www.andreatemporelli.com

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

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

OTTANTA VOGLIA DI POESIA

Roberto Amato

NUMERO 60 • ANNO XV - DICEMBRE 2010

EDIZIONI ATELIER

I registi moderni non sanno che sulla scena bisogna vedere *il buio.*

Karl Kraus

www.andreatemporelli.com

ATELIER

Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:
Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Andrea Temporelli

Collaboratori:
Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Umberto Fiori, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Andrea Masetti, Massimo Orgiazzi, Alessandro Rivali, Riccardo Sappa, 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 2011: 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 Ottanta voglia di poesia
Andrea Temporelli

7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

L'Autore
Andrea Zanzotto: il "novecento"
8 Notizie biobibliografiche
Luigi Metropoli
14 Andrea Zanzotto: la poesia come flânerie linguistica
Giuliano Ladolfi

L'inchiesta
62 Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggidì
a cura di *Andrea Temporelli*

Il racconto
70 Voli lirici
Paolo Lagazzi

L'intervista
73 Passeggiate intorno alla leggerezza
a cura di *Giuliano Ladolfi*

Saggi
78 Tagliare la leggerezza
Riccardo Emmolo

www.andreatemporelli.com

Voci
Roberto Amato
84 Notizia biografica
84 Opere: poesia
84 Bibliografia critica
85 Antologia della critica
106 Interventi critici inediti
Esistere leggermente
Andrea Cirolla
Roberto Amato: «Abbiamo finito il cielo»
Giuliano Ladolfi
Il bisogno di confessione
Manlio Cancogni dialoga con Roberto Amato
Il recinto sacro della poesia
Colloquio fra Andrea Cirolla e Roberto Amato
122 Antologia di testi editi
140 Testi inediti

Letture
Poesia
146 Maria Grazia Calandrone: “Sulla bocca di tutti”
Davide Nota
147 Valeria Ferraro: “Lettera da Karlsbad”
Marco Godio
149 Giovanna Rosadini: “Il sistema limbico”
Marco Godio

Narrativa
151 Niccolò Ammaniti: “Io e te”
Marco Godio
152 Ross Raisin: “La rabbia giovane”
Edoardo Gino

Saggistica
154 Ermanno Cavazzoni: “Io e te”
Gennaro Di Biase
155 Paolo Lagazzi: “Forme della leggerezza”
Bruna Dell’Agnese
158 Massimo Morasso: “In bianca maglia d’ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo”
Marisa Cecchetti

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Ottanta voglia di poesia

Se, come ci dicevamo in apertura del numero precedente, l'attenzione che il mondo editoriale riserva ai giovani nel settore della narrativa nasce spesso da calcoli economici e da strategie di marketing *(senza ovviamente con ciò stesso pretendere di leggere il fenomeno in un'ottica solo negativa: starà all'autore avvantaggiarsi delle opportunità e compiere le proprie scelte radicali in modo consapevole, restando all'altezza degli scopi che si è proposto, senza lasciarsi disinnescare dal contesto), la giovinezza di uno scrittore è una risorsa preziosa per il carico di azzardo, di entusiasmo, di progettualità e di innovazione che essa, nei casi migliori, porta con sé. E, proprio perché maggiormente negletto, l'ambito della poesia resta il migliore per valutare la reale consistenza delle nuove proposte. A quel che ci risulta, però, si registra un calo d'intraprendenza, rispetto a qualche anno fa, tra i trentenni d'oggi. All'ondata di antologie dedicate ai giovani nati negli Anni Settanta, infatti, non si appuntano ancora risposte dai più giovani, mentre se ne erano registrare a ritroso, se non con iniziative corali, con singole assunzioni di responsabilità da parte di quelle voci che dovevano riscattarsi,* in extremis*, dal limbo.*

Meno male, dirà qualcuno, vista l'insana inflazione editoriale precedente. E sia pure; lungi da noi l'auspicio di un nuovo profluvio di antologie di trentenni solo per replicare un fenomeno senza interrogarsi sulle ragioni endogene del medesimo. Qualche timido e precoce tentativo, in tal senso, è stato anzi già fatto, e anche noi di «Atelier» ci eravamo a nostro tempo interrogati sulla sensatezza di un eventuale investimento di attenzione nei confronti dei più giovani (ma eravamo giunti alla conclusione che il primo passo non dovesse spettare a noi e che fosse

meglio spezzare il trend *editoriale fine a sé stesso). L'aspetto su cui interrogarsi, semmai, è che tutta quell'inattesa esplosione d'interesse rispondeva anche all'audacia dimostrata da tanti giovani attraverso riviste, festival, blog e molteplici iniziative culturali, che sembrano venir meno se l'analisi si sposta ai ventenni-trentenni di oggi.*

Immaginiamo già la pletora di pedagoghi lesti a parlare di generazione di bamboccioni, di giovani indefiniti che non hanno voglia di rinunciare alle comodità di casa e di rispondere alla domanda intorno alla loro identità: lettura troppo facile perché colga nel segno. Del resto, qualche nome si potrebbe anche tentare per smentire l'assunto di partenza (Davide Nota, Massimo Baldi… e poi? Prosegua chi, a questo punto, è maggiormente aggiornato), ma la disparità rispetto alla narrativa si mostra ancora una volta impressionante. Non si tratta, evidentemente, di paragonare la visibilità e il prestigio dei secondi con quello dei primi (da Castelporziano in poi, la sperequazione tra narrativa e poesia è consustanziale all'editoria), ma di ritrovare, su piani differenti, una medesima operosità e indole.

È forse prematura ogni valutazione e un discorso così spalmato resta troppo generico per misurare effettivamente la realtà, ma, precisato tutto, ciò non è forse inutile registrare un silenzio ambiguo che, ora come ora, corrisponde alla mancanza di interlocutori, e si intenda di interlocutori fortemente critici e autonomi. E questo potrebbe anche significare che tutto ciò che finora è stato realizzato in poesia da quelli della mia generazione non suscita risposte perché, semplicemente, merita indifferenza. È un'ipotesi che è giusto affrontare con serenità, proprio perché, ormai, giovani non siamo più e per primi pretendiamo che nessuno faccia sconti a nessuno, come non lo facevamo già tra di noi. Ma potrebbe anche darsi che la spina dorsale dei fratellini sia più fragile o che il declino della poesia nel nostro mondo sia davvero irreversibile per quanto, da queste parti, non si voglia ancora gettare la spugna.

Ciò detto, non resta che tendere i sensi e continuare, a testa bassa, a lavorare, come se qualcuno, là davanti, ci fosse, purché si veda anche il buio. Gli orizzonti sono incerti, forse ci sono occhi nascosti nell'ombra, forse no: lasciamo che il problema sventoli a mezz'aria. Il vento, magari, cambierà all'improvviso.

Nessuno ha niente da ridire, là fuori?

Andrea Temporelli

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Due sono i temi fondamentali del n. 60 di «Atelier»: la “voglia di poesia” e la leggerezza.

Il primo costituisce il nucleo portante dell’Editoriale di Andrea Temporelli, secondo cui, rispetto alla narrativa condizionata dal’economica, il settore della scrittura in versi si pone per i giovani come “luogo” di scelte “radicali” in aderenza a precisi valori umani e letterari. E, in sintonia con tale impostazione, del resto fondante per la rivista fin dalle origini, va considerato il lavoro critico inserito nella rubrica L’Autore di Giuliano Ladolfi su Andrea Zanzotto, preceduto da una pregevole nota biobibliografica di Luigi Metropoli. Egli considera la produzione dello scrittore veneto come il risultato estremo cui sia giunto il divorzio tra parola e realtà ed emblema del “degrado” novecentesco della poesia e della critica.

Prosegue L’inchiesta di Andrea Temporelli sulla narrativa contemporanea con l’intervista a Marco Candida, Alessandro D’Avenia, Antonella Lattanzi, Flavio Santi, Maurizio Torchio, Filippo Tuena e Ade Zeno.

Il tema della “leggerezza” viene trattato in diverse rubriche: Paolo Lagazzi, autore di un saggio su tale argomento recensito in Letture, presenta un Racconto ed espone le sue concezioni nell’Intervista curata da Giuliano Ladolfi, approfondite in Saggi anche da Riccardo Embolo che compie un puntale paragone con Italo Calvino.

Riferimenti “leggerezza” sono presenti in molti lavori che presentano un poeta appartato, ma di indubbio valore come Roberto Amato. A lui viene dedicata la rubrica Voci, che propone, oltre ad un accurato apparato bibliografico e critico, un’ampia selezione di testi.

In Letture argomentati studi su pubblicazioni poetiche, narrative e saggistiche concludono il numero.

G. L.

www.andreatemporelli.com

L'Autore

Andrea Zanzotto: il "novecento"

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE
a cura di Luigi Metropoli

Andrea Zanzotto nasce a Pieve di Soligo il 10 ottobre 1921 da Giovanni e Carmela Bernardi. Il padre Giovanni, come altri membri della famiglia, svolge l'attività di pittore e decoratore. Dopo qualche anno questi è costretto a rifugiarsi per un breve periodo in Francia a causa delle sue posizioni antifasciste. Nel 1927, intanto, Andrea inizia le scuole elementari dalla seconda classe, perché già in grado di scrivere: in quegli anni comincia a sentirsi attratto da filastrocche e da cantilene, come ricorderà nell'*Autoritratto* (1977).

Molto presto matura in lui l'idea di iscriversi alle scuole magistrali per accedere all'insegnamento e offrire un contributo economico alla famiglia. Le frequenta a Treviso, facendo il pendolare e nel frattempo matura l'interesse per la letteratura e, in particolare, per la poesia. Consegue il diploma magistrale nel 1937 e decide di iscriversi al liceo classico, dopo aver studiato il greco da autodidatta. Nel 1938 consegue la maturità da privatista. Sono di questi anni le liriche che il giovane pubblicherà solo nel 1970 col titolo *A che valse?*

Nel 1939 si iscrive alla facoltà di Lettere dell'università di Padova e si laurea in Letteratura Italiana nel 1942. Tra i suoi maestri troviamo anche Diego Valeri. Nel frattempo ha già intrapreso l'attività di insegnante alle Medie che si interromperà solo nel 1971. Durante gli anni universitari Zanzotto legge per la prima volta Hölderlin: l'interesse e la curiosità verso il poeta di Tubinga lo portano a studiare il tedesco per gustare le sue liriche e quelle di altri grandi autori, come Goethe e Schiller, in lingua originale. Risalgono ai primi Anni Quaranta alcune pubblicazioni di liriche e prose.

Nel periodo bellico viene chiamato alle armi, ma, a causa dell'asma allergica che fin da bambino lo perseguita, viene assegnato ad altri servizi, lontano dalle armi. Dal 1943 partecipa alla Resistenza partigiana, occupandosi di stampa e propaganda.

Dopo la guerra si trasferisce per un breve periodo in Svizzera e poi in Francia. Rientrato in Italia, nel 1947 riprende l'attività di insegnamento e, nel frattempo, si iscrive alla facoltà di Filosofia. Non completa la tesi su Kafka per l'insufficiente conoscenza della lingua tedesca.

Nel 1950 vince il premio San Babila per gli inediti; in giuria sono presenti Montale, Ungaretti, Quasimodo, Sinisgalli e Sereni. L'anno successivo pubblica alla Mondadori, nella collana *Lo Specchio*, la sua prima raccolta poetica, *Dietro il paesaggio*. L'accoglienza della

www.andreatemporelli.com

critica non è del tutto positiva e il libro passa inosservato. Ciononostante non mancano recensioni favorevoli, tra le quali spicca quella di Franco Fortini. Tra i due poeti nasce una lunga amicizia confermata anche da numerose testimonianze pubbliche.

Nel 1954 pubblica la seconda raccolta, *Elegia e altri versi*, con un'introduzione di Giuliano Gramigna. La stesura risale al periodo in cui si manifesta la prima crisi depressiva che colpisce il poeta alla fine del 1950 e la maggior parte delle liriche è contemporanea alla redazione dei versi di *Vocativo*, raccolta che vede la luce nel 1957, dove è tangibile l'esperienza della nevrosi che si traduce nella riduzione dell'io lirico a mero fatto grammaticale. Tuttavia la voce del poeta trova una sua dimensione a cominciare da questo libro che viene notato da autorevoli critici e letterati come, tra gli altri, Pasolini, Caproni, Fortini, Pampaloni e Bàrberi Squarotti.

Nel 1958 Zanzotto conosce Marisa Michieli, che sposerà l'anno successivo. Nel 1960 nasce il primo figlio, Giovanni. Il poeta collabora come critico ad alcune riviste, tra cui «Il Caffè». Nel 1961 svolge le mansioni di preside e di insegnante alle Scuole Medie di Col San Martino.

È del 1962 la raccolta di versi *IX Ecloghe*, che segna una svolta stilistica: Zanzotto abbandona la cantabilità e l'assetto tonale, che, pur franti, persistevano in *Vocativo*, e predilige uno scavo nella materia poetica in chiave metalinguistica e psicanalitica. Nonostante l'alto tasso di sperimentalismo, la rottura dei codici e l'adozione di un lessico e di un registro compositi, il poeta prende le distanze dai Novissimi, con un articolo apparso su «Comunità», nello stesso anno.

Gli Anni Sessanta rappresentano uno stimolo per la ricerca poetica. La curiosità di Zanzotto si spinge verso molti campi, dalla psicanalisi alla filosofia, dalle scienze all'antropologia, che in quegli anni si fanno interpreti di un cambiamento culturale epocale. Assiste a un convegno dello psicanalista francese Jaques Lacan, le cui teorie influenzeranno le successive raccolte. Incontra nel 1964 il filosofo tedesco Ernst Bloch. Nello stesso anno pubblica la raccolta di prose *Sull'altopiano*. Compie un viaggio a Praga nel 1967 insieme a Fortini, Sereni e Giudici per presentare un'antologia della poesia italiana.

Nel 1968 viene pubblicata *La Beltà*, che rappresenta il punto di massima tensione stilistico-formale dell'intero *corpus* poetico zanzottiano. La silloge riceve un'ottima accoglienza dalla critica ed è tuttora considerata una delle più importanti opere poetiche del Secondo Novecento italiano. Montale la recensisce positivamente sulle pagine del «Corriere della Sera». È dell'anno successivo il poemetto *Gli Sguardi, i Fatti e Senhal*, che approfondisce la ricerca stilistica avviata con *La Beltà*.

Nel 1970 è finalista al premio Firenze con Paul Celan e Ted Hughes, ma non vi sarà incontro con il grande poeta ebreo-tedesco, perché questi si toglie la vita nell'aprile di quell'anno. Traduce il *Nietzsche* di George Bataille, autore che esercita una notevole seduzione letteraria e intellettuale su di lui. Del 1973 è il volume *Pasque*, altra raccolta poetica in cui s'infittisce lo scavo all'interno del linguaggio e del soggetto alla ricerca di un fondamento comune che possa autenticarne il senso. Viaggia fino a Bucarest per la presentazione della traduzione di sue liriche. Nello stesso anno viene data alle stampe una sua antologia di liriche, curata da Stefano Agosti, *Poesie (1938-1972)*.

La rivista letteraria «Studi Novecenteschi» dedica alla sua opera poetica il doppio numero 8-9 del 1974, con saggi e articoli di autorevoli studiosi. L'anno successivo esce per i tipi dell'università di Princeton una sua antologia in lingua inglese per un'edizione americana.

Del 1976 è la prima collaborazione con Fellini per la realizzazione del *Casanova*: Zanzotto scrive un gruppo di versi in dialetto veneziano per alcune sequenze del film. Esce nello stesso anno la prima raccolta in dialetto, *Filò* (con cinque disegni di Federico Fellini), che raccoglie anche i versi destinati al capolavoro felliniano.

www.andreatemporelli.com

Nel 1978 viene pubblicata, con prefazione di Gianfranco Contini, la prima silloge della "trilogia", *Il Galateo in Bosco*, che vince il premio Viareggio nell'anno successivo. Nel 1980 torna a collaborare con Fellini per la sceneggiatura della *Città delle donne*. Lavorerà ancora con il cineasta romagnolo per la realizzazione della *Nave va*, nel 1983, di cui scriverà i *Cori*.

Nel 1982 gli viene conferita la laurea *ad honorem* dall'università di Venezia. Il secondo volume della trilogia, *Fosfeni*, esce nel 1983 e riceve il premio Librex Montale. Il 1984 è segnato dal riacutizzarsi della nevrosi e dell'insonnia.

La terza raccolta della trilogia, *Idioma*, viene edita nel 1986. Nello stesso anno viene tradotto in Francia *Il Galateo in Bosco*. Il 1987 è l'anno della piena ripresa fisica del poeta al quale viene assegnato il premio Feltrinelli dall'Accademia dei Lincei. La rivista «L'immaginazione» gli dedica il doppio numero 37-38, con interventi, tra gli altri, di Fortini, Luperini.

Nel 1990 viene date alle stampe un'antologia di liriche tradotte in tedesco per la casa editrice Narr di Tubinga. Nel 1991 e 1994 escono i due volumi che raccolgono saggi e interventi critici di Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento* e *Aure e disincanti letterari*, ripubblicati nel 2001 in due volumi indivisibili, col titolo *Scritti sulla letteratura*.

Si infittiscono in questi anni le sue collaborazioni con riviste e giornali, tra cui il «Corriere della Sera», e prosegue la stesura di liriche.

La raccolta di liriche tradotte in lingua francese, *Du Paysage à l'Idiome*, viene inclusa nella collezione "opere rappresentative" dell'Unesco per la sezione europea.

Nel 1995 l'università di Trento gli conferisce la laurea *ad honorem*. Nel 1996 esce il volumetto *Meteo*. Intanto si moltiplicano le traduzioni di sue liriche in varie lingue. Del 1999 è l'uscita nella collana *I meridiani* della Mondadori del volume *Le poesie e prose scelte*, che riceve il premio Bagutta.

Il 2001 è l'anno della raccolta *Sovrimpressioni* dalla struttura frammentaria e appositamente senza centro, che approfondisce quanto già il poeta stava sperimentando in *Meteo* sotto l'aspetto stilistico e formale. Il tema principale del libro è l'aggressione dell'uomo al paesaggio e la conseguente devastazione.

Negli anni successivi Zanzotto si sposta sempre meno da Pieve di Soligo, dove ha vissuto per quasi tutta la vita, a causa di una caduta che gli ha procurato la frattura del femore, costringendolo a una "eterna riabilitazione". Al suo fianco è sempre la moglie Marisa e il suo gatto, a cui lo scrittore dedica alcuni versi.

In questi ultimi anni si sono moltiplicati gli eventi in suo onore, a partire dalla celebrazione dei suoi 85 anni ai conseguenti convegni e numeri di riviste letterarie interamente a lui dedicati. Dai suoi versi vengono tratte anche opere musicali: nel 2003 il compositore veneto Claudio Ambrosini mette in musica *Filò*.

Del 2004 è un volume per bambini che contiene due storie, *La storia dello zio tonto* in italiano e *La storia del Barba Zhucon* in dialetto trevigiano. Nel 2005 viene pubblicato *Colloqui con Nino*, storie del contadino-poeta Nino Mura, già protagonista di alcune composizioni zanzottiane.

Nel 2007 e 2009 sono pubblicati due volumi-intervista: *Eterna riabilitazione ai un trauma di cui s'ignora la natura*, a cura di Laura Barile e Ginevra Bompiani, e *In questo progresso scorsoio*, colloquio col giornalista Marzio Breda. Entrambi i volumi spaziano dalla poesia ai problemi della contemporaneità, dal privato al pubblico Del 2009 è la raccolta di versi *Conglomerati*, un libro che affronta, con la saggezza colta dell'anziano poeta, non esente talvolta da una drammatica rassegnazione, la deriva politica e sociale del nostro tempo.

Al "mestiere di poeta" Zanzotto ha affiancato anche quella di saggista e traduttore. Oltre al già citato *Nietzsche. Il culmine e il possibile* di George Bataille (1970), tra le opere tra-

www.andreatemporelli.com

dotte vanno ricordate *La letteratura e il male* sempre di Bataille (1973), *La ricerca dell'assoluto* (1975) e *Il medico di campagna* (1977) di Honoré de Balzac e *Testi scelti* da scritti di Henry Michaux, sulla cui opera lo scrittore aveva già pubblicato un saggio sulle pagine de «Il Caffè» nel 1960, *Michaux, il buon combattente*.

Notevole è l'attività saggistica: gli interventi affrontano la poesia da una prospettiva sempre inedita, puntando a quei «sottintesi, [al]le tensioni di natura psicologica che stanno "al di sotto" della ricerca [poetica]» (*Il mestiere di poeta*), e associando al fare poetico una componente ludica e un tentativo di superamento del trauma (termine che in Zanzotto assume sfaccettature non facilmente riconducibili a un'accezione univocamente denotata e non necessariamente negativa, piuttosto è da leggere in chiave meramente psicanalitica) che conducono il soggetto a riappropriarsi del senso del vissuto. È un affiorare continuo di segni e di sintomi, un pullulare di corpi e di vuoti, di significanti che destabilizzano il significato. È da ricondurre forse a questa visione della lirica la predilezione di poeti e intellettuali "irregolari" come Artaud, Michaux, Bataille, Hölderlin. Persino il "classico" Leopardi viene letto da Zanzotto in relazione ai tic, agli impulsi, agli eccessi che la sua natura o, meglio, la malattia del suo corpo via via disseminano nella scrittura.

Gli *Scritti sulla letteratura* raccolgono alcuni dei saggi critici più illuminanti su poeti e scrittori, da Petrarca a Montale, da Leopardi ad Artaud, da Ungaretti a Mallarmé. Lo Zanzotto critico, parimenti al poeta, tratta la lingua come un materiale plastico, estremamente modellabile e all'occorrenza deformabile e analizza le opere degli altri poeti muovendo dalle tensioni che risultano dalla propria lirica: la relazione tra opera poetica e opera critica in lui tende a una reversibilità e a uno sconfinamento di piani che ha pochi eguali nella coeva poesia italiana. La sua analisi è puntuale e metodica, eppure eccede da ogni lato. Del resto, come ricorda il titolo di una raccolta di saggi, si tratta di "fantasie di avvicinamento", come se la prospettiva mutasse di continuo e, con essa, il testo su cui si conduce l'indagine.

Negli ultimi anni si sta assistendo a un proliferare di saggi e articoli sulla poesia di Zanzotto, a testimonianza dell'inesauribile ricchezza che i suoi versi dischiudono a lettori e interpreti e della fortuna che la sua opera sta riscuotendo in Italia e all'estero. Pur volendo prendere in esame solo gli interventi critici apparsi su supporto cartaceo, ci troveremmo di fronte a un numero che cresce esponenzialmente. Si cercherà di segnalarne qui dei campioni, che non esauriscono pertanto la mole degli articoli dedicati alla sua poesia.

Dopo la pubblicazione dell'opera poetica nei Meridiani, le monografie e i numeri di riviste dedicati a Zanzotto sono sensibilmente aumentate. Basti citare il n. IV, 8-9, luglio-novembre 1974 di «Studi Novecenteschi» che inaugura la lunga serie di numeri monografici, i numeri più recenti dell'«Immaginazione», il n. XVIII, 175, febbraio-marzo, 2001, a cura di Andrea Cortellessa, Niva Lorenzini, e il n. XXII, 230, maggio 2007, numero monografico per gli 85 anni di Andrea Zanzotto, entrambi con interventi che spaziano sull'intera opera del poeta veneto, a firma di studiosi e intellettuali autorevoli, tra cui Stefano Agosti, Niva Lorenzini, Massimo Cacciari, Goffredo Fofi. Il numero monografico di «Poetiche», n. 1, 2002, a cura di Fabrizio Carbognin, Roberto Stracuzzi, contiene saggi di alcuni tra i più attenti interpreti della lirica di Zanzotto e compie una ricognizione delle tematiche maggiori del *corpus* zanzottiano (il rapporto poesia-scienza, l'iperletterarietà, il paesaggio), spaziando dalla lirica alla prosa. Ricca e aggiornata è la monografia di Francesco Carbognin, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, Varese, Magenta 2007, un'indagine per tracce tematiche. Dedicato al rapporto tra il poeta e la sua terra è il volume di saggi *Andrea Zanzotto tra Soligo e laguna di Venezia*, (Atti del convegno a cura di Gilberto Pizzamiglio), Firenze, Olschki 2008. Notevole il lavoro di Luigi Tassoni sull'*Ipersonetto*, Roma, Carocci 2001, su cui

www.andreatemporelli.com

conduce un'attenta e approfondita analisi, con commento di ogni singolo componimento. Sempre di Luigi Tassoni, uno degli studiosi più assidui dei versi di Zanzotto, va segnalato il volume *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci 2002, una raccolta di saggi che l'autore ha scritto negli anni, conducendo uno studio sulla "geneticità" di alcuni componimenti (in particolare *Microfilm*) e sull'affioramento di tracce e ipotesti che conducono nel magma del linguaggio. Sempre sull'*Ipersonetto* è il volume di Guglielma Giuliodori, *La norma di Zanzotto nell'Ipersonetto*, Roma, Aracne 2008. Sull'interrogazione del poeta circa il ruolo del soggetto e del linguaggio è incentrato il ricco studio di Jean Nimis, *Un "processus de verbalisation du monde": perspectives du sujet lyrique dans la poésie d'Andrea Zanzotto*, Berne, Peter Lang 2006. Ancora valido per spunti e approfondimenti il primo volume monografico, quello di Giuliana Nuvoli, *Andrea Zanzotto*, Firenze, La Nuova Italia 1979. Offrono una ricognizione sulla poetica, seguendo il corso delle opere, i volumi di John P. Welle, *The poetry of Andrea Zanzotto*, Roma, Bulzoni 1987, Piero Falchetta, *Oculus Pudens. Venti anni di poesia di Andrea Zanzotto (1957-1978)*, Abano Terme (PD), Francisci 1983, Uberto Motta, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Milano, Vita e Pensiero 1996, Vivienne Hand, *Zanzotto*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1994. Una prospettiva "materialista", in opposizione all'orfismo entro cui non di rado viene ricondotta l'esperienza poetica zanzottiana, è offerta da Velio Abati, *L'impossibilità della parola. Per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Bagatto 1991. Un approccio stilistico, condotto sulle prime raccolte di Zanzotto, è quello di Stefano Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto 1938-1957*, Lucca, Maria Pacini Fazzi 1997. Un'analisi dettagliata delle prime opere è offerta da Bevery Allen, *Verso la "beltà". Gli esordi della poesia di Andrea Zanzotto*, Venezia, Corbo e Fiore 1987. Incentrati sulla "trilogia" sono i libri di Gian Mario Villalta, *La costanza del vocativo. Lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto*, Milano, Guerini e Associati 1992 e di Maike Albath-Folchetti, *Zanzottos Triptpychon. Eine Studie der Sammlungen "Il Galateo in Bosco", "Fosfeni" und "Idioma"*, Tübingen, Gunter-Nare 1998.

Resta imprescindibile per una conoscenza approfondita della poetica zanzottiana e della genesi delle sue opere (fino a *Meteo*) l'apparato critico del volume *Le poesie e prose scelte* pubblicato nel 1999 nei *Meridiani*, con le note di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, e con i saggi di Stefano Agosti, *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto* e di Fernando Bandini, *Zanzotto dalla Heimat al mondo*. Parimenti importanti sono le note ai testi e il saggio introduttivo di Stefano Agosti, *Introduzione alla poesia di Zanzotto*, all'antologia *Poesie (1938-1986)*. Restano fondamentali per un inquadramento dell'autore all'interno del panorama lirico coevo e per un'approfondita disamina della sua poetica in chiave stilistica i saggi di Pier Vincenzo Mengaldo, *Andrea Zanzotto*, nell'antologia *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi 1987, *Il linguaggio della poesia ermetica* e *Questioni metriche novecentesche*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi 1991. Ricchi di spunti sono le recensioni di Giovanni Raboni, *La difficile attualità di Zanzotto*, «Aut-Aut», 73, gennaio 1963; poi in *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti 1976, *Zanzotto: l'oltraggio, la salvezza*, «Paragone», XIX, 222, n. s., 42, agosto 1968; poi in *Poesia degli anni sessanta*, *op. cit.*, *Notizie clandestine sul terrore*, «Paragone», XXI, 240, febbraio 1970; poi in *Poesia degli anni sessanta*, *op. cit.*, *Vertigine di Zanzotto nel bosco dei rimorsi*, «Tuttolibri-La Stampa», 17 febbraio 1979, poi in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. X (I contemporanei), *L'idioma di Zanzotto svela l'archeologia del futuro*, «Tuttolibri-La Stampa», 2 agosto 1986, rispettivamente su *IX Ecloghe*, *La Beltà*, *Gli Sguardi, i Fatti e*

Senhal, *Il Galateo in Bosco* e *Idioma*. Fondamentali per il valore storico, oltre che per la puntualità con cui sono stati colti i caratteri fondamentali della poesia di Zanzotto, sono i saggi di Franco Fortini, che tra i primi colse la statura dell'autore veneto: *Zanzotto: Dietro il paesaggio*, «Comunità», VI, 14, giugno 1952, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il Menabò», 2, 1960, *Dialetto ucciso e mai morto*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1977; poi, con il titolo *"Filò" di Andrea Zanzotto*, in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti 1978, *Commento al testo*, «Allegoria», II, 6, 1990.

Pier Paolo Pasolini è stato autore di saggi molto acuti, cogliendo puntualmente le divergenze tra il poeta trevigiano e i Novissimi: egli recensì *Vocativo*, con l'articolo *Principio di un engagement*, «Il Punto della Settimana», II, 51, 21 dicembre 1957, p. 13; poi in *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti 1960, in seguito *La beltà (appunti)*, «Nuovi Argomenti», n. s., 21, gennaio-marzo 1971, *Nasce nel cuore delle "Pasque" la più drammatica e splendida poesia*, «Tempo», XXXVI, 12, 22 marzo 1974. Va ricordata la recensione a *La Beltà* da parte di Eugenio Montale, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1968, che rappresenta una sorta di investitura per il più giovane collega. A sua volta Giuseppe Ungaretti è uno dei primi ad accorgersi di Zanzotto, scrivendo un *Piccolo discorso al convegno di San Pellegrino su "Dietro al paesaggio"*, «L'Approdo», settembre 1954. Nel suo volume sulla letteratura italiana, Silvio Ramat dedica un ampio saggio all'opera di Zanzotto che contestualizza la sua produzione nel panorama poetico del tempo: *Andrea Zanzotto*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati 1974. In chiave "allegorica" e materialistica è l'intervento di Romano Luperini, *Zanzotto, ovvero il destino di Münchhausen*, in *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, tomo II, Torino, Loescher 1981. Maria Elisabetta Romano, raccoglie in volume alcuni saggi dedicati a Montale e Zanzotto in un *Dittico novecentesco. Su Montale e Zanzotto*, Pisa, Edizioni PLUS 2003. Per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e psicanalisi, sono notevoli i saggi di Michel David, *Solmi et Zanzotto*, «Le Monde des Livres. Supplement au numéro 7416», 16 novembre 1968 e *Zanzotto e la psicanalisi*, «Nuova Corrente», XLVII, 2000. Interessanti per il rapporto con Hölderlin i saggi di Giovanna Cordibella, *L'hölderlinismo di Andrea Zanzotto: un percorso interpretativo dai "Versi giovanili" a "Sovrimpressioni". Parte I*, «Poetiche», n. 3, 2002, e *Parte II*, Poetiche», n. 1, 2004.

Uno studio filologico su alcuni autografi o testi inediti sono stati condotti da Michele Bordin, *Due autografi dialettali di Zanzotto: un inedito in margine al Premio Comisso 1980 e la poesia per Pasolini*, «Autografo», n. 40, 2000, e *Morte e rinascita del "vecio parlar": gli inediti "Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto" di Andrea Zanzotto*, «Autografo», n. 43.

Da segnalare infine gli articoli e recensioni per i volumi in versi successivi a *Le poesie e prose scelte*: Maria Elisabetta Romano, recensione a *Sovrimpressioni*, «Soglie», n. 1, 2002, Michele Bordin, *Zanzotto: Sovrimpressioni dalla colonia penale*, «Quaderni veneti», n. 36, Felice Rappazzo, *"in pelli miti e sobri conati". Per la poetica dell'ultimo Zanzotto*, «Allegoria», n. 54, 2006, Marco Pacioni, *Andrea Zanzotto, Sovrimpressioni: una lettura*, «Esperienze letterarie», n. 3, 2003, Alberto Toni, *I "Conglomerati" di Zanzotto*, «Avanti!» 18-03-10, Nicola Bultrini, *Zanzotto: i miei versi fra deprecazione e bellezza*, «Avvenire», 4-10-2009, Franco Marcoaldi, *Andrea Zanzotto. La natura, l'inganno, la peste, le meditazioni di un poeta*, «la Repubblica», 07-12-2009, Roberto Galaverni, *Conglomerati di Andrea Zanzotto*, «Alias», supplemento del «Manifesto», 31-10-09, Giulio Ferroni, *Zanzotto. Le parole dei nostri anni disgregati*, «L'Unità», 27-01-2010, Marzio Breda, *Zanzotto, i versi dello sconcerto*, «Corriere della Sera», 24-12-09, Silvio Ramat, *Dall'universale al particolare. La poesia di Andrea Zanzotto*, «Il Giornale», 16-12-10.

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Andrea Zanzotto: la poesia come *flânerie* linguistica

Die Sprache spricht
M. Heidegger
Una sola parola che diceva
e diceva il dire
e diceva il che. […]
Andrea Zanzotto

1. *Avvertenza*

Prima di esporre e di argomentare la personale interpretazione della produzione poetica di Andrea Zanzotto, considero necessario precisare che il presente studio è fatalmente destinato alla *damnatio memoriae*. Nell'attuale clima culturale solo chi si allinea all'opinione comune possiede i requisiti minimi per la sopravvivenza; come già è capitato in lavori precedenti, nel momento in cui ci si distoglie dai triti e ritriti "luoghi" della critica e si "osa" condurre gli "idoli" al tribunale della verifica testuale oppure si "osa" proporre una valutazione diversa, si viene espunti da qualsiasi bibliografia, senza un dibattito, senza una preventiva "stroncatura", senza una diversa argomentazione.

Il lettore è avvisato: quanto è scritto nel seguente lavoro non troverà posto in alcun elenco di studi. Questa è l'unica certezza, non ne posseggo altre, perché non pretendo di proclamare nessuna verità, ma di esporre qualche riflessione.

2. *La posizione storico-letteraria di Zanzotto*

In Andrea Zanzotto la crisi della civiltà occidentale, giunta a consapevolezza con il Decadentismo, si inabissa nel punto estremo conducendo, contemporaneamente alle Neoavanguardie, il divorzio tra parola e realtà alla totale radicalizzazione[1].

Nella seconda metà dell'Ottocento Rimbaud e Mallarmé scardinarono quel patto tra soggetto e oggetto, tra chi parla e la propria comunità linguistica, che durava da millenni, escludendo la possibilità stessa di porre un termine medio tra linguaggio e realtà e segnando inequivocabilmente in diversa misura il cammino della poesia novecentesca. Da quel momento la lingua dialogò solo con se stessa, secondo il principio attribuito a Ferdinand de Saussure: «la linguistica ha per unico e vero oggetto la lingua considerata in se stessa e per se stessa»[2]. Questo stesso sapere, collegato con la semiotica, la scienza dei suoni e dei segni, escluse ogni contiguità con quanto è rappresentato: «Separati dalle loro rivendicazioni trascendenti e mitopoetiche, gli atti linguistici dell'uomo si identificano ormai con le unità di un algoritmo convenzionale»[3]. Secondo Habermas e Apel, la natura del linguaggio è costituito da un vero e proprio "a p7riori", forma pura, svincolata da rapporti con l'esperienza. Anche Gadamer, sviluppando l'identificazione heideggeriana di essere e linguaggio, giunse alla conclusione dell'autonomia e autosufficienza del linguaggio stesso.

Tale emancipazione fu sostenuta sia pure con argomenti diversi dalla filosofia analitica. Frege, dopo aver cercato di determinare la natura degli "oggetti logici",

www.andreatemporelli.com

ipotizzò l'esistenza di un «terzo regno accanto al mondo interno dell'esperienza soggettiva e al mondo esterno degli oggetti fisici, in cui effettivamente gli oggetti logici troverebbero collocazione»[4]. Il filosofo all'inizio del Novecento, come ha dimostrato Dummet, anticipò la svolta linguistica della filosofia servendosi dell'analisi del linguaggio per lo studio del pensiero, al punto che i continuatori identificarono il "terzo regno" come il regno linguistico e lo elevarono ad oggetto delle ricerche. Facendo coincidere la lotta contro la metafisica con il pervertimento linguistico, essi giunsero ad una forma di "totalizzazione" del linguaggio. Il punto di arrivo della critica alla metafisica coincise, pertanto, con l'assolutizzazione del linguaggio stesso e non solo perché strumento per smascherare gli errori della metafisica, ma anche perché «il linguaggio in un certo modo "prese il posto dell'essere", costituendosi come oggetto filosofico privilegiato». E tale scelta non fu limitata alla filosofia, ma coinvolse anche l'epistemologia, l'antropologia sociale, la psicologia cognitiva, la psicanalisi e la poesia.

La cosiddetta "svolta linguistica", verificatasi nella seconda parte del Novecento, invece di trarre insegnamenti dai tragici avvenimenti dei totalitarismi "retorici" e "persuasivi", sanzionò filosoficamente e culturalmente la frattura tra parola e realtà. Il mondo visse l'incubo di una guerra fredda, combattuta a suon di teorie abbracciate come dogmi incontrovertibili e impermeabili ad ogni dubbio. Neppure la conoscenza e la cifra dei genocidi avvenuti nei decenni precedenti aiutò milioni di persone ad affrancarsi dalla propaganda delle dittature. La perdita di fiducia nella parola si trasformò in un'ipertrofizzazione della teoria, dell'astrattezza, dell'eccentricità, dell'astrusità, tutti comportamenti estranei alla responsabilità individuale. Mentre si raffinavano gli studi di semiotica, di semantica, mentre la formalizzazione della logica raggiungeva gradi di perfezione impensabili e il linguaggio della scienza aspirava ad un rigore irrefutabile, si consumava la rottura radicale e sistematica del "contratto tra parola e cosa", concetto storiografico definibile come "novecento".

3. *Zanzotto anello tra Ermetismo e Neovanguardia*

Sebbene Zanzotto si sia preoccupato di tracciare le debite distanze con l'Ermetismo e con le Neoavanguardie, egli rappresenta la prova del modo in cui queste due correnti poetiche abbiano coltivato un identico seme: il divorzio tra parola e realtà. Non è un caso che Pier Vincenzo Mengaldo presenti il poeta come «un epigono fuori tempo dell'Ermetismo»[5]. Si tratta, però, di un epigonismo dinamico, di un epigonismo in grado di condurre gli elementi costitutivi alle estreme conseguenze, sviluppi simili alle correnti poetiche degli Anni Sessanta. Pertanto appare "anacronistica", eccessivamente anticipatrice l'interpretazione critica di Stefano Agosti secondo cui

> il problema del rapporto del Soggetto al linguaggio si pone subito sin dalla prima opera storia, *Dietro il paesaggio* (1951), ove l'esibita e costante inscrizione dell'Io nel dettato dichiara non tanto il ripiegamento del Soggetto sulla propria interiorità, secondo una posizione espressiva che si potrebbe richiamare alla tradizione romantico-decadente, quanto

www.andreatemporelli.com

> l'inquisizione del Soggetto su quella che può essere l'autenticità (la "verità") della propria parola, il suo grado di dicibilità come conferma e prova dell'esistenza del soggetto[6].

A mio parere, l'interpretazione di questa raccolta, come pure quella della precedente, che ha visto la luce nel 1970 con il titolo *A che valse?* e inserita nel Meridiano sotto la dicitura *Versi giovanili (1938-1942)*, va ricercata all'interno di quella corrente poetica che, dopo la stagione fiorentina tra le due guerre, si stava ormai avviando decisamente al tramonto. Quindi, il problema del rapporto tra Soggetto e linguaggio, nei termini indicati da Agosti, va decisamente procrastinato in un periodo in cui la svolta linguistico-filosofica e le prime esperienze avanguardistiche (*Laborintus* di Sanguineti è datato 1956) imprimono un'accelerazione al cambiamento di prospettiva.

Il titolo stesso, *Dietro il paesaggio*, ne è inequivocabile testimonianza. Come suggerisce Giuseppe Langella a proposito della corrente ermetica, ci troviamo di fronte ad una poesia che si colloca "prima", al di qua di ogni possibile determinazione sentimentale ed emotiva. L'"occasione" della singola composizione in Zanzotto come negli altri poeti ermetici prende spunto da un evento suggerito dal paesaggio, il quale viene subito abbandonato per una sorta di ascesi platonica, una sorta di "seconda navigazione", verso un mondo assoluto, incontaminato, puro, estraneo alle coordinate spazio-temporali, che si trova di là dalle apparenze sensibili e cioè "dietro il paesaggio". In questa ricerca la parola poetica si perde e si trasforma in una «disperata caccia spirituale», in un corpo a corpo tra l'immensità dell'esperienza e il limite dello strumento espressivo[7]. Al termine del viaggio, perciò, ci si affida allo stravolgimento linguistico che sconfina nell'oscurità. Del resto "ermetico" è sinonimo di inintelligibile, di "chiuso", di riservato a pochi eletti, secondo le prescrizioni mallarmeane. Il ricorso al simbolo e la ricerca della parola pura si risolvono in un allontanamento dalla realtà per lasciare spazio ad un'espressione puramente "lirica", strettamente individuale, talmente individuale da eliminare ogni riferimento alla dimensione spazio-temporale e al fenomenico, con il risultato di un dettato fortemente connotato di soggettività formale.

Inevitabilmente in un simile percorso «l'Io riveste insomma, sia pur implicitamente, il ruolo di termine di un rapporto il cui termine controcorrente è rappresentato dal linguaggio». Ma il motivo non va ricercato, come sostiene Agosti, nell'ipotesi che «il Soggetto agisc[a], pur se non in forme manifeste e forse addirittura al di sotto della coscienza dell'autore, in base ad una posizione metadiscorsiva. L'Io è attore, non Soggetto»[8]. Il motivo va, invece, ricercato nel fatto che l'esperienza di "oltrepassare" il paesaggio comporta necessariamente una "reinvenzione" espressiva, come pure una "ristrutturazione" del soggetto condotto "ermeticamente" ad esperienze non limitate né limitabili ai sensi e, tanto meno, al linguaggio comune. Del resto Rimbaud aveva annunciato che la poesia del *voyant* richiedeva un'espressione decisamente rinnovata:

> Dunque il poeta è veramente un ladro di fuoco. Ha l'incarico dell'umanità, degli *animali* perfino; dovrà far sentire, palpare, ascoltare le sue invenzioni; se ciò che riporta da *laggiù* ha forma, egli dà forma; se è informe, egli dà l'informe, trovare una lingua [...]. Questa lingua sarà dell'anima per l'anima riassumendo tutto: profumi, suoni, colori; pensiero che uncina il pensiero e che tira[9].

www.andreatemporelli.com

È possibile argomentare questa tesi secondo due filoni di ricerca: un esame filologico ed uno di carattere tematico.

Sinteticamente la prima raccolta, *A che valse?*, presenta un elemento destinato, con qualche eccezione, ad esaurirsi nella successiva produzione zanzottiana, il realismo:

> Non nella piazza che ha i saltimbanchi
> e delle enormi voci risuona,
> ma tra i filari intristiti
> verrei con te, tra la neve.
> Tutte le cose ti racconterei
> che qui furono, che avresti amate:
> tu sgraneresti gli occhi stupiti
> ma forse, sospirando,
> di me mostreresti pietà.

Il passo tratto dalla composizione *A una morta*[10] (VG, p. 9) esprime un io (per seguire la suggestione di Agosti) pienamente rapportato al mondo, sia pure un mondo di sogni e di rimpianti, fortemente connotato da elementi concreti (la piazza, i saltimbanchi, i filari, la neve, gli occhi, le voci, il cammino) e fortemente segnato da sentimenti (desiderio espresso nel condizionale, lo stupore, il sospiro, la pietà). Il soggetto descrive una realtà interiore ambientata in un preciso luogo.

Ben presto, però, questa disposizione subisce un processo di rarefazione:

> Nell'era della silenziosa pace
> vitrei villaggi nelle aperte valli
> del cielo nascono.
>
> I sonni in figura di monti
> aspettano con le celate correnti
> i viandanti dai passi grevi
> sospinti dalle stimolo del vento (VG, p. 11).

Prevale l'indeterminatezza: il vocabolo "l'era", l'uso dei plurali, i monti, il vento, i «vitrei villaggi» che «nascono» nelle valli del cielo, tutti stilemi ermetici che ricordano le «eccelse città» luziane, "sospendono" l'atmosfera in un presente atemporale. Annotazioni cromatiche («L'oro dei monti») e tocchi sentimentali sinestetici («il vostro cuore ormai / non sa che il suo rosso») rimandano a Quasimodo e a Gatto. La rappresentazione di uno stato di quiete assoluta ("ab-soluta", sciolta dai vincoli temporali) ci conduce in una dimensione soprasensibile, "aoristica" («Piume verdi fu il bosco», *Ballata*, VG, p. 7), priva di confini, come si può dedurre anche dall'uso del passato prossimo "resultativo" (come nel perfetto del greco antico) con valore di presente: «La notte ha aperto la sua gola / pesante di cerchi / di piaghe di mannaie». Ugualmente, il presente cessa di indicare azioni per significare uno stato («Coerente creta occlude acquedotti / orecchie e bocche di animali / di bosco e di campo»), segno di una sospensione del divenire.

Una terza componente va individuata nel classicismo, che sfocerà in una iperletterarietà, e che richiama Leopardi oltre che Éluard, Hölderlin e Rilke: «Vi chiamerà la luna / che vi ha guardato tanto / e con tanto lume di sepolcro» («Alla bella», VG, p. 22). Pascoli, D'Annunzio e, tramite loro, Rimbaud introducono Zanzotto in

www.andreatemporelli.com

un dettato di stile impressionista, sostanziato da percezioni accostate, in un periodare teso e lucido, attentamente sorvegliato dal punto di vista metrico e ritmico.

In ogni caso, all'interno della prima raccolta è visibile un desiderio di "superare" una realtà, ontologicamente "data", connotata di persone, di sentimenti, di avvenimenti, di limiti, nonostante le diverse *poetic dictation*, la cui eterogeneità è sintomo del mancato raggiungimento di una personalità poetica autonoma.

La prima pubblicazione, *Dietro il paesaggio* (1951), accentua la dimensione ermetica. Si infittiscono gli stilemi e le atmosfere proprie della corrente e si rarefà la concretezza, come attesta Pier Vincenzo Mengaldo:

> Coerentemente a una posizione di appartato che resterà la sua, Zanzotto si presenta all'inizio, ma del tutto consapevolmente e quasi eroicamente, come un epigono fuori tempo dell'ermetismo. Ancora quasi indifferente a Montale, si riallaccia soprattutto a Ungaretti, Quasimodo […], Gatto, risalendo di qui a Éluard e surrealisti, D'Annunzio e Rilke, e a quei Leopardi e Hölderlin […] che rimarranno le sue principali stelle polari, in virtù di una «intensa nostalgia per il momento eroico del poeta come legislatore, sacerdote e agnello del sacrificio» (Fortini). Appariscente, sia in *Dietro il paesaggio* che in *Vocativo*, lo scialo di stilemi ermetici ormai fuori uso: dai plurali emblematici alla sintassi di *a* («si spalancano al lago» e simili), dall'aggettivazione capziosa («greto assiduo», «rissoso lume» e così via) all'uso dell'astratto («brancolerà d'assenze il porticato»), alla semantica etimologica («il verde acume del mondo», «su cui trascende / perpetuo vertice il sole») al gioco sfrenato delle analogie (basterà notarne un paio di giustappositive: «il sole / tranquillo baco di spinosi boschi», «acqua lucciola inquieta ai miei piedi». Non si tratta solo di saturazione culturale e di manierismo: la perpetua eloquenza e la tensione iperletteraria denunciano già, nella chiusa e fosca energia dello stile (ne sono precoce spia le fitte partiture allitteranti, per esempio di «Un arso astro distrusse questa terra»), quell'atteggiamento trasgressivo o di «oltranza-oltraggio« (formula della *Beltà*) nei confini del linguaggio, che sarà costante in Zanzotto[11].

È paradossale che questo poeta raggiunga una certa notorietà in clima neorealista, nel momento cui l'Ermetismo vive una condizione di profonda crisi, nonostante la strenua difesa di Mario Luzi. Non è paradossale se, invece, si interpreta la Neoavanguardia come sviluppo "anomalo" della maniera ermetica all'interno di un clima di separazione della parola dalla realtà al punto che Zanzotto va considerato come erede, riformatore e come traghettatore di tale maniera verso la poesia degli Anni Sessanta:

> Cieli di giardino
> sorgete ancora dai vostri spazi:
> quella ch'era bambina e sorella
> dalla sua casa
> comprende e vede
> l'antico gelo dei monti,
> si stringe al petto il cuore
> esile come rosa.
>
> (*Indizi e luna*, DP, p. 43)

Qui rinveniamo l'intero armamentario ermetico di lune, di venti, di monti, di ghiacci, di silenzi, di mari, di nevi, di abissi, di sole, come pure l'uso transitivo di un verbo intransitivo («le logge vibrate dal vento», DP, p. 46) e l'atmosfera priva di tempo:

www.andreatemporelli.com

Là sugli orti lontano e sul fiume
di neve, piove da molti anni.
Nell'alto delle chine sbocciarono
i rosei peschi dal vento

(*Via dei miseri*, DP, p. 48)

Eppure esiste un tema che inchioda il poeta alla realtà: l'esperienza della morte. Nella composizione *Montana* (DP, pp. 54-56) il dolore per la scomparsa della sorella, pur attraverso riferimenti foscoliani e pascoliani, pur in presenza di stilemi ermetici, sostanzia le parole:

non è pronta la luna sui cortili
dolci di legno e nebbie
non esiste quel fiume laggiù
più profondo che i cimiteri
e perché forse è primavera
la tomba tua m'ha disertato.

L'argomento impone un confronto ineludibile tra un "qui", segnato dal movimento, e un "là", dotato di quiete, tra il passato della fanciullezza e il presente del funerale, tra la spensieratezza e la sofferenza.

Nei rari momenti di aderenza ad un contesto concreto, anche l'io assume maggiore consistenza. Nella composizione *Nel mio paese* (DP, p. 77) viene descritto il ritorno del poeta dalla Svizzera:

Leggeri ormai sono i sogni,
da tutti amato
con essi io sto nel mio paese,
[…]

Del mio ritorno scintillano i vetri
ed i pomi di casa mia,
[…]

Il pronome e l'aggettivo possessivo di prima persona connotano di esperienzialità il sentimento di gioia che coglie lo scrittore che torna a casa. Si tratta, però, di una situazione pressoché unica, perché, anche quando entra nella composizione il contesto ne dissolve l'immagine:

Sul libro aperto della primavera
figura mezzodì per sempre,
è dipinto ch'io viva nell'isola,
nell'oceano, ch'io viva nell'amore

d'una luna che s'oppone al mondo.

(*A foglia ed a gemma*, DP, p. 78)

La poesia di questa raccolta si colloca su due zone legate da rapporto "speculare": il paesaggio dei monti, della pianura veneta, del fiume, del paese, delle opere e dei giorni, delle feste, e il paesaggio "dietro", quello costruito intellettualmente. Il primo con qualche riferimento concreto costituisce l'elemento di avvio per la

www.andreatemporelli.com

"costruzione" del secondo, elaborato con strumenti manieristici, con la *poetic diction* elaborata dalla tradizione italiana ed europea. Non troviamo un'oscillazione tra i due poli, ma l'avvio verso la costruzione di un mondo formato da immagini bislacche, barocche, da metafore ardite, da astrazioni del dato, dall'adozione di un linguaggio programmaticamente "evocativo", evanescente. In queste composizioni è visibile un vero e proprio mestiere poetico, anticipazione di un percorso che sarà condotto quasi unicamente sul versante linguistico.

Rispetto a Mario Luzi e all'Ermetismo classico la ricerca di Zanzotto non si indirizza verso le Idee Madri, al mondo assoluto dell'Iperuranio, alla perfezione di ciò che è in sé. Egli non compie una vera e propria esperienza interiore, da Boine indicata come "tetanica" in sussulti incontenibili di una ricerca nell'affanno di dare forma a ciò che si sottrae a qualsiasi formalizzazione, egli si immerge nel mondo della retorica, quella stessa retorica, cui Verlaine aveva comandato di «torcere il collo». Il reale non viene riflesso nel mondo ideale perfetto; il reale è lo specchio della formalizzazione poetica.

I rari riferimenti alle vicende contemporanee («Tra quei precari monumenti, / io là vi collocai, fragili Italie», *Atollo*, DP, p. 59), invece, vengono attratti in un vortice lirico che li smaterializza e li destoricizza. La delusione amorosa si stempera nel paesaggio veneziano (*Le case che camminano sulle acque*, DP, pp. 61-62). Domina "l'immensità dell'attimo" ungarettiano e luziano: «Palafitte avvizziscono / al divieto fosco dell'oriente / la terra offesa è chiusa / tra i padiglioni foschi della festa» (*Grido sul lago*, DP, p. 71).

Di fronte alla crisi dell'esperienza ermetica alla poesia non rimangono che tre soicchi: a) agganciarsi alla realtà, in modo precario nella "linea lombarda" e in modo fondante, anche se in tempo assai esteso, in Luzi, non senza un preventivo lungo cammino di ricerca; b) consumare gli esiti del distacco, come in Sanguineti, nella Neoavanguardia; c) regredire nel mondo preindustriale come Pier Paolo Pasolini o in una raffinata letterarietà melica come Caproni o nel mondo ad una dimensione come Sandro Penna. La prospettiva neorealista di Rocco Scotellaro termina insieme alla sua breve esistenza.

4. *Dalla metafisica alla metapoesia*

Nel 1954 per le Edizioni della Meridiana nella collezione «Quaderni di poesia», diretta da Vittorio Sereni, viene pubblicata la *plaquette Elegia ed altri versi*. Del resto, la singolarità del poeta era già definita in modo molto preciso:

> La poesia di Andrea Zanzotto, al suo primo apparire (intendiamo con il volume *Dietro il paesaggio*, 1951) presentò il fenomeno abbastanza sorprendente di una struttura completa da ogni lato, cristallina diremmo, con il profilo diggià perentoriamente definito. Mentre infatti negli altri giovani lirici usciti dalla crisi della guerra la poetica dell'Angst si traduceva sensibilmente anche in un vagare da un'esperienza all'altra, in una mancanza di «chiusura» intima delle strutture, Zanzotto offriva una forma perfettamente conclusa, solidificata, anche a costo di certe astrattezze, entro la quale semmai l'insopprimibile seme dell'angoscia si manifestava come energia di movimenti, fuori però da ogni eccitazione sentimentale o peggio ancor «sociale»[12].

www.andreatemporelli.com

In realtà, la particolarità della poesia zanzottiana, cui accenna Giuliano Gramigna, va ritrovata in una fedeltà ad una *poetic dictation* "seriale" e in una tendenza alla metaforizzazione. Le immagini chiave, indicate dal critico nella *Nota introduttiva*, costituiscono solo una variazione rispetto al Luzi di *Avvento notturno* o di *Un brindisi*. Al paesaggio toscano si sostituisce l'ambiente veneto: «Quella clausura che ad un certo punto impediva il contatto totale del poeta con il suo paesaggio, id est con il suo mondo poetico, qui è rotta»[13]. Ed effettivamente la prima poesia *Partenza per il Vaud* testimonia una ricerca sul versante biografico, sostenuto da un lessico cristallino e da chiarezza espressiva:

> Nuovi i tuoni, nuovo l'emigrante:
> e non mi so decidere a partire
> per voi alberi zolle e declivi
> per voi mie piccole nozioni.
>
> (EA, *Partenza per il Vaud,* p. 113)

La maggiore concretezza della rappresentazione di un "io" esitante si lega ad un paesaggio immerso nell'avvicendarsi di un rapporto antropico (*Storie dell'arsura*). Ed il soggetto è saldo al centro della scena:

> E tutto il mondo è l'orto mio
> dove raccolgo a sera
> dolci bacche accecate e caute acque
>
> (EA, *Ore calanti III*, p. 118)

La tematica ancor più decisamente lirica continua a giovarsi di stilemi ermetici. Il poeta si trova davanti ad una scelta: potenziare o depotenziare l'io? Continuare il viaggio verso il reale o trovare altrove la consistenza poetica?

La raccolta *Vocativo* (1957) documenta un "punto di non ritorno" e cioè la svolta psicanalitico-linguistica. «L'irruzione fuori dal suo bozzolo di un io fortemente problematizzato»[14] (Pier Vincenzo Mengaldo) si lega, come chiarisce lo stesso autore, alla trasformazione di ogni discorso in mero significante

> anzi in lettera; il sospetto che l'io fosse una produzione grammaticale dell'immaginario, un punto di fuga, non una realtà… Ma si poteva veramente affermare, dire, enunciare tutto questo? Non ne sarebbe rimasta la bocca irreparabilmente muta? Non ne sarebbero andati in corto circuito i relais cerebrali? Da nessun luogo mi giungevano allora effetti di verità che non fossero distruttivi, mentre in me si accumulavano come per dare all'io una specie di superconsistenza ferrea, strati sempre più maledetti di angoscia (PC *Nei paraggi di Lacan)*[15].

Ma perché e in qual modo si attua il passaggio dalla "metafisica" ermetizzante alla metapoesia?

La contrapposizione tra soggetto e oggetto, tra paesaggio (apparenza) e "dietro il paesaggio" (realtà) negli Anni Sessanta conduce Zanzotto sullo stesso terreno della contemporanea filosofia ossia alla riflessione sul linguaggio. Lo studio di Lacan lo induce a postulare l'anteriorità dell'espressione rispetto al pensiero che, in pratica, comporta l'esclusione stessa del pensiero, correlativa all'esclusione dell'essere fisico, metafisico e soggettivo. Il concetto desaussuriano di egemonia o

www.andreatemporelli.com

di priorità del significante fonda sul significante stesso la struttura stessa del Soggetto.

