www.andreatemporelli.com

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

ATELIER

Trimestrale di poesia critica letteratura

NUMERO 66 • ANNO XVII - GIUGNO 2012

LA CULTURA NON É SPETTACOLO

Antonella Anedda

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

La vita di uno scrittore è molto vulnerabile, quasi nuda. Non dobbiamo piangerci sopra. Lo scrittore fa la sua scelta e a essa è vincolato. Ma è vero che si è esposti a ogni vento e che alcuni venti sono davvero gelidi. Si è isolati, e in una posizione non facile. Non si ha alcun riparo, alcuna protezione, a meno che non si menta, nel qual caso, ovviamente, ci si costruisce la propria protezione e, si potrebbe dire, si diventa un politico.

Harold Pinter

www.andreatemporelli.com

ATELIER

Trimestrale di poesia, narrativa, teatro

Direzione:
Giuliano Ladolfi (d.r.) e Andrea Temporelli

Redazione:
Franco Acquaviva, Claudio Bagnasco, Paolo Bignoli, Davide Brullo, Matteo Fantuzzi, Edoardo Gino, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Danilo Laccetti, Giovanna Piazza, Andrea Raimondi, Lucia Ravera, Alessandro Rivali

Sede:
C.so Roma, 168 – 28021 Borgomanero (NO) – tel. e fax 0322835681
Web: http://www.atelierpoesia.it. 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 2012: euro 25,00
Sostenitore: euro 50,00 (*)

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

(*) AI "SOSTENITORI" SARANNO INVIATE IN OMAGGIO
PUBBLICAZIONI EDITE DALL'ASSOCIAZIONE

I testi delle edizioni Atelier sono distribuiti da Ladolfi Editore e inclusi nel relativo catalogo. Per informazioni: http://www.ladolfieditore.it/

www.andreatemporelli.com

Indice

Editoriale
5 La cultura non è spettacolo
Andrea Temporelli

7 **In questo numero**
Giuliano Ladolfi

Esodi ed esordi
Antonella Anedda
8 Notizia biografica
8 Opere
12 Bibliografia critica
23 Antologia della critica
51 Interventi inediti

Il sentimento storico del tragico
in *Residenze invernali*
Carmelo Princiotta

Cesura come analitica severità
Alida Airaghi

Antonella Anedda: l'insufficienza
dell'orfismo
Giuliano Ladolfi

62 Antologia di testi editi

Il Clavilegno
86 D'Arrigo manzoniato, per l'occasione.
Un *locus* ipotetico (e un paradigma
abbastanza reale)
di Danilo Laccetti
98 Volevo le scarpette rosse
di Silvia Saragozza Stucchi

www.andreatemporelli.com

Lime (e more)

116 Tabula rasa ovvero
divaganti proposizioni
sullo stato dell'arte letteraria
di Danilo Laccetti

Letture e riletture

POESIA

121 Giovanna Bemporad, "Esercizi
vecchi e nuovi"
di Anna Ruotolo

122 Milo De Angelis, "Quell'andarsene
nel buio dei cortili"
di Giuliano Ladolfi

123 Narda Fattori, "Le parole agre"
di Bruno Bartoletti

125 Biancamaria Frabotta, "Da mani mortali"
di Marco Corsi

126 Antonio Melillo, "Durata del mezzogiorno"
di Marco Godio

130 Matteo Munaretto, "Arde nel verde"
di Giuliano Ladolfi

NARRATIVA

132 Claudio Bagnasco, "In un corpo solo"
di Daniele Barni

133 Marco Candida, "Il bisogno dei segreti"
di Enrico Macioci

135 Nikos Kazantzakis, "Zorba il greco"
di Paolo Lagazzi

140 Giovanni Montanaro, "Tutti
i colori del mondo"
di Marco Godio

143 **Le pubblicazioni di Atelier**

www.andreatemporelli.com

Editoriale

La cultura non è spettacolo

Siamo ormai tanto contaminati e rimbambiti dalla logica dei mass media e dei mercati globali da non riuscire più a concepire il valore letterario a prescindere dal successo mondano. Decenni di classifiche di vendita e di dibattiti intorno al pubblico, suggestionati da chi, sventolando la bandiera della letteratura popolare, si infiltrava sui set, *presenziava ai* vernissage *e scattava sui palchi accanto alle* star, *ci siamo rassegnati a considerare l'opera un mero prodotto e l'autore uno scaltro promotore di sé stesso. Provare a storcere il naso significava essere tacciati immediatamente di snobismo, di sensi di inferiorità e di frustrazione tradotti in atteggiamento reazionario e autoconsolatorio.*

Ma lo spettacolo sta alla cultura come la poeticità sta alla poesia o la letterarietà alla letteratura, bisogna ricordarselo. (Altra cosa, ovviamente, sono la meraviglia e lo stupore). Occorre continuamente educarci al disincanto critico, senza per questo tirarci fuori dal mondo, ma con l'idea di attraversarlo consapevoli del suono di ogni moneta. Un libro straordinario potrebbe restare ai margini dei numeri e dei discorsi, come pure un libro che ottiene consensi potrebbe essere, perché no?, pienamente meritevole. Le logiche del successo, tuttavia, non solo restano spesso imperscrutabili, ma si innervano nella progettualità degli artisti, confondono le idee anche agli esperti, diventano insomma un tormentone che masticheremo per inerzia senza capire quanto determinerà, alla fine, il giudizio.

www.andreatemporelli.com

Il problema si complica considerando che il valore di un'opera non è un dato oggettivo, perché la parola non prescinde dai contesti e dalle epoche, e nemmeno dal desiderio di popolarità o dalle sfide al mondo dello spettacolo. Un'opera si impone solo quando trova il proprio destinatario, l'individuo capace di rispondere al suo appello. Ecco, a quel punto scatta l'entusiasmo e la passione che spinge a tentare il contagio, che sprona a rifiutare i valori consolidati per proporne altri, più rispondenti al vero. Ed è la continua lotta dell'uomo per disegnare (spente le luci della ribalta) nuove costellazioni, false anch'esse, ma insieme autentiche nella loro provvisorietà storica, che le rende capaci di offrirci un oroscopo in cui leggere davvero la nostra sorte.

Quando finisce lo spettacolo, la chiacchiera vana cede naturalmente il posto alla discussione su ciò che realmente conta. Terminato o smascherato il gioco di prestigio che ci vuole mantenere incantati, si può finalmente scorgere il volto di chi ci sta accanto e decidere di condividere un'esperienza.

Teniamoci saldi a questi esercizi di obliquità, quindi, per non rimanere imbambolati al crollo della scenografia, che i nostri tempi grami sembrano preannunciare.

Andrea Temporelli

NOTIZIA BIOGRAFICA

Andrea Temporelli è uno dei 263 poeti della sua generazione. Ha pubblicato le raccolte di poesia *Il cielo di Marte* (Einaudi, 2005) e *Terramadre* (Il Ponte del Sale, 2012). È nato nel mese più crudele a Borgomanero, dove si occupa nottetempo della rivista «Atelier», in qualità di direttore, redattore, correttore di bozze e magazziniere.

www.andreatemporelli.com

In questo numero

Dopo la finestra, nell'uscita precedente, dedicata ad alcuni giovani autori presentati attraverso una silloge di testi, riprende con questo numero la serie di monografie dedicate a un poeta. La parte preponderante delle pagine attuali (nella sezione *Esodi ed esordi*) è così dedicata ad Antonella Anedda, voce ormai accertata della poesia odierna, la cui esperienza, a detta di Giuliano Ladolfi, delinea emblematicamente «l'insufficienza dell'orfismo».

A ridosso del ventennale della morte (2 maggio), torniamo a occuparci di Stefano D'Arrigo (già sul numero 43 del settembre 2006, infatti, ospitammo diversi saggi sull'autore), con un contributo di Danilo Laccetti, puntuale quanto linguisticamente elaborato, come nel suo stile, apprezzabile anche, saltati giù dal *Clavilegno* (non senza però aver letto, prima, il racconto di Silvia Stucchi) nel divertimento che occupa la sezione *Lime (e more)*: un saggio fittizio, una divagazione pseudocritica, ma che in qualche modo consuona con l'*Editoriale* di Andrea Temporelli, nel ribadire la falsità di tanto spettacolo che ci circonda. I nostri sono per lo più i fasti della decadenza, dove tuttavia baluginano segnali, intercettazioni di nuovi slanci.

