultimi anni universitari e quelli immediatamente successivi, aveva un carattere teorico, politico-culturale, se vogliamo. Invece, e nessuno ci credeva, io non ho mai parlato molto bene dialetto; lo conosco, ma non è per me una lingua materna, tanto meno una "lingua del cuore"; e, se devo fare un vero discorso in dialetto, finisco per impappinarmi. Sicché di lì posso aver preso a volte un'espressione, una filastrocca, ma nulla di più. Una sola volta mi sono cimentato con una poesia soltanto dialettale. Credo sia rimasta inedita; nasceva dalla rabbia e dallo sdegno per quello che vedevo, attraverso l'esperienza di mio figlio, nel mondo della scuola. E allora la voglia di esprimere il sarcasmo e lo sdegno devono avermi condotto verso il modello portiano; era un gioco, una volta di più. Eccola qui, comunque:

Tri corner un penanty

Trì còrner un penanty, al dis ul Giàn (e 'l rid catìf),
scrìval pür sui gazét, l'è 'l tìtul giüst pai pedagoghi:
che cul sò savé vés e savé fà, e 'l sò bumburìf
costruttivista, suméjan tütt di maghi (al rid o 'l piang?).

Vìta là: una vinténa da tusét,
péna rivàa di elementàr, cüriùs, bagàj che giügan,
che fa dumand, che parla; e 'l prufessur s'al fa cusè? *Non sai neanche socializzare e comportarti!* Una crusétta.

Protesti? Due crocette! Strafottente! (Cazz! Che bèla scöla!)
E dòpu tré crusétt ta rìva a cà un gran mòdul prestampàa
che informa le famiglie circa le inadempienze di sò fiöö. *Vergogna*!

Mi, par mi, gh'u già dii cun la docente: a ma fii sta giò 'il fiàa (e brüsi 'l mòdul).
Tüta chì vòssa scienza: tré crusétt un penànty? Che rogna:
véss insegnant, e capì nient da scöla. E g'hii pagüra

da tütt, prèss al rest. Fii giò crusétt, castìgh, inadempienze,
e pàrluf da virtute e canoscenza.

A proposito della lingua, il lessico che usa nei suoi testi è estremamente ampio: si va da sostantivi come frisbee e nesquik *ad aggettivi come* cangiante*, tanto per dire due estremi; la terminologia è precisa quando coglie la natura; si notano contami-*

www.andreatemporelli.com

nazioni da altre lingue e, infine, la frequenza di toponimi. Le sembra di poter cogliere un'evoluzione del suo tessuto linguistico rispetto agli inizi? C'è qualche termine che non metterebbe mai in un suo testo?

Forse, rispetto agli inizi, si è attenuata la vena più visibilmente espressionista, che metteva radici anche negli anni pavesi, nello studio di Gadda e della Scapigliatura, nel gusto per un certo *pastiche* linguistico. Analogamente, l'uso insistito delle parentesi, che caratterizzava *Concessione* all'inverno e che doveva parecchio a Sanguineti, è praticamente scomparso nei libri successivi. A parte questo, no, non credo ci siano termini che non userei più.

Lei è anche traduttore, in particolare di Philippe Jaccottet. Lo ha incontrato personalmente? Se ciò è avvenuto, quale impressione ne ha tratto, come uomo?

Un'impressione molto bella, che non è sempre scontato ricavare dalla conoscenza personale degli autori che amiamo. Jaccottet è un uomo ammirevole, oltre che un grande poeta.

C'è qualche elemento della poesia di Jaccottet che ritiene sia entrato anche nei suoi versi? Ci sono altri autori che lei ha tradotto dai quali ha tratto insegnamento?

Questo è un argomento troppo complesso e non è detto che io sia nella posizione migliore per rispondere. Posso intanto segnalare lo studio molto bello di Mathilde Vischer, che proprio di questo si è occupata a lungo: *La traduction, du style vers la poétique* (Kimé, Paris, 2009). Quanto a me, sono cosciente del fatto che il rapporto così stretto e così lungo con l'opera di Jaccottet non può non aver modificato anche il mio modo di essere e di scrivere. Credo che questo non sia avvenuto tanto sul piano della lingua o dei temi, bensì su quello del ritmo, inteso nel suo senso più ampio e più complesso. La necessità di trovare soluzioni ritmiche particolari per rendere in italiano il fluire del "pensiero poetante" di Jaccottet mi ha, credo, fatto scoprire delle possibilità che fino ad allora ignoravo o non osavo percorrere. In misura minore e diversa, penso che anche altri autori che ho provato a tradurre abbiano certo avuto un ruolo nella maturazione della mia scrittura; il fatto è che tradurre è un modo estremo di scrivere, che mette alla prova in maniera incredibile il proprio rapporto con il linguaggio poetico, e lo affina.

Ci sono altri poeti che le hanno prodotto grande impressione di calore umano e disponibilità all'ascolto, quando li ha incontrati?

Io non ho conosciuto moltissimi poeti anziani e già importanti, un po' per timidezza mia, un po' forse anche per superbia giovanile. Di quelli che ho solo intravisto, ma che mi hanno subito trafitto per una parola, un gesto, un silenzio o un sorriso, dovrei subito nominare Giorgio Caproni e Vittorio Sereni. Ho già detto di Giorgio Orelli, che invece conosco bene e di cui posso dirmi amico, e di suo cugino Giovanni Orelli, che è stato uno dei miei maestri; aggiungerei Federico Hindermann, personalità eccezionale e umanissima (e molto appartata), il poeta bresciano Lento Goffi e Giampiero Neri. Tra i francesi, un'altra figura che mi ha senz'altro impressionato, anche nel tratto umano, è quella di Bonnefoy. Poi ci sono gli amici e i compagni di strada, ma questo è un altro discorso, e i nomi sarebbero troppi.

www.andreatemporelli.com

Quali sono le sue letture di narrativa? Influenzano la sua scrittura poetica? Ha mai provato a cimentarsi con questo genere?

Non ho mai seriamente provato a scrivere prosa narrativa (forse uno o due racconti, moltissimi anni fa), ma ne ho letta e ne leggo moltissima. I grandi romanzi hanno senza dubbio influenzato anche la mia scrittura; non è facile dire come, ma non c'è dubbio: una parte consistente della mia formazione culturale e umana passa dal romanzo moderno. Tra i primissimi autori che ho incontrato da ragazzo, ricordo Camus, Dostoevskij, Pavese, Steinbeck. I primi due, in particolare, hanno rivestito per me un ruolo essenziale. Ancora oggi, quando riesco a leggere un grande romanzo (l'ultimo, grandissimo, di qualche mese fa è stato *Vita e destino* di Grosmann) mi sento meglio.

Quali sono gli ultimi libri di poesia che ha letto?

Di poesia italiana: Giampiero Neri, *Paesaggi inospiti*, Umberto Fiori, *Voi*, Marco Balzano, *Particolari in controsenso*, Tiziano Rossi, *Faccende laterali*. Ma durante l'estate mi sono dedicato anche ad alcune grandi riletture: Baudelaire, Dylan Thomas e Machado.

«Ma speriamo. / Assurdamente speriamo. Il fuoco è acceso» sono versi tratti dalla Lettere da Babel*, una bellissima lunga poesia che appare fra gli inediti nell'antologia* Le terre emerse. *Mi pare possa essere considerata la sintesi della sua poesia. Ci vedo calore umano, respiro che non si stanca di guardare al futuro, coraggio di affrontare il destino. È questa la strada della sua prossima stagione poetica? Uno sguardo che io definirei paterno verso l'umanità, verso la storia?*

Non so se sono all'altezza di quello che lei suggerisce. Il mio prossimo libro è da poco terminato e aspetta di essere pubblicato, probabilmente nei primi mesi del 2010. Si intitola *Corpo stellare* e contiene tra l'altro le *Lettere da Babel*. Ci ho lavorato molto per anni e soprattutto durante l'ultimo anno; adesso, invece, non riesco a riaprirlo e non ho per ora molta voglia di rileggerlo. Può darsi che in me a tratti possa esistere quello che lei chiama uno "sguardo paterno"; ne sarei lieto. Piuttosto credo che in *Corpo stellare* si avvertirà anche lo sguardo vagante di chi cammina stupito, se non proprio smarrito, stupito dalle cose belle e da quelle meno belle.

Interventi inediti

Pietro Montorfani

Fabio Pusterla: l'emersione di un itinerario

Così come in pittura un *autoritratto* mostra con evidenza i segni dell'età dell'autore, anche in poesia la firma del tempo si affianca inevitabilmente a quella dell'auto-antologista: riducendo la portata di talune scelte, circoscrivendole all'attimo fugace della selezione. Questo significa non solo che un autoritratto poetico non sarà mai definitivo (fosse pure quello luziano in fin di vita), ma anche che la sua incidenza nel discorso critico non deve essere troppo enfatizzata, perché dieci anni prima o dieci anni dopo l'autore avrebbe dato al libro una diversa forma,

www.andreatemporelli.com

altre sarebbero state le sue scelte, altrettanto genuine ed importanti, altrettanto personali e temporanee. In altre parole, critici e lettori potranno continuare a difendere un "loro" Pusterla anche dopo il prezioso volume antologico di Einaudi (Fabio Pusterla, *Le terre emerse. Poesie scelte 1985-2008*, Einaudi, Torino 2009).

La sua carriera poetica si apre nel segno di Maria Corti, alla quale si deve, oltre ad un invidiabile *imprimatur*, il titolo definitivo della prima raccolta: *Concessione all'inverno* (1985). Pubblicato dall'editore Casagrande — di lì in poi Pusterla si affiderà a Marcos y Marcos —, il libro ha avuto nel 2001 l'onore di una ristampa: «ripubblicandolo a quindici anni di distanza non so da che parte prenderlo, e cosa dirne», ammette l'autore in questa nuova sede, aggiungendo inoltre di non aver modificato, rispetto alla prima stesura, che pochi dettagli. L'operazione compiuta per Einaudi è dunque un esercizio al quale il poeta non si era mai sottoposto prima d'ora, almeno pubblicamente. Saggiare la tenuta di quei primi testi dev'essere stato il compito più difficile per chi, come tutti, è portato d'istinto a preferire prodotti più freschi e recenti. Che cosa rimane dunque di quell'inverno e di quelle concessioni? Statistiche alla mano, solo 19 testi si salvano dei 56 originali, segno che non più di un terzo della raccolta è stato giudicato degno di riproposizione. Peccato ad esempio che sia saltata per intero la seconda sezione, *Tredici quadri (o anche di più)*, ispirata alle tele di Sergio Emery, in favore di un testo più polemico (e in fondo sterile) come *Heteroptera*. L'impalcatura della raccolta rimane intatta anche in questa versione ridotta, le cui solide fondamenta poggiano su piccoli capolavori del primo Pusterla quali *Le parentesi*, *Bollettino stradale*, *Al doganiere* e, appunto, *Concessione all'inverno*.

Ancor meno marcata potrebbe sembrare, a prima vista, la presenza di testi della seconda raccolta (*Bocksten*, 1989, ristampata nel 2003 sempre da Marcos y Marcos). L'inganno, nell'indice, è solo per l'occhio, procurato dalla nuova impaginazione della sezione omonima (tripartita) che nell'originale occupava una cinquantina di pagine, di cui oltre venti per il solo *Bocksten I*, qui condensato in cinque paginette divise da asterischi. Con grande coraggio il poeta ha rimesso in discussione, sospinto forse da esigenze editoriali (il nuovo formato), la volumetria dei testi ispirati al *Bockstenmannen*, l'uomo medievale le cui spoglie furono ritrovate in una torbiera svedese a sette secoli dalla sua morte violenta. La modifica degli spazi non è priva di significato, se è vero che un verso deve sempre meritarsi, per ragioni intrinseche, il bianco che lo contorna. Con questo nuovo poemetto ("nuovo" per quanto attiene alla grafica) Pusterla ritorna in fondo sui suoi passi, al «vago progetto narrativo» dal quale aveva preso le mosse l'intera raccolta. Alla luce di queste considerazioni, circoscritta cioè la novità del *Bocksten* alla sua componente poematica e narrativa, quel che esula da tale progetto potrebbe facilmente rientrare — non fosse per un'insospettata positività, una «idea di vita» strappata all'asfissia — nell'alveo della prima stagione pusterliana: così è per la bellissima *Se potessi scegliere un gesto, un luogo e un'ora* o per *L'anguilla del Reno*, «sorella» (anche di speranza) di quella di Montale.