Per questo motivo l'intero problema della poesia zanzottiana è intimamente connesso con la crisi del soggetto, caratteristica della filosofia moderna e esplicitata in modo ineludibile dal criticismo kantiano e dalla contaminazione soggettiva cui inevitabilmente è legata ogni conoscenza. Questo comporta un sapere per molti versi autoreferenziale ed autorelazionale, determinato da un soggetto inevitabilmente coinvolto con il proprio àmbito di osservazione. A tale risultato convergono diversi passaggi di pensiero: dall'immagine cartesiana «di un'interiorità pensante che "emette" parole come altrettanti "segni" designanti pensieri» all'immagine freudiana della coscienza attraversata dai bisogni e dalla volontà in conflitto, concetti che non assicurano «alcuna *certezza* sulla realtà del mondo esterno»[16].

A questo punto rimangono due vie: o rassegnarsi all'"ansia cartesiana" (Richard Bernstein) di una coscienza mai completamente persuasa della realtà del mondo esterno oppure "guarirsi" dal soggetto, come ipotizzava Lyotard e costruire un'"epistemologia senza soggetto", come suggeriva Popper. Nella filosofia ermeneutica convivono due concezioni antinomiche della soggettività: da una parte l'idea di un soggetto che coinvolge la sua esperienza nell'interpretazione e dall'altra l'idea di un soggetto stesso sovrastato e "giocato" da fattori ambientali e linguistici non dominabili, "gettato" e cioè anticipato nelle proprie scelte dalle condizioni storico-esistenziali in cui vive e questo luogo è il linguaggio (ultimo Heidegger). In tale prospettiva non è più il soggetto che interpreta il mondo, ma è «il *linguaggio* che interpreta se stesso e interpreta quel frammento di linguaggio che è l'opera, il testo, la cosa»[17]. A questo punto l'orizzonte filosofico che regge una corrispondente posizione non può che essere rappresentato da un destino autodissolutivo del *logos*, della razionalità e cioè del soggetto che ne costituiva il fondamento. La questione del soggetto, pertanto, espressamente si presenta come questione di "metapoesia" e cioè come una questione che si rapporta con il linguaggio, con lo stile, con la retorica.

La posizione antiumanistica di Heidegger irrora negli Anni Sessanta e Settanta un terreno fertile in Francia, concimato dall'interesse per il pensiero di Nietzsche e dal clima di svalutazione della soggettività promosso dallo Strutturalismo. Secondo Claude Lévi-Strauss, è "qualcosa che deve venir superato". Ma la figura cruciale della svalutazione strutturalista del soggetto alle testi poststrutturaliste va rintracciata in Jacques Lacan, filosofo cui Zanzotto deve molte posizioni poetiche. Applicando alla psicanalisi le teorie linguistiche di de Saussure, egli formula il famoso asserto: «L'inconscio è strutturato come un linguaggio». Se in Freud l'Es perde l'identità e l'integrità di un "io unitario", in Lacan smarrisce «la propria *profondità* di psiche, e anche quella presunta insondabilità libera e creativa che ancora era l'inconscio di Freud»[18].

E proprio secondo un'analoga prospettiva si qualifica la poesia zanzottiana, che smarrisce ogni rapporto non solo con la realtà esterna, ma anche con quella interna; cessa, pertanto, la caratteristica lirica, che per molti aspetti ha connotato la scrittura in versi dal Romanticismo in poi per assumere una pura e semplice veste

www.andreatemporelli.com

"linguistica". Nel poeta veneto, rispetto alle coeve esperienze neoavanguardiste, questa posizione si configura unicamente come "struttura", priva di profondità e di significati simbolici, priva soprattutto di referenza: è un significante che non rinvia ad un significato metafisico o interiore e neppure ad un sentimento, ma solo ad altri significati nell'ordine connettivo suggerito dall'immagine fonica, rimica, culturalmente analogica in una catena che rinvia unicamente a se stessa.

La scomparsa del soggetto in favore di un'espressione linguistica giunge nell'autore veneto, in consonanza con il pensiero di Jacques Derrida, alla scomparsa della "voce" a vantaggio della scrittura e a quell'impersonalità del testo «che domina l'autore al di là dell'"intenzione" di significato»[19]. Il poeta giunge all'esasperazione del problema, perché il soggetto viene relegato a pura finzione senza il montaliano referente negativo, non più un io scisso, come in Sereni e in Caproni, ma un "simulacro" senza verità: «L'eliminazione della referenza tematizzata da Lacan (e da altri strutturalisti) diviene totalizzazione dell'apparenza, logica (*irrelativa*) del simulacro»[20]. Il linguaggio zanzottiano, pertanto, si qualifica sia per la capacità di spezzare il dominio logico, grammaticale e sintattico del soggetto sia per un implicito tentativo di governare gerarchicamente il mondo inconscio delle pulsioni attraverso la scrittura (anche quella "automatica" surrealista). A questo punto è inevitabile l'esito: una costellazione anarchica di espressioni tonicamente e analogicamente vincolate, ma non assoggettabili ad alcuna forma logica. In tale quadro il soggetto non trova possibilità di "porsi" né come semplice significante né come soggetto sottomesso alla scrittura.

La poesia zanzottiana, pertanto, documenta la concezione del linguaggio come *a priori* dell'esperienza, il solo luogo possibile in cui l'essere "accade" ed accade solo come linguaggio, il regno delle parole, degli "in-significanti", dell'artefatto sia come sintassi sia come lessico sia come risultato combinatorio di suoni e di analogie.

Il passaggio dalla metafisica alla metapoesia, come nel dibattito speculativo, non avviene in modo immediato e netto, ma in seguito ad una serie di tentativi. In *Vocativo* il problema giunge al nodo: l'artificialità letteraria, ottenuta mediante una variazione ritmica ossessiva ed un lessico espressionista, sostanziato di latinismi, arcaismi, passati remoti, di termini impoetici e familiari ("claxon", per esempio). L'io sta iniziando un processo di "grammaticalizzazione" che lo condurrà prima ad un "impulso conativo" e in seguito ad un completo dissolvimento. La concezione heideggeriana di un linguaggio preesistente al soggetto, in cui verrebbe "gettato", costituisce il presupposto lacaniano dell'esistenza di una *langue*, non solo indipendente dalla *parole*, ma addirittura di una *langue* presupposta e non come risultato formalizzato di una preesistente *parole*, quasi fosse possibile ricrearla senza la contaminazione della soggettività e quasi fosse possibile trasformare una formalizzazione storica, letteraria (almeno per la nostra tradizione) e grammaticale in una sostanza ipostatica, esistente di per se stessa e, come tale, riproducibile in un testo.

Nella prima lirica *Epifania* l'anafora «valgo» in contrapposizione con il paesaggio intende ribadire il dualismo non risolto tra soggetto ed oggetto, che si accentua proprio con l'uso insistito del "vocativo", come strumento per allacciare/distanzia-

www.andreatemporelli.com

re questo rapporto sempre più labile. La presenza dell'io viene ribadita in modo inequivocabile:

> Ah giovane ancora ed infelice io sono
> e nulla posso
> e nulla posso dare.
> E scopro nel mio cuore
> scritta l'elegia,
> e non ho pudore del mio pianto
> né dell'eco invocata. […]
>
> (*Piccola elegia*, VC, p. 135)

Ora il rapporto poeta-paesaggio supera il precedente dualismo alla ricerca di un'identificazione non lirica, ma proiettivo-inclusiva: «Sei, venerdì di cieco sole / e di tetre lusinghe di vallate […] / Sei me […] / sei la povera casa ed il povero cibo / ch'io consumo agitato da terribili cieli» (*Elegia del venerdì II*, VC, p. 142). Gli stilemi ermetici sono temprati da una spasmodica tensione verso un "tu", non finalizzata a conoscere il mondo nella sua consistenza fenomenica, quanto piuttosto per sostanziare l'"io" mediante un rapporto contrappositivo. In *Vocativo*, in un certo senso, si accentua la presenza dell'io, anche se sia l'io sia il tu vengono dissolti all'interno di questo paesaggio letterario "oleografato", retoricamente stilizzato. La paura dell'inconsistenza viene momentaneamente placata dall'ancoraggio alla tradizione, che, nel momento in cui viene raggiunta, avvizzisce. Il caso vocativo, pertanto, si trasforma da allocuzione a richiamo, ad apostrofe perché si determini mediante la relazione il soggetto. Tuttavia, ogni ancoraggio alla realtà rimane collocato su un piano evanescente a causa dello stilema astratto-concreto («le recondite lave / della mia mente») oppure ad un'insistita aggettivazione sonora («a te avaro arco su acri correnti», *ibidem*) o nei plurali non numerabili («alla forza degli addii / irreversibili») o negli accumuli barocchi. Un simile lirismo "proiettivo" («All'estate all'essudarsi / di me dell'essere in torride finzioni / alla luce immedicabile», *Esperimento II*, VC, p. 144) esclude ogni possibile esito panico, anche dove l'influsso dannunziano sembra imporsi, seppure mitigato da astrattezze ermetiche: «m'interro in fisiche verdi lentezze» (*ivi*). L'indeterminatezza del paesaggio si propone come scenario di un'angoscia interiore non definibile né nominabile né dominabile. Del resto il *Caso Vocativo* rimane «ingordo […] / decerebrato anelito» (*Caso Vocativo I*, VC, p. 145). Pertanto anche le tematiche dell'industrializzazione e il desiderio di rivitalizzare la passata civiltà agricola con i suoi valori smarriscono ogni consistenza non solo in «questa / lingua che passerà» (*ivi*), ma soprattutto in una tensione stilistica raffinatamente autoreferenziale e letteraria, completamente staccata sia dall'uso comunicativo sia da ogni possibilità di attingere al reale. L'«anelito» del vocativo è, pertanto, destinato a creare un soprammondo riflesso in cui i riferimenti all'esperienza, come il paesaggio, «il vino e il dolce lavoro di Dolle» (*Caso Vocativo II*, VC, p. 146), «il gran teatro di Serravalle (*La notte di Serravalle*, VC, p. 147), si pongono come pilastri di una vera e propria metafisica linguistica (p. 1443) e si presentano come depauperata immagine riflessa, simile ad un legno che appare spezzato se immerso in un bicchiere colmo d'acqua. Il mondo

www.andreatemporelli.com

della stilistica si gioca su reminiscenze ungarettiane, pascoliane, montaliane, rimbaudiane, eluardane, espressionistiche, tra apostrofi, esclamazioni, prosopopee, citazioni latine, simbolismi mitologici accostati a riferimenti storici, carichi di suggestioni e di ricordi personali: («[…] Strugge la mite / notte Hitler, di fosforo, e congiunta // in alito di belva sugli estremi / muschi dardeggia Diana le impietrite / verità della mia mente defunta», *I compagni corsi avanti*, VC, pp. 149).

Fondamentalmente in Zanzotto la rappresentazione del paesaggio non viene percepita come "dire altro", rimane ingabbiata nel "soggetto dicente". Il mondo esiste solo come dettato dell'io. La soggettività moderna nega l'"essere-altro" del mondo. A buon diritto, *mutatis mutandis*, a *Vocativo* si possono applicare le parole che Guido Mazzoni individua come caratteristica della poesia dal Romanticismo in poi:

> Il testo di una lirica romantica maggiore contiene il monologo di un io poetico individuato che si muove in un paesaggio individuato e intrattiene un colloquio con se stesso, con un interlocutore silenzioso o con le cose. Di solito la prima persona incomincia descrivendo ciò che vede, e poi si addentra in una riflessione latamente filosofica che la spinge a prendere una decisione morale, a risolvere un problema emotivo, ad affrontare una perdita tragica o a riflettere sulla condizione umana[21].

Non è un caso che la sezione II sia intitolata *Prima persona*, con una variante fondamentale che il mondo, il "tu" non è la realtà, ma il linguaggio:

> Anche per te, mio linguaggio, favilla
> e traversia, per sconsolato sonno
> per errori e deliqui
> per pigrizie profonde inaccessibili,
> che ti formasti corrotto e assoluto.
>
> (*Idea*, VC, p. 161)

Il distacco dal reale si presenta gravido di conseguenze e costituisce il fuoco estremo di un'inarrestabile parabola discendente che ha contraddistinto la poesia del "novecento": «*Die Sprache spricht*», il linguaggio dice se stesso. Il poeta comprende che la crisi sta aggredendo lo strumento stesso dell'espressione, che siamo giunti al capolinea:

> Io — in tremiti continui, — io — dispero
> e presente: mai giunge
> l'ora tua,
> mai suona il cielo del tuo vero nascere.
>
> (*Prima persona*, VC, p. 162)

La crisi non può non coinvolgere il soggetto, il quale per "consistere" necessita di un antagonista, di un "non-io". Quando l'antagonista è parte di se stesso, è quel linguaggio che egli costruisce mediante esperienza codificata in significati, il mondo svanisce generando un circolo chiuso autocretore, autoreferenziale ed autolatrico:

> […] e alza il muro
> sé dalla stanca testa
> stanca di nascere e nascere
> nell'atroce gemmante vita.
>
> (*Ineptum, prorsus credibile II*, VC, p. 166)

www.andreatemporelli.com

Se l'"io" diventa "tu", accade un movimento di identificazione prima e di "snaturazione" poi, che scade nella debolezza e nell'inconsistenza ontologica. Se per Caproni l'io, scisso e diviso in mille identità, è disidentificato, per Zanzotto è solo un pronome, *flatus vocis*, segno arbitrario che può essere sostituito con un tu perché nulla ha consistenza, perché nulla è fondato. Anche il ricorso ai termini biblici «surrexit», «stoltezza o trionfo» testimonia non un afflato religioso, per quanto esile, ma solo l'adozione di un codice letterario biblico atto a fornire un punto di riferimento. E, anche quando il poeta si rivolge alla natura nel tentativo di un contatto («Ancora, madre, a te mi volgo, / non chiedermi del vero», *Da un'altezza nuova*, VC, p. 169), il registro elevato (esempio, «in scalinosi / sogni») innalza una barriera tra l'io e la vita: «nulla m'apparve del lavoro / là sussurrato e sparso / nei campi», perché l'io è «trasceso / in un feroce colloquente vuoto». Ne deriva la cogente necessità di *Esistere psichicamente* (VC, p. 174), come sussulto «Da questa artificiosa terra-carne / […] / da tutto questo che non è nulla», ma l'esistenza si sostanzia soltanto nella parola, impossibile da pronunciare, anche quando il dolore per la morte della sorella chiede alla parola stessa di essere detta (*Impossibilità della parola*, VC, pp. 175-177).

Se la realtà non è più accessibile, se la parola non "dice", non rimane che un'ultima frontiera, il linguaggio stesso, assurto a dimensione unica di esperienza, di universo e di "luogo" poetico: «Il significante non è più collegato a un significato […] ma si istituisce esso stesso come depositario e produttore di senso»[22]. Ma, privato di ogni supporto ipostatico, esso rivela l'irrimediabile inconsistenza:

> Pace per voi per me
> buona gente senza più dialetto,
> senza pallide grandini
> di ieri, senza luce di vendemmie,
> pace propone e supremo torpore
> l'alone dei prati la cinta
> originaria dei colli […].
>
> (*Fuisse*, CV, p. 186)

La perdita del dialetto testimonia non solo lo smarrimento di una civiltà contadina, non solo la possibilità di dire il mondo, ma soprattutto l'impossibilità di ogni dire, per cui, come naufraghi, ci si deve aggrappare ai relitti della tradizione letteraria: ora è possibile parlare solo «nei modi / obsoleti di umili / virgili, di pastori castamente / avvizziti nei libri» (*ivi*), in modo letterario, anzi iperletterario. Ci troviamo ad un punto di non ritorno.

5. *Zanzotto e la Neoavanguardia: la poesia come «sovrana convenzione»*

Al 1962 risale la pubblicazione di *IX Ecloghe*, periodo di dibattito sulla letteratura militante e sperimentale. Zanzotto prende immediatamente le distanze dai Novissimi, il quali

> possono credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile perfino essere veri spettri. Certo anche il fenomeno da loro rappresentato ha pienez-

www.andreatemporelli.com

> za di diritti, ma non meno tra parentesi che gli altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che v'è nella convenzione stessa e cogliere gli eventuali indizi in un suo superamento, si rende impossibile salvare, tanto legittimo disamore, qualche cosa che illuda, almeno, all'amore, ne isoli l'immagine per assurdo (p. 1460).

Senza dubbio la posizione del poeta veneto appare diversa: mentre gli uni usano il linguaggio per la «comunicazione della negazione della comunicazione esistente» (Angelo Guglielmi), egli usa la poesia per lavorare sul linguaggio, sulla «convenzione». Le finalità si presentano diverse, ma i presupposti e la sostanza risultano coincidenti nell'inevitabile oscurità, autoreferenzialità e soprattutto nel distacco tra parola ed esistenza. Pertanto non considero illegittimo, una volta chiarite le differenze, considerare Zanzotto il più autorevole rappresentante dello sperimentalismo del Secondo Novecento di cui la Neovanguardia costituisce l'espressione più conosciuta.

In *IX Ecloghe* il discorso sulla poesia diventa primario: la raccolta conduce la riflessione al punto di razionalizzare l'esperienza di *Vocativo*, attuando il «trapasso da un'istanza di espressività a un'istanza metalinguistica» (Stefano Agosti, p. 1460). L'io, che nonostante l'attacco ipostatico, ancora in un certo modo reggeva grazie alla possibilità di "vocare" l'altro, ora subisce un processo di *epoché* e assume la sola funzione di categoria sintetizzatrice kantiana tra linguaggio e scrittura poetica, privo ormai di sostanza e, come tale, incapace di essere applicato all'esperienza umana.

Secondo una parte della critica, questo io, che si scopre «impossibilitato di porsi come depositario dell'autentico» (p. 1460), opererebbe a distanza mediante l'ironia. Una tale interpretazione sconfina in un'insanabile contraddizione, perché un io ironico è un io strutturato, capace di operare a distanza dalla materia trattata, consapevole della separazione e sufficientemente estraneo alla situazione per coglierne gli aspetti contraddittori. Ironico è Guido Gozzano che si serve di un simile strumento di difesa contro l'angoscia della morte[23], ironico è Montale consapevole della vanità del reale[24], ironico è Caproni che pone in luce le antinomie fondanti del pensiero tradizionale[25], non è tale Zanzotto. Il passaggio dall'Ermetismo a posizioni neoavanguardistiche avviene non a causa di un "distanziamento" tra soggetto e materia poetica (questo semmai ne è la conseguenza), ma a causa dello smarrimento del soggetto non più ontologicamente determinato, ma ridotto a strumento "sintetizzatore" del linguaggio. Aumenta in modo esponenziale il riscaldamento del tasso di autoreferenzialità che, per il momento, si attua in un accresciuto classicismo ormai prossimo alla deflagrazione linguistica. La tradizione (arcaismi, dantismi, latinismi…) offre un'àncora al registro scientifico-tecnologico all'interno di una sintassi aulica e di una metrica tradizionale (egemonia di endecasillabi e settenari). Il poeta nel porre il "vino vecchio in otri nuovi" provoca la loro disgregazione. Se ne ricava un'immagine di sostanziale dissoluzione della tradizione letteraria a cominciare dai personaggi privi di un nome e di una qualsiasi connotazione storica, geografica e culturale. Zanzotto nel momento stesso in cui recupera un preciso bimillenario genere letterario in un contesto postromantico dissolutore

www.andreatemporelli.com

dei generi, pare proporre la sua opera come un grimaldello distruttore non più soltanto del codice letterario, quanto della soggettività stessa («"io": l'ultimo reso unico», IX EC, p. 201) aggredendo un genere per molti aspetti amebeo e, quindi, necessariamente dialogico; non ci sono personaggi, ma soltanto "maschere" mediante le quali il poeta dialoga con se stesso: *a* il poeta, *b* la poesia lirica o la coscienza poetica, che nella *Ecloga IV* prende il nome di Polifemo: «questo canto che stona / ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli» (*ivi*).

Senza dubbio la dissoluzione del soggetto («pronome che da sempre a farsi nome attenda», in cui «rantolo e fimo si fanno umani studi», *ibidem*) determina anche la fine della poesia lirica, nonostante la maschera *a*, riprendendo Orazio, chieda:

> I poeti fra cui
> se tu volessi pormi
> «cortese donna mia»
> sidera feriam vertice (IX EC, p. 205).

Contraddizione? Nient'affatto, ma necessità di un sostegno confinante con il grado zero per con-sistere:

> «Ma io non sono nulla
> nulla più che il tuo fragile annuire.
> Chiuso in te vivrò come la goccia
> che brilla nella rosa e si disperde
> prima che l'ombra dei giardini sfiori,
> troppo lunga, la terra.» (IX EC, p. 204)

Ci troviamo in un ulteriore punto di non ritorno: gli elementi tradizionali rimangono come unici strumenti di poesia che necessariamente scade in un "manierismo" sorretto da impalcature ritmiche, foniche, sintattiche, retoriche che sfociano in un inevitabile intellettualismo codificato, come la catalogazione della composizione *13 settembre 1959 (variante)* (IX EC, p. 205): qui si riscrive il celebre passo dell'imperatore Adriano *Animula vagula blandula*:

> Luna puella pallidula,
> Luna flora eremitica
> Luna unica selenita,
> distonia vita traviata

e via andare lungo una deriva di catalogazione in un affastellamento di nomi e di aggettivi, di parole in libertà legate da un sottile filo di una qualche analogia, di giochi di parole, di calchi, di citazioni in un *collage*, dove si consuma il rapporto con la Neoavanguardia, «lasciando fluttuare l'attenzione fonica *nei dintorni* di una parola finché accanto non ne sorge un'altra simile»[26].

Stessa impressione suscita l'*Ecloga II* dedicata al tema d'amore: la letterarietà non riesce a riscattare i pochi agganci con l'esperienza, anzi toglie ogni vigore anche alle aperture sulla quotidianità dell'ambiente di cucina o della legna in cortile. La "poetizzazione" lascia scoperti i suoi strumenti. Non diversamente nell'*Ecloga III* (*La vendemmia*) (IX EC, pp. 210-211); nulla, se non qualche accenno, va riferito all'avvenimento o alla campagna: pressoché tutto viene giocato su un

www.andreatemporelli.com

intreccio di rapporti che sconfinano nel «supremo», nel «superfluo», nell'«azzurro». Oltre allo stilema luziano «Eri, non eri», si intravede la lezione di Mallarmé, il nume tutelare dell'Ermetismo: «Posso all'azzurro serbarti», «padre, giaciglio, cibo», «azzurro di ierofanie». Anche nell'analogia tra vendemmia e poesia si intravede la debolezza della parola, perché, sottratta al divenire, viene proiettata su un piano "assoluto", sciolto dal reale e come tale "mutilo":

> Eri, non eri: mutila
> In ciò, più che colpevole;
> tu come la luna sempre oltre la selva,
> sempre col vano raggio
> pur tra la selva a spanderti. […]

Il procedimento di costruzione poetica rimarrà pressoché uguale fino all'ultima pubblicazione *Conglomerati* al punto da costituire una maniera che possiamo definire "zanzottismo", procedimento che nell'*Egloga IV* (IX EC, pp. 213-214) si delinea con chiarezza: dalle parole: «dolce», «mondo», «uomo» zampillano gli accumuli, le analogie, le paronomasie, le citazioni dotte e canzonettistiche e all'interno di questa "macedonia" (o, meglio, *frappé*) si fondono e si dividono vocaboli, suoni, ritmi e qualche bagliore comunicativo cui affidare come in un *rebus* la ricostruzione di un barlume di conoscenza: mondo «termine vago», uomo «bolla fenomenica» che rima con «Ah, domenica è sempre domenica». L'inattingibilità del reale tramite la poesia viene rimarcata dalla maschera *Po*(lifemo), «sferico monocolo / ebbro del vino d'Ismaro primavera, / io donde cola, crapula, la vita». La composizione lascia intravedere il secondo lato dello "zanzottismo": la superficialità della trattazione tematica, chiusa tutta in una fenomenologia linguistica, fonica, ritmica e analogica da soffocare l'anelito al senso, in un atteggiamento che definirei di *flânerie*, di vagabondaggio, categoria sociologica su cui ritorneremo.

La sezione *Intermezzo* si apre con *La quercia sradicata dal vento* (IX EC, pp. 219-220), in cui l'evento attraverso un registro elevatissimo e attraverso *rara atque inopinata verba* («tricosa Gordio»), passando attraverso neologismi, latinismi, linguaggi settoriali e specifici, conii, aggettivazione ermetica e tutto quel repertorio retorico accumulato da Carducci a D'Annunzio, da Gozzano ad Ungaretti "palombaro" raggiunge Montale attraverso il Surrealismo e l'Espressionismo e si configura come una "cucina linguistica" dall'aspetto abbagliante, ma scipito («i linguati / rivi e il sassoso sonno», *Riflesso*, IX EC, p. 221).

La composizione *Sul Piave (nel quarantesimo anniversario della Battaglia del Solstizio)* presenta uno stile completamente diverso, se eccettuiamo l'ultima stanza: l'episodio storico viene rielaborato in chiave familiare e il fiume acquista un'identità inarcata tra il passato glorioso e il presente dimesso, modellato sullo stile leopardiano della *Ginestra*: «dove scocca la lepre, erra la serpe» (IX EC, p. 226). Qui Zanzotto elude ogni tono da epopea e si affida alla descrizione di un passato arcaico e di un presente solcato da sofferenze: «sulla tua riva sinistra mia madre patì sola, / a destra combatteva mio padre ed io non ero» (IX EC, p. 225).

Nell'*Ecloga V* ritorna il tema della visione, già presente nella composizione pre-

www.andreatemporelli.com

cedente, ora indirizzata su Lorna, *senhal* di Arfanta, «la sede di un sapere sottratto alla grande storia e ai suoi personaggi grotteschi» (p. 1475), dove i bagliori semantici sono oscurati da un intrico di parole ornamentali. A ben osservare, si può cogliere un elemento in comune tra Zanzotto e il minimalismo "lombardo" nell'"accumulo" sia pure di diversa natura: nel poeta veneto riguarda suoni, analogie e ritmi in consonanza con la produzione di Amelia Rosselli, nei "lombardi" nell'assemblaggio di oggetti. Al di sotto di entrambe le poetiche si trova una concezione linguistica secondo cui attraverso intellettualistici ritrovati retorici il lettore sarebbe indotto ad intravedervi significati personali indipendentemente dalla stessa espressione in un gioco che si compiace del virtuosismo di regole codificate dall'autore stesso. In questo modo, però, il giocatore gioca da solo e pretende di impersonare significati universali o, almeno, condivisi. Il paragone troverebbe una smentita nella composizione seguente, *Palpebra alzata*, in polemica con lo sguardo impassibile dell'*École du regard*, che per molti aspetti si collega all'impassibilità "lombarda":

> Sì, in me, e fuori, vertigine e tenebre.
> Ma in me e fuori
> tanto frutto di vittoria e di colori
> che se anche vuoto
>
> il mio capo giace sulla pagina
> che reca l'altra luce della luna (IX EC, p. 218)

Senza dubbio il poeta possiede valide ragioni per rivendicare la propria diversità, ma, se si osserva in profondità, la riflessione precedente riguarda non la «vertigine» né i «colori», ma il capo «vuoto», dove la parola germina su se stessa senza un *humus* poetico scevro da ogni suggestione antropologica.

Nell'*Ecloga VI Ravenna, Macromolecola, Ideologie* troviamo una sorta di "panismo riflesso", in cui D'Annunzio unito a Montale («fino a te un varco / sempre mi sarà aperto», IX EC, p. 241) concorre ad elevare il registro e, soprattutto, a determinare quel "correlativo proiettivo", mediante il quale il poeta "proietta" sulla concretezza dei luoghi (Ravenna, Jesolo) e degli avvenimenti (la neve, il mare, la storia, Dante) un'unione panica («Fummo la neve più bella il mare / più nevoso / il pino / più raggiante di rami / fummo l'aroma del pinoso mare», p. 240) che mediante un gioco di significati riflessi tenta di collegarsi al reale, a partire dal quale e al quale porta alla luce i problemi della civiltà contemporanea. E, se l'accumulo di aggettivi («occhiute gemme», IX EC, p. 241)) e di descrittivismo appositivo («mare d'azzurro semifossile / febbricitante fabbro di organismi», *ibidem*) non consegnasse al museo di cartapesta la preziosità di tale intuizione, Zanzotto avrebbe potuto aprire una via nuova alla propria produzione poetica. Nella terza strofa, infatti, egli rivendica il valore della poesia («[…] tu mai non credere / […] / ad alcuno / mio non poema», p. 242), la cui passione «arde in io-sono» (*ibidem*). Nell'ultima strofa l'auspicio di una rinata parola poetica si concretizza nella speranza:

> E Ravenna di tenebre e di vento adriatico
> che unisce
> ai cascami melmosi dei manti agli attoniti

www.andreatemporelli.com

salini re le speranze
in questa melma in questo allume in questo
sanguigno affettuoso giustiziante
impennarsi dialettico dell'essere (IX EC, p. 243),

speranza che per un momento si traduce in atto: poeta-realtà-parola «leggersi sanno / sul fondo vivo del nostro giorno» (*ibidem*). Lo scrittore, grazie a una simile consapevolezza avrebbe potuto imboccare la strada verso la conquista di una dimensione concreta della parola "devastando" l'universo poetico del "novecento" per mezzo di una personale interpretazione dell'esistente, come Mario Luzi e come Attilio Bertolucci, egli, invece, si attesta sul cammino della "parola" novecentesca per impantanarsi nel vicolo cieco della pura e inefficace "tensione". La sua posizione si incentra sulla poesia nell'illusione che il problema dipenda soltanto dagli strumenti.

L'*Ecloga VII*, infatti, è dedicata al *primato della poesia* nella deviante convinzione che lo stile, la scrittura, la bellezza dell'espressione di per se stessi, senza la profondità del pensiero, possano salvare tale arte dalla deriva secolare. La composizione va intesa come un vero e proprio trattato di *ars poetica* novecentesca, perché in essa si riflette la "tragedia" degli scrittori privi di strumenti per esprimere il mondo; allora non resta che la comprensione per lo sforzo e l'augurio, privo di fondamento teorico, di una soluzione. *b-* pone lucidamente la questione:

In attonita mistificazione
immaginare cose senza voce
noi senza noi? Ma io guardo il mio volto,
la mano brucio nel sole, nell'acqua,
non sognerò l'informe;
stagione aperta, programma,
elemento che oscilla
e si modula «lingua»
chiedo di poter dire… (IX EC, p. 245)

Se, da una parte, la «mistificazione» di un non-soggetto poetante non consente di «immaginare cose», dall'altra esiste un mondo che chiede di essere "detto". E la voce del poeta (*a-*) comprende la difficoltà («Se un odiato dettame talvolta mi toglie / ai dolci paesaggi», *ibidem*), non resta che la passione («e amore / tutto il mio amore / è me, profondo e spesso / me», IX EC, pp. 245-246) con la quale egli cerca di riportare sulla pagina «ogni linea [del paesaggio] / amando e parlando» all'interno di una «sovrana / convenzione» (IX EC, p. 247). E dalla consapevolezza di un irredimibile scacco non resta che la solidarietà montaliana per un lavoro estremamente difficile: «E tu fatica e prega e emergi / con me per chi di fatiche alimenta queste sere, *ibidem*). Zanzotto, pertanto, intende la poesia soltanto come «sovrana convenzione», incapace di fondare un qualsiasi rapporto con il mondo, e urge nel suo animo proprio la consapevolezza di tale dicotomia avvertita chiaramente in *Sylva* (IX EC, p. 248): se, da una parte, le «fronde cupe cupo nel fondo / del bosco, dell'unico bosco, / del bosco eterno mi fanno mi vivono», dall'altra non basta la continua ed insistita affermazione: «Io / vi richiamo, / io sono»; l'abisso è

www.andreatemporelli.com

incolmabile. E il bisogno di aderire al reale ritorna prepotente nell'*Ecloga* VIII. *Paesaggio per l'informità, La voce e la sua ombra, Non temere*, in cui *b-* canta la vita di un settembre, mentre *a-* vi scorge la morte, la paura del giorno («(ogni essere / ogni segno ogni senso attraversato / da una corrente di menzogna: pseudo: / non sogno, falsità)», IX EC, p. 250). Non resta, pertanto, che l'anelito ad un essere-non essere,

> Ove mi sarà inutile
> dirti e dire, poi che tutto dice
> di te, per me. Ti guiderò nel vuoto
> sempre più vuoto e cerulo (IX EC, p. 251).

Qui va colto il postulato della poesia zanzottiana: se il reale è il «vuoto», la parola, una volta riprodotto questo «vuoto», o si inserisce in una spirale suicida (la morte della poesia) o si rinchiude a dire se stessa: «*Die Sprache spricht*».

> Circa la fisionomia delle *Ecloghe* […] credo risulti evidente come il linguaggio svolga lì una funzione centrale e totalizzante, tanto che si potrebbe parlare di una vera a propria messa-in-rappresentazione del linguaggio, di cui le varie rappresentazione dei realia […] non costituirebbero che altrettante modalità di rappresentazione» (Stefano Agosti, p. XIX).

Diverso è stato il percorso della negatività montaliana, fondato sulla supposizione di un polo positivo, che avrebbe potuto sfociare nel «miracolo che non era necessario»[27], strumento euristico per rintracciare negli eventi «qualche mano che tentava invisibili spiragli»[28].

Eppure la vita incalza («Sorgono i bimbi da lane e stupori /d'autunno», IX EC, p. 255) e non solo come relazione di paesaggio, ma come relazione educativa, cui il poeta-insegnante non può sottrarsi: in *Ecloga IX Scolastica a-* all'interrogativo: «Ma che dirai a quelle anime di brina / […]?» risponde:

> Vengono i bimbi, ma nessuna parola
> troveranno, nessun segno del vero.
> Mentiremo. Mentirà il mondo in noi.
> […]
> ché nulla, nulla dal profondo autunno,
> dall'alto cielo verrà, nessun maestro (*ivi*).

E aggiunge: «Tu forse insegni perché una risposta / hai generato in te» (IX EC, p. 256). Forse solo le voci dei bimbi, risponde *b-*, «faranno verità della nostra menzogna» (*ivi*). E *a-*, che «tra questa che sepp[e] menzogna, / nella vita, rabbioso [s]'attard[a]», «rifiuta il silenzio», deve proclamare:

> io sia colui che «io»
> «io» dire almeno può, nel vuoto»,
> può, nell'immenso scotoma,
> «io», più che la pietra, la foglia, il cielo, «io»:
> e, in questo, essere indizio, dono,
> dono tuo, agli altri donato (IX EC, p. 257).

E questo "io" va inteso come «primo elemento» di una promessa. Anche il problema pedagogico, quindi, rimane confinato nel desiderio, sintomo di un *manque-*

www.andreatemporelli.com

à-être di quell'io su cui Zanzotto si affanna a costruire un'inconsistente realtà. E l'educazione, come il paesaggio nell'*Ecloga* precedente, essendo oggetto del desiderio, non ha sostanza, diventa pura esperienza, la quale determina uno spostamento ontologico del tradizionale rapporto soggetto-poeta in soggetto-poesia che diventa soggetto-funzione, in cui il linguaggio, depauperato dall'aggancio con il reale, diventa linguaggio-finzione. Non avendo l'oggetto alcuna consistenza ontologica, il linguaggio perde la sua funzione, l'intelletto non può attingere alla realtà-verità e la scrittura si limita unicamente ad una funzione autoreferenziale. E, se null'ultimo Montale questo modo di abitare il linguaggio diventa ironia, nel poeta veneto si traduce in gioco linguistico.

Pertanto, dall'indagine sulle *IX Ecloghe*, deduciamo tre approdi: a) la disperata necessità di testimoniare un io presente, b) l'impossibilità di sorreggere concettualmente la presenza del mondo, c) la conseguente impossibilità di strutturare una ricerca sul "vuoto" se non come lavoro sul linguaggio.

6. La beltà*: «una sola parola che diceva / il dire»*

Stefano Dal Bianco nella presentazione mondadoriana della raccolta *La beltà* (1968) imputa l'allontanamento dal reale ad una sfiducia dello scrittore nel «mondo falsificato», nella «civiltà dei consumi» che intacca «la stessa possibilità di un'esistenza autentica» (p. 1483). Non nego che rovistando si possano trovare lacerti testuali che offrano un supporto a tale tesi; a mio parere, tuttavia, la ragione va ricercata in uno strato più profondo e cioè nella «sfiducia nel grado di verità veicolato dai significati [, la quale] genera l'affinamento alla serie dei significati verbali» (*ivi*). E proprio per l'intrinseca impossibilità di strutturare una ricerca sul "vuoto" scoperta nelle *IX Ecloghe*, secondo cui «è il significante a fondare l'esperienza del soggetto», non considero accettabile che soltanto «attraverso il significante [sia] possibile cogliere gli affioramenti dell'inconscio e portare alla luce il trauma rimosso» (*ivi*) per due motivi: a) se questi versi possedessero il potere "strumentale" (potere assolutamente legittimo) di portare alla luce il trauma rimosso, non si fonderebbero sul significante, ma su un barlume significato; il significante desaussurianamente è *flatus vocis*; b) se poi la poesia (dico la poesia, non la critica) si prefigge lo scopo di interpretare l'inconscio, perde la propria identità e si trasforma in psicanalisi.

Gli elementi sincaterematici ("ogni", "un", "e", "o") della catena verbale, i prefissi, i suffissi, i morfemi ("ex-", "de-", "ob-", "-issimo", "-ine"), il gioco di sonorità delle parole mediante rime ed allitterazioni con effetti ecolalici («fru-fuire», «p-poeti», «prude-ude-ude»), etimologici e paretimologici («astrazioni astrificazioni formulazione d'astri»), i neologismi, spesso definiti «aberranti» dal curatore stesso del Meridiano, al massimo possono «portare alla luce il trauma rimosso», ma non possono creare poesia. L'arte del Novecento, immersa nella crisi del pensiero, non potendo comunicare se non la negazione di ogni possibilità gnoseologica, si è prevalentemente concentrata a descrivere gli strumenti (parola, segno, colore, forma, suono ecc.) fino alla negazione di se stessa. Non è assolutamente illegittimo

www.andreatemporelli.com

questo procedimento, segno dei tempi del resto; purtroppo il campo è stato ristretto fino al grado zero a causa della confusione tra teoria e risultati, perché «quello che non è comunicabile, presto finirà in niente» (Antonio Machado). Senza dubbio, l'arte non può tradursi in un'asettica copia del reale (se mai fosse possibile operare un'autentica copia del vero), ma in capacità di affondo, di cogliere nessi, elementi essenziali, significativi, la cui riproduzione è diversa a seconda delle personalità artistiche e seconda dello stile. Lo stile è la storicità inverata nell'individualità: "Silvia" di Leopardi è l'"inveramento" del suo modo di concepire l'esistenza come distruzione delle speranze adolescenziali da parte della vita, sofferta da una personalità fortemente impregnata di sensibilità romantica tesa alla realizzazione di grandi ideali e di un forte sentire venato di profonde malinconie e delusioni. Risulta, pertanto, impossibile separare contenuto da stile. Lo stile è il *dasein*, l'"esserci", dell'opera, della cosa. Non si confonda il progetto con l'esecuzione, perché esiste sempre uno scarto tra le sue situazioni. Qualcuno potrebbe anche amaramente scuotere il capo — e avrebbe ragioni da vendere in saldo — e dichiarare che, se giungiamo a pubblicare e a valutare come grande poesia opere come queste di Zanzotto, significa che il suicidio della ragione, della bellezza e del buon senso ha raggiunto lo scopo: la poesia ha raggiunto l'abisso del *non-sense*, del gioco e della bruttezza. Lo stesso Stefano Agosti non si sottrae all'evidenza:

> Ebbene, in questa flessione del discorso verso la sillabazione-balbettio originaria, può accadere che quanto normalmente figura, nei codici della lingua e della cultura, al livello più alto della verbalizzazione, finisca per decadere nell'insignificanza e che, per converso, l'insignificante (o il non significante) assuma lo statuto del significato (p. XXXI).

Parole gravide di conseguenza, perché se interpretate letteralmente, conferirebbero una patente di poesia e di letterarietà ad ogni espressione priva di senso! Qui non si fa il processo alle poetiche, ma alla valutazione dei risultati.

In questa raccolta zanzottiana il "novecento" raggiunge il vertice della parabola discendente: destituito da ogni rapporto con il reale, il verso viene piegato ad una superficiale «disposizione ludica» (p. 1484). Qui il poeta non crea più una nuova realtà, magari allucinata, come era avvenuto da Rimbaud in poi, non vede più «una moschea al posto di un'officina, una scuola di tamburini addestrata da angeli, calessi sulle strade del cielo, un salone in fondo al lago, mostri, misteri»[29], ma lavora solo con fonemi, morfemi, grafemi, prefissi, suffissi, infissi, figure etimologiche, invenzioni verbali, ritmi, accentuazioni, allitterazioni, strumenti glottologici diacronici e sincronici. Ogni spiraglio di "aggancio" con il reale, come gli eventi o le percezioni esterne ed interne come pure le citazioni letterarie, vengono private di ogni possibilità semantica ed inaridiscono nel "vuoto" del suono, nel "vuoto" morfologico e sintattico, nel "vuoto" metrico, che permette il dispiegamento dei più forbiti strumenti della critica retorica. Secondo Stefano Agosti, *La beltà* è «il disegno cancellato di un vuoto, l'eco repressa mute, l'ombra abolita di uno splendore» (p. 1485). Ma, si può rappresentare artisticamente il vuoto con il vuoto, si può parlare artisticamente di silenzio con il silenzio, si può esprimere artisticamente un'ombra senza il colore? Pirandello non affronta il tema dell'incomunicabilità

www.andreatemporelli.com

ponendo in scena due persone in silenzio; le fa agire, le fa discutere, le spinge all'interno di una situazione concreta. Montale nel rappresentare la negatività ontologica e gnoseologica non si limita alla pagina bianca. Beckett e Ionesco non usano un'accozzaglia di parole per rappresentare l'assurdo. Il problema va affrontato alla radice e cioè nel fatto stesso che anche il vuoto, il silenzio, l'ombra artisticamente possiedono una «con-sistenza», una sostanza "altra" e, quindi, richiedono strumenti diversi dall'autoreferenzialità della lingua, del colore, della forma materiale, del suono. Non dimentichiamo che, nonostante l'intento di affidarsi ad un tipo di scrittura automatica, l'io del poeta, pur debilitato, pur infranto, esiste, scrive, soffre, "fonda" il vuoto, l'eco e l'ombra.

Stefano Agosti a proposito della poesia di Zanzotto parla di «balbettio afasico […], quel punto (o luogo o intervallo) che sta tra suono inarticolato e linguaggio articolato» (p. XXVI), arguto ossimoro per nulla convincente: può la poesia ridursi a "balbettio"? Può l'afasia superare la soglia del silenzio? Si tratta di una delle consuete formule critiche prive di consistenza gnoseologica, che permettono ogni tipo di *flânerie* argomentativa.

La coscienza dell'insolubilità del problema è operante nella critica più avveduta:

> La questione infatti che personalmente mi ha sempre inquietato è questa: su quali elementi ci si basa per dire che un testo in molta parte a—semantico sia fornito di maggior valore poetico di un altro che parte da analoghe premesse? Certamente su qualche motivo che ne giustifichi la nascita e l'organizzazione. Ma può essere quel motivo aprioristico, da ricercare in teorie e dottrine che preesistono al configurarsi del testo stesso? Io credo che in Zanzotto il predominio del significante, l'asemanticità, sia un episodio che si verifica all'interno del testo e che si rende visibile proprio per il suo contrastato porsi in prossimità di parti poetiche dominate dal significato, e comunque di un'incessante, anche se latente, ricerca di significato. Siamo cioè di fronte ad un discorso mescidato, di cui l'asemanticità rappresenta uno degli elementi. Questo «movimento contraddittorio», come giustamente afferma Agosti, «non comporterà mai la ratifica, rispettivamente, di un valore di un disvalore» (p. LXXIII).

La generosa e appassionata difesa di Fernando Bandini, invece di fugare, conferma le perplessità nei confronti del valore della poesia zanzottiana, per il semplice fatto che l'asemanticità ne domina la parte preponderante. E la condivisione della posizione di Agosti circa l'impossibilità di una ratifica di valore è insostenibile per un poeta considerato da Contini «il più importante poeta italiano dopo Montale», che gode di enorme prestigio editoriale e critico. Appellarsi, come fa lo stesso Bandini ad «una lucidità di intenzioni», ad «un vasto apparato di *fulmina* intellettuali» e a «zone di ineffabilità dove l'io identifica se stesso come momento fuggitivo, non afferrabile e concettualmente comunicabile» (p. LXXIV) equivale ad elargire la patente di eccellenza all'indistinto, al caos e all'indifferente, applicabile ad una serie infinita di altri testi poetici. Non basta attestare «la presenza di temi attorno ai quali si raccoglie il flusso dei significati […] segnalati dal poeta stesso nelle copiose note che [hanno] accompagna[to] i suoi libri di poesia» (*ivi*). Del resto il vezzo novecentesco, diffuso in tutte le arti, di valutarne il pregio in base ai trattati teorici, va assolutamente abbandonato: non ci troviamo nel settore dell'estetica, ma della poesia, del "fare".

www.andreatemporelli.com

Tali considerazioni ci inducono a tentare di proporre una risposta capace di rendere ragione di una simile situazione.

Emblematica è la prima composizione *Oltranza oltraggio* (LB, p. 267), in cui l'offesa per la lontananza della persona amata viene giocata sul rapporto del prefisso "oltre" nelle due parole. La lingua viene smontata e rimontata come un ingranaggio che necessita di manutenzione, secondo il concetto wittgensteiniano di "cassetta degli attrezzi". Nella composizione seguente, *La perfezione della neve* (LB, pp. 271-272), la procedura del "lavoro" diviene evidente:

> Quante perfezioni, quante
> quante totalità. Pungendo aggiunge.
> E poi astrazioni, astrificazioni formulazioni d'astri
> assideramento, attraverso sidera e coelos
> assideramenti assimilazioni —
> nel perfezionato procederei
> più in là del grande abbaglio, del pieno e del vuoto,
> recherei procedimenti
> risaltando, evitando
> dubbiose tenebrose; saprei direi.
> Ma come ci soffolce, quanta è l'ubertà nivale
> come vale: a valle del mattino a valle
> a monte della luce pluriforme.
> Ma mi sono messo di mezzo a questo movimento-mancamento radiale
> ahi il primo brivido del salire, del capire,
> partono in ordine, sfidano: ecco tutto.
> E la tua consolazione insolazione e la mia, frutto
> di questo inverno, allenate, alleate,
> sui vertici vitrei del sempre, sui margini nevati
> del mai-mai-non-lasciai-andare,
> e la stella che brucia nel suo riccio
> e la castagna tratta dal ghiaccio
> e — tutto — tutto-eros, tutto-lib. Libertà nel laccio
> nell'abbraccio mi sta: ci sta,
> ci sta nell'invito, sta nel programma, nella faccenda.
> Un sorriso, vero E la vi(ta) (id-vid)
> quella di cui non si può nulla, non ipotizzare,
> sulla soglia si fa (accarezzare?).
> Evoè lungo i ghiacci e le colture dei colori
> e i rassicurati lavori degli ori.
> Pronto. A chi parlo? Riallacciare.
> E sono pronto, in fase d'immortale,
> per uno sketch-idea della neve, per un suo guizzo.
> Pronto.
> Alla, della perfetta.
> «È tutto, potete andare.»

Esaminiamo per sommi capi la composizione:

indicazione del tema: la neve è perfetta («Quante perfezioni, quante / quante totalità»);

considerazione: la neve è associata al freddo pungente che permette di vedere le stelle («astrazioni»);

www.andreatemporelli.com

gioco di variazione linguistica: «astrazioni astrificazioni formulazione d'astri / assideramento, attraverso sidera e coelos /assideramento assimilazioni —»: il passaggio sta nel rapporto astro/sidera e nel richiamo assi/deramento assi/dilazioni (con riferimenti astronomici);

riflessione filosofica sul tema della perfezione: «nel perfezionato procederei / più in là del grande abbaglio, del pieno e del vuoto / ricercherei procedimenti / risaltando evitando / dubbiose tenebrose; saprei dire» con richiami rimici;

ritorno alla percezione visiva con effetti letterari danteschi e variazioni ludiche: «Ma come mi soffolce, quanta è l'ubertà nivale»: nivale/vale/valle/monte/plurifonte; poi un'orgia di "effetti speciali": movimento/mancamento, consolazione/insolazione, allenate/alleate, vertici/vitrei, «mai-mai-non-ti-lasciai-andare», stella/riccio/castagna, riccio/ghiaccio/laccio/abbraccio, vita/id-vid (accostamento della parola vita con le radici greche del verbo "vedere/sapere". Questo, come conclude Zanzotto, è un vero e proprio «sketch della neve», che termina con l'invito «"È tutto, potete andare"»;

e i passaggi da un anello all'altro vanno individuati in "voli" logici che vanno dalla riflessione alla visione, alla percezione in un movimento a spirale: visione esterna della neve → concetto di perfezione → che è astratto → e la realtà è formata di pieno e di vuoto in cui non è facile districarsi → ma la neve avvolge in modo soffice → induce sia a provarla sia a cercare di capire la sua perfezione → e il poeta s'inebria di questa percezione che attrae con sensualità → questa è la vita dei sensi che sfugge alla razionalità e che mi chiama → quello che scrivo è una farsa e la farsa è finita;

struttura: percezione della situazione esterna → astrazione (il lato ermetico) → creazione di "poesia" mediante catena suoni, analogie, rimandi letterari, metafore in un vortice ubriacato e ubriacante; ripresa di un elemento esterno → astrazione → catena fonica (il lato neoavanguardistico); conclusione, più o meno filosofica riferita all'io, come testimonia il titolo di una composizione *Possibili prefazi o riprese o conclusioni* (pp. 280-281), dove la congiunzione disgiuntiva indica la possibilità di mescolamento delle tre componenti.

Questo schema, con qualche lieve variazione e con qualche rara eccezione, da questa raccolta in poi diverrà costante: si parte da una percezione, mediante una parola ci si abbandona alle più strampalate analogie foniche, letterarie, grafiche, poi una o più riflessioni fornisce l'occasione per una successiva avventura linguistica, magari qualche ritorno al tema iniziale ed un *fulmen in clausula*.

Quali gli elementi di tale "procedura" poetica? a) l'estrema superficialità del dettato poetico: due accenni non bastano per trattare argomenti capitali, come la crisi del soggetto o il consumismo o le conseguenze della scienza o il passaggio dalla civiltà contadina a quella industriale; non bastano i commenti dei critici né l'intenzione dell'autore e neppure una citazione o l'approfondimento filosofico; b) il tema in una tale situazione funge da pretesto, come semplice occasione per "giocare" con la lingua, anche quando sembra che la specificità sia rivolta ad una realtà esterna; c) si deduce che la lingua-in-sé costituisce il fondamentale elemento della produzione zanzottiana.

www.andreatemporelli.com

Di fronte a questa operazione la critica può esercitare tutto l'acume inventivo possibile sia perché l'indeterminatezza è il terreno adatto per qualsiasi aggancio di commento sia perché la notte nasconde e confonde tutto, per cui basta una parola per costruire un castello interpretativo, supportato da qualche ombra:

> Che sarà della neve
> che sarà di noi?
> Una curva sul ghiaccio
> e poi e poi… ma i pini, i pini
> tutti uscenti dalla neve, e fin l'ultima età
> circondata da pini. Sic et sempliciter?
> E perché si è — il mondo pinoso il mondo nevoso —
> si è fatto bambocci-ucci, odore di cristianucci,
> perché si è fatto noi, roba per noi?
> E questo valere in persona ed ex-persona
> un solo possibile ed ex-possibile?
> Hölderlin: «siamo un segno senza significato»;

Nella successiva composizione *Sì, ancora la neve* (LB, p. 273) Dal Bianco vede nella «curva sul ghiaccio» «l'esatta trasfigurazione della siepe dell'*Infinito*, al di là della quale si insinua un dubbio religioso e cristologico ("perché si è fatto noi, roba per noi?") abbassato al livello di una fiaba ("si è fatto bambocci-ucci, odore di cristianucci")» (p. 1489). È legittima tale interpretazione? Personalmente tra la «curva di ghiaccio» e la siepe leopardiana trovo una notevole differenza, perché la curva non "esclude" alcun orizzonte, ma la continuazione della strada e poi perché il soggetto dell'espressione «perché si è fatto noi, roba per noi?» è il mondo innevato: il poeta si trova davanti ad un paesaggio cromaticamente trasformato e manipolabile come la neve che cade anche sul soggetto ormai unito al mondo dallo stesso colore e dallo stesso elemento. E questo genera un problema di identità, perché si diventa mondo pur continuando ad essere persona.

Ora il problema non va posto su quale delle due interpretazioni sia la più plausibile e neppure va aggirato con la teoria della pluralità dei significati: va contenuta all'interno di un rigoroso alveo testuale. La citazione di Hölderlin getta una luce su un problema applicabile (e scorgiamo qui un altro vincolo con le Neoavanguardie) a tutti poeti "oscuri", come Amelia Rosselli[30], i quali "poetizzano" mediante suoni e metafore e strumenti prettamente linguistici. Agli studiosi non resta che pescare qua e là qualche parola, agganciarsi a qualche episodio biografico, rubare o riferire qualche accenno all'autore e comporre il rebus.

I minimi riferimenti al reale divengono puri strumenti per un continuo *divertissiment* linguistico, come il tema del «grande magazzino»

> dove c'è pappa buonissima e maraviglia
> per voi bimbi bambi con diritto
> e programma di pappa, per tutti
> ferocemente tutti, voi (sniff sniff
> gnam gnam yum yum slurp slurp:
> perché sempre si continui l'«umbra fuimus fumo e fumettoso):
> (LB, p. 274)

www.andreatemporelli.com

Senza dubbio la poltiglia linguistica in provetta consente la precipitazione di sostanze particolari sotto l'effetto di precisi reagenti: il reagente psicanalitico-filosofico lacaniano causa una coloritura di «lucido spaesamento del soggetto» contrario ad ogni sfruttamento consumistico; il reagente sociologico fa apparire la crisi della fonte dei messaggi; il reagente religioso vi coglie una coloritura evangelica; il reagente filosofico-linguistico, suffragato dall'autore stesso, richiama lo scollamento tra significante e significato; quello letterario si appella a Leopardi con implicita tensione all'infinito e quello grammaticale alla teoria della generazione dei segni e la conseguente *ratatouille* di *flash* descrittivi, filosofici, grammaticali, sentimentali.

Il fatto è che lo stesso autore è pienamente consapevole della situazione in cui si trova la sua poesia lontana dalla «vera-vita», nonostante il suo desiderio, ed auspica un restauro della parola poetica: «Là è il vivente. Ma non è ancora ristoro (restauro), / nulla è la sede, nullo / l'invivimento l'invivarsi», ma non ne possiede le forze (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni I*, LB, pp. 280-281).

La questione giunge alla consunzione in *Possibili prefazi o riprese o conclusioni IV* (LB, p. 284): il simbolismo «con crismi eluardiani», la metafora, la similitudine, «l'arch-, trans-, iper, (amore) (statuto del trauma)» vanamente possono essere condotti in un «grande libro verissimo verosimile e simile» per il semplice fatto che ogni figura retorica tradizionale richiede una "trans-formazione" di una realtà, esterna o interna che sia. A Zanzotto non rimane che "simboleggiare" la lingua, "metaforizzare" la grammatica («assodare bene il vocativo»), lavorare sulle parole mediante iperboli. Alla fine si giunge ad un solo risultato: «Vacuolare libertà nel grosso, nel grasso» e cioè vedere il vuoto dove è scomparso il fantasma di Euridice. Non a caso la composizione seguente fa riferimento ad Orfeo: «Orfico non è quel grumo di nomi / in cui la luce si credette rappresa» (LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni V,* pp. 285-286), ma

> agganciare catene di e, di o.
> Ma di fatto lascio la presa, non esorto
> alle storie alle scienze alle lingue.
> Indulgo e d'altro il mio stadio faccio pingue,
> torno nel giro di lievi lusinghe
> torno al brevissimo che appena so.
>
> «Non star fuori» «Far fuori»

Se l'orfismo pretende di portare alla luce la realtà "oltre", qui la «vecchiezza» si limita a prendere atto che le cose non sono «un dato», ma «ciò che si dà» entro le catene linguistiche. Per questo il «"Far fuori"» si presenta come corollario che la poesia zanzottiana andrebbe interpretata non come *mimesis* delle cose, ma "voce" delle cose, anzi, secondo Walter Siti, «come produzione di realtà» (p. 1496). Non è agevole condividere questa posizione dal momento che lo scrittore stesso dichiara: «Sono, sono ancora in tropi indecisi, in nuce, / ingrato come il primo pormi in luce» (LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni VI,* p. 287); il trovarsi in «tropi indecisi» escluderebbe ogni tentativo di "produrre" realtà:

> Ma la nebula irrora di gocce, di nevi, le cose lontane.

www.andreatemporelli.com

> Lavorate, istorie, dialettizzate, industrie,
> formiche e lombrichi lavoratemi strame
> e fogliole e seccume: e mai più.
> Ma zompando toccando si assetta il sub il fondale,
> fa predicati il presente, oscill-è, è il ramo,
> si fa margine, al margine, dove essere è virtù.
>
> (*Ivi* pp. 287-288)

Nella sezione *VII* (LB, pp. 289-290) il poeta sancisce, oltre ogni possibilità di equivoco, che la «beltà» si trova nella «lingua-rubino», che «oniricamente» scaturisce «dal versante del voi-vero», il paesaggio, e «dell'io-forse», e dovrebbe illuminare «in gran lietezza questa poca lietezza / dei poemi-pomi poemelli». Infatti, «le carenze di questo sistema erotico (carismatico), / di questo figliante farfugliare di bellezze-beltà / […] / Lo sottopongo come tanti a / un — creduto possibile — collage» (LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni IX* pp. 292). E proprio il *collage* diventa lo strumento poetico-artistico di Zanzotto che accanto alla postmoderna riscrittura («Natura natura che non realizzi poi / quel che prometti allor», LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni IX, ibidem*), accosta, accatasta, ammassa, accumula, ammucchia, ammonticchia, affastella, agglomera, stipa ogni tipo di espressione linguistica, dalla catena di significanti alla catena dei prefissi, delle desinenze, dei suoni, dei fonemi ecc. Per questo «lo stadio psicologico detto "dello specchio" / come costitutivo della funzione dell'io» (LB, *Possibili prefazi o riprese o conclusioni X,* p. 293) non è il paesaggio, ma la «lingua-rubino», perché il «girare attorno» altro non è che la «ricerca di un'immagine / immaginina mia come una mosca, io». Il labirinto non lascia scampo. Lo scrittore veneto scrive poesie sulla scrittura e non si rende conto che la vera partita si gioca altrove. Non è un caso che proprio il titolo della raccolta *La Beltà* non appartenga al lessico comune, ma derivi da una tradizione aulica, cristallizzata e consegnata al museo della retorica.