Segnali e intercettazioni che spesso si inseguono nello scandaglio dei libri cui riserviamo la sezione conclusiva (*Letture e riletture*), caratterizzata dalla solita, necessaria spavalderia nell'accostare libri mediaticamente ben esposti e altri tutti da scovare nel folto della nostra epoca.

Giuliano Ladolfi

www.andreatemporelli.com

Esodi ed esordi

Passi di poesia dentro il principio

Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle.

Walter Benjamin

Antonella Anedda

NOTIZIA BIOGRAFICA

Antonella Anedda Angioy vive a Roma, dove è nata nel 1955. Si è laureata in Storia dell'arte moderna; ha ottenuto la borsa di studio di Alta cultura presso la Fondazione Cini a Venezia. Ha insegnato presso l'Università di Siena-Arezzo e presso il Master di Anglistica dell'Università La Sapienza di Roma. Attualmente collabora con il Master di Italianistica all'Università di Lugano e con il quotidiano «il manifesto».

OPERE
a cura di Carmelo Princiotta

POESIA

Residenze invernali, nota introduttiva di GIANLUCA MANZI, con due litografie di RUGGERO SAVINIO, Roma, Bulla, 1989
Residenze invernali, Premessa di ARNALDO COLASANTI, Milano, Crocetti, 1992
Per un felice inverno, Milano, En Plein, 1996
Nomi distanti, Roma, Empirìa, 1998
Notti di pace occidentale, Roma, Donzelli, 1999

www.andreatemporelli.com

Notte chiara, con due incisioni di GIULIA NAPOLEONE, Santa Lucia ai Monti, Alessandro Zanella & Ampersand, 2001
Il catalogo della gioia, Roma, Donzelli, 2003
In una stessa terra, con una nota di FRANCESCO SCARABICCHI, Ancona, Comune di Ancona — Centro Studi Franco Scataglini, 2003
Cori, con un saggio di GIUSI MARIA REALE, Quaderno speciale n. 2 — giugno 2005 di «AltroVerso»
Dal balcone del corpo, Milano, Mondadori, 2007
Salva con nome, Milano, Mondadori, 2012

PROSA

Tre stazioni, Faloppio, LietoColle, 1996

SAGGISTICA

Cosa sono gli anni. Saggi e racconti, Roma, Fazi, 1997
La luce delle cose. Immagini e parole nella notte, Milano, Feltrinelli, 2000
La lingua disadorna, Brescia, l'Obliquo, 2001
La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi, Roma, Donzelli, 2009

CURATELE

PHILIPPE JACCOTTET, *Appunti per una semina. Poesie e prose 1954-1994*, Roma, Fondazione Piazzolla, 1994
PHILIPPE JACCOTTET, *La parola Russia*, Roma, Donzelli, 2004
GRAZIA DELEDDA, *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola*, con uno scritto di ANTONELLA ANEDDA, Roma, Donzelli, 2006
LEILI ANVAR, *Malek Jan Ne'mati. La vita non è breve ma il tempo è limitato*, Roma, Empirìa, 2010

TRADUZIONI

PHILIPPE JACCOTTET, *Appunti per una semina. Poesie e prose 1954-1994*, a cura di ANTONELLA ANEDDA, Roma, Fondazione Piazzolla, 1994

www.andreatemporelli.com

JAMIE MCKENDRICK, *Chiodi di cielo*, traduzione e cura di LUCA GUERNERI, con sette poesie tradotte da ANTONELLA ANEDDA, Roma, Donzelli, 2003

BARBARA CARLE, *Non guastare la mia bellezza*, traduzione di ANTONELLA ANEDDA e BARBARA CARLE, con una traduzione di DOMENICO ADRIANO, Marina di Minturno, Caramanica, 2006

ANN CARSON, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, edizione italiana a cura di ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI ed EMMANUELA TANDELLO, Roma, Donzelli, 2010

OPERE DI ANEDDA TRADOTTE

Tres estaciones, traducción de EMILIO COCO, Cuenca, El Toro de Barro, 2001

Noches de paz occidental, traducción de EMILIO COCO, Madrid, Sial, 2002

Residencias invernales, traducción de EMILIO COCO, Montblanc, Igitur, 2005

Nuits de paix occidentale et autres poèmes, suivi de *La lumière des choses*, traduit par JEAN-BAPTISTE PARA, Bordeaux, L'Escampette, 2008.

Three Stations, translated by ANN SNODGRASS, Toronto, Guernica, 2010

Vom Erker des Körpers, übersetzung von ANNETTE KOPETZKI, München, Litteraturverlag Roland Hoffmann, 2010

INTERVISTE E AUTOCOMMENTI

Un tremore oltre il vetro, in *La moneta di Caronte. Lettere e poesie per il terzo millennio*, a cura di GIOVANNA SICARI, Milano, Spirali, 1993, pp. 85-86.

Cagliari, in *La città dei poeti — Sardegna*, a cura di MILO DE ANGELIS e ISABELLA VINCENTINI, «Poesia», VII, 73, maggio 1994, pp. 26-28.

Intervista ad Antonella Anedda, di VERA LÚCIA DE OLIVEIRA, «Insieme», 8, San Paolo 2001.

[*Nota a*] *Notti di pace occidentale*, in *Italia due*, a cura di MARCO BELPOLITI ed ELIO GRAZIOLI, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 28-33.

Otto domande sulla poesia, «Studi duemilleschi», 2, 2002, pp. 17-18.

A colloquio con Antonella Anedda, a cura di FRANCO SEPE, «Italienisch», 49, 2003, pp. 94-100.

www.andreatemporelli.com

L'italiano questo estraneo… Declinazioni linguistiche fra invenzione e recupero nella poesia contemporanea, a cura di ANDREA BREDA MINELLO, «daemon», V, 9, febbraio 2004.

[*Intervista su Roma*], in ROBERTO CARVELLI, *Perdersi a Roma. Guida insolita e sentimentale*, Roma, Edizioni Interculturali, 2004, pp. 232-235.

PAOLA MALAVASI, *Anedda & Frabotta. Intervista a due voci*, «Studi cattolici», 520, giugno 2004, pp. 446-449.

Réponses au questionnaire, «Po&sie», 110, Paris, Belin, 2005, pp. 403-404.

La poesia più autentica gorgheggia in silenzio, «Niederngasse», 16, gennaio-marzo 2006.

Il quadro delle parole, in *Poetiche contemporanee. Dialoghi con 10 poeti italiani*, a cura di TOMMASO LISA, Civitella in Val di Chiana 2006, Zona, pp. 21-29.

La luce nella pietra, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di GABRIELA FANTATO e LUIGI CANNILLO, con la collaborazione di A. MANSTRETTA, Novi Ligure, Joker, 2006, pp. 15-20.

In dialogo. Intervista ad Antonella Anedda, a cura di PAOLA ARTALE, «L'Ulisse di LietoColle», 1, 2006, pp. 145-149.

Tra i linguaggi, «La figura nel tappeto», autunno 2006, pp. 139-141.

FRANCESCO NAPOLI, *Anedda, parole come grumi e pennellate*, «Letture», 62, 638, giugno-luglio 2007.

A memoria, in AA. VV., *Cartas de logu. Scrittori sardi allo specchio*, Cagliari, CUEC, 2007, pp. 29-32.

La Maddalena-Paros, in *Ogni viaggio è un romanzo. Libri, partenze, arrivi*, a cura di PAOLO DI PAOLO, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 147-154.

Limba. Una nota sull'autotraduzione, in AA.VV., *La soglia sull'altro. I nuovi compiti del traduttore*, Bologna, La Bottega dell'Elefante, 2007, pp. 134-138

L'ammaestramento delle lingue, con alcune poesie *Dal balcone del corpo*, a cura di SILVIA MOROTTI, «Soglie», X, 1, aprile 2008, pp. 67-71.

ROBERTO CARNERO, *Conversando con… Antonella Anedda*, «l'Unità», 11 maggio 2009.

Alle porte delle nostre case. Antonella Anedda in conversazione con Adelelmo Ruggieri, «Smerilliana», 10, 2009, pp. 215-222.

www.andreatemporelli.com

Là dove il sì suona, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 53, gennaio-marzo 2010, p. 12.