Cose senza storia (1994) è la raccolta della maturità, innanzitutto anagrafica, dove un Pusterla padre e maestro (nel senso scolastico del termine) mette in poe-

www.andreatemporelli.com

sia gli eventi dell'esistenza quotidiana, dal sonno della figlia Nina agli ex-allievi incontrati per caso («I ragazzi si perdono / come mele che cadono dal tavolo: / nessuno li trattiene...»). La perentoria sentenziosità — quasi filosofica — dei versi giovanili lascia il posto a piccole scoperte di minore natura, momentanei sussulti di una ricettività che mai si era mostrata, sin qui, così desta e vigile: Pusterla mima in questo la dinamica evolutiva di Montale, che nelle raccolte successive alla prima riconquista una più genuina adesione alle cose («Sto disastrosamente ringiovanendo — scriveva a Contini il grande ligure nel giugno del 1933 — per intanto, chissà perché, le Antologie varano solo la parte più vecchia dell'opera mia...»). Decurtata della metà dei testi, la raccolta conserva comunque una sua forte individualità, solo a tratti indebolita da aggiustamenti grafici (stavolta) poco felici: la *suite Sotto il giardino*, diversamente da *Bocksten I*, sembrava funzionare meglio nella prima lezione (incorniciata da un bianco ben "meritato") piuttosto che in questo compatto raggruppamento poemiale. Resta da dire che il titolo dell'antologia, *Le terre emerse*, è tratto da una poesia della terza raccolta: quasi un invito a voler situare qui il baricentro di tutta l'evoluzione poetica pusterliana («I fiori, l'erba e le altre cose bellissime / verranno forse dopo. Ma ci basta»), un invito che si raccoglie volentieri.

Con *Pietra sangue* (1999) inizia una nuova stagione, più cupa e disillusa, dove in un paesaggio devastato («l'arazzo che fonde le storie / di ciascuno e le muta in fanghiglia») il dialogo con i morti diviene necessità assillante: si rilegga in quest'ottica una poesia come *Roggia*, oppure *A San Mamete, con Morris. In memoria*, o ancora *Il poeta nel proprio luogo natio*. È nel succedersi delle generazioni, in quel teatro che ha per protagonista la Storia, che Pusterla cerca un senso alle domande di sempre («eravamo qui, a custodire la voce», scrive in *A quelli che verranno*), inaugurando un filone che troverà pieno compimento nella raccolta successiva — e per ora ultima — *Folla sommersa* (2004). Tra le assenze illustri, nella selezione da *Pietra sangue*, va segnalato il trittico *Danza macabra*, anticipato in *plaquette* da Lietocolle nel 1995 e già antologizzato in altre sedi (per questa ragione, forse, non più riproposto), un testo che non andrebbe comunque dimenticato perché indica una via tutta russa (Majakovskij, Blok, Pasternàk, Esenin...) alla comprensione della poesia pusterliana, nutrita abbondantemente di riferimenti europei e di letture esterne alla tradizione italiana.

La raccolta meglio rappresentata è, come era da prevedere, inevitabilmente l'ultima (34 testi su 69), dove Pusterla osa spingersi con rinnovata audacia in territori ostili, in luoghi da sempre sconosciuti allo sguardo umano, segni di un'alterità perfetta e, in quanto tale, indagabile soltanto per ipotesi. La sua poesia si esalta nel volo fantastico tra anfratti rocciosi e sotterranee vie d'acqua («segreta nelle gole»), fin dentro la psicologia di un animale morente («Cosa pensa un vitello, ad esempio, / quando affoga?»). Se il dettato resta saldamente radicato nel ceppo montaliano («Gondo era un nome / duro tra le montagne più impervie...», come in «Valmorbia, un nome — e ora nella scialba / memoria...»), gli interrogativi ultimi sulla sorte dell'uomo nella natura si richiamano con evidenza ad Ungaretti: «ma qui, dove restiamo / in silenzio, cose / tra cose, poveri animali» (*Sette frammenti*

www.andreatemporelli.com

dalla terra di nessuno). Da questa raccolta l'autore esclude le prose di *Appunti della luce* e *Appunti della sabbia*: l'implicazione, forse facile, è che una prosa lirica sia meno esportabile di una poesia *tout court*, perché più legata al contesto (la raccolta) da una funzione che altrove perderebbe la propria ragione d'essere. L'interrogativo resta aperto.

Certo è invece che le misure del poeta ticinese tendono sempre più alla dilatazione spaziale, flirtando in alcuni casi con la prosa: i versi si allungano fino ai margini della pagina, il ritmo si rarefa e gli *a capo* forzati (nel piccolo rettangolo della "bianca" Einaudi) s'infittiscono a dismisura. Tendenza che sembrerebbe confermata anche per il futuro: i sei inediti proposti a fine volume — parte della raccolta *Corpo stellare*, di prossima pubblicazione da Marcos y Marcos — non smentiscono la recente provocazione di Nicholson Baker (nel romanzo-saggio *The Anthologist*) sulla natura di gran parte della poesia moderna: «Poetry is prose in slow motion». Ma Pusterla nasce come lirico e tale rimane, a tratti, anche in questa nuova stagione:

> Chi è questo che fuma accanto a me
> il suo mezzo toscano tra mezze parole
> di convenienza, e sorride
> nell'aria tremolante del mattino, dà uno sguardo
> ai tetti, alle donne che passano, alle nuvole,
> ripiega il suo giornale di rapina, alza la testa
> e si avvia con la moglie col fare di chi
> ha vinto ancora, come sempre sa
> di avere vinto: e vinto cosa poi?
>
> Lui è lui, io forse io, nessuno è noi.

La quinta e ultima strofa di *Aprile 2006, Cartoline d'Italia*, testo scritto «nei giorni immediatamente successivi alle votazioni politiche del 2006», è una piacevole sorpresa. Non per il taglio politico sempre più evidente nell'ultimo Pusterla (la frustrazione post-elettorale, il desiderio condivisibile, ma così poco poetico, di un nuovo volto nell'urna), bensì per il legame, evidente e coraggioso, con la grande tradizione letteraria. Cavalcanti ispira infatti sia il folgorante *incipit* («Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira...»), sia l'immagine stupenda dell'aria «tremolante del mattino» («che fa tremar di chiaritate l'âre», v. 2 del medesimo sonetto), un Cavalcanti filtrato magari dalla lettura di Giorgio Orelli, in una poesia di pochi anni or sono: «Chi è questo che viene, che solo di vista conosco...» (*Sulla salita di Ravecchia*, nella raccolta *Il collo dell'anitra*, 2001). Le parole dell'amico di Dante si rinnovano in terra ticinese perché l'interrogativo che suscitano, in sette secoli, non ha perso nulla della sua freschezza e attualità: chi è l'altro, che cosa condivide con me, che cosa ci separa? La domanda è rimasta, come era allora, essenziale, anche perché punta al cuore del problema stesso della scrittura (e della lettura: «Leggiamo per coltivare la nostra umanità», ci ricorda con acume Martha Nussbaum). Amara è la conclusione di Pusterla — «nessuno è noi» — dietro la quale si intuisce il desiderio di una maggiore condivisione, il bisogno urgente di una passione comune, di un discorso "politico" nell'accezione più alta possibile (civile, umana, religiosa) di questo aggettivo.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Fabio Pusterla: la parola poetica come difesa dal "vuoto" della civiltà

«La poesia di Pusterla non appronta sotterfugi: si muove verso la realtà ma non è guidata da nessun realismo, non cerca conferme nei gesti e nei volti, non cessa di meravigliarsi di fronte all'incontro di una voce e di un ascolto, della traduzione di un ramo di forsizia in poesia». L'incisivo giudizio di Marco Merlin affronta i nodi essenziali della poesia di uno scrittore che se, da un lato, non disdegna di ritrarre vicende al fine di garantire una dinamica di senso, dall'altro, «consiste nelle cose», si radica in esse, fa aderire ad esse la parola.

E proprio nella forza della parola va individuata la caratteristica di una produzione poetica che si presenta ribelle ad ogni classificazione concettuale. Ne è fedele testimone la critica che presenta giudizi assolutamente discordi, discordi negli elementi costitutivi e in forza dello sviluppo poematico: se Roberto Deidier parla di «fedeltà verso le cose», se Giorgio Orelli pone in evidenza l'aspetto sensoriale della vista, Roberto Galaverni vi scorge «un sfiducia nella contabilità delle cose e della vita» e Mauro Ferrari indica come caratteristica «una ludica visionarietà»; se Giorgio Luzzi attribuisce Pusterla «quella specifica modalità del parlato che si manifesta in certe aperture pseudo colloquiali», Andrea Cortellessa vi scorge invece una tensione al sublime, pur «partendo dal basso», e Gabriele Zani «l'uso del plurilinguismo»; se Salvatore Ritrovato interpreta la sua concezione di natura come «"allegoria" di una Storia, […] appena in grado di sopravvivere a se stessa, una "post-storia"» e Andrea Afribo si serve della categoria dell'«allegorismo», Gabriele Zani parla di «impellenti necessità di realismo».

Come districarsi in questa giungla di contraddizioni, tutte documentate e tutte documentabili? Forse nello scontro a faccia a faccia tra scrittura e realtà, il quale si snoda attraverso tutta una serie di tematiche, mediante le quali il poeta ticinese cerca i relitti del naufragio nel quale la cultura occidentale ha smarrito se stessa, i propri princìpi costitutivi e la possibilità di senso. E questo scontro si svolge in diverse battaglie, alcune delle quali vedono l'autore vincitore, altre lo vedono in difficoltà, in altre l'esito è incerto, anche perché il percorso poetico non è giunto al termine. Per questo pare importante seguirne lo sviluppo.

La tematica dello sfaldarsi della civiltà trova una prima rappresentazione nella corrosione del mondo alpino in *Concessione all'inverno* (1985): «L'erosione / cancellerà le Alpi, prima scavando valli / poi ripidi burroni, vuoti insanabili / che preludono al crollo, gorghi». Ne deriva una visione apocalittica, in cui gli elementi distruttivi «Verranno / una notte inattesa e prenderanno / possesso delle città: nerastri, untuosi, / le algose chiome sciogliendo, / a sconvolgere verranno, per tingere, / infine, di catrame». Il paesaggio alpino viene deturpato da «poltiglie di foglie cartacce / cartocci di bucce d'arancia», da «rugginosi (automezzi /trx, containers, TIR in ringhiante / parcheggio, la berlina del Führer», dove «uno […] / […] piscia / dal monte delle Ceneri nel vuoto», esposto ad un condizione di desolante solitudine («e "non sei neanche / più capace di fare un abbraccio"»). Per questo l'inverno si staglia come emblema di una desolazione senza speranza, perché «nel Mondo Nuovo rimarranno […] / […] sperse / certezze e affermazioni, / le parentesi,

www.andreatemporelli.com

gli incisi e le interiezioni: / le palafitte del domani». Già in questa prima raccolta si evidenzia una caratteristica di Pusterla: la tragica separazione tra il mondo dell'uomo e il mondo della natura. Il poeta è consapevole di vivere in un'epoca «dopo», nell'era della Postmodernità, quando l'erosione non risparmia neppure lo strumento principale della comunicazione, perché le parole hanno subìto un vero e proprio tradimento: «si parlava / e parlano erano le parole ad essere usate volendo / capire credendo di potere / risalire / a cose, a sogni, a corpi. Un secolo / dopo: cioè adesso».

L'impossibilità di far passare la corrente elettrica dal suono/segno agli oggetti produce la loro opacità e la riluttanza ad essere comprese; da qui la frantumazione del discorso e la ricerca di un ritmo profondo che pulsa sotto il caos apparente. Il cadavere di un uomo assassinato nel XIV secolo e rinvenuto nel 1936 sulla costa occidentale della Svezia, in prossimità del confine norvegese, sorprendentemente conservato dalla torba, costituisce la parte centrale della seconda pubblicazione *Bocksten* (1989), la quale nella coniugazione tra biografia e storia, tra tempo umano e tempo della natura, tenta di addentrarsi nel mistero del divenire: ogni vicenda umana, ogni istante, anche il più luminoso, è inevitabilmente soggetto alla distruzione e pone insolubili domande sul senso di una limitata esistenza all'interno di un vasto movimento come quello universale: «Ma un mondo è tutto qui, / un corpo e la sua storia». Nella raccolta il tema della conflittualità tra uomo e natura viene approfondito («Adesso sì, sorella, e più di prima, / se guizzi disperata tra scoli d'atrazina / e getti d'olio vischioso») all'interno di una visione di degrado universale («intanto arretrano / i ghiacciai, s'inghiotte il mare») e ricondotto a due elementi-chiave anche nelle raccolte seguenti, il vuoto e il sogno: il primo come conseguenza dell'insostenibile situazione in cui si trova a vivere l'essere umano nella civiltà postmoderna e la seconda come possibile resistenza alla dissoluzione.

E proprio la tematica del "vuoto" diviene centrale nella raccolta *Le cose senza storia* (1994), dove troviamo un abbassamento di tono, un restringimento di orizzonti (non in senso negativo), un ripiegamento su una realtà più vicina all'esperienza. I «quattro muri nudi» possiedono una consistenza sottratta al tempo, ma sono esposti alla fragilità della solitudine e dell'irrequietezza di chi «cerca quello che resta / dopo uno sguardo / dopo la marea e il ritiro delle acque, / dopo ogni giorno e prima di ogni giorno». Lo «sguardo» del poeta si aggira smarrito sugli oggetti («girini, latte scure», «una valigia incatramata», «un filo d'olio») e vi riscontra soltanto «le cose senza storia» e la propria nullità («Io sono questo: niente»). Il miglioramento delle condizioni di vita, prodotto dalla civiltà, comporta un prezzo enorme: l'irrimediabile degrado della natura e la perdita del senso del reale. Rimane la parola come estremo baluardo di significanza: «E le parole: nessuno adesso me le ruberà». Soltanto il sogno lascia intravedere un filo speranza: «Chissà cosa sognava Anna Brichtova, / e cosa sogni tu, e come vedete / il mondo voi bambini. Lo troverete, / fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi?».