La poesia si trasforma in Albanor, il forno delle trasformazioni alchemiche, realizzabili nell'*epigrafe,* nel *testo* e nella *nota* (LB, *Ampolla, cisti e fuori,* pp. 297-298), dove «lavorare in diamante». Ritorna il concetto carducciano di poeta "artiere", creatore di *beltà*, ma in temperie postmoderna di chi ha sottomesso la tradizione agli studi filologico-linguistici. Il mondo produce soltanto «acufeni», «nonsense» (LB, *Adorazioni, richieste, acufeni,* p. 300) al punto che l'uomo non è più in grado di percepirne l'esistenza: «su, bravo, esisti» (LB, *Al mondo*, p. 301). Se la crisi gnoseologica moderna kantianamente si dimostra incapace di dimostrarne l'esistenza e, non essendoci più alcuna Ragion Pratica in grado di superare il problema anche solo come postulato, l'io rimane in sospeso tra una consapevolezza che lo induce alla supplica («Mondo, sii, e buono») e l'angoscia di smarrire ogni punto di appoggio, la quale induce ad aggrapparsi al linguaggio. Il poeta si accorge di questo tremendo fatto: da un lato, le scienze e la tecnologia trasformano le cose e, dall'altro, l'uomo non è neppure capace di dimostrarne l'esistenza. La poesia in se stessa, nel suo essere gioco, è la ricompensa di un'inesausta creazione di parole, di suoni e di versi di un *homo ludens*: non indica la soddisfazione del creare, ma solo la soddisfazione del giocare. E l'atteggiamento ludico si estende alla storia,

www.andreatemporelli.com

«opus maxime oratorium»(LB, *Retorica su: lo sbandamento, il principio di «resistenza»*, p. 307): «Oh retorico amore / opera-fascino» (*ivi*, p. 306), «una sola parola che diceva / e diceva il dire / e diceva il che […]» (*ivi*, p. 307): dice solo la parola. Infatti, i «giorgioni al lavoro» «e molti hitler» sono solo «rumore di fondo» (*ivi*, p. 308). Ugualmente è «affannarsi e retorico e fuori tempo massimo» (*ibidem*, p. 309) il «senso della microstoria». Non c'è scampo neppure nel passato.

Anche la figura dell'amico Nino, che «duca per diritto divino / e per universa investitura, / frug[a] gli arcani del tempo e della natura» (LB, p. 321), viene debilitata dall'azione letteraria: «l'onda delle mele depone / il suo meglio nei [s]uoi cortili» (*ibidem*) e fatalmente il personaggio, che si presagiva vivo ed attivo, viene disperso nella deriva linguistica («dicembre pruinoso prude-ude-ude», *ibidem*), cui non pone rimedio neppure il pedalare «verso il feudo stillante».

Nella IX composizione di *Profezie o memorie o giornali murali* lo scrittore tocca il vertice negativo dell'equivoco novecentesco, secondo cui «la rifondazione del soggetto passa attraverso la rifondazione del linguaggio» (LB, p. 1511), pertanto solo nella ricerca, per molti versi mallarmeana, di un linguaggio primigenio, adamitico («in che trapunto di omega / tu renitente all'omega / tu che comedia col pappo, col dindi», LB, p. 529) si può ricostruire la sostanza ipostatica della poesia. Ma come si può concepire che il linguaggio supporti il soggetto e che non il soggetto crei e supporti il linguaggio? Non esiste una lingua senza un precedente parlante, contemporaneo o anche successivo, mentre esiste un soggetto anche senza espressione linguistica. Ogni perlustrazione, pertanto, in questo sentiero non può che condurre ad un vicolo cieco o ad una rotonda, in cui il linguaggio non può che dire se stesso, indipendente dal mondo, ma sempre legato ad un soggetto che, incapace di cogliere il reale, si lascia impegolare in esercizi autotelici. Ecco allora il poeta percorrere il cammino di uno slittamento degno della «Settimana enigmistica»:

> Il grande significante scancellato —
> il cancello etimo
> rete di sbarrette a perpendicolo
> (lesioni, legioni)
> (il mio nome è legione)
> lesione
>
> (LB, p. 335)

Scancellato : cancello : sbarrette : lesioni : legioni : legione (riferimento biblico) : lesione.

Non si possono confondere le espressioni come accordo di asserti con i fatti ed espressioni come relazioni tra linguaggi formalizzati, finalizzati ad una coerenza interna. Anche in questo caso, può convincere la spiegazione secondo cui «alla molteplicità inesauribile della catena significante (*legioni*) si unisce il rimando alla frattura (*lesioni*), alla sbarra che designa il significato sempre come mancanza di assenza» (Picchione, p. 1512)? Se per Heidegger il linguaggio è la casa dell'essere, per rinnovare l'essere non posso limitarmi a ricostruire, ad abbellire, ad arredare la casa, occorre ricostruire la casa stessa. Non è questione di priorità, ma di fonda-

www.andreatemporelli.com

menta e di fondamenti. Per questo motivo tutti gli sforzi compiuti dal poeta sono stati e sono destinati al fallimento: la parola continuerà a dire se stessa, la critica continuerà a gingillarsi in equilibri retorici e la poesia continuerà a rimanere impigliata nelle secche del gioco gratuito. Non basta un attacco iniziale, come non era bastato agli Ermetici, perché la fuga da un reale "indicibile" è l'esito obbligato. Il paesaggio, i personaggi, i dialoghi, i riferimenti storici rimangono impigliati in una rete linguistica incapace di conferire profondità:

> Piove, per tutti gli dèi, piove.
> Sulle tue -ude, sui tuoi freschi -eri
> sulla favola bella che speri
> sul più sul meno sull'aggregato sul frazionato
> svegliati appello, ordine, ahi.
>
> (LB, *Profezie o memorie o giornali murali XIII*, p. 336)

La "realtà pioggia" viene grammaticalizzata nelle desinenze e nell'allusione dannunziana. Qui non si parla di estromissione del sentimento romantico o di ricerca del sublime, non si allude ad ideali di perfezione o di canoni di qualsiasi genere, qui è in gioco «la pirotecnica accumulatoria del testo» (p. 1514) che viaggia su un binario assolutamente estraneo alla poesia o, almeno, ad una concezione di poesia ancorata alla dimensione-uomo. La verbalizzazione del mondo costituisce un'estensione "artificiale", il punto di massimo allontanamento della poesia dal mondo. Lo stesso curatore del Meridiano si lascia sfuggire giudizi di dubbio valore su un autore che dovrebbe essere considerato un classico del Novecento. Anche l'immagine del poeta-torturatore del paesaggio si stempera e si dissolve in un profluvio di associazioni, di citazioni, di chicche, di assonanze, mai di affondi: «io che sono l'esangue» (LB, *E la madre norma*, p. 348).

7. *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*: le macchie di Rorschach

Il poemetto, pubblicato nel 1969, è costituito da 59 voci dialoganti con un'unica voce femminile che parla tra virgolette.

> La nota d'Autore che lo conclude fornisce alcuna indicazione di eventuali percorsi di lettura. Fra le altre, quella di un'"imprecisa storia dell'avvicinamento umano alla dea-luna, fino al contatto", ove è evidente il riferimento all'impresa americana dell'allunaggio; e quella relativa alla prima tavola del test psicoanalitico di Rorschach[31], il cui dettaglio centrale si presenta sotto le specie di una figurina approssimativamente femminile» (Stefano Agosti, p. 1516).

Il "fatto" di cronaca investe il satellite terrestre di una valenza sentimentale e letteraria (— Flash crash splash down / flash nella pozza dello specchio / introizione della, crash e splash, introiettata / è la prima tavola la figurina (D centrale)» (p. 362), che diventa *senhal* di tutta una serie di simbologie a cominciare dal mito di Diana. Secondo le indicazioni del poeta stesso, la scrittura si pone come crocevia "cortocircuitante" tra il percorso linguistico, il percorso culturale-simbolico (elemento conscio) e il percorso informe (elemento inconscio).

www.andreatemporelli.com

Ma, come per le macchie di Rorschach non esistono interpretazioni esatte o sbagliate, per il fatto che questo strumento non è deputato a misurare o a stabilire la corrispondenza tra il segno e l'idea rappresentata, ma costituisce una semplice proiezione della personalità del soggetto, così l'opera zanzottiana va intesa come una serie di segni linguistici, mitologici, culturali, allusivi, letterari su cui il lettore proietta se stesso. Come le macchie non possiedono alcun significato intrinseco, così gli interventi delle voci presentano quell'evanescenza, quella asemanticità, quella frammentarietà refrattaria ad ogni inquadramento e ad ogni istanza intrinseca.

Pertanto, ogni lettura è legittima sul piano individuale. Stefano Agosti individua due livelli:

> la rappresentazione, attraverso la contaminazione-oltraggio del mito lunare, della disgregazione dell'ordine simbolico e, di conseguenza, della possibilità stessa della parola che in quell'ordine trova il suo fondamento e ne è, nel contempo, la manifestazione primaria (p. 1521)

e, secondariamente, il tema del Femminile:

> il franare del mito (la sua implosione) con gli effetti concomitanti di dissipazione della parola simbolica — egemonica e legalizzata in quanto semanticamente piena — corrisponde all'apertura di un "altro" spazio di senso, quello dell'ordine semiotico (spazio e ordine del "femminile") e *alla sua possibilità di presentazione*: dai processi confusivi in cui si dissolvono gli oggetti concettuali e i sistemi di significato, alle derive del detrito e dell'eterogeneo che di quei sistemi non fanno parte (p. 1522).

Di che natura è, pertanto, il *senhal* del femminile? È di natura psicoanalitica, per cui la perdita del mito o anche la "desacralizzazione", concetto da intendersi in senso estremamente lato, pare aprire secondo lo studioso (ma tutte le interpretazioni sono legittime) allo spazio semiotico: il messaggio in sé viene soppiantato dalla sua possibilità di essere presentato, che si attua nella letterarietà, nei giochi linguistici, nelle allusioni («— Ma chi già mai potrebbe / sanar la mente illusa / e trarre ad altra legge / l'ostinato amator de la sua Musa», Parini, SFS, p. 370), nelle citazioni, nella mescolanza dei registri in una struttura orizzontale propria del discorso filmico o fumettistico («lo gridano i filmcroste in moda i fumetti in ik», SFS, p. 361). La voce centrale interferisce creando disordine in cui erotismo, violenza, sangue, candore, verginità, discorso antropologico selvaggio costituiscono i contorni e i toni della macchia.

Del resto, secondo il sociologo Jean Baudrillard, poiché nel passato tutto è stato detto, tutto è stato fatto e non è possibile trovare null'altro da dire, nella Postmodernità possiamo solo mescolare, citare, alludere, riscrivere, prendere i materiali dalla tradizione per fare il nostro gioco.

La stessa fenomenologia del residuo, del detrito (la «marogna»), dell'attribuzione di senso a ciò che intrinsecamente non possiede senso costituisce il tentativo tragicamente disperato di trovare un significato non nell'area semantica verbale, bensì nella struttura fonica e sintattica, ludica e combinatoria, delegato non all'emittente (il testo), ma unicamente al ricevente (il lettore).

www.andreatemporelli.com

8. *Pasque*: il desiderio del reale

La prima composizione di *Pasque* (1973), *Misteri della pedagogia*, pare presentare una diversa configurazione della poesia zanzottiana: si nota una maggiore trasparenza comunicativa, sintomo di un desiderio di avvicinamento al reale. Il lessico e lo stile risultano più compatti. L'"occasione" di una lettura dantesca determina l'impegno etico-pedagogico ed àncora il poeta ad una maggiore concretezza. La descrizione del paesaggio si affianca all'intervento della maestra Morchet e alla relativa riflessione sulla citazione dantesca (*Paradiso*, XIX, vv. 64-65): «"Lume non è se non vien dal sereno / che non si turba mai"» (PA, p. 382). Se la poesia non è in grado di aprirsi alla relazione comunitaria, non può che chiudersi sterilmente in se stessa fino all'autoconsunzione. E l'autoconsunzione non tarda a presentarsi:

> «Proteine in quantità — per la Sua felicità,
> mille vasi di Loyal — e di Kik, di Ciappi e Pal;
> pieno colmo vo' che sia — ogni étage giardino o via
> della cukka del mio Lassi — che a ciascun suggelli i passi,
> vo' che il cantico di Fido — nelle psichi faccia nido;
> proteine proteine — bilanciate, sopraffine» (PA, p. 390).

La perdita della capacità mitopoietica e la sterilità della parola producono un insegnamento infecondo, emblematizzato nella città, luogo delle deiezioni canine. Forse la comunicazione è relegata al cinguettio degli uccelli. Ogni tentativo di aggancio con il mondo si conclude con uno scacco: «Vecchi incontri qui con la poesia. / Così incomincerebbe la poesia. / Nell'ondeggiare, oscillare. Osteria» (PA, p. 395), ma le *Chele* non afferrano «la didassi totale che è anche / terapia totale / onnivoca / onnivora» (PA, p. 396).

La composizione *Sovraesistenze* (PA, pp. 399-402) riprende la struttura zanzottiana classica, perché presenta

> catene di parole [che] hanno fra l'altro l'effetto di rinviare di continuo il momento conclusivo e di rendere il messaggio via via più fluido, fantasmagorico, inglobando appunto, e generando, chiose, echi, *flashes*, meditazioni interne che a loro volta aprono nuovi interrogativi, tentano ad altre associazioni e in definitiva potrebbero lasciare aperte (anche per il lettore) infinite altre possibilità (Balduino, p. 1549).

Pare di assistere all'unione dello *stream of consciousness* con le marinettiane «parole in libertà», le quali, del resto, postulavano il legame analogico:

> sempre aderii aderisti pelle a pelle
> cielo a cielo ed erbe bello in gregge
> transustanziato azzurro limo, ci arrivo,
> lasciato da fluire-nulla
> liscia ombra che
> s'azzurra s'infumiga di luna
> di neon E «mio» e «tuo» minimi pruriti
> — ti pizzico spiccico —
> dispersi nell'erba del neon dello ieri (PA, p. 399).

La catena si snoda su diversi percorsi: dalla grammatica (aderii : aderisti) all'analogia (aderisti : pelle a pelle), all'associazione personale (pelle : cielo : erbe), alla prospettiva paesaggistica (erbe : gregge), alla riflessione (gregge :

www.andreatemporelli.com

lasciato da fluire-nulla), alla suggestione cromatica (azzurro : ombra : azzurro di luna e di neon), alla percezione fisica (minimi pruriti), alla suggestione fonosimbolica (pizzico : spiccico) per terminare in una metafora («l'erba del neon dello ieri»). Non ci dovrebbero essere problemi a rintracciare significati "reconditi" in questo passo rispetto ad una "sovraesistenza": "liquido" il titolo, "liquida" la composizione, le cui aperture sono "infinite" non perché spalanchino prospettive, ma perché il «caos dell'insignificanza»[32] lascia aperte inconfrontabili e inverificabili interpretazioni.

Si potrebbe discutere all'infinito se la poesia debba o non debba presentare un contenuto più chiaro e più comunicativo. Non sta qui il problema: un conto è un testo polisemico, suscettibile cioè per una particolare natura a molteplici aperture interpretative e un conto è la confusione di elementi inconsistenti, che il lettore deve "riempire" di significati personali. Ci si trova di fronte all'equivoco tra emittente e destinatario al punto che quest'ultimo si trova nelle condizioni di prevaricare nella stesura del messaggio, anzi pare invitato a coniare egli stesso il messaggio indipendentemente dal poeta. La realtà interna o esterna viene completamente rifiutata. La parola giunge al punto supremo di "snaturalizzazione" della sua funzione primaria di "indicare", di "raccontare", di "suggestionare", di "comunicare" e viene ridotta a larva grammaticale, fonica di una concatenazione fine a se stessa: è la più grande maledizione che abbia colpito la poesia moderna e postmoderna. Non ci troviamo neppure di fronte ad un solipsismo esasperato fino all'incomunicabilità: il poeta si colloca su un piano metapoetico, chiuso in un circolo metareferenziale. Si propone di poetare *Per lumina, per limina* (PA, pp. 407-409), ma i *lumina* non riguardano la conoscenza sia pure istantanea sia pure limitata, riguardano soltanto associazioni foniche, lessicali, analogiche; il concetto di *limina*, pertanto, non solo determina un "aldiquà" irredimibile, ma anche un "aldiquà" di grado zero. Lo sforzo, poi, di «— divincolarsi — / in snudato e offerto / nel fulgido sparso sagrato di segni di luna» non può che lasciare inevaso «l'insegnamento / mutuo di tutto a tutto» (PA, p. 409).

Quale insegnamento potrebbe aver luogo nel mondo fittizio della metalingua? L'incontro tra docente e discente avviene soltanto su un terreno comune tra soggetti che reciprocamente "si costruiscono". Ma sul terreno linguistico di grado zero non rimane che l'aspirazione inappagata di un mondo magico nel quale affidarsi ad un rito scaramantico per trasformare autonomamente le parole in segni. Che «tutto [sia] parvenza ed essenza» può essere condivisibile, ma di quale "parvenza" si parla, di quale "essenza"? Di mondo o di lingua? E l'invito ad Orfeo a venire «al piccolo cimitero di campagna» (PA, p. 404) si traduce in una celebrazione di morte (Venerdì Santo), perseguita «attraverso la proliferazione intermittente delle parole» che unisce il «brillare» all'«essere brilli» (*Lanternina cieca*, p. 1552).

In *Pasqua di maggio* (PA, pp. 433-442) è possibile riscontrare un'ulteriore conferma dello "zanzottismo" ossia della tendenza ad enunciare un tema e poi a procedere a divagare secondo la categoria sociologica del *flâneur*: si parte da un'idea e poi va a zonzo sul "corso" linguistico fermandosi di fronte alle vetrine della rima, delle allitterazioni, dell'etimologia, del gioco linguistico combinatorio, delle allusioni, del citazionismo e alla fine ci si ritrova in una landa deserta, priva di riferi-

www.andreatemporelli.com

menti al passato, al presente e al futuro, con le mani vuote. Si osservano le luci, le disposizioni delle parole, i colori, i suoni, le evocazioni, ma da esse non si trae alcun elemento di conoscitivo o percettivo o introspettivo capace di toccare la persona.

> La poesia oggi non può non sentirsi "impossibile", ma il sentimento di tale realtà rientra pur sempre nello "spazio curvo" della poesia: le "impossibilità di esistere" della poesia sono infinite, forse — com'erano le sue possibilità. E tutte da dire (PC *Poesia?*). *Pasqua di maggio* è il luogo degli impossibili (p. 1559).

E negli "impossibili" ci sta tutto e il contrario di tutto, sulle cui partiture di «ritmi, sonorità e "chiazze" analogiche emergono immagini» contraddistinte da alcuni termini (*rari nantes in gurgite vasto*, direbbe Virgilio). La consistenza di questi isolotti dispersi nell'oceano può essere paragonata a tessere amorfe e acromatiche che permettono la composizione di migliaia di figure come di nessuna figura. Se non c'è Pasqua a maggio, la poesia si presenta come il luogo dell'*adynaton*, della non-poesia, che qui sconfina nella parola-non parola, di una parola che nel suo essere parola aspira a rappresentare la non-parola, somma contraddizione, come se un essere potesse rappresentare il non-essere. Assai più pregnante, ma solamente sotto il profilo concettuale, è la metafora dell'acqua in *Attoniti, amanti* (PA, pp. 443-444) e quello della sfericità della biglia nella composizione omonima (PA, pp. 445-446) a rappresentare l'inafferrabilità di una scrittura ribelle sia ad ogni categorizzazione sia ad ogni possibilità di significato, perché «la poesia è soltanto uno sterile e improbabile esercizio "autopedagogico", dove il poeta creatore diviene la divinità di se stesso […] — e al pari dei suoi oggetti privilegiati ("tesoro e pattumiera", gli "empirei messi all'asta") — si "svende", si sfibra in "didascalie" crepuscolari (*mi svendo-sera*) nell'illusione di un rapporto verticale con le verità stellari» (p. 1564). Il circolo vizioso della menzogna illustra le condizioni della poesia giocando sul rovescio della verità. Ne deriva una rinuncia al paesaggio-mondo e la conseguente fuga nella perfezione di un'infanzia fantastica come perfezione della forma.

9. Filò: *il* petèl *come difesa dal "novecento"*

In *Filò* (1976) la rappresentazione della divinità Venezia, scritta in dialetto per il film *Casanova* di Fellini, assume tratti teatrali e recitativi, come dimostrano lo stile, le parole scherzose e popolari e le ripetizioni, mentre l'eponimo poemetto rievoca prima il rapporto con il regista per passare poi ad un commento poetico sulla leopardiana *Ginestra* fino alla chiusura con un inno al dialetto.

Le ultime parti, per influsso dello strumento linguistico, si sottraggono allo "zanzottismo" e raggiungono livelli di profondità e di intelligibilità. Non manca la componente razionale, ma diviene parte di una disposizione sentimentale estranea al consueto *lusus*. Non è, infatti, facile giocare a tutto campo con la grammatica o con la fonosimbologia o anche con le allusioni letterarie usando il dialetto di Pieve di Soligo. La stessa traduzione in lingua fatica a mantenere la freschezza di una parola che non ha subìto l'infiacchimento di una tradizione letteraria giunta a consunzione e di una cultura che ha elucubrato sistemi cervellotici per disancorarla dal

www.andreatemporelli.com

suo ruolo primario di comunicazione. Per quanto elaborato stilisticamente da un esperto, il dialetto non si lascia irretire in questioni filosofiche, "accade" continuamente nella quotidianità di una comunità che da esso ricava tradizione e strumento per interpretare il mondo senza altre esplosioni tumorali.

Non è forse questa la prova del fallimento della poesia dello scrittore veneto? Se la ricerca "dietro il paesaggio" approda a visioni pseudometafisiche e se la conseguente "svolta linguistica" astrae la poesia da ogni riferimento al reale, il dialetto non permette la fuga e costringe continuamente lo scrittore a confrontarsi con l'esistenza "cronotopica" di una comunità.

10. Galateo in bosco*: una passeggiata tra guerra, Arcadia e paesaggio*

La critica ha riservato a *Galateo in bosco* (1978) un'attenzione pari alla *Beltà*. Giudicato l'ultimo libro "etnico" della letteratura italiana, assume come pretesto la tragedia della Grande Guerra all'interno di «un groviglio […] di antinomie e di strade vietate, o di sentieri interrotti alla Heidegger» (GB, p. 1575). Il bosco del Montello viene assunto come emblema della situazione di deiezione in cui giace il mondo, ridotto ormai ad una pattumiera in cui i sedimenti organici ed inorganici del processo naturale si trovano mescolati con i rifiuti dei *pic nic* dei villeggianti, delle ossa dei soldati e con le tracce lasciate dalla storia, compresa la scrittura del *Galateo* da parte di Giovanni della Casa, il quale elesse il bosco a sede di elaborazione letteraria.

La raccolta si presenta, secondo Enrico Testa, come «strategia della conflagrazione intersegnica», all'interno della quale il galateo riveste la funzione di codice di comportamento civile, delle regole «incarnate nella retorica del potere e nella volontà di dominio sull'uomo e sulla natura» (p. 1575), e il bosco, «labirinto selvaggio o buco nero dove ogni distinzione temporale e dunque ogni memoria viene annullata e al tempo stessa conservata» (p. 1575). La poesia mantiene lo stigma della doppia presenza che alimenta da una parte la natura dell'ispirazione nel bosco e dall'altra le istanze razionalizzanti, visibili in modo particolare nell'universo autoreferenziale dell'*Ipersonetto*.

La lingua si stabilizza, la sintassi si snoda in larghe volute ipotattiche frammentate da parentesi, puntualizzazioni, incisi. Il tono prosastico costruisce a diminuire il numero di endecasillabi, mentre aumentano le rime ecolaliche. La letterarietà viene indirizzata più sulla sintassi che sul lessico. Si infittisce la tendenza ad incorporare grafismi, ideogrammi, simboli matematici, disegni *naïf*, a volte in funzione di commento, altre volte come elementi di disturbo di una tendenza iconica che un paio di decenni dopo avrebbe dominato il mondo della comunicazione. Montale ne fornisce un'elegante giustificazione: «la sua sfiducia nella parola è tanta che si risolve in una felice commistione lessicale». E Gianfranco Contini aggiunge: «Il necessario superamento dell'ordinarietà quotidiana non l'ottiene con la distanza nello spazio, ma all'inverso con la distanza nel profondo, discesa alle Madri o regressione, che frattanto postula un rigoroso innamorare in luogo» (dalla prefazione *a Galateo in bosco* del 1978, citata a p. 1578).

La prima lirica, *Dolcezza. Carezza, Piccoli schiaffi in quiete*, riprende il consueto

www.andreatemporelli.com

modulo zanzottiano: parole in libertà suggerite dalla festa del 19 marzo con accostamenti marinettiani paratattici di situazioni visive; quindi analogie in libertà secondo suggestioni foniche (bandiere : bare : baro : bandi).

In *Gnessulógo* si giunge all'apice dell'intellettualizzazione nel gioco bosco-nonbosco, luogo-nonluogo con possibilità finale di «conversione a U»(GB, p. 555).

Diffrazioni, eritemi (GB, pp. 556-559) mette in crisi perfino il commentatore, il quale si limita ad interrogarsi sul titolo e a fornire una valutazione di struttura «cinematografica». Non troviamo accenni alle tematiche del gioco delle carte con la relativa simbologia dell'aleatorietà della vita e degli eventi storici o alla divinazione, agli inserti in latino sotto forma di preghiera, alla tenia, alle vicende storiche antiche e recenti e all'accenno alla costituzione geologica del paesaggio. Diffrazioni di realtà provocano eritemi poetici?

In *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto* (GB, pp. 565-566) il poeta, descrivendo una passeggiata turistica «a ruota libera» tra gli ossari del Montello, incarna la tipologia del *flâneur*: la realtà viene esposta su un piano di collettiva indifferenza, in cui non viene operata alcuna distinzione tra l'ossario, il cippo, le case, l'asilo, l'allevamento dei maiali…, insensibile alla retorica patriottica. Nelle due composizioni successive, *Stati maggiori contrapposti, loro piani* (GB, pp. 567-568) e *Tentando e poi tagliuzzando a fette* (GB, p. 569) la *flânerie* si estende anche al settore letterario e chimico: vi compare la «Selva Incantanta Gerusalemme Liberata, XIII», l'acido cloridrico con la sua potente azione corrosiva che da HCl si trasforma in «HCliques arcs-en-ciel» e cioè in combriccole di arcobaleni e il gufo in UFO. In questa raccolta Zanzotto tenta la strada della rappresentazione iconica perché non trova né la lingua né lo stile e non li trova perché non sembra possedere alcuna visione del mondo né positiva né negativa né dubitativa; si limita a girovagare a cogliere qualche bagliore secondo l'illusione novecentesca che basta "riformare" la lingua per ritrovare il mondo.

La serie dell'*Ipersonetto* si aggancia alla citazione della tematica e si affida ad una burchiellesca catena di rime, di suoni, di allitterazioni, di paronomasie, di citazioni di assoluta inconsistenza al punto che rintracciare agganci con le tematiche della raccolta è contemporaneamente assolutamente facile ed enormemente difficile. Ci troviamo di fronte a nessi casuali con il bosco del Montello? Non dovrebbero sussistere dubbi ed allora ogni tematica rientrerebbe in uno statuto inclusivo di casualità. Ma l'estrema eterogeneità conserva di per se stessa la patente macrotematica? Certo, a condizione che si cada nell'indifferenziato e nell'oscura notte di hegeliana memoria.

Dal Bianco stesso non può che arrendersi:

> il «"graffio di sottil tigre" è la scrittura (in particolare quella che si esplica nella forma sonetto), che è anche *ideogramma*, cioè rappresentazione grafica — incisione "amorosa" del *soma* del soggetto — di un'immagine puramente mentale, la quale in sostanza non è in grado di uscire dal circolo vizioso dell'astrazione ("la fisima il sofisma") né di attingere al reale, che viene rimosso e subissato dal proliferare "delirante" delle argomentazioni, come accade nella figura dell'*entimema*» (p. 1596).

Ma il testo che rivela la consapevolezza che il poeta maturò sulla natura della propria poesia è *Questioni di etichetta o anche cavalleresche* (GB, pp. 615-616):

www.andreatemporelli.com

In me e nella mia categoria
che ha perduto il contatto persino con la fabbrica del latte
e del formaggio, che in ogni Arcadia gode prestigio
e offre sodo vantaggio a chi combatte
dì per dì con gli squartamenti e inglobamenti
cui si dà il futuro
che è tutto camminamenti
di budella pancreas fegati ventri
(così) in me è totalmente mancato
il rapporto cervello-mano
quello che ha fatto l'umano
dentro la sua bottega di selvaggio o di artigiano —
né v'è stato il supporto grazioso e mendicante
con cerecècè di dive regole
che vanno da quelle del bennato convivere
alle più eccelse scale di annodatissime corde
della follia/etichetta —
comunque, pettegolezzi e trepesti tanti di piante
da selva dei suicidi o
delle arpie o della battaglia massaia beccaia
Pace dunque al qualunque baco parassita
che si credette fabbro di seta garantita
e sta a ciondolare sulla rama
mangiucchiando mumble mumble
(con cento occhi ad altrui becchi)
e insieme postulando mezze-pietà
per le sue penumbrali colpe il suo desindacalizzato
totale assenteismo dalla realtà
(produzione di massa e
prodotto garantito, per altro, anch'essa
con marchio di qualità)

Questa poesia rende giustizia alle elucubrazioni critiche che da decenni si sono affannati a costruire castelli di retorica sulla poesia di Zanzotto: retorica su retorica, discorsi "terzi" sul discorso "secondo", cervellotiche intuizioni su cervellotiche intuizioni, logorree su semplici parole. La poesia «ha perduto il contatto persino con la fabbrica del latte», perché si è infranto il «rapporto cervello-mano», il rapporto tra pensiero poetante e realtà. Non basta il «cerecècé di dive regole» né l'esperienza della follia né la cultura. Non resta che l'accettazione di una situazione di «baco parassita» che produce solo versi «mumble, mumble» con totale «assenteismo dalla realtà», anche se il prodotto è garantito da grandi case editrici e da autorevoli critici con «marchio di qualità». Una simile assunzione di consapevolezza avrebbe dovuto indirizzare la critica su binari ben precisi e salvaguardarla da ogni aberrazione. E questo va ascritto a merito del poeta.

L'equivoco in cui sono caduti molti studiosi va rintracciato nella convinzione che parlando della lingua si parlasse del mondo:

> Egli ha potuto così assumere tutte le lingue e tutti i linguaggi nell'ambito di uno statuto di parificazione, ove coabitano a uguale titolo, e senza distinzioni di valore. Pluralità dei linguaggi, diacronia delle lingue, equiparazione assiologica dei *realia*, sono le componenti di una rappresentazione del mondo — e dell'Io che ne costituisce il punto di riferimento —, la cui globalità onnicomprensiva è in relazione diretta al suo livellamento (Stefano Agosti, p. XX).

www.andreatemporelli.com

11. Fosfeni, Idioma, Meteo, Sovrimpressioni *e* Conglomerati*: la "coazione a ripetere"*

Il commentatore definisce la raccolta *Fosfeni* (1983) come «viaggio gnostico verso l'illuminazione» (p. 1609). La realtà escrementizia di *Galateo in bosco* si trasforma in gelatina con la conseguenza che il *logos*, già ridotto a materiale di scarto, subisce una deontologizzazione totale. Pertanto i testi passano e ripassano senza lasciare nella mente una sola impronta. I commenti si riducono ad esercizi di equilibrismo intellettuale. Se l'occhio guarda se stesso, vi rintraccia solo "fosfeni", punti luminosi privi di consistenza e di significatività, emblemi di un essere destinato a smaterializzarsi nell'attimo stesso in cui viene percepito. L'impostazione della raccolta fornisce la giustificazione per continue fughe verso un simbolismo autotelico e verso un'immaginazione astratta. Il collasso gnoseologico provoca una vera e propria prostrazione della lingua e del sacro, ridotto unicamente a strumento simbolopoietico. Perso il segno del comune *intellegere*, la lingua non veicola alcun significato ed appare una mera combinazione di parole.

Gian Luigi Beccaria nel risvolto di copertina definisce *Idioma* (1986) come l'elemento di chiusura di una trilogia

> che impone lettura continuata, autocitante e autodidascalica […]. L'insieme promuove una delle più significative e coerenti sperimentazioni poetiche e linguistiche del nostro Novecento. Ancora, impasto di idiomi, che non stanno però, aristocratici e tracotanti, sopra alle cose e le obiettavano, bensì violenti e biologicamente caldi, affondano nel fiammeggiare-sgretolarsi della realtà dell'ambiente in tutti i suoi spessori e le pulviscolari esistenze. […] Non di esperimentare plurilinguistico si tratta, tantomeno nell'accettare qualsiasi stile contaminandolo con qualsiasi altro. […] In *Idioma* si proietta un desiderio di incontro con tutti gli idiomi: pienezza del parlare nascente sino al polo opposto della chiusura nel «lemma "idiozia"», lingua privata e lingua «deprivante», sedimentazione o «nastro registrato»della tradizione inestirpabile e la non meno mitica oralità. Affabile, di passo domestico e felpato è lo Zanzotto dialettale (p. 1639).

Nella raccolta lo scrittore ricerca, dunque, un "incontro" tra gli idiomi. Il centro è il paese, dove il poeta vive insieme a «gente» che «di per se stessa dona tanti altri beni / di accoglienza e dolcezza/ reciproca, né elude la fermezza», dal momento che egli è posseduto da «una piccola appiccicosa / volontà di non guardar troppo lontano / una bonarietà qualche volta sonnolenta» (ID, *Genti*, p. 725).

La dimensione linguistica, collassata in *Fosfeni*, qui subisce un processo di "distrazione", che si risolve in un'infida trasparenza del dettato, con scarsa produzione di metafore in un registro confidenziale.

Lo stile assume anche aspetti narrativo-descrittivo come in *San Gal sora la sòn* (ID, pp. 728-729):

> Un mio parente eremita
> in cui mi identificai più che parzialmente
> scrivendo il lungo poemetto «Biglia»
> fu l'ultimo tuo compagno nell'auscultazione
> di certi sistemi del silenzio
> di certe microvocalità stellari
> dentro la celluzza sospesa sospesa sospesa
> su nell'altissimo dei colli alati.
>
> Il mio parente scendeva in paese

www.andreatemporelli.com

a portar nuove del vicinissimo
eppur smarrito come in baratri di prospettive
Santus Gallus

La seconda sezione presenta novità interessanti: vi compaiono personaggi della vita locale, ritratti con una vivacità affascinante. Zanzotto accantona per un momento il "discorso secondo" o, meglio, "terzo" per estendere il raggio della sua poesia ad una realtà viva, "urticante" nella sua straordinaria semplicità: Nene, Nino, la contrada stessa "ricucita" nel suo tessuto antropologico. L'urgenza di un idioma vicino alla vita spinge il poeta a dedicare una serie di quadretti, sul modello dell'antologia di *Spoon River*, a compaesani: la zia più cara, la Pina dei giornali, la vedova Bres, l'Aurora che vendeva i docili, le carrube e i sorbi ai bimbi per dieci centesimi, Toni ed Annina, Marietta Tamoda, «anime sante e buone», Pasolini quasi conterraneo, Toti Dal Monte, Charlot e Gigetto, e poi i rappresentanti dei vecchi mestieri come i trasportatori di tronchi, i carrai, i pastori, il maniscalco, l'ombrellaio, il calderaio, il lattoniere, l'arrotino, l'impagliatore di seggiole, la filatrice, e le donne che lavano, un vero capolavoro:

Femene che le lava

Tute le femene che le va dó al lavador:
no l'è 'mistier 'sto qua
ma l'è distin, cofà l'amor
o 'n fiól, o la só ora co la vien.
La va dó l'ora e la lava
Co l'acqua che la fila via,
l'acqua che anca de 'sta vita
e no sol de 'ste poche noste robe
la ne fa pulizia.

Tutte le donne si recano al lavatoio:
non è un lavoro codesto
ma è un destino, come l'amore
o un figlio, o come l'ora nostra quando viene.
Va giù l'ora e lava
Con l'acqua che fila via,
l'acqua che anche di questa vita
e non solo di questi nostri pochi indumenti
ci fa pulizia (p. 794)

Questo gioiello ci fa rimpiangere una possibile altra vena poetica di Zanzotto. Solo il Marziale più commosso e la figura della serva di Betocchi possono essere paragonati a questi versi, in cui la fatica del lavoro al lavatoio viene interpretato quale evento necessario come l'amore, la procreazione e la morte. E la percezione del fluire del tempo viene proiettata sullo scorrere dell'acqua che, proprio come lo svolgersi dei giorni e delle azioni, purifica l'esistenza. Vi si avverte una sottile malinconia prodotta dalla percezione delle difficoltà del vivere, unite alla sua labilità, accettata con una dignità tutta contadina. Qui c'è un paese, ci sono persone, mestieri, ci sono progetti, delusioni, speranze, sofferenze, ma anche tanta umanità di condivisione, di amicizia, di solidarietà, c'è insomma la vita.

www.andreatemporelli.com

Per valutare la successiva raccolta *Meteo* (1996) è interessante confrontare l'introduzione di Stefano Dal Bianco (pp. 1667-1669) con il commento dei singoli testi: vi troviamo una disquisizione filosofico-letteraria sul titolo collegato con il greco τὰ μετέωρα (le cose che stanno in alto) non senza divagazione sulle previsioni del tempo. I testi, invece, non parlano assolutamente di simili tematiche, se non in qualche sporadico accenno. Non possiamo certo, a livello concettuale, accettare l'aggancio tra concetto di tempo atmosferico con quello di tempo cronologico evocato dall'aggettivo inglese *tense*. Ritorna il panorama astratto proprio di *Fosfeni* con quella "liquidità" propria dell'hegeliana notte, solcata da qualche bagliore di cronaca o di elementi paesaggistici in un trionfo epifanico dell'indistinto. Il grigiore della mente si riflette su una versificazione incapace di modulare differenze e proporzioni, come testimoniano la frammentazione dei testi e la sintassi costituita da participi, gerundi, latinismi, scientismi, neologismi, agglutinazioni lessicali, rime ecolaliche, assonanze, consonanze.

Anche il tema della realtà virtuale prodotta dalla rivoluzione telematica viene "sfibrato" dall'ossessione dell'essenza linguistica della poesia.

In *Sovrimpressioni* (2001) domina la poetica dello zanzottismo. Il risvolto di copertina avverte il lettore che si tratta di un

> libro composito, che si sviluppa e ramifica attorno ad un tema centrale: quello della distruzione del paesaggio, della trasformazione dell'ambiente natura e del concetto stesso di natura. Andrea Zanzotto coglie i segni dei mutamenti di un'epoca nella perdita di identità e nel degrado della propria terra, nel senso di soffocamento che sempre più ci minaccia.

La lettura del testo lascia molto perplessi sulla puntualità di questa interpretazione. Ci troviamo di fronte ad una tipica raccolta dalle infinite tipologie interpretative. Se in un ristretto gruppo di composizioni si «riporta a galla l'aspra verità del dialetto e le mitiche figure di un suo passato, come la maestra Morchet e il Nino, agricoltore e profeta dei colli», il resto va confinato nel *mare magnum* dell'"indistinto" (concetto da intendersi secondo l'attuale accezione presente nella raccolta indifferenziata dei rifiuti) dove pescare per trovare barlumi di senso, a scapito dell'aspetto generale confinato nel gioco linguistico o in un'astrazione metafisica talmente poco trasparente da rasentare il nonsenso. Il poeta lancia in mare una bottiglia con un messaggio indirizzato a se stesso e vergato con segni criptici assolutamente personali.

In *Conglomerati* (2009) continua a dominare il caos. La raccolta si apre con la critica alla trasformazione dell'aspetto del paese e della contrada da parte dei figli unici che «elimineranno / col loro figlio unico / metà abitatori» (pp. 10-11). Lo spaesamento (CO, p. 27) del poeta al mercato in mezzo alla folla può essere assunto come emblema di un insieme di testi privi di collegamenti all'infuori di qualche esile legame interno e di qualche altro filo collegabile con le raccolte precedenti. Ritroviamo le consuete divagazioni su esili temi, giochi, battute ecc. veramente "conglomerati".

12. *Zanzotto poeta* flâneur

L'*Idealthipus* che meglio chiarisce questo modo di poetare può essere ritrovato nella categoria sociologica postmoderna del *flâneur*, la quale affonda le radici nel

www.andreatemporelli.com

problema del soggetto, straordinariamente presente in Zanzotto.

Se, secondo Douglas Keller, «l'identità continua ad essere il problema che è stato nel corso della Modernità», «nella società contemporanea l'identità, lungi dallo scomparire, è piuttosto ricostruita e ridefinita», anzi «oggi l'identità diventa un gioco liberamente scelto, una rappresentazione teatrale del sé» al punto che «quando uno cerca di cambiare radicalmente identità a suo piacimento, rischia di perdere il controllo»[33]. Se dotiamo di significato linguistico l'eventualità espressa dallo studioso, vi troviamo una descrizione della poesia del nostro autore: «Neppure chi scrive è dunque consapevole di quale significato egli insegua lungo la catena dei suoni»[34].

Una simile condizione esistenziale produce la metafora del *flâneur*, la quale indica l'atteggiamento di chi si aggira tra la folla, estraneo tra gli estranei, facendo esperienza solo di ciò che appare ed esaurendo la conoscenza nell'incontro casuale e superficiale, osservando senza approfondire e senza stabilire gerarchia di valori di quanto cade sotto gli occhi. Un tipo vaga lungo le vie di una città senza meta, senza scopo, senza compagnia, in balia della casualità, non presta attenzione a nulla, si limita a percepire la superficie delle cose.

In poesia bighellonare comporta produrre composizioni frantumate in una serie di episodi autonomi, codificare l'apparenza linguistica come unica realtà, creando sequenze di parole senza incorrere nel rischio di essere smentiti dai fatti o da impostazioni teoriche diverse, salvaguardarsi da qualsiasi rischio di "falsificazione":

> Ciascuna poesia è montata così per continue addizioni, spinte successive, slittamenti da un significante all'altro: la ripetizione, che riproduce sulla pagina il *vagare* rabdomantico dell'autore, le sue esitazioni e oscillazioni, singoli fonemi, intere sillabe, prefissi, suffissi, oppure intere parole[35].

Un elemento concreto fornisce al *flâneur* l'opportunità di bighellonare tra paronomasie, rime ecolaliche, allitterazioni, prefissi, suffissi, costruzione e decostruzione, allusioni, citazioni, termini alloglotti in modo fondamentalmente giocoso come se riempisse il carrello in un supermercato linguistico e letterario; la merce viene esposta per attrarre il consumatore senza alcun criterio distintivo. A volte si incontra un personaggio reale, a volte notizie di cronaca, a volte il suono di un musicante o un numero, come nella famosa *Passeggiata* palazzeschiana. Sembra che il clima culturale relativista del secondo Novecento abbia costruito il luogo ideale per un vagabondaggio in compagnia delle Neoavanguardie, dove domina la solitudine di incontri mancati, di contatti episodici, di apparenze riflesse nei vetri delle apparenze.

Il *flâneur* decide al momento se girare quando arriva all'incrocio, non possiede un itinerario né una meta, non si radica (crisi del soggetto) all'interno della poesia, ama e soffre di sentirsi "fuori posto", condizione che gli permette di lasciare aperta ogni opzione. Attraversa luoghi poetici "liquidi", come il genere bucolico, tra la linguistica, le scienze, la fisica, la matematica, la filosofia, la politica, la cronaca locale e mondiale, la storia locale e quella universale, tra la logica e l'antropologia, tra il paesaggio veneto e le ere geologiche, tra le parole, le loro etimologie, le loro paronomasie, le loro allitterazioni e le loro rime, ambiguità semantiche, valen-

www.andreatemporelli.com

ze rizomatiche, attraversa ogni settore senza soffermarsi. Viene attratto solamente da ciò che è strano e bizzarro; qualche volta appare il lato negativo della società dei consumi, i rifiuti, o si avverte la condizione tragica dell'uomo contemporaneo, ma immediatamente ogni sensazione viene superata da un'ulteriore vetrina che ne limita l'impatto. Il mondo del *flâneur* linguistico subisce inevitabilmente un processo di "estetizzazione" iperletteraria, protetta dal manto dell'immediatezza, dell'effimero, dell'usa-e-getta. Egli decide di volta in volta le regole sulle quali costruire il gioco linguistico e non incontra ostacoli dal momento che gioca da solo. Ogni composizione è fatta di convenzioni autoreferanziate al punto che spesso le tematiche sono indifferenti, interessa soltanto "il calcolo combinatorio". La poesia si trasforma in un insieme di parole potenzialmente interessanti per la possibilità di creare catene analogiche.

13. *La critica flâneuristica*

Anche la critica si è adattata a questo girovagare senza progetto e senza meta. Si leggono interessantissimi studi su Zanzotto, ben organizzati e acuti. Ma quale relazione mantengano con la globalità della sua produzione poetica va approfondito.

Spesso ci si sorprende nel constatare come il critico si affidi ad un'intuizione dedotta da una, due o tre parole e su di queste costruisca un discorso molto spesso avulso dal resto della composizione. Per ovviare all'*horror vacui* di un'impresa "disperante" egli si affida all'analisi della forma o alla citazione di altri studiosi e dell'autore stesso. Assai difficilmente un'analisi filologica di questi testi raggiunge un livello ermeneutico probante e pertanto si riducono le possibilità di dialogo per chi intende affrontare il problema alle radici e smontare i castelli di parole e gli esercizi di logorrea. Purtroppo si è giunti ad una tragica conclusione: per capire, gustare ed apprezzare Zanzotto non bisogna leggere le sue poesie, ma le sue pagine esplicative e i commenti degli studiosi. Solo così appare un disegno dotato di senso e rigorosamente consequenziale, inserito nelle tematiche contemporanee, strettamente legato ai problemi di una società colta nel momento di trapasso da una civiltà contadina ad una industriale e postindustriale. L'"asparizione" dell'io, le questioni del rapporto con la natura, le tradizioni, l'angoscia esistenziale, la crisi contemporanea appaiono nitidamente delineati. Quando, poi, si affrontano i testi, ci si trova in terra straniera, in mezzo ad una lingua sconosciuta, refrattaria ad ogni tentativo di inquadramento. Ci si aggira tra suoni, segni, rime, paronomasie stralunate, privi di sostegni, attenti solo a cogliere qualche elemento che suffraghi l'interpretazione vulgata. Siccome le interpretazioni sono molteplici, quando si tenta di porle a confronto, ci si accorge che basta l'assunzione di un termine diverso per rendere ragione a tutti.

Chi mai potrebbe mettere in dubbio l'esattezza dell'interpretazione di Daniele Maria Pegorari? Nessuno, suppongo; ma nessuno sarebbe anche in grado di provare la seconda parte basandosi sui testi, a meno di limitarsi a qualche relitto:

> Raccolta dopo raccolta, la poetica di Zanzotto consisterà nella ricerca incessante di un equilibrio perduto, mitologicamente ricondotto, proprio come già era accaduto in Pasolini, all'interno di un orizzonte rurale, l'adorata provincia trevigiana, bloccata in un tempo arcaico e primitivo. A rafforzare questo suo radicamento nella provincia veneta e nella cul-

www.andreatemporelli.com

> tura contadina, in funzione reattiva contro l'alienazione della civiltà industriale, contribuisce una certa melanconica disposizione all'isolamento, che ha raggiunto talora vere e proprie punte depressive. Ciononostante Zanzotto è riuscito a non perdere di vista la problematicità del nostro tempo, di cui con molta accuratezza e capacità analitica ha saputo cogliere le lacerazioni e la conflittualità tra una dimensione umana, privata e autentica, e una dimensione collettiva, intesa, però, non come momento di incontro e di comprensione reciproca, bensì come annichilimento degli individui e omologazione ai disvalori[36].

In questo disordine ogni critico organizza un ordine personale. Se poi ci si attiene alle spiegazioni del poeta, ci si accorge che la situazione non cambia, perché la quasi totalità delle sue composizioni risultano superflue, quasi escrescenze tumorali capaci di soffocare la parte sana. Daniele Maria Pegorari così interpreta l'insignificanza delle *IX Ecloghe*:

> Siamo così di fronte alla specificità del superamento del neorealismo da parte di Zanzotto, che consiste non nella presunzione di poter imitare la realtà, ma nel tentativo di riportare di questa realtà la conflittualità delle voci e il disagio di una coscienza che non sa più rappresentarsi il mondo in modo organico e si affida all'invenzione di una nuova sintassi fondata sull'associazione fonosimbolica e sull'analogia[37].

La spiegazione non fa una grinza, ma il modello interpretativo potrebbe essere applicato a *qualsiasi* manifestazione espressiva con l'unica necessità di sostituire gli ultimi vocaboli.

Un secondo filone della critica si limita agli aspetti formali nell'esame delle componenti linguistiche, stilistiche, metriche, strutturali, operazione filologica assolutamente legittima, anzi necessaria, ma non sufficiente per un livello critico finalizzato alla valutazione del poeta. Senza dubbio la poesia zanzottiana si presenta come una scintillante vetrina colma di dolciumi per formalisti golosi: ogni lirica permette di costruire elenchi di figure retoriche, di scovare allitterazioni, rimandi, allusioni in un gioco senza fine. Quando, invece, si tenta di fare lume sul significato, si stringe tra le mani un materiale evanescente.

Come emblema dell'interpretazione critica "liquida" si può assumere il testo *(ILL) (ILL)* (*Galateo in bosco*, p. 621):

> Nulla di quanto sussiste
> e si dichiara […]
> […]
> […] ci appartiene se non nella spaccatura
> nel netto clivaggio che solo l'occhio tuo
> già fossile
> riesce ad angolare
> produce nella compattezza
> nella monotonia
> della vita di poesia e compagnia

Zanzotto pare trattare la tematica della composizione poetica: nessuna esperienza viene sottratta alla distruzione del tempo se non dalla poesia, che richiede un lavoro difficile e meticoloso («martello del bimbo terribile») con conseguenze anche dolorose: *(occhio perduto per una scheggia, / nel lavoro al tornio)*. Questo il commento del Meridiano: «La distrazione nel lavoro artigianale della scrittura può causare la cecità […]. Le vittime del lavoro non sono meno degne di omaggio rispetto ai

www.andreatemporelli.com

soldati: il distico finale allarga il tema bellico alla denuncia di una guerra quotidiana». È ammissibile coinvolgere in tale testo le vittime del lavoro e quelle della guerra? A mio parere, no, ma non ne rifiuto la possibilità, perché a proposito della scrittura zanzottiana, ad uno sguardo generale, non sembra lecito parlare di polisemia, quanto piuttosto di "scotosemia", il significato del buio, dove tutte le vacche sono nere. E le tenebre nascondono sia il duomo di Orvieto sia l'orinatoio di paese, sia il diamante sia l'escremento canino. E che le tenebre non siano solo un'ipotesi ne è prova il citato commento e la critica sul poeta. Ci si diffonde più sull'intenzione che sul testo.

La critica *flâneuristica* non avverte il bisogno di un'analisi completa. A parte lo studio puntuale di Pier Vincenzo Mengaldo contenuto in *Poeti italiani del Novecento*[38], condivisibile in tutto e per tutto nonostante risalga al 1978, chiaro e convincente appare il lavoro di Uberto Motta, contenuto nella raccolta di saggi *Il canto strozzato*[39], in cui viene tracciato in modo intelligente lo sviluppo della poesia di Andrea Zanzotto, senza nascondere alcuni spunti di perplessità. Ne esce un quadro organico e chiaro, il quale, tuttavia, contrasta completamente con la lettura dei testi.

Documentata, interessante e pregevole l'introduzione al Meridiano di Stefano Agosti dal titolo *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, come pure il lavoro successivo firmato da Fernando Bandini, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, lavori, però, che non fugano il sospetto che l'inquadramento sia stato suggerito dagli scritti, dagli appunti, dalle indicazioni del poeta stesso. E ciò non rappresenterebbe in nessun modo un limite, se non cozzasse con la globalità della sua produzione poetica.

Anche la sintesi di Niva Lorenzini, presente nello studio *La poesia italiana del Novecento*[40] all'interno di un percorso finalizzato a rintracciare la tradizione lirica nella nostra letteratura nel secolo scorso, giunge alla conclusione che in questo autore

> si saggia anche così il limite ultimo della parola lirica. Quel limite, qual «parlare all'orlo» che aveva catturato il lettore di *Satura*, e da cui restava coinvolto il poeta Zanzotto prima che il critico. Era il poeta a tratteggiare, in una lettura trascinante che dall'oggetto d'indagine rifluiva sulla sua privata esperienza, i confini di una poesia ostinatamente fisica, geologica, che affronta la perdita della centralità della parola, il devastarsi e il contaminarsi della lingua: sino a giungere a cozzare con la materia e a disintegrarsi nella «percezione bruta, "per contatto", di un accumularsi di escrementi» in cui si vede risolta «la stessa dinamica dell'esistere»[41].

I termini del discorso ad un'attenta osservazione vengono desunti non dai testi, ma dalle dichiarazioni dell'autore stesso.

Fortemente ridimensionato appare la figura del poeta in *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana dal 1948 al 2008*[42] di Daniele Maria Pegorari, inserita nel capitolo intitolato *Plurilinguisti* insieme a Serrao, Lucrezi e Moretti, ma gli elementi fondanti non mutano. Come estrema conferma, cito lo stimolante saggio del giovane Alessandro Baldacci *Andrea Zanzotto, la passione della poesia*[43], le cui argomentazioni sono state quasi tutte desunte da scritti del poeta stesso.

www.andreatemporelli.com

E questi lavori inevitabilmente contengono una serie di insanabili contraddizioni, proprio per la frattura con le composizioni.

Uberto Motta, parlando di *Dietro il paesaggio*, dopo aver sostenuto che

> il titolo della raccolta valeva non statisticamente, bensì in senso regressivo; esso indica il rifiuto di una poesia descrittiva, di intonazione idillica, naturalistica e mimetica, a vantaggio di un cammino in direzione di ciò che sta dietro il fenomeno, la superficie della realtà, in direzione dell'altrove, verso il luogo dove attingere alle essenze[44],

conclude in evidente difficoltà di sviluppo logico:

> l'allontanamento dalla ordinarietà quotidiana era perseguito nello stile e nei temi: non con la distanza nello spazio ma all'inverso nel profondo, «dietro il paesaggio», dentro e al di là di esso, nel retro — o ante-universo; conduceva all'inseguimento di minime scorie naturali dotate di senso: ricordi scheggiati dell'infanzia, voci dialettali, bestiole, cristalli, lo scheletro biologico e tellurico del paesaggio. *Si approdava, infine, a ristabilire il contatto armonioso con la madre-terra*, alla regressione in una avvolgente culla-tomba[45].

Proprio il caos della poesia zanzottiana permette ogni tipo di concettualizzazioni, pertanto è e non è fuori luogo parlare di «terrore e smarrimento del senso»[46], e cioè ell conscio e dell'inconscio, del sublime e del quotidiano, del profondo e del superficiale, del sensato e del casuale ecc. A proposito della raccolta *La Beltà*, Uberto Motta sostiene:

> Il primo e più immediato fenomeno cui si assiste, ad apertura di libro, è la cancellazione o degradazione *all'insignificante* della realtà maggiore, degli elementi verbali e tematici depositari di valori di senso altamente storicizzati. La rottura oltraggiosa con i codici linguistici fossilizzati e insipidi è parallela ed equivalente alla volontà di rifiuto di ogni possibile cristallizzazione della conoscenza del mondo in stabili certezze. […] Tuttavia proprio mentre disgrega, frantuma, ricaccia nel nulla quanto appartiene all'usuale, tempo dell'usura e della falsificazione, Zanzotto *pare* trovare un fondamento che resiste e indicare a strada da percorrere per la ricostruzione. *Il desiderio* di dialogare, di stabilire le coordinate di un codice linguistico nuovo che consenta una comunicazione autentica e un autentico rapporto con il mondo, impone la discesa negli strati più interni e protetti dell'Io e della lingua […]. Ne consegue, immediatamente, un uso in modo transferale della poesia, la cui sostanza si riduce alla *produzione di vaste e insensate sequenze* di suoni affini, grumi disordinati di sillabe, balbettii[47].

Ci troviamo sempre all'interno di una ricostruzione affannosa di significato in modo contraddittorio: può l'insignificante significare? Giungiamo al paradosso di Russell: «*In un villaggio c'è un unico barbiere. Il barbiere rade tutti (e soli) gli uomini che non si radono da soli. Il barbiere rade sé stesso?*». Se i versi di Zanzotto sono insignificanti possono significare?