CLAUDIA CROCCO, *"La poesia crea uno spazio, che è un luogo in comune". Intervista ad Antonella Anedda*, http://quattrocentoquattro.com/2011/11/17/la-poesia-crea-uno-spazio-che-e-un-luogo-in-comune-intervista-ad-antonella-anedda/

BIBLIOGRAFIA CRITICA
a cura di Carmelo Princiotta

BIBLIOGRAFIA GENERALE

GIANLUCA MANZI, Nota introduttiva a *Residenze invernali*, con due litografie di RUGGERO SAVINIO, Roma, Bulla, 1989, pp. 3-4.

MILO DE ANGELIS, Nota a *Voci per alleati*, «Poesia», III, 30, giugno 1990, p. 57.

ROBERTO GALAVERNI, *Antonella Anedda*, in *Nuovi poeti italiani contemporanei*, a cura di ROBERTO GALAVERNI, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 287-290.

PLINIO PERILLI, *Antonella Anedda*, in PLINIO PERILLI, *Melodie della terra. Novecento e natura. Il sentimento cosmico nei poeti italiani del nostro secolo*, Milano, Crocetti, 1997, pp. 503-504.

SIMONE CALTABELLOTA, *Antonella Anedda*, in *Ci sono fiori che fioriscono al buio. Antologia della poesia italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di SIMONE CALTABELLOTA, FRANCESCO PELOSO E STEFANO PETROCCHI, Milano, Frassinelli, 1997, p. 164.

MARCO MERLIN, *Omaggio alla poesia contemporanea*, «Atelier», III, 10, giugno 1998, p. 7.

EMANUELE TREVI, *In nessun luogo, in nessun tempo*, in *Poesie d'amore. In segreto e in passione*, a cura di FRANCESCA PANSA, Roma, Newton Compton, 1999, pp. 118-119; poi in *Per Amore. Il sentimento amoroso nei versi più belli della poesia italiana contemporanea*, a cura di FRANCESCA PANSA, Roma, Newton Compton, 2002, pp. 292-293.

www.andreatemporelli.com

ROCCO RONCHI, *Una dedica. A proposito di una poesia di Antonella Anedda*, «Versodove», IV, 13, giugno 2001, pp. 57-60.

MARCO ERCOLANI, *I morti e i vivi*, in MARCO ERCOLANI, *Fuoricanto. Note di lettura per alcuni poeti italiani contemporanei*, Pasian di Prato, Campanotto, 2000, pp. 59-61.

PETER HAINSWORTH, *Living on the margin*, «The Times Literary Supplement», 28 dicembre 2001.

VALERIO MAGRELLI, *Anedda: il PC è sempre ambiguo ma nei suoi bit c'è anche la poesia*, «Telèma», 25, 2001.

VITANIELLO BONITO, *Antonella Anedda*, in *Poesia del Novecento italiano. dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di NIVA LORENZINI, Roma, Carocci, 2002, pp. 301-305.

ANDREA CORTELLESSA, *Scritture-reagente. Di alcuni autori-critici contemporanei (Antonella Anedda, Vitaniello Bonito, Tommaso Ottonieri)*, in *La critica dopo la crisi. Atti del convegno di Arcavacata, 9-10 novembre 2000*, a cura di MARGHERITA GANERI e NICOLA MEROLA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 41-83, in particolare 56-62, con il titolo *L'intrepido dubbio*.

RAFFAELLA BETTIOL, *Viaggio e poesia*, in *Il mio bicchiere da viaggio. Otto poeti italiani d'oggi*, a cura di RAFFAELLA BETTIOL, Milano, Archinto, 2001, pp. 9-35, in particolare 32-35.

MATTEO MARCHESINI, *Gli esordienti*, in *Poesia 2002-2003. Annuario*, a cura di GIORGIO MANACORDA, Roma, Cooper & Castelvecchi, 2003, pp. 78-216, in particolare 168-174.

FRANCESCO SCARABICCHI, *Atlante*, in ANTONELLA ANEDDA, *In una stessa terra*, con una nota di FRANCESCO SCARABICCHI, Ancona, Comune di Ancona — Centro Studi Franco Scataglini, 2003, pp. 47-50.

STEFANO GIOVANARDI, *Antonella Anedda*, in *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di MAURIZIO CUCCHI e STEFANO GIOVANARDI, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1033-1034.

GIORGIO MANACORDA, *Antonella Anedda*, in GIORGIO MANACORDA, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Roma, Castelvecchi, 2004, pp. 43-47.

www.andreatemporelli.com

RINALDO CADDEO, *Esilio, soglia viaggio, apocalisse, stupore. Cinque interpretazioni di luoghi interiori: Antonella Anedda, Marina Corona, Luigi Olivetti, Mauro Ferrari, Alessandra Paganardi*, in *Sotto la superficie. Letture di poeti italiani contemporanei (1970-2004)*, a cura di GABRIELA FANTATO, Milano, Bocca, 2004, pp. 77-89, in particolare 78-81, con il titolo *L'esilio. Antonella Anedda.*

VITANIELLO BONITO, *Poesia e inermità*, in *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento*, a cura di NEIL NOVELLO, Saggio introduttivo di GIAN MARIO ANSELMI, Roma, Carocci, 2004, pp. 214-230, in particolare 223-226.

ELENA PETRASSI, *Le stagioni dell'anima: Antonella Anedda e il tempo come metafora dei mondi interiori*, «La Mosca di Milano», VII, 10, aprile 2004, pp. 54-56.

ALESSANDRO BALDACCI, *Il catalogo del buio. Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 29, gennaio-marzo 2005, pp. 290-303.

ALESSANDRO BALDACCI, *Antonella Anedda*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di GIANCARLO ALFANO, ALESSANDRO BALDACCI, CECILIA BELLO MINCIACCHI, ANDREA CORTELLESSA, MASSIMILIANO MANGANELLI, RAFFAELLA SCARPA, FABIO ZINELLI e PAOLO ZUBLENA, Roma, Sossella, 2005, pp. 915-919.

GIULIO FERRONI, *Le ultime generazioni*, in GIULIO FERRONI, *Storia e testi della letteratura italiana. Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, con la collaborazione di ANDREA CORTELLESSA, ITALO PANTANI e SILVIA TATTI, Milano, Mondadori Università, 2005, pp. 184 e 617-619.

FLAVIA GIACOMOZZI, *Antonella Anedda*, in FLAVIA GIACOMOZZI, *Campo di Battaglia. Poeti a Roma negli anni Ottanta (antologia di «Prato Pagano» e «Braci»*, Introduzione di GABRIELLA SICA, Roma, Castelvecchi, 2005, pp. 163-168.

MARCO MERLIN, *Antonella Anedda*, in MARCO MERLIN, *Poeti nel limbo. Studio sulla "generazione perduta" e sulla fine della tradizione*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 194-200.

www.andreatemporelli.com

ALESSANDRA PAGANARDI, *Il luogo, il tempo e il sacro. Note sulla poesia di Antonella Anedda*, in ALESSANDRA PAGANARDI, *Lo sguardo dello stupore. Lettura di cinque poeti contemporanei (Anedda, Emmolo, Olivetti, Raimondi, Rondoni)*, Milano, Viennepierre, 2005, pp. 9-28.

GIUSI MARIA REALE, *Il volo del cinghiale e del corvo. La ricerca dell'essere che svanisce nei Cori di Antonella Anedda*, in ANTONELLA ANEDDA, *Cori*, con un saggio di GIUSI MARIA REALE, Quaderno speciale n. 2 — giugno 2005 di «AltroVerso», pp. 19-35.

JAMIE MCKENDRICK, Introduction to ANTONELLA ANEDDA, *Five poems*, translated by JAMIE MCKENDRICK, «Modern Poetry in Translation», Third Series, Number Four, 2005, pp. 92-93.

MARTIN RUEFF, *Antonella Anedda*, «Po&sie», 110, Paris, Belin, 2005, pp. 398-403.

ENRICO TESTA, *Antonella Anedda*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi, 2005, pp. 401-404.