In *Pietra sangue* (1999) pare trovarsi di fronte ad una svolta che intende superare la frammentazione postmoderna: Pusterla conferisce un dominio poematico alle sue composizioni ridonando «storia alle cose», come lascia intendere la nota

www.andreatemporelli.com

dell'autore: «Il titolo […] allude alla lavorazione artigianale della scagliola, o "marmo dei poveri"»; la pietra sangue è usata per l'ultima lucidatura (bella allegoria, anche, del lavoro del poeta). Il privato cede il passo all'impegno poetico di una meditazione sul comune destino umano, del risentimento per le ingiustizie perpetrate dalla storia e il bisogno di comprendere il senso dell'esistente dove il divenire delle vicende si allenta». Tuttavia il poeta non trova risposte ai quesiti che urgono nella sua mente: «Se il grido / non lo sente nessuno, cosa fa, / cosa diventa? Dove vanno / le grida inascoltate, che energia / sprigionano?», eppure continua a scrivere, a superare il silenzio finché «resta tempo e forza; soprattutto / la pazienza di ascoltare ogni voce», la voce di chi non ha parole per esprimere l'angoscia di una solitudine acuita dal progresso tecnologico: «movimenti incomprensibili di treni superveloci, / tessere magnetiche dello spessore di un'ostia, // antenne paraboliche e intrecci di cavi […] / […] jumbolini e satelliti». Il paragone con l'età della povertà («il padre che amava formaggio e buon vino») si risolve tutto in favore di un passato, evocato non per vacuo sentimentalismo nostalgico, ma come affermazione di aspirazioni indispensabili nei confronti di una società opulenta e tecnologicamente sviluppata, incapace di fronteggiare il «vuoto» che rende le «cose insensate» e anonime le persone. Anche l'elenco dei nomi («Giuseppe, Armando, / la Lucia sul balcone, a Balerna, / quello col fucile, in cantina, e molti altri / perduti amici») sprofonda inesorabilmente e malinconicamente nell'indistinto.

E proprio la scoperta del disagio della civiltà spinge lo scrittore ad esplorare questo mondo di ombre, il mondo di una *Folla sommersa* (2004), silloge dalla complessa struttura, dove assume preponderanza, secondo Riccardo Ielmini, l'aspetto etico. Il crollo che troviamo nella sezione *Terra di nessuno* è ben diverso dall'erosione presente in *Concessione all'inverno*: non più frana la natura sotto i colpi di un'umanità incapace di rispetto, ma l'umanità stessa («la storia / nostra, e le nostre strade»), minata nella sua essenza, per cui leopardianamente il poeta viene indotto a domandarsi il senso dell'esistere: «A che scopo? / Non chiederlo; sasso dopo sasso / costruisci anche tu quel che non serve / a nulla e a nessuno, ma è». È, senza dubbio, ma è un'esistenza "dimezzata", "inesistente", per usare termini di Calvino, in cui è «un'ombra / a tenerci per mano, a condurre» e «quello che torna è il vuoto […]. Le cose zitte / blindate in un silenzio quasi ostile, e l'occhio inerte / che non sa più guardare». All'umanità non resta che l'evanescente storia di «Paul Hooghe, l'ultimo lanciere caduto su nessuna spiaggia, il superstite / delle trincee dimenticate e scomparse». Non esiste salvezza: «la pellicola / riavvolta e ormai illeggibile, tradotta / nel passato remoto dell'euro, o in alzheimer». Il "sogno" non è più prerogativa dell'essere umano, ma degli animali, degli insetti, come la drosofila che fugge «verso il chiaro» e vola «alla sorgente della luce». Anche la memoria e la *pietas* sono affidate a loro, come il «gatto bianchissimo» che «per ore è rimasto a vegliare un compagno travolto, ritto immobile / accanto a un breve rivolo di sangue / più nero dell'asfalto».

Soltanto una parola poetica, tornata ad attingere alla natura, è in grado di opporre "resistenza" al disfacimento come i castori. Se il tempo tutto travolge, il compito del poeta consiste nel rimanere aggrappato alla speranza di costruire abi-

www.andreatemporelli.com

tazioni di memoria («Guardami pure, adesso, non abbaglio. / Abbandonarsi e resistere, due fasi / identiche del sangue e del respiro, dell'inchiostro / e del foglio, come sai. Cammina, scrivi») e di formare leopardianamente una comunità di viventi uniti in un patto di reciproca fratellanza ed amicizia contro il destino comune di degrado («Magari / potremmo un giorno salutarci con la mano, / come dal ponte di due navi che si incrociano / in mezzo al mare. Ciao, Ciao, / vorrebbe dire il gesto, ciao, buona fortuna, / chiunque tu sia, dovunque tu vada. / E buon coraggio, anche, sulle strade / che ti portano. Davvero, sarebbe bello salutarsi così. Darebbe forza»). Come l'armadillo (*Storie dell'armadillo*, 2006), il poeta «s'incammina controvento», «perché bisogna andare, perché il mondo è grande, il tempo breve. Poi il profumo / di certi fiori, davvero delizioso». Non importa se «non lo ascolta nessuno»: il suo imperativo categorico è l'impegno, è mantenere fede nella parola poetica; non importa se trova ostacoli («in uno stato quasi del nord hanno fatto una legge / sugli armadilli: è vietato possederne»), se è lacerato da paure, se poche sono le prospettive: «queste tane che scav[a] / serviranno anche ad altri, con un po' di fortuna». La sua forza sta nell'amore per la realtà: «l'acqua, il vento / […] i boschi, l'erba magnifica / […] l'odore di funghi e certi insetti / delicati» e nella sua «pacifica tenacia».

Nelle ultime composizioni, ancora inedite, Pusterla ritorna sulla desolazione dell'attuale società («cadaveri imbellettati deambulavano nel bunker»), ma si fa strada con sempre maggiore insistenza il tema della luce. Il "sogno" assume l'immagine dell'«improvviso / guizzare di un uccello» o l'aspetto della contemplazione dal *Pont d'Arve*, da cui «con gratitudine / o timore» «si guarda chi passa, le case, / il vortice di vite che s'incrociano, il fluire / dell'acqua». E rispetto al «deserto / svasato» del mondo civile, a contatto con la natura, grazie alla poesia, «si respira / tutta l'assenza e tutta la presenza / di qualcosa. Un ramo che oscilla / nel vento, un mormorio. // L'enigma di una rosa».

L'itinerario poetico pusterliano, quindi, ci conduce attraverso il disincanto di una condizione storica, in cui l'individuo sconta l'inconsistenza di una civiltà contraddistinta da un sostanziale «vuoto», che non solo impedisce ogni relazione autentica, ma addirittura destruttura qualsiasi possibilità di identità. Il problema non si colloca più a livello concettuale, ma si incarna in una situazione sociale contraddistinta dal degrado umano ed ecologico. Rimane la natura con le sue voci animali e con la poesia a testimoniare il "sogno", la possibilità di una salvezza.

Secondo tale prospettiva, se la concretezza dello stile indurrebbe ad ascrivere il poeta alla "linea lombarda", anche per il fatto che l'asciuttezza dei versi e la sequenza narrativa possono essere avvicinate a soluzioni adottate da Cucchi, la posizione morale lo differenzia nettamente. Marco Merlin vi ritrova l'*imprinting* montaliano: «basterebbe prestare attenzione a talune formule, al gusto per le accumulazioni, a un certa poetica degli oggetti (i quali, tuttavia, in Pusterla reclamano una zona d'ombra, una dizione più disadorna, tale da mantenerli come puri relitti, fuori da un reticolato di rapporti dalla scoperta funzione simbolica), ma, ancor più, al dilemma centrale che muove la scrittura, punta dal dubbio dell'insensatezza (della «Divina Indifferenza»)». Pur condividendo questa impostazione,

www.andreatemporelli.com

trovo nel poeta ticinese uno scatto superiore che lo colloca “oltre” la Postmodernità e cioè la fiducia nella parola poetica come strumento non solo per “dire” il mondo, ma anche e soprattutto come strumento per “resistere” alla barbarie di una civiltà tecnologicamente avanzata, ma umanamente retrograda, e per prospettare uno spiraglio di speranza.

Scelta antologica

Da *Concessione all’inverno*, Casagrande, Bellinzona 1985

Le parentesi

L’erosione
cancellerà le Alpi, prima scavando valli,
poi ripidi burroni, vuoti insanabili
che preludono al crollo. Lo scricchiolio
sarà il segnale di fuga: questo il verdetto.
Rimarranno le pozze, i montaruzzi casuali,
le pause di riposo, i sassi rotolanti,
le caverne e le piane paludose.
Nel Mondo Nuovo rimarranno, cadute
principali e alberi sintattici, sperse
certezze e affermazioni,
le parentesi, gli incisi e le interiezioni:
le palafitte del domani.

Paradiso, caprino, cavallino

Io credo che un vecchio
da qualche parte immobile sul quai
(scura ombra antistante l’acqua marcia)
in bilico sul margine, dove straborda
l’onda al passaggio di parodie di navi,

un marinaio d’acqua dolce, cupo
turistico Caronte lungo il golfo,
guardi la sera il lago.
Da impronunciabili presagi apprende
che da sotto (egli sa) usciranno.

(I pochi morti annegati non vengono
di solito tratti in superficie:
correnti ignote e mobili fondali, lucci,
alghe incolori arrestano
il transito dei pallidi).

www.andreatemporelli.com

Verranno
una notte inattesa e prenderanno
possesso della città: nerastri, untuosi,
le algose chiome sciogliendo,
a sconvolgere verranno, per tingere,
infine, di catrame
i rami, e benzinose essenze.

Bollettino stradale

Il desolante inverno sbraita fuori
e non tintinna
di slitte e renne, ma lupo famelico
fruga poltiglie di foglie cartacce
cartocci di bucce d'arancia; si andrà (cupi)
raschiando nella fanghiglia la gola, sputacchiando
(attaccati al freddo, da lui
sostenuti) su crinali
di bestemmianti montagne:
Corno di Gries! Pizzo di Claro!
(o ancora: Pontresina! Diavolezza! Piz Lagalb!)

Il desolante inverno ulula fuori
o anche dentro
che è un buio quasi pesante,
e posa ghiaccioli inattesi
su cornicioni e barbe (e inquietanti
formule sui vetri) e rugginosi
automezzi (trax, containers, TIR in ringhiante
parcheggio, la berlina del Führer recentemente
vista su foto in periodico nell'altra attesa,
dal dentista, l'automobile da corsa coi serpenti
sul cofano, argentei).
Sulle murate del castello, mettiamo,
l'intabarrato appare, getta
uno sguardo di sotto, accenna
un passo di danza, dei preliminari, corre
sul posto. Batte le mani e rientra.

Il desolante inverno abbaia sempre
demente cagna: uno lo sente
se tornando, sgombra la strada,
dritta, l'ora non tarda, con una mano sul
volante voltandosi, preso da raptus,
giunto all'apposita piazzola accosta, piscia

www.andreatemporelli.com

dal monte delle Ceneri nel vuoto (in faccia
l'altra sponda del nulla) e riandando,
soddisfatto il bisogno, allacciandosi, all'auto, come
per infantile curiosità, restando un attimo sul ciglio
a contare gli altri che sfrecciano, sentendo
tra i rombi l'afflosciarsi delle spalle, gli occhi
in progressiva torbida dilatazione, ricordando
il mattino, la partenza (e "non sei neanche
più capace di fare un abbraccio") e ancora
pensando di dover scendere l'altro versante,
scegliere tra sinistra e destra all'ultimo
bivio, incanalarsi quindi in autostrada, per
perdersi poi intorpidito nella sigaretta, nel rito
del sole calante…

Nominatio

E portare con sé: la durezza
delle montagne, le sterminate
pietraie, la solitudine dell'acqua.
Gelidamente distante, aliena.
Sapere questo, intendo, della sua esistenza.
La neve, quella che resta comunque
negli anfratti a nord, in forma
di luminosa lingua, o guizzo.
La stratificazione dello scisto, l'impasto
del granito; la corrucciata
dolomia.
Il lontano, il freddo, l'assenza.
Volare il falco altamente.

Concessione all'inverno

La luminosa luce, la dorata
nella pulviscolante nube, rifrangente, rosea e
se la neve aspetta dietro l'angolo
dietro il monte
dietro il rosa
tu affila i denti, i ramponi,
arrota il passo, acumina la vista;
prova il peso del corpo, saggia l'equilibrio.

Attendi il ghiaccio (a piè fermo) tu
nella luce.

Proprio per i vari elementi: pulviscolo,

www.andreatemporelli.com

brina, freddo generale, fiato spesso.
Rose appassite, foglie, mazzi di dalie marce,
capriole del gatto.
Riflessi da ogni vetro, e la discesa della luce
omogenea, invernale, da ogni buco di monte,
crepa di legno, spazio di sasso. E

tu accettalo questo inverno
luminoso, in agguato, invernaccio
di luce, sospeso nevischio, prolungato
favonio, incendio doloso.