Prova ne è che, mentre Motta parla di «insignificante», Alessandro Baldacci parla di «sovrabbondanza di senso»[48] e Stefano Agosti di «realismo assoluto». Per giungere a questo occorre tenere ben bene serrati gli occhi.

Alessandro Baldacci sostiene che «la poesia di Zanzotto nasce [dalla] necessità di radicare l'"essere" (con tutte le sue cadute, in forza dei suoi handicap, della sue nevrosi), al "grido di vita", all'orizzonte di una interrogazione/affermazione infinita»[49]. Siamo e rimaniamo a livello di desiderio, di esigenza, di tensione, ma il risultato è assolutamente diverso. Secondo Uberto Motta, il poeta mira alla «ricomposi-

www.andreatemporelli.com

zione di una totalità lacerata, da regioni prossime a quelle dell'irrazionalità e alla follia»[50]. Anche qui mira, tende, punta… ma a quale risultato giunge? Che nutra «un'inesauribile "fede nella lingua"»[51], nessuno lo pone in dubbio, ma la fede, come insegna Dante, «è sustanza di cose sperate / e argomento de le non parventi» (*Paradiso, XXIV*, vv. 64-65). Se nessuno nega la "speranza", sarebbe opportuno anche condividere per la poesia di Zanzotto il concetto di "non parventi". Ne è prova l'affermazione che a p. 38 Baldacci si pone in assoluta contraddizione con la precedente tesi sostenuto a p. 21: «In qualche modo potremmo sintetizzare la peculiarità del lirismo zanzottiano affermando che in lui la possibilità del dire si accompagna (e si nutre) di una parallela *sfiducia nella parola*»[52].

Continua Baldacci:

> Argomento delle ecloghe è l'esperienza della poesia stessa, dove il meta-discorso della letteratura di secondo grado, della letteratura che riflette su se stessa, diviene funzionale ad un programma di crescente e sempre più aperta *presa di contatto (anche traumatica) fra l'io lirico e il mondo*[53].

Come un meta-discorso possa operare un contatto con il mondo è un mistero. Tarski è stato molto chiaro: è essenziale distinguere con chiarezza tra linguaggio oggetto e metalinguaggio: nel linguaggio oggetto si parla delle entità extralinguistiche cui i termini e i predicati si riferiscono, mentre nel metalinguaggio si parla delle stesse espressioni del linguaggio oggetto. «Il prato è verde» è proposizione del linguaggio oggetto, mentre «la parola "prato" è bisillabo, è nome comune di cosa, maschile, singolare» appartiene al metalinguaggio. E la verità degli enunciati è relativa all'uno o all'altro linguaggio, che nel secondo caso sono le regole linguistiche che non riguardano né le cose né la nostra conoscenza di esse. E il metalinguaggio si serve di condizioni proprie, estranee a quelle del linguaggio oggetto. Non si possono confondere, come solitamente avviene, i due piani. Del resto, lo studioso stesso parla di «vertigine asemantica». Non basta operare intrecciando «lingua-scoria e lingua fantasma, poesia pura e "poesia bestemmiata"» come sostiene il poeta[54], per superare la dicotomia.

Non convince neppure la tesi di Uberto Motta, secondo il quale il poeta proietta nella propria opera «l'avventura dell'io dentro il linguaggio, la vicenda di uno smarrimento consumato fino al fondo di ritrovarsi, di riscoprirsi "guariti" dall'impedimento di ciò che scientificamente, biologicamente dà corpo alla propria lingua»[55], sia perché la poesia non coincide con la psicanalisi sia perché heideggerianamente il linguaggio è la «casa dell'essere», non l'essere stesso: essere la casa implica il concetto di diversità e conseguentemente di estraneità, perché l'essere si potrebbe trovare, magari in condizioni precarie, anche al di fuori del linguaggio. Affermare, quindi, che «siamo […] di fronte ad uno dei più significativi e arditi "progetti civili" della letteratura europea del secondo Novecento»[56] lascia sconcertato chiunque prenda in mano l'*opera omnia* zanzottiana, a meno di limitarsi al livello delle buone intenzioni. Come avvenne nella Roma imperiale, i critici hanno abbracciato ed elogiato la dittatura della retorica sofistica.

Che dedurre dalla vicenda critica dedicata alla poesia di Andrea Zanzotto? a) che quasi tutti gli studiosi si aggrappano a qualche relitto per imbastire il discorso; b)

www.andreatemporelli.com

che i "relitti" permettono valutazione assolutamente contraddittorie e incommensurabili (la famosa notte hegeliana); c) che è lasciato spazio ad ampi esercizi di retorica; d) che spesso le valutazioni cadono in aperte contraddizioni.

Del resto, lo stesso autore ne è consapevole. In occasione dell'uscita delle *IX Ecloghe* all'intervistatore che gli chiedeva: «La critica ha dato prova, secondo Lei, di capire interamente il suo lavoro?», rispose con un «No. Sì. Mah»[57] e cioè tutto e niente.

14. *Bilancio provvisorio*

Alla luce di quanto argomentato, si conclude che l'importanza di Andrea Zanzotto nella storia della poesia italiana è puramente documentaria, nel senso che testimonia l'abisso in cui è caduta la poesia (e la critica) nella seconda parte del Novecento. Egli è il *poeta doctus* che per decenni ha alimentato l'orgoglio di pseudopoeti del sottobosco che si sono illusi di scrivere versi epocali infilzando una sequenza assurda di parole e il cui giudizio di valore si poneva in rapporto proporzionale con l'oscurità e l'assurdità. Del resto, essi vincevano premi letterari, erano pubblicati su riviste e godevano di credito.

La poesia dell'autore veneto non ha saputo cogliere i problemi alla radice né "rivelarne" le cause e neppure, come Mario Luzi, prospettare un'ipotesi di soluzione. L'uomo contemporaneo, esaurita sia la fase della consapevolezza di una crisi epocale, colta dal Primo Decadentismo, secondo la quale egli ha compreso di non essere più in grado di offrire una risposta accettabile ai quesiti esistenziali, sia la fase della conseguente angoscia esistenziale, tipica del Secondo Decadentismo (o "novecento"), si volge al *divertissement* linguistico con le conseguenze tragiche che questa operazione comporta. La separazione tra parola e realtà provoca anche la dissoluzione del soggetto relegato ad elemento grammaticale, a fonema, grafema, lessema, elemento inconsistente.

E il mondo, in cui si rifugia per trovare una parvenza di consistenza ectoplasmatica, non è più l'arte o l'iperuranio ermetico, ma il gioco linguistico. Così viene recisa alla radice ogni possibilità di conoscenza. Il soggetto stesso tende a stemperarsi nella serie infinita di legami fonici, letterari, paronomastici, con tutte le conseguenze sul piano nevrotico individuale.

Una simile situazione testimonia che la via della salvezza non può essere scoperta nella letteratura, nella poesia, nell'arte, occorre rifondare l'intero processo interpretativo dell'uomo, del reale, della storia, delle relazioni, del senso stesso dell'esistere in una dimensione ormai planetaria. "Poetare sulla poesia" è conseguenza di un *amor vacui* novecentesco, che tenta disperatamente di dimenticare o anche solo di oltrepassare quella sete di senso, di ancoraggio al reale, di consistenza, di una comunicazione autentica dell'io con il mondo, insopprimibile in ogni essere umano che si trova in ogni epoca ad abitare la terra.

E Zanzotto è la prova che il vuoto non produce altro che vuoto, che l'eludere il problema non ne comporta automaticamente la soluzione, che ogni diagnosi sbagliata conduce al fallimento.

Al termine della lettura delle sue opere si può concordare che all'interno di questo magmatico cammino che supera la metà del secolo permane una volontà di

www.andreatemporelli.com

dire, di non perdere il contatto con la realtà, nonostante l'insignificanza della parola prostituita alle negativa brutalità dell'uso quotidiano. Fare un processo alle intenzioni, tuttavia, non è né ermeneuticamente proficuo né criticamente probante; resta il fatto che un simile intento non si è tradotto in operatività. Egli, pertanto, può essere ricordato come un testimone del caos filosofico ed artistico di un periodo di "svolta" culturale.

Il fatto di non cogliere l'essenza "antropologica" e gnoseologica della poesia provoca una svalutazione del pensiero (relativismo e nichilismo) e l'inanità del conseguente strumento espressivo ridotto al grado zero. Il linguaggio, per opporsi all'annichilimento, si ripiega su se stesso e dice se stesso.

NOTE

1 Il contratto viene «rotto per la prima volta, in senso radicale e sistematico, nella cultura e nella coscienza speculativa europea, mitteleuropea e russa durante il periodo che dagli anni 1870 agli anni 1930. *Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*» (GEORGE STEINER, *Vere presenze*, Milano, Garzanti 1992, p. 95).

2 FERDINAND DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza 1974, p. 282. Non si è all'oscuro che la frase conclusiva dell'opera non fu stesa dall'autore, ma dagli editori: «Se tutto ciò è […] discutibile dal punto di vista dell'interpretazione corretta del pensiero di S., Leroy è pienamente nel vero quando sottolinea "la funzione programmatica che quella frase… ha avuto nello sviluppo delle dottrine linguistiche"» successive, anche se «nello scriver l'ultima frase, gli edd. non hanno certamente creato *ex nihilo*» (p. 456).

3 GEORGE STEINER, *Vere presenze*, *op. cit.*, p. 107.

4 *Ibidem*, p. 143.

5 PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1990[4], p. 870.

6 STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, introduzione a ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori 1999, p. XI.

7 Cfr. GIUSEPPE LANGELLA, «*Le frontiere della parola*». *La poesia italiana dai Vociani agli Ermetici*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di GIULIANO LADOLFI, Novara, Interlinea 2000, pp. 29-42.

8 STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, *op. cit.*, p. XI.

9 ARTHUR RIMBAUD, *Lettera, Charleville, 15 maggio 1871 a Paul Demeny*, in *Opere*, Milano, Mondadori 1992, pp. 455-456.

10 I testi citati, tranne indicazione diversa, sono tratti da ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e le prose scelte*, Milano, Mondadori 1999. Le singole raccolte sono abbreviate nel seguente modo: VG *Versi giovanili* (*A che valse?)*; DP *Dietro il paesaggio*; EA *Elegia e altri versi*; VO *Vocativo*; EC *IX Ecloghe*; LB *La beltà*; SFS *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*; PA *Pasque*; FI *Filò*; GB *Galateo in bosco*; FO *Fosfeni*; ID *Idioma*; ME *Meteo*; SO *Sovrimpressioni*, raccolta non compresa nel testo citato, Milano, Mondadori 2001, e CO *Conglomerati*, Milano, Mondadori 2009.

11 PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, pp. 870-871.

12 GIULIANO GRAMIGNA, *Nota introduttiva* al testo ANDREA ZANZOTTO, *Elegia ed altri versi*, Milano, Meridiana 1954, ripubblicata in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, *op. cit.*, p. 1425.

13 *Ibidem*, p. 1427.

14 PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, p. 871.

15 *Ibidem*, p. 1436.

16 FRANCA D'AGOSTINI, *Analitici e continentali*, Milano, Cortina 1997, p. 85.

17 *Ibidem*, p. 100.

18 *Ibidem*, p. 107.

19 *Ibidem*, p. 108.

20 *Ibidem*.

21 GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino 2005, p. 179.

www.andreatemporelli.com

[22] La citazione di Stefano Agosti è riportata da Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, p. 873.
[23] Cfr. Giuliano Ladolfi, *Guido Gozzano: la morte e il sogno*, «Atelier» n. 3, sett. 1996, pp. 7 — 22, poi in Giuseppe Zaccaria e Giuliano Ladolfi, *Gozzano postmoderno*, Novara, Interlinea 2005.
[24] Cfr. Giuliano Ladolfi, *Eugenio Montale, Il prodigio fallito,* in Aa. Vv. *Il sacro nella poesia contemporanea*, Novara, Interlinea 2000.
[25] Cfr. Giuliano Ladolfi, *L'ontologia ossimorica in variazioni su tema,* «Atelier», n. 11, sett. 1998, pp. 6-13.
[26] La citazione di Walter Siti è riportata da Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, p. 873.
[27] Eugenio Montale, *Crisalide*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 88-89.
[28] *Ibidem*, *Botta e risposta, Satura*, p. 286.
[29] Arthur Rimbaud, *Opere,* Milano, Mondadori, 1992, p. 244.
[30] Cfr. Giuliano Ladolfi, *Amelia Rosselli, lo scoglio della critica novecentesca*, Borgomanero, «Atelier», n. 28, dic. 2002, pp. 14-47.
[31] Il test di Rorschach consiste in una serie di 10 tavole che riproducono macchie d'inchiostro; «Riferendo che cosa vede o che cosa quelle macchie gli evocano, il soggetto rivela le proprie modalità di percepire, le proprie tendenze cognitivo-affettive e la configurazione di base della propria personalità» (Umberto Galimberti, *Dizionario di Psicologia*, Torino, UTET 2006 p. 829).
[32] Daniele Maria Pegorari, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, *op. cit.*, p. 403.
[33] Douglas Keller, *Popular Culture and Constructing Postmodern Identities*, in Zygmunt Bauman, *La società dell'incertezza*, Bologna, Il Mulino 1999, p. 27.
[34] Uberto Motta, *La neolingua di Andrea Zanzotto*, in Aa. Vv., *Il canto strozzato, poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea 2004[3], p. 418.
[35] *Ibidem*, pp. 417-418 (corsivo nostro).
[36] Daniele Maria Pegorari, *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana 1948-2008*, *op. cit.*, pp. 401-402.
[37] *Ibidem*, p. 404.
[38] Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, *op. cit.*, pp. 868-906.
[39] Uberto Motta, *La neolingua di Andrea Zanzotto*, in Aa. Vv., *Il canto strozzato, poesia italiana del Novecento*, *op. cit.*, pp. 413-426.
[40] Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino 1999, pp. 150-154.
[41] *Ibidem*, p. 154. Le citazioni sono tratte da Andrea Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana [Escatologia — Scatologia],* in *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta,* Milano, Mondadori 1991, p. 24.
[42] Daniele Maria Pegorari, *Plurilinguisti: Zanzotto, Serrao, Lucrezi, Moretti*, in *Critico e testimone. Storia militante della poesia italiana dal 1948 al 2008*, *op. cit.*, pp. 400-410.
[43] Alessandro Baldacci, *Andrea Zanzotto, la passione della poesia*, Napoli, Liguori 2010.
[44] Uberto Motta, *La neolingua di Zanzotto*, in Aa. Vv., *Il canto strozzato*, *op. cit.*, p. 414.
[45] *Corsivo nostro*, *ibidem*, pp. 414-415.
[46] Uberto Motta, *La neolingua di Zanzotto*, *op. cit.*, p. 416.
[47] *(corsivi nostri)* Uberto Motta, *La neolingua di Zanzotto*, *op. cit.*, p. 417.
[48] Alessandro Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione per la poesia*, *op. cit.*, p. 14.
[49] *Ibidem*, p. 17.
[50] Uberto Motta, *La neolingua di Zanzotto*, *op. cit.*, p. 418.
[51] Alessandro Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione per la poesia*, *op. cit.*, p. 21.
[52] *Ibidem*, p. 38.
[53] *Ibidem*, p. 22.
[54] Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori 2000, p. 1338.
[55] Uberto Motta, *La neolingua di Zanzotto*, *op. cit.*, p. 418.
[56] Alessandro Baldacci, *Andrea Zanzotto. La passione per la poesia*, *op. cit.*, p. 43.
[57] Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, *op. cit.*,p. 1106.

www.andreatemporelli.com

L'inchiesta

Carotaggio grullo e geniale per tastare la narrativa d'oggidì
a cura di Andrea Temporelli

Ecco la terza puntata della rassegna di narratori stuzzicati con le solite domande, banali e terribili:
1) Perché scrivi?
2) Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?
3) Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani
4) Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.
5) Come si forma un'opera nella tua officina?
6) Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?
7) La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

MARCO CANDIDA

Perché scrivi?

Qualche giorno fa sono stato a una seduta di *yoga*. Era una cosa che volevo fare da parecchio e qui a Grand Forks North Dakota dove attualmente vivo mi si è presentata finalmente l'opportunità. Credo si trattasse di meditazione e non proprio yoga, c'era comunque da sedersi e stare per lo più in silenzio, respirare, ascoltare se stessi, ascoltare il proprio respiro, concentrarsi, quelle cose lì. Ho scoperto di non essere tagliato a farlo. Semplicemente non lo sopportavo. Non ce la facevo. Voglio dire, il silenzio e tutto il resto.

Credo questo rifiuto venga dal fatto che passo già gran parte delle mie giornate nel silenzio di una stanza a pensare e a meditare. Anzi almeno una volta a settimana vado in qualche posto rumoroso — e nessuna delle mie fidanzate (persone inclini al silenzio e alla meditazione) mi ha mai assecondato molto. Io lo faccio perché credo di avere dentro di me un eccesso di silenzio e che bagni di folla e rumori in genere mi aiutino a smaltire questo sovrappiù. Con tutto questo voglio dire che per me dopo tanti anni scrivere è pregare. È un esercizio spirituale, come lo yoga, la respirazione, inginocchiarsi e parlare con una croce, come quelle cose lì. Scrivo

www.andreatemporelli.com

ogni giorno qualche pagina e sono a posto con me stesso e col mio dio — forse addirittura con Dio.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Quello che faccio quando scrivo è cercare di fornire la rappresentazione di un'idea, di un messaggio. Non è nient'altro che questo. È offrire una metafora. A volte la metafora posso individuarla nella realtà. A volte sta invece in una storia con elementi fantastici. Non è importante. Alludo sempre a una condizione concreta, a qualcosa che c'entra con l'uomo, con la sua carne e con le sue ferite. Tutto questo io lo chiamo Postmodernità ossia usare qualsiasi forma espressiva o genere letterario con una finalità etica — e possibilmente di un'etica positiva e non distruttiva.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Io sono di quelli che mette il parmigiano anche nel caffè.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

Oh no, ti prego, non chiedermi questo... Già una volta mi sono comprato da solo una ventina di copie del mio libro, se adesso mi metto anche ad autocitarmi...

Come si forma un'opera nella tua officina?

C'è un momento in cui passo il tempo a pensare. Non scrivo. Sono sempre in agitazione. Parte di questa agitazione è dovuta al fatto che vorrei scrivere ma qualcosa mi trattiene. Sto pensando a come far sì che una certa cosa che voglio dire possa legarsi a un'idea che la renda piacevole al lettore e che abbia anche una struttura solida che la regga. A volte ho solo delle idee e mi metto lì e scrivo, ma mi accorgo che qualcosa non funziona, come uscire con una bellissima donna muta. Ho bisogno che le mie storie dicano qualcosa e che non siano solo belle, piacevoli — per quel genere di storie uso la rete, il mio *blog*. Una volta che ho una cosa che voglio dire, un'idea su come dirla e gli strumenti per poterla dire allora scrivo oppure assemblo materiali preesistenti che improvvisamente si presentano alla mia memoria spesso distratta. Secondo me, un'opera nella mia officina si forma in modo un po' selvaggio, ma con del metodo.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

A essere proprio sincero sincero i refusi sono la cosa che mi infastidisce di più.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

Che nel mio primo romanzo sono contenuti quasi tutti i pensieri e quasi tutti i discorsi circa la letteratura, lo scrivere in bello stile e la scrittura in genere e che sono riuscito a mettere ordine a una materia che sfugge all'ordine per definizione ossia l'ispirazione. Lo ha scritto Giorgio Tesen.

Marco Candida ha esordito nel 2007 con un romanzo pubblicato da Sironi Editore, è stato incluso nel *Dizionario affettivo della lingua italiana* a cura di Matteo B. Bianchi e Giorgio Vasta per Fandango, collabora con la rivista «Fernandel» e con Delcinema.it (Baldini&Castoldi). Un estratto del secondo romanzo è stato recentemente incluso nel *Best European Fiction 2011* a cura di Aleksandar Hemon per la Dalkey Archive Press.

www.andreatemporelli.com

ALESSANDRO D'AVENIA

Perché scrivi?
Per parlare con Dio.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?
La semplicità.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.
La percezione sensoriale del mistero.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.
Scrivo per sapere come va a finire.

Come si forma un'opera nella tua officina?
La realtà si manifesta attraverso uno spiraglio. Da quello spiraglio esce un personaggio che mi costringe al dialogo. Dialoghiamo e io scrivo. Lui detta e io scrivo. Lui vede e io scrivo.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?
Nessuno. È una ricerca, un fissare l'attenzione su qualcosa che non voglio guardare. L'unico cruccio è quando non ho il coraggio di farlo.

La critica più intelligente che hai ricevuto, diceva che…
Bella la copertina.

Alessandro D'Avenia, trentadue anni, laureato e dottorato in Lettere classiche, insegna Lettere al liceo ed è sceneggiatore. Ha pubblicato *Bianca come il latte, rossa come il sangue* (Milano, Mondadori 2010).

ANTONELLA LATTANZI

Perché scrivi?
Perché mi rende felice.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?
Non so dirlo, ho sempre pensato che chi scrive ha bisogno e ha il dovere di conoscere la letteratura di ogni tempo. Mi spiego: ha bisogno perché non si può amare la scrittura senza prima amare, molto di più, la letteratura. Ha il dovere perché non si può scrivere senza leggere — sembra una frase senza senso, ma purtroppo ho sentiti con le mie orecchie scrittori che dicevano: «A me non piace leggere, io non leggo niente», ridendo, magari. Ma a me non piace lo stesso. Detto ciò, quando scrivo non mi pongo in nessun modo rispetto alla letteratura, odierna o passata. Scrivo al meglio delle mie potenzialità, sempre, naturalmente «sulle spalle dei giganti», rispettando e amando gli autori passati e presenti che stimo. Così.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.
Mi dispiace, non so dire neanche questo. Un capolavoro può venir fuori, secondo me, solo quando lo scrittore scrive con sincerità, cioè non in modo autobiografico — l'autobiografismo non c'entra nulla — ma in modo sincero. Un capolavoro può venir fuori solo quando chi scrive scrive ciò che sente di dover scrivere, senza tener conto di mode, calcoli di mercato, e nemmeno di se stesso, di ciò che può fargli

www.andreatemporelli.com

male scrivere, delle persone che può far soffrire scrivendo. E pure così, se verrà fuori un capolavoro o un fallimento non si sa.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

L'inizio del mio romanzo, *Devozione*: «Nikita si è scelta un nome battagliero. In russo è maschile e al cinema è il nome di una guerriera. A Roma, nel quartiere delle stelle cadenti, una cappa viola e rossa stringe d'assedio la città. Poi, di colpo, come uno sparo si fa buio. — Muoviti, Pablo. Entra».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Si legge, prima di tutto, tanto, sempre, di più. Si legge in modo particolare, per godere del libro, ma anche per imparare. Si legge, si studia. Poi si scrive. Si scrive tutti i giorni, con fatica, sudore, dedizione. Non credo nell'ispirazione. O, meglio, forse c'è, ma è un centesimo del processo di scrittura. Si scrive il più possibile, si riscrive, si lima, si taglia, si riscrive ancora, con umiltà, e passione. Umiltà, passione e fatica sono, secondo me, le tre parole chiave della scrittura.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Nessuno, per fortuna. Il risultato non sono io a poterlo dire, è il lettore. Non sono io a poter dire se ho scritto cose buone, interessanti, belle, o meno: è il lettore. Ma per quanto riguarda l'impegno, il darsi completamente alla scrittura, non mi sono mai risparmiata.

La critica più intelligente che hai ricevuto, diceva che…

«*Devozione* è il romanzo delle nostre dipendenze, di tutte le nostre dipendenze»: non so se era la più intelligente, davvero non so dirlo, ma una delle più importanti per me, una di quelle che coglieva il senso che vorrei dare io al mio romanzo, il motivo per cui l'ho scritto, sì.

Antonella Lattanzi è nata a Bari nel 1979 e vive a Roma. Ha partecipato, con due saggi, a due edizioni del Seminario Tondelli di Correggio. *Devozione* (Torino, Einaudi 2010) è il suo primo romanzo.

FLAVIO SANTI

Perché scrivi?

Perché andare in analisi costa troppo.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Nessuno, per carità. Dopo Omero non siamo che umili garzoni di bottega.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Concretizziamo: indico una dozzina di libri più o meno recenti che ritengo importanti, perciò modelli da seguire: *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq, *Domani nella battaglia pensa a me* di Javier Marias, *Due vite* di Vikram Seth, *World War Z. La guerra mondiale degli Zombi* di Max Brooks, *Uomini che odiano le donne* di Stieg Larsson, *Tutti i bambini tranne uno* di Philippe Forest, *Scuola di nudo* di Walter Siti, *Fiona* di Mauro Covacich, *Cani del nulla* di Emanuele Trevi, *Tuttalpiù muoio* di Edoardo Albinati-Filippo Timi, *Dalia nera* di James Ellroy, *Pastoralia* di George Saunders.

www.andreatemporelli.com

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

Dall'ultimo romanzo, in uscita a gennaio per Socrates, *Aspetta primavera, Bianciardi. La vita agra 2.0*: «Il più che Bianciardi del nuovo millennio, chiamatelo anche SuperBianciardi o ExtraBianciardi o UltraBianciardi o Di-a-da-in-con-su-per-tra-fra-Bianciardi, chiamatelo un po' come volete, questa specie di moderno Frankenstein con lembi del cervello di un laureato in lettere, uno in lingue, un dottorando, uno scrittore, un traduttore, uno studioso, un critico, o forse più semplicemente un Fantozzi plurititolato ma plurisfigato, non si ferma alle traduzioni e alle varie collaborazioni editoriali (prefazioni, postfazioni, bandelle, alette, bretelle, pulegge, pontili, tramezzi, putrelle), rigorosamente sottopagate. E no. Costui raccatta tutto ciò che ha a che fare con la scrittura, in una specie di febbre quasi mistica. In verità è una febbre da coglioni».

Come si forma un'opera nella tua officina?

C'è un'idea iniziale, che si può presentare sotto qualsiasi forma: un sogno, una frase, un'immagine, un incubo, un "come se", una notizia storica ecc. Da lì comincia la fatica fisica: almeno quattro-cinque ore al giorno alla scrivania, davanti allo schermo ipnotico del computer a immaginare, costruire, decostruire, perfezionare altre vite, altri mondi, gli altri e l'altro da sé. La disciplina e la costanza sono i veri profondimetri di un romanzo, oltre a una buona dose di schizofrenia, anzi, tanta, tanta schizofrenia.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Vendere di più. Intendiamoci: non per una questione di soldi (ho davvero pochissime esigenze, mi va bene una "esistenza libera e dignitosa" come recita l'art. 36 della Costituzione), ma perché coltivo l'utopia di una letteratura pervasiva e invasiva della società. (Naturalmente il termine "vendere" è biecamente brutale e strumentale: va bene anche incrementare i prestiti dei miei libri nelle biblioteche, la circolazione delle fotocopie, i *download* dei pdf ecc.)

La critica più intelligente che hai ricevuto, diceva che…

Da un *forum* su *internet*, parlando dell'*Eterna notte dei Bosconero*: «Pensavo che fosse un boiatone, invece mi sono ricreduto». Be', non credo che sia la critica più intelligente, ma è certamente un bel segno di vitalità, perché si sporca con le categorie basiche dell'Esistente. Vorrei che a governare il bisogno di leggere ci fossero le stesse spinte primarie dei gesti essenziali della vita come mangiare, dormire, fare sesso ecc. Come dice Philippe Forest: «l'arte non è niente se non si riconosce inferiore alla più piccola delle cose viventi cui altri la preferiscono».

Flavio Santi (1973) alterna l'attività di traduttore a quella di liberto docente universitario. È autore di diversi libri di poesia, tra cui *Rimis te sachete* (Venezia, Marsilio 2001), *Il ragazzo X* (Borgomanero, Atelier, 2004), dei romanzi *Diario di bordo della rosa* (Ancona, PeQuod 1999) e *L'eterna notte dei Bosconero* (Rizzoli, 2006), della raccolta di racconti *La guerra civile in Italia* (Milano, Sartorio 2008). Il suo prossimo romanzo, *Aspetta primavera, Bianciardi. La vita agra 2.0*, uscirà per le edizioni Socrates di Roma.

www.andreatemporelli.com

MAURIZIO TORCHIO

Perché scrivi?

«La gioia di scrivere. / Il piacere di perpetuare. / La vendetta di una mano mortale» (Szymborska). Sottoscrivo (eh eh). Cioè: perché mai un immortale dovrebbe mettersi a scrivere? Al limite parla, detta. Ma la scrittura riguarda solo noi.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Tassonomizzare gli autori è un lavoro da critici. Posso dire che, come spunti narrativi, trovo poco stimolanti tanto la mia biografia che la Storia recente del nostro Paese. O un miscuglio delle due. Cioè raccontare i cazzi miei sullo sfondo di pezzi di Storia (dove Storia sta per: le cose che più o meno tutti abbiamo vissuto perché le abbiamo viste al telegiornale) mi interessa poco.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Ah, non posso. È un segreto.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

«Ballare, cantare, sono cose serie. Ci sono bambini che grazie al canto sono riusciti a farsi adottare a dispetto delle malformazioni fisiche. Sono scampati all'*internat* grazie al canto. Alina, un'amica di Griša col labbro leporino, aveva una spaccatura nel palato talmente profonda da impedirle di parlare. Per questo a quattro anni la diagnosticarono *imbecil´nyj* e dovette lasciare l'istituto. Se prima fosse riuscita a ballare, forse l'avrebbero adottata. E i nuovi genitori avrebbero pagato i duemila dollari che servono a operare un labbro leporino, e invece del silenzio dell'*internat* sarebbero venute la capacità di parlare, e cose di cui parlare, e persone con cui parlare. Il cibo avrebbe smesso di uscirle dal naso.

Le vite dei bambini si separano alle feste, e loro lo sanno. Differenze minime diventano incolmabili. Per questo ognuno deve fare la cosa che gli riesce meglio, e spera lo salverà. Chi sta in piedi, e balla, starà sempre più in piedi. Chi non balla rischia di non uscire più di camera, non alzarsi dal letto. Chi è sveglio starà sempre più sveglio. Gli altri dormiranno, ogni giorno di più. Anche sedici ore al giorno. Oltre le porte blu, nelle camere dei bambini sdraiati, dove gli occidentali non possono entrare» (da *Piccoli animali*).

Come si forma un'opera nella tua officina?

Parte dalle idee, non nel senso di trovate originali, ma di questioni molto astratte, tendenzialmente universali. Ovviamente, non è che penso: «Adesso voglio scrivere un romanzo sulla differenza fra naturale e artificiale oppure un romanzo su che cosa significa essere liberi». Però mi accorgo, strada facendo, che a motivarmi è una curiosità di quel tipo. È alla luce delle idee che vado a cercare la documentazione; leggo, guardo, intervisto persone. Poi, a forza di macerare, la documentazione dovrebbe evaporare completamente e lasciare il posto alla poesia e al racconto.

www.andreatemporelli.com

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Non ci si sprofonda ancora dentro per bene. Non si tifa per i personaggi. È vero che mantenere il lettore vigile e pensante è una bella cosa. Ma i libri che, da lettore, ho apprezzato di più, sono anche immersivi; ogni tanto ti dimentichi chi sei e cosa stai facendo.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

Diceva che, in alcune pagine, ci si accorge che scrivo la mattina, ben sveglio, seduto alla scrivania. Insomma, è un altro modo per dire l'eccesso di lucidità di cui mi sono autolamentato al punto precedente. Che poi, leggendo questo carotaggio grullo e geniale, mi sono accorto che molti autori si lamentano di un eccesso di autocontrollo, dev'essere una specie di *tic* della categoria. Forse, fossimo stati più istintivi, avremmo fatto altro.

Maurizio Torchio è nato a Torino nel 1970. Ha pubblicato una raccolta di racconti (*Tecnologie affettive*, Milano, Sironi 2004) e un romanzo (*Piccoli animali*, Torino, Einaudi 2009).

FILIPPO TUENA

Perché scrivi?

Piacere necessario.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

I miei libri hanno, di solito, un'ambientazione storica. Non parlo esplicitamente del presente.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

Un buon libro è imprevedibile. Accade indipendentemente dagli ingredienti. Direi però due i fattori imprescindibili: stile e passione.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

La battuta finale di Cosimo de' Medici nella *Grande ombra* (Roma, Fazi 2008): «Io non ho quello che voglio».

Come si forma un'opera nella tua officina?

Mi lascio appassionare da una storia; cerco lo stile giusto per raccontarla.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Non essere capace di fare un libro totalmente, sinceramente autobiografico.

La critica più intelligente che hai ricevuto, diceva che…

«Rifugge dalle lusinghe del romanzesco». Antonio Debenedetti su *Le variazioni Reinach*.

Filippo Tuena (Roma, 1953) ha pubblicato saggi di storia dell'arte e romanzi. Tra i suoi ultimi libri: *Le variazioni di Reinach* (Milano, Rizzoli 2005; Premio Bagutta); *Ultimo parallelo* (Milano, Rizzoli 2007; Premio Viareggio); *Michelangelo. La grande ombra* (Roma, Fazi 2008); *Manualetto pratico a uso dello scrittore ignorante* (Fidenza, Mattioli 1885, 2010).

www.andreatemporelli.com

ADE ZENO

Perché scrivi?

Fondamentalmente per due motivi. Il primo è imputabile al mio essere dispettoso. L'idea di imporre la mia scrittura, le mie storie, i miei immaginari a una (per altro assai esigua) massa di perfetti sconosciuti mi colma di piacere perverso. Chi mi frequenta sa quanto io goda subdolamente nel procurare fastidio al mio prossimo. Niente di irreparabile, comunque. Sono un tipo abbastanza educato, alla fine provo sempre a farmi perdonare. Il secondo motivo, molto meno importante del primo, riguarda invece la necessità di provare a me stesso che sono ancora vivo. Condivido spesso l'illusione che ai morti non sia concesso scrivere.

Qual è il tuo scarto rispetto alla narrativa odierna?

Nessuno scarto. Anche se inattuale, mi ostino a considerarmi odierno. E questo mi porta a frequentare con una certa regolarità la letteratura contemporanea.

Indicami un ingrediente a te caro per l'elaborazione del capolavoro di domani.

La tracotanza. E la blasfemia, se possibile.

Strappa un angolo dalla tua veste perché ci si possa fare un'idea del tessuto: autocìtati.

«Ho buoni motivi per credere che il mio nemico non saprà mai della mia esistenza. A suo modo sarà una sconfitta a priori ma so che comunque me ne farò una ragione. Pur non essendo codardo mi sconfiggerà senza battersi e io capitolerò dopo una battaglia che sono destinato a condurre da solo. Di fronte a lui non avrò modo di difendere certezze che pure ho, né di rivendicare diritti che, al contrario, non ho mai conquistato. Il mio nemico è l'essere più fortunato del creato» (da *Argomenti per l'inferno*, NoReply editore).

Come si forma un'opera nella tua officina?

È un lavoro lungo e doloroso. Di solito parto da un'idea insignificante che poi, lentamente, cresce a dismisura nella testa e decide di lasciarsi abitare da dettagli sempre più precisi, sempre meno innocui. Da questi dettagli nasce la storia. Poi incomincio a perseguitare le parole nel tentativo di rincorrere una qualche forma di ritmo. E, un attimo dopo aver finito, mi dimentico di tutto. Comunque sia, la mia più grande ambizione in quanto scrittore, è quella di essere frainteso.

Qual è il tuo maggior cruccio, rispetto a quanto hai finora scritto?

Troppa fatica nel trovare la leggerezza.

La critica più intelligente che hai ricevuto diceva che…

Cito testualmente le parole di una editor dell'Einaudi, relative a un mio libro ancora inedito: «L'intreccio spesso difetta di nessi minimi di causa-effetto. [...] Noi confidiamo grandemente nel suo talento, ma lei deve scrivere un romanzo che stia in piedi, ok?»

Ade Zeno è nato a Torino nel 1979. Drammaturgo e regista, ha fondato insieme a Sparajurij la rivista letteraria «Atti impuri». Il suo romanzo d'esordio è *Argomenti per l'inferno* (Milano, NoReply 2009).

www.andreatemporelli.com

Il racconto

Paolo Lagazzi
Voli lirici

Dovevano essere le due o le tre di notte, ma l'avvocato Gaetano Filotti, privo com'era di orologio da polso, non stava certo preoccupandosi di sapere l'ora esatta. Seduto, con le gambe penzoloni nel vuoto, sul bordo della terrazza all'ultimo piano, il cinquecentosettantatreesimo, del nuovo grattacielo di Hong Kong, l'edificio più alto del mondo, l'uomo sentiva vibrare dentro di sé una specie di musica fatta di luci azzurre e di fuoco. Nessun dubbio di essere un autore grande e incompreso sfiorava la sua mente. Pur avendo dovuto a lungo piegarsi, per sopravvivere, ai compiti meschini e grotteschi del suo ruolo di amministratore di divorzi e di beghe condominiali, Filotti aveva sempre trovato il tempo di scrivere poesie. Soprattutto di sera, respingendo la facile tentazione della tv, si era seduto per settimane e settimane, per mesi e mesi, per anni e anni nel suo studio foderato di codici, registri e trattati legislativi tentando di dare forma, verso dopo verso, ai suoi pensieri e alle sue fantasie più segrete. Da questo lavoro inesausto erano nate cinque *plaquettes*: *L'anima degli aironi*, *Il rimbalzo della moneta*, *Ossi di vento*, *Corrente alterna* e *La statua del nulla*. Non avendo nessuna conoscenza, nessun appoggio negli omertosi *clan* dei letterati di professione, l'uomo, dopo aver invano spedito i libriccini dattiloscritti a molte case editrici, ricevendo sempre degli inflessibili rifiuti alle sue richieste di pubblicazione, si era ridotto a sfornare, una dopo l'altra, le *plaquettes* a proprie spese rivolgendosi a un tipografo di sua conoscenza, un certo Berruti, un tipo grande e grosso che non gli aveva chiesto nemmeno molti soldi. Ma quelle pubblicazioni erano passate del tutto inosservate. Non solo nessuna rivista letteraria, ma nessun giornale, neppure tra i più piccoli e defilati, di provincia, di quartiere o parrocchia, aveva dedicato alle poesie dell'avvocato Filotti una sola riga. Benché egli avesse speso un anno intero a inviare i libretti a innumerevoli giornalisti e critici e perfino a professori di liceo, medici, farmacisti, sindacalisti, sacerdoti, notai e librai — a tutti coloro, cioè, che pensava impiegasse-

www.andreatemporelli.com

ro un po' della loro vita nella lettura —, la sola risposta a tali sforzi era stata il più unanime silenzio. Così, quando un giorno, trascorsi quattro anni, Cesare Oddo gli telefonò per fargli i complimenti: «Lei è un vero poeta», Filotti si sentì quasi sul punto di schiantarsi, di rompersi la schiena in due, tre o quattro pezzi per la gioia, l'incredulità e l'emozione. Oddo non era certo tra i critici più autorevoli a livello nazionale, eppure il suo nome, tra i lettori di poesia, non era nemmeno disprezzato o deriso. Aveva curato due antologie di liriche in dialetto e pubblicato alcuni saggi in rivista e le sue recensioni, su un quotidiano provinciale ma non privo di dignità, erano abbastanza lette e considerate.

Da quel giorno la vita di Filotti era cambiata. Pur cercando di mascherare la propria ansia con i veli (indispensabili in società) della delicatezza, dell'eleganza e dell'educazione, aveva cominciato ad assediare Oddo per tentare di convincerlo a trascrivere in un articolo le parole di stima che gli aveva rivolto al telefono. Ma Oddo, con altrettanta educazione e gentilezza, aveva sempre resistito all'assedio. Filotti non riusciva a capire. Forse quelle parole non erano state del tutto sincere? O, pur essendolo, Oddo non si sentiva di ripeterle in pubblico per una qualche forma di pudore, di timidezza o riserbo nei confronti dei suoi più autorevoli colleghi? Senza dubbio il critico era un uomo perplesso e ambiguo e probabilmente soffriva di crisi depressive…

Per appurare la verità, un giorno l'avvocato, durante un'ennesima visita al critico, che stava seduto di fronte a lui un po' impaziente in una stanza sommersa da quintali di libri, riviste e carte da ogni genere, buttò lì, al volo, una domanda che sorprese per primo lui stesso: «Caro Oddo, se io dovessi morire… nemmeno allora lei scriverebbe un articolo su di me?».

Alla domanda seguirono quarantadue secondi di silenzio, durante i quali Filotti sentii vibrare persino il proprio ombelico. Poi Oddo, aggiustandosi gli occhiali di plastica sul grosso naso granuloso, rispose: «Se lei morirà prima di me, caro Filotti, le prometto che scriverò su di lei non un articolo, ma un libro intero. Allora qualcuno dovrà pur accorgersi di chi è lei e di come i critici non siano spesso che cialtroni presuntuosi e ottusi…».

Passarono altri due anni. Malgrado il tenore non certo allegro della sua esistenza, Filotti era ancora in ottima forma. Spesso il pensiero della morte lo sfiorava come la voce vellutata di una sirena che gli prometteva la gloria… ma come poteva sperare di morire, con quel fisico pingue e però robusto, insensibile al freddo come al caldo, all'estate come all'inverno, agli eccessi alimentari come alle poche ore di sonno? Una sera, ripreso in mano uno dei propri libretti, *Ossi di vento*, e apertolo a caso, l'avvocato-poeta ebbe d'un tratto una specie di folgorazione. Nel testo su cui si erano posati i suoi occhi, intitolato *Funambolo senza filo*, egli aveva immaginato il suicidio di un uomo che, per motivi non troppo chiari, aveva deciso di gettarsi dalla cima del grattacielo più alto del mondo. Quell'immagine, pensò rileggendosi, era indubbiamente nata in lui come un simbolo o una metafora; ma perché, invece, non ispirarsi ad essa alla lettera e raggiungere quella morte che gli avrebbe procurato anche l'immortalità?

www.andreatemporelli.com

Nei mesi seguenti l'avvocato dedicò tutte le proprie energie alla realizzazione di quel progetto. Risparmiando sul whisky, sul cioccolato, sulle sigarette, sui bordelli, e sugli altri generi voluttuari con cui tentava invano di confortare un po' la sua carne molle, insoddisfatta e ansiosa di scapolo, egli poté racimolare una cifra più che sufficiente per compiere quello che sarebbe stato l'ultimo, più assurdo e glorioso volo lirico della sua vita. *Internet*, che aveva subito consultato, parlava chiaro: il grattacielo più alto del mondo era a Hong Kong; lì, dunque, sarebbe andato per gettarsi nel vuoto lanciando al mondo, come una meteora, il segno della sua sfortunata e fiammeggiante grandezza.

***

Poi tutto era successo un po' come in sogno: il lunghissimo volo aereo fino alla metropoli asiatica; la ricerca del grattacielo nella selva di cemento e vetro di quel luogo caotico, luccicante e impossibile; gli appostamenti, durati giorni e giorni, per riuscire a raggiungere la terrazza superiore e rimanervi senza dare nell'occhio anche dopo l'ora di chiusura dell'immenso edificio in cui erano ospitati centinaia di uffici bancari, centri commerciali, cinema, ristoranti e teatri… Adesso queste, come infinite altre azioni miste a ricordi, impressioni e pensieri, erano non più di una vaga nebbia che l'avvocato sentiva aleggiare alle proprie spalle come la trama della sua vita, quella trama che fra un attimo, saltando nel vuoto, egli avrebbe lacerato per sempre affinché su di essa crescesse il suo mito e la sua verità di poeta, il riconoscimento definitivo del suo genio. Non si sentiva affatto triste: era certo che Oddo avrebbe rispettato il patto e che il libro del critico avrebbe innescato una reazione a catena. Letto quello, altri critici avrebbero scritto su di lui diffondendo il suo verbo tra i lettori e questi, a loro volta, avrebbero invogliato altri e altri studiosi a tornare sui suoi testi, a sviscerarli per scoprirne sempre di più le profondità, le bellezze e i segreti… Sì, questa non è la fine, pensò, è solo l'inizio; poi, dopo aver controllato di avere in tasca la carta d'identità, si lasciò andare, a occhi ben aperti, verso il suolo lontano e oscuro ma punteggiato da mille luci di auto, case, lampioni e cartelloni al neon di locali notturni scintillanti come una divisa da Arlecchino.

Appena nel vuoto, ebbe una strana sensazione: era come se, accanto al suo, un altro corpo stesse precipitando. No, pensò, è solo un'impressione, non può essere! Eppure l'altro corpo c'era, c'era davvero: era inutile negarlo… Ad un tratto, con orrore, Filotti lo riconobbe: era Oddo! Doveva averlo seguito, essersi nascosto e poi gettato nel suo stesso momento… «Perché? Perché?» urlò il poeta al suo critico con tutta la forza della delusione. «È stata la sua poesia *Funambolo senza filo* a convincermi! È troppo bello finire così! Non posso che ringraziarla» rispose Oddo tentando di abbozzare nel buio un sorriso.

www.andreatemporelli.com

L’intervista

Passeggiate intorno alla leggerezza
Giuliano Ladolfi intervista Paolo Lagazzi

Perché sente la leggerezza come qualcosa di cruciale, tanto da dedicarle questo libro Forme della leggerezza *(Archinto)? E perché nell’introduzione prende le distanze dal Calvino teorico della leggerezza?*

Il mio bisogno di leggerezza affonda nella mia infanzia, nei doni che i miei genitori mi hanno saputo offrire: la passione del babbo per i giocolieri, i prestigiatori e i fachiri, quella della mamma per Salgari e per l’Oriente immaginario di Puccini… Non saprei dire come questi doni remoti si siano sedimentati dentro di me; fatto sta che, arrivato pian piano a immergermi nell’universo della letteratura, quasi istintivamente ho cercato tutto ciò che poteva alleggerirmi. Per me la leggerezza è uno dei valori primari della grande letteratura, non solo nel senso della capacità che essa ha di funzionare come un “dispositivo” immaginario per alleviarci dai pesi inevitabili della vita (più o meno così l’intende Calvino), ma perché la grande letteratura è innervata da un’energia radicale che, pur facendo i conti con tutte le forme della pesantezza, sa sempre, prima o poi, trasfigurarle, dare ad esse un paio d’ali, farle levitare, trascenderle. Ecco perché nel mio libro parlo non solo di autori “leggeri” in quanto capaci di esprimersi con un linguaggio chiaro, semplice, terso, argentino, lunare, ma anche di autori tragici, difficili, arsi dal dolore, comunque tesi a cercare la leggerezza fino allo stremo come un fiore raro o una farfalla miracolosa, come una sfida impossibile ai mali dell’universo. Molto spesso, in realtà, questi due aspetti, queste due tendenze espressive e mentali convivono nei medesimi autori, sono il *recto* e il verso del loro spirito e della loro opera: basti pensare a Leopardi.

Nato dall’esigenza di ripensare ad alcune tra le mie molte letture attraverso il filtro della leggerezza, il mio libro è necessariamente multiplo, sfaccettato. Da un

www.andreatemporelli.com

certo punto di vista potrebbe sembrare una bancarella di oggetti eterogenei o una vetrina di stoffe di svariatissimi colori, come suggerisce la copertina dipinta da Daniela Tomerini, poiché ho raccolto in esso saggi e articoli nati negli anni sugli autori più disparati, da Omero ad Apuleio, da Rousseau a Madame de Staël, da Al-Hallaj a Mishima, da Francis Scott Fitzgerald a Scerbanenco, da Romain Gary a Jacques Audiberti, da Somerset Maugham a Chesterton. Spero, tuttavia, che i lettori possano riconoscere che il tema da me proposto come filo conduttore delle mie ricognizioni fra questi e molti altri scrittori, il tema della leggerezza, non è un semplice pretesto. Io credo che il bisogno della leggerezza — nel senso del gioco, della grazia, del desiderio, del sogno, del respiro dell'anima e della levitazione della danza — sia davvero alla radice del mio lungo rapporto, direi da innamorato, con la letteratura, la pittura, la musica e il cinema. Nella prefazione al libro ho cercato di spiegare in breve la mia idea della leggerezza, un'idea nata da una certa insoddisfazione proprio nei confronti della concezione che della leggerezza ha fatto circolare Italo Calvino, interessante ma in sostanza sorda al ruolo che ha l'anima nel creare in noi il bisogno di una leggerezza irriducibile alle pesantezze dell'ideologia, della storia e del mondo.

Insieme all'idea della leggerezza promossa da Calvino, una delle più "fortunate" è, nei nostri anni, quella proposta da Milan Kundera nel suo romanzo L'insostenibile leggerezza dell'essere. *Rispetto a questa seconda idea, come si pone il suo libro?*

Per un motivo diverso ma in un certo senso simile a quello che ho richiamato per Calvino, la leggerezza secondo Kundera non mi ha mai del tutto soddisfatto. Lo scrittore praghese, infatti, ci mostra la leggerezza come l'orizzonte tragico, ineludibile della condizione umana, a partire dall'evidente impossibilità per chiunque di ripetere un qualsiasi gesto o evento, un qualsiasi attimo della sua vita. Io credo, invece, che proprio attraverso la coscienza del lato tragico dell'esperienza la grande letteratura in genere e, in particolare, la poesia, sappia sempre, in qualche modo, preservare in noi il seme dell'altrove, la scintilla della speranza, il regno dell'immaginazione come luogo dell'utopia: è questo saper custodire e proporre una via "altra" che mi affascina negli scrittori e di cui il mondo contemporaneo ha un bisogno disperato, estremo, come un naufrago alla deriva su una zattera mezzo sfondata.

Tra i maestri novecenteschi della leggerezza da lei evocati, un ruolo particolare ha Simone Weil, ma anche nella Weil lei dice di cogliere dei rischi di una visione ideologica; in che senso?

Simone Weil ha affermato, con una forza unica nel Novecento, che solo affrancandoci dalla morsa dei desideri, cioè dalle zavorre del nostro *ego*, possiamo trovare la vera leggerezza, il respiro della gratuità, la freschezza sacra della grazia: questo è il nocciolo di quelle sue meditazioni, raccolte in *La Pesanteur et la Grâce*, che ha tradotto in italiano Franco Fortini. La lezione della Weil racchiude, senza dub-

www.andreatemporelli.com

bio, un'alta bellezza morale, che commuove e fa pensare. Ma il cammino ascetico che le sue opere e la sua stessa esistenza ci additano ha un nocciolo duro, intransigente, estremo che deriva dal lato gnostico del suo pensiero: invitandoci a fuggire dalle lusinghe dell'immaginazione e a sciogliere il peso delle illusioni fino, per così dire, a disincarnarci, un cammino simile può farci perdere di vista quella che è la nostra condizione di uomini e non di angeli, una condizione a metà tra la carne e i sogni, la terra e il cielo, la realtà e l'altrove. La scommessa cruciale per noi non è quella di liberarci dal corpo diventando puri spiriti, ma quella di riuscire a essere leggeri senza rinunciare né ai frutti della terra né a doni della fantasia, né alla fragilità della nostra carne né al tremore dei nostri sogni.

Uno dei nutrimenti primari della sua "poetica" critica è, credo, il buddhismo zen*: cosa ha significato per lei questa via sapienziale sul piano della leggerezza?*

Nel *buddhismo* ci sono due correnti principali: quella *Hinayana* (o del Piccolo Carro) e quella *Mahayana* (o del Grande Carro): a quest'ultima appartiene lo *Zen*. Mentre la prima corrente insegna a liberarsi dalle illusioni per raggiungere la verità (il Nirvana), la seconda insegna che la verità va colta proprio nel "cuore" delle illusioni. Il senso di quest'ultimo insegnamento, non facile da capire per molti occidentali, si potrebbe riassumere così: la verità e le illusioni non sono che due volti, transitori e relativi, di una più alta, indefinibile Verità che entrambi comprende e trascende. Solo se la mente sa liberarsi da categorie rigide e opposte come il bene e il male, il vero e il falso, il puro e l'impuro, ecc., può aprirsi alla Verità in un senso cosmico, poiché essa è metamorfosi permanente, flusso eracliteo, battito cardiaco continuo, alternanza infinita tra *ku* e *shiki*, cioè tra il vuoto e il pieno, la sostanza e i fenomeni, l'essere e il nulla. Solo questa apertura della mente può liberarla da tutti i rischi di unilateralità, cioè di pesantezza ideologica, di rigidità moralistica, di fanatismo della purezza. Osservate da questo punto di vista nemmeno le illusioni, che Simone Weil vedeva come sirene mortali, vanno demonizzate: certo possono essere distruttive se ne diventiamo schiavi, ma sono anzitutto il profumo, il sorriso, il sortilegio salvifico della vita, come ben sapeva Leopardi. Allo stesso modo l'immaginazione non è solo un veleno ma anche un rimedio, non è solo un'arma ma anche una cura: occorre partire di qui, da questo riconoscimento, per riscoprire la letteratura come universo sommamente leggero, erratico e desiderante, e, in quanto tale, come regno di tutte le immagini, le parole, le idee e le emozioni per cui varrà sempre la pena vivere, viaggiare, conoscere, sognare, innamorarsi, scrivere.

Fra i più decisivi critici novecenteschi, so che Gaston Bachelard le è caro in un modo molto speciale: anche le sue pagine sono un viatico potente di leggerezza, no?

Certo, perché, sebbene egli si occupi, nei suoi famosi studi ispirati ai quattro elementi della cosmogonia antica, non solo dei poeti "d'aria", "d'acqua" o "di fuoco", ma anche di quelli "di terra", la forza che lui riconosce e sa mostrarci nella

www.andreatemporelli.com

poesia — la *rêverie* — è una pulsione intrinsecamente vitale. Nessuna caduta, nessun trionfo della legge di gravità è mai, dunque, "per sempre" ai suoi occhi: proprio al modo dei maestri *zen* anche lui sa vedere come dal fondo di ogni *impasse* l'anima sappia rinascere affidandosi alla libertà dei suoi slanci, a quel seme di leggerezza che cova in ciascuno di noi come un fuoco immortale sotto la cenere dei giorni.

Tra i saggi del suo libro spicca quello su Leopardi; può riassumerlo in breve?

Di Leopardi mi affascina fra l'altro il rapporto ondeggiante con l'immaginazione: da un lato, come Simone Weil, la sente come un rischio, un'illusione, un patetico e terribile errore, ma da un altro lato sa che proprio l'immaginazione, come tutte le illusioni in genere, è il dono più grande concesso agli uomini. Su questo doppio punto di vista sono fondate le due liriche, diversissime ma complementari, che esamino nel mio testo: *Il sabato del villaggio* e *L'infinito*. La prima nasce da un abbandono caldo del sentimento con cui il poeta aderisce alle piccole ma, a loro modo, incantevoli fantasie della gente del villaggio, ma poi contraddice queste fantasie con un finale dolorosamente filosofico in cui ne smaschera l'illusorietà (anche se, *in extremis*, Leopardi rinuncia al suo smascheramento perché, nel profondo del cuore, sta proprio dalla parte del popolo fanciullo: «altro dirti non vo'»). *L'infinito*, invece, parte da una chiara consapevolezza dei limiti della condizione umana — dal suo essere sigillata, kantianamente, entro certi confini spaziotemporali — per poi trascenderla in un "fugato" dell'immaginazione, in una *rêverie* che è l'esperienza più liberatoria, inebriante e gioiosa di tutta la poesia leopardiana.

Oltre a Leopardi lei prende in considerazione nel suo libro poeti "classici" come Ronsard e John Donne, poeti dell'Ottocento quali Keats, Elizabeth Barrett Browning e Marceline Desbordes-Valmore, e infine poeti attivi dal Novecento ai nostri giorni come D'Annunzio, Attila József, Allen Ginsberg, Fernanda Romagnoli, la Szymborska, Desmond O'Grady, Marcia Theophilo, Willem van Toorn, Titos Patrikios, Nasos Vaghenás, Claudio Damiani… In che senso c'è in loro un elemento di leggerezza?

Le modalità attraverso cui tutti questi poeti che ripercorro (e altri pressoché sconosciuti ma di grande valore come Rosalia Zabelli, la più geniale autrice italiana di *haiku* satirici) hanno saputo incarnare l'*esprit* della leggerezza, sono molto diverse tra loro. Mi riesce difficile evocare queste modalità in modo sintetico: correrei il rischio di banalizzare un discorso necessariamente complesso. Solo una cosa mi sento di dire qui: mentre ripensiamo la modernità nel suo insieme, è sempre più necessario che sappiamo distinguere tra la leggerezza ideologica e quella autentica. La leggerezza è a volte ideologica, ad esempio, in D'Annunzio: proprio mentre la sbandiera come un suo vessillo, la tradisce ammantandola di trovate retoriche. Naturalmente D'Annunzio non è sempre così; altre volte è davvero meravigliosamente leggero: lo è quando sa intuire che, nascosta chissà dove, la leggerezza si

www.andreatemporelli.com

rivela solo se rinunciamo a imprigionarla nella rete ansiosa dei nostri desideri assecondando le sue ali di farfalla chimerica. Ancora più ideologica è, quasi sempre, la leggerezza proclamata da un Marinetti: molto spesso la sua pretesa passione di fumisterie e funambolismi non è che il segno d'un'isteria incapace di trovare dove e come incanalarsi, sciogliersi, esprimersi. Rispetto a questa visione della leggerezza, molto diversa, ben altrimenti liberatoria è quella espressa da Palazzeschi, che però tento di rileggere nel mio libro non come poeta ma come autore del *Codice di Perelà*.

Quali altri poeti italiani moderni e contemporanei, non presenti nel suo libro, incarnano meglio, secondo lei, lo spirito della leggerezza?