GIAN MARIO VILLALTA, *«Niergends fragt es nach dir»*, in GIAN MARIO VILLALTA, *Il respiro e lo sguardo. Un racconto della poesia italiana contemporanea*, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 108-117.

ALESSANDRO MOSCÈ, *Antonella Anedda*, in ALESSANDRO MOSCÈ, *New Italian Poetry. An Anthology*, translated by EMMANUEL DI PASQUALE, New York, Gradiva, 2006, p. 41.

SALVATORE RITROVATO, *Antonella Anedda*, in *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, a cura di SALVATORE RITROVATO, Milano, Archinto, 2006, pp. 157-159.

ANTONIO ORTEGA, *Hablar lejos de los triunfadores*, «El País», 18 febbraio 2006.

ANDREA AFRIBO, *Antonella Anedda*, in ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-203.

ANDREA AFRIBO, *Poesia del Novecento e poesia contemporanea tra continuità e differenza. Qualche caso esemplare*, in *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Università di Losanna, 31 maggio-1° giugno 2006, a cura di RAFFAELLA CASTAGNOLA e LUCA ZULIANI, Firenze, Cesati, 2007, pp. 115-126.

www.andreatemporelli.com

LUIGI FONTANELLA, *Confronti Poetici: Featuring Paul Auster and Antonella Anedda*, «Journal of Italian Translation», III, 1, Spring 2008, pp. 150-155.

ALESSANDRO GHIGNOLI, *Linguaggio e canto simbolico-traduttivo nella poesia di Antonella Anedda*, «Testo a fronte», 40, I semestre 2009, pp. 57-62.

MARTIN RUEFF, *"L'aria è piena di grida"*, «Cartaditalia», I, 2, novembre 2009, pp. 104-105.

DIEGO BENTIVEGNA, *El retiro*, in DIEGO BENTIVEGNA, *Viaggio in Italia. Ocho poetas italianos contemporaneos*, Buenos Aires, Sigamos Enamoradas, 2009, pp. 60-64.

GIULIANO LADOLFI, *Antonella Anedda*, nel saggio *Poezia italiană de azi*, Târgo Mureş, «Vatra», 7-8, 2009 (Nuova Serie, XXXVI, 460-461, luglio-agosto 2009), pp. 92-95.

DANIELE PICCINI, *Poesia italiana contemporanea: le generazioni recenti* e *I poeti nati negli anni Cinquanta*, in DANIELE PICCINI, *Poesia italiana contemporanea e tradizione del Novecento*, Milano, Principato, 2009, pp. 22-74 e 117-164, in particolare 52-54, col titolo *Emblemi invernali, lirica europea: Antonella Anedda*, e 162-164, con l'analisi testuale di *"Le nostre anime dovrebbero dormire"*.

ADRIANO NAPOLI, *La voce dell'Altro*, in ADRIANO NAPOLI, *Le api dell'invisibile. Poeti italiani 1968-2008*, Milano, Medusa, 2010, pp. 152-159.

ALBERTO CASADEI, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)* in ALBERTO CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 119-134; con il titolo *La poesia-pittura di Antonella Anedda*, anche in «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 54, aprile-giugno 2011, pp. 161-176.

ANDREA AFRIBO, *Poesia*, in *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, a cura di ANDREA AFRIBO ed EMANUELE ZINATO, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259, in particolare 250-253.

FRANCESCO NAPOLI, *Anni Novanta. Il progetto per il XXI secolo*, in FRANCESCO NAPOLI, *Poesia presente in Italia dal 1975 al 2010*, Rimini, Raffaelli, 2011, pp. 175-184, in particolare 179.

CATERINA VERBARO, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 315-330.

www.andreatemporelli.com

ELOISA MORRA, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, «Italianistica, XL, 3, 2011, pp. 168-181.

BIBLIOGRAFIE SULLE SINGOLE OPERE

RESIDENZE INVERNALI

ARNALDO COLASANTI, Premessa a *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992, pp. 7-12.

GIOVANNA SICARI, recensione a *Residenze invernali*, «Galleria», 1, gennaio-aprile 1992, pp. 124-125.

AMELIA ROSSELLI, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, «il manifesto», 8 maggio 1992; poi in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di FRANCESCA CAPUTO, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126.

MARIA CLELIA CARDONA, *Antonella Anedda, Residenze invernali*, «Poiesis», II, 3, p. 32.

MARIA DI LORENZO, *Residenze invernali*, «Arenaria», 23-23, maggio-dicembre 1992.

STEFANO LECCHINI, *Là dove si accatasta il gelo*, «Gazzetta di Parma», 22 luglio 1992; poi, con il titolo *Anedda: l'inverno e oltre*, in STEFANO LECCHINI, *I fantasmi della libertà. Scrittori fra invenzione e destino*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006, pp. 119-123, in particolare 119-121.

ELIO GRASSO, recensione a *Residenze invernali*, «Poesia», V, 53, luglio-agosto 1992, pp. 75-76.

STEFANO CRESPI, *Lo sguardo d'inverno*, «Il Sole 24 Ore», 15 novembre 1992.

ROBERTO DEIDIER, *Se la scrittura sopravvive alle macerie dell'io*, «La Voce Repubblicana», 30 novembre-1 dicembre 1992.

BIANCAMARIA FRABOTTA, *Variazioni sul tema*, «L'Indice dei libri del mese», 11, dicembre 1993.

www.andreatemporelli.com

ATTILIO SCARPELLINI, *Qui e altrove. Sulla poesia di Antonella Anedda*, «Galleria», gennaio-aprile 1994.

«Lengua», 14, Milano, Crocetti, 1994:

- FRANCO LOI, *Antonella Anedda*, pp. 89-91;
- GIANNI D'ELIA, *Libri scelti:* Residenze invernali *di Antonella Anedda*, pp. 96-98.

ALBERTO BERTONI, Residenze invernali *di Antonella Anedda*, in ALBERTO BERTONI, *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni (1971-2000)*, Castel Maggiore, Book, 2005, p. 163.

APPUNTI PER UNA SEMINA

STEFANO LECCHINI, *Con gli occhi del mondo, Jaccottet tradotto da Antonella Anedda*, «Gazzetta di Parma», 8 dicembre 1994.

TRE STAZIONI

ALIDA AIRAGHI, *Le stazioni del bene e del male*, «il manifesto», 16 gennaio 1997.

STEFANO CRESPI, *Dalla parte del cuore*, «Il Sole 24 Ore», 16 marzo 1997.

COSA SONO GLI ANNI

ANNA MARIA CRISPINO, *Le sue tempie sugli anni*, «Legendaria», n. 2, maggio 1997.

FRANCESCA BORRELLI, *Il lessico passionale della poesia*, «il manifesto», 19 giugno 1997.

STEFANO CRESPI, *Immagini nella luce livida della solitudine*, «Il Sole 24 Ore», 6 agosto 1997.

«Diario della settimana», agosto-settembre 1997:

- VALERIO MAGRELLI, *Partì, obbediente, senza dirlo*;
- MARIA PIA AMMIRATI, *La fatica eroica.*

BIANCAMARIA FRABOTTA, *Offrendo il collo*, «L'Indice dei libri del mese», 9, ottobre 1997.

www.andreatemporelli.com

ELIO GRASSO, *Il libro del mese:* Cosa sono gli anni, «Poesia», X, 109, settembre 1997, p. 31.

SANDRA PETRIGNANI, *Quanto conta uno sguardo*, «Panorama», 23 ottobre 1997.

ANGELA GIANNITRAPANI, recensione a *Cosa sono gli anni*, «Malavoglia», 21-22, dicembre 1998.

NOMI DISTANTI

FRANCO LOI, *Risonanze e distanze*, «Il Sole 24 Ore», 26 luglio 1998.

ANDREA MOLESINI, recensione a *Nomi distanti*, «il manifesto», 25 agosto1998.

STEFANO LECCHINI, *Antonella Anedda, le voci della distanza*, «Gazzetta di Parma», 6 settembre 1998.

PIERANGELA ROSSI, *Antonella Anedda traduce la distanza*, «Avvenire», 17 ottobre 1998.

BIANCAMARIA FRABOTTA, recensione a *Nomi distanti*, «Poesia», XI, 123, dicembre 1998, p. 61.

FRANCO BUFFONI, recensione a *Nomi distanti*, «Testo a fronte», 20, I semestre 1999, p. 197.