IL DRONTE

E se le sprofondanti immensità temevi
sopra o sotto, i marosi o il vento,
riparo le rocce ancora erano, alla novità ventosa,
allo spruzzo, all'orrore del fondo.
Era un regno di basalto, a precipizio
su raggrumate colate di lava, su smangiati coralli.
Ma poi: un lucchichio di sestanti, cannocchiali.
Abbattute le foreste piantarono canne da zucchero.
E tu inerte zampettante
prigioniero dell'isola, schiacciato
fra due azzurri diversi, di inesausta durezza.
E muri ciechi, di vele spiegate su caracche, e bandiere
fiocchi, pappafichi, tonfi d'ancora. E ghigni
di topi, pipistrelli, camaleonti e gechi.

Da *Bocksten*, Marcos y Marcos, Milano 1989

*

Se potessi scegliere un gesto, un luogo e un'ora,
l'ora sarebbe una sera d'aria tesa
e il luogo sarebbe un luogo come tanti:
una baracca in curva,
una pausa appena accennata di qualcosa,
calda bassa e fumosa,
dove seduto a un tavolo, toccando
una spalla, una mano o un bicchiere,
prenderei tempo prima di alzarmi
a seguire qualche sconosciuto fuori.

www.andreatemporelli.com

*

E poi qualcuno va, tutto è più vuoto.
Se ci ritroveremo, sarà per non conoscerci,
diversi nei millenni, nella storia
faticosa di tutti; e intanto arretrano
i ghiacciai, s'inghiotte il mare
lo stretto, ed il passaggio
è già troppo profondo, impronunciabile,
sepolto nel passato il tuo viaggio. Se ci ritroveremo
non ci sarà memoria per me, insetto,
per te, fatto farfalla tropicale.
D'altra parte, lo sai, non ci vedremo
più. Nessun colombo verrà, nessuna pista
a ricucire lo strappo, la deriva
di morte.

L'anguilla del Reno

Adesso sì, sorella, e più di prima,
se guizzi disperata tra scoli d'atrazina
e getti d'olio vischioso;
o se colpisci di coda, estenuata
la carezza dell'onda di fosfati che s'annera
sulla ghiaia della riva
(la riva, il greto,
il melmoso sabbione
frugati dalle torce delle squadre,
sfrecciano via elicotteri, lampeggiano
bluastre le sirene bitonali),
se adesso persino il Baltico è perduto,
circoscritto il viaggio
nell'armilla d'incendi e d'esplosioni,
e ti rituffi ai relitti, ai tesori del fondo,
chiglie corrose e catene d'ancoraggio,
a precipizio per correnti verticali, masse d'acqua
più fredde, dove scopri il tuo brivido,
è un profumo lontanissimo, il sospetto
di un sogno interrotto poco prima dell'alba,
quanto basta alla pinna e al tuo testardo
palpito delle branchie, per strappare
un attimo all'asfissia, un'idea di vita
all'evidenza dei fatti, l'ultima sfida all'ansia, un'utopia
alla paura di tutti.

www.andreatemporelli.com

da *Le cose senza storia*, Marcos y Marcos, Milano 1994

Paesaggio

Qui piove per giorni interi, talvolta per mesi.
I sassi sono neri d'acquate,
i sentieri pesanti.

*

Sul bordo delle rogge:
girini, latte scure. Una valigia
incatramata.

*

Un filo d'olio cola
sulla ghiaia. Sopra, cemento.
Se gratti la terra: detriti,
mattoni scagliati, denti di coniglio.

*

Si possono pensare rumori umani,
passi, palle da tennis. Voci eventuali.
Ogni frantume è ammesso purché inutile.

*

Siccome questo è il vuoto c'è posto per tutto,
e quel poco che c'è, è come se non ci fosse.
Anche i binari sono perfettamente inerti,
le lucertole immobili, i vagoni
dimenticati.

*

E poi il pollaio. Le cose senza storia.
O fuori. Una carriola
che non ha ruote. Un pozzo. Un secchio marcio
privo di fondo. Il nome di uno scemo:
Luigino. Piume dentro la rete, di gallina.
Buchi dentro la rete. Trame rotte.
Quello che non chiamate crudeltà.

www.andreatemporelli.com

*

Io sono questo: niente.
Voglio quello che sono, fortemente.
E le parole: nessuno adesso me le ruberà.

Visita notturna

Stai sognando
cratassi, tirabraccia, il drago soffia-naso.
Chissà cosa sognava Anna Brichtova, che stanotte
viene a trovarci con il suo mosaico
di carte colorate: la sua casa
col tetto rosso, gli alberi
nel prato verde, il cielo: e fuori un lager.
Questo è il vero regalo
che ho portato da Praga senza dirtelo.
Era con me sul treno, la mattina
che ho creduto di vivere all'inferno: Stoccarda,
o giù di lì, dentro un ronzare
di gente che lavora a non sa cosa
o per chi, ma lavora, preme tasti,
invia messaggi a ignoti dentro l'aria.
Solo occhi e dita, solo
un giorno dopo l'altro, smisurato
trascorrere di un tempo che non varia, che appartiene
per sempre ad altri,
ad altro che a sé stessi, e la paura, l'odio
del paria contro il paria, questa rissa
d'anime perse, nuovi schiavi. Il Grande
Bevitore di Birra, la Donna Occhi nel Vuoto,
Mazinga: i miei compagni di viaggio.
Chissà cosa sognava Anna Brichtova,
e cosa sogni tu, e come vedete
il mondo voi bambini. Lo troverete,
fra i vostri giochi, il gioco che ci salvi?

Noi tutti lo speriamo
guardandovi dormire.

www.andreatemporelli.com

da *Pietra sangue*, Marcos y Marcos, Milano 1999

TREMOLIO

I

In questa vasta desolazione di inverni,

mentre la terra rannicchiata si torce
e qualcosa declina, che certi chiamano secolo
o con fierezza immotivata millennio,

e il signor Swatch propone un nuovo tempo
universale, rivoluzionario, che scandisca
il giorno in mille unità uguali per tutti,

e tutti finalmente saranno in orario
nella rete, nel sacco, nel disastro
pilotato, felicemente privi di tempo o passato,

inutilmente tesi a un futuro virtuale
globale e inesistente, grazie al quale
la gleba del presente sarà lieve,

in questa vastissima desolazione di inverni,

mia nonna Idelma Formenti Bussolini
di anni novantanove, sorda quasi del tutto,
elusa la sorveglianza, è uscita sul balcone

e lì guarda e declama.

II

Davanti
trova quartieri su uno sfondo di nuvole,
finestre con donne affacciate di cui ignora

il nome, gli affanni, i piaceri; movimenti
incomprensibili di treni superveloci,
tessere magnetiche dello spessore di un'ostia,

antenne paraboliche e intrecci di cavi; e là sopra,
sullo schermo dei cirri, fra tracce
di jumbolini e satelliti,

forse scorre in immagine un secolo suo,
in bianco e nero: carrette
di morti che passano lungo le vie di Lugano,

www.andreatemporelli.com

il padre che amava formaggio e buon vino,
l'avarizia dei ricchi, orologi
a molla montati e smontati, un odore di terra

e galline; Radamès, Rigoletto, le febbri
difteriche, il tifo, due guerre, zio Lampo,
Bergamo e i transatlantici, un'ernia,

il caffè della luna, frontiere, sfollati
e un corteggio di volti
ormai dimenticati e senza nome.

III

Si crede abbandonata sul balcone; se avesse letto
Ezra Pound penserebbe di essere Ezra Pound,
a strapiombo su Pisa,

ma è solo lei, la minuscola
scheggia, una lucertola
troppo vecchia per muoversi sul muro.

E dice cose insensate.
Allarma i vicini.
Grida al vento.

IV

Si perde il suo delirio nella sera.
Le sue parole verranno raccontate a lungo
ridendo. Solo aria,

movimento dell'aria, vano. Ma se un merlo
attardato, o il primo pipistrello del crepuscolo,
le raccogliesse, quelle vibrazioni,

trasmettendole altrove, come un informe
ronzio; se quel ronzio, la pulsazione
debole del suo tempo provocasse

per vie traverse leggere alterazioni
elettromagnetiche, forse persino
un brevissimo sussulto di tensione,

se questo, che non si può escludere, avvenisse,
potremmo sperare che in un punto imprecisato
dello spazio, del nuovo spaziotempo, un terminale

www.andreatemporelli.com

anonimo, nel fondo di una stanza
o di un ufficio, visto o non visto, ronzante
in un bagliore azzurrino,

lampeggiasse per un attimo il suo estremo
ironico saluto: “e adesso, cari,
io vi lascio la mia buonanotte”.

A san Mamente, con Morris. In memoria

Les dieux ont toujours soif,
n’en ont jamais assez
George Brassens

È il sabato dei sabati, d’estate,
e il giorno è quasi dolce, qui sul lago.
Solo un’ondina, dunque, o il sussulto di un luccio
nell’andare svagato dei ricordi
ti riconduce tra noi, Dante, chiamandoti
dal tuo tempo scaduto. Psicopatico
paranoico, disse una volta quella bella figura
d’insegnante: quattordici? quindici anni?
Tu comunque già un bel pezzo di strada alle spalle.
Così le macerie si accumulavano,
lesioni, scricchiolii. Poi venne il gorgo
di tradimenti e pistole, il malinteso
per via dei biglietti, il morto
che forse nessuno voleva, proprio il finale
più assurdo, con la forma e il sorriso
di un cappio. Ma prima, molto prima
la ferita, nelle parole
e nei gesti: interminati
possedimenti d’ortiche. E pare in fondo
soltanto una questione di fortuna: chi l’ha avuta
e chi no. Giuseppe, Armando,
la Lucia sul balcone, a Balerna,
quello col fucile, in cantina, e i molti altri
perduti amici, cui adesso si ripensa con stupore.
E vertigine, anche: il sentiero passava di lì.
Si respira, si annusa l’aria. Sa di glicine.

www.andreatemporelli.com

da *Folla sommersa*, Marcos y Marcos, Milano 2004

In cammino

I

Era un pensiero, un amico? Era un'ombra
a tenerci per mano, a condurre. Con tenacia
toglieva una pietra, indicava il sentiero. Una piccola luce,
uno zufolo, non una tromba
d'oro.

Scomparsa, poi. D'improvviso: un affondo
di pesce svanito nel nulla, o fiocinato. Sull'acqua una striscia
più scura, qualcosa che impallidisce. Il viaggio
continua, irragionevole. Lambisce l'acqua, l'ombra,
sale ancora.

II

Quello che torna è il vuoto, come sai. Le cose zitte
blindate in un silenzio quasi ostile, e l'occhio inerte
che non sa più guardare. Un deserto
popoloso, un rumore. Dentro le mani cosa stringi?
I solchi incavati del palmo, un destino ridicolo.
Una volta si correva a perdifiato, ore di corsa,
e quando uno cedeva gli altri intorno
correvano per lui, ridando lena. La meta
era lì, correre insieme, non altro.
Correre insieme. Forse
anche adesso, solitari, siamo
insieme ad altri lontani che corrono
testardi. Passano concentrati
lungo le strade e le generazioni,
e vanno. E intanto ascoltano
il ritmo, e se mai un'eco
d'altri venisse a loro, come un vento leggero,
un richiamo. Messaggeri
anonimi, dispersi, di poche parole.
Li riconoscono i bambini,
e anche certi animali che li seguono
per un tratto, gioiosi.
Criniere d'aria, fiato. Dunque vai
con loro, che non sempre puoi vedere,
al tuo più lento passo,
uno fra i tanti.

www.andreatemporelli.com

Drosofile

Le drosofile sane si dirigono spontaneamente verso la luce e tentano di scappare, le altrerestano in fondo alla provetta […]. Vi si trovano numerosi handicappati, ciechi, paralitici…
Jean Pierre Changeux

"Drosofile, fuggite verso il chiaro,
volate alla sorgente della luce che vi abbaglia,
verso l'incendio, inebriatevi, immolatevi
o nell'aria svanite. Dite al fiore e alla rondine,
dite al vento di noi, che qui sul fondo
dei nostri giorni cantiamo silenziose,
senza più canto o voce; dite il poco
che sapete di noi, dite anche il troppo
che ignorate, di noi, del nostro esistere maldestro,
mosche mutanti, mostri
da altri decisi altrove e qui reclusi
e compressi: la mutante
shaker, che frenetica
spezza la vita con le ali vorticose;
l'altra paralizzata,
l'amnesiaca smarrita, la sensibile
che accoglie in sé ogni male e vi s'immerge, in un naufragio
di cui nessuno avrà notizia mai,
quella incapace di intendere, o che intende
ma non sa poi applicare ciò che ha inteso, e resta ferma,
come perduta, immobile, discosta. Siamo noi,
l'infimo grado della vita, quasi sasso, meteorite alieno,
quasi nulla e più del nulla inessenziali, cromosomi
sbagliati o contraffatti,
e vi guardiamo se volate, ripetiamo
dentro la nostra inesperienza il vostro volo, a noi non noto
e rubato per sempre. Ma vediamo la luce, conosciamo
forse più intensamente quel sentiero
che non percorreremo
e ci abbandona quaggiù.
Drosofile, drosofile,
che un sogno vi conduca verso l'alto, un soffio salga
rugiadoso con voi fino a quei bordi di provetta, oltre quel vetro
sottile che rescinde
il mondo a noi non dato dall'ipotesi
in cui qualcuno ha scelto di costringerci e crearci. E voi volate,
perfette, e il vostro anelito
è il nostro, e lo ignorate, e non ci salva."