Ce ne sono molti, dal primo Ungaretti a Sandro Penna (in altre sedi ho tentato di accostarli entrambi alla grande lirica giapponese), dal Luzi postermetico più aperto alla «sempiterna danza» del Tutto al Caproni più musicale, dalla Spaziani capace di vedere «l'immensa piuma d'angelo / che sorregge la torre di Pisa» a Paolo Ruffilli, a Umberto Fiori, da Paolo Bertolani a Giselda Pontesilli, da Gabriella Sica a Giancarlo Pontiggia, la cui *humilitas* stilistica sa trasfigurare le più semplici cose in una specie di inno alla sacralità del mondo. Anche in un poeta intensamente tragico come Raffaello Baldini sento la forza della leggerezza, almeno nel senso di Kundera: i suoi personaggi che cosa sono se non creature inermi, appese al filo dell'evanescenza e dell'assurdo, ma tanto più umanamente belle proprio in quanto povere, reiette, abbandonate al loro dissolversi? Una dimensione "ermetica" della leggerezza innerva, invece, i testi in versi e in prosa di Gian Ruggero Manzoni, testi insieme istrioneschi, visionari e sapienziali, mentre Davide Rondoni sa far risuonare nella sua voce la leggerezza in quanto soffio di quell'Anima del mondo che, alitando dove vuole, increspa, fa rabbrividire e incurva la realtà ma nello stesso tempo la tende sempre verso nuove albe, verso orizzonti mai chiusi al rigenerarsi della luce.

www.andreatemporelli.com

Saggi

Riccardo Emmolo

Tagliare la leggerezza

1. *Calvino e la leggerezza*

Le *Lezioni americane* sono per Italo Calvino l'occasione per tracciare un bilancio della propria vicenda intellettuale e umana.

La leggenda dell'anello magico di Carlomagno, che apre la conferenza sulla *Rapidità*, fa il punto sul rapporto tra racconto e poesia: «La leggenda di Carlomagno ha un'efficacia narrativa perché è una successione d'avvenimenti che si rispondono come rime in poesia»(Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1989, p. 37). Subito dopo Calvino apre, in maniera discreta e parsimoniosa, ai ricordi d'infanzia:

> Se in un'epoca della mia attività letteraria sono stato attratto dai folktales, dai fairytales, non è stato per fedeltà a una tradizione etnica (dato che le mie radici sono in un'Italia del tutto moderna e cosmopolita) né per nostalgia delle letture infantili (nella mia famiglia un bambino doveva leggere solo libri istruttivi e con qualche fondamento scientifico) ma per interesse stilistico e strutturale (*ibidem*, p. 37).

La conferenza sull'*Esattezza* offre a Calvino l'opportunità di riflettere su qualcosa che gli sta talmente a cuore che stenta a parlarne. Dopo ben dieci pagine, infatti, leggiamo con un certo stupore: «Questa conferenza non si lascia guidare nella direzione che m'ero proposto. Ero partito per parlare dell'esattezza, non dell'infinito e del cosmo…» (*Ibidem*, p. 67). Che cos'è questa forza centrifuga che tiene la scrittura di Calvino lontana dal tema che si propone ogni volta di sviluppare?

La *Visibilità* comincia trattando il problema del destino della fantasia in un'epoca minacciata da un diluvio di immagini prefabbricate. Poi Calvino dà ampio spazio al racconto della passione infantile per i fumetti del «Corriere dei piccoli», sui quali la sua fantasia lavorava a diversi livelli, fino al momento in cui imparare a leggere e a scrivere rese necessario uno sforzo per controllare l'impulso alle immagini. Il problema è come conciliare la propensione a fantasticare *dentro* le storie con l'esigenza di dare *un senso* alle storie stesse. Che sia questa difficoltà a farlo deviare dal tema prefissato? Oppure sotto c'è un problema più *pesante*?

Nell'ultima conferenza, quella sulla *Molteplicità*, lo scrittore traccia un percorso del romanzo novecentesco per arrivare alla sua proposta di fondo "per il nuovo mil-

www.andreatemporelli.com

lennio": la letteratura come rete, nodo di relazioni reali e immaginarie dentro cui possono convivere autonomamente e ordinatamente tutte le possibilità della scrittura e della vita. Tuttavia nella pagina finale trapela il problema sfiorato lungo tutto il libro e mai affrontato apertamente: e l'io? che posto occupa l'individuo dentro una simile rete onnicomprensiva?

> Rispondo, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili (*ibidem*, p. 120).

La risposta è data, il discorso chiuso. Invece troviamo ancora una considerazione, l'ultima confessione:

> Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale… (*ibidem*, p. 120)

Magari fosse possibile, ma non lo è: chi scrive "l'opera" è sempre un individuo che porta necessariamente con sé la propria storia, le proprie inquietudini.

La conferenza sulla *Leggerezza*, che apre le *Lezioni americane*, è l'unica a non nascondere un sottofondo. È proprio il tema della leggerezza che Calvino vuole affrontare ad apertura di libro, perché per lui è quello decisivo. L'*incipit* ha il tono della sfida: «Dedicherò la prima conferenza all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza» (*ibidem*, p. 120). La leggerezza è il cavallo di battaglia di Calvino, la cifra della sua attività di scrittore: «È venuta l'ora che io cerchi una definizione complessiva per il mio lavoro; proporrei questa: …ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio» (*ibidem*). L'autore dichiara subito i suoi modelli di leggerezza letteraria: Lucrezio e Ovidio. Quindi è la volta di Guido Cavalcanti, Emily Dickinson, Shakespeare, Cyrano de Bergerac e Jonathan Swift per arrivare a Leopardi: «Il miracolo di Leopardi è stato togliere al linguaggio ogni peso fino a farlo assomigliare alla luce lunare» (*ibidem*, p. 26). Occorre, conclude Calvino, alleggerire il linguaggio perché nella nostra epoca «il regno dell'umano sembra condannato alla pesantezza».

2. *La verità occultata*

È solo nella nostra epoca che l'uomo sembra condannato alla pesantezza? Oppure la pesantezza del vivere è un dato costitutivo della condizione umana?

C'è una verità che il potere ha sempre cercato di occultare, una verità che viene da una sapienza *altra*, consapevole dei limiti e in ultima analisi dell'inutilità di ogni sapienza: vivere è impossibile. Essere vivi significa desiderare, ma se per avventura potessimo realizzare pienamente i nostri desideri *cesseremmo di vivere*. Il nemico numero uno dell'uomo è la noia, l'accidia o, come si dice oggi, la depressione. Chi di noi non ha conosciuto momenti nei quali gli è apparso chiaro che non c'è niente da attendere dal domani, che la vita ci sfugge sempre, che nascere significa essere destinati a morire e vivere è solo un modo di consumarsi nel tempo, di essere lentamente inghiottiti dall'oblio? Stretto nelle maglie d'acciaio della depressione non hai scampo: o riesci a illuderti di nuovo o il suicidio.

www.andreatemporelli.com

Questa sapienza, che riconosce vano qualsiasi desiderio e invita a non aspettarsi niente dal domani, è antichissima. Se la rintracciamo soprattutto in tempi di crisi dinastiche e di sconvolgimenti sociali, non dobbiamo credere che sia assente nei periodi di massimo splendore dei regni, quando le tradizioni sono salde e le gerarchie sociali rispettate. È facile pensare che in simili epoche le voci di questa sapienza non trovino ascolto o siano costrette ad autocensurarsi. Quando però l'ordine politico e religioso entra in crisi, ecco che quella tremenda verità fuoriesce come un *geyser*.

Petosiride, un sacerdote egiziano vissuto alla metà del IV secolo a.C. scrive: «Bevete e ubriacatevi, non smettete di far festa nel tempo in cui siete sulla terra, ché, quando l'uomo se ne va se ne vanno anche i suoi beni. Ma sappiamo altresì che non v'è più sole per il ricco e che non vi è nessuno che conosca il giorno della propria morte» (*La saggezza di Petosiride,* in Elisabeth Laffort, *I libri di sapienza dei faraoni*, Milano, Mondadori 1985 p. 147). Il tempo consuma e dissolve tutto: i potenti e i miserabili, i savi e gli idioti finiranno tutti in polvere. A che serve accumulare beni e penare sotto il sole?

Questa sapienza la troviamo in epoche e Paesi diversi: nella seconda metà del III secolo a.C. nel *Qohélet* ebraico, nel I secolo a.C. a Roma nelle *Odi* di Orazio (dunque in un periodo di pace e di riconciliazione sociale, ma nel quale sono ancora freschi i terribili ricordi delle guerre civili), nell'XI secolo in Persia nelle *Quartine* (*Robâ'iyyât*) del poeta islamico Omar Khayyâm. Secondo tutti questi autori, l'unico rimedio possibile al male di vivere è il vino, il godere l'attimo presente. Omar Khayyâm arriva addirittura ad affermare che il vino vale più della lettura del *Corano*. Per porre riparo alla irreligiosità di queti versi alcuni interpreti hanno suggerito una lettura mistica: il vino sarebbe la metafora della conoscenza intuitiva della realtà divina; ma in un'altra quartina Khayyâm dice francamente che, se questo mondo è opera di Dio, allora vuol dire che quando l'ha creato doveva essere ubriaco…

Può il «carpe diem» essere davvero un rimedio al male di vivere? Come posso afferrare l'attimo presente se nel momento stesso in cui penso di afferrarlo esso è già passato? Il vino e le droghe possono rallentare la percezione del tempo, possono persino sospenderla, ma non appena torno a sentirmi io, torna quel dolore sordo e continuo che tutti provano ma nessuno confessa.

No, cancellare il pensiero del domani non si può. Il "carpe diem" è un'illusione, una religione come un'altra. Né riconoscere che noi siamo niente e che tutto è un'illusione serve a qualcosa. Tutto sarà come sempre, «un infinito vuoto — dice Qohélet — un infinito niente» In apparenza tutto cambia, in realtà nulla cambia. Dietro l'infinita metamorfosi si nasconde l'immutabile realtà delle cose. Anche il Progresso, la Scienza, la Democrazia, cioè i miti del nostro tempo, non cambieranno i dati fondamentali della condizione umana.

3. *Il bottone di Ratzinger e il modello eroico*

Georgina è una popolana di 75 anni che mi aiuta nelle faccende domestiche. Parla solo in dialetto e si esprime con i proverbi degli "antichi". L'altro ieri, men-

tre stirava una camicia, mi fa: «Professore, l'ha saputo che il papa c'ha parte in quell'affare della ragazza sepolta vicino a una chiesa?».

«Cosa vuol dire "c'ha parte"? Quale ragazza?».

«Quella ragazza che è stata violentata e poi sepolta vicino a una chiesa…».

«Sì, mi pare di aver sentito… Ma che c'entra il papa?».

«Dice che c'ha parte… insomma se n'è servito anche lui… dov'era seppellita hanno trovato un bottone della sua tunica!».

«Sei sicura che il papa…?».

«Che meraviglia, professore? Non lo sa che il fratello del papa è indagato per questo tipo di cose?».

«Scusa, ma dove l'hai sentito che hanno trovato un bottone del papa accanto al corpo di quella ragazza, stamattina al telegiornale?».

«È voce di popolo, professore…».

Penso di conoscere il "popolo" di cui parla Georgina: la comare che abita di fronte o qualcuno del quartiere. Così in passato una voce diventava diceria, una diceria leggenda, una leggenda mito.

Dopo la critica demolitrice degli Illuministi, nell'Ottocento i miti vennero studiati semplicemente come documenti di "cultura popolare". Nel Novecento la scuola junghiana, in particolare James Hillman, ha cercato di recuperarli come verità "psicologiche", ma di essi hanno continuato a occuparsi prevalentemente la critica letteraria, la sociologia e l'antropologia. Poco indagato risulta il rapporto tra i miti e il potere, sebbene sia evidente che hanno come protagonisti coloro che la gente semplice ammira di più: quelli che possono tutto.

In ogni epoca gli uomini di potere (politico, religioso, militare) hanno sfruttato i miti in due modi. Il primo è il consolatorio: miti e leggende hanno aiutato i poveri e i semplici a sopportare il peso del vivere, a sperare e sognare un destino diverso. Il secondo è il sociale: il modello eroico veicolato dal mito esorta tutte le classi sociali al sacrificio per i valori e gli interessi del potere. Per millenni il consolatorio e il sociale sono serviti a rinsaldare i legami tra chi comanda e chi deve ubbidire. La religione come *instrumentum regni* non la inventarono i Romani, ma Amenofi IV nel II millennio a.C.: via tutti gli dei, niente più potere ai sacerdoti, venerare un solo dio e il suo unico figlio sulla Terra, il faraone. Un solo Dio, un solo Potere.

Dal *Poema di Gilgameš* alla *Gerusalemme liberata* anche l'epica ha proposto il modello dell'eroe e celebrato i valori delle classi dominanti per estenderli a tutta la società. Gli stretti rapporti tra i poemi omerici e il *wanax* miceneo, tra l'Eneide di Virgilio e Ottaviano Augusto, tra la Gerusalemme liberata e la Chiesa Cattolica nell'Europa del Cinquecento sono talmente evidenti che non mette conto soffermarvisi. Non dobbiamo però dimenticare che tentativi di ripristinare l'epica si sono registrati anche nella storia più recente. Basti pensare all'epopea del *Far West* per giustificare lo sterminio degli indigeni d'America o alla letteratura resistenziale nel dopoguerra per nascondere il vero volto di una guerra fratricida.

Il modello dell'eroe nell'epica funziona meglio che nei miti. Esso infatti ha il vantaggio di presentare figure più vicine all'uomo comune rispetto a quelle degli dei protagonisti dei miti. Il sacro furore guerriero è una realtà vissuta da milioni di

www.andreatemporelli.com

uomini, che hanno scannato e si sono fatti scannare incitati dai Signori della guerra e sostenuti dall'alcool e dalle droghe assunti prima di iniziare a combattere. Le avventure per terra e per mare di Ulisse e di Enea sono eccezionali, ma non sovrumane: chiunque abbia letto l'*Odissea* e l'*Eneide* si è immedesimato nel loro coraggio, nella loro tenacia, nei loro affetti.

C'è un'altra versione ancora del modello eroico da tenere in considerazione: la lotta implacabile contro se stesso che il mistico s'impone per unirsi a Dio o essere da lui riempito. Questo tipo di modello eroico lo ritroviamo anche nel Novecento, per esempio in una mistica laica come Simone Weil, nel cosiddetto pensiero della Tradizione (Guenon, Zolla ecc.) e perfino in pensatori, artisti e scrittori apparentemente lontani dal misticismo. Lo stesso Calvino, confessando alla fine del suo percorso letterario di aspirare segretamente a «un'opera concepita fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale», mostra quale fascino eserciti anche su di lui il modello mistico-eroico.

Per lungo tempo dopo il *Qohélet* e le *Quartine* di Omar Khayyâm la voce dell'insostenibilità e dell'incomprensibilità del vivere non riuscì a trovare spazio nella cultura ufficiale, troppo dissacrante per il potere, troppo pericolosa per gli uomini paghi di se stessi. Bisogna aspettare l'Ottocento perché torni a esplodere con una virulenza mai avvertita.

Giacomo Leopardi, formatosi sui testi degli Illuministi, non può più credere né alle favole antiche né al «carpe diem» né al misticismo. Il suo rifiuto del consolatorio e del sociale è netto, radicale, assoluto. Dopo di lui le opere di Schopenhauer, Baudelaire e Nietzsche sono altrettanti macigni che la cultura ufficiale fatica ad ingoiare. Tuttavia nel Novecento è difficile individuare dei continuatori di Leopardi e di Baudelaire. Qualche eco in Michelstaedter, Kafka, Cioran. Insomma, nel secolo scorso si è quasi spenta quella voce che squarciando il velo osa chiedere «perché penare e correre se uno stesso destino accomuna tutti, se del ricco e del povero, del sapiente e dell'idiota il tempo non avrà memoria?».

4. *Lo schermo a brandelli*

Dopo la Rivoluzione Francese il potere resta acefalo. Nell'Ottocento, smaltiti gli ultimi sussulti nostalgici, esso si rassegna a far posto alle esigenze delle masse. È arrivata la democrazia? Neanche per sogno! All'opposto, il sociale celebra i suoi riti (la lettura quotidiana dei giornali, le elezioni, le assemblee sindacali, gli spettacoli sportivi, il turismo di massa ecc.) perché alcuni possano continuare a comandare su tutti gli altri.

Nel Novecento il sociale giunge alla perfezione. Il diffondersi dei *mass media* crea una rete così stretta ed estesa da avvolgere e catturare tutti. L'individuo viene inesorabilmente irretito, programmato e impastato nel lavoro di massa, nel mercato di massa, nella cultura di massa. A questo punto la rete sociale può trasformarsi in rete virtuale planetaria: nasce il *web*.

Intendiamoci, il fatto che l'uomo sia costituito da relazioni sociali non vuol dire che debba restarne necessariamente intrappolato; il fatto che si entri in *internet* non vuol dire che non se ne possa uscire più. Ma intanto com'è che nessuno riesce più a tagliare la rete come Petosiride che pure era un sacerdote al servizio del dio

www.andreatemporelli.com

Thot o Qohélet che esponeva apertamente le sue idee nelle sinagoghe ? Com'è che oggi nessuno ha più il coraggio di dire la verità come Leopardi e Baudelaire?

A me pare che un'idea di letteratura come quella proposta da Calvino (e da Borges, da Perec ecc.), come rete di relazioni reali e immaginarie, di universi infiniti dentro altri universi, converga verso l'ideologia del *web*, contribuisca a fornire dignità letteraria al sociale e al consolatorio planetari. Sarebbe interessante calcolare quante volte nelle *Lezioni americane* e, in generale, nei saggi di Italo Calvino, ricorrano le parole "struttura", "forma", "modello", "funzione", "nodo", "relazione", "combinatoria" e "rete". Una letteratura come insieme di strutture funzionali, che astrae dai contenuti che queste strutture veicolano e dalle passioni e inquietudini di chi le adopera, finisce per disegnare, al di là delle intenzioni dello stesso Calvino, un'oggettività tecnica funzionale al tipo di potere che domina nel nostro tempo.

Se invece dovessi indicare una scheggia di sapienza nel Novecento, non sceglierei né un'opera letteraria né un libro di filosofia né un'opera d'arte, ma un breve spezzone del *Don Chisciotte* di Orson Wells, il film al quale il regista inglese lavorò per 15 anni senza riuscire a finirlo.

Wells immagina che Don Chisciotte e Sancho Panza giungano in una città moderna. A un certo punto questi perde di vista il suo padrone e si mette a cercarlo preoccupato per quello che potrebbe combinare. Alla fine lo trova dentro un cinema, seduto in prima fila, gli occhi sgranati davanti allo schermo. Sta vedendo un film nel quale una fanciulla è tenuta prigioniera da alcuni malfattori, che stanno combattendo a cavallo contro coloro che sono venuti a liberarla. Don Chisciotte comincia ad agitarsi. Quando vede i banditi galoppare verso la platea si alza, sale sul proscenio e sguaina la spada. Da vicino i banditi sono enormi mostri a cavallo, ma don Chisciotte non si lascia intimorire e comincia a menare fendenti. Il pubblico urla, protesta, inveisce contro questo pazzo venuto a disturbare la visione del film. Alcuni si alzano per andare a chiedere il rimborso del biglietto. Don Chisciotte avanza, colpisce e taglia finché giunge a scoprire il vuoto dietro lo schermo. Allora, con la faccia pallida e incredula, si gira verso la platea dove non è rimasto più nessuno. Il vuoto davanti e dietro di sé: don Chisciotte non sa cosa fare. Sospensione del respiro, smarrimento dell'arte. Per respirare la libertà piena, la libertà da se stesso, il cinema si rivolta contro il cinema e finisce per scoprire quello che finge di non sapere, che dietro lo schermo leggero e ingannevole delle immagini c'è il vuoto. Ora non solo il cinema ma l'arte stessa, messa a nudo, esita davanti all'impossibilità di separare la realtà dall'immaginazione, il comico dal tragico, la leggerezza dalla pesantezza.

Occorre che Don Chisciotte riprenda a combattere, che avanzi oltre lo schermo a brandelli.

E ora guardatelo questo strano individuo che indossa questa ridicola corazza, che mena fendenti all'impazzata contro il vuoto. Guardatelo bene questo *unicum* infinitesimo e cocciuto, vittima e ribelle, ridicolo e sublime, viscerale e saggio. Ha in mano una spada che taglia ogni rete reale o virtuale, permette di sfuggire ad ogni costrizione sociale, respinge ogni seduzione di potere, di denaro, di successo. Questa spada è il suo cuore.

www.andreatemporelli.com

Voci

Roberto Amato

Notizia Biografica
Roberto Amato è nato a Viareggio nel 1953. Ha frequentato l'Istituto Tecnico Industriale di Pisa a indirizzo chimico-fisico e l'Istituto Musicale Luigi Boccherini di Lucca. Per qualche anno è stato orchestrale e poi pittore. Attualmente lavora in un negozio di calzature.
Sue poesie sono uscite su «Paragone» e su «Nuovi Argomenti».

Opere: poesia
Le cucine celesti, Reggio Emilia, Diabasis 2003 (Premio Viareggio-Repaci)
L'agenzia di viaggi, Reggio Emilia, Diabasis 2006 (Premio Aldo Spallicci)
Il disegnatore di alberi, Roma, Elliot 2009

Bibliografia critica
Articoli, recensioni, interviste e saggi

Manlio Cancogni, *Lui, suonatore mirabile*, nota introduttiva a *Le cucine celesti*, *op. cit.*, pp. 5-7
Giorgio Amitrano, Motivazione del Premio Viareggio a *Le cucine celesti*
Franca Grisoni, *Quando la cucina diventa poesia*, «Giornale di Brescia», 6 ottobre 2003, p. 13
Andrea Ponso, recensione a *Le cucine celesti*, «Atelier», IX, 34, giugno 2004, pp. 114-116
Franca Grisoni, *Le Variazioni Goldberg* di Roberto Amato. *Cinque lettere d'amore*, «Città & Dintorni», n. 84, 2004, pp. 87-101.
Paolo Lagazzi, recensione a *Le cucine celesti*, «Poesia», n. 185, luglio-agosto 2004
Angelica D'Agliano, *Le donne sospese*, http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/591
Carlo Bordini, recensione a *L'agenzia di viaggi*, «L'Unità», 2006

www.andreatemporelli.com

Franca Grisoni, *Le liriche di Roberto Amato. L'agenzia di viaggi della mente*, «Giornale di Brescia», 10 agosto 2006
Alessandro Trasciatti, *Agenzia Roberto Amato: viaggi domestici*, «Il Grandevetro», n. 76, ott-nov 2006
Simona Niccolai, recensione a *L'agenzia di viaggi*, http://cartescoperterecensionie-testi.blogspot.com/2007/02/roberto-amato-lagenzia-di-viaggi.html
Andrea Ponso, recensione a *L'agenzia di viaggi*, http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/163
Silvia Morotti, recensione a *L'agenzia di viaggi*, «Soglie», dicembre 2006
Alessandro Trasciatti, *La casa di Amato*, http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/39
Alessandro Trasciatti, *Ricominciare da Roberto Amato*, «Paragone Letteratura», 75-76-77 (696-698-700), febbraio-giugno 2008, ora in http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/79
Alessandro Trasciatti, *Maledetto Amato!*, http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/430
Rossella Martina, recensione a *Il disegnatore di alberi*, «QN. Il giorno — Il resto del Carlino — La Nazione», 29 marzo 2009, p. 34
Paolo Lagazzi, *Le foglie e i rami come metafore di ogni mutamento*, «La Gazzetta di Parma», 1 maggio 2009
Franca Mancinelli, recensione a *Il disegnatore di alberi*, «Poesia», n. 240, luglio/agosto 2009, pp. 66-67, ora in http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/762&size=thumbnail
Alessandro Trasciatti, *Nullo Amato*, http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/867
Franca Grisoni, *Roberto Amato: sgomento*, «Psicogeriatria», n. 3, settembre-dicembre 2009

Antologia della critica

Suonatore mirabile

Roberto Amato pare uscito da un racconto nordico di maghi e stregonerie. È alto, magro, allampanato. Una barba incolta gli nasconde il viso pallido e infantile dove si smarriscono gli occhi chiari e un poco umidi. Difficile penetrare in quell'arruffio di peli grigiastri. Lui d'altra parte non ti è di molto aiuto. Non parla di sé; non desidera che si conosca la sua vita.

Dieci, dodici anni fa, non ricordo bene, i Beconi, marito e moglie, artisti, fondatori di una rivista d'arte e letteratura assai preziosa, mi parlarono di lui per la prima volta in via Puccini a Viareggio. «Dai un po' un'occhiata a queste cose», mi disse Serafino passandomi un fascicoletto.

Erano poesie che cominciai subito a leggere, fermo in mezzo a un marciapiede. M'aveva incantato il colore bianco di quei versi: un bianco morbido di piume, piume di angeli, di oche, e animali domestici sparsi fra i tetti e i cortili di abitazioni immaginarie. Divino e casalingo mescolati come su una tela di Vermeer, di Chardin o di Morandi. Dire, dopo tanti anni, di che cosa parlassero quei versi mi è impossibile. La loro luce e il loro candore però mi sono rimasti nell'anima.

www.andreatemporelli.com

A quel tempo Roberto, segretamente, era anche pittore. Alcuni suoi paesaggi, per il loro nitore, mi ricordavano la campagna toscana che s'intravede nella pittura senese del Quattrocento.

Poi, d'un tratto smise di dipingere. Inutile chiedergli perché. Non me l'avrebbe detto.

Io non so quali studi abbia fatto, se si sia diplomato in qualche scuola d'arte.

Ho saputo per caso da un ragazzo che ha frequentato il Conservatorio di Lucca. Suonava il trombone.

È stata una scoperta illuminante. Di colpo l'ho visto, allampanato com'è, marciare a tempo con le sue gambe lunghe da fenicottero, soffiando dentro il suo strumento, con le dita sui tasti, e gli occhi un poco esterrefatti fissi sulla carta da musica.

Ho risentito i cembali e i clarini della sua *Cartadamusica* […].

Con l'accompagnamento di una musica metaforicamente bandistica, Amato, di raccolta in raccolta, crea una sorta di mitologia dedicata alla famiglia, alla casa, alla memoria, con tutti gli ingredienti: nomi, sapori, odori, che l'amore tiene uniti. Attenzione, però. In questa epopea parentale, "a puntate", non c'è nulla di elegiaco e tanto meno sentimentale. La luce è sempre bianca, mai rosata. Scende dai tetti e dalle terrazze, penetrando giù per le scale e i ballatoi, arriva nelle cucine e nei sottosuoli, investendo la realtà sempre di traverso, scoprendo qua un angolo, qua uno spigolo, un cantone, ignorando le stanze bene ammobiliate e in ordine.

Il mondo familiare di Roberto è una "storia sconnessa", dove egli stesso stenta a ritrovarsi e ad essere riconosciuto, fino a dubitare di esistere, in mezzo a un popolo disperso di nonne, mamme, zie, figli, cugini… per non parlare degli animali, soprattutto da cortile, che sviottolano di qua e di là, prima di finire nei tegami e nelle padelle, tra le mani di cuoche sapienti e amorose.

«Si potrà raccontare con semplicità cristallina il mio domestico caos, il mio intrigo d'Opera Buffa?» si chiede Amato in una pagina di diario.

Dubita di poter architettare, pianificare quel suo rossiniano universo.

Meglio così. Può star certo che in tanta nitida amorosa confusione, chi legge vorrebbe abitarci.

(Manlio Cancogni, *Lui, suonatore mirabile*, nota introduttiva a *Le cucine celesti*, *op. cit.*, pp. 5-7)

Grazia e inventiva straordinarie

Il titolo del libro di Roberto Amato, *Le cucine celesti*, contiene i due elementi chiave del suo mondo poetico. Il cibo però non allude al corpo e il cielo non allude allo spirito. Per Amato è vero piuttosto il contrario: la porta della cucina è la soglia oltre la quale si spalanca la dimensione spirituale, mentre gli spazi celesti riportano continuamente al corpo, alla sua verità fisiologica. Questo poeta, dotato di una grazia e di un'inventiva straordinarie, ha creato un mondo di fate incantate e prosaiche che abitano la sfera della fiaba e della quotidianità, mitiche e familiari come mamme e come nonne.

(Giorgio Amitrano, Motivazione del Premio Viareggio a *Le cucine celesti*)

www.andreatemporelli.com

Una pura ma concreta vibratilità musicale

Capita a volte che un premio importante come il Viareggio sveli ai lettori di poesia un autore prima quasi del tutto sconosciuto; un autore che certo si impone con una sua abbagliante fisionomia, ben definita e sicura, un *outsider* che non possiamo ridurre sbrigativamente tra le schiere rassicuranti dei promettenti […]. Infatti, questa opera prima di Amato (se si escludono alcune sparute ma prestigiose apparizioni in rivista) impone alla poesia italiana non solo il suo autore, ma anche, con dolce prepotenza, tutto un mondo, iconografico ma anche stilistico, conoscitivo e in certo senso musicale.

Già nella breve prefazione di Cancogni si accennava, per questa poesia, al clima e ai procedimenti dell'opera buffa e a noi pare una intuizione più che pertinente, anzi diremmo centrale, sulla quale cercheremo di basare la nostra breve indagine.

Sappiamo che l'opera buffa nasce storicamente come intermezzo dell'opera seria e diciamo subito che in Amato c'è questa volontà leggera ma ostinatamente tragica di dilatare all'infinito tale intermezzo, e non solo fino alla fine dell'esistenza, ma ci pare (e lo vedremo) anche oltre; d'altra parte, la lingua che Amato usa con apparente facilità potrebbe essere essa stessa una sorta di intermezzo all'interno della nostra tradizione (ricordiamo, solo a livello di materiali, i prelievi importanti proprio dai libretti musicali di alcuni grandi campioni dello stile *semplice* come Saba): lingua media ma sostenuta, leggerissima ma intimamente musicale, dolce e speziata, eppure chiara, limpida e priva di evidenti forzature stilistiche; insomma, una *medietas* che potrebbe tranquillamente inserirsi nel solco della tradizione del monolinguismo che da Petrarca arriva fino ai giorni nostri; senonché in Amato essa mantiene una materialità, una farinosità e una fragranza davvero senza precedenti, per non contare il fatto che forse quasi mai una tale concreta limpidezza ha saputo raggiungere il mondo basso e farsesco, grasso e tragicissimo ad un tempo, insomma il mondo anche del *comico*, senza sacrificarlo ai gas azzurri e asfissianti dell'astrazione.

Questo tipo di terreno linguistico potrebbe anche far pensare ad un recupero parodico di istituti legati ad un clima di tipo crepuscolare (e sarebbe un assunto apparentemente giustificato anche dalla scelta dei temi trattati), ad una intenzione agonistica nei confronti del potere: niente di più lontano, ci pare, dai propositi di questo poeta, essenzialmente per due motivi; il primo riguarda la carica potentemente conoscitiva e direi quasi sistematica (termine rischioso) della spinta di Amato che in questi testi traccia con sicurezza le coordinate di un universo leggerissimo ma vivo e concreto, un mondo a suo modo autonomo ed esemplare; il secondo è legato alla situazione del poeta: ancora, come nell'intermezzo dell'opera seria, il poeta che, alla pari del personaggio principale, si trova derubato e spogliato degli attributi del destino e del mito, non si ripiega sulla contestazione delle istituzioni o sulla paludata recita delle commiserazioni elegiache di rito, ma al contrario accetta la situazione come una fatalità positiva, sprigionante leggerezza e velocità di movimento, liberato da ogni trascendenza che non sia interamente umana e fantastica: lo scioglimento, insomma, in pura ma concreta vibratilità musicale, in chiaro e perturbante desiderio.

Allora, a questo volatilizzarsi del soggetto che si prova e intuisce in un rimando con-

www.andreatemporelli.com

tinuo di specchi la sua inconsistenza se non come dialogicità musicale (è quello che, ancora una volta, succede nei lavori rossiniani) Amato reagisce impastandosi e cucinandosi, dorandosi e imbevendosi dei sapori e degli aromi di queste *cucine*, all'incrocio tra lo svanire e il rigore del morto, dell'*uom di sasso* o delle carni senza vita.

La cucina diviene allora l'immenso laboratorio dove tutto passa e cambia, dove ogni cosa viene saggiata o recuperata: è il luogo degli odori e degli amori, della morte e del nutrimento, studiolo magico dove si cercano ricette arcane e dove addirittura i morti vengono sistemati e profumati, dove si cerca (vanamente ma tenacemente) il *principio della levitazione universale* (altro punto conoscitivo forte, questo, che smentisce derivazioni rinunciatarie, elegiache o crepuscolareggianti), dove le generazioni e soprattutto le donne si accavallano e strusciano, sudano e addolciscono, sfrondano e disperdono; la cucina, insomma, diventa l'incunabolo e il ventre della scrittura stessa di Amato: è la stessa scrittura nel suo tentativo divergente di catturare le vibrazioni e le frenesie musicali del dissolvimento gioioso o doloroso ma anche terreno in cui si provano e si riprovano all'infinito (*non so più cosa son cosa faccio*) gli aborti verso una possibile, minima e musicale consistenza.

Ecco allora quel senso continuo di gioia certo, ma di gioia in qualche modo pericolosa e inquietante, che scorre in pacifica profondità sotto al bianco soffice e casalingo di questo libro, come di chi cerchi se stesso in un groviglio di lenzuola scaldate dalle braci o come chi si trovi di prima mattina, solo in una cucina dove gli strumenti e gli utensili siano sparsi nei tavoli, segni di un passaggio di cui a volte perdiamo le tracce; del resto, il tono cantilenante di molte poesie, le rime volutamente facili ma limpidissime che ricordano nella loro dinamica quasi i movimenti lenti e sempre uguali dell'impastare, ci riportano ad un mondo bambino e il bambino, si sa, è il terreno privilegiato di battaglia di istinti primordiali, potenti e assoluti, dell'odio e dell'amore smisurato, della mania e dell'angoscia, nel quale il terrore per il fuori è una ferita che si apre proprio all'interno dell'*amnios* familiare.

Non dimentichiamo che la cucina e la macelleria sono anche luoghi crudeli, di sangue e smembramenti, di morte e nutrimento: sono davvero il cuore beato che non sa, come l'infanzia; e del resto, il tentativo di un ritorno, la risalita al mondo uterino nasconde il desiderio impossibile ma concretissimo, carnoso fino allo scandalo (uno scandalo dolce, come non potrebbe essere altrimenti per questo poeta discreto fino all'autolesionismo) di non consistere-esistere in quel discontinuo eppure amato mondo di *orpimenti* e medicamenti, di cucinature (che sono anche bruciature e uccisioni) e cuciture; lo dimostra la splendida sezione intitolata *Le fate* […]. È il sogno di un ascolto unificato, che si fa corpo sonoro, senza dolore: consistenza non legata al continuo lavorio del costruire-cucinare; la gioia potrebbe essere questa forma musicale di ritiro cavernoso e membranoso (anche l'orecchio, in un certo senso, con molta facilità può ricordare il caldo filamentoso della cavità intrauterina) nel quale abbracciare le proprie amate/odiate frattaglie in perenne *alzheimer* vibratorio, oppure qualcosa di più immediatamente legato ad una sempre corporale beata incontinenza […].

Insomma, la voce e la sua musica è principio perturbante e di leggerezza, che scioglie e impasta (e si impasta) i nessi logico-sintattici, gli apparati melodici e sti-

www.andreatemporelli.com

listici: poesie, queste, che proprio in ragione di quanto appena detto, hanno bisogno di una carta, magari quella da zucchero, ruvida quanto basta per sgranare e infarinare la traccia vocalica; insomma, Amato è e non è annoverabile tra la schiera di quei poeti che, come ricordava Zumthor, sono in esilio sul foglio scritto […].

Tra le pagine di questo libro troviamo le tracce, ancora calde e fragranti, a volte luminose e comuni altre volte vergognose ma umanissime, del tentativo poetico ma anche intimamente vissuto (e vissuto proprio nella sua perturbata aria di fiaba e crudeltà) di dare una straziata e consistente dolcezza e lentezza al consumarsi e smangiarsi del tutto, la ricerca del luogo impossibile di una materialità non dolorosa, come abbiamo visto amniotica e avvolgente, masticata e digerita la parte dura; ma le ricette non bastano, spariscono e non sempre si ricordano, si smarriscono proprio come le genealogie, gli alberi familiari, le parole e le voci, e allora non resta che impastarsi della propria voce […] o arrendersi placidamente alla propria inadeguatezza […].

(Andrea Ponso, rec. a *Le cucine celesti*, «Atelier», IX, 34, giugno 2004, pp. 114-116)

Un teatrino delle piccole follie quotidiane e della grazia sbilenca, fiabesca

Le cucine celesti, raccolta prima di Roberto Amato, vincitrice del premio Viareggio 2003, presto assurta agli onori del piccolo caso letterario, è un'opera davvero strana: insieme suggestiva e sfuggente, ariosa e labirintica, sempre in bilico tra l'autentica, epifanica semplicità e una sorta di recita del candore, di teatrino delle piccole follie quotidiane e della grazia sbilenca, fiabesca. Lo scenario affettivo e mentale che il libro dispiega è un romanzo famigliare *sui generis*: un intarsio di figure parentali (la sorella Alina, il nonno Efisio, il figlio Lapo, la biscugina Zita, la bambina Clara, la madre nascosta in soffitta e il padre «suonatore di triangolo») colte nei loro incontri e nelle loro fughe, nei loro andirivieni spazio-temporali attorno al protagonista (il poeta stesso). Come osserva Manlio Cancogni nell'introduzione, questo intarsio è in realtà una «storia sconnessa», entro la quale il protagonista «stenta a ritrovarsi e ad essere riconosciuto». Qualcosa come una deriva del destino pare sempre inclinare i suoi passi verso un'ipotesi di inesistenza («Ecco che non esisto / — come dice di me mio figlio Lapo»; «quando sono lavato / so di nulla / già nella culla lo sapevo») o verso una sorta di ondeggiamento, di incertezza di fondo riguardo al proprio soggiorno nel tempo. Eppure questa incertezza non assume mai forme tragiche, colori d'esilio. Abitare l'arazzo degli eventi famigliari, in bilico tra il presente e il passato, tra gli oggetti tangibili e il regno della memoria, della nostalgia e delle ombre, è in ogni caso dolce, come dolci, irradianti tenerezza e calore, sono i gesti femminili che sovrintendono all'arte cruciale in ogni spazio domestico: l'arte della cucina.

Come un caleidoscopio in cui di continuo si incontrino-scontrino poche tessere di colore diverso, formando ogni volta un prisma nuovo o una nuova figura stellare, metafore attinenti la cucina, la tessitura, il cielo, l'esperienza quotidiana e la morte s'inseguono, dialogano e si sfuggono lungo tutta la partitura del libro. Se la

www.andreatemporelli.com

barba del protagonista appare «lunga / e sfusa / come i pappi dell'Orsa / e le lattigini / delle folte comete», per contro «i buchi delle stelle» non sono forse che «i grembiuli fioriti delle nonne» che hanno raggiunto lassù la loro dimora. Se strofinare bicchieri è come lucidare astri, una luna disegnata su un quaderno di aritmetica risulta «storta e sbeccata» come una torta di amaretti. Il sogno della «Levitazione Universale» curva molte di queste immagini, le slancia verso un «alto» che è una pura ipotesi di alleggerimento dai vincoli del tempo, mentre un controcanto ironico le riporta a terra, verso la necessità quotidiana dei pesi e delle misure (o di «pensare da droghiere / dividere il creato negli scaffali / per il pane»). Così, se da una parte il protagonista ama, secondo suo figlio Lapo, fingersi un uccello coltivando fantasie di volo, dall'altra «mani da cuoca / da giardiniera estirpatrice di malerbe / non chiedono di meglio» che spennarlo e cucinarlo vivo «con l'oliva nel becco» per azzittirlo, per liberarsi finalmente dei suoi «versi / che nessuno comprende»... Ma la morte stessa è, a questa luce, una prospettiva affabile, quasi desiderabile: chi muore in famiglia, sottoposto alle cure di abili pasticceri che gli «coprono di vaniglia / i piedi scalzi / e ancora tiepidi», diventa un cadavere squisito: si ammorbidisce, si addolcisce, «lievita»: si innalza verso un fragile e luminoso regno di utopia, sospeso fra il tutto e il nulla, a cui il poeta non può alludere se non, ancora, con *silhouettes* di fantastiche casseruole: «S'alzano altari di maioliche […]. E l'infinito pentolame / sale / s'impila fino a dove / tutto // per / un / nulla / cadrebbe».
(Paolo Lagazzi, recensione a *Le cucine celesti*, «Poesia», n. 185, luglio-agosto 2004)

L'intuizione di una salvezza possibile

[…] Credo che nelle poesie di Amato ci sia molto Dante. Io non sono una conoscitrice della *Commedia*, ma la sento in trasparenza, un po', forse, nell'uso degli endecasillabi, un po' nella topografia dei personaggi all'interno della raccolta di poesie. Quello che mi resta in bocca dopo aver assaggiato le "cucine celesti" è una sensazione tra il fatato e il fatale e l'intuizione precisa che, come Dante, anche Amato parla di salvezza.

Ma la salvezza di chi? Pare non esista speranza per nessuno.

Il nonno giardiniere di Boboli è morto di un «immenso enfisema cerebrale», senza aver assaporato l'eucarestia delle carni della sua nipote la Santa. Il padre è roso da un «Alzheimer precoce». Amato (Amatto?) stesso resta interdetto, là, fra i tegoli del tetto, pronto a volare, o marinato, e lungamente lavorato e assaporato pian piano dalla fame sacra delle cuoche celesti.

Questo il ritratto dei tre uomini (trinità di svitati o sviati?) in mezzo a una corte di donne. Sono donne strane, disposte in cerchi come nelle cantiche dantesche e congelate in azioni trascendenti come simboli. In questo senso le donne di Amato hanno un significato estetico di matrice leibniziana (anche baumgarteninana, se si vuole...). Esse infatti si offrono a noi come immagini «chiare» ma «confuse», dove «chiara è quell'idea o conoscenza che è sufficiente alle necessità della vita quotidiana e permette di orientarsi nella comune esperienza», mentre «confusa» è quella forma di conoscenza nella quale si orienta il nostro giudizio secondo criteri che

www.andreatemporelli.com

ci sono ignoti (l'esempio famoso dei pittori che sanno distinguere un'opera d'arte da una crosta, ma non riescono a individuare con precisione che cos'è che li porta a esprimere questo giudizio). Credo che le donne di Amato siano «chiare», nel senso che sono donne sicuramente, ma anche «confuse», nel senso che i loro contorni sfumano gradualmente fino a fare di esse delle creature sospese, delle donne sospese, appunto, tra la dimensione della realtà e quella del simbolo.

La Settimina ha rincorso Amato per tutta la vita, e nella nostra poesia sembra quasi di vederla affacciata a una finestra per richiamare il suo amato che sta fuori al freddo, magari coi bigodini in testa e la voce stridula: «Torna a casa, che ti si ghiaccia il sudore. Sì, ma perché? Perché Roberto è fuori, sui tegoli del tetto, perché parla con gli uccelli, perché cerca di volare». Di colpo la voce della Settimina diventa enorme, infinita. È diventata la voce che strappa un poeta ai suoi sogni. La Settimina ha rincorso il suo amato per tutta la vita e lo ha castrato con la lingua in un paio di strofe.

E le cuoche? La simbologia è scoperta e le donne sono senza dubbio celesti. Lo hanno piluccato all'infinito. Ma la loro antropofagia, se di antropofagia si tratta, è più erotica che orrorifica. I lamenti che accompagnano la marinatura e la decantazione (purificazione?) sono «fatati», e la cottura non è certo sulla graticola, ma dentro il grembo quieto della cenere di salice. Sono dunque donne, senza dubbio, ma ancora una volta donne sospese.

Il problema della salvezza è di tipo sessuale e sta nel fatto che i personaggi maschili sono agenti, quelli femminili sono funzioni di quelli maschili (solo una consolazione: le donne si prendono la loro rivincita maltrattando o sollazzando i maschi e restando sempre intatte e immanenti come vergini di carne).

Il poeta osserva, osserva, e alla fine ha sempre la possibilità di salvare se stesso con un supremo atto di volontà. Sarebbe lo sconvolgimento di un cosmo mistico e matriarcale, ma questo ci importa poco. Il punto saliente è che la possibilità di riscatto per Amato esiste. La Settimina lo chiama e lui può rientrare in casa oppure lanciarsi dai tegoli e tentare di volare. Libero arbitrio. Ma la Settimina che può fare? Lei può solo chiamare il suo amatto. Come tutte le altre donne delle cucine celesti, lei è una funzione che ha senso solo nella grande cosmologia in cui è stata posta. Eppure nelle vene di tutte quante scorre verissimo sangue e, se anche sono fate hanno tutte le carte in regola per essere considerate figlie della terra esattamente come gli uomini. Dunque chi le salva le donne?

(Angelica D'Agliano, *Le donne sospese*,
http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/591)

Un Beckett elementare

[…] In una *Nota di credito* all'inizio del libro l'autore definisce la poesia «un'anomalia del linguaggio» e dichiara di aver voluto (che avrebbe voluto) scrivere un romanzo. E in effetti in questo libro si ha la sensazione di star leggendo un romanzo non scritto per esteso ma accennato per punti, un romanzo imploso, (raggrinzito), coi pezzi che volano da tutte le parti, in cui (siamo sempre alla *Nota di credito*), «Gli oggetti acquistano un'evidenza indesiderata o, perlomeno, del tutto

www.andreatemporelli.com

imprevista»; i personaggi si rincorrono per le varie sezioni del libro, personaggi di una famiglia psicotica, bislacca, frammenti, in sostanza, di un visionario romanzo familiare.

Qui, rispetto a *Le cucine celesti*, in cui era soprattutto protagonista il gioco, un gioco aereo e fantastico, il tono punta più sull'esistenziale, sul dolore di vivere. L'ombra della psicosi si allunga su gran parte dei personaggi. Si direbbe che la metà dei personaggi di questo romanzo virtuale siano carcerati e l'altra metà persecutori o carcerieri («Forse mio padre / mi ha cucito il cervello in un calzino / tutta la vita mi ha tenuto chiuso / nel magazzino delle scorte»). La mia sensazione però è che il dramma non si addica ad Amato. La parte migliore e più convincente del libro mi sembra quella in cui il dramma scivola nel comico, e dà l'idea quasi di un Beckett elementare oppure quella in cui si riprende il gioco aereo delle *Cucine celesti*. Particolarmente significative in questo senso le sezioni della seconda parte del libro, *Il padre*, *La casa degli ospiti*, *Il negozio*, in cui il tono narrativo diviene fiabesco, ironico e un po' surreale, e il dramma viene visto soltanto in filigrana. La lunga sequenza di mestieri assume, accumulandosi, una valenza simbolica e quella particolare grazia (aerea) che caratterizzava *Le cucine celesti* stinge talvolta in una lieve malinconia, un po' ironica e un po' crepuscolare […], e la sezione *Lettere ad Elsa* è forse la più felice del libro: […]. Qui, dopo il paesaggio desolato che caratterizza l'*incipit* del libro, il dolore è diventato gozzaniano. L'opera termina non a caso con la citazione di due versi di Caproni: «*Gli uccelli sono sempre i primi / pensieri del mondo*». Un poeta incline alla leggerezza come Amato non può assolutamente non amare Caproni.

(Carlo Bordini, recensione a *L'agenzia di viaggi*, "L'Unità", 2006)

Amato è un Pifferaio magico

Appunti di viaggio al seguito di Roberto Amato, un poeta che, con *L'agenzia di viaggi* (Diabasis), nell'accedere ad un'avvincente dimensione della realtà scopre e fa scoprire verità del cuore occultate. Del resto, l'arte del viaggio appartiene proprio a questo genere di guida che sa incantare con versi nati dal suo ascolto della vita e dalle sue visioni. Da qui l'incapacità di ragionare su ciò che più incanta.

Amato, poeta viareggino vincitore nel 2003 del Premio Viareggio con *Le cucine celesti* (Diabasis), è un Pifferaio magico che si intrufola in zone del mondo e della mente poco frequentate in versi che non cancellano la persistenza dell'angoscia, del dolore e del mistero. E non occorre capirlo, basta ascoltarlo e seguirlo. In uno dei suoi viaggi, «L'ascoltatore di musica in vinile» segue con lo sguardo la puntina del giradischi che si inoltra nei «piccoli solchi / microsolchi / passaggi sottilissimi / non si sa dove portano / ma vanno verso il centro / seguono una spirale / dunque il mondo finisce / quando il braccio che regge / la puntina / oscilla leggermente e batte / fruscia // (è finito in un solco senza fine)».

Con Amato, che ha la vocazione alla verticalità, si scende nell'infinita finitudine delle cose e si sale verso il vuoto infinito della solitudine cosmica, come quando, sotto il suo sguardo pieno di ammirazione e di magico stupore, il figlio arpista si immerge oltre il visibile e l'udibile: «Muto seduto un faccia all'infinito / come un

www.andreatemporelli.com

bambino autistico / esercita l'udito / dondola la testa // anche il silenzio / ha una cresta inudibile / un ultrasuono che si torce / (qualche cristallo incrina) // sembra una nota intraducibile // eppure Lapo / tende una mano tocca // l'arpa». Quel concatenamento di note e di silenzio minimo delle pause, che è l'essenza della musica, ha inizio e in scale musicali sale verso il cielo, si intrufola tra le sfere celesti, «confonde le comete».

Questo poeta, con i suoi *alter ego*, pare sceso da un dipinto di Chagall, quando dà voce al «Profumiere» ambulante. Affaccendato intorno alla «minuscola immensità» del suo commercio di «flaconi i barattoli i sacchetti / le bustine di raso», il venditore di profumi è occupato in grandi pensieri sul senso delle cose del mondo, mentre gira e sale con suo carretto «verso gli ultimi cerchi» del suo paradisiaco mercato, «e passo passo», arriva «fino agli Angeli Minori», o come il «Venditore» ambulante di calzini, che è stato portato così in alto dalle correnti d'aria da dichiarare: «non si può più scendere // provo a saltar giù / ma è un gesto disperato // lo sanno le merciaie / quando mi vedono cadere / dalle nuvole // e zoppicare / dietro la mia valigia / che mi tira / di lato».

Con Amato, che ha «questo pallino della / Trascendenza», e con i protagonisti delle poesie a cui dà voce, ci si perde tra il baluginio delle stelle; si contemplano le minime «spore gli acari i microbi / la vita che si svolge intorno al battiscopa»; si entra in una casa che «non esiste più»; ci si sprofonda «verso il basso / verso il fondo allagato // del creato», nella cantina dove c'è la «fabbrica di calzini» paterna. Si sale fino «alle soffitte» dove il «Cuoco» che si sveglia prima dell'alba e sente «battere i cuori / di tutti gli uccelli che si svegliano» come in una fiaba, cucina e apparecchia la tavola che si anima con «le coppie / di posate / la forchetta e il coltello / (proprio come due sposi)».

Dice di sé: «riordino il Creato / come giocassi a Lego» Roberto Amato, perché non è rimasto vittima della razionalità e della praticità. La scienza per lui non solo non abolisce il mistero, ma contribuisce a manifestarlo. Infatti, per lui «non c'è differenza / tra un piccolo aeroplano / da diporto / e un angelo». «Nato per volare» egli stesso, è capace, come una «cicogna», di deporci nei diversi mondi a cui dà vita abitati, senza distinzione, dai viventi e dai morti che tornano nei luoghi reali, in quelli del cuore e nel giardino della mente di un poeta sicuro dei «fiori / che non ci sono ancora / (ma che verranno certamente / perché ho la testa tutta piena / di semi)». E questo ci dice la fertilità di un autore che, attraverso immagini di incantevole bellezza, dentro il deserto che avanza senza fine nel nostro tempo, ci conduce nell'essenza nascosta delle cose mentre le esplora nella loro realtà, che come tale viene edificata anche dal sogno e dalla fantasia.

(Franca Grisoni, *Le liriche di Roberto Amato. L'agenzia di viaggi della mente*, «Giornale di Brescia», 10 agosto 2006)

Un vero e proprio unicum

[…] Il suo è davvero una sorta di romanzo (in versi), che però (poeticamente) non è riassumibile, riconducibile ad una trama. Eppure la spinta a narrare è sincera, si sente che Amato deve raccontare qualcosa, un'esistenza, una condizione, un cam-

www.andreatemporelli.com

mino nel mondo. Come in un romanzo ci sono dei personaggi: l'io poetico-narrante, la moglie Ada-Adelaide, il figlio Lapo-Ireneo, la popputa vicina di casa Elsa e poi Nedo il brucatore di gerani... Insomma, c'è un ambiente, un microcosmo, delle figure che sono lontane da tanta poesia del Novecento e anche di questo Novecento Allungato che viviamo, tutta poesia chiusa su un'interiorità insondabile, oppure fatta di un linguaggio esploso, senza più referenti di realtà. Qui, invece, senza un rigoroso ordine cronologico, Amato racconta e descrive un suo universo domestico che ha accenti da commedia […].

Ecco un altro tratto fondamentale della poesia di Amato: l'ironia, davvero una merce rara tra i poeti italiani contemporanei. […] Si potrebbe dire che la sua è una poesia familiare, fatta di mogli cuciniere, zie, prozie, ave e bisavole, figli malinconici, padri inetti e tormentati dal nulla. Ma l'angoscia dell'esistenza è sublimata, il domestico si trasforma in fantastico, la prigionia casalinga in euforica cosmogonia. Il gioco degli slittamenti analogici è continuo. Si dirà che in poesia è normale procedere per somiglianze e opposizioni, che il linguaggio poetico è analogico. Ma Amato ha trovato il modo di dissimularlo, come fosse quella la norma del linguaggio. Leggendolo, ci sembra sempre di essere all'interno di un ragionamento sensato, di un racconto lucido, mentre siamo in uno sragionare amabile e perenne. Assieme alla narratività e all'ironia, è proprio questo continuo passaggio dal metaforico al letterale, dall'astratto al concreto, dal fuori al dentro a fare della poesia di Amato un vero e proprio "unicum". […]

(Alessandro Trasciatti, *Agenzia Roberto Amato: viaggi domestici*, «Il Grandevetro», n. 76, ott-nov 2006)

Un libro-mondo

[…] Affollato di personaggi che si fissano tenacemente nella memoria del lettore, pensato come un romanzo familiare, il volume *L'agenzia di viaggi* è diviso in capitoli, ognuno che fa perno su un personaggio o una situazione narrativa. In forma di monologo drammatico o in forma epistolare sfilano davanti al lettore figure misteriose e domestiche allo stesso tempo: l'ascoltatore di musica in vinile, il Profumiere itinerante col suo carretto, il Cuoco dei defunti, che tiene la madre chiusa nella dispensa, il padre abitatore di alberi, che si crede una capra, Adelaide, Nedo, brucatore di gerani e colpito dalla «malattia immortale»…

I versi, con la loro apparente naturalezza, una studiatissima affabilità colloquiale, richiamano un altro tra i poeti più originali del nostro Novecento, Nelo Risi. La metrica varia su moduli dispari (in particolare endecasillabi spezzati), con una ossessiva attenzione all'aspetto ritmico del verso (che ad esempio non porta mai l'*ictus* sulla quinta sillaba), sempre variato, alleggerito, curato.

Ma il primo atto della poesia di Roberto Amato è di ricostruire il mondo: un mondo che segue le regole del fantastico e del mitico, ma che è anche tragicamente quotidiano e domestico […].

La capacità di trasfigurare il quotidiano si applica poi all'invenzione di un paesaggio: un doppio movimento capace di trasformare i particolari più minuti in un universo di indicibile complicazione […].

www.andreatemporelli.com

Tutti questi elementi contribuiscono a fare di questi versi un libro-mondo, dove ciò che accade segue regole diverse da quelle terrestri. Difficile immaginare un altro universo poetico dove il minuto si concili in modo così imprescindibile con l'assoluto. Ma trasformando questo concetto in un'immagine concreta, si può dire che Amato è il colonizzatore dei confini tra cielo e terra: dei tetti, degli uccelli e di tutto ciò che vola, così come degli alberi dai quali si sale fino al cielo, delle costellazioni, della Luna, degli «Angeli Minori». Allo stesso modo il poeta colonizza le zone di transizione tra essere e non essere, tra essere ed essere altro: con metamorfosi, semidei, personaggi mitici. Tutto l'universo ricostruito sembra piegarsi al grande Principio della Levitazione Universale (*Le cucine celesti*): e così il suo affabulatore, l'io poetico, inchiodato alla sua spinetta […], che esplora «il sottocielo».