ROBERTO DEIDIER, recensione a *Nomi distanti*, in *Poesia '98. Annuario*, a cura di GIORGIO MANACORDA, Roma, Castelvecchi, 1999, pp. 131-132.

NOTTI DI PACE OCCIDENTALE

STEFANO LECCHINI, *Una voce dal buio*, «Gazzetta di Parma», 17 novembre 1999.

MARIA CLELIA CARDONA, *Notturni di violoncello*, «Legendaria», 18, dicembre 1999.

ANDREA CORTELLESSA, *Fronteggiando la ringhiera d'Occidente*, «Media — supplemento de "l'Unità"», 3 gennaio 2000; poi, con il titolo *Antonella Anedda, il baratro-ovest*, in ANDREA CORTELLESSA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, pp. 526-527.

www.andreatemporelli.com

DANIELA ATTANASIO, recensione a *Notti di pace occidentale*, «Poesia», XIII, 135, gennaio 2000, pp. 58-59.

GIULIO FERRONI, *Anedda, i versi sereni dell'Ovest*, «Corriere della Sera», 11 aprile 2000.

BIAGIO SALMERI, *La poesia taumaturgica*, «Giornale dell'Etna», 21 aprile 2000.

MASSIMO RAFFAELI, *Prose e versi tra ombra e penombra. Due libri di Antonella Anedda: i versi di* Notte di pace occidentale *e le riflessioni di* La luce delle cose. Immagini e parole nella notte, «il manifesto», 20 aprile 2000.

GIORGIO MANACORDA, *Editoriale*, in *Poesia '99. Annuario*, a cura di GIORGIO MANACORDA, Roma, Castelvecchi, 2000, in particolare pp. 22-24.

ROBERTO DEIDIER, recensione a *Notti di pace occidentale*, in *Poesia '99. Annuario*, a cura di GIORGIO MANACORDA, Roma, Castelvecchi, 2000, pp. 161-162.

ROBERTO GALAVERNI, *Antonella e Amelia. Lettura di* Per un nuovo inverno *dell'Anedda*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 10, aprile-giugno 2000, pp. 279-300; poi in ROBERTO GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 241-254.

FEDERICA CAPOFERRI, recensione a *Notti di pace occidentale*, «Semicerchio», 22, 2000, p. 112.

ALBA DONATI, *La poesia della settimana: Antonella Anedda*, Il resto del Carlino-La Nazione-Il Giorno, 12 novembre 2000.

LA LUCE DELLE COSE

MASSIMO RAFFAELI, *Prose e versi tra ombra e penombra. Due libri di Antonella Anedda: i versi di* Notti di pace occidentale *e le riflessioni di* La luce delle cose. Immagini e parole nella notte, «il manifesto», 20 aprile 2000.

FRANCO RELLA, *Il punto di incontro tra la critica e lo scrittore*, «l'Unità», 10 aprile 2000.

STEFANO LECCHINI, *Passi nella notte*, «Gazzetta di Parma», 25 aprile 2000.

SILVIO PERRELLA, recensione a *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, «L'Indice dei libri del mese», 7, luglio-agosto 2000.

www.andreatemporelli.com

FEDERICA CAPOFERRI, recensione a *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, «Semicerchio», 24-25, 2001, p.158.

IL CATALOGO DELLA GIOIA

EMANUELE TREVI, *Un cuore spezzato sa aprirsi alla gioia*, «il manifesto», 17 aprile 2003.

STEFANO LECCHINI, *Un fiore nel dolore*, «Gazzetta di Parma», 11 maggio 2003; poi, con il titolo *Anedda: l'inverno e oltre*, in Stefano LECCHINI, *I fantasmi della libertà. Scrittori fra invenzione e destino*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006, pp. 119-123, in particolare 121-123.

BIANCAMARIA FRABOTTA, recensione a *Il catalogo della gioia*, «Pagine», XIV, 38, maggio-agosto 2003, pp. 43-44.

RINALDO CADDEO, recensione a *Il catalogo della gioia*, «Poesia», XVI, 175, settembre 2003, p. 62.

ANDREA BREDA MINELLO, recensione a *Il catalogo della gioia*, «l'immaginazione», dicembre 2003.

ELIO GRASSO, recensione a *Il catalogo della gioia*, «La clessidra», marzo 2004.

LEANDRO MUONI, *Cifrario etimologico dell'universo*, «La Nuova Sardegna», 22 marzo 2004.

UMBERTO FIORI, recensione a *Il catalogo della gioia*, in *Poesia 2004. Annuario*, a cura di GIORGIO MANACORDA, Roma, Castelvecchi, 2004, pp. 257-259.

TOMMASO LISA, recensione a *Il catalogo della gioia*, «Semicerchio», 30-31, 2004, pp. 128-129.

DAL BALCONE DEL CORPO

LUCA CANALI, *La Anedda si affaccia dal «Balcone» e vede se stessa*, «il Giornale», 28 marzo 2007.

ROBERTO GALAVERNI, *La Anedda procede, lunare e sferzante*, «Alias», 7 aprile 2007.

CARLO OSSOLA, *Cicerone, come ti sbagli!*, «Il Sole 24 Ore», 8 aprile 2007.

PAOLA AZZOLINI, *La voce lunare della Anedda*, «L'Arena», 19 aprile 2007.

STEFANO LECCHINI, *Una salvezza sospesa*, «Gazzetta di Parma», 26 aprile 2007.

www.andreatemporelli.com

CARMELO PRINCIOTTA, *Un enigmatico frammento di Kafka*, «Stilos», IX, 12, 12 giugno 2007, p. 23.

ANDREA DI CONSOLI, *I versi a forma di guglie della Anedda*, «il Riformista», 9 novembre 2007.

GUIDO MAZZONI, *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, «Almanacco dello Specchio 2007», Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-245, in particolare 239-241.

VALERIO CUCCARONI, recensione a *Dal balcone del corpo*, «Poesia», XX, 218, luglio-agosto 2008, p. 68.

MASSIMO GEZZI, recensione a *Dal balcone del corpo*, «Allegoria», XX, Terza Serie, 57, gennaio-giugno 2008, p. 215.

FABIO ZINELLI, recensione a *Dal balcone del corpo*, «Semicerchio», XXXVIII, 2008/1, pp. 93-94.

CARMELO PRINCIOTTA, recensione a *Dal balcone del corpo*, in *Poesia 2007-2008. Annuario*, a cura di PAOLO FEBBRARO e GIORGIO MANACORDA, Roma, Gaffi, 2008, pp. 285-286.

GIANCARLO MANCINI, *Antonella Anedda vince il Dessì*, «Corriere della Sera», 22 settembre 2008.

LA VITA DEI DETTAGLI

FRANCESCA MATTEONI, *Storia di fantasmi. Per Antonella Anedda*, http://www.nazioneindiana.com/2009/10/12/storia-di-fantasmi-per-antonella-anedda/

LUIGI TRUCILLO, *Il respiro del dettaglio nelle opere d'arte*, «il manifesto», 17 ottobre 2009.

ANDREA CORTELLESSA, *Gli occhi a coltello dentro un quadro*, «Tuttolibri», 7 novembre 2009.

STEFANO LECCHINI, *Pittura filtrata dalla poesia nel saggio di Antonella Anedda «La vita dei dettagli»*, «Gazzetta di Parma», 3 gennaio 2010.

VINCENZO GUERCIO, *Viaggio nell'arte guidato dai versi*, «L'eco di Bergamo», 4 gennaio 2010.

CRISTINA BABINO, *Rapporti sotterranei tra scrittura e poesia*, «Stilos», 8, settembre 2010.

www.andreatemporelli.com

FRANCA MANCINELLI, recensione a *La vita dei dettagli*, «Poesia», XXIII, 253, ottobre 2010, p. 66.

MARIA ANNA MARIANI, recensione a *La vita dei dettagli* e ad *Antropologia dell'acqua*, «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 372-374.

GIORGIO MANACORDA, *Può finire bene. La vicenda della poesia italiana nella seconda metà del Novecento*, in *Poesia 2010-2011. Quindicesimo annuario*, a cura di PAOLO FEBBRARO e MATTEO MARCHESINI, Roma, Perrone, 2011, pp. 75-108, in particolare 88-90.

MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 69-70, 74-75, 77 e 103-104.

SALVA CON NOME

MARIA GRAZIA CALANDRONE, *Solitudine e consolazione in una umidità vegetale*, «il manifesto», 11 aprile 2012.

NICOLA BULTRINI, *Il mai risolto problema dell'identità*, «il Tempo», 29 aprile 2012.

PIERANGELA ROSSI, *Anedda, le mappe della vita con tenacia dentro le parole*, «Avvenire», 24 maggio 2012.

CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Anedda cuce e scardina*, «Alias», 3 giugno 2012.

ANTOLOGIA DELLA CRITICA
a cura di Carmelo Princiotta

Severità dell'etica e dello stile

Nei versi di Antonella Anedda colpiscono alcune immagini ricorrenti (l'osso, l'inverno, il cucchiaio, l'ospite) perché si avverte che un'ossessione vera le ha dettate. Talvolta si mostrano nella concretezza di un dettaglio, talvolta in una presenza più rituale e arcaica. Mai però nel luogo letterario del fascino allusivo. Antonella Anedda le sorveglia da vicino con la severità del proprio stile e della propria etica; sguardo attimale e lungimirante dove le ripetizioni, i grumi lirici, le aperture corali (stupende nella parte centrale del libro) si fondono intimamente; voci alleate, appunto, con l'intera architettura.

www.andreatemporelli.com

Sono la figura improvvisa di un lavabo nel moto ondulatorio del pensiero, le processioni degli ammalati che uniscono il chiuso all'aperto, i suoni materni opposti al tonfo delle croci, tutto ciò che permea le parole di Antonella Anedda di un'attesa trepidante ed esige quella «raggiante alleanza mattutina» invocata e, letteralmente, convocata sia all'inizio sia al termine del libro. […]

[MILO DE ANGELIS, Nota ad ANTONELLA ANEDDA, *Voci per alleati*, «Poesia», III, 30, giugno 1990, p. 57]

Versi come sollievo dalla prosa

[…] Spesso la sua poesia nasce da serrata prosa, e come sollievo. Comunque non è scritta di getto, come potrebbe apparire: l'autrice la lima e la corregge a lungo. […] In *Residenze invernali* […] scioltamente narrativa è la tematica dei malati in ospedale. Maggiormente astratta la versificazione di *Voci per alleati*, […] anche se il linguaggio di tutto il libro è di notevole livello e originalità. Le sonorità corse o sarde non sono solo dialettali, sembrano sopraffare l'italiano classico, e solo della Anedda potrebbe essere tale linguaggio, tale asciutta e violenta espressività […]. Tecnicamente dunque il libro è maturissimo; forse depressivo, a raggio ristretto, e si spera in un allargamento delle tematiche, cupe infatti e invernali, quanto le origini sarde dell'autrice. Nell'allargare tematiche (e, pur essendo ristrette come paiono, il verso è splendido), un rinnovarsi del vocabolario, o comunque un dettagliarsi. Ma mai predicare limiti a quasi-capolavori […].

[AMELIA ROSSELLI, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, «il manifesto», 8 maggio 1992; ora in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di FRANCESCA CAPUTO, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126]

Una boekliniana isola dei morti

[…] Il primo libro di Antonella Anedda si apre sul paesaggio sardo, […] un paesaggio invernale, avvolto in una luce livida decantata di qualsiasi splendore mediterraneo. Il traghetto di cui la Anedda saldamente regge il timone ci conduce piuttosto in una boekliniana isola dei morti dove l'io lirico raramente accennato si muove con discrezione in un buio silenzio appena in-

www.andreatemporelli.com

terrotto da lievi orme, misteriose tracce animali. Tenace e scrupolosa nella sua ricettività la voce trapassa inavvertitamente dall'«aria selvatica» dell'isola all'ospedale, luogo di stazionamento purgatoriale, scuola di vita segreta per lettori arrogantemente sani. In questa ovattata residenza invernale dove la malattia diventa, secondo la migliore lezione novecentesca, condizione d'ascolto sul segreto delle cose, pure fra echi russi e rilkiani, la Anedda si candida a sostenere una maturità dell'anima femminile ancora oggi, nella poesia delle donne, rara e quasi schivata. Nonostante l'apparente obbedienza all'essere con cui questa poesia elude ogni desiderio di troppo facile comunicazione, la scintilla della conoscenza non deflagra per grazia ricevuta, per imprescindibile privilegio biologico. Al contrario ci ammalia proprio per la sua severità, mai arcigna e intonata, ma inamovibile come ogni poesia che non discenda da grazia ricevuta, ma sia invece ottenuta con l'energia di una scelta responsabile. «Vi chiedo coraggio, sognate / con la dignità degli esuli / e non con il rancore dei malati». Ci vuole coraggio per formulare simili esortazioni, a se stessi e agli altri e, come capita quando nel silenzio femminile non innamorato della propria fragilità, si schiude il fiore dell'*ethos*, è quasi impossibile da parte nostra non accondiscendere, non chinarsi a quella dolce violenza. L'inverno è la stagione archetipica del rigore. In questa scontrosa e fiera poesia esso diventa «un osso a frusta nel corpo / per accogliere in piedi ciò che trema» e dunque una qualità essenziale alla dirittura morale di ogni età e di ogni stagione della vita. [...]

[BIANCAMARIA FRABOTTA, *Variazioni sul tema*,
«L'Indice dei libri del mese», 11, dicembre 1993]

La poetica dell'inascoltato e la deversificazione

Della poesia di Antonella Anedda, del suo primo libro *Residenze invernali* [...] si può dire che conferma la augurabile impressione di chiarezza e di forza. Si tratta di un libro vero, fulminante in molte sue frasi, una delle opere più sicure della nuova generazione. Rileggendolo, il peso si accresce. Richiama nel lettore quell'aria che da tempo non si respirava nella poesia italiana dei più giovani: un'aria tersa, duramente etica e densa di pietà umana. Un partire da sé per l'esplorazione del dolore del mondo. Interni e esterni

www.andreatemporelli.com

dell'ospedale; luoghi di campagna; case fraterne e coniugali. Residenze per resistere. Viene in mente quella massima di Saba, quando dice che ai poeti non resta altro da fare che «la poesia onesta». Ed è onesta, limpida, arrischiata oltre ogni soddisfazione estetica, questa poesia dell'Anedda. Legata alle cose, alla loro umile celebrazione, nel punto di contatto tra la loro gloria disattesa e la nostra caducità. [...] Questo itinerario «a farsi cosa tra le cose» richiama l'ultima fase della poetica rilkiana, così come l'ansia di quiete e buio può ancora legarsi al mistico «buio di Dio» che Rilke ricavò dalla mistica russa dell'Esicasma, dalla preghiera ininterrotta dell'io, con tutto l'essere fisico e spirituale proteso a farsi «strumento cieco e puro» dell'apprendistato presso le cose. Cose (e creature) non più viste come mobili parvenze da possedere, né come immobili, soltanto da contemplare. Non più simboli, comunque, ma cose vere, che guardano il nostro passare e che noi guardiamo accanto ad altri che passano. Cose come responsabilità e richiamo della nostra comune caducità. Si disegna nel libro della Anedda una poetica dell'inascoltato, proprio a partire dalla più umile e pietosa quotidianità. I malati dell'ospedale, con le loro povere cose sui comodini, le vestaglie, i pigiami che coprono i corpi, le cose, come i corpi, dimenticate; come gli altri, inascoltate. Cose e vite: reificazione e svalutazione. E allora il racconto di questo ascolto, la poesia della frase larga o del verso metrico, il tempo del presente storico o dell'imperfetto. La stenografia di un viaggio in cui l'interiorità non si sostituisce alle occasioni, ma da quelle nasce e si contrae; il significato espresso ed esplicito, il rifiuto di ogni sostituzione metaforica ornamentale. Le parole del senso cercato: «Levo la preghiera di un umano / che vuole diventare oggetto». Con Rilke, il lettore può risentire echi tematici e espressivi di poeti come la Cvetaeva o Char, e forse per gli italiani di quella grande asprezza purgatoriale che fu di Rebora. Ma non importa tanto il da dove, quanto il come di un'ispirazione vera e originata dall'esistenza, dai pensieri degli accadimenti e dal rovello morale. Dei quattro canti in cui è diviso il libro, il poema eponimo e centrale sembra il frutto etico e formale più compiuto, capace di orientare tutto il resto sull'immagine comune dell'inermità, vero motore della narrazione. La narratività icastica di questa poesia s'accoppia alla fondante percussività etica, in una metrica di fatti in cui l'andatura soggiace all'impulso della