www.andreatemporelli.com

Folla sommersa

La memoria non si oppone affatto all'oblio. I due termini che formano contrasto sono la cancellazione (l'oblio) e la conservazione; la memoria è, sempre e necessariamente, un'interazione dei due
Tzvetan Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*

Paul Hooghe, l'ultimo lanciere caduto su nessuna spiaggia, il superstite
delle trincee dimenticate e scomparse, su cui sorgono oggi
grandi complessi commerciali o lussuosi villaggi satellite
immerse nel verde di pitosfori, di platani le cui radici vagano
per antichi camminamenti sotterranei. il granatiere fantasma
ultracentenario spentosi a Bruxelles pochi mesi or sono,
come una piccola candela su cui passa il vento, che era stato
coscritto sedicenne di un secolo sedicenne (1916) eppure già
molto cattivo, molto crudele, ma si era ancora
al principio di tutta la storia,
alle vaghe promesse di stragi, alle belle bandiere: sapeva
di essere una curiosità, aspirava a un Guinness dei primati, a una targa?
E aveva memoria
lui, almeno lui, dei corpi nella notte e nel fango
straziati, mutilati, dei traccianti, sobbalzava, incompreso,
ripensando una mina saltare, una nube nervina?
Quei morti gridavano ancora grazie a lui,
dalla Marna o sul Carso?
O il nastro era già scorso, la pellicola
riavvolta e ormai illeggibile, tradotta
nel passato remoto dell'euro, o in alzheimer? Ottant'anni,
secondo gli storici perdura la memoria
viva che il mondo ha di sé: poi è deportata
in un posto dove adesso c'è Paul Hooghe, coi suoi compagni,
i ricordi che forse aveva mio padre e quelli della sua età,
tra un po' ci sarà anche mio padre e tutti i suoi amici e nemici,
una grande folla sommersa che ci guarda in silenzio e ci attende.

Lezione dei gatti

Adesso che sei voce del paesaggio, o solo vento
incolore tra innumerevoli foglie,

e goccia e goccia e goccia,

stelo d'erba

perso dei prati, fumo, e né ricordo
o memoria, né pensiero

www.andreatemporelli.com

cosciente o evocazione
voluta ti fibrilla in un patetico
compianto metafisico,

è lo sguardo, la pelle
a scoprirti in bagliore, nella curva
lenta di un braccio di fiume: qui si sta bene,
uno pensa, e si è protetti e armoniosi,
e questo accade

non perché il tempo è bello, l'aria tiepida, gli amici
premurosi e presenti: ma perché
la terra accoglie quello che non c'è, ma pure è stato,
e trascorre dalle radici alle foglie più alte, e passa all'aria
e ricade. Potrei dirti

che qui si porta pazienza, ci si sforza,
che un pesce è balzato sull'acqua, che in un posto
privo di nome un fuoco è ancora acceso, una scintilla
vaga di notte in notte.

Che di fronte alla tua casa un gatto bianchissimo
per ore è rimasto a vegliare un compagno travolto, ritto immobile
accanto a un breve un rivolo di sangue
più nero dell'asfalto. Qualcosa di grande
saliva da quei gatti a chi passava, come un'ampia
luminescenza notturna, o anche una forza
disarmata, una pupilla
lucida. Due ragazzi
a lungo si sono fermati in silenzio a guardare.

da *Storie dell'armadillo*, I quaderni d'Orfeo, Milano 2006

STORIE DELL'ARMADILLO

Buongiorno, dice l'armadillo a un netturbino. Per caso
ha visto passare di qui un opossum?
L'uomo alza la scopa verso nord, dove una nube
fluttua sopra i deserti come una grande montagna. L'armadillo
ringrazia e s'incammina controvento.

*

Addosso la corazza e l'elmo in testa: così va
con la sua vista scarsa e le sue carni
deliziose e protette. Va perché va,

www.andreatemporelli.com

perché bisogna andare, perché il mondo
è grande, il tempo breve. Poi il profumo
di certi fiori, davvero delizioso.

*

L'armadillo canticchia sul cammino.
Non lo ascolta nessuno.
È un peccato: se qualcuno lo sentisse
potremmo sapere cosa canta
questo piccolo animale coraggioso. Magari
ci metteremmo in cammino anche noi.

*

Adesso l'armadillo ha sete: è in mezzo al deserto.
Segue ancora le tracce dell'opossum, ma il deserto
non conserva le tracce. Allora segue
certe linee più scure sul terreno e così arriva
davanti a un carro armato rimasto lì nel nulla.
Salve, dice l'armadillo al carro armato.
Ma quello resta zitto.

*

Se il carro armato potesse pensare,
forse sarebbe stupito. Invece è vuoto,
arrugginito e impolverato. Ma l'armadillo è cocciuto.
Lei è grande e grosso, gli dice. Ma non parla, non saluta.
Dovrò morire di sete davanti a un maleducato?
Per fortuna dalla mestizia del cannone
sbuca adagio un topino.
Non badarci, gli fa. Questo è un disadattato.
Vieni dentro, ti offro qualcosa.
E l'armadillo ringrazia.

*

Quando è necessario
l'armadillo può scavare per ore:
lunghe tane, zone umide e buie dove aspettare
tempi migliori, piogge, epoche in cui la speranza
non è poi del tutto impossibile. L'attesa
sia pure lunga, lui la inganna dormendo.
E quando sorge la luna legge Cervantes.

www.andreatemporelli.com

*

In uno stato quasi del nord hanno fatto una legge
sugli armadilli: è vietato possederne.
Si possono possedere
automobili, schiavi in maschera, fucili, ma armadilli
proprio no. È una legge interessante,
pensa l'armadillo. E si ferma un po'
in quello stato
così lungimirante.

*

Certe volte, in sogno, gli sembra di vederli:
branchi di puma, giaguari, altri animali forti
di cui non sa il nome. Colonne di autotreni,
ruote larghe, dentate, selvaggina
ignara di un'estinzione immensa.
Predatori, disperati, fuggiaschi,
tutti in fila nella stessa direzione, tutti
ugualmente entusiasti.
Allora si sveglia e pensa.

*

Uno dice: l'armadillo (adesso sta pensando). Ma in effetti
l'armadillo è un concetto teorico: una specie
o comunque una categoria. Io non sono
l'armadillo, sono un armadillo, e non so nulla
di quello che davvero sto facendo. Il mio futuro
è modesto: qualche insetto, lumache,
magari dei figli: quattro,
uno per ogni punto cardinale.
Eppure i miei passi vaghi
vanno da qualche parte, queste tane che scavo
serviranno anche ad altri, con un po' di fortuna. Lo spazio
serberà qualche traccia del mio fantasticare
controcorrente. Così l'armadillo, l'idea
di armadillo, mi guida, e io guido lei, io la conduco
nel mio piccolo verso i tempi a venire e le montagne
gelate, e i grandi laghi.

*

Quando si lucida le scaglie, si fa bello,
l'armadillo ripensa alla figura improbabile

www.andreatemporelli.com

di un incerto suo antenato italiano:
quello che venne esposto
insieme a un unicorno, a un vitello marino
e a certi coccodrilli scorticati
da un signore padano insieme ai resti
dei nemici prima uccisi e poi mummificati.
Pare ci fosse anche un drago a sette teste: non stupisce
l'astuzia dei potenti, né l'orgoglio
di quel collezionista. Ma da dove
poteva mai venire un armadillo
nel Trecento alla palude dei Gonzaga? Una leggenda,
senz'altro, o forse un'acquisizione
posteriore. Ne discende:
che alla bacheca dell'orrore è preferibile il charango
(mal che vada, è pur musica, non incubi); che i serpenti
sono sempre esistiti; che un armadillo, come ogni ribelle,
deve fare molta attenzione.

*

Quello che gli piace: l'acqua, il vento
se non è troppo forte, i boschi, l'erba magnifica
quando è umida di notte e annuncia l'alba,
l'odore di funghi e certi insetti
delicati. Anche in città ci sono posti mica male:
vicoli, tubi, cantine qualche volta. E nessun puma.
Venera inoltre la pacifica
tenacia dell'opossum: l'indifeso.

*

Si può dire: il bardato, il cingolato, il solitario,
lo sdentato, il pavido, il lento,
quello che non può saltare, che non si gira,
il mangiavermi, il leccaformiche, il ladro,
il fuggiasco, il talpone che gira in tondo,
il tiratardi, il nottambulo, l'unghiaforte;
quello che si diverte a far cadere i cavalli,
li azzoppa e si squassa le scaglie
dal ridere dentro il suo buco graveolente.
Lo si può maledire, cercare di notte
con bastoni appuntiti, o con mazze, denti di cane.
Si possono reclutare indigeni ubriachi
o eserciti di zanzare per dargli la caccia.
L'armadillo non ci bada.

www.andreatemporelli.com

*

È inutile tirarlo per la coda:
come si sa per esperienza l'armadillo non cede
così facilmente. E poi ci sono voluti
forse cinquanta milioni di anni, un imprevisto
casuale e un bel po' di fortuna:
un marinaio di belle speranze,
una tempesta, un naufragio in un golfo terribile,
una terra fiorita e ignara cui approdare.
Ne ha viste troppe per spaventarsi o perdere coraggio.
È stato lungo il cammino, arduo il viaggio.
Ora procede, un passo dopo l'altro. Quasi allegro.

*

Tra le altre cose che ha riportato su dai tempi
più lontani, anche la lebbra. La conosce, ne sa
l'obbrobrio, l'umiltà delle carni corrose,
e quanto è fragile la corazza dell'orgoglio.
Così saluta ogni fiore che incontra, gentilmente,
e ai desolati porta farfalle secche, piccoli doni.

*

Un punto debole, certo: il solletico. Sotto la coda,
dove molle si snoda il ventre, e le antiche dolcezze si accampano,
basta poco, piuma morbida o carezza,
pennacchio, cima d'aconito. Subito scoppia il riso
irrefrenabile. Ride l'armadillo mentre mani
lo trascinano indietro, verso morte o prigionia, verso il fatidico
bastone che lo attende. Eppure ride,
e non è solo questione di solletico. Pensare
a tutto questo odio, alla violenza, alla brama,
e a ogni cosa in fin dei conti ridicola, perduta
nel nulla delle epoche, scaglietta di storia
nella lorica di storie che la fame o la forza s'intessono,
uguali sempre, sempre dimenticabili, inutili
atrocità ferruginose. Quando ride così, l'armadillo non fa
propriamente paura: sconcerto, forse, negli occhi di chi
si accanisce, s'infervora. Appetito che scema, e improvviso
una specie di vuoto allo stomaco: mediocre
chiama una biologia rassegnata, senza sogni, una politica
medicamentosa, sordida,
la coscienza ne ride, cupamente,
e chi assiste alla scena s'adombra, s'inquieta.

www.andreatemporelli.com

Non è un bello spettacolo,
un armadillo che ride morendo
mentre sdrucciola. In realtà,
con la strana allegria delle prede,
lui guarda in quegli istanti dentro gli occhi
del gliptodonte, e gli parla,
come talvolta si parla a un amico o a un fratello scomparsi,
eppure sempre presenti,
e spiritosi.

TESTI INEDITI
dalla raccolta *Corpo stellare*, in corso di stampa

STLANIK

Dopo due o tre giorni cambiava il vento,
e calde correnti d'aria portavano la primavera.
Varlam Šalamov

Uno chiamava da un ponte, esile sulle correnti:
l'acqua, ancora, diceva senza dire: sempre qui
l'appuntamento: nella luce dell'acqua,
qui accanto, nella luce. Sospesi.
Accarezzando qualcosa: ringhiere, cortecce
d'alberi morti, schegge d'osso, pettini smangiati.
Con le mani, con gli occhi o con la voce: proteggere
quello che sale da dietro, da sotto,
non visto, nelle gole più cupe: l'improvviso
guizzare di un uccello nella luce
del botro. E dire grazie,
umilmente. Con cura.

Un altro andava
portato dalle alghe: contava sassi, asperità fluviali, voragini.
Schiacciato dal tempo, scivolava nel flusso, annichilito.
Rinunciando a ogni cosa: niente occhi, niente dita,
e più nessuna memoria, o senso. Grida, forse,
grida scolpite su grate, graticci di dolore. Pietre
coperte di muschi, fanghiglie, e luce cruda di ghiacci, serpenti
nei cunicoli. Rose senza radici. Masticava
del vetro, annegando per tutti.

Il terzo era distante, irraggiungibile. In cammino, in cammino:
oltre la fatica e il deserto. Camminava
tradito, a testa alta, ancora in piedi.
Sotto le nuvole e contro le nuvole, marciando.
Sotto le nuvole e sopra le nuvole, con passo

www.andreatemporelli.com

barcollante, ma lo sguardo
fisso verso l'Amur, dove acqua sporca
trascinava carcasse verso il mare
vietato. C'è chi dice
recitasse Petrarca.
Alzate gli occhi, diceva, alzate il corpo, nel vento
cercate le ali.