(Simona Niccolai, recensione a *L'agenzia di viaggi*, http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com/2007/02/roberto-amato-lagenzia-di-viaggi.html)

Una poesia a suo modo crudele

[…] A nostro avviso la poesia di Amato risulta carica di novità non tanto per la mancanza di referenti culturali, quanto piuttosto per la loro originalità e per la loro naturale tendenza a porsi, seppure in maniera non frontale, in opposizione con la linea canonica della poesia italiana del Novecento. Infatti, i primi nomi che verrebbero in aiuto, potrebbero intanto essere collocati negli ambiti della prosa, seppure ad alto tasso poetico (il che, naturalmente, non vuole assolutamente dire "prosa poetica" o, peggio, "prosa d'arte"): Kafka *in primis*, poi Bruno Schulz e, forse, per restare in ambito nazionale, potremmo fare anche il nome di Giuliano Scabia. Già questa prima valutazione mostra in maniera lampante una sorta di "fastidio" che Amato avverte nel collocarsi all'interno della linea canonica della poesia italiana contemporanea, reso ancora più marcato dall'ambigua e, forse, autocanzonatoria *Nota di credito* che apre il libro, e nella quale possiamo leggere frasi come le seguenti: «Naturalmente io volevo scrivere un romanzo», oppure «Che cosa ho contro la poesia? Tutto. Spesso tra me e me ne parlo. Accarezzo (e trascrivo) pensieri che hanno proprio questo titolo saggistico: *L'insopportabilità della poesia come genere letterario*. Che cosa, chi, autorizza un essere umano a scrivere versi? Di slancio mi risponderei: nessuno. Invece non mi rispondo così. Anzi non mi rispondo affatto». Amato non odia la poesia, oppure la odia come si può odiare se stessi, con amore e rancore insieme, ma questo è per lui anche l'indice di una non assimilabilità al codice letterario vigente. Forse, più precisamente, una tale scrittura potrebbe essere avvicinata alla tradizione musicale dell'*opera buffa*, con tutte le inclinazioni colte che questo può comportare e soprattutto al carattere *orale*, musicale anche nel senso di effimero, di felicemente e dolorosamente effimero, di una tale predisposizione. La lingua di Amato, in effetti, pur nella sua luminosità e semplicità quasi da libretto d'opera — caratteristica, questa, non certo del tutto estranea, a ben vedere, al canone italiano — possiede una precisione prosodica e ritmica davvero sorprendente, forse non immediatamente percepibile, tanto è tessuta nella grana narrativa delle singole sezioni: una musicalità e

www.andreatemporelli.com

una cantabilità che non si ripercuote tanto nelle aggregazioni tra singole parole, pure presenti e dolcissime, quanto nelle inarcature di un parlato tanto naturale quanto artificialmente e ritmicamente orientato. E questa pendolarità pericolosissima, umanamente pericolosissima, tra artificio e naturalezza è forse uno dei temi sotterranei dell'intero lavoro. Una poesia, questa, che può essere facilmente confusa, per le situazioni esteriori e per certo uso dei materiali, ad una temperie di tipo rinunciatario e crepuscolare: niente di più sbagliato, a nostro avviso, sebbene la stessa lingua riesca, in molti casi, a raggiungere quella fisionomia che, nel canone italiano, solo certi dialettali, come ad esempio Raffaello Baldini, sanno ottenere — ed è chiaro che ottenerla nella lingua nazionale è impresa non da poco. La poesia di Amato, dicevamo, è al contrario una poesia a suo modo profondamente *crudele*, lacerante e perturbante, dove chi si lascia portare da quel suo cantare sommesso e come in sordina rischia di rompersi la testa per un eccesso lancinante di leggerezza e di fruibilità, tanto trasparente e limpida quanto più si avvicina al soffio unisono dell'inconsistenza, una beata e terribile inconsistenza: luogo in cui ci si perde se si segue il battito precisissimo del piede musicale del poeta. E in questo potremmo certamente vedere l'influenza, pure ben dissimulata, del magistero di Caproni, come certo caproniana è la tessitura narrativa per così dire perforata e arieggiata, e tuttavia capace di creare e raccontare storie, non solamente per lacerti irrelati, ma attraverso una costruzione concretissima e consecutiva (non a caso è proprio di Caproni il verso che chiude l'intero libro). Questa capacità di "raccontare storie" architettate nell'aria, quasi come una gesticolazione soffice e nervosa della mano, è in effetti la vera caratteristica dei testi di Amato, che ci porta alla considerazione di alcuni paradossi, anch'essi luminosi e terribili. L'ossatura dell'intero libro potrebbe essere paragonata alla corda vibrante di un archetto, che sprigiona la propria carne e la propria pelle liscia attraverso il tormento-gioia del tocco, del continuo movimento impresso e imposto da una mano invisibile, quasi a grattare insistentemente il dolore dell'esserci, l'impossibilità del non essere altro che aria. All'opposto, il terrore di non esserci più, della totale evanescenza, spinge il poeta a questa continua affabulazione, sommessa ma tenacissima, ridicola e terribile come può esserlo il mormorio beckettiano. Allora l'assoluto bisogno di precisione prosodica diventa il luogo sempre precario di questo equilibrio, all'interno del quale è praticamente impossibile capire dove il gioco si fa serio e dove la serietà si fa gioco, dove la scrittura non è altro che «un grande svolazzare» intorno «a questa Mistificazione». La "semplificazione" è auspicata ma nello stesso tempo sommamente pericolosa, poiché anche «l'universo è ecolalico / e poi basta cambiare le vocali / sole / sale» per rendere tutto arruffato e terribilmente poco serio. Del resto, come suggerisce lo stesso poeta: «Le potrei dire che ho raggiunto / quasi la Pace Eterna / però all'esterno sono tutto / un tic / c'è n'è uno in particolare / che mi gira la testa / e mi stritola i dischi vertebrali / e poi mi fa schioccare il timpano sinistro / divento quasi sordo da un orecchio / eppure gliel'ho detto / dentro è tutto diverso / nessun tremore / c'è un lago silenzioso / che nemmeno s'increspa».

Allora il poeta è un «ascoltatore di musica in vinile», preciso nel seguire i solchi

del disco, micropercorsi di consistenza che inevitabilmente finiscono «in un solco senza fine», portati da un'eterna spirale musicale, che quindi non è mai, in Amato, una vera e propria linea di fuga, quanto piuttosto una cauta intonazione con la fine del mondo. Amato è, infatti, poeta della fine del mondo sempre imminente e, per questo, mai del tutto liberatoria (e *Poesie della fine del mondo* si intitolava un libro in versi di un autore con il quale questo poeta ha certo qualcosa da spartire nel profondo), una fine del mondo che si attacca amorevolmente ai suoi infiniti titoli di coda, umanissimi quanto più sembrano lunatici e scossi da una fantasia malata e suicida, tanto che la parola *suicidio* si fa persino dolce, proprio perché nel momento in cui la si pronuncia si è ancora pienamente e disperatamente «nel proprio peso», nella propria piena consistenza, amata e odiata ad un tempo.

L'ironia, allora, assume in questa poesia caratteristiche che potremmo dire anche swiftiane, attraverso il paradosso delle dimensioni, troppo grandi o troppo piccole: il protagonista è, volta per volta, un uccellaccio ingombrante, che inciampa, come Baudelaire, sulle proprie ali oppure un essere minuscolo che si perde tra il mobilio della cucina e che non sa e non vuole più fuggire, un essere innocuo al mondo e pericoloso per se stesso […]. Il figlio Lapo, altro personaggio di questo libro, tra i molti, risulta quasi del tutto inetto alla vita, come lo sarà il padre, che decide ad un certo punto di andare a vivere sopra un albero, quasi autisticamente chiuso nel proprio udito, tanto che l'aria e il vuoto «gli piega(no) leggermente / le ginocchia sottili», eppure, «eppure Lapo / tende una mano tocca / l'arpa»: l'impossibile diventa l'unico luogo abitabile per chi è costretto alla coerenza leggerissima della musica e dell'ascolto, e possiamo certo pensare alla tessitura cristallina eppure pericolosissima delle trame ariostesche dove, in barba a certe letture incentrate sulla "semplicità", l'equilibrio si fa persino tragico, tagliente come un bisturi, dove ogni figura è stilizzata e strettissima nella sua guaina musicale e biforcuta, come una lingua fredda e viva, carica di armonia e di veleno che non si può sputare, continuamente distratti dal vento, che non fa stare in piedi, e da quelle stelle, in alto, che l'autore non sa mai se tremino di gioia o di spavento. […]

(Andrea Ponso, recensione a *L'agenzia di viaggi*,
http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/163)

La natura ossimorica di questa poesia

[…] Se le *Cucine Celesti* (Diabasis 2003), con la loro apparente levità, mostravano al lettore favolosi e innumerevoli nascondigli, in cui rifugiarsi ed eludere il vuoto, *L'Agenzia* prosegue e perfeziona l'opera di tessitura, dando voce a personaggi lucidamente pazzeschi e miracolosamente capaci di muoversi in un universo dai «grandi architravi» e dalle «cantine a volte» poggiate «sulle foglie del mare».

Il libro si articola in due parti, *Il Profumiere* e *L'agenzia di viaggi*, composte rispettivamente da nove e da sette sezioni in cui, con una «sublime alternanza» […], si susseguono sezioni narrative, sezioni propriamente liriche e sezioni quasi teatrali. Il lirismo è spesso smorzato dall'ironia, dal «pane» di una lingua straordinariamente fantasiosa eppure sempre nitida e essenziale […]. Talvolta assistiamo a

www.andreatemporelli.com

dialoghi in cui lo slittamento semantico segna il passaggio dal favoloso al concreto e viceversa: così, nello scambio di battute tra i familiari della casa eternamente in *Usucapione*, i «sacrifici» per le spese del mutuo divengono, nelle parole della nonna, «sacrifici / umani» e, con un ulteriore salto, il muoversi delle mani di lei dà vita all'immolazione di un'allodola […].

Lo stile riflette la natura ossimorica di questa poesia, nella quale il cielo è sempre oltre una finestra, un balcone, una ringhiera, è possibilità imprigionata in uno spazio «mai abbastanza vasto» per chi «è nato per volare».

Apre il libro l'*Ascoltatore di musica in vinile*, uno scrittore («io sono uno scrittore») o, meglio, «un vecchio uccello / (un uccellaccio bianco / e nero)», che, pacatamente, argomenta sulla «Mistificazione», riflette sui «passaggi sottilissimi» dei «grandi dischi a sessantotto giri» e sul mondo che finisce quando la puntina s'incanta in «un solco / senza fine». Con tecnica romanzesca, il personaggio si delinea nell'intreccio dei diversi punti di vista: quello del figlio, filtrato dal protagonista e quindi quasi interno («dice mio figlio Lapo / che ho qualcosa del santo») e quello, esterno, del dottore, interlocutore distante e incapace di capire («Lei non capirà mai / dottore»). Come in un dramma shakespeariano, è difficile stabilire chi, tra gli attori, dice la verità: l'Ascoltatore sostiene che suo figlio è pazzo («certo mio figlio è pazzo»), ma poi si autodefinisce «spettro amletico» […].

Lo spavento di Lapo, bambino fatto «ammattire per purissimo amore», è istintivo ritrarsi di fronte all'irrompere dell'*oltre* che il tic «quasi celestiale» del padre rivela. Il figlio «autistico», che di notte trascrive l'arte della Fuga, a differenza del dottore, sa intuire il nulla «che si configura / dopo i disegni / quasi infantili delle costellazioni» e che si insinua tra i fogli delle partiture di Bach: se il padre sbaglia nel voltare la pagina, se manca «il punto esatto», il nulla irrompe e Lapo «si taglia le dita / con le corde più tese e più sottili».

L'amore per Lapo è tra le sezioni più liriche del libro: prevalgono versi brevi (con qualche endecasillabo), mentre, nelle sezioni più narrative, in particolare ne *L'agenzia di viaggi*, si tende, spesso, a una misura esametrica (cfr. *passim*: settenario più endecasillabo: «se si affaccia un cliente nel piccolo negozio di mia moglie»; quinario più novenario: «e francamente non lo so se questo è immorale»; doppio settenario: «lasciami raccontare quel poco che è successo»).

I personaggi maschili del libro sembrano incapaci di abitare lo spazio degli altri: vivono nascosti negli angoli («come mio figlio sto / sempre negli angoli») oppure decidono di essere capre come il padre, Luigi Amato, che un giorno interrompe il suo camminare sul mare («mio padre camminava anche sul mare»), abbandona il commercio di «chincaglie» e spicca un salto per stormire e cantare con le foglie (cfr. *L'abitatore dell'albero*). *Il Profumiere*, leopardiano pastore errante, appeso al carretto che lo sostiene («a volte penso / se non avessi il mio carretto / non potrei stare in piedi»), risale i gironi del mercato e, in solitudine, medita sulla «minuscola immensità del suo lavoro», sulla «segreta strategia» che dispone flaconi, sacchetti, barattoli, bustine di raso proprio «al centro / del carretto». Il cuoco (cfr. sezione conclusiva del *Profumiere)*, di notte, cucina minestre per i defunti e tiene la madre chiusa in dispensa: il contatto con gli altri è possibile solo quando

www.andreatemporelli.com

dormono, quando i loro occhi «si muovono felici», sognando «feste di compleanno»; quando, nel sonno, le loro labbra «s'increspano» e tentano di dire qualcosa, anche se, «forse», non riconoscono le dita che le sfiorano («certe donnine addormentate / non si accorgono / di niente»).

L'io lirico si pone un gradino più in basso rispetto allo spazio abitato dagli altri (nell'«ombra dei paralumi» o «sotto il tavolo da cucina») oppure tenta di ascendere, magari arrampicandosi «ai calzini degli angeli» (cfr. *La fabbrica dei calzini*).

Uscite dal seminato o in bilico e in attesa di cadere (e la caduta è volo rilkiano), queste maschere dell'io guardano al mondo come Gregor Sampsa spia l'esistenza che si svolge nel vicino e irraggiungibile salotto.

Nella seconda parte del libro, *L'agenzia di viaggi*, prendono vita i personaggi femminili: Ada/Adelaide, la moglie «santa», e Elsa, l'inesistente amante a cui sono dedicate «lettere sognanti», Proserpina e, al tempo stesso, «donnone panciuto» con «mani pesanti / da stiratrice». Il poeta raffigura Elsa con lo stesso procedimento con cui traduce *l'Ars amatoria* di Ovidio (cfr. p. 107) […].

Mentre l'io lirico «riordina il creato» come «giocasse a Lego», scrive a Elsa e, se non dorme, traduce Lucrezio, Ada/Adelaide gli mura intorno la casa e, «dal nulla / o con un po' di fango», modella figli, vestiti e scarpe.

Nel microcosmo dell'*Agenzia* non esistono veri viaggi: la vita è una «sosta nel nulla», il tempo «striscia sulle cose» con «leggerezza» e, se qualcosa accade, è l'io che scrive a farla accadere (cfr. p.111) […].

In questo universo chiuso e immobile, i rapporti tra l'interno e l'esterno si invertono: da fuori, dalla finestra che dà su un giardino/paradiso, Nedo, lare dal naso dantesco e dal collo di giraffa, si affaccia all'«aria malsana della stanza». A Nedo è dedicata l'ultima sezione del libro, *La malattia immortale*: Amato riprende, rovesciandolo, il titolo dell'opera di Kierkegaard, *La malattia mortale,* che si apre con la resurrezione di Lazzaro. La malattia mortale è la disperazione che nasce dal non poter morire, dall'essere privi dell'ultima speranza, quella della morte. La malattia di Nedo è, invece, immortale, come il suo mondo «che esiste solo / in versi». Quando Nedo / Lazzaro si addormenta, sta al poeta compiere il gesto di Cristo, «andarlo a svegliare» […].

(Silvia Morotti, recensione a *L'agenzia di viaggi*, in «Soglie», dicembre 2006)

Una contraddizione in forma di parole

Da quando conosco Roberto Amato quasi non leggo più poesie né tantomeno cerco di scriverne. È stata una folgorazione, un risucchio, un'ondata che ha fatto pulizia. […]

Roberto Amato non è solo un bravo poeta, non è uno fra i tanti. È un vero e proprio caso letterario. Scrive da sempre, ma è solo a cinquant'anni che è uscito con il suo primo libro, *Le cucine celesti* (Diabasis, 2003) e ha vinto a mani basse un premio importante come il Viareggio. «Il miglior libro dell'anno» lo definì allora Cesare Garboli […], perché quello che Amato fa con le parole è un lavoro davvero singolare, abbaglia e sorprende. È un *unicum* che pone anche dei problemi a chi si

www.andreatemporelli.com

appassiona di letteratura. Ho appena detto che la mia idea di poesia coincide con la poesia di Amato. Ma i suoi libri sono davvero libri di poesia? In quali termini ha ancora senso distinguere fra prosa e poesia? […]

Amato non è certo l'unico a muoversi in un territorio di confine. Anzi, si potrebbe dire che da quando esiste il verso libero — cioè da quando non c'è più la necessità di rispettare precise regole formali affinché il lettore ascriva senza tentennamenti un testo al dominio della poesia — gran parte di essa abita un territorio di confine. Ma Amato ci abita a modo suo, perché lui, oltretutto, fa un uso molto attento della metrica, della scansione del verso, degli accenti. Eppure tende inequivocabilmente verso la prosa, nel senso — forse — che indicava, diversi anni fa, Giorgio Manacorda, sia pure non parlando di Amato, allora ancora inedito […]: «Ci interessa... una poesia che "vada verso la prosa", nel senso che non punti solo a enunciare sconnessi picchi di più o meno luminose metaforicità o a dimostrare l'impronunciabilità del mondo, ma vada verso il mondo, ne sia una delle espressioni più significative: parli della vita e del soggetto che la vive e quindi la esprima a partire dalle proprie esperienze, non disincarnandosi in astratte "correlazioni oggettive", siano esse mistiche o linguistiche. Non ne possiamo più del Nulla e dei suoi sacerdoti: sul finire del secolo bisogna ripensare la poesia e la sua storia... L'importante non è che la poesia sia narrativa, ma che, dentro, ci sia la prosa della vita o, se volete, addirittura, la prosa della poesia. L'importante è che la poesia non voglia essere solo poesia. L'importante è che ci sia l'onesta volontà a essere qualcos'altro che poesia, come ebbe a scrivere Pier Paolo Pasolini».

Manacorda descriveva un territorio, indicava un sentire comune a poeti molto diversi tra loro ma che alla fine potevano essere ricondotti ad una stessa tradizione […]. A questa pattuglia di poeti in cammino verso la prosa potremmo aggiungere Amato, ultimo solo in ordine di apparizione. E sottolineerei, comunque, che la sua è una poesia effettivamente narrativa, cioè che contiene in sé elementi di racconto, e al tempo stesso fortemente concentrata, semanticamente densa. Per cui, come dicevo all'inizio, davvero non ho dubbi che la poesia, in generale, sia questa. Ma i dubbi mi vengono immediatamente dopo, se passo ai versi di qualche autore vivente acclamato, riconosciuto come poeta. C'è qualcosa di radicalmente diverso in Amato, qualcosa che stride con ciò che siamo abituati a considerare poesia, da farmi oscillare di continuo tra due pensieri opposti: quello di aver capito tutto e quello di non aver capito niente. La verità sta nel mezzo? Non credo. La verità sta nel fatto che la "scrittura" di Amato (abolisco provvisoriamente la definizione di genere) è fatta di contraddizioni, ne è intessuta, imbevuta fino al midollo. È contraddizione in forma di parola. Forse per questo anch'io oscillo nel parlarne. I due poli opposti convivono senza potersi eliminare: prosa e poesia, narrazione e lirismo, chiarezza quotidiana e densità notturna della parola.

[…] Qui siamo oltre il realismo, oltre il referto quotidiano, oltre lo spaccato di vissuto. C'è il mondo esterno e quello interiore mescolati insieme, l'esperienza dei sensi e i voli (o le paludi) della mente, il diurno e l'onirico. Contraddizione in forma di parola, dicevo prima. Ma si potrebbe anche dire ambivalenza della parola e del pensiero per indicare questa caratteristica distintiva di Roberto Amato. Il

www.andreatemporelli.com

discorso scivola continuamente da una classe logica a quella opposta, dall'alto al basso, dal fuori al dentro, dal sopra al sotto, dal letterale al metaforico, dall'astratto al concreto. Il gioco degli slittamenti analogici è continuo. Si dirà che in poesia è normale procedere per somiglianze e opposizioni, che il linguaggio poetico è analogico. Ma Amato ha trovato il modo di dissimularlo, come fosse quella la norma del linguaggio. Potrei fare molto esempi di questo procedimento, di questo falso argomentare, di questo ragionar sbagliando che è un'invenzione di Amato e lo distingue fra mille.

[…] Senza che ce ne accorgiamo siamo presi da un vortice di incongruenze che suscitano il sorriso perché sembrano discorsi senza senso, anzi, proprio perché sono discorsi senza senso, ma con l'apparenza di un ragionamento, di un'argomentazione razionale. I «perché», gli «infatti», gli «e così» di Amato è raro che dimostrino qualcosa. Di solito stanno lì per sviare, sembra che conducano ad una argomentazione stringente e invece non sono altro che ponti tra categorie del pensiero inconciliabili, unite solo da qualche parziale somiglianza, geniali cortocircuiti linguistici.

Il gioco degli opposti permea ogni strato della scrittura di Amato, così che i suoi libri danno vita ad un'epopea domestica e al tempo stesso misteriosa e fantastica dove c'è — per dirla con Simona Niccolai — «un doppio movimento capace di trasformare i particolari più minuti in un universo di indicibile complicazione e viceversa, capace di avvicinare l'universo come se fosse la parata di stoviglie di una dispensa mentale». Si potrebbe anche dire che le piccolezze del mondo vengono elevate a dignità celeste e, al contrario, le altezze siderali vengo abbassate ad uso e consumo dei terrestri. […]

Narratività e ambivalenza, dunque. Ma un altro tratto fondamentale — e tipicamente, inguaribilmente poetico — della scrittura di Roberto Amato è l'ossessione per l'aspetto ritmico del verso […]. Basta sentirlo leggere, Amato, per capire quanto studio dissimulato ci sia dietro l'apparente facilità del verso, fatto anche di endecasillabi spezzati che un altro, un'altra penna (e un'altra voce) avrebbe steso certamente per intero. Le parole sarebbero state le stesse, ma non ci sarebbe stata la musica che è così tipica dei versi di Amato, con le sue pause, i suoi accenti. Ecco, è una questione di accenti. È sempre possibile fare una lettura "grammaticale" delle sue poesie seguire il discorso come fosse una prosa piana. […] Ma poi, quando più o meno si padroneggia il senso complessivo, si vede che le sospensioni del verso, gli *enjambements*, i monosillabi isolati (e, ma, sì, no...) hanno la funzione fondamentale di fare posare la voce su una parola anziché su un'altra, di sottolinearla, di dare alla lettura l'andamento dell'oralità. […] E forse non è inutile ricordare che Amato da giovane ha studiato musica, che il suo è un orecchio musicale e che ancora le sue mani, quando vogliono (cioè quasi mai), si muovono con leggerezza sulla chitarra. Cancogni, con felice e fantasiosa intuizione, parla del mondo poetico di Amato come di un «rossiniano universo» e immagina i suoi versi «con l'accompagnamento di una musica metaforicamente bandistica». Discorso, questo, ripreso più volte dai recensori e avallato dallo stesso Amato che, in più di un'occasione, si è dichiarato incline all'Opera Buffa, al tragicomico, alla farsa triste.

Ed ecco così l'ironia, altro elemento fondante della poetica di Amato. Capita di

www.andreatemporelli.com

rado di imbattersi in una poesia che si prende così poco sul serio, per lo meno nel panorama italiano. […] Amato […] si permette di riandare con la mente ad immagini "infantil-religiose", di compiere regressioni così confortanti da essere dissacranti. La fede religiosa appartiene a un altro tempo della vita, è cosa da "bambine credule", non credenti, si badi bene. L'oggetto stesso della loro fede viene sminuito, ridotto al rango di diceria, favola, superstizione. Pensare alla Pasqua o allevare grilli si equivalgono. Il ritorno improbabile all'innocenza, alla stoltezza puerile, è qualcosa di sognato e al tempo stesso disprezzato. È la condizione amara dell'adulto che con rabbia vorrebbe che il tempo si invertisse ed invidia la fanciullezza altrui perché la propria è irrimediabilmente trascorsa […].

Nel panorama poetico nostrano, mi pare di vedere un atteggiamento assai diverso, dominato da una cronica, diffusa, "pesantezza". Direi che sia operante un vero e proprio pregiudizio, per cui fare poesia vuol dire impostare la voce, indossare vesti paludate, cercare di esprimere l'inesprimibile con parole alte, arcane, di miscelare i segni così da creare una nebbia dietro la quale, spesso, complice l'apatia del piccolo pubblico della poesia, si nasconde poco o nulla […].

Narratività, ambivalenza, cantabilità e ironia, ho detto finora. Ognuno di questi quattro elementi non è in sé originale, esclusivo di Amato. Il loro intreccio sì. La risultante di questi vettori è una poesia fruibile, più facile della produzione poetica media (nonostante le difficoltà di "esecuzione" che dicevo sopra), una poesia che potenzialmente potrebbe essere popolare, se ancora ci fosse l'abitudine di leggere qualcosa.

(Alessandro Trasciatti, *Ricominciare da Roberto Amato*, «Paragone Letteratura», 75-76-77 (696-698-700), febbraio-giugno 2008, ora in http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/79)

Come un acrobata dei giorni feriali

Alcuni anni fa Roberto Amato, grazie alla vittoria della sua raccolta d'esordio *Le cucine celesti* al premio Viareggio, si rivelò al pubblico della poesia italiana con la forza delle apparizioni refrattarie a ogni rito, abitudine o norma. In quel libro una specie di difficile mitezza si coniugava con timbri lievemente dissonanti e surreali, con aloni tali da imprimere alle più semplici figure del quotidiano una traiettoria eccentrica, sghemba, sfuggente alla presa. Qualcosa come un mistero indefinibile vibrava attorno alle immagini domestiche senza mai, tuttavia, gravarle di quella pesantezza morale o ideologica, di quella "melancholia" che è l'eredità topica del modernismo orfico-simbolista. Tanto più seducente riusciva quella specie di architettura visionaria in quanto precaria come un castello di carte, leggera come una spuma di nuvole, improbabile come una montagna di piatti impilati in un secchiaio…

Nella sua nuova raccolta *Il disegnatore di alberi* (Elliott Edizioni), Amato dispiega ancora i rintocchi inconfondibili della propria bizzarria. Nessuna astuta volontà di stupire, nessun calcolo scenografico o illusionistico muove questa stranezza, ma piuttosto un assenso di fondo a «tutti i mutamenti» di cui la vita si nutre spiazzando prospettive e attese, separando coloro che si amano e che dovrebbero condividere il tempo della dimora, allontanando a volte da noi il sole sino a farne «una punta di spillo», avvolgendo la realtà come un cielo «abbastanza inclinato», met-

www.andreatemporelli.com

tendoci senza tregua di fronte alla difficoltà di scegliere, di agire, di prendere una direzione anziché un'altra («Io non ho mai saputo come fare»). Proprio perché consapevole del carattere aleatorio e discontinuo del mondo, chi scrive questi singolari versi — versi senza ritmi riconoscibili, irregolari come elastici di lunghezza variabile, non di rado dilatati come spezzoni prosastici di un impossibile romanzo — si muove pure lui a *zigzag*, entra nelle occasioni per uscirne e viceversa, disegna figure per cancellarle con la stessa scioltezza di chi strofina uno straccio su una lavagna, ci mostra il diritto e il rovescio degli alberi (le loro foglie dagli «angoli taglienti», le loro «mani», i loro «piedi» o gli «occhi»), si confessa e nasconde, ammicca alla propria stanchezza e dichiara il gusto di ritrovare la primavera («mi piace perfino starnutire / per tutti questi pollini») e fa mille altre cose volteggiando e ondeggiando come un acrobata dei giorni feriali. Di qualunque argomento parli o qualsiasi immagine evochi, la sua lingua è «magra» come uno sbuffo asciutto di vento, quieta e insieme sottilmente inquieta, semplice e paradossale, prossima alle verità più usuali (perché «ci sono luoghi comuni bellissimi») e remota come il volo di un airone in un cielo di sogni fluttuanti fra l'alba e la notte. Forse il sogno più vero del poeta è scrivere pagine del tutto bianche, sciolte da quelle strettoie che sono sempre i libri compiuti. Solo in pagine di questo genere la sua voce potrebbe liberare «pensieri bianchi come fossero omelette», pensieri lunari e dolci, pensieri tessuti d'aria e silenzio, a cui affidarsi per credere, malgrado tutto, che è impossibile morire, che è impossibile «scivolare dal tetto» stellato dei nostri amori, anche se quaggiù, nel regno della gravità, ogni cosa sembra un inganno, una paura, una trappola preparata per tarparci le ali, per farci dimenticare la nostra natura puntuta e irriducibile di uccelli.

(Paolo Lagazzi, *Le foglie e i rami come metafore di ogni mutamento*, «La Gazzetta di Parma», 1 maggio 2009)

Un architetto della leggerezza

Roberto Amato è un grande architetto della leggerezza, uno dei poeti che più ha saputo abitare il vuoto: arrampicato su un albero, in bilico su un tetto o sporto fino al limite del davanzale, ha costruito un mondo suo dove, come in un gioco di bambini, gli elementi della realtà vengono rovesciati, cambiati di posto. In questo universo, come nel mito e nella fiaba, figure umane si confondono con animali e piante, in una continua metamorfosi, in una germinazione di parentele che dalla famiglia affonda in tutto il creato.

Ad osservare e disegnare tutto è l'occhio del bambino, ora adulto, pacato nel riconoscere la propria follia, la visuale distorta che lievita fino a congiungere l'impasto più materico con gli angeli, "i culi delle nonne" con il cielo, con un riso trattenuto e serio che non si nega nulla, consapevole della libertà che ha saputo conquistarsi e, con Beckett, che «non c'è niente di più comico dell'infelicità». Dall'esordio con *Le cucine celesti* al suo secondo libro, *L'agenzia di viaggi* (editi entrambi per Diabasis nel 2003 e nel 2006), Amato amplifica la tendenza ad intrecciare brevi sequenze di storie, inseguendo il contrarsi e il dilatarsi del campo visivo, come per un impulso a soggiacere e a liberarsi dal potere degli oggetti che, ad un tratto, escono dalle consuete proporzioni.

www.andreatemporelli.com

Tutti i suoi libri sono attraversati da un'aria musicale di riprese e motivi in dialogo tra loro, come atti di una commedia agro-dolce, episodi di un tragicomico romanzo in versi. Compare nella seconda parte dell'A*genzia di viaggi* una sezione, *Lettere a Elsa*, che anticipa la struttura del suo libro più recente, *Il disegnatore di alberi* (Elliot, 2009). Qui l'originalissimo mondo di Amato, in bilico tra la leggerezza dell'onirico e il filo sottile che gli permette di "non volare via", di non salire al cielo come una delle colorate figure di Chagall, s'innesta sulla scia di un libro (le *Lettere a Milena* di Franz Kafka) che possiamo immaginare rimasto a lungo sul comodino dell'autore, a lievitare nel sonno, a "nutrire" le sue parole "perseguitate" dal bianco. Sulle presenze della moglie, della madre e del dottore, già comparse come richiami all'ordine e alla ragione, prevale quella dell'amata lontana. A lei, con una sincerità disarmante, il protagonista indirizza i propri dolci deliri, confessando paure e ossessioni.

Quanto più si mostra "incosciente", fragile e in preda ai suoi soliloqui, tanto più sorprendente si fa l'immaginazione, salda la casa costruita sul vuoto, perché «Non c'è nulla di giusto in questo punto del mondo. / Nulla di mio e di tuo / interamente. // Ci sono solo gli altri che ci prendono alla sprovvista / e ci abitano / quando nel sonno ci lasciamo attraversare / come ponti di carta». Non importa se lei sia una donna spiata nella sua vita matrimoniale, una bambina che lo guarda mentre lui con la sabbia "ricostruisce il mondo", un albero amato, abbracciato fino a desiderarlo umano: chi legge diventa lei, il destinatario di queste lettere che hanno costruito un'altra casa, "lassù", nel bianco della pagina, nel "silenzio che cresce" e porta verso un'altra realtà. Ma non pensiamo ad una fuga: la poesia di Amato è sempre intessuta con un doppio filo, abita la leggerezza come la quotidianità. E se la sua meravigliosa ironia può dare l'impressione di non afferrarlo mai, proprio come un uccello selvatico che si appoggia sui rami più bassi, ricordiamo che il vuoto «pneumatico» da cui si origina la sua voce, è anche quello di una presenza che la nostra mano non potrà mai accertare abbastanza (così nel gesto che apre il libro e lo chiude con le parole di San Giovanni).

(Franca Mancinelli, recensione a *Il disegnatore di alberi*, «Poesia», n. 240, luglio/agosto 2009, pp. 66-67, ora in http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/762&size=thumbnail)

Un libro di metamorfosi

Si potrebbero dire molte cose su Roberto Amato. O anche niente. Anzi, forse sarebbe meglio non dire niente, mi sembrerebbe più adeguato alla sua condizione di poeta in fase di sparizione. Sì, perché è un dato di fatto che Amato, come poeta ma anche come uomo, si sta estinguendo. Il suo ultimo libro, *Il disegnatore di alberi* consta di sole 93 pagine, mentre il precedente, *L'agenzia di viaggi* era di 163 pagine e il primo, *Le cucine celesti*, di ben 172! Di queste 93 pagine, 20 — dico 20 — sono completamente bianche, quindi Amato ha dato alle stampe appena 73 pagine di poesia, che è il suo *record* negativo.

Non credo che tutto ciò sia un caso, perché ci sono altri elementi che confermano la tendenza amatiana all'assottigliamento, addirittura si potrebbe sospettare

www.andreatemporelli.com

che Amato stia andando verso una specie di ermetismo, verso l'assoluto della pagina bianca. Infatti una sezione del libro si intitola *Le pagine bianche* e una addirittura *Il bianco*.

E mi pare che siano meno numerosi anche i personaggi, è chiaro che Amato sta facendo economia: qui abbiamo soltanto Roberto e l'innamorata Elsa, il marito di Elsa (che non si sa come si chiama, Amato ha risparmiato anche sul nome), la moglie di Roberto (che pure non ha nome), due figli appena accennati (Ondina e Ezechiele), poi c'è la madre di Roberto, il padre che scalcia verso le stelle, c'è un dottore ma è un vocativo molto vago… insomma il nucleo familiare — che per Amato è una sorta di compagnia teatrale — pare essersi rarefatto, l'universo si è ristretto alla dimensione del due, della coppia epistolare, che ha intorno alcune appendici ma che accentra su di sé la sostanza del racconto.

Come tutti i libri di Amato, anche questo è un libro di metamorfosi: l'io poetico-narrativo si modifica durante il corso del libro, roberto-fiore, roberto-albero, roberto-uccello, roberto-bambino; lo stesso dicasi del tu a cui il poeta si riferisce, questa Elsa che è di volta in volta donna-albero, donna-uccello, donna-bambina… […].

Somiglianza. Qui siamo appena prima della sezione intitolata *Nel parlatorio di una clinica per uccelli* e ci sono già le prime avvisaglie della trasformazione del poeta in volatile, infatti dice: «Ti scrivo come potrebbe farlo un uccello impagliato». Ora, che gli uccelli impagliati scrivano è tutto da dimostrare, ma resta il fatto che il poeta Roberto si descrive già in questa fase pennuta e mortuaria e tuttavia scrivente.

Subito dopo, la rigidità dell'impagliatura richiama un'altra rigidità, quella dell'inamidatura e quindi il poeta diventa addirittura un «uccello inamidato», cosa più consona ad una mente perseguitata dal bianco («io ti dico così / perché il bianco mi perseguita»), più consona giacché l'amido si usa per stirare le camice bianche. E infine, questo bianco di cose inamidate, di questi centrini fatti all'uncinetto, diventa silenzio: bianco = silenzio. Il poeta si dichiara «un uomo reticente», che non parla, ma si giustifica facendo capire che è stato testimone di cose che non si possono esprimere a parole, che è stato soverchiato dalla visione dolorosa e impotente di quel padre che «annaspava nella materia oscura del cielo. In quella malta spessa». C'è un moto di commozione, di pietà filiale e al tempo stesso di muta disperazione per non potere aiutare quel padre «che non era fatto per scalciare così / lui che era nato per brucare tranquillamente i licheni sulle tegole». E questa dimensione affettiva e pietosa, questo ingresso in una sfera, diciamo più nera, di sofferenza indicibile è resa possibile dallo spostamento del discorso da oggetti bianchi a oggetti neri, dall'amido di farina alla malta oscura del cielo, quindi da un passaggio non giocato sulla somiglianza, ma sull'opposizione.

Amato fa economia, dicevo prima, ma questo libro è solo apparentemente il più semplice e il più breve. Direi piuttosto che è il libro più doloroso, tutto costruito su un senso di impossibilità e che ha — mi pare — il suo centro nella sezione *Dove il mondo cresceva nei sillabari*, perché lì si tocca perfino l'impraticabilità del ricordo, della fuga nel *souvenir* d'infanzia, perché anch'esso è ormai solo la proiezione di una impossibilità presente.

(Alessandro Trasciatti, *Nullo Amato*, http://trasciatti.it/vecchiosito/?q=node/867)

www.andreatemporelli.com

Andrea Cirolla

Esistere leggermente

Sono giorni e sono notti che cerco Roberto Amato. Non c'è più. Pare sparito.

Dopo aver letto *L'Agenzia di viaggi* mi venne in mente che fosse un autore fantasma, una creatura letteraria, lo pseudonimo già di per sé poetico di qualche professore sospettabile di buona pazzia. Prima di leggere quel libro, ho rincorso a lungo la sua identità, ma già allora si sfrangiava in una messe di riflessi che come fonte non avevano Roberto Amato e nemmeno potevano averlo, essendo lui un misterioso vuoto a rendere. A rendere che cosa? Magia, ne sono sicuro. Stupore, anche. Silenzio, quello che consegue alla manifestazione del bello. Un magico e stupefacente silenzio. Rendeva questo, ma non soltanto, infatti continua a restituire qualcosa. Dico così, poi non riesco a stringere niente tra le mani. Anche il sentimento non gli tiene dietro. E i riflessi? Se non erano i riflessi della sua identità sfuggente, allora erano i riflessi di cosa? Il discorso si fa confuso... Ma poi, che un poeta sia sempre lì lì per sparire, sospeso tra apparizione e invisibilità, in fondo può anche essere.

In ogni caso posso spingermi a dire, quasi con certezza, di aver visto davvero, un paio di volte almeno, un uomo chiamato "Roberto Amato". Le mie immagini però sono talmente sfocate... Per fortuna mi vengono in soccorso le testimonianze di altre persone che lo hanno incontrato; quando le leggo, sento dentro di me una misteriosa sintonia. Nemmeno loro restituiscono la verità su Amato, ma sento che così, unendo descrizioni a racconti, immagini a immaginazioni, la sua figura si ricompone o assume perlomeno una sorta di concretezza. Ho scelto due "ritratti". Il primo è di Manlio Cancogni. Nella *Nota introduttiva* alle *Cucine celesti* dice che Amato è un «suonatore mirabile» (e non solo per i suoi trascorsi musicali). Dice che «pare uscito da un racconto nordico di maghi e stregonerie», che è «alto, magro, allampanato» e che «una barba incolta gli nasconde il viso pallido e infantile dove si smarriscono gli occhi chiari e un poco umidi». Il secondo è *La casa di Amato*, un piccolo testo di Alessandro Trasciatti, il suo sedicente "biografo ufficiale". Ho sentito leggere questa pagina in un paio di occasioni pubbliche. Ogni volta tutti ridevano e anch'io, lo ammetto; solo che io ridevo per passare inosservato. Fossi stato per conto mio, avrei pianto. Tutto quello scherzare mi metteva in uno stato interiore di serietà molto vicino alla malinconia. La pagina parla della casa del poeta, dei figli e della moglie dedita alla preparazione di pasti ricchi e invitanti. Amato però, al limite dell'irrispettoso, decide sempre di non mangiarli. Si fa cucinare appositamente un uovo alla *coque*, quindi «lo spacca col cucchiaino e ci infila dentro il beccuccio. Poi magari, per finire il pasto, mangia un chicco d'uva». Stando sempre al Trasciatti, la casa di Amato non si direbbe propriamente una casa, ma «una specie di corridoio lunghissimo» pieno di porte e poco illuminato, «perché c'è solo una lampadina fioca verso il fondo, vicino alla porta del bagno», dove sta sempre chiuso un filosofo suo amico.

Ciò potrà dare qualche coordinata, se pure avesse senso parlare di coordinate quando ci si confronta coi poeti. Wisława Szymborska scrive: «La divisione in cielo e

www.andreatemporelli.com

terra / non è il modo appropriato / di pensare a questa totalità. / Permette solo di sopravvivere / a un indirizzo più esatto, / più facile da trovare, / se dovessero cercarmi». Si potrebbe dire la stessa cosa di Amato. Ogni sua pagina è un piccolo suono non completamente isolato: da solo comprende tutti gli altri. A questa totalità non è sufficiente accostarsi armandosi del solito senso dell'orientamento, di coordinate, di certezze come la divisione perfetta (che perfetta non è mai) tra cielo e terra.

In uno stralcio di conversazione Amato mi disse: «Non si può ricostruire una cosa senza averla prima mandata in frantumi. Cielo e terra si contrappongono eppure vivono in simbiosi. Si aiutano ad esistere, ecco. Se ci pensi bene l'esistenza non è un fatto così scontato e involontario. Ogni cosa ha una segreta volontà di esistere, di rappresentare se stessa e di nutrire il proprio contrario». Mi accorgo giusto adesso, trascrivendolo, del modo in cui, accanto alla poesia della Szymborska, il ragionamento si completi. E a pensarci bene questo inedito binomio italo-polacco funziona su piani anche più ampi. Durante un'intervista alla Szymborska, la studiosa Federica Clementi descrive la sua ironia come un «antidoto contro il sentimentalismo, il patetismo», un'ironia «venata di compassione, […] vicina agli altri». Similmente, l'ironia di Amato non è del tipo sprezzante, altezzoso; al contrario promuove una certa indulgenza verso i personaggi dei suoi libri e, in fondo, anche verso il lettore stesso, verso di me, che sono finito mio malgrado a comparare letterature tanto distanti, e invece volevo soltanto attenermi all'esperienza.

Ma più cerco di raccontare la mia esperienza della poesia di Amato, più la comunicazione si fa impossibile. Non riesco a dire nulla. Penso che questa potrebbe essere una lettera sull'incomunicabilità o magari una lettera ad Amato stesso. «*Caro Roberto...*». Sì, ma poi, che dire? Se guardo al suo breve percorso pubblico di poeta (l'altro, privato e sommerso, è a dir poco sterminato), che vedo? Nel dirglielo mi vergognerei della confusione, ma certamente attaccherei così e cioè che vedo innanzitutto una convinta, lenta e ripetitiva messa a fuoco, di sentimenti, non di temi, anche se in questo caso rende meglio il tedesco dell'italiano. È alla restituzione in parole e musica (silente, quasi impercettibile) di una *Stimmung*, uno "stato d'animo", che si è dedicato finora, senza trovarne i contorni e senza suggerire una definizione, procedendo al contrario, per opposizione, come parlando d'altro, giungendo al cuore delle cose per via indiretta. Questa è di nuovo l'ironia, il suo percorso e la sua grazia, l'unica via possibile alla poesia. Nella lettura, durante l'ascolto, o in qualunque altro modo la si riceva (ed è sempre in uno spazio privato), ciò che si mette in una poesia non trasmigra coi suoni, da orecchio a orecchio, né con i significati, da cervello a cervello, nemmeno con le emozioni. Nulla si muove e si sposta, tutto si ripete o, perlomeno, può ripetersi, di interiorità in interiorità, con le debite variazioni, oppure anche con delle assurde identità di affetti. Certo, se la poesia è vera poesia.

C'è un'altra cosa che riconosco subito, pensando ai libri di Amato. È una cosa banale, si vede e si tocca addirittura: dalle *Cucine* all'*Agenzia* fino all'ultimo *Il disegnatore di alberi*, il poeta è avanzato per assottigliamento, sconfinando a ogni passo sempre più nel bianco. Di questa "tendenza amatiana" si è accorto anche l'amico e sedicente biografo ufficiale di cui sopra. È un dato casuale, forse. O forse

www.andreatemporelli.com

no, perché io direi che non a caso, del *Disegnatore*, mi ha colpito subito quella particolare sezione dell'*Appendice* intitolata *Le pagine bianche*. Io so che Amato sogna un libro di poesie completamente bianco; da qualche parte lo deve anche aver scritto, di un mare cartaceo che dalla destra della pagina sottrae, a suon di risacche (o a piccoli colpi di silenzio), le parole, fino a conquistare ogni margine. Lasciando tutto lo spazio al bianco, sottraendo, sottraendo spazio, o sfondandolo, non so. Com'è facile divagare. E allora torno alla concretezza, concedendomi il piacere di una pagina del *Disegnatore*. Mi è molto cara. Sta al numero ottantanove, parla a sua volta di una pagina, ma tutta bianca (appunto), che c'era e poi non più. «Mi angosciava? / Non so». In una variante, di una versione precedente del libro che un giorno Amato mi ha permesso di leggere, erano previste cinque epigrafi funerarie per creature celesti (gli scalpellini). Di cinque ce ne rimangono due, la seconda del paio recita in corsivo: «Da questo punto dello spazio / vedo Milena e Franz che litigano continuamente. / Però ormai sono qui / e non posso spostarmi in una camera d'albergo / a Vienna / dove magari si addormentarono insieme / leggendo una pagina bianca». La sapienza di leggere una pagina bianca... forse sta qui la poesia, la sua "camera" vuota.

Il vuoto, il silenzio, sono come malattie, di quelle trasmissibili con la convivenza. Se non fossi convinto di avere in fondo a che fare *solo* con dei libri (ma che oggetti misteriosi, i libri), ora sarei totalmente ammalato di questo silenzio contro cui si lancia, disperata, la poesia. I due innamorati che s'addormentano leggendo una pagina bianca, ecco che mi sembra un'immagine perfetta. *Lui* e *lei* si direbbero più di due amanti: una cosa sola! Possono incontrarsi, realmente, soltanto in sogno, ma il sogno, si sa, non contempla mai più di un sognante. E allora che cosa succede? Che la perfezione, o quel che dovrebbe essere, non trova mai un luogo e un tempo. Si sogna sempre un sogno alla volta, una persona alla volta; non ci incontriamo mai veramente e l'amore, se esiste, è una cosa assurda. *Lui* e *lei* non sapranno mai che cos'è l'amore; è passato così vicino, eppure era così lontano. Ugualmente Milena e Franz: se si incontrano, bisogna ammetterlo, è solo nella perfezione impossibile di una pagina bianca, dentro a un sogno, il sogno sognato dal poeta. Anche la terra e il cielo non si incontrano mai, ma si arrendono a condividere una sede comune, sono il disegno di un recinto "sacro", il mondo. Il mondo, daccapo, è dove sono condannati all'incomunicabilità l'amante e l'amato, Amato e il suo lettore, la poesia e chi la legge, dunque per primo chi la fa, che sarebbe come dire: chi prestandosi alla grazia le permette di farsi.

Ecco che cosa porta impresso la quarta di copertina del *Disegnatore*: «Bisognerà che qualcosa ne faccia comunque / di queste lettere. / Che le usi per venire da te o per allontanarmi. / Per essere qualcosa di tuo ma non esattamente / di quello che ti appartiene». Se il ruolo di questi versi è avvertire il lettore su ciò che gli capiterà aprendo il libro, forse danno qualche conferma, chiudendole, anche a queste mie poche pagine. A me sembra un finale giusto, qualcosa di giusto in cui finire, ma rimanendo, perché sì, in fondo, anche se straziante, è bello stare qui.

Noi non andremo da nessuna parte.
*Se c'è una giustizia divina rimarremo bloccati qui per sempre (*r. a.).

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Roberto Amato: «Abbiamo finito il cielo»

Che Roberto Amato sia un poeta appartato è noto a tutti, ma in questi tempi di massificazione mi sto sempre più convincendo che la qualità vada cercata nella periferia. Come diceva Seneca, troppo spesso siamo attratti dalla "moda" come pecore che cercano ciò che si fa e non ciò che si dovrebbe fare. E, in momento di grande cambiamento la spinta al rinnovamento non viene operata dalla massa, ma dai singoli che nella specola del loro *atelier* privato lanciano messaggi, assai poco apprezzati da chi continua a seguire il "novecento".

Dove sta l'originalità del poeta? In lui si possono rintracciare agganci con la tradizione e la critica non trova difficoltà a scorgerli. Del resto dopo più di ottocento anni di lirica, basta scrivere una parola perché qualcuno vi scorga un riflesso di precedenti autori. Eppure In Amato risuona una voce particolare, una voce che segue una strada autonoma e densa di suggestione.

Che egli rappresenti la "liquidità" dell'epoca attuale non è indice di originalità. Ne abbiamo rintracciato la presenza in molti scrittori durante questi anni di lavoro sulla letteratura contemporanea, ma che egli la svisceri in precise implicazioni, la affronti in profondità, individui una maniera personale di rappresentazione questo è un risultato difficilmente rintracciabile in altri lavori.

La situazione attuale è tragica: «la casa è sprofondata / per molte miglia marine»; siamo giunti in questo abisso senza accorgerci accorti, «noi stavamo tranquilli», «in un ozio praticamente / eterno», fiduciosi nelle ideologie, nel progresso, nella scienza, inebriati dalla massificazione massmediale al punto da non considerare necessario l'impegno per operare una "controcultura".

Il senso del "vuoto", del *manque-à-être*, viene sottoposto ad analisi con puntiglio: in primo luogo sotto il profilo ontologico: «Ecco che non esisto / — come dice di me mio figlio Lapo / — eppure assisto»; poi sotto il profilo esistenziale: «io sono un pinzimonio / divento cose da mangiare». Una tale condizione — si badi bene — viene rappresentata più che come dissoluzione o come moltiplicazione dell'io, visibile in Sereni e in Caproni, come mutamento, come trasformazione. Pertanto, le figure poetiche, reali, consistenti, quei personaggi che agiscono, lavorano o si adagiano in atteggiamenti rinunciatari, che si trasformano in animali o in elementi naturali, non vanno interpretati come metafore o come simboli. A mio parere, vanno colti come figure di una *metamorfosi* perenne cui sono sottoposti la realtà e l'uomo, percettibile in modo particolare nel nostro periodo storico, in cui tutto ha subìto un processo di accelerazione tale da indurre a smarrire l'identità. Pensiamo solo alle pubblicazioni: tutto si riduce al quotidiano. Quello che oggi viene sbandierato come il libro dell'anno, del secolo, del millennio, domani diventa obsoleto, come un biglietto ferroviario, che nel momento in cui viene esibito, viene obliterato. Del resto, la connessione alla rete, l'uso dell'aereo, la televisione, il telefono ci permettono di superare distanze in maniere assolutamente impensabile soltanto cinquant'anni fa.

Omnia mutantur: il sostrato filosofico delle *Metamorfosi* di Ovidio può essere assunto come strumento interpretativo delle composizioni poetiche di Roberto

www.andreatemporelli.com

Amato, con la differenza rispetto al poema latino che le trasformazioni non raggiungono mai lo stato definitivo; nell'epoca postmoderna esse tendono sempre ad altre forme, come l'identità dell'io poetico che da "pinzimonio" si trasforma in "uccello" e poi in "fiore". Per questo la componente realistica («mangio bietole e rape / e le cipolle rosa / e l'insalata fresca / solo del mio giardino») costituisce la parte iniziale del processo che attraverso passaggi successivi raggiunge aspetti inconsueti. Non si tratta di ossimori, ma di un vero o proprio "scivolamento" metamorfico. In tal senso si può inquadrare anche l'uso delle citazioni classiche, come quelle tratte dal *De rerum natura* di Lucrezio, accostate con sagace ironia alla trita quotidianità dell'«omnibus omnes / che a me pareva il cielo delle donne / quando soffia col vento dei camini». E lo "scivolamento" (Andrea Cirolla parla di "sineciosi") va rinvenuto negli elementi fondanti del pensiero poetico di Amato e cioè nel passaggio tra poesia e vita, tra fantasia e realtà, tra pensiero e mondo, dove trova posto il padre giardiniere e il «cinguettare di quella zia». Del resto, l'essere stesso è "liquido": « il mondo è sottilmente / psicolabile», così come «il mondo è ecolalico», privo cioè di consistenza, capace soltanto di ripetere parole dette da altri, «un qualcosa tra il monaco / e il licantropo». Da qui l'assoluta necessità di difendere un'identità prossima alla cancellazione («sono ancora Roberto / finché mia madre è viva / e mi cucina / sempre la stessa cosa»), non costruita personalmente mediante la fondazione di un nuovo ordine o di una nuova *Weltanschauung*, ma abbozzata attraverso l'aggrapparsi ad un relitto del passato (la cucina della madre ossia la regressione nel passato storico e individuale). Ma Amato, pur nella consapevolezza che il passato conteneva quella solidità e quella stabilità di pensiero necessaria alla fondazione di una cultura («c'erano grandi camere / e dietro i paraventi / si sentiva il russare senza fine / dei bisavoli e dei trisavoli / dei parenti più antichi»), non opera alcuna forma di mitizzazione, come Pasolini o come alcuni contemporanei poeti dialettali. Anche le epoche anteriori presentavano precisi limiti, sia pure entro un quadro preciso di riferimenti. Ora, invece, «la casa non esist[e] più / da tempo». Ma non è produttivo soffermarsi su posizioni nostalgiche, perché le epoche anteriori sono sepolte («i ritratti dei parenti /dondolano / […] // tutte le sedie stanno su un piede solo»; «Mio padre / non ha una funzione precisa») e non ci si può appellare ad esse né alle loro elaborazioni culturali, sociali e morali per risolvere i problemi del presente.

La "liquidità" dell'essere comporta la "liquidità" dei rapporti con sé, con gli altri e con il mondo con la conseguente aporia gnoseologica e psichica, seme del relativismo: «come al solito ha detto che non è vero / che sono prigioniero qui / e che la stanza non è chiusa a chiave». Il moltiplicarsi delle prospettive produce come risultato problemi di comunicazione, di comprensione reciproca. Del resto, nota il poeta «scivola[…] lentamente la casa», perché «io non ho un'opinione precisa su niente». E la "liquidità" gnoseologica genera, come in Pirandello, il moltiplicarsi delle verità: «Spesso parlo con tuo marito di cose che ti riguardano. / Una volta gli ho detto di chiudere bene la finestra di camera vostra / perché secondo me avresti potuto lasciarmi cadere una treccia. / Lui ci ha riso (è un uomo molto pratico) e mi ha fatto notare / che porti i capelli corti da quando avevi sedici anni. / Io l'ho

www.andreatemporelli.com

guardato dritto negli occhi più che altro per fargli capire / che non li abbasso gli occhi di fronte a uno come lui / che non si intende di capelli e che forse non ha mai visto una treccia / in vita sua». La "liquidità" gnoseologica produce la "liquidità" sentimentale: «l'amore è urticante». Ma la "liquidità" poco alla volta genera l'indistinto, la pagina bianca, dove «gli invitati non mi hanno riconosciuto»: la parola staccata dalla realtà non può che cadere nel silenzio, che per Clemente Rebora assumeva un significato mistico, per Amato il senso di una consunzione angosciosa. Di fronte a tale difficoltà il poeta avverte il pericolo del *divertissement*, cui si può ascrivere molta poesia del "novecento", lontana dalla vita: «soprattutto mi piace stendere / il cartellone del Gioco dell'Oca / e tirare giù di dati / che però non smettono più / di rotolare».

Ad un primo sguardo, può sembrare che la rappresentazione di una simile situazione si limiti alla commedia; sena dubbio lo stile induce a tale conclusione. Ma, se si affonda lo sguardo, ci si accorge che tale atteggiamento non è altro che il rovescio di una vera e propria tragedia, consumata nell'intimo e "razionalizzata" al fine di dominarla, come denota la paura della metamorfosi, avvertibile nei «segni disperati» lanciati all'«uccello che passa [e] non […] vede», nel tetto che cede, nei muratori che «scalzano / con i piedi di porco / i fondamenti». Da qui un desiderio di "consistenza" ricercata nella realtà umile («Le spore gli acari i microbi / la vita che si svolge intorno al battiscopa»).

Non tragga in inganno la rappresentazione decisamente realistica della fase iniziale: il passaggio dall'una all'altra forma (ri-forma) viene presentata come un evento naturale, normale, come nell'apertura della *Metamorfosi* di Kafka, quando Gregor Samsa si trova mutato in insetto quasi fosse un fatto naturale, o come nelle "fiabe" palazzaschiane («è una donnina dalle mani bianche bianche») immerse in un'atmosfera di perplessa normalità. Prova ne è la necessità di scrivere per essere («Tu lo capisci questo bisogno di scriverti?»), quel bisogno di comunicare per sottrarsi alla "liquidità" postmoderna che ha distrutto le categorie cronotopiche ed ha sviluppato in modo abnorme il mondo virtuale: «È come / se avessimo abitato mettiamo a Vienna ai tempi / di Francesco Giuseppe». E tale "leggerezza", per usare una categoria lagazziana, visibile nel costante riferimento agli uccelli, altro non è che uno strumento per oggettivare, delimitare e dominare l'angoscia della dissoluzione dell'io, del mondo e dei punti di riferimento.

Da qui sorge il compito della poesia di «scavare sotto la casa» per rifare le fondamenta, per rintracciare i germi della dissoluzione contemporanea. Il poeta non nasconde segni di speranza: «c'era qualche cicogna dalla pelle d'oca / qualche bambino scivolato»; egli, infatti, deve testimoniare di essere rimasto a «sorvegliare / il buco che è rimasto in cielo», a scovare i segni: «Scavo tranquillamente / la terra è morbida e ha un profumo / di nuvole». Ma il compito è arduo: subentrano le paure, la consapevolezza dei propri limiti: «io non ce l'ho una voce tutta mia / […] // allora scrivo con la punta del naso / […] / ma d'altra parte non si sono piume / né inchiostri / né modernissime stilografiche». Eppure egli non si arrende, è consapevole della responsabilità che lo investe nel momento in cui gli déi sono fuggiti dalla storia dell'umanità: «Ma chi sarà in grado di rintracciare questa traccia? Le

www.andreatemporelli.com

tracce sovente sono ben poco visibili, e sono sempre il retaggio di un'indicazione appena presentita. Essere poeti nel tempo della povertà significa: cantando, ispirarsi alla traccia degli Dei fuggiti» (Heidegger), «ora che abbiamo finito il cielo».

Il bisogno di confessione

Manlio Concogni dialoga con Roberto Amato

…di Luciano Erba non saprei cosa dire. Come di Accrocca, Roversi... Paolo Volponi come narratore è bravo, ma solo nella Macchina mondiale. *Vinse lo Strega nel '65 quando arrivai secondo. Poteva dispiacermi, invece dopo il risultato lessi il suo libro e gli scrissi dicendogli che era giusto che avesse vinto lui, perché non c'era confronto. Poi viene l'Avanguardia: Leonetti assomiglia a un'iguana, ha il viso di un'iguana. Pagliarani era uno simpatico e modesto: ti faceva disegnare una città e poi interpretava.*

Quando si è associato al Gruppo 63 è diventato di un'arroganza insopportabile. Sfoggiava tra l'altro un'enorme cravatta a farfalla. Maria Luisa Spaziani ha fatto un poemetto su Giovanna d'Arco molto bello: sostiene la tesi, per me sballata, che Giovanna non fosse una pastora (ma se da secoli è una pastora, perché lambiccarci sopra!) ma una principessa. È una donna imponente...