www.andreatemporelli.com

decisione di essere come gli altri, dalla parte degli altri: comuni mortali. Questo primato della vita di relazione e dell'intersoggettività, porta l'autrice a liberare il verso dalla gabbia metrica, a battere il verso lungo con naturalezza, a costruire lasciandosi governare dal ritmo, senza suggestioni tradizionali o di manierismo postumo. Ma c'è di più, c'è una novità che è solo dell'Anedda, non tanto la ovvia e riconoscibile frizione tra prosasticità e poeticità, tra prosa e verso nel suo lavoro; quanto il farsi strada di un'idea e di una pratica di *deversificazione*, che sembra fondare il suo ritorno a dire. Non si tratta soltanto di «forme polimetriche», come nota acutamente Arnaldo Colasanti nella sua bella premessa di studio al libro. Colasanti indica con esattezza la presenza di queste forme complesse: «inserti di prosa insieme a versi limpidissimi; improvvisa recisione di un verso fuori squadro, sgranato e mosso spazialmente, accanto all'uso continuo, spesso folgorante, del corsivo». Se proviamo a interrogarci sul perché di questa equivalenza espressiva (la cui figura di fondo pare la metonimia), ci possiamo dare una risposta provvisoria: è come se Anedda cercasse una coincidenza troppo a lungo allontanata dall'*esprimere*. Insomma, indicando qualcosa più oltre: che forse per tornare a far versi occorre anche liberarsi dal verso istituito, letterario, ma non per un'istanza d'avventura formale o contestativa. Così che questo andare *deversificando* significhi anche altro dal mero letterario: una equivalenza di comune e sublime, mostrando cioè nella forma una nuova coincidenza sostanziale. Così che tra metro e ritmo, frase e verso, scorra anche un'idea e una pratica naturale della vita oltre che del discorso; la dove la poeticità sia data dal respiro ritrovato di una apparente *nonchalance* stilistica; solo apparente, perché in realtà concentrata sulla cura vitale, che subordina a sé ogni istanza che non sia morale, ristabilendo il primato del contenuto sulla forma, o, se si vuole, la tensione di una gerarchia pre-estetica: la vita anonima, la sua anonima storicità universale. Sì, è vero: «In nessun luogo c'è bisogno di noi». Ma, ancora nelle sue parole colme: «Noi stendiamo le dita sul lenzuolo / davvero intenti infantilmente soli». È la vita mortale.

[GIANNI D'ELIA, *Libri scelti:* Residenze invernali *di Antonella Anedda*, «Lengua», 14, Milano, Crocetti, 1994, pp. 96-98]

www.andreatemporelli.com

Operette morali al femminile

I saggi dei poeti sono un genere a parte, imprevedibile e indisciplinato. Nel suo ultimo libro, *Cosa sono gli anni*, che l'editore presenta come una raccolta di saggi e racconti, Antonella Anedda ne offre un'abbagliante verifica, «nel senso di una scrittura che saggia la terra del libro, la penna come un ramo nel fango per capirne la profondità». Non c'è altro modo, mi pare, più di questo efficace per riportare queste prose di riflessione, o meglio ancora di meditazione, nell'alveo ancora caldo e trepidante della poesia che qui si prolunga e si dilata alla ricerca di nuovi nutrimenti, di nuovi impulsi a dire al di là della ritrosia, del geloso pudore che segnò il felicissimo esordio poetico di Anedda [...]. Non solo affiorano gli stessi temi, suggestivi e ostinati corollari di un'esperienza vissuta all'ombra di una degenza, un livido e rigoroso scialbore in cui scovare per sé e per gli altri nicchie di luce, luoghi di durata, insperate camere d'aria racchiuse nella roccia. *Cosa sono gli anni*, titolo di una poesia di Marianne Moore, è soprattutto la riconferma di una cifra interiore, una saldezza etica che non si sfalda, insomma quella «melodia» personale cui, secondo Cristina Campo, ogni viandante dedica il suo pellegrinaggio. Non a caso cade qui il nome della squisita prosatrice di Bologna, per troppi anni tenuta ai margini da un'egemonia storicistica certo miope e poco propensa al riconoscimento di altre tradizioni, o fedi. In quella candida rosa di spiritualità femminile che presiede alla lenta formazione di questo libro, Cristina Campo occupa certo un posto di rilievo e da lei irradia quell'alone romantico e fiabesco che consente ad Anedda di fantasticare sul mito di un'arcaica e austera «sardità» dell'anima, elaborata in magica associazione con le steppe dell'amatissima letteratura russa, delle sue abissali, vertiginose malinconie. Ed è ancora la Campo l'adamantino tramite in cui si riflette la luce di altre stelle dell'«attenzione» e della «perfezione», da Simone Weil, naturalmente, alla metafisica zoolatria di Marianne Moore, alle sue inappuntabili nomenclature dell'essere. Eppure tra i tanti nomi che qui volteggiano, da Leopardi a Beckett, da Cvetaeva a Mandel'štam, da Tarkovskij a Maria Zambrano, da Amelia Rosselli ad Anna Achmatova (e l'elenco potrebbe continuare a lungo), mi si lasci dire che non è Cristina Campo l'impassibile nume tutelare di questa snella coroncina di «operette morali» al femminile. Anzi, a differenziare le

www.andreatemporelli.com

due autrici, a mio parere, è la qualità stessa del tessuto spirituale, oltre che la grana della voce e infine il temperamento, occultato nelle intenzioni, ma non nei risultati di una scrittura inevitabilmente disvelante. Queste prose, scrive Anedda, «sono un saggio di me stessa, offrono non il fianco, ma il collo». Aliene dunque da qualsiasi retorica della sprezzatura, inermi, quasi bisbigliate, quasi spente per scelta e per vocazione («la spenta grandezza della poesia di Wallace Stevens»), si sedimentano in una quieta sofferenza stilistica, tutt'altro che aristocratica, araldica, culturale. Anedda non punta al trappismo della perfezione, non aspira all'indennità degli «imperdonabili» [...]. Al contrario, se la poesia è un privilegio di pochi, deve meritarsi il perdono; quando compare può essere dominata attraverso la pratica del «cane-lavoro», bellissima immagine che Anedda riprende da Rilke e che le permette perfino di salutare con stoica rassegnazione l'assenza dell'ispirazione, o la precarietà della sua saltuaria presenza. Insomma il dolore, l'aleggiante senso di colpa e il brivido di sacro spavento riposto nelle vene più segrete e più angosciosamente religiose del libro, si temprano e direi si mitigano alla luce dell'«ora del mondo» che, nelle radici più profonde di un ebraismo qui riscoperto e con amore rivisitato, si accompagna sempre all'«ora del singolo». Ecco dunque che in una scrittura fluida, ma mai evanescente, caso mai distratta per eccesso di concentrazione etica, questo libro lancia una sonda verso il tempo degli altri, oltre che il proprio, e per capire appunto «cosa sono gli anni», «questi anni» e il loro ferito rapporto col mondo dei libri, della cultura, della poesia. [...]

[BIANCAMARIA FRABOTTA, *Offrendo il collo*,
«L'Indice dei libri del mese», 9, ottobre 1997]

Poesia che risponde alla poesia

Diceva Franco Fortini che una traduzione può essere assorbita dagli umori del tempo, cioè proporre una cultura e uno stile, oppure ricostruire uno stile e una cultura, o essere fedele alla lettera, o riproporre un testo secondo una visione ideologica, oppure cogliere lo spirito di un testo adattandolo alla lingua, o infine, reinterpretarlo. Aggiungeva Fortini che questi approcci un traduttore può anche proporsi di applicarli insieme, ma che infine l'uno o l'altro dei metodi finisce con l'imporsi. Antonella Anedda [...] ha scelto la strada

www.andreatemporelli.com

della libera interpretazione, e lo ha fatto in modo magistrale in un bel libro che, sin dal titolo, rivela la propria intenzione, *Nomi distanti*. [...] Dunque poesia che risponde alla poesia. Antonella è nata e vive a Roma, in una città che chiede incessantemente risposte, pur nella tendenza ad assorbire, e cinicamente indifferente a ogni risposta. Ma Antonella è di origine sarda. Quindi profondamente intenta a darsi e a dare risposte. [...] Non si tratta più di «traduzione» ma di nuova poesia, un vero splendido dialogo col cuore di un poeta, un'esperienza che si fa esperienza, una voce che fa da contralto alla voce. [...] Beh, Franco Fortini sarebbe stato confortato da questa forma del tradurre.