Nevica. Il pino prostrato si rialza,
segna nel gelo la via del primo fiore.
Annuncia frutti, torrenti.

E l'armadillo cammina verso nord.

Il furetto di Tenerife

La iena striata del deserto
dal ventre squarciato, le lucertole,
lo scoiattolo dormiente sorpreso da qualcosa
nel sottotetto, ignaro dei suoi giorni, l'elefantino
dei ghiacci: ora riposano muti,
fermati sul confine della vita
e della morte, vane mummie rassegnate.
Solo il furetto, chiuso in una smorfia
di dolore di rabbia o stupore,
grida tutto l'inganno il desiderio
di correre nei prati per conigli e profumi,
di mordere o baciare tramutarsi
in luce sangue latte,
per svanire e rivivere in eterno,
come le nuvole e i fiumi.

Una telefonata a Ravecchia

a Pietro De Marchi

Porci – dici che disse da lontano: *sono solo dei porci!*

Lo si può immaginare un po' curvo sul telefono, lui alto,
con la sua voce sparsa di foresta e di vento, radicata
nei secoli e volante
leggera sulle povere cose e sulle grandi. Dei *porci*
neppure il nome vale la pena di citare, loro sanno
o non sanno di esserlo, e non cambia
una virgola o iota
nella crestomazia. Come quei ricchi
che mettono trappole e vetri e sorrisi di pietra ai giardini,

www.andreatemporelli.com

e anche peggio, magari
rotweiler, nanetti. A nord favonio
stampato sopra il muro, corpi azzurri
si specchiano in un'acqua senza tempo,
vagano assenti lungo superfici
liquide, indefinibili, dove tutto è possibile indolore
come dentro una ciucca
immarnata, o in un limbo. A sud pianure,
strade che s'inanellano, poteri
ascosi e splendidissimi: qui giovani
ardono ignari e cadono dietro gli ipermercati. Però merli
fischiano altrove fresche ariette metafisiche, le martore
rodono allegre i cavi, e certe volpi
notturne colonizzano città tracciano segni
di cui pochi si avvedono, parole
d'ambra, forse un poco durevoli, e non bieche.

Maelström

Era la sera di un giorno poco lieto e già greve,
cadaveri imbellettati deambulavano nel bunker
e un ammiraglio si incaricò del discorso, che non fu breve.
Poi una voce di palude declamò qualche cosa,
a mezz'aria sventolarono pròtesi fuori luogo,
ciocche di peli, versi masticati, gusci di lumaca:
salamandre della finanza ingurgitavano bio-yogourth.
Sulla coffa ghignava il corsaro agli squali,
la ciurma e la famiglia schierate ai suoi piedi,
i corifei, le damine già pronte all'applauso, gli schiavi…

Alzavano i bicchieri credevano di bere
simulando perfino un garbato singulto.
Mostravano i denti credevano di sorridere
estraevano tovaglioli da un portadollari consunto.
Parlavano di poesia credevano di comprare
gridavano girotondo cadevano affranti.
Custodivano valori scuoiavano comunisti
nascondendo nel naso staffili e diamanti.

Rimaneva appena il tempo di risalire in superficie
rubare una bottiglia, un ombrello o una bara
prima dello sprofondo finale e del buffet.

Lassù pioveva a dirotto la città era deserta
milioni di gocce di pioggia cadevano sulla realtà.

www.andreatemporelli.com

Corpo stellare

Mi segui con un pensiero, sei un pensiero
che non devo nemmeno pensare, come un brivido
mi strini piano la pelle, muovi gli occhi
verso un punto chiaro di luce. Sei un ricordo
perduto e luminoso, sei il mio sogno
senza sogno e senza ricordi, la porta che chiude
e apre sulla corrente di un fiume impetuoso. Sei una cosa
che nessuna parola può dire e che in ogni parola
risuona come l'eco di un lento respiro, sei il mio vento
di foglie e primavere, la voce che chiama
da un posto che non so e riconosco e che è mio.
Sei l'ululato di un lupo, la voce del cervo
vivo e ferito a morte. Il mio corpo stellare.

Nella boscaglia

Balugina ancora a tratti
la strada maestra fra gli alberi
con le sue luci bianche i rettifili
d'ogni giorno ogni ora e scompare.
Boscaglia adesso e fremiti di bestia.
È che a volte bisogna scartare
di lato gettarsi tra i rovi
rimettersi in cammino fuorivia
per non morire. Nelle stazioni
di sosta tra vampe di neon
cecchini e benpensanti vegliano
scrutano gli arrivi,
montano e smontano lesti
fucili perfettamente ingrassati.

Bandito

Mesta pianura una strada di terra
traversa argille secche
case basse di calce
paesi d'arsura.
Ogni imposta persiana serranda
ogni porta si chiude su te
al tuo angoscioso passare.
Restano muri riarsi
occhi e mani invisibili
bocche cucite

www.andreatemporelli.com

là dietro la dentro
un respiro sospeso
di corpi negati, disastri,
paure. Ti resta il deserto
svasato laggiù oltre le case,
la roccia, la fine
di tutte le cose. Sei perso,
bandito.

PONT D'ARVE

Calante, la sera, calante, eppure chiara.

Sul ciglio di un ponte,
sopra un fiume, su un lago di traffico,
sui consueti frastuoni di un giorno qualunque,
gente e gente, una pace subitanea. Semaforo rosso,
si resta in attesa immobili, volti al tramonto,
al viale di luce che fugge, alla notte che arriva,
fiduciosi, investiti dal tempo.
Quasi eterni nell'attimo: passeri
perduti in uno spazio, fermi in volo,
attoniti di essere lì, al centro del mondo,
per sempre appaiati.

*

Oggi accecante l'Arve nel primo sole.

Torna alla luce novembre, anitre strepitano
e sulle rive i corvi distendono le ali.
Verdissima la pupilla dell'acqua,
il giorno aperto. Cigni
battono la corrente, alzano il volo a nord,
due punti chiari e l'alba che li accende.

*

Qui ci si può arrestare, quasi con gratitudine
o timore. Si guarda chi passa, le case,
il vortice di vite che s'incrociano, il fluire
dell'acqua. Si respira
tutta l'assenza e tutta la presenza
di qualcosa. Un ramo che oscilla
nel vento, un mormorio.

L'enigma di una rosa.

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA
Cesare Viviani, *Credere all'invisibile*, Torino, Einaudi 2009

Dopo quattro anni dalla pubblicazione della raccolta *La forma della vita* (Torino, Einaudi 2005) Cesare Viviani abbandona la vena sociologica per riprendere una tematica riflessiva, impegnata, già presente in uno dei capolavori della poesia del Secondo Novecento, *L'opera lasciata sola* (Milano, Mondadori 1993) e nel *Silenzio dell'universo* (Torino, Einaudi 2000), il rapporto tra uomo e Assoluto.

Nell'*Opera lasciata sola* la riflessione riguardava i temi più complessi con i quali da sempre ci si scontra. Dominato dalla volontà di dominio, l'individuo finisce con il perdere anche Dio e con il rinnegare la propria umanità: «E tu, Dio, ti abbiamo visto nascere, / sei cresciuto nella confidenza delle nostre case, / ora vuoi essere solo il Signore degli animali, / non ti piacciono più gli uomini». Della solitudine esistenziale è emblema l'opera stessa, abbandonata nella dissoluzione del soggetto, che la Postmodernità ha portato alla consapevolezza. Sullo sfondo rimane il "preticello" quale figura di un mondo ancora possibile. La vocazione all'approfondimento speculativo continua nel *Silenzio dell'Universo*. I quesiti esistenziali trattati nell'opera precedente e sollecitati dalla terribile esperienza della morte ora vengono sottoposti ad analisi sistematica: «Amava le creature il Creatore, / ma loro hanno smarrito la sua voce / e ogni cosa ha acquistato valore»; «Chi ama le buone qualità e le virtù / non ama il Creatore»; «Viene dalla parola, dal pensiero / il male originale. Il Creatore / ignora il bene e il male». Viviani non disdegna, pertanto, di impegnare il lettore in un'intensità insolita di pensiero: il suo si può configurare come un vero e proprio grido di protesta dal tono biblico, tutto teso ad instaurare un rapporto con l'Altro, con l'Alterità: «La vera alterità è in rapporto con l'unità, cioè in rapporto con quella realtà che non ti permette alternative, perché è lì che tu non hai più scappatoie intellettuali, morali, non hai possibilità di recupero, di aggiustamento, di protagonismo e di interventismo del Dio, dal momento che hai di fronte una sola possibilità e con quella bisogna confrontarsi», egli stesso chiarisce.

In *Credere all'invisibile* lo scrittore sembra superata la duplice dimensione purgatoriale per approdare ad uno stile "paradisiaco", inteso non solo come contemplazione, ma soprattutto come ulteriore approdo e come altro passo di conoscenza. Lo stile,

www.andreatemporelli.com

infatti, si smaterializza senza perdere aderenza al mondo: «Amore della materia. Amore del corpo. / Amore dell'eterno. E il movimento / introduce la via, copre l'eterno. / Nei corpi affascina la materia, / non il movimento. / Oh! La materia in movimento: / quale illusione di vita, di amore, / di libertà dell'eterno» (p. 13). Il superamento del dualismo occidentale viene trasfigurato da uno stupore intellettuale che si genera e di riflette nella parola, in consonanza con l'ultimo Luzi, il Luzi di *Dottrina dell'estremo principiante*, in cui il "dilemma interrogativo" si trasforma in esclamazione. E delle ultime composizioni del poeta fiorentino Viviani conserva la freschezza stilistica, la cristallinità di espressione, nonostante la condivisa difficoltà di esprimere l'inesprimibile e soprattutto la profondità meditativa.

Tale scelta stilistica aiuta il poeta ad abbandonare completamente ogni spunto narrativo e descrittivo di un mondo esterno, per ripercorrere fino in fondo un'esperienza integrale e integrata che impegna la totalità dell'essere umano. In lui troviamo la "felicità mentale" di chi, nonostante l'arditezza del proposito, riesce a condensare in poesia l'apertura ad una realtà che ontologicamente si presenta superiore e, pertanto, ribelle ad ogni inquadratura verbale. Ma proprio qui si dispiega la magia della poesia, che all'interno di una forte componente razionale, coinvolge la totalità dell'essere umano in una produzione che «non ha confini» (p. 13).

Ora tra svariate possibilità di lettura suggerite da un tema così vasto, privilegerò una particolare chiave di interpretazione, quella secondo cui la visione del poeta tende a raggiungere un'unità di senso all'interno del molteplice, del vario e del contraddittorio. Viviani non tenta la visione dell'Essere Divino, anche se non manca qualche suggestione esplicita, in cui si augura di raggiungere «il punto di felicità / di vedere l'Onnipotente tutto preso / a coltivare il suo campo e il suo grano» (p. 75). E in questo viaggio esplorativo mi atterrò alle indicazioni della quarta di copertina, secondo cui «l'"invisibile" di Viviani non è qualche cosa di trascendente, ma è ciò che, innervato nella natura, resta indecifrabile, incomprensibile, irriconoscibile. E dunque credere, più che l'oggettivazione di una fede, è rispettare, accettare, affidarsi alla vita». E proprio su questo "oltre" va ricercato il germe dell'ispirazione, un "oltre", tuttavia, che non teme di confrontarsi, almeno come possibilità, con un "Oltre", postulato, più che scoperto, come necessità implicita di un superamento della percezione e del frammentarismo relativista, causa della consunzione stessa di un pensiero non più in grado di tendere alla verità.

In questo clima di dissoluzione l'autore inizia un cammino che lo conduce ad una fondamentale conquista: l'acquisito rapporto tra parola e realtà sposta decisamente la riflessione sull'esistente. E tale conquista viene perseguita in due direzioni: quella verticale di natura filosofica e quella orizzontale di natura quotidiana, all'interno della quale includiamo anche la soluzione linguistica. L'impasto di creatività figurativa e di riflessione avvicinano la sua scrittura per molti versi ad un dettato in prosa, in primo luogo per la capacità di delineare scene rapide ed essenziali e, in secondo luogo, per la disposizione a cogliere il nesso tra il visibile e l'invisibile: «C'è una distanza incolmabile — sostiene il poeta stesso — tra la conoscenza e la vita — pur tra le forme più penetranti della prima e le più semplici della seconda. Ecco che la dimensione creativa e il lavoro artistico permettono la percezione di "bagliori di vita", e dunque l'esperienza di ciò che altrimenti non sarebbe sperimentabile né conoscibile».