*Giudici era molto bravo. Questa scelta della lingua dimessa, quotidiana... Mi piaceva benché notassi già un certo tono lamentoso, ma stava bene con la persona modesta. È cresciuto in terra eretica come credente. Era cattolico di Sinistra, si dichiarava addirittura comunista cinese. Questo lamento che poi è diventato dilagante e dilagava con il dilagare dei versi... Ha fatto anche delle belle traduzioni, come quella dell'*Onegin. *Poi c'è Fernando Bandini... dopo di che si entra nella notte: la Neoavanguardia con il suo rappresentante Sanguineti. Lui non era antipatico. Gli dedicai una lunga intervista sulla «Fiera Letteraria». Di una bruttezza inenarrabile, al punto che sembrava bello, senza un dente, perché lui i denti non se li curava, se li toglieva. Con un naso mai visto. Una specie di avvoltoio, con degli occhi molto vivaci. La moglie lo trovava, mi disse lei, bellissimo, e in fondo aveva ragione: rompeva talmente gli schemi che era al di là del bello e del brutto. Certamente geniale, spiritoso, non era come le altre pecore belanti dell'Avanguardia. Lui era indipendente e poteva anche ridere. Infatti l'Avanguardia la prendeva un po', credo, sul ridere. Ma degli altri? C'è qualcuno? Il nulla. Fino alla nascita di un poeta di origini forse meridionali, ma vissuto in una provincia toscana, costiera (mi pare la Versilia, se vogliamo precisare, Viareggio), credo che non ci sia più nulla.*

Allora dovrei parlare di te... Nasci dal nulla? Sei l'unico essere vivente che non ha né babbo né mamma né comunità… sei solo. Nel vuoto. Da dove sei venuto fuori? Da una cucina probabilmente, da una cucina celeste. Ma chi leggevi tu? Non mi dire Nelo Risi… che non ha nulla a che vedere…

Mah... Mi pare fosse il '72, dunque avevo diciannove anni. Mi capitò tra le mani *Di certe cose* di Nelo Risi. Aveva la fascetta del Premio Viareggio. Bellissimo anche il titolo. Mi colpì quel particolare rapporto tra pulizia e grazia. Uso la parola "grazia" perché è molto appropriata e perché lì c'era una poesia che faceva un elenco di

www.andreatemporelli.com

tutte le persone e di tutte le cose che si muovono con grazia. Non so se la sostanza (e anche il movente) di questo linguaggio fosse un puro (e tutt'altro che astratto) rigore morale. Ma io ne coglievo semplicemente la bellezza, una bellezza, appunto, astratta.

Io parlo delle prime poesie. quelle con cui ti ho conosciuto. Mi colpirono così tanto che, ricordo, mi fermai a metà di un marciapiede, con in mano questi foglietti… e ti pubblicammo su «Sinopia». Sono state le prime poesie pubblicate?

Sì. Ma erano già "le ultime". Ho cominciato a riempire scatoloni di carta intorno ai sedici anni. Tutti fogli dattiloscritti. Mi piaceva moltissimo battere a macchina. Mi emozionava costruire una frase, lettera dopo lettera, e inciderla nel bianco tenero del foglio A4 (che ha una misura quasi aurea) con quei colpetti ritmici. Mi emozionava anche il retro della carta che conserva l'impronta estroflessa dei caratteri.

Ma non pensavi di pubblicare?

Per me anche usare l'Olivetti lettera 22 era una forma di "pubblicazione". E poi credevo che la poesia fosse una cosa magica, dunque che fosse di per sé invisibile o visibile a tutti.

Ma ti leggeva qualcuno?

Beh c'era "lo zio Silvio", Silvio Micheli, un parente acquistato: marito della sorella della madre di mia madre. Lui mi leggeva sì. Ho ancora qualche bigliettino che poi mi scriveva...

Come sei potuto arrivare a cinquant'anni così sconosciuto?

Micheli è morto... Certo avrebbe voluto che pubblicassi. Ma d'altra parte lui stesso non aveva più contatti con gli editori. Credo sia uno scrittore ingiustamente dimenticato. Strano perché mi pare un tassello importante del Neorealismo italiano. Poi insomma... uno scrittore scoperto e molto amato da Pavese... Mi viene in mente una frase di Rilke (nel *Malte*): «I versi si scrivono sempre troppo presto». Ti giuro che se tornassi indietro non ripubblicherei *Le cucine celesti*. Avevo quarantanove anni, eppure ora so che era ancora troppo presto per me. Forse c'è chi matura prima chi dopo. Diciamo che a cinquant'anni ho pubblicato un'"opera giovanile" della quale mi sono subito pentito. Forse sto maturando molto lentamente. Ma certo mentre maturo perdo qualcosa. O perderò tutto. Forse i versi si scrivono sempre troppo presto o troppo tardi. Magari non ho trovato il tempo giusto. Comunque sono diffidente... Diffido della poesia perché mi pare una cosa — non so come dire — un po' illegittima.

Spiegami.

Non so... c'è quasi sempre una spudoratezza imbarazzante nella poesia. Come può riscattarsi? Come si può pretendere che la comunità degli uomini presti orecchio al lamento di uno che apre il proprio cassetto... è una forma di monomania, di autismo, è una forma di esibizione — se ci pensi — abbastanza ignobile. Il poeta dovrebbe sempre chiedere scusa per il fatto di molestare gli altri con le proprie faccende (quasi sempre insignificanti) che poi pretendono di diventare canto o

www.andreatemporelli.com

almeno consolante rumore di fondo. Ma come si fa a pensare davvero di interessare gli altri... Una volta era facile. Bastava mettere in scena un'epopea. Ma in fondo anche Leopardi — astutamente — fa in modo che il proprio lamento sembri un lamento universale, astutamente, ma comunque pagandolo di persona... Poi non si sa se la gobba di Leopardi fosse la piega dolorosa dell'introversione oppure qualcosa che dal didentro spinge verso il fuori come una ribellione proterva. E l'umorismo di Leopardi? È una cosa che sfugge a una lettura non bene assuefatta al personaggio. Ma pensa, Manlio, uno che muore per un'indigestione di sorbetti e di confetti... Dico: uno che muore così si riscatta e paga giustamente la solitaria bellezza degli idilli. Davvero è difficilissimo per un poeta essere assolto dal genere umano. In fondo mi meraviglio che queste creature così arroganti e così chiuse in sé non siano state perseguitate e arrostite coi loro libri.

Ma quando è nato in te il senso della poesia?

Sarebbe bello se esistesse "il senso della poesia" e se potesse nascere da qualche parte, magari all'interno di una persona e poi uscire fuori come da un uovo che si schiude. Ecco mi piacerebbe essere l'uovo della poesia, ma anche il nido che lo contiene. Certo sarei obbligato a risalire all'infanzia, all'epoca degli asili nido che però mi sa che non c'erano negli Anni Cinquanta. In realtà io non ho frequentato nemmeno un asilo normale, allora posso dire che i primi ricordi poetici risalgono alle Elementari, quando il nostro maestro, il Maestro Tomei (che poi risultò essere un santo) ci leggeva la Bibbia come un Sussidiario. Ecco, le mie Elementari sono state una specie di scuola talmudica. Ricordo il dondolio del Maestro Tomei sulle pendici della cattedra (con un gambo della sedia pericolosamente fuori dal bordo del piedistallo). Ricordo un'enorme lavagna nera incorniciata di legno grigio, nera e grigia come senz'altro immaginavo il muro del pianto, e il muro del pentimento. Sì perché i Cantici del *Vecchio Testamento* sgorgavano dalla bocca del mio maestro come lacrime gastriche, come dissimulati conflitti corporali, e c'era solo da pentirsi e da espiare, attraverso un lamento complesso e contraddittorio (molto vicino al silenzio contrito di chi sbagliava i verbi e le tabelline). Che questo fosse "la poesia" ancora non lo sapevo. Ma avrei dovuto sospettarlo...

Comunque, Manlio, ho divagato e senz'altro non è così. Senz'altro la grande struttura epica (e minacciosa) dell'*Antico Testamento* non mi colpì affatto. Ricordo invece *La spigolatrice di Sapri* (di un tal Luigi Mercantini) che ci faceva recitare (anzi cantare) il Maestro Tomei: «Me ne andavo un mattino a spigolare / quando ho visto una barca in mezzo al mare». L'immagine mi irretì. Vedevo questa donna china su una distesa di spighe (probabilmente spinose) e il mare che appariva non si sa dove, se in alto o in basso o intorno, un mare avvolgente e chiamante come un'apparizione mistica e, nel mezzo di questo mare astratto, la barca, il vascello che contiene trecento giovani morituri: «Eran trecento, eran giovani e forti e sono morti», morti probabilmente perché giovani e forti in un mondo vecchio e debole, tutti agnelli sacrificali rinchiusi in un'arca funebre che dal centro del mare raggiunge una periferia insidiosa, una trappola magari intuita e divinata dalla donzelletta nei disegni del grano o di chissà quale frumento.

Sì, il senso della poesia era nel cuore e nel cervello della giovane donna che trasforma un mare di spighe in un mare celeste. Ma poi dov'era Sapri? In una Locride spostata più a nord verso il mare di Circe?

Quanti anni avevi? Hai cominciato subito a leggere poesie per conto tuo?

Non so, sette, otto. Stavo cambiando i denti. No, non ho iniziato subito a leggere poesie per conto mio. Mi bastava *La spigolatrice di Sapri*. Ma certo, quando mi stavano rispuntando gli incisivi, grazie a una donzelletta un poco più spensierata, ho scoperto la felicità universale di Leopardi, travestita di pessimismo contingente. Ma soprattutto, attraverso le osservazioni astronomiche del Conte, ho scoperto la luna, quella macchia di latte, perfettamente regolare, perfettamente tonda, che mi pendeva sulla testa e che, secondo me, era una cosa solo mia, a dispetto di tutti quelli che l'avevano corteggiata, anche — lo devo ammettere — con qualche successo.

Ma come sei arrivato alla poesia contemporanea?

Appunto attraverso Leopardi. Come sai, molto meglio di me, c'è quella linea canonica che porta a Ungaretti partendo da Petrarca. L'*Allegria* di Ungaretti mi sembrava che trasformasse questa linea in un cerchio che si chiude. Montale ne restava fuori. Mi pareva antiquato, aulico... Ci ho messo tanto a capire che il suo lavoro, apparentemente faticoso, in realtà era profondamente costruttivo e in senso soprattutto verticale.

Ungaretti diceva di Montale, con cattiveria, che è un Pascoli con un suo burchiellismo; non è stupida, però, questa definizione…

Montale... è anche un cicaleccio...

«*Tremuli scricchi di cicale dai caldi picchi…*»

Ricordo di avere scoperto gli *Ossi* al colmo dell'estate. È un poeta estivo Montale, agostano: il sole a picco, le due, le tre. Andavo in bicicletta (una Bianchi più che verdina proprio verde erba) verso Lido di Camaiore e non c'era nessuno, c'era soltanto questo sole ossuto (e senz'altro montaliano): una natura arroventata e, come dice lui, "disanimata". Io invece mi sento animato d'estate... fino a ottobre. È una stagione miracolosa. Poi muoio. Non mi piace l'inverno.

«Poi al lungo male dell'inverno / compagni avrò qui solo / quel pensiero, e sui tetti il muto passero. // Alla mia solitudine le rondini / mancheranno, / e ai miei dì tardi l'amore» (Saba).

Non amo Saba. Qui però mi piace. Forse perché leopardeggia. Ho letto tanti anni fa *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Mi pare un libro bizzarro. Insomma trovo assurdo che si possa scrivere un libro in difesa della propria poesia e della propria persona.

Ma davvero sei così contrario alla poesia?

Mah... ti faccio un esempio. Ieri sera tornavo a casa dal negozietto (nel quale faccio finta di lavorare) e riflettevo sulle relazioni tra le persone. Pensavo che in fondo l'unica cosa che conta sono "le relazioni tra le persone". E questo è il terreno della narrativa...

www.andreatemporelli.com

La poesia è l'espressione iniziale… alcuni ci restano tutta la vita.

Sì, i cosiddetti poeti ci restano tutta la vita. Ma perché? Me lo spieghi? Perché non sanno staccarsi da sé o perché credono sinceramente che questo "sé" sia un modello universale? Io ci vedo qualcosa di immorale, quasi di irreligioso. Il narratore ha, si potrebbe dire, un riscatto sociale perché parla dei rapporti tra le persone, che è ciò che conta anche dal punto di vista religioso. In fondo il rito religioso è sempre qualcosa che collega le persone…

Infatti... religio… *non è solitaria... a parte i mistici…*

Sì i mistici... io riesco a sopportare la figura del poeta solo se penso a uno che si stacca del tutto dalla comunità, ma con un atto infinitamente doloroso (e per nulla vandalico), con un taglio, con una ferita che deve restare comunque viva e visibile. Allora può darsi che il "sé", sprofondando in un pozzo senza fine (che un po' è un pozzo di San Patrizio), trovi un contatto assoluto (un cortocircuito) con gli altri: con le piante, con l'asfalto, con l'azoto… Può darsi che attraverso questo "approfondimento", che prima è geologico, poi chimico, poi biologico... arrivi a un ascolto così intenso e così inaudito del suo "essere al mondo" da diventare uno specchio e perfino una consolazione "per gli altri".

È indubbio che quello che ne esce è separato dalla tua persona. È un fiore.

Un fiore? Ma scherzi? Certo mi piacerebbe fare fiori e magari frutti, pur non essendo un albero da frutto. Cioè... se fossi un pesco, la pesca poi sarebbe una parte di me, e questo non va bene. Vorrei produrre pesche essendo ad esempio un cipresso. Mi spiego? Io spero che quello che scrivo non mi appartenga neanche un po'. Ti vorrei dire che parlo di me per parlare degli altri, ma non posso perché purtroppo non sono un narratore e non so nulla degli altri. Allora ti confesso che parlo di un me assolutamente inventato, ma non per un eccesso di fantasia, semmai per un eccesso di diffidenza e di sfiducia verso la mia propria esistenza.

Esisti tuttavia.

Dici?

Forse non ha una caratura molto forte la tua esistenza, sei evanescente…

Intanto per esistere ci vuole un mestiere e io non ce l'ho... a parte il mio lavoro di commesso apotropaico nel negozio di Ada la Calzolaia... Certo diventare un perfetto venditore di scarpe a volte mi è sembrata una missione.

In che senso una missione?

Intanto richiede una grande sofferenza, quindi espio. Espiazione e missione, secondo me, sono cose che si confondono, che sconfinano l'una nell'altra come acque sorelle.

Che cosa espii?

Senz'altro una colpa che non conosco o che minimizzo, o una colpa immaginaria perché il bisogno di confessione è un bisogno primario e il peccato paradossalmente è un mezzo di redenzione. Il peccato rende visibile una colpa astratta, come la malattia legittima l'essere ammalati.

www.andreatemporelli.com

Ricordi quando hai scritto la prima poesia?

In terza o quarta elementare costruivo librini microscopici, poco più grandi di un francobollo. Le copertine "cartonate" le ritagliavo dalle scatole di scarpe (ci sono sempre state scatole di scarpe in casa mia). Erano libri illustrati, dipinti con le matite a cera, in genere poemi cavallereschi, astronomici o didascalici, forse non proprio in ottave, comunque in rima.

E li leggevi a qualcuno?

Sì, allo zio Silvio, quando andavo "a mangiare" dalla zia Vera, che cucinava molto bene: solo ricette di Pellegrino Artusi. La lettura si consumava prima dell'antipasto. Mi ricordo in particolare "le donzellette", dei cuscini di pasta fritta con un filetto di acciuga (che per me rovinava tutto). La mia "anziana cugina Silvia" (più grande di me di cinque o sei anni, ma forse un po' ritardata) stravedeva ovviamente per le mie opere e gridava a suo padre: «È un genio!». Lo zio Silvio, che forse mi prendeva già sul serio, diceva: «Vedremo...».

Mi spiace che siano andati persi questi poemi illustrati. Senz'altro sono stati il mio meglio. Purtroppo, Manlio, non me ne ricordo nemmeno un verso. Ti assicuro però che erano fatti bene: tutte le pagine cucite col filo da sarta...

Il recinto sacro della poesia

Colloquio fra Andrea Cirolla e Roberto Amato

Leggeva in piedi, non davanti al tavolo posto al limite della stanza, ma dietro, quasi appoggiato alla parete, vicino e non circondato dai convitati alla cena. Rifiutava di stare nel mezzo, poi mi pare di averlo sentito dire qualcosa come il bisogno di protezione dal pubblico. Ma sembrava talmente estraneo al vociare goliardico della serata… come estranea mi sembrava la sua poesia: così chiara e insieme così intimamente complessa, simile a una partitura musicale, al minimalismo sacro e tutto europeo di Arvo Pärt.

Cercava di proteggersi, più che dal pubblico, dal rischio che esso comporta: il pubblico smaschera con un colpo d'occhi, sparigliati in un buio di bosco, l'invisibilità di colui che è visto. Anche delle creature così trasparenti come sono i poeti, davanti a quegli occhi possono in genere poco o nulla. Figurarsi Amato; cioè, voglio dire, lo si figuri, lo si immagini su un immaginario palcoscenico contro il suo naturale (così lo chiama lui) delirio di non esistenza...

Credo sia molto giusto sottolineare che io esisto solo leggermente (r. a.).

*Ecco, io vorrei rispettare la volontà di Amato, anche se si tratta soltanto di rievocare un paio di dialoghi avuti con lui negli anni passati, tra la pubblicazione dell'*Agenzia di viaggi *e* Il disegnatore di alberi. *Sarà un po' come — senza sciogliere, per carità, il patto di modestia — quando Platone riportava in vita, nella pagina, il maestro Socrate. Qual è il Socrate storico e quale quello prestatosi al discorso platonico? Quale, venendo a queste, di pagine, l'Amato autentico? Come diceva lui stesso qui, poco più sopra,* io esisto solo leggermente *(che di per sé è già una frase bellissima). Lo si capisce cercando di sentirne la voce; è molto difficile, ma se si tende bene l'orecchio sullo sfondo, verso l'alto...*

www.andreatemporelli.com

Spero di entrare non troppo bruscamente in medias res. *Vorrei affrontare una questione tecnica, ma che tecnica è, e proveremo a dimostrarlo insieme, solo superficialmente. Intendo dimostrare che dal discorso sulla forma, e coi medesimi termini, potremo in qualche modo rivelare qualcosa di più profondo, attinente cioè alla sostanza viva della tua poesia: l'intenzione, che in poesia è sempre singolare e insieme universale. Vengo al dunque. Penso al* Disegnatore *come a un tentativo di riunificazione tra parti che si contraddicono. Questo, mi pare, non avviene in virtù dell'ossimoro. Voglio dire che non è l'ossimoro, come figura retorica, ciò di cui tu fai uso.* Il Disegnatore *contrappone diversi aspetti del reale che inizialmente non trovano una sintesi. Eppure il* Disegnatore *è anche percorso da un'organica tendenza a garantire una "coabitazione degli opposti". In questo senso credo si possa parlare a buon diritto di "sineciosi", prima di tutto come figura retorica, per come la intese Fortini in riferimento a Pasolini. Nella sineciosi, scrive Fortini, «si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari». Questo accade spesso tra le pagine del* Disegnatore*; un esempio su tutti: «A volte credo di essere qui e contemporaneamente / dove non potrei essere / neppure in sogno». Certo, però, neppure la sineciosi, nonostante inneschi una dialettica, permette infine una sintesi.*

Tu parli spesso di dialettica. In realtà non so bene che cosa sia la dialettica. Ti riferisci a un dissenso che è forse possibile riconciliare? Parli della dicotomia platonica? Io credo che ci sia una tensione profonda tra le cose che si affacciano, che forse si specchiano per contrapporsi (loro malgrado, e sicuramente con dolore). Non so se un ossimoro è un prodotto dialettico, se è un modello unitario, voglio dire... se è un modello che riconduce all'unità una separazione. Certo il *Disegnatore* è un tentativo di riunificazione. Già la struttura in capitoli (che non sono irrelati) dimostra questa volontà (o meglio questa aspirazione). Ma certo non si può ricostruire una cosa senza averla prima mandata in frantumi.

Cielo e terra si contrappongono eppure vivono in simbiosi. Si aiutano ad esistere, ecco. Se ci pensi bene, l'esistenza non è un fatto così scontato e involontario. Ogni cosa ha una segreta volontà di esistere, di rappresentare se stessa e di nutrire il proprio contrario.

Un libro si può considerare un catalogo di cose che esistono, ma, appunto, la loro esistenza non è mai "certa". Pensa a un personaggio mutevole come Elsa, che è albero donna bambina... Mi pare che dimostri quanto sia difficile conquistare uno stato di esistenza. Forse la poesia, più della narrativa, tende a occuparsi delle cose che — come dire? — esistono con maggiore difficoltà. Se Elsa fosse cresciuta dentro un romanzo avrebbe trovato una forma senz'altro più stabile.

Tu dici: «Non so se un ossimoro è un prodotto dialettico»; io ti rispondo di no, l'ossimoro non è assolutamente un prodotto dialettico. E oltretutto non porta a soluzioni.

Ti sbagli, secondo me.

La differenza che Fortini fa tra ossimoro e sineciosi è illuminante. La sineciosi unifica sotto lo stesso schema due spinte contrapposte, l'ossimoro invece le fa stride-

re, sottolineando l'incongruenza. La prima è, sempre secondo Fortini, una sotto-specie del secondo. L'ossimoro è un luogo linguistico di scontro, dove i due attributi contrari non comunicano, ma comunica il vuoto, la sorta di gap *che viene a crearsi tra di loro, che è il risultato misterioso di due negazioni reciproche. La sineciosi genera anch'essa un nuovo spazio linguistico, misterioso, e che di nuovo non è una sintesi; conserva i due contrari ma, a differenza dell'ossimoro, non nello scontro, bensì in un incontro che rispetta le identità senza confonderle.*

Fammi un esempio di sineciosi.

In Pasolini, per esempio: «stupenda e misera città». E sempre Pasolini: «essere / con te e contro di te; con te nel cuore, / in luce, contro te nelle buie viscere». Di ossimori io non ne leggo nel tuo libro. O forse mi sbaglio, ma dimmi tu: ti pare di usarne?

Io credo di usare un "mondo ossimorico", se così si può dire, più che la figura retorica in sé.

Non saprei. Se anche si giudicasse "l'immaginario" del Disegnatore*, io credo che non si potrebbe comunque parlare di un "mondo ossimorico". Per i tuoi libri si è tanto parlato, per esempio, e a sproposito forse, di surrealismo.*

Qualcosa in questo senso lo puoi leggere nell'articolo di Paolo Lagazzi uscito sulla «Gazzetta di Parma» (1 maggio 2009, ndr).

Sì. Ecco il brano che ci interessa; Lagazzi esordisce ricordando le tue Cucine celesti*: «In quel libro una specie di difficile mitezza si coniugava con timbri lievemente dissonanti e surreali, con aloni tali da imprimere alle più semplici figure del quotidiano una traiettoria eccentrica, sghemba, sfuggente alla presa». Il discorso sul surrealismo è interessante e dovrebbe essere approfondito. Io tengo ferma, per ora, l'idea che la tua poesia si muova su un territorio più complesso, sicuramente avvinghiato al reale, seppure in un modo del tutto personale, soggettivo. Ciò non vuol dire per forza un superamento della realtà verso l'alto, verso una "surrealtà". Ma torniamo alla questione ossimoro/sineciosi. Nella tua scrittura sembra molto presente, ribadisco, la seconda delle due figure retoriche; in essa convivono aspetti opposti, anche se non si legano...*

Forse hai fatto una scoperta esegetica. Diventerai un amatologo.

Un altro esempio, da Pasolini, è questo: «Abbraccerò la luce che non c'è». Stando alla definizione fornita da Fortini (per cui nella sineciosi «si affermano, d'uno stesso soggetto, due contrari»), dato il soggetto, che è l'io poetico, la luce e la sua assenza sono i contrari. Io partirei, per la tua poesia, proprio da un'idea di contrapposizione netta e mi pare di riconoscere infine una "macchina duale", dove gli opposti convivono senza conciliarsi. È proprio la sineciosi, il recinto sacro che dico, ovvero la poesia, e nella poesia (la tua ne è una conferma) tutto è così reale... Per questo, parlare di surrealismo ha poco senso…
Vorrei ora, per concludere, cambiare del tutto argomento. Nei tuoi libri è molto presente la musica sia nel senso della musicalità della lingua sia come tema. Che

www.andreatemporelli.com

valore ha la musica nel tuo ruolo di scrittore? Che rapporto si consuma, secondo te, tra musica e poesia?

Tu fai riferimento, per esempio, al minimalismo sacro di Arvo Pärt... temi di poche note, piccole cellule melodiche che si riproducono attraverso minime variazioni per costruire una grande superficie e forse uno spazio profondo (ugualmente profondo in tutte le direzioni). Ma, se ci pensi bene, già Wagner era così, solo che Wagner tende allo sfaldamento, e in fondo è un compositore distruttivo, Arvo Pärt mi pare che aspiri all'edificazione di solidi spazi religiosi, templi. Allora "espira" una musica molto plastica, per nulla evanescente... Direi che il respiro musicale di Pärt in fondo è "figurativo". Io mi sento più attratto da un compositore come Ligeti, che è un non figurativo: grandi masse sonore leggermente increspate da una miriade di piccolissime variazioni. In pittura l'omologo potrebbe essere Mark Rothko: quegli enormi rettangoli quasi monocromi e dai bordi sfrangiati da una vibrazione continua.

Ma qual è l'equivalente di tutto questo in poesia? Ti confesso che non lo so, e non perché non ci abbia pensato. Ci ho riflettuto e ci rifletto spesso, ma non riesco a farmi un'idea precisa. Torno un attimo alla musica: la rivoluzione post-wagneriana di Schönberg, l'invenzione (forse è giusto chiamarla invenzione più che scoperta) della dodecafonia manda completamente in briciole tutto il sistema tonale. Il risultato è "finalmente" una musica "astratta" o, si potrebbe dire, "non naturalistica" (se — io credo giustamente — vogliamo considerare il sistema tonale un sistema "figurativo/naturalistico"). Ecco, il risultato della rivoluzione dodecafonica a me pare una fuga verso la fine di un linguaggio veramente comunicativo. La mia è senz'altro un'opinione rudimentale, però ho l'impressione che tutta la musica cosiddetta seriale non riesca ad esprimere che pochissimi sentimenti umani.

In letteratura, e particolarmente in poesia, qualcosa del genere si è verificato con scrittori come Zanzotto, che cercano (hanno cercato) di raggiungere una dimensione nuova (e più astratta) del linguaggio distruggendo la sintassi. Sì, forse mi piacerebbe essere una specie di Arvo Pärt, vorrei arrivare all'astratto servendomi del figurativo, cioè non rinunciando alla sintassi del linguaggio. Mi pare che già Kafka abbia fatto una cosa del genere. Nei suoi racconti tutto è perfettamente normale (quasi naturalistico), perfino l'ironia in fondo è un'ironia in un certo senso picaresca. E il problema se Gregor Samsa sia un coleottero o se al contrario un anonimo coleottero sia il viaggiatore di commercio Samsa, può essere un complicato dilemma entomologico o una vaga faccenda antropologica. Per quello che riguarda la letteratura è un racconto di grande purezza poetica, e questo mi basta.

A proposito dell'ironia di Kafka... Ho detto "picaresca" in un senso molto lato. Pensa all'agrimensore del *Castello*, è una specie di Picaro no? Un Odisseo mosso dalla diabolica ironia dell'autore attraverso un gioco dell'oca, molto ristretto, molto centesimato... C'è davvero un "enorme minimalismo" in Kafka.

Ma vorrei saltellare un po'... Hai presente la *Sinfonia n° 36* di Mozart, la *Linz*? Una sinfonia scritta in quattro giorni. Ecco, il primo movimento si apre con un tema monumentale, una specie di cattedrale tirata su con austere linee verticali, poi (in pura contraddizione) spunta un temino molto ironico, di un'ironia quasi pettegola. Insomma il contrasto è spiazzante... Ma proprio per questo c'è una vitalità torbida e

www.andreatemporelli.com

quasi spaventosa. Tutto rientra in quell'agghiacciante naturalezza di Mozart che passa per leggerezza. Da Mozart a Leopardi il passo è quasi obbligato. La naturalezza del Conte è implacabile. Uno degli aggettivi maggiormente adoperati negli *Idilli* è "dolce". Ma lui lo usa con un'acrimonia sotterranea che a molti sfugge. La mezza pagina che è sulla quarta di copertina del *Disegnatore* è soprattutto un omaggio a Leopardi.

Continuando il possibile parallelo tra la musica e la tua poesia, mi pare di poter riconoscere — ad esempio proprio nel Disegnatore *— qualcosa come una tecnica contrappuntistica. Prima di tutto — e questo riguarda da sempre la tua scrittura — un'alternanza di lirismo e ironia. Ma in particolare nel tuo ultimo libro c'è un dialogo a due livelli che agisce addirittura tra i capitoli. Prendiamone due:* Il bianco *e* Nel parlatorio di una clinica per uccelli. *Se il primo può essere un esempio di quel lirismo cui accennavo, il secondo pare quasi una fuga, uno svago ironico, come quel "temino ironico" che dicevi riguardo al primo movimento della* Sinfonia n° 36 *di Mozart. Credo che nella* Linz*, come nel tuo libro, un simile episodio sia in realtà un espediente, che la contraddizione abbia insomma una precisa funzione, anche se non intenzionale, all'interno dell'opera.*

Contrappunto è una parola molto misteriosa. Viene dal latino *punctum contra punctum* (ossia, nota contro nota). Il seme di quella polifonia che diventerà lussureggiante, o addirittura mostruosa, in epoca barocca. Nella tua domanda mi pare abbia un significato un po' allargato. Contrappunto come contrappeso.

Esattamente, diciamo che il riferimento al contrappunto è un espediente per parlare più in generale della struttura di un libro come il Disegnatore.

Ti dirò che a me piace moltissimo la monodia del Gregoriano. Il contrappunto ne è la distruzione (seppure il naturale sviluppo). In fondo è una specie di metodo dialettico applicato alla musica. Si mette sul pentagramma un disegno melodico e poi un altro disegno che lo asseconda oppure lo contrasta: un disegno fraterno o fratricida.

...Ripensavo alla *Linz* di Mozart... Forse ho detto qualche sciocchezza. In realtà il primo movimento ha due tempi: un *Adagio* dall'*incipit* altezzoso, che si interra quasi subito in una ramificazione di temi malinconici e un *Allegro* che si sviluppa intorno a quel temino un po' cortigiano che ti dicevo. Dunque si passa dall'austero all'ironico attraversando una malinconia arborescente (sono creature malinconiche gli alberi)...

Insomma in Mozart questa profonda contraddizione psicologica in realtà non si vede, perché avviene attraverso i gradi (le sfumature) di tante microcontraddizioni. Sentimenti opposti forse si mescolano con una velocità vertiginosa. Tutto sembra compatto eppure leggero.

Credo che all'interno di un'opera tutto sia intenzionale, anche se l'intenzione sfugge completamente all'autore. Probabilmente esiste un'intenzione che non appartiene all'autore, ma all'opera. I libri per venire al mondo si servono degli autori, ma poi ci restano. Alcuni diventano creature secolari.

www.andreatemporelli.com

da *Le cucine celesti* (2003)

… e può darsi anche che sia
io
Ventofino marito della *Settima*
l'ultima e la più tenera
la più amorosa
di tutte le consorti

e siamo tutti morti
ci vorrà pure un Relatore per questi piccoli pasticci

forse il destino ha scelto male:
scrivo
io che da vivo mi perdevo nell'intrico dei cannicci
tra i rami dei parenti
nei vitigni e nei pàmpini di piccole cugine
pigne di nuore
graspi di nonne rinsecchite e dure
come gusci di arselle

ho sempre fatto confusione anche con le sorelle
che chissà come diventavano cognate
e poi nipoti
e poi lasciavano dei vuoti incomprensibili
tra le foglie del *Fico Primigenio*

* * *

Ecco che non esisto
— come dice di me mio figlio Lapo
— eppure assisto
anche alle lunazioni
ai cambi di stagione
(e a tutte le funzioni
del creato)

mi spargo il sale
l'aceto
e un po' di vento
un po' di cenere sul capo

io sono un pinzimonio
divento cose da mangiare

in piedi

(così mi assaggia Lapo
mentre lo scansa o lo avvicina
il vento)

— ma perché non ti siedi?
riposati un momento…

la barba è un cavolfiore così morbido
si svolge
per tutto il firmamento

(per il dolce e fatale
Principio della Levitazione Universale)

* * *

La natura è complessa
— giura mio nonno Efisio
Giardiniere di Bòboli
— così la sfrondo
e taglio i campanelli
poto il colmo degli olmi
e dopo mi riposo
sotto l'unico fico che è rimasto

il Fico Primigenio
il Mastio:

sulla foglia più alta cresce a spicchi
la luna settimina
e prematura
piega un poco il suo ramo

sulle foglie più basse
cinguettano le nuore e le cugine
le piccole nipoti che non amo

sulle foglie di mezzo
ci sono troppo vuoti

— dire che avevo così tante
figlie!
e allora?
allora chiamo…

prendo per i capelli
qualche ramo

www.andreatemporelli.com

* * *

Certe malerbe rodono il giardino
e anche le chiocciole ricamano le foglie
merlano tutto
filano…

e finalmente il mondo
per me sarà una trina

beata incontinenza
la siepe è diventata una latrina
non se se piango
o stringo tra le mani
un uccellino
i piedi mi si bagnano
tingo di giallo l'orlo
dei calzoni
e anche l'orlo dei fiori:
qualcosa di salato
a ghirigori
forse un dolore immenso
stilla fuori

(penso che sia la prostata
ma ho solo quarant'anni
e mi *riguardo*:
mai nulla di piccante
non bevo vino bianco
mangio bietole e rape
e le cipolle rosa
e l'insalata fresca
solo del mio giardino)

* * *

Credo che fosse il suo lucchese
maccheronico
un vernacolo antico che parlava
nel chiuso delle tiepide cucine
negl'interrati delle case
sepolte all'ombra dolce
del Guinigi.
Il verbo — come diceva lei — dei suoi poveri morti:

nec tamen hoc solis in odoribus atque saporum

in generest, sed item species rerum atque colores
non ita convenient ad sensus omnibus omnes,
ut non sint aliis quaedam magis acria visu.
(Si ammaestrava
prima che con l'Artusi
con La Natura di Lucrezio Caro)

E così mescolando dolce e amaro
gli odoribus salivano fumando
lungo le cappe nere
verso l'omnibus omnes
che a me pareva il cielo delle donne
quando soffia col vento dei camini.

* * *

La sottana la tana
l'altana che faceva
capo al mondo
ma non era per me
— lei in grembo ci teneva le sue passere
le sue cocorite

il tondo seno di mia madre
credo che nemmeno mio padre
l'abbia mai preso in mano
— e per cavarne cosa?
l'odore acido
di latte e caglio?
quel sentore di pane
troppo fresco
di miglio per gli uccelli
e di panìco

* * *

I rosolacci
la cova dei piccioni il sole che spunta qualche volta
proprio all'orlo del fico
è la memoria che mi fa brutti
scherzi
— e la verza dell'orto?
quella di marameopercheseimorto?
quella di pane e vino?

www.andreatemporelli.com

mi riposo un pochino
su queste nuvole
casomai la vedessi
passare al braccio di zia Leda
andare controvento come da monte
a mare
col capo cinto
dal cinguettare di quella zia
comare

* * *

Una lunga cucina
e
pentole sopra pentole
mestole sopra mestole

non è per te
questo posto
l'ara dove si spenna
l'oca
e così poca luce!

la mano che dall'ano
tira fuori il *maone*
e la mano che apre
e poi cuce
il cappone

* * *

La cuciniera di Ressòle
te la faresti grassa e compìta d'altezze qualichessiano
e tornita d'ampiezze — seni di mula — culo d'oca — passo
di focamonaca

così pochina quella donna invece
così sguarnita la cucina
di pece nera
da per tutto — nemmeno fosse l'antro buio
di una megèra
no!
la cuciniera di Ressòle
è una donnina dalle mani bianche bianche
e si chiama Evelina

* * *

Sono una madrecosa
da cosa a cosa poi mi faccio mondo mi faccio cielo
e luce
mi faccio giorno e contorno
sono lo storno che mi ascolta cantare

pensa che stono
— troppo sopra le righe
fuori dal seminato
sono roberto amato perfino!
quello che mi è
toccato
un nome
da portare in grembo
un nomeseme un nomefoglia
e poi spoglia
un nome spinto chissà dove dall'ultima
doglia

* * *

Prima che il gallo canti sarò morto
te lo dico fuori dai denti
perché tu provveda
e che sia tutto pronto
il letto
il pigiama
i paramenti
i parenti
anche quelli
lontani

guarda che sono
strani
certi
presentimenti

lo so che te lo dico tutte le sere prima di dormire
ma questa volta cara questa volta…

www.andreatemporelli.com

da *L'agenzia di viaggi* (2006)

…certo mi piacerebbe suicidarmi
ma in tutte le mie case
le mie poche finestre danno solo sui balconi
Lei mi dirà dottore
che potrei scavalcare la ringhiera
ma è un'altra cosa
e magari
resto appeso al gemello di un polsino

e poi dottore
io sono nato per volare

* * *

Anche Lapo lo dice
che sono un vecchio uccello
(un uccellaccio bianco
e nero)
e il mio lavoro di scrittore in fondo
è solo un grande svolazzare (dice)

certo mio figlio è pazzo
(e non mi legge)
è quasi analfabeta
era dislessico da piccolo
però disegna bene
disegna proprio tutto tranne

le cose alate

* * *

Dunque dicevo
che il mondo è sottilmente
psicolabile
la Mistificazione si ramifica
per delicate analogie
e anche
l'universo è ecolalico
e poi basta scambiare le vocali
sole
sale
salendo nel silenzio

nei boschi della Sila
anche mio padre
ch'era un qualcosa tra il monaco
e il licantropo
disse dopo molto pensare
che la sorella luna
era una slava di malaffare
e che siccome
non era proprio sua sorella
la poteva tentare

* * *

Io l'amore per Lapo
lo manifesto male
(questo è senz'altro vero)

gli apparisco davanti
come uno spettro amletico
lo guardo fisso
e allungo il collo
e lo giro in un tic
che è quasi celestiale
(perché l'ho visto fare
alle colombe)

ma lui si scansa
solleva gli occhi al bianco
del soffitto
e grida di spavento
batte i piedi per terra

* * *

E dire che lo veglio
quando dorme
l'ho sempre fatto
da quando era bambino
vedo muovere gli occhi
sotto la pelle quasi
trasparente

e io sono proprio lì
dove lo porta il sogno

www.andreatemporelli.com

e dove lo depone
come un uovo di pesce
sulla punta affilata
di una montagna
nera

* * *

Lo schiuderò covandolo in eterno
ma se ci sarà un dopo
se il tempo sarà vero

io scenderò dalla montagna
col mio Lapo nel becco
come la sua

cicogna

* * *

Sono rimasto più di quarant'anni
alla finestra
e sono ancora incerto:
saltare o masticare
que

sono ancora Roberto
finché mia madre è viva
e mi cucina
sempre la stessa cosa

mi mette dritto a tavola
mi lega il bavero
alla gola
mi soffia nel cucchiaio
tutto il suo santo spirito

mentre una mosca vola
sopra la mia minestra

* * *

Nell'udito finissimo del nonno Giardiniere
a volte si insinuavano i fantasmi
di culone fantesche

lui spengeva la luce

forse
su quelle chiappe
di purissimo spirito
allungava le mani

ma il genero barbiere
usciva per incanto
dallo specchio

lo illuminava a giorno
con la schiuma fumante
del sapone
affilava il rasoio
sulla striscia di cuoio
appesa a capoletto
e qualche volta gli tagliava
un po' di naso
un po' d'orecchio…

* * *

Quell'uccello che passa non mi vede
eppure ho fatto segni disperati
non posso stare qui
neppure un'ora
sento che il tetto
cede
e salgono le nuvole
sotto le porte sbattono
le finestre rintoccano

e i muratori scalzano
con i piedi di porco
i fondamenti

* * *

Ma nessuno considera
la minuscola immensità
del mio lavoro
certo il carretto è piccolo
ma i flaconi i barattoli i sacchetti
le bustine di raso
non sono mica messi a caso

www.andreatemporelli.com

seguono se non proprio
un ordine celeste almeno un piano
una segreta strategia che tende
al centro
del carretto
dove le cose sono tutte
in primo
piano
e dove l'occhio (sia pure
smaliziato) del cliente
(che è solo un occhio
umano)

forse non vede niente

* * *

Le spore gli acari i microbi
la vita che si svolge intorno al battiscopa

certo sarebbe bello parlarti di queste cose
che sono consolanti come la pasqua
come l'ulivo tra le dita sognanti
delle bambine credule
sarebbe bello dirti in tutta franchezza
che qui c'è un grillo e che lo allevo
come fossi suo padre

e sarebbe bellissimo parlarti dei fiori
che non ci sono ancora
(ma che verranno certamente
perché ho la testa tutta piena
di semi)

* * *

Come mio figlio sto
sempre negli angoli
cerco l'ombra dei paralumi
lo spigolo delle porte
a volte
mi rifugio sotto il tavolo di cucina
e i miei bambini ridono

Ireneo mi dà piccoli calci

Ilaria mi ammansisce
con le sue dita zuccherate
soltanto Ada
alza un po' la tovaglia
e mi guarda negli occhi
(con un amore spaventoso e perverso)
poi mi passa una mano
tra i capelli spettinatissimi
e piano

(promettendomi chissà cosa)

* * *

Se mi tengono qui
ci sarà una ragione
forse aspettano il climaterio
aspettano
che non desideri (mai più)
una donna
e non faccia quei piccoli buchi
nel muro
per vedere la Elsa
che gira tutta nuda per la casa

dico a mia moglie

…l'elementarità del mio linguaggio
non convince nemmeno me
che non amo le cose complicate
figuriamoci
i lettori di cruciverba
e gli amanti del Foscolo…

no
lei non sa di che parlo
(nemmeno io)
ma lo sa bene
che scherzo quasi sempre
e non ho mai pensato di fuggire
con la nostra vicina
anche perché la Elsa
è un donnone panciuto
e popputo

www.andreatemporelli.com

con i capelli neri e crespi
e ha le mani pesanti
da stiratrice

* * *

Ho parlato pacatamente con Adelaide
e come al solito le ho esposto i miei sospetti
le mie deduzioni affrettate
i miei timori infondati

come al solito ha detto che non è vero
che sono prigioniero qui
e che la stanza non è chiusa a chiave
(me lo ha fatto proprio vedere)

ha soltanto sfiorato la maniglia
e la casa si è spalancata

* * *

Adelaide è una donna dal pensiero filante
alato
per nulla complicato

eppure vasto come un cesto di lattuga
molte sante sono così
anzi
tutte le sante sono proprio
come lei

come lei costruiscono case intorno ai mariti

da *Il disegnatore di alberi* (2009)

Non penserai che abitiamo mondi diversi
solo perché ti scrivo appollaiato sulla mia collina.
Io non sono più vivo di te e allora
quando mi metto in testa di essere un fiore
(come lo sono stato da bambino e mia madre mi è testimone)
Ada è obbligata a cambiarmi l'acqua tutte le sere
anche se sono scortese con lei e spesso la scaccio come fosse
un insetto.

Noi fiori abbiamo paura di tutto. La nostra vita è sempre in pericolo.

E tuo marito quando mi guarda così voglio dire…
quando si mostra perfettamente insicuro della mia natura
io lo vedo benissimo che vorrebbe impugnare un paio di cesoie
(di quelle da filo spinato) e tagliarmi lo stelo.
Non lo fa (appunto)

perché non sa decidersi.

* * *

Tu lo capisci questo bisogno di scriverti?
Sì lo capisci perfino più di me.

È come
se avessimo abitato mettiamo a Vienna ai tempi
di Francesco Giuseppe.
Tu
naturalmente
eri una principessa medicamentosa io l'Idiota di Dostoevskij.
Ma
avresti subito capito che la mia epilessia si poteva curare solo
scrivendomi incessantemente
tenendomi occupata la mente con il tuo amore così difficile
da capire
per i valletti
(i cerimonieri
e gli sguatteri)
e per le cuoche dell'Impero.

* * *

Spesso parlo con tuo marito di cose che ti riguardano.
Una volta gli ho detto di chiudere bene la finestra di camera vostra
perché secondo me avresti potuto lasciarmi cadere una treccia.
Lui ci ha riso (è un uomo molto pratico) e mi ha fatto notare
che porti i capelli corti da quando avevi sedici anni.
Io l'ho guardato dritto negli occhi più che altro per fargli capire
che non li abbasso gli occhi di fronte a uno come lui
che non si intende di capelli e che forse non ha mai visto una treccia
in vita sua.
Poi ho cominciato a parlare distrattamente:

Dalle finestre potrebbero entrare i ladri e uscire
i fantasmi dolcissimi che lei

www.andreatemporelli.com

conserva dove tu non immagini nemmeno.
E se uno non sa immaginare certe cose
in fondo è già perduto
anche prima che entrino i ladri e che il cane
si svegli di soprassalto.
Tanto lui non vedrebbe nulla
è un cane che non è abituato a fiutare i pericoli.
Ad esempio da me si lascia accarezzare
anche se io
quasi sempre lo guardo con disprezzo e a volte
perfino con paura.
Sì
io non lo so perché ho paura dei cani
(anche di quelli piccoli)
forse perché sono idioti e si lasciano ingannare
dalle apparenze
forse perché ti guardano le mani
e credono di capire a che pensi.

* * *

D'altra parte le lettere sono tutte d'amore e l'amore è urticante
se si tocca col palmo di una mano come la mia.
È un po' come quando
si disegnano gli alberi e le foglie hanno angoli taglienti.

Certo ti prenderei tra le braccia che sono proprio della misura
giusta.
E
come fanno gli innamorati
comincerei a consumarti.

O albero mio
com'è difficile farti le mani e i piedi.
Gli occhi
poi

sono quasi impossibili.

* * *

Questo è un posto meraviglioso.
Io piano piano me ne accorgo anche se sono sempre triste
perché mi fanno male le ginocchia e non posso correre.
Anche fermi però si sta bene.

Elsa mi viene in braccio e senza dirmi nulla
comincia a immaginare.

Pensa cose lontane o vicine?
Soltanto cose bianche o colorate?

Mi piacerebbe dirle che la conosco da quando è nata.
Ma non l'ho mica vita nascere.
Me la sono trovata in braccio che era già grande
e aveva tutte queste piume come un uccello.
Io le volevo dire che la vita è solo triste
(e che a me piacciono i bambini soltanto quando piangono)
ma poi mi veniva da ridere. Da ridere fortissimo…

* * *

Qui tutto è desolato.
È un tetto spoglio appena mosso dal vento.
Uccelli non ce ne sono
(a parte due vecchie tortore intontite).

Passo le mie giornate un po' contando le tegole un po' ricordando
certi particolari insignificanti della mia vita. Come quando
ho fatto la prima Comunione e parlavo col Cielo
mentre cercavo di non masticarlo.

Per molto tempo ho avuto paura di avere stretto troppo i denti.

* * *

Non mi guardare così preoccupata.
Vorrei che tu non avessi paura di niente.
Noi non possiamo mica morire:
non si può scivolare dal tetto.
E anche se fosse ci sono certamente gronde accoglienti.
E in ogni caso questi due vecchi piccioni
ci direbbero come si fa a risalire.

* * *

…e mia madre voleva mettere a posto
questo disordine rampicante.

Con una pila di abbecedari arrivavo al soffitto come nulla
e da lì si vedeva tutto.
E tutto
— mi creda
dottore

www.andreatemporelli.com

— era così ridicolo che mi veniva da piangere.
Ma
trattenevo le lacrime per non bagnarmi i piedi.
I raffreddori mi hanno sempre spaventato.

Roberto devi scendere perché è pericoloso.

Allora
lassù
ci facevo persino le capriole.
E se anche fossi scivolato
le ali ce le avevo
no?

Me lo dica sinceramente — dottore
— lei me le vede le ali?
E le penne le ho perse tutte?

Volevo mettere le foglie
come Elsa
(che non è proprio una bambina).

Era novembre e gli alberi
diventavano calvi.
Un po' era il vento. Un po'

l'alopecia dei pini.

* * *

Gli alberi — diceva mia madre
— non si possono disegnare.
Io faccio solo foglie per scapolari
e tovaglie d'altari.
Tralci di piante medicamentose…
Ma per un albero intero… ci vorrebbe
come minimo la tovaglia di un altare infinito
e una basilica con l'abside perlomeno nell'aldilà.

Ma la mia stanza è piccolissima — mi dice
— lo vedi bene che è una stia per cardellini.
Infatti io fischio mentre ricamo.
È un fischio impercettibile un sussurro
ma è molto musicale
e i cardellini che sono morti uno alla volta
me lo invidiano tutti.

* * *

Mi dispiace che la pagina non possa restare bianca. Macchie di vino e briciole. È quello che rimane quando gli sposi sono spariti.

Sono salito in piedi sulla tavola. Gli invitati non mi hanno riconosciuto. Ma ho cominciato a parlare:

"Io sono Franz.
Come vedete non ho un bell'aspetto per essere un maialino di latte. Ci fosse un piatto della mia misura mi metterei su un fianco ripiegando le gambe sul cuore come una cavalletta. Mi piacerebbe spaventarvi… dire che non sono venuto solo… che ormai — com'è scritto in un angolo del menù — è tempo delle locuste. Purtroppo non è vero. Sono l'agnello più solo e più nero di tutto il Pentateuco. E non c'è scritto nulla dove finisce la lista dei vini."

Guardo le sedie vuote degli sposi che già sono in un altro secolo:

"Vedete… i matrimoni come questo dimostrano che Dio non c'è e che in cielo non ci sono nemmeno delle vere cucine. Tutto sapeva di rosticceria…"

* * *

C'era una pagina bianca qui.
Mi angosciava?
Non so.
In realtà… ci avevo ricopiato cinque epigrafi funerarie: il lascito per uno scalpellino. Dicevo… poi avrebbe scelto lui.
Ma dove vivono gli scalpellini? Credo su lunghe scale che resistono al vento e ai movimenti rapsodici della terra. Sono creature celesti gli scalpellini. Però non mi fido tanto di loro.

Un epitaffio mi pareva sensato:

Vorrei che qui non passeggiassero i piccioni.
Quei loro escrementi acidi incidono il marmo
con frasi incomprensibili (certamente cattive)

Un altro si poteva leggere da lontano:

Da questo punto dello spazio
vedo Milena e Franz che litigano continuamente.
Però ormai sono qui
e non posso spostarmi in una camera d'albergo
a Vienna
dove magari si addormenteranno insieme
leggendo una pagina bianca.

www.andreatemporelli.com

da *Nella profondità della casa*

LA CANTINA

Secondo me
noi siamo in un abisso
archeologico

la casa è sprofondata
per molte miglia marine
ma…

com'è successo?
e noi dov'eravamo?
nel dormiveglia?
oppure in naftalina?

secondo me…

noi stavamo tranquilli
ripiegati e nascosti
negli armadi

eravamo lenzuoli
federe
asciugamani da viso

*

… sono una donna grandiosa io
un'Allattatrice

mia
è la linfa degli alberi
la saliva delle chiocciole secolari
e anche
la materia lattiginosa delle comete

… è che mi innalzo troppo
dopo faccio fatica a mescolarmi
alle piccolezze
eppure loro (le piccolezze)
mi reclamano e si raccolgono
in nidiate in cespugli
in agglomerati ridenti
ad esempio in famiglie di funghi

in aloni di spore…

come farò
ad allevare il mondo senza esaurirmi?
è questo che mi domando tutte le sere
e che in fondo

mi impedisce un bel sonno tranquillo

*

Io continuo a scavare sotto la casa
anche senza l'aiuto del mio domestico Tanino

lui d'altra parte
si sentirebbe soffocare qui:
il suo pensiero è abituato ai grandissimi spazi
delle soffitte

tutta la vita ha allevato trampolieri
e ha coltivato filiere di rose

c'era qualche cicogna dalla pelle d'oca
qualche bambino scivolato (come me)
dalla ripida seta dei fisciù

certi uccelli lassù
parlano sempre troppo
e hanno il becco talmente
delicato
(non reggerebbero un capello
o una piuma)

e poi hanno sempre fame
non mangiano che rose a colazione

le pretendono!

*

Scavo tranquillamente
la terra è morbida e ha un profumo dolcissimo
di nuvole

mio padre
sulla punta del tetto
passa le sue giornate a segnare il vento

sicuramente mi vede male

www.andreatemporelli.com

da lassù
(io sono sceso per moltissimi
chilometri)
ma
forse è fiero di me
perché l'impresa non è da tutti
e ci vuole una mano delicatissima:
basterebbe un'unghiata
appena fuori dal segno
un tremore leggero delle dita
e la casa cadrebbe

Le ristrettezze

Quello che non sopporto è questa mancanza di spazio
questa ristrettezza

ecco
come diceva mio padre
noi siamo nelle
ri-stret-tez-ze

anche mia madre odiava questa parte della casa
e diceva che tutto è troppo vicino

…il salottino è di passo
eppure
tuo padre (che ha sempre avuto cattivo gusto)
ha voluto arredarlo così
con quell'enorme tavolo scolpito
e quelle sedie dalle spalliere smisurate…

io lo capivo bene che lì dentro
anche il tempo passava male
come nel collo troppo stretto
della nostra clessidra giocattolo

(mio fratello Lucrezio
diceva che noi il tempo

lo stroz-za-va-mo)

*

Certo al piano di sotto
tutto si dilatava
e tutto scivolava

su un pavimento di graniglia
verde (come il mare)

c'erano grandi camere
e dietro i paraventi
si sentiva il russare senza fine
dei bisavoli e dei trisavoli
dei parenti più antichi
e più complessi
(dormivano per sempre
anche gli zii dei nonni
le nuore dei bisnonni
le cognate e i cognati
dei trisavoli)

*

…tu credi che la casa non esista più
da tempo
ma date tempo al tempo…

predica la bisavola Zanina

alza la mano destra
ci fa vedere un cielo coltivato a zucchine
e un'uccelliera
che resta appesa a un filo (io credo)
di silenzio

e la vedo che dondola
(la voliera)
le cocorite addormentate
dimenano la testa
battono il becco perché sognano
un freddo indescrivibile

è strano — dice malignamente
la Zanina
che le vede tremare
— qui c'è un sole che è grande
quasi come una mela

IL LAGO

Io non ho un'opinione precisa su niente
mi lascio dondolare
dal rollio della casa
raccolgo i miei giocattoli

www.andreatemporelli.com

soprattutto mi piace stendere
il cartellone del Gioco dell'Oca
e tirare giù i dadi
che però non la smettono più
di rotolare

*

Questa voragine
(pensavo) è proprio
della misura giusta:
fa scivolare la casa lentamente
(e non si sa
dove potrebbe fermarsi)

certo i ritratti dei parenti
dondolano
i piatti sbattono
i bicchieri hanno voci talmente cristalline
che si incrinano

tutte le sedie
stanno su un piede solo
e io
che non so dove stare
vorrei volare dalla finestra
ma le finestre (giustamente)

sono tutte murate

*

Mio padre
non ha una funzione precisa
(lui non era un predestinato)

pare che stia lassù
(sulla cima del tetto)
a sorvegliare
il buco che è rimasto in cielo
quando la casa si è staccata
e ha cominciato a scivolare

i parenti lo escludono

dalla vita in comune
gli fanno fare questo lavoro
perfettamente inutile
(lui non ci vede neanche bene
e magari non ha un telescopio
e magari non ha neppure
un cannocchiale giocattolo)

*

Dico alla mamma:

questa non è la mia voce

io non ce l'ho una voce tutta mia
e nemmeno una parte di voce
e poi
non ho neppure le dita

allora scrivo con la punta del naso
(certo mi faccio male
e qualche volta sanguino)
ma d'altra parte non ci sono piume
né inchiostri
né modernissime stilografiche

solo questa tastiera di telescrivente
e questo filo che mi collega
(io credo)
ai satelliti artificiali
o
(come dice automaticamente
il mio Programma di Scrittura)

Alla cortese attenzione di…

*

Questa notte ho captato e trascritto un pensiero angelico:

ma che potremmo fare
noi creature volanti
se non scendere

ora che abbiamo finito il cielo?

www.andreatemporelli.com

Letture

POESIA

Maria Grazia Calandrone, *Sulla bocca di tutti*, Milano, Crocetti 2010

«Perché nulla è il bello se non l'emergenza del tremendo». Perché recito questi versi di Rilke, dalla Prima delle *Elegie duinesi*, in riferimento a questo nuovo capitolo dell'opera poetica di Maria Grazia Calandrone? Cerco di spiegarlo.

Sulla bocca di tutti è un libro boschivo, nel senso che davvero (e vi invito a leggerlo, per averne una prova) non si tratta solamente di un libro. ma di un bosco.

Se la poesia per noi (così come in Mandel'štam) è parola-campanello di Pavlov che risveglia la vita e i sensi (e con essi il pensiero, la memoria e l'azione cerebrale), ogni singola sillaba intagliata nelle pagine lignee di questa opera contiene e trasporta gli odori della terra bagnata e tiene la consistenza ambigua della riva, cioè di quel limbo di naturale ambiguità dove gli elementi della vita e della non-vita si sciolgono, dove riverbera il suono delle felci sfogliate e del legno franto al passaggio umano: «la prima volta che toccavo cosa non umana: la riva / era la prima cosa naturale ad essere / fuori di me nell'aria / sentimentale / per lo sgomento di aver concepito / il materiale di cui sono fatte le cose / non umane». (Scrive Agamben in un saggio dedicato all'amico Giorgio Caproni del modo in cui la memoria umana sia assolutamente non idonea al trattenimento musicale, incapace di ripercorrere il minuzioso concerto dei segnali sonori di un bosco, legati l'un l'altro da un'incessante struttura che è possibile comprendere ed avere solo nell'esperienza vivente del passaggio. E la poesia o, meglio, dire: il pensiero fonico, è quanto di più somigliante a tale esperienza).