Il tema del tempo introduce la silloge: «Arriva un tempo in cui finisce il tempo / e sempre più si assottiglia e aderisce / alle rughe della terra e dei massi». Il tempo reclama la sopravvivenza della memoria che «c'è e non c'è» (p. 5) e gli uomini «si accorgono e non si accorgono, / sanno e non sanno» (p. 25), stilema luziano interpretabile come superamento delle aporie dicotomiche

www.andreatemporelli.com

tramite il principio di Anassagora, secondo cui «ogni cosa è in ogni cosa» (Anassagora, fr. 1 Diels-Kranz), filtrato attraverso il Neoplatonismo rinascimentale e, in modo particolare, attraverso il pensiero di Niccolò Cusano, secondo cui «in ogni creatura l'universo è l'essere di quella stessa creatura». Quindi l'essere di ogni cosa è l'essere "contratto" di tutte le cose, che poeticamente viene risolto in una brillante immagine: «Ogni bagliore è luce dell'eterno, / è riflesso divino» (p. 5). Se, pertanto, in ogni creatura sono presenti le problematiche (limite ed infinito, gioia e dolore, nascita e morte, libertà e determinismo, conoscenza e inconscio, meccanicismo e teleologismo, uomo e divinità) dell'universo intero, negli animali, nelle piante, nelle cose Viviani può impostare in modo decisamente originale i grandi quesiti e grandi dubbi e squarciare il velo di Maya, il visibile, che circonda l'esistente. E il risultato non viene conseguito mediante un'azione istantanea, prevede una cammino attraverso difficoltà, perché «della Divinità si può dire che sta / in uno splendore inavvertibile. / Mentre procede cieco il vivente; / non vede, tocca solamente» e questa «è l'unica possibilità / di uscire dal destino umano« (p. 7). Non mancano i dubbi: «E se l'incomprensibile / fosse l'immaginazione?», ma subito il poeta si appella un principio unitario "esterno" conosciuto, non creato dalla mente: «E i colori della terra, innumerevoli, / ma quali colori, se confluiscono tutti in uno, / uno sfumato pastoso, sabbioso, / vortice di materia, eterna origine» (p. 14). Se la percezione sensoriale spesso si trova avviluppa in labirinti ossimorici che spingono ad allontanarsi dal mondo concreto («E così si arriva a dire che è / bellezza assoluta, impareggiabile, / […] / e così si continua a ubriacarsi, / a fuggire lontano, / a finire nell'inesistente, / a non vivere», p. 17), sopraggiunge la poesia a fornire un'ancora di salvezza. Come Luzi stentava a riconoscere l'immagine divina nelle persone dei terroristi assassini, così il poeta milanese soffre la contraddizione tra «un assoluto uomo, il peggiore, / il peggior delinquente» e la sua essenza «segno di perfezione» (p. 22). Ma l'antinomia è costitutiva del viaggio: «"Si salva chi non crede": / […] / «Invece la fede, rinforza, / […], ma condanna, / condanna in eterno"» (p. 23). E il modulo caproniano influisce nella rappresentazione della ricerca: «tutti i pensieri si dividono e vanno a condensarsi / intorno a due princípi o estremi: / il pensiero dell'assassino e quello / dell'assassinato».

Viviani, tuttavia, è in grado di superare ogni tentazione manichea o cartesiana, in cui si profila netta la divisione tra il visibile e l'invisibile, mentre chi insegue, «tutta la vita / l'Ideale, sia pure fatto di materie / o di perfezione di forme», in realtà non fa altro che adattarsi ad «un enorme caso» (p. 36). L'Eterno sta ben oltre le nostre attese e raffigurazioni: «Così l'eterno come lo pensiamo non è / l'eterno, noi lo immaginiamo / come un sentiero di cui non si vede la fine» (p. 38). Come sarà, dice S. Paolo, non è ancora rivelato e, quindi, «tutto questo reagire alla fine / è ombra». Non resta, pertanto, che affidarsi ai segni presenti nel reale, percepiti attraverso bagliori accecanti, in cui il dolore («Il labirinto del dolore / dà il senso dell'interno come l'amore», p. 9), il movimento («il movimento / introduce la vita, copre l'eterno», p. 13), il «vortice della materia» (p. 14), la parola («E così si arriva a dire / che è bellezza assoluta», p. 17), la contraddittorietà della vita («Un assoluto uomo, il peggiore / […] ha una storia / così coerente, esatta / […] da diventare un segno di perfezione», p. 22), la riflessione («"Invece la fede cura, rinforza / […] / perché fa prevalere il pensiero"», p. 23), la rappresentazione dell'oltre («i cieli sono anch'essi / costruiti, edificati», p. 25) costituiscono le tappe per raggiungere la «dimensione ultima, / indimostrabile, / inconfutabile» (p. 24), dove il sentimento, il sogno, la vita travalicano l'evidenza: «Senza commenti quella casa / è un sentimento nostro» (p. 29). Il semplice gesto è "vuoto" senza l'invisibile, senza l'invisibile la realtà è monca. Quando, poi, si giunge a credere all'invisibi-

www.andreatemporelli.com

le, il mondo lascia trasparire aspetti sconosciuti («Così, andare a scoprire / tutto quello che accade nel silenzio, nell'ombra, / e vedere, ma cose incomprensibili», p. 31), alla cui base si pone un amore perfetto, non ampliabile né riducibile («la forza vitale: fatale / è l'amore per ciò che è costruito dall'uomo», p. 31). Il tempo-altro si rivela negli odori e nei colori e la bellezza si incarna nel corpo. L'arte si pone come l'"invisibile" di un luogo, lo strumento che scardina la resistenza di quella stessa materia che salva «dal vortice incessante dei pensieri» (p. 37) che raffigura un eterno privo di agganci con il reale, estraneo ad un percorso interminabile («Così l'eterno come lo pensiamo non è / l'eterno, noi lo immaginiamo / come un sentiero di cui non si vede la fine», p. 38). Neppure la morte riesce a frenare quel flusso che scorre verso i luoghi dell'invisibile, dove «forse c'è un tempo fermo / che non ha futuro» (p. 49).

E di fronte a questa esperienza, in cui si realizzano il fine stesso dell'esistenza e l'anelito naturale alla conoscenza, il poeta comprende che «L'azione più grande / è aver guardato incommensurabilmente. / Non è generare o far nascere, / ma è compiere atto / che non si può dire o capire». E proprio in questi versi si compendia non solo il significato ultimo della raccolta, ma anche l'elemento costitutivo di una poetica che unisce pensiero, parola ed etica in un'azione che racchiude l'essenza dell'essere uomini, cui viene affidato il compito di tendere alla verità. Grazie a questo contatto con la realtà Viviani non scade nell'orfismo, perché le cose conservano la loro essenza. Il poeta, pertanto, va interpretato come un *homo quaerens*, grato per i doni ricevuti («ogni particolare, ogni fiore / ha mondi diversi e qual errore / affermare il nostro fare, / il nostro dare, quando invece / è un continuo ricevere», p. 54), che cerca l'unione con il Tutto: «"Uniscimi, Signore, al resto del mondo, / agli altri, agli alberi, alla terra"» (p. 56), che al termine del percorso il giunge all'esperienza della libertà, la quale comporta un dovere, una responsabilità nei confronti dell'esistente, perché non basta affermare: «ma io non c'entro / con la sua caduta e la sua fine» (p. 74).

All'interno di questo cammino acquista significato strumentale la parola, una parola limitata, ma anche uno mezzo conoscitivo, luzianamente, indispensabile («Fece lei, la parola, più di quanto / operai e operatori, scienziati e inventori, / mercanti e costruttori / avevano fatto», p. 65). In tale prospettiva anche gli elementi astratti («L'orrido che permane / inascoltato, negato», p. 16), vanno sempre riferiti a percezioni emotive interiori piuttosto che a rappresentazioni intellettuali. Sovente l'aforisma risolve una situazione: «La ferocia induce l'amore» (p. 22). Non è raro il caso in cui la mescolanza tra astratto e concreto fornisca l'occasione per riflessioni: «Si illimpidisce il giorno sulla tragedia. / Secoli di gesti e preghiere / influiscono, agiscono. / Ora sta a noi decidere / se invocare l'infinito o respingerlo» (p. 41). Frequenti sono le esclamazioni, come nella *Dottrina dell'estremo principiante* di Mario Luzi, come espressioni di gioia per la *visio*, come pure le corrispondenze baudelairiane («Avere appreso dalla natura le parole, / dai salici, dalle acque correnti», p. 78), che mai giungono ad una dimensione onirica avulsa dal reale.

Le suggestioni poetiche del testo, come si diceva, lasciano spazio ad interpretazioni diverse, come diversa e individuale è l'esperienza dell'invisibile, che Viviani ha voluto tracciare invitando il lettore a compiere un cammino personale.

Giuliano Ladolfi

SAGGISTICA

Alberto Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Sossella 2009

Concordo con Alberto Casadei che l'ispirazione poetica è un mito antico, romanticamente riproposto secondo un modello non più teologico, ma naturalistico, e come tale

www.andreatemporelli.com

evanescente, non documentabile né procedurabile. Con questo non intendo dire che l'arte debba essere misurabile e schematizzabile come la tecnica, mi preme sottolineare che nel concetto di "ispirazione" il "novecento" ha potuto introdurre ogni specie di eccentricità e di elementi "razionali", sublime ossimoro.

Con piglio sicuro e con padronanza dell'argomento, lo studioso rivisita i grandi trattati di poetica da Platone ai nostri giorni, ricostruendone la fortuna e l'eredità che, nonostante i duemila e trecento anni circa trascorsi dalla composizione dello *Ione*, viene ripresa nei concetti «di *scarto*, di *fuoriuscita dalle regole*, di *oscurità* (a tutti i livelli) *semiotica*» e continua a conservare «una forma di aura, la di là degli abbassamenti sociali del ruolo del poeta da Baudelaire in poi, e al di là dell'impiego individualistico-narcisistico» della lirica contemporanea. A questo punto, Casadei lancia la sua sfida ai concetti passati, da un lato sottraendo l'ispirazione all'impalpabilità semantica e dall'altra inserendola nel settore delle neuroscienze. La tesi dello studioso si basa su una serie di presupposti: «Il mondo primitivo di vedere la realtà non è, vichianamente, poetico in sé; lo diventa quando la lingua comincia a svolgere un'opera che è tipica della genesi biologica, collegare tra loro elementi diversi. Non si tratta ancora di sintassi: si tratta di un procedimento analogico, ovvero di metafore. Si può cioè ipotizzare che, a prescindere dalla sua origine, il linguaggio comincia a svilupparsi in modo intrinsecamente metaforico». L'ipotesi è senza dubbio suggestiva, ma difficilmente verificabile. Ci è forse noto che i nostri progenitori usavano espressioni che secondo le nostre categorie interpretative sono definite metafore? In secondo luogo, siamo proprio sicuri che quelle che noi definiamo metafore fossero percepite da loro come metafore? Mi spiego: l'associazione analogica di due àmbiti viene intesa come tale da una mente che sa distinguere, separare, identificare. Ma per i progenitori questo era possibile? Se avessero usato modelli sovrapponibili ed interscambiabili, potremmo ancora parlare di "metafora"? Se, invece, questo fosse stato il risultato di un'attività inconsapevole, non cadremmo allora nella posizione platonica, *mutatis mutandis*?

Ma rientriamo all'interno degli schemi culturali nostri. Casadei motiva che «è insomma plausibile che il linguaggio poetico costituisca non una specializzazione di quello comunicativo, bensì una sua forma alternativa». A questo punto occorre preventivamente chiarire il concetto di "linguaggio comunicativo", perché, se viene inteso in accezione estesa, nessuno potrebbe negare che la *Divina Commedia* o i *Canti* di Leopardi entrano nel circuito della comunicazione — in caso contrario sarebbe esclusa ogni possibilità di lettura —, se invece si intende che è diverso dal linguaggio della comunicazione quotidiana, si rovescia, per fortuna, l'intero "novecento". A questo punto ci si domanda: «Dove sta la differenza? Ci si limita unicamente ad un gioco di figure retoriche oppure occorre scavare più a fondo?». Casadei risponde: «La poesia nasce e si sviluppa come modo autonomo e speciale di unificare forma del rapporto tra il genere umano e il mondo esterno, il quale viene evidentemente percepito a vari livelli di elaborazione mentale, ma non esperito prima dell'evoluzione in senso metaforico dell'uso del linguaggio». Qui lo studioso si muove sul filo di un tagliente rasoio, come, del resto, avviene in un settore così fortemente sospeso nel limbo della concettualizzazione. In primo luogo, si parla di un "prima" della metaforizzazione e di un "poi": sono pure e semplici congetture costruite su modelli interpretativi che presuppongono un'evoluzione lineare da uno stato "minore", privo cioè della capacità metaforizzante, ad un stato che tale possibilità contempla e questo concetto può benissimo essere rovesciato con altrettanta probabilità, come del resto ha già fatto Vico stesso.

E l'elemento fondante di tale processo e cioè «la valenza conoscitiva del "poetico"

www.andreatemporelli.com

(termine con cui sintetizziamo le varie potenzialità della poesia) è ricollegabile, attraverso la mediazione fondamentale delle forme storicamente realizzate, a varie potenzialità della biologia stessa». Casadei tenta di argomentare questa tesi attraverso una dotta ricognizione delle fonti occidentali, orientali e nordiche, (risalendo all'antica Grecia, quando «la ritualità già elaborata, stratificata» e la «non-autonomia del cantore» erano i presupposti per l'"inconsapevolezza" dell'ispirazione), deducendo che l'organizzazione ritmico-simmetrica e la sintassi "lineare" «sembra[va]no chiaramente acquisite a livello neuronale superiore: e [che] forse, per via di mera ipotesi, si potrebbe affermare che le competenze sintattiche restano tuttora fruibili solo dopo aver compiuto un percorso di attivazione neuronale che il bambino deve svolgere nei primi anni di vita», secondo un accordo tra teorie cognitive e quelle generative-chomskyane.

Nessuno potrebbe dubitare che il nostro cervello sia la sede di ogni nostro atto cosciente o in coscio e, come tale, anche della poesia. Ma a questo punto occorre chiarire se esso vada considerato come strumento oppure come causa. Se strumento, kantianamente esistono altre "sorgenti" ispirative che vengono elaborate dai neuroni cerebrali. Se causa, ci troveremmo nelle condizioni "innatiste", cioè in una condizione di produzione interna. E su quale di queste due posizioni (o di altra posizione) si faccia affidamento, occorre chiarire, in caso contrario ogni argomentazione rimase priva di indispensabili fondamenti concettuali.

Il secondo capitolo parte dall'esame dell'ineffabile dantesco, che supera il concetto aristotelico- oraziano di imitazione, perché, «se deve parlare di Dio, la poesia non può che uscire da sé stessa», per collocarsi in una situazione allegorica, in cui l'espressione linguistica «riproduce, sia pure imperfettamente, l'eterna Creazione divina». Da Petrarca attraverso Shakespeare si giunge alla svolta romantica, quando il sentimentalismo, in apparenza spontaneo «ossia incontaminato e autentico […] contribuì al superamento dei vincoli retorici [e] spinse verso una scelta di immagini e di ritmi non canonici» senza produrre «un reale *ripensamento* del fare poetico». Quindi attraverso Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, si giunge al Novecento, a Eliot, a Pound, a Celan.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato alla condizione attuale, quando, sulla scorta del saggio *Sulla poesia moderna* di Guido Mazzoni, si prendono in considerazione anche i testi musicali e mediatici. L'argomentazione si fonda sulla svolta poetica di Heidegger, secondo cui esiste «un Dire originario» ovvero una poesia che «sia non *una* forma del pensiero, diciamo "genetico-biologico", ma *la* forma». Giustamente, osserva Casadei, ci troviamo di fronte ad una risacralizzazione della «concezione preplatonica del fare poetico». Viceversa, è importante l'idea che la «*poiesis* nasca in una condizione ossimorica ("vicinanza immediata"), ovvero, su altre basi interpretative, in una dimensione creativa "straniata" che fa sentire come non vincolante il reale-razionale». Ci si addentra poi nella speculazione psicanalitica lacaniana, di cui si coglie il limite: l'universo poetico ricondotto al solo mondo interiore viene confinato «necessariamente in ambiti patologici». Quindi l'esame si sposta nel settore linguistico-strutturale, su de Saussure e soprattutto su Jakobson, secondo cui la poesia «punterebbe a una oscurità acomunicativa, e in ogni caso sfuggirebbe alle regole valide per i discorsi *standard*». A Casadei non sfugge che lo Strutturalismo e la Semiotica comportano l'impossibilità di ogni giudizio di valore e la separazione del testo da ogni componente storico-biografica. Egli si sofferma anche sulle ultimi propaggini del movimento: da Genette a Lotman, da de Man a Derrida, da Coseriu a Matte Blanco e conclude che «l'opera poetica, ai suoi livelli più alti, rimane tuttora una creazione non giustificabile sulla base delle teorie sopraindicate». Pertanto negli ultimi decenni la

www.andreatemporelli.com

necessità di un'interpretazione ha spinto la corrente dell'ermeneutica «a focalizzare l'importanza della recezione dell'opera poetica che [...] deve essere collocata in un contesto storico e *insieme* su uno ermeneutica per comprenderne l'efficacia».

Senza dubbio il lavoro presenta il pregio di aver riproposto il problema in chiave di stretta attualità scientifica in accordo con i protocolli neurogenetici, ma la trattazione lascia aperta un'infinità di problemi neppure accennati. L'ipotesi di Casadei non potrebbe essere né smentita né provata né falsificata, perché si fonda sull'evidenza che la poesia nasce da un atto e si traduce in un prodotto, ambedue elementi riconducibili nel settore dell'azione che coinvolge l'uomo come νοῦς, πάθος e πράγμα, come, del resto, la filosofia, la ricerca scientifica, l'organizzazione manageriale, la progettazione, anche se in maniera alquanto diversa. Pertanto, rimanere solo sul terreno dell'ipotesi e di un'ipotesi praticamente onnicomprensiva non produce conoscenza del problema "ispirazione" né ne caratterizza la specificità, le modalità operative e gli esiti. La tesi fondamentale viene proposta, ma non fondata né dimostrata al punto che la pubblicazione va apprezzata come un ottimo trattato di storia dell'ispirazione. Ma alle domande quali ne siano le origini, quando e perché si attiva, quali esperimenti scientifici, se sia solo il risultato di connessione neuroniche oppure questa vadano considerate come "strumento", se esiste un gene della poesia, non solo non si prospettano risposte, ma neppure sono percepite come corollari.

Da quanto esposto sorge un legittimo dubbio: ammesso e non pacificamente concesso che l'essenza della poesia risieda in un processo biologico comune alla natura umana, perché non tutti sono poeti? Lo stesso discorso potrebbe essere applicato al calcio o alla matematica, mi si potrebbe rispondere: «Tutti possono giocare a calcio o studiano matematica, ma solo alcuni diventano calciatori o matematici famosi«. È vero, allora si tratterebbe unicamente di interesse, di esercizio, di applicazione; non si potrebbe parlare di talento naturale, basato di particolari prestazioni fisiche, quali l'intelligenza motoria, il fisico, la corsa, il salto, l'equilibrio ecc., e basterebbe un preciso progetto educativo per portare il giovane a giocare in nazionale. Uguale considerazione va estesa alla poesia: vale il talento oppure solo l'esercizio? Se, invece, concordiamo che non tutti possiedono questo talento, in quale settore cerebrale va individuata tale predisposizione?

«Potremmo considerare prima potenzialità della poesia attuale quella di essere in grado di impiegare l'insieme delle conseguenze cerebro-mentali e culturali, nella loro reciproca interazione». «Elementare Watson», ma in che modo la «loro reciproca interazione» produce poesia e non prosa? E quale diversità di «interazione» si pone tra Dante Alighieri e l'adolescente innamorato?

In secondo luogo — ma qui entriamo in un settore diverso ossia in quello di una diversa posizione e come tale opinabile —, a mio parere, il concetto di ispirazione di Casadei è eccessivamente limitato al settore linguistico, eredità del Novecento, e non coinvolge l'intera persona: non è ποιεῖν, non è unione di νοῦς, πάθος e πράγμα. In una simile tematica troviamo un'oscillazione: se, da un lato, lo studioso auspica una poesia come unione delle tre facoltà, dall'altro si schiera sul versante linguistico. Ora, «se la poesia può costituire, in un contesto secolarizzato, non il disvelamento della verità bensì l'intuizione di forme di conoscenza che si collochino *oltre* il mondo attuale, è chiaro, come già accennato, che essa non può limitarsi a tradurre i pensieri già formati, ma deve produrne altri che consentano interpretazioni *distinte* del reale, meno consolidate riguardo al *certum*, e tuttavia emblematiche riguardo al *verum*». L'espressione colta nella sua globalità andrebbe senz'altro accettata, ma occorre chiarire alcuni punti: a) che significa "*oltre* il mondo"? se significa che ogni pensiero non è in grado di ripercorrere l'intero perimetro della realtà, non si può

www.andreatemporelli.com

non concordare; diverso sarebbe il discorso se "oltre" assumesse il significato di "utopia", di "ri-costruzione" del mondo; b) in che modo e con quali strumenti si producono pensieri che consentano interpretazioni distinte dal reale, se l'ispirazione pare limitata all'ambito linguistico? Quali gli strumenti per superare il *certum* e raggiungere emblematicamente il *verum*? In questo non ci si può appellare all'insondabilità della mente, perché si ricadrebbe nel rovesciamento biologico di una risacralizzazione della «concezione preplatonica del fare poetico». Anche la ripresa della *Scienza nova*, se da un lato conferma l'essenza linguistica dell'ispirazione, dall'altro opera un legame con la scienza operato da Peirce che non risolve il problema: «Tra poesia e scienza non si dovrebbe dunque ipotizzare un passaggio dal fantasioso (o plurivoco) al dimostrabile (o univoco), bensì da un pensiero derivante dalla biologia a uno derivante dalle sole funzioni razionali-pragmatiche. La forza interpretativa di queste ultime è indiscutibile, soprattutto perché capace di tratta la realtà come simbologia non equivoca, *in primis* mediante la matematica che è il fondamento implicito di ogni scienza esatta. Ma è proprio l'indubbio rapporto di quest'ultima con la musica, almeno in una sua dimensione, e quindi, indirettamente con la poesia, dimostra che i legami tra questa modalità dell'interazione individuo-mondo sono assai più complessi di quanto le teorie attuali ci riescano ad indicare, benché non manchino importanti tentativi di confronto». In questo passo ci sembra di cogliere la consapevolezza che la teoria "biologica" presenta indubbi limiti al punto che ci si appella ad un ulteriore fondamento, la matematica, che è scienza "esatta" proprio e solo perché teorica e "riduttiva", dal momento che la complessità della vita reale non può essere limitata a numeri e a formule come già Husserl ha dimostrato: l'esistenza è ribelle ad ogni codificazione e classificazione razionale. Casadei, pertanto, implica una sinergia tra fantasia e razionalità, che, a mio parere, è sempre esistita perché ogni distinzione, e in modo particolare quella vichiana, è frutto di modelli interpretativi lontani dalle vicende storiche: la tragedia greca si sviluppa nel periodo della grande filosofia ateniese; la *Divina Commedia* è stata scritta a pochi decenni di distanza dalla *Summa* di San Tommaso; l'esplosione poetica romantica è coeva di Fiche, Shelling ed Hegel. Certo, quando si parla dei poemi omerici o delle saghe nordiche, non abbiamo riscontri, ma nessuno può escludere categoricamente l'influsso di un'elaborazione speculativa non codificata e, quindi, a noi ignota: «Ora, su fondamenti diversi, potremmo affermare che la *poiesis* può tornare a essere creazione su basi sincretiche, in grado di coinvolgere tutte le potenzialità cerebromentali», cui aggiungerei anche tutte le attività pratiche. Per questo concordo che «la poiesis attuale potrebbe […] aprirsi a una nuova comprensione del reale non contro ma in parallelo alla conoscenza razionale».

Pertanto, nell'introduzione proprio nella "scientificità" della poesia l'autore, conscio della marginalità di tale arte, ipotizza che essa troverebbe maggiore impulso qualora «alla sua peculiarità gnoseologica venisse attribuito un nuovo valore, non anti-, bensì extrascientifico».

In conclusione, indicherei che il merito fondamentale del libretto va ricercato nel tentativo di sottrarre l'espressione in versi a quell'aureola pseudomistica, nella quale il Romanticismo e le poetica novecentesche l'hanno relegata: ispirazione, originalità, inconscio, viaggio alle Idee Madri, intuizione ecc. sono tutte parole prive di contenuto semantico, *flatus vocis*, prive di un reale impatto con l'*hic et nunc* di un essere dotato di una precisa essenza biologica che interagisce con una rete emotiva, relazionale, percettiva, sensoriale, assiologica e teleologica complessa quale è l'uomo.

Giuliano Ladolfi

www.andreatemporelli.com

Le pubblicazioni di Atelier

COLLEZIONE DI POESIA "MACADAMIA" 10,00 euro

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

COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL" 7,50 euro

Serie "*BLU*"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002[2]
Gianni Priano, *Nel raggio della catena,* 2001
Simone Cattaneo, *Nome e soprannome,* 2001
Nicola Gardini, *Nind,* 2002

Serie "*ROSSA*"

Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003
Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003
Federico Italiano, *Nella costanza,* 2003
Massimo Gezzi, *Il mare a destra,* 2004

Serie "*NERA*"

Davide Brullo, *Annali*, 2004
Flavio Santi, *Il ragazzo X,* 2004
Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005
Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005

Serie "*VERDE*"

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

COLLANA DI TRADUZIONI "MENARD" 10,00 euro

Spyros Vrettós, *Postscriptum della storia*, traduzione di Massimo Cazzulo, 2005
Johanna Venho, *Virtuosi incantesimi*, traduzione di Antonio Parente, 2006
John F. Deane, *Gli strumenti dell'arte*, traduzione di Roberto Cogo, 2008
Luis García Montero, *Completamente venerdì*, traduzione di Alessandro Ghignoli, 2009

www.andreatemporelli.com

ANTOLOGIE POETICHE — 15,00 euro

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

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

Marco Merlin, *Nodi di Hartman,* 2006

Marco Merlin, *Nel fuoco che li affina*, 2009

I QUADERNI DI ATELIER — 6,00 euro

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003

Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003

Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana,* 2003

VOLUMI FUORI COLLANA

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

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

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede (Ass. Culturale Atelier, corso Roma, 168, 28021 Borgomanero No) mediante comunicazione telefonica o mediante fax (0322835681) o un messaggio di posta elettronica (redazione@atelier-poesia.it)