Dove ci conduce nel libro di Maria Grazia Calandrone questo sentiero, questa selva sonora, questo "bello"? Ad un evento tragico, la morte. Ci conduce cioè all'emergenza del "tremendo" di cui parlava l'elegia di Rilke.

In questo senso l'opera è un vero e proprio ciclo, il cui primo verso ci dice che «La terra era bellissima» e l'ultimo (una sorta di preludio al silenzio dell'assimilazione) chiude con queste parole: «Io più di questo non potevo fare per mettere argine a questa fine».

Si dovrebbe meglio definire questa interpretazione dicotomica tra la "bellezza" e la "fine", perché *Sulla bocca di tutti* è un'opera liquida, in cui i due poli dell'interpretazione umana vengono sciolti in un unico corso fluviale di grazia e cenere, lutto e battesimo, sangue e neve: «lo sposalizio segreto» (sono parole del libro) della «luce nelle ossa».

Di che cosa stiamo parlando o, meglio, di cosa ci stia parlando il libro, è presto detto: l'evento, l'irreversibile momento di questo viaggio nell'universo della memoria fisica (e cioè di quella memoria che si manifesta da sé negli echi dei sensi, in una continua apertura di passaggi segreti e digressioni), è il

www.andreatemporelli.com

suicido materno, che da un'origine misterica dell'infanzia torna e si presenta come un'emergenza da affrontare, un'esigenza di portare luce e chiarezza sopra un nodo coagulato di senso rimasto coperto, omesso; come una chiamata a scendere, «col passo e col pensiero», in un abisso fondativo dell'esistenza individuale.

La parola poetica di *Sulla bocca di tutti* ha la consistenza di una bacca di sangue, come il sanguinaccio dei piccoli paesi rurali, un rubino che si aggruma sul fuoco coagulando il sangue del vitello ucciso, e che poi si scioglie e rivela nel palmo della mano, al calore della condivisione.

Anche il mistero di questo libro si rivela a partire da ogni sua singola parola-gemma, coagulata di senso e suono, nella sua crudeltà di storia privata e reale: la scomparsa materna nelle acque del Tevere.

C'è un coraggio duro, di confessione e adiacenza, di fedeltà al dolore vissuto e vivente, che in un ambiente letterario (e in un'antropologia nazionale) sempre più prede della vergogna e della ossessione patologica e schifiltosa nei confronti della sincerità non educata ai canoni dell'ipocrisia (o del travestitismo) può risultare (addirittura) sconvolgente, esplosivo, vulcanico. Si tratta, invece, di un bagno di delicatezza, di un raffinato naufragio, elegante come l'ordito ritmico, la trama prosodica, lo stile della costruzione del verso e delle dilatazioni apparentemente prosastiche dei proemi.

L'io poetico, che si dipana in maniera omogenea e in una lingua lirica cristallina e tagliente (la lingua della poesia, da Petrarca ad Amelia Rosselli), subisce (come nello *Specchio* di Tarkovskij) una mitosi, cioè quel processo di filiazione, di separazione cellulare, sdoppiandosi dalla prima persona della scomparsa, di una madre «pazza d'amore perdutamente incatenata», al soggetto ricordante e figliare, l'autrice; da un luogo cioè segreto e mitico della memoria individuale al «guscio esterno della terra».

Ho spesso avuto a mente un'immagine di Umberto Saba, un verso dalla poesia *Il torrente*, in cui l'acqua del fiume «dove ristagna scopre cose immonde».

Le cose immonde di Saba sono le verità emerse, spinte dal *di dentro* dell'inconscio al *di fuori* (sue definizioni) della scrittura, come un *Cuore messo a nudo* del nostro Baudelaire italiano.

Maria Grazia Calandrone scrive: «Ecco il mio cuore / più mio». E scrive ancora: «Non cercarmi altrove: sono queste parole».

Io credo che ci troviamo di fronte ad un'opera molto significativa ed importante, che mi ha fatto pensare anche alla centralità di un'altra opera-confessione e rosario come il *Requiem* di Anna Achmatova.

In un'epoca di dispersione e rimozione, che ha abolito capacità di raccoglimento e di scavo interiore per far posto ad una solitudine di massa istericamente taciuta e falsata, una ricerca autenticamente solitaria (la «solitudine perfetta», la definisce l'autrice) di assimilazione del sommerso e consegna della verità ritrovata, assume forse una posizione talmente morale (davvero una fedeltà, un "Compito" per tornare a Rilke) da risultare, ben oltre la dimensione della confessione, una presa di posizione storica, un approccio nei confronti del vivere e dello scrivere, del pensarsi e del dirsi, che ci riguarda direttamente e storicamente.

Bisogna guardarsi a fondo, nelle acque del fiume.

Davide Nota

Valeria Ferraro, *Lettera da Carlsbad*, Borgomanero, Atelier 2010

Quella pallida settantina di pagine che costituisce l'impalcatura di *Lettera da Carlsbad* (il nome si riferisce a un paesino della California, ove peraltro è ambientato uno dei più chiacchierati *horror* di oggi: *Paranormal Activity)* di Valeria Ferraro, autrice e traduttrice veneta del 1969, è come se raccogliesse da terra tutte le incertezze, i mali, i difetti e le difficoltà umane e, sapiente alchimia, li convertisse in poesia. Apriamo il libriccino, non abbiamo nemmeno ancora udito la voce del poeta e una

www.andreatemporelli.com

citazione da Baudelaire già ci dice tutto: «in notti interminabili stride la banderuola, / meglio che nella dolce primavera / le sue ali di corvo la mia anima spalanca». Questa poetessa è figlia della notte e dei meandri misteriosi del buio, è una voce maledetta, ma con una altrettanto malefica abilità descrittiva, esasperata a tal punto da sconfinare nel "video scritto", o nella fotografia: «Instancabile stride una lanterna all'aria / vigorosa, riluce lo sportello di una macchina / solitaria, la parete riscalda e divora / ogni fragile cosa, dal rubinetto una goccia / scongiura di lasciarsi cadere e il portone / di un bordello senza farsi vedere si apre / e si chiude con determinazione».

Leggere è come scavare un solco attorno alla propria anima, piantarci un cartello con scritto "limite invalicabile" e isolarsi in quella dimensione parallela dove siamo tutti e nessuno, uomini o donne, buoni e cattivi, pronti ad ascoltare la vocina, all'inizio timida, del poeta… Così, almeno, avviene solitamente. Di fronte a queste poesie, invece, s'innesca una reazione diversa: si è tentati dall'istinto di guardarsi attorno, per controllare se ciò che stiamo leggendo sia sul serio veritiero. La Ferraro ci circonda (e non ce ne eravamo neppure accorti!) di "scatti" che ricordano Picasso quando ritraeva i mendicanti. Una chiave di lettura del mondo, un manuale di filosofia diluita, ecco come definire *Lettera da Carlsbad*.

La stagione della poesia, scopriamo, è l'autunno. La primavera è soltanto un'effimera e dannosa illusione, in estate fa troppo caldo per scrivere — «la notte più calda dell'estate / [sei] muto di parole ma non d'eccitazione / libero da quelle parole immancabilmente sbagliate / e da ogni possibile clima di giorni futuri e passati, amando e non amando» — mentre in autunno, la stagione in cui le foglie che cadono ricordano agli uomini la loro fine, in cui la poesia è riordinare le tessere di un *puzzle*, e la sofferenza interiore finalmente si riflette a specchio anche nell'esteriorità, nella natura, l'anima «emerge assordante». Perché non d'inverno, ci si potrebbe chiedere? Perché d'inverno muoiono anche i poeti.

«Credo solo nel mattino presto — / nell'ombra che nutre l'aspidistra / nei frutti ricoperti di cera nel coraggio / dei mammiferi nella scatola rosa / dei sonniferi aperta sopra ogni cosa // nel bistro che dicono ci nasconda. / Il telescopio puntato saldamente / scruta molteplici linee di fondo / la profondità gli viene data da mani / tremanti da un cuore a brandelli»: si tratta di una poesia libera, composta con parole accostate senza segni di punteggiatura, quasi a suggerire un flusso di coscienza, immagini a ripetizione come colpi a salve; queste sono le linee stilistiche caratterizzanti della raccolta, almeno a livello macroscopico. Ma è nelle tematiche che constatiamo il valore complessivo dell'opera. Motivo dominante è la "non conoscenza" dell'uomo, sperso fra titaniche forze superiori e dilanianti sofferenze interiori, senza la speranza di liberarsi dalle catene che gli impediscono di volare. I mezzi che lui definisce "di ultima generazione" non sono in grado di scegliere al suo posto, ma gli mostrano orizzonti confusi e fragili illusioni che egli, tutto tremante, non può far altro che osservare da lontano, forse aspettando una sorta di Godot.

Audizione, una delle liriche sopraccitate, crediamo possa essere definita, insieme a *Annunci Gratis*, *La Distruzione*, *Marta Marta* e *Vita*, se volessimo evidenziare i cardini della vicenda umana narrata, il fondamento ideologico dell'autrice, attorno al quale, in numerose varianti, si attorcigliano altre parole, altre voci, altre immagini, altre poesie, ognuna delle quali, coglie un'istantanea della vita e ce la offre ancora fresca di stampa mediante versi vibranti di colore. «E cosa direbbe Freud di un amore // ripiegato in Polaroid?», si chiede Valeria Ferraro. E ci domandiamo anche noi se le nuove tecnologie sono davvero strumenti capaci soltanto di sottrarci il gusto della memoria e del ricordo per mezzo di impoetici scatti fotografici o se, viceversa, sono un supporto che ci garantisce di essere imperituri. Forse

www.andreatemporelli.com

veramente l'uomo non è superiore nemmeno alle creature che è riuscito a crearsi.

Il poeta, o il suo simulacro, è cosciente del fallimento della società nella quale è piombato a vivere e percepisce nell'aria anche la propria sconfitta; perciò ha il coraggio di abbandonare il mondo e ritirarsi nella sua tana, che agli occhi dell'autrice somiglia a una barriera indistruttibile e non oltrepassabile, dentro la quale si può respirare, di fronte forse a un «tavolo di scrittura», una boccata d'aria fresca e non contaminata. Nella propria casa ci si sottrae al tempo, ci si apre all'ipotesi di una dimensione eterna. Vita e morte, addirittura, appaiono allora come due lati di una medesima realtà, entrambe negative, di fronte alle quali il poeta e l'uomo in generale deve imparare a restare indifferente. E, chissà come, alla fine ci riesce: «Nella nostalgia dell'inverno appassendo / il tulipano dà inizio a metamorfosi / sontuose».

C'è solo una poesia, a quanto sembra, che lascia passare un po' di luce nella stanza buia della nostra esistenza: *Zero Venticinque*, significativamente il testo conclusivo (anche se, notiamo qui, per inciso, il libro ordina i componimenti in ordine alfabetico, forse seguendo l'esempio di Auden): «E poi, segretamente, vi sorrido» dice. Non crediamo, tuttavia, che si tratti di un capovolgimento di fronte, ma solo di una dimostrazione che anche i poeti sono umani, provano sentimenti comuni e, per questo, sanno riabbracciare la splendida banalità di un sorriso, riscoprendo la leggerezza insostenibile della vita.

«Non cercate di prendere i poeti perché vi scapperanno tra le dita», scriveva Alda Merini: chiamiamo così in causa un genere diverso di poesia, di donne che immaginiamo altrettanto differenti, ma che con la penna fra le mani quasi si rassomigliano, perché raccolgono entrambe fiori spontanei di poesia, che sanno indurci a riflettere su noi stessi, a viaggiare fra luci ed ombre dell'uomo. E, garantiamo, è «come tornare a casa la sera da un viaggio estenuante e da una vita vera».

Marco Godio

Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, Borgomanero, Atelier 2008

Secondo Stephen Hawking, noto fisico e cosmologo, è possibile aprire un passaggio attraverso la quarta dimensione, il tempo: oltrepassare la velocità della luce è impossibile, ma avvicinarsi ad essa con mezzi umani equivarrebbe infatti a viaggiare nel futuro. Al fine di chiarire ai "non addetti ai lavori" questa teoria, il professore, cattedra di matematica a Cambridge, ha elaborato un aneddoto fantascientifico (basato sul progetto dell'acceleratore di particelle del CERN di Ginevra): immaginiamo un binario, che attraversi la nostra Terra, e un treno superveloce che, alimentato da un enorme propulsore, riesca a percorrere la circonferenza del pianeta sette volte al secondo, avvicinandosi così alla velocità della luce (che visuale distorta si avrebbe dai finestrini!) Poniamo che una bambina si metta a correre sul treno: la sua velocità, aggiunta a quella del veicolo, potrebbe raggiungere il limite cosmico? No! Le leggi della natura glielo impedirebbero, rallentando il passare del tempo. Di conseguenza, per cento anni di mondo, sul treno sarebbe passata solo una settimana… «Nel flusso strisciato delle luci / la strada mi scorre attraverso»: ebbene, abbiamo scoperto anche la poesia di Giovanna Rosadini. Di qualcosa del genere stiamo parlando: di un tunnel spazio-temporale costruito con parole d'acciaio. L'immortalità, il superamento del limite umano è l'obiettivo, l'utopia dell'autrice. Il sistema limbico al quale vorrebbe ridurre anche la sua mente razionale, il silenzio di particelle di poesia in cui vorrebbe addormentarsi per sempre, è imprigionato nella catena di molecole complesse disegnata a parole sul libricino. La lingua neolatina, troppo calda e poco scientifica, è stemperata continuamente con l'inglese, idioma della comunicazione, molto più sinuoso ma anche estremamente metallico: nulla a che vedere col fascino antico di italiano e francese, ma impareggiabile per modernità e precisione. Viene così ad originarsi uno straniante *mix* "poundiano" di voci e pronunce, non solo per quanto riguarda i

www.andreatemporelli.com

titoli: «I never thought / I would become the mother, the other // Mi sei cresciuta dentro / come un ritorno, la sorpresa / nello specchio, una fame di secoli / che spalanca la gola» è un esempio. Possiamo imputare questa nota stilistica alla città natale dell'autrice: Genova non è più solo i carruggi! Via del Campo con le donne che tendono le gambe fuori dalle porte aperte e, se entri, attacca il celeberrimo «Non credevi che il paradiso / fosse solo lì al primo piano» non è più la stessa: la città è tornata ad essere, passata la tradizione, l'approdo multilingue e multiculturale del Cinquecento: le carlinghe di acciaio dei mercantili si sono sostituite però al legno vivo dei velieri dei pirati e il ritmo arabo dei mercati del pesce è diventato inglese asettico. Una trasformazione simile l'ha subita, forse intelligentemente, la poetica stessa di Rosadini e del *Sistema limbico*. Scopriamo in questo viaggio *on the road* al fianco della poetessa che non si arriva a comporre (solo) per mezzo della vista, che erroneamente consideriamo il più importante dei sensi, ma mediante tutte le sensazioni, esterne o sottopelle (derivanti o meno dal sistema limbico) che proviamo. «Ai gerani notturni / fa difetto il colore // sepolti nei loro vasi d'ombra / si disincarnano nell'inerzia // i rami confusi al buio, le foglie / protese al nulla. // Una labile traccia olfattiva / li mantiene presenti al mondo». Fa poesia, dunque, solo chi sa aprire la seconda mente a tutti i sentori, indiscriminatamente. Il lavoro di cervello e di ingegneria stilistica è successivo e non può prescindere da un concetto che sia *felt with heart*, sentito col cuore. Ragionando sul tempo, che gli scienziati come i poeti vorrebbero vincere, arriviamo alla conclusione che l'autrice, raggiante e devastata nelle ultime liriche della sezione III, abbia trovato, purtroppo non per prima, la soluzione in grado di arrestare o rallentare il trascorrere inarrestabile del fiume di ore di cui ci è concesso di godere: la procreazione, il parto, i figli! La scienza arranca proprio su un sentiero che da sempre l'istinto (presunto animalesco) percorre senza difficoltà; ancor oggi non è in grado di spiegare con precisione come e da dove originò e continua ad originare il perfetto miracolo della vita. Rendendosi evidente l'inattendibilità della tecnica, anche la poetessa cede alla Vocazione, spezza la corazza di termini scientifici ed equazioni in cui credeva di aver scoperto la salvezza e si costringe a fronteggiare il mondo: si affida alla voce, tanto umana quanto vicina a Dio, della poesia e al canto estraniante dell'aedo che, parassita, alberga in lei. Affronta la sua anima *vis à vis*: «Raccontami una storia / possibile e sincera // che sappia addormentare / tutto questo dolore», chiede, forse a sé stessa, o alle sue parole. La famiglia, i figli, diventano una ragione di vita, e non più un peso (i loro giorni non si mangiano più i nostri). La maternità è potere, non *handicap* che impedisce di lavorare o di tirarsi la cintura di sicurezza. Generare significa non solo sconfiggere il tempo, ma abbatterlo, cancellarlo dalla nostra vita. Significa essere, stavolta davvero, a differenza di quanto avvenne nell'Eden, pari a Dio: significa creare! Così come si dà alla luce un figlio, a volte addirittura con maggior sforzo, si scolpisce sulla superficie del tempo e dello spazio una poesia e anche scrivere, in questo caso e sempre, equivale a modellare fango e soffiarci sopra l'alito della propria vita vissuta, «partitura gioiosa e / cedevole, vortice che prende le vene», fino al giorno in cui saremo «*at home again*», nella dorata leggerezza del non esistere corporalmente, e potremo ridere alle spalle delle nostre brame, dei nostri pianti, forse anche della nostra poesia. Esiste il futuro per noi, la nostra parola è indelebile nei nostri figli, e nei nostri scritti, arriva a concludere l'autrice. Come Dante, che finora abbiamo escluso, seppur parlando del da lui originato Limbo, giunge «colà dove gioir s'insempra» (*Paradiso*, canto X, vv 148), ovvero nell'eternità di una gloria celeste già quaggiù «sulla terra / che qualche volta è così attraente / con i suoi misteri di New York /

www.andreatemporelli.com

e i suoi misteri di Parigi / che ben valgono i misteri della Trinità» (Prevert, *Pater Noster*)… «Ricordati che polvere eri e polvere ritornerai», proclama freddo e perentorio il sacerdote il Mercoledì delle Ceneri. Noi aggiungiamo, e con noi forse anche Giovanna Rosadini, che in fondo definiremmo una poetessa ottimista: gli uomini, però, alla fine, sono come la Fenice, continuano a vivere, dalle ceneri!

Marco Godio

NARRATIVA

Niccolò Ammaniti, *Io e te*, Torino, Einaudi 2010

Quando si dice giudicare dalle apparenze: «Caffè?»… ecco l'*incipit* di *Io e te* di Niccolò Ammaniti. Una parolina sì magica, ma semplice: non si perde troppo nella quotidianità che invece la letteratura dovrebbe riuscire a nobilitare? Non sembra una presa in giro, di fronte alla recente classifica della *American Book Review* delle 100 migliori prime frasi della letteratura? Non manifesta già un'intrinseca inutilità nel panorama letterario italiano, rispetto ai predecessori, ma anche ai suoi stessi contemporanei? Non si tratta di giudicare un libro dalla copertina (minimalista, ma piuttosto elegante, quella di *Io e te*), solo di ragionare sui massimi sistemi del romanzo contemporaneo, il cui destino, il più delle volte, è scritto nelle prime pagine: partire *in medias res* può anche essere una scelta intelligente, ma solo se si è in grado di farlo con stile, altrimenti meglio lasciar perdere e "prenderla larga" (perché non un «Albeggiava l'inverno, il cielo era plumbeo e le nuvole cariche di pioggia» eccetera eccetera, come alternativa?). Inoltre, a cominciare con la parola caffè, il lettore potrebbe pensare di star per leggere un romanzo d'evasione senza troppe pretese e, dato che nella quarta di copertina si sostiene che «Con una manciata di ingredienti Ammaniti costruisce un racconto di fulminea precisione sul più semplice e imperscrutabile dei misteri», probabilmente l'intenzione dell'autore non sarebbe proprio mostrarsi per uno scrittorucolo di genere! Trama: un ragazzo disadattato si chiude in cantina per una settimana facendo credere ai suoi di essere a sciare, poi arriva la sorellastra drogata e lui riscopre che cosa significa vivere e rientra in società come un uomo nuovo, un adulto. La ragazza, invece, muore di *overdose* dieci anni dopo (cinquanta parole inclusi i monosillabi, per riassumere un romanzo di centoventidue pagine, non sono poche? E siamo sicuri che si sarebbe potuto fare di meglio!). Leggendo, pare d'essere finiti alla fiera dei luoghi comuni (a partire dal titolo, *Io e te* in contrapposizione a *Lei e Lui* di Andrea de Carlo): Che cosa si ascolta in cantina? Battisti! («e la cantina buia dove noi, / respiravamo piano» della *Canzone del Sole* suona in sottofondo). Oppure che cosa si legge in cantina? Stephen King! (Dove si nascondono i mostri, in una casa? Dov'è che il protagonista incosciente di un *horror* va a controllare quando sente dei rumori?). Si potrebbe obiettare sostenendo che l'adolescenza monotona possa essere ingabbiata solo in un libro a poche tinte banali. E chi lo dice? Crescere non significa più scoprire, imparare, trasformare il proprio sé? E vivere sulla propria pelle questa potente metamorfosi può essere noioso? Assolutamente no. Dunque ci sorge il dubbio che Ammaniti non sia più abbastanza giovane per immedesimarsi in un ometto disadattato con la passione per la solitudine? E che, di conseguenza, il pubblico non riesca ad immergersi nel mondo di scuole pubbliche con le scritte ai muri e di clan scolastici che cerca di rappresentare? Anche questa è un'ipotesi da non scartare. Tutto il testo è lambito, anche se solo di striscio, da un'idea, in sé brillante, ma che forse meritava d'essere approfondita: il mimetismo batesiano. Un insetto innocuo ne imita uno pericoloso così da non passare inosservato ed essere temuto. Vestire panni che non sono i propri, lasciarsi trascinare da gruppi di cui mai si condividerebbero idee e comportamenti, perdere i punti di

www.andreatemporelli.com

riferimento: sono avvenimenti comuni ed è ragionevole definirli con il sopraccitato termine scientifico, come un bizzarro tentativo di uscire da sé stessi e modificarsi. Purtroppo, però, a contrapporsi alle idee brillanti, arrivano e un lessico poverissimo e una sintassi semplicista e, soprattutto, le trame da romanzo dell'assurdo a cui ultimamente Ammaniti sembra essere avvezzo: chiudersi in un sotterraneo buio, polveroso e invaso da cianfrusaglie di una vecchia contessa per una settimana non è da adolescenti disperati, è da cretini! Stiamo parlando, *ergo,* di un romanzetto il cui valore è ancora tutto da verificare e riguardo al quale, sebbene i dati di vendita evidentemente non appoggino questa tesi, ci riserviamo di dubitare. Auspicando che a idee sfavillanti corrispondano in futuro uno stile più "libro" e meno "copione cinematografico" e scenari meno improponibili, concludiamo: «C'è un tempo per tacere e un tempo per parlare» è scritto nell'*Ecclesiaste*, e questa volta, ad un solo anno di distanza dalla precedente pubblicazione, forse per Ammaniti era tempo di tacere.

Marco Godio

Ross Raisin, *La rabbia giovane*, Milano, Bompiani 2009, traduz. di Andrea Silvestri

L'esordio editoriale del britannico Ross Raisin, trent'anni, pubblicato in Italia da Bompiani un anno fa con il titolo *La rabbia giovane*, ha rappresentato uno dei casi letterari del 2008 inglese: la sua voce dalla grande personalità e con un'impronta stilistica decisamente caratteristica ha colpito lettori e critici d'oltremanica, conquistando crescenti consensi da parte degli uni e degli altri.

La vicenda si apre in un'isolata fattoria nelle brughiere dello Yorkshire, uno sfondo in altri tempi caro alle sorelle Brontë. Qui il diciannovenne Sam Marsdyke lavora nella fattoria del padre, allevatore di pecore taciturno e collerico, dopo essere stato allontanato dalla scuola locale per un mai chiarito tentativo di violenza sessuale su una coetanea. Ciò che rende appetibile il testo, per la prima parte del romanzo, è l'originale narrazione in prima persona del giovane protagonista, che non a caso qualcuno ha avvicinato, in maniera pertinente, al lirismo bizzarro, glabro e potentemente terreno del Twain di *Huckleberry Finn*; ne scaturisce una figura a cui il lettore presto si affeziona, per il suo vigore immaginativo inesauribile e per la sua fantasia tanto disturbata quanto affascinate, che lo porta a dialogare con gli animali e gli oggetti con cui divide la vita (memorabile la pantomima dell'ariete pronto a coprire l'intero gregge della fattoria) e a concepire improbabili, ma spesso suggestive associazioni d'idee, sovente in corrispondenza degli snodi cruciali della vicenda, con l'intento di stupire e spiazzare il lettore. La convincente caratterizzazione del ragazzo non si ferma però a questo: Sam è tragicamente disilluso circa le possibilità offerte dalla sua condizione e vive in una sorta di fusione panica con la natura, condizione ricca di tradizione letteraria, ma in questo caso priva dell'elemento topico dell'idillio: è, semplicemente, lo stato di chi nasce, cresce e vive a stretto contatto con la madre Terra, imparando per necessità a conoscerla. Infine (e non poteva essere altrimenti, considerate le premesse) gli orizzonti di Sam sono quanto mai ristretti e non sorprende che il ragazzo nutra una viscerale diffidenza verso i *towns*, la «gente di città», estranea allo spirito atavicamente coriaceo degli abitanti del luogo; ma il protagonista è pronto a fare un'eccezione quando conosce la figlia dei nuovi vicini, la quindicenne Josephine, che nel volgere di qualche pagina diventa semplicemente «la ragazza», l'ossessione attorno alla quale gira da questo punto in poi la vita del protagonista.

Con lei Sam instaura una complicità crescente, un'intesa fondata sulle analoghe condizioni di non-comunicazione famigliare (un tema evidentemente caro allo scrittore) e rinsaldata dalle sporadiche fughe comuni nelle brughiere, ma soprattutto dalle notti primaverili trascorse insieme nel fienile ad accudire gli agnelli appena nati. La storia non vuole assumere un respiro più ampio: è

www.andreatemporelli.com

il resoconto del tenero, casto e innocente amore di un giovane uomo per una ragazza, talvolta condito da qualche contenuta divagazione sullo sgretolamento dell'economia rurale, affondata dalla dilagante «civilizzazione», che inquieta Sam e lo porta ad un ulteriore stadio di alienazione da ciò che, pur da lontano, lo circonda.

Il terreno accuratamente preparato è ora pronto per la brusca svolta che la vicenda subisce, mettendo a dura prova il già precario equilibrio della mente del ragazzo: Josephine, uscita sconvolta dall'ennesimo litigio in famiglia, lo coinvolge in una fuga notturna senza ritorno, circostanza che Sam accoglie con sorpresa e gioia, intravedendo la possibilità di legarsi ulteriormente a lei; e immediatamente è lui a prendere le redini della situazione, conducendola attraverso le brughiere, a piedi, lontano da tutti, senza darsi pensiero di chi e di che cosa si siano lasciati alle spalle, preoccupati soltanto di mettere più spazio possibile tra se stessi e le rispettive vite.

È solo ora che i demoni sopiti nella mente di Sam si destano davvero, indirizzando la storia alla prevedibile, tragica conclusione e ad un epilogo altrettanto scontato, che la lucidità della scrittura, impeccabile anche nel descrivere la ormai compiuta follia del ragazzo, non riesce a risollevare.

È tale la banalità della sequenza finale, a tratti addirittura irritante, da intaccare il piacere della lettura dell'intera opera; ed è un vero peccato, perché la figura del protagonista, la sua originalità e schiettezza, avrebbero meritato ben altro trattamento. Se a ciò si dovessero sommare altre osservazioni, come ad esempio la non approfondita caratterizzazione degli altri personaggi, vale a dire tutti quelli che non sono Sam, ridotti per lo più a macchiette o, nel migliore dei casi, a sciatti stereotipi, o la presenza di certe indelicatezze che talvolta appesantiscono la lettura (del calibro di «scivolare silenziosa come un peto smorzato», locuzione questa posta tra l'altro infelicemente in clausola di capitolo), potremmo concludere che il romanzo si risolve in una grande occasione sprecata. Fortunatamente, Raisin ha altre frecce al proprio arco: in primo luogo, particolarmente interessante è la ricerca linguistica che sta dietro all'opera, indirizzata all'inserimento nel testo di numerosi termini in dialetto dello Yorkshire, con esiti espressivi spesso molto felici, intelligentemente sottolineati e illustrati dalle frequenti note al testo del traduttore Silvestri. Ciò contribuisce, insieme ai richiami al *folklore* locale, dalle antiche leggende dei tumuli alle serie televisive popolari ambientate nella zona, a far respirare l'aria della terra cui l'autore dedica il titolo stesso del romanzo, la *God's Own Land* protagonista silenziosa della vicenda di Sam e Josephine.

Quali conclusioni trarre? Certamente Raisin parte con le migliori intenzioni, smanioso di mostrare i muscoli; ma le grandi ambizioni, purtroppo, dopo qualche capitolo naufragano. La speranza di essere incappati in grande letteratura muore a poco a poco nell'inconcludenza della trama e nella tensione lirica che vuole essere sostenuta, ma che purtroppo non ha alle spalle il talento necessario a reggerla a lungo; ancora, deludono l'insistere sempre sulla figura affascinante sì, ma in definitiva un po' morbosa e a tratti repulsiva di Sam, ed infine l'impressione terribilmente spiacevole che molte, troppe parti siano state scritte per compiacere l'editore più che una sincera inspirazione. D'altra parte, di fronte a un tale successo di vendite, era difficile aspettarsi il contrario, dirà qualcuno purtroppo a ragione: successo e valore assoluto coniugati sono merce rara, com'è noto. Tuttavia, in questo caso ci si può sbilanciare per affermare che si è di fronte a un caso di onesta letteratura da scaffale, che verrà dimenticata meno presto di molta altra e che rispetto ad altra ha certamente una levatura e una dignità artistica maggiori. Attendiamo quindi con interesse nuovi lavori da Raisin, con la fiducia che il giovane autore saprà limare le proprie incertezze e far fruttare la propria notevole vena narrativa.

Edoardo Gino

www.andreatemporelli.com

Ermanno Cavazzoni, *Il limbo delle fantasticazioni*, Quodlibet, Macerata 2009

«Si homo est risibilis est», scrive Dante a Cangrande. Troppo comodo mettersi fare i nichilisti e se la letteratura può ancora esserci, che la serietà diventi così paziente da immergersi nel proprio contrario. Inizio, dunque, per assurdo e dico che a essere seri la serietà è impossibile, specialmente quando si ha a che fare con le parole, il cui rischio è quello di rifiutare ottusamente l'errore da cui derivano, di perdere il valore della fragilità, diventando ferme, stantie. Niente riesce meno serio di un pensiero che si millanta forte. Il limbo delle fantasticazioni è tutto prodotto in una coscienza comica, allegramente infelice appunto perché ride di sé. Il limbo non è dissimile da un *blog*. I 12 capitoli sono costruiti nel sano metodo della divagazione, e le frasi si allungano fino a placarsi nella battuta: «Allora, dicevo che quest'idea di letteratura connessa al giudizio estetico e all'artisticità trovo che sia troppo stretta. E preferirei allargarla, al grande sacrosanto territorio delle fantasticazioni, dove non ci sono criteri formali o candidature, giudizi d'esame e promozioni, ma lo scrivere sia fatto come il parlare». È un libro che parla di letteratura, ma la storia delle lettere, «più che storia la si dovrebbe chiamare esposizione delle manie». Se Cavazzoni fa una scrittura comica, è innanzitutto per una questione di elasticità mentale. La logica comica ragiona sempre sulle vie che non si escludono: eternità delle cose effimere e viceversa; stupidità delle cose profonde e viceversa: «Come accade che un autore diventi comico? La domanda è casomai: come accade che un autore non sia comico? Perché questo è lo strano, l'artificiale, per cui occorre forse una strategia, occorre allenarsi; o forse è solo questione di cecità, sordità, insensibilità al mondo e alla parola com'è. Se il comico viene dal contrasto, dal misto, dall'incompatibile (e dall'errore), la parola è in principio comica, la parola umana, perché si dà sempre mista, e continuamente viene offerta in spettacolo per accostamenti e sovrapposizioni di strati verbali di natura diversa». Insomma, pensare bene è pensare alla possibile debolezza del pensato e Socrate era parecchio più mattacchione di quanto si pensi. Perfettamente in armonia con il vangelo comico, Cavazzoni diffida del diffuso vizio di scrivere romanzi. Specialmente aggrotta le sopracciglia e arriccia la fronte al cospetto di quel romanziere che, mentre scrive, ha valori sanguigni medi, emoglobine e linfociti al loro posto (in questo caso Moravia): «Com'è possibile, mi chiedo oggi, uscire indenne da questo stato del mondo? E una volta adulti iniziare ad esempio un romanzo con le parole Entrò Carla… Nel mondo parole così non si danno; queste sono opera di laboratorio, di chi ha pulito ben bene la frase e ha creduto di dire una frase umana, realistica, mentr'invece è irrealistica». Come a dire: il romanzo mente con la pretesa di edificare una storia finta, di cui il romanziere è il capo divino; e scrivere il romanzo è l'ultima ambizione di chi oggi possiede un minimo di intelligenza letteraria. Qualsiasi persona si è sentito dire, di volta in volta, che è un bene scrivere il romanzo, un male scrivere il romanzo, un bene non scrivere il romanzo e un male non scriverlo; il fatto è, bando alle ciance, che la parola "romanzo" non significa più niente. Se il romanzo imprigiona gli scriventi, Cavazzoni spende voti in favore del licenziamento dei secondini: «Questo promosso, questo bocciato; ed è tutto uno scandalo delle indulgenze. Con la differenza che i critici non hanno neppure l'ombra della legittimità: chi li ha nominati? E così tutta la commissione giudicatrice. […]. Ci vorrebbe una commissione di secondo grado, che giudica i critici, gli editori eccetera, ma poi ce ne vorrebbe una terza, che giudica la precedente, e così via. Allora si è optato per il mercato, che sarebbe una forma di democrazia, il pubblico giudica. Ma c'è chi dice che il pubblico è ignorante. Allora che lo si educhi! Qualcuno ha detto. Chi deve educarlo? I cri-

www.andreatemporelli.com

tici. E siamo daccapo: da quando dio si è ritirato c'è solo la mafia». Come venirne a capo? Dicendo un "ridiamo" in luogo di un "preghiamo"? A ben guardare, le parole sono un po' come una mafia, controllo, ricettazione e manipolazione del fatto, che di per sé è nudo e muto. Sul retro di copertina del "limbo" è scritto: «Che cosa fa uno quando si dice che fa dell'arte? Beh, fa sempre delle cose un po' sgangherate, perché in questo campo se uno impara il mestiere, allora meglio che smetta». L'arte (la letteratura) è ciò che non sta da nessuna parte né con i condannati né con i sorveglianti; ma magari si intravede in uno scantinato, dove c'è una cantante solitaria che regala le note ai muri o un digiunatore la cui arte è fatta solo di pura resistenza al nutrimento, di consapevole ambizione ad un'inutile santità (si veda *Un artista della scrittura*, il felicissimo capitolo su Kafka). La letteratura (l'arte) ne riesce come l'unica cosa in grado di diffidare dell'oggetto del proprio amore. E tra le sue funzioni superstiti, dopo aver letto il capitolo *Consigli per fiutare i libri*, mi pare di poter riconoscere indubbiamente l'odore. Un buon libro, come *Il limbo delle fantasticazioni*, si riconosce dall'afrore che emana; io possiedo un Roberto Saviano che puzza di seriosissime viscere imbalsamate, ma l'ho collocato non lontano da un Tommaso Landolfi che sa sempre di terriccio lunare appena colto.

Gennaro Di Biase

Paolo Lagazzi, *Forme della leggerezza*, Milano, Archinto 2010

Si apre il libro ed è come si aprisse un sipario su una serie infinita di fondali che, riflettendosi gli uni negli altri in un illusorio gioco di specchi, sanno suggerire un'idea d'infinito. Su tale sfondo magico, caleidoscopico, si muovono innumerevoli personaggi i quali, insieme con i loro autori, affollano un mondo parallelo al nostro, in cui la vita è ben più vasta, ricca, intensa di quella che definiamo reale. È il mondo della Letteratura, questo Libro Universale continuamente scritto e riscritto sotto diversi cieli, da uomini diversi ma sempre intenti, pur con lingue diverse, a dare voce a quella musica interiore che è la voce stessa dello Spirito…

È questa la felice sensazione che si prova quando si ha la fortuna di tenere fra le mani il libro di un grande critico, un critico vero come lo sono Pietro Citati, Paolo Lagazzi e non molti altri in Italia, poeti a loro volta e incantevoli narratori talmente innamorati del proprio lavoro, da trasformarlo in una missione: quella di fare innamorare delle opere che vanno via via scoprendo, anche il lettore desideroso di sostare all'ombra delle «ali invisibili degli angeli quando posano tra noi», come scrive Paolo Lagazzi (e mi perdonerà la citazione imperfetta) nel suo ultimo libro *Formedella leggerezza*.

Paolo Lagazzi, studioso ricco di fantasia e sensibilità, e dotato di una cultura che pare illimitata per i continui echi, i numerosi rimandi che ogni opera suscita in lui, dimostrando quanto a fondo il suo scandaglio s'inabissi, quanto sia ampio il raggio del suo sonar, possiede, a mio avviso, un'anima lunare. La luce che emana dalle sue pagine è quella dei nitidi pleniluni nei quali anche il buio è luminoso oppure è un chiarore iridescente per l'alone che lievi nuvole creano e diffondono, la luce stessa dei sogni, delle *rêveries* dell'amato Bachelard, delle visioni lucide cioè, di chi sognando, sa di sognare. Visioni evocatrici di passato e anticipatrici di futuro.

In questo suo ultimo lavoro, una ricca raccolta di saggi brevi e meno brevi, se un filo rosso emerge pur nella varietà e vastità dei temi e dei soggetti trattati, è il cammino che l'autore costantemente percorre, partendo dal pensiero di Platone che direi essere fondamento del suo, verso l'ideale universo dell'anima nel quale trionfino il Vero, il Bello, il Bene quale meta cui ogni uomo, pur confusamente e spesso malamente, tende.

Verità è Bellezza, Bellezza è Verità era anche il motto di Keats che Emily Dickinson

www.andreatemporelli.com

aveva fatto proprio. Ma Paolo Lagazzi, nel saggio dedicato al sublime poeta che, come scrisse Elizabeth Barrett Browning nel suo romanzo in versi *Aurora Leigh*, non dovette conoscere la greve vecchiaia per raggiungere la piena maturità e che, come una luminosa meteora solcò il cielo della Poesia, sottolinea che anche Keats insomma non disdegnò i piaceri, la «douceur de la vie», che la sorte concede a chi la sappia cogliere, nonostante il dolore che pure tiene in serbo per tutti. Questa sottolineatura è importante per Lagazzi, perché è indicatrice della sua doppia natura. Anch'egli, nonostante la sua anima vibrante e riflessiva, da buon emiliano non rifiuta il lato della vita che potremmo definire in qualche modo anacreontico, proprio di colui cioè che sa amare anche il vino, l'amore, il canto, ed è per questo motivo che possiamo sentirci meno intimiditi parlandone. Inoltre, quasi dopo ogni riflessione, ogni commento espresso con una scrittura che affascina, sembra voglia coinvolgerci ancora di più, costringerci in un legame ancora più forte: da molte sue pagine emergono interrogativi che richiedono conferme. «Non è forse vero che? Le cose non stanno forse così?» egli domanda e noi non possiamo che assentire: «Sì, e proprio come tu dici!» Nel frattempo sorge anche in noi un interrogativo: «Ma quanto c'è di Lagazzi, quanto presta di sé Paolo agli autori che va esaminando?». Ogni libro, letto da un vero lettore, è un libro ogni volta riscritto tanto meglio quanto più profondo e attento è lo sguardo di chi legge. E in questa meravigliosa riscrittura, in quest'onda che senza travolgerci ci avvolge, sta l'incanto che ci seduce; è in questo soffio, in questa sublime leggerezza che percepiamo il divino nascosto nell'umano.

Immersi nella lettura, quasi stessimo ormai navigando in una galassia dal misterioso inizio e dall'insondabile fine, ci rendiamo conto che anche il nostro autore, come gli antichi cartografi del cielo, ha sentito a un tratto il bisogno di proiettare su tutto quel palpitare di astri, l'immaginaria mappa delle costellazioni. Ed ecco una necessaria suddivisione del libro in capitoli che possano in qualche modo orientarci: *La radice che dà le ali, La grazia di Apollo e il fuoco di Dioniso, Sortilegi astri inganni, Sogni e rêveries* per citarne soltanto alcuni. Fra tanto brillio, fra tanta arsione (come ripete spesso l'autore con una parola che sembra appartenere soltanto a lui) alcuni astri risplendono solitari e più intensamente. A parte l'inarrivabile Leopardi cui è dedicato un saggio che non esiterei a definire perfetto, sono i nomi di Attilio Bertolucci, di Silvio D'Arzo, di Fernanda Romagnoli a formare una triade cui Lagazzi dedica interamente se stesso con finissima intelligenza, ma anche con il suo cuore appassionato.

A Bertolucci, «questo sciamano dai gesti lenti, dai calcoli infiniti; questo alchimista della nevrosi come pazienza, della vita come romanzo da scavare sull'orlo sempre più minaccioso e fermentante dei caos», egli fu legato da vincoli più che familiari. A lui, maestro e amico molto amato, dedicò anni di lavoro intenso; trascorse molta della sua vita accanto al «divino egoista», come lo aveva definito Vittorio Sereni, la cui sola presenza tuttavia arricchiva chi avesse la fortuna di stargli accanto, per quel «timbro dell'anima, il tocco di ansia e di grazia, di pena, tremore e incanto che ci raggiunge dalle diverse pieghe della poesia bertolucciana». Si possono trovare espressioni migliori per descrivere il fascino anche personale di Bertolucci? Emiliani entrambi, il poeta e il suo interprete, così come emiliano era D'Arzo, tutti legati alle cose, agli affetti, alle dimore terrestri, ma sovrastati da quell'immenso cielo di pianura che lascia l'animo colmo di sgomento e desiderio.

Silvio D'Arzo (pseudonimo di Ezio Comparoni), più lineare, secco pur nella ricchezza dell'immaginazione, fu «un universo di puro destino, [con] il senso di un'opera *perfetta* proprio perché incompiuta, o di una scrittura tanto più scarnita quanto più intrisa di rischi, tanto più incline al cesello e al filtro, quanto più mossa dagli estri, dall'azzar-

www.andreatemporelli.com

do e dal tragico». Entrambi, il poeta e il narratore, espressione dell'antico popolo "terragno" e spirituale, tragico e musicale, ricco di vitalità prorompente benché tenuta talora a freno da una volontà rigorosa, sono colti nella loro essenza e vissuti intimamente con la partecipazione di chi condivide totalmente questa doppia, affascinante personalità.

Fra misticismo e Eros, fra Zen e epicureismo (per ciò che attiene alla filosofia del giardino del grande greco), fra accettazione e desiderio non poteva Paolo Lagazzi non imbattersi nella Donna, e Fernanda Romagnoli, con il suo tragico destino, con il volto bellissimo ma soprattutto la sua poesia, diventa la raffigurazione ideale per chi non può separare ciò che è unito: Dio, dolore, storia, morte, follia e poesia, espressioni che anche se scritte per altre donne indimenticabili e dimenticate come Rosalia Zabelli e Tiziana Fumagalli, possono benissimo adattarsi a Fernanda che delle indimenticabili dimenticate è senz'altro la maggiore. La sua opera «impura e sfolgorante, cretosa e ventosa, lacerata e ricca di una passione irriducibile», nasce dal pensiero di una persona che visse nella quotidianità la passione di Cristo ed ebbe su di sé l'indelebile segno della Poesia, la «*stigmata che in me sfolgora e dura*», come dice un suo bellissimo verso. Fernanda Romagnoli è l'incarnazione del tormento amoroso che porta ai vertici estremi la figura umana. Lo studioso ne è giustamente affascinato e consegna nelle nostre mani il «coriandolo», il segno della numinosa presenza che la scrittirce volle lasciare a noi, suoi poco meritevoli eredi.

Donne dimenticate, autori trascurati… Che cosa avrà indotto Paolo Lagazzi a dedicare un saggio intenso e dettagliato a Giorgio Scerbanenco, questo apolide della cultura, il cui nome il nostro autore aveva forse scorto da piccolo sulle pagine stampate in inchiostro marroncino della rivista per signore «Novella», tenuta probabilmente in mano da sua madre? I romanzi "svizzeri" che Scerbanenco scrisse in esilio forzato nella Confederazione Elvetica, dove trovò rifugio durante l'ultima guerra mondiale a causa delle leggi razziali, sono da Lagazzi indagati con la passione di chi sia spinto a cercare l'oro nelle miniere più trascurate, con la certezza di trovarlo. E lo troverà: lo scrittore sentimentale, il *giallista*, trapiantato in un luogo lontano dai turbamenti del continente, quasi il bastione alpino potesse proteggerlo dal mondo, avrebbe scoperto la vena più vera, quella che il ricercatore appassionato saprà far rifulgere: la capacità, propria del grande scrittore, di evidenziare quanto di ambiguo e doloroso si nasconda nella natura di ciascun uomo.

Ma la galassia dei volti e dei nomi è veramente senza confini per questo critico magistrale, questo lettore onnivoro che non pone limiti ai propri interessi. Scopriamo così anche noi la Grecia contemporanea, con narratori che, pur affondando le radici nel più arcaico e splendido passato della loro patria, sanno anche con realismo metterne a nudo le ferite di oggi, o il Giappone che ha sempre fatto della leggerezza un insuperabile ideale, nonostante il proprio animo guerriero, o la Cina che vanta una delle culture più antiche, se non la più antica del mondo, o l'Oriente con la sua tendenza religiosa e la spiritualità accesa anche in mezzo a lotte e devastazioni… Nulla sfugge allo sguardo di questo moderno Diogene, che munito di una sua speciale lanterna potrebbe rispondere a chi lo interrogasse su quanto va cercando: «Cerco l'Uomo». Sì, Paolo Lagazzi cerca continuamente l'uomo in tutti i libri che legge, l'uomo con la sua spinta irresistibile verso quell'altrove noto e sconosciuto che ciascuno porta chiuso nel tabernacolo del proprio cuore. Lo fa perseguendo un unico *Leitmotiv* suonato con mille e mille variazioni; e non si fa intimidire da chi definisce la Letteratura del Novecento un angelo che, cadendo dall'alto di una cattedrale, ha perduto le ali, poiché egli sa che nel cuore di quell'angelo è incisa a lettere di fuoco la memoria del volo.

E con questa speranza divenuta certezza

www.andreatemporelli.com

concluderà il suo libro. Come il funambolo Philippe Petit che è esaltato in un saggio finale, insieme con la musica dei "divini" scarafaggi, i Beatles ovviamente, con le parole di Palazzeschi e di Chesterton espressioni di raffinata lievità, il critico può veramente spiccare un altissimo volo fino a toccare gli azzurri abissi del cielo dove Possibile e Impossibile diventano una cosa sola con Bellezza e Verità, Assurdità e Fede.

Bruna dell'Agnese

Massimo Morasso, *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti 2010

Il titolo del libro di Massimo Morasso, *In bianca maglia d'ortiche*, è il sesto verso della composizione di Cristina Campo: *Devota come ramo*, una delle undici poesie della silloge *Passo d'addio*, pubblicata da Sheiwiller nel 1956 nelle edizioni d'arte "All'insegna del Pesce d'Oro": «Devota come ramo / curvato da molte nevi / allegra come falò / per colline d'oblio / su acutissime lamine / in bianca maglia d'ortiche / t'insegnerò, mia anima / questo passo d'addio…», e il riferimento alla fiaba di Andersen, *I cigni selvatici*, ci riporta alle letture in cui la scrittrice trovò rifugio durante la sua infanzia.

Questo libro raccoglie testi delle conferenze su Cristina Campo che il critico ha tenuto: al Gabinetto Vieusseux di Firenze nel settembre 1998; a Sopramonte, presso Trento nel dicembre, in un seminario di studi organizzato dall'Associazione Oscar Romero; presso la comunità monastica di Bose nell'aprile dello stesso anno; presso la Fondazione Culturale Lauro Chiazzese di Palermo nel 2006 e infine in occasione di un seminario di studi tenutosi a Milano nel marzo del 1999. Si va da considerazioni metodologiche sull'interpretazione dell'opera dell'autrice, a note in margine alla sua poesia, alle riflessioni sulla sua opera di traduttrice, all'epistolario — in questo caso si tratta delle lettere a Margherita Pieracci Harvell, grande amica che ne ha curato le opere per Adelphi — per finire con l'analisi di un'amicizia mancata, quella tra la Campo e Rilke. Segue un'interessante nota critica di Alessandro Spina.

In bianca maglia d'ortiche rivela un amore e un rispetto profondi per l'opera della Campo, poetessa, traduttrice, saggista, un'attenzione del cuore che avvicina il critico-lettore all'autrice, e guida nel percorso non affatto scontato della comprensione della sua poesia, facendo nascere allo stesso tempo l'esigenza di conoscere l'intera sua produzione.

Se l'opera di un autore è compiuta — come dice Morasso — quando è realizzato il suo «trasferimento dal pensiero dell'autore al pensiero del lettore», importante è scendere dentro il lavoro di Vittoria Guerrini (Bologna 1923 — Roma 1977) *alias* Cristina Campo — come inizia a firmarsi nei primi Anni Cinquanta — come un paleografo, in modo da poterne cogliere i vari piani di lettura. Se la poetessa stessa riconosceva che Leopardi era stato l'ultimo critico capace di una lettura «su cinque o sei piani», Morasso, proprio perché le parole della Campo «hanno significati ed echi inesauribili, perché in effetti tra il loro significante e il loro significato non ci può essere mai esauriente corrispondenza», data la sua scrittura «singolarmente indugiante e polisensa», arriva addirittura ad auspicare un «lettore del medesimo livello» dell'autrice, perché sia capace di interpretarla.

Del resto siamo di fronte ad una «produzione anomala di straordinaria pregnanza linguistica» che «non possiede più una univoca chiave di accesso tradizionale […], un'opera che in quanto a temerarietà e imprevedibilità non ha che pochissimi confronti nella letteratura italiana del Novecento».

Di Vittoria Guerrini ci si è accorti tardi, vuoi per il suo stile di vita riservato, vuoi per la sua produzione che andava controcorren-

www.andreatemporelli.com

te, in un periodo storico — Anni Cinquanta/Sessanta — in cui la poesia ricercava l'impegno politico e sociale, e lo sperimentalismo trovava nel linguaggio schizofrenico la risposta alla crisi esistenziale ed alla incomunicabilità. Ma per Cristina Campo la ricerca della parola, della Bellezza, corrisponde ad un principio etico e ad un bisogno spirituale, perché l'autrice, secondo Morasso, voleva «vedere analogicamente rispecchiata sulla pagina, come un compimento d'ascesi, l'idea stessa di giustizia», intesa come parola giusta, che si raggiunge per sottrazione, non per accumulo. Se questa idea della giustizia come bellezza le viene dal suo autore più amato, Hofmannsthal, doveva comunque esserci in lei «una probità e disponibilità al dire», unita al «disgusto per la profanazione del linguaggio» in un rispetto per la parola che è sacra.

Secondo la Campo, c'è un rapporto dialettico in essere fra attenzione e poesia, essendo per lei la poesia «una lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure». Si tratta di *attentio cordis,* «quella medesima forma di attenzione evocata con insistenza dalla Campo nell'ombra dei lampeggiamenti intuitivi di Simone Weil». Se la realtà per lei è «luogo di manifestazione del mistero, approssimabile soltanto grazie a un perfetto esercizio dell'attenzione», allora si può «creare una realtà più alta in simboli, in immagini, appunto, reali». È qualcosa di sacro, che ritiene possibile nella poesia e nei miti.

Morasso sottolinea la ricerca della Bellezza, che è sacralità, qualcosa che si pone, come dice la Campo, «all'incrocio del tempo e dell'Eterno», perseguita «con un esercizio di spogliamento di uno spirito inquieto che proprio nella costrizione al silenzio ha cercato di conoscere se stesso "parlante"». Nella Campo, indfatti, è continua la scelta tra dire e non dire, come si evince dal suo defilarsi, dopo la pubblicazione di *Passo d'addio* nel 1956, «come una che non esiste», per tutto il periodo in cui si dedicò alle traduzioni e ai saggi, fino a ricomparire con la poesia religiosa alla fine degli Anni Sessanta, nella sua maturità, quando poté pensare alla poesia, dice Morasso, «come al luogo dello spirito a cui affidare sacralmente un segreto potere iniziatico».

Il 1969 è l'anno della *Tigre assenza* e *di Missa romana:* è il momento del suo ritiro nella pace dell'Aventino, isolata nell'abbazia di Sant'Anselmo, con il suo avvicinamento al rito bizantino, custode, secondo lei, di quella bellezza di riti che si era persa dopo le trasformazioni portate nelle liturgia dal Concilio Vaticano II.

La sua ricerca di bellezza e di purezza assoluta si è venuta esercitando attraverso l'opera di traduzione. Scrive Morasso: «Ripercorrendo il cammino di traduttrice della Campo, a partire almeno dal primo abbozzo di traduzione di Hölderlin, passando per la geniale utopia perfettamente hofmannsthaliana del *Libro delle Ottanta Poetesse*, per il detestato e amato Eliot, per l'amatissima Weil e, nei primi Anni Sessanta, complice Zolla, per i metafisici inglesi e S. Juan de la Cruz, per arrivare alle splendide versioni da Williams a Donne e alle due prove ultime da Wilson, l'elenco stesso degli autori basta a configurare uno spazio di relazione per affinità […], per questo mi immagino la traduzione per la Campo come una forma di educazione sentimentale». La traduzione per lei deve essere un esercizio continuo di avvicinamento al testo originale, «che è assente», con una massima disponibilità al dialogo tra i linguaggi, con l'obiettivo ultimo di «aprire lo straniero in quanto Straniero, al proprio spazio linguistico […], un rito radicato alle nobili leggi dell'ospitalità». In questo «rito di passaggio» del tradurre, la sensibilità e la competenza della Campo nell'interpretare i testi altrui arrivano ad un punto tale di intuizione e perfezione da far dire a Williams Carlos Williams queste parole: «Lei mi ha rovesciato come

www.andreatemporelli.com

un guanto […], lei mi ha scoperto ed io ne sono spaventato».

L'assenza è un tema costante nella vita e nelle opere di questa autrice, tema già presente, come allontanamento nostalgico, in *Passo d'addio*, ma testimoniato dal suo stesso stile di vita, dalla sua tendenza a nascondersi dietro vari pseudonimi, tema espresso con forza nella *Tigre Assenza:* «Ahi che la Tigre, / la Tigre Assenza, / o amati, / ha tutto divorato / di questo volto rivolto / a voi!» e confermato da queste sue parole: «Un tempo il poeta era là per nominare le cose […]. Oggi egli sembra là per accomiatarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte». E l'assenza più grande, la perdita delle perdite, secondo lei riguarda il destino, in questa «civiltà della perdita», sono parole sue, «sempre che non si osi chiamarla civiltà della sopravvivenza», perché «ciò che fa del destino una cosa sacra è lo stesso elemento che distingue il sacro, lo stesso che distingue la poesia: la sua reclusione, segregazione, l'estatico vuoto in cui si compie». La scomparsa dei riti fa tutt'uno con la scomparsa del destino e «soltanto il rito», parole di Morasso, «tramuta appieno, magicamente, l'assenza fisica in presenza assoluta».

Ma le *Lettere a Mita,* l'amica Margherita Pieracci Harwell (1999), duecentoquaranta scritte tra il '55 e il '75, riescono a «trasformare l'assenza in presenza, la Tigre in Mita e Mita nell'Angelo della Presenza» e, dice Morasso, «la scrittura si sottrae con sapienza rabdomantica ai pericoli d'una bellezza fine a se stessa, orientandosi, piuttosto, come sappiamo bene, verso la "sprezzatura" quale valore etico-estetico, verso la "poesia come preghiera", verso la parola incarnata, il cui scopo sia quello di ricostruire le presenze dell'altro attraverso il sacro e del sacro attraverso l'altro». È un'amicizia consacrata, quella con Mita, «attraverso la complessa liturgia della bellezza e della parola».

Le ultime produzioni poetiche della Campo, quando, denunciata la scomparsa della Bellezza, la ricerca nei riti bizantini, rispondono alla volontà di «restituire alla poesia il carattere primigenio di sacra ritualità», realizzando un passaggio dal contingente al trascendente.

Morasso ricerca con cura i possibili contatti tra Vittoria Guerrini e Rilke, perché non sa spiegarsi le ragioni del silenzio di lei sul poeta, negli *Imperdonabili*, *La Tigre Assenza, Sotto falso nome*. Dalla ricerca spuntano qua e là menzioni di Rilke, ma le tracce sono scarse. «L'ammiratrice, e traduttrice, di Hofmannsthal e Hölderlin, la lettrice intrigata di Benn e Musil non volle includere Rilke fra i suoi ascendenti», afferma Morasso, «perché Rilke, l'*altro* grande autore di Traverso, deve averlo sentito come una sorta di incarnazione di quel disordine spirituale che induce a pensare alla poesia come al supremo dei valori, prima e al di là dell'orizzonte umano che presuppone […]. Scegliendo Hofmannsthal come modello, la Campo scelse la via, che non abbandonò mai, dell'amorosa dedizione all'uomo: una via umile e veemente che nel gesto poetico ambisce a connettere *charis,* grazia, a *caritas*». Quindi amicizia mancata, purtroppo, tra Cristina Campo e Rilke, senza che lei abbia prestato ascolto «al rigore del pensiero adulto di Rilke, il cui violento anticristianesimo fu, in fondo, solo la faccia esterna, umorale, di un travaglio teologico ben altrimenti sofferto».

Marisa Cecchetti