[Franco Loi, *Risonanze e distanze*, «Il Sole 24 Ore», 26 luglio 1998]

Il nodo inquieto del nostro presente

Rare sono le voci poetiche che sanno assumere su di sé il senso di questo nostro tempo che precipita, le nascoste vibrazioni dei luoghi e della storia sospesa che abitiamo o crediamo di abitare: tempo e luoghi che non sono certo di «pace», come sembra, ma semmai di tregua, di turbato transito verso qualcosa che non si sa e che non coincide con le magnifiche sorti delle tecnologie della comunicazione. Tra queste è la voce di Antonella Anedda, che sa toccare questo inquieto nodo del nostro presente: affacciandosi su distese, deserti, ghiacci e pianure sconfinate, ma come dalla ristretta specola di un'isola; spiando il senso e il dolore nascosto del mondo dalla misura di uno spazio addirittura quotidiano e casalingo. Le sue parole sanno recare in sé la tensione del loro essere circoscritte, l'umile dono della propria fragilità e inessenzialità: e proprio a partire da questo limite si insediano nei movimenti misteriosi della natura più inafferrabile e segreta, nelle passioni e nei disastri che si consumano nel mondo, fuori dal cerchio circoscritto dell'isola «occidentale». Questa isola della poesia è un'isola nell'isola: postazione di ascolto «notturna» scandita nei mesi e nelle stagioni, che sommessamente si ostina a difendere la semplice vita e l'amore, sia nel loro manifestarsi più privato e dimesso, sia nel loro darsi nei più lontani mondi umani e naturali (lacerati dalla violenza, dalla guerra, dall'orrore): pur sapendo che si scrive proprio «perché nulla è difeso», che «nulla in realtà ci chiama», che la parola resiste solo nella

www.andreatemporelli.com

sua «umiliazione». Simboli e segni che sanno essere «fragili» (ma tutt'altro che «minimali») si svolgono qui con una sicurezza e un'intensità di dizione davvero singolare, che si rivolge sempre verso un contatto, verso un «tu» (che è tale anche quando coincide con l'io di chi scrive). Finalmente una poesia che sa estrarre un significato dagli oggetti, dalle cose, dalle forme naturali e ci fa vedere qualcosa che altrimenti non potremmo vedere: con una passione comunicativa autentica, che nel suo fragile offrirsi ci fa riconoscere e fa nostro il dolore che assedia e corrode questa apparente «pace occidentale», con le sue illusioni di fine millennio.

[GIULIO FERRONI, *Anedda, i versi sereni dell'Ovest*,
«Corriere della Sera», 11 aprile 2000]

Una tradizione più europea che italiana

[...] Fin dall'esordio di *Residenze invernali* [...], chi parla appare davvero nella condizione di un sopravvissuto: deve sempre giustificarsi rispetto a qualcuno che manca, a una persona scomparsa o lontana, ma soprattutto a qualcuno che non ha più parola e che forse quella parola non l'ha nemmeno mai avuta. [...] La tensione escatologica della religione ebraica viene proiettata nel luogo comune, dove si consumano i passi di ogni giorno, nello spazio del quotidiano. Ed è cosa che si dà sempre nell'Anedda, in cui la riscoperta della linea ebraica delle proprie radici e dunque l'approfondimento e l'introiezione di quella cultura, con la ripresa di tanta parte della sua ricchissima simbologia (come pure, talora, di quella cristiana), sono comunque riportate e come destinate ad arricchire una dimensione di storicità integrale, in una zona assolutamente franca da qualsiasi misticismo. [...] È necessario richiamare una serie di figure, specie secondonovecentesche, dal grandissimo Celan alla Bachmann e alla Sachs, dalla Achmatova e da Mandel'štam a Pasternak, dalla Cvetaeva a Brodskij, da Herbert e Miłosz e alla Szymborska, per ricordarne soltanto alcune, che costituiscono la parte più consistente e probabilmente più feconda del sistema poetico dell'Anedda. E in tal senso le va attribuito il merito di avere contribuito a mettere al centro d'interesse e in qualche modo a far fruttificare nella nostra tradizione una costellazione poetica di grande misura europea: una poesia che, nata nell'urto mai ricomposto

www.andreatemporelli.com

tra la parola umana e il potere, sempre sul limite, autentico e spesso personalmente patito, dell'annichilimento fisico e del silenzio, ha finito per rappresentare terribilmente l'esperienza più estrema se non più alta del secondo Novecento. Certo carattere per molti versi poco italiano della sua poesia si spiega anzitutto in relazione a queste voci, e ancor di più a queste *esistenze poetiche*, a partire da quella unione di partecipazione e distanza, di incandescenza e gelo che distingue più di ogni altro carattere la sua voce, determinando una strana liricità come al calor bianco pietrificato. [...] È allora una situazione basica e dunque propriamente lirica — di una liricità, anche in questo caso, come purificata dalla fiamma di un'autocombustione dell'io — quella che viene rappresentata nella poesia dell'Anedda, dove è sempre uno spazio di altissima concentrazione in cui ogni figura o cosa vive sempre in virtù di un riflesso emotivo e perciò non risulta mai inerte ma sempre internamente vivificata, come fosse stata investita da un riconoscimento comunque appassionato che le ha conferito una sorta di dignità di presenza. [...] Ricordo quanto ha scritto Fortini a proposito di Brecht: «È come se lo sguardo chiedesse protezione e pietà a oggetti immediatamente circostanti, evocando, per contrasto, l'enorme globo della violenza storica. Le cose diventano metonimie della sopravvivenza». Non diversamente nell'Anedda gli oggetti — i tanti piatti, tazze, lumi, candele, ma anche i corpi dai tratti scarnificati — hanno una natura residuale, sono sempre segnati duramente dalla vita, eppure sono anche una forza, qualcosa che non si è consumato, che ha resistito alle erosioni del tempo e alle ferite della storia. Essi appaiono come l'irradiazione di una presenza umana, di una figura che permane aggirandosi all'interno di uno spazio di vita ridottissimo, stremato e tuttavia possibile. Rispetto all'oggettualità, tanto più metafisicamente protesa quanto più concretamente evidente, di una possibile linea Morandi-Montale, gli oggetti dell'Anedda (o di Fortini) si svolgono dentro una curvatura tutta terrestre, rimandando al cerchio del sacro. [...] L'anonimia o l'impersonalità della lingua vanno assolutamente comprese come un acquisto e non come una diminuzione, non come uno sciaguattare nel grigiore medio della prosa ma come un procedere verso qualcosa di alto, addirittura verso una sublime essenzialità. La voce dell'Anedda non sembra infatti conoscere lamentazione, malattia,

www.andreatemporelli.com

e appare come un filo sottilissimo che sembra però non potersi spezzare. Anche chi l'abbia sentita leggere non può avere dubbi su questo: un fiato appena sussurrato, timoroso, carico di pudore, ma tuttavia robustissimo, certo. Ma soprattutto questa voce, ed è probabilmente la qualità più alta di questa poesia, risulta priva di risentimento, come se attraversando la steppa infinita e durissima che è lo scenario di tante poesie, si fosse purificata e avesse acquistato la nuda essenzialità di un elemento di natura [...]. Ciò che più conta, allora, è la reale capacità di esposizione che l'Anedda possiede, quella che a me è sempre parsa come la sua disposizione fondamentale, qualcosa di non molto diverso dalla tensione a farsi carico di destini che non sono il proprio di cui dicevo all'inizio: è questa la sua vocazione materna o, cosa non molto diversa, sacrificale, quindi la disponibilità di annichilirsi per lasciarsi attraversare e incidere da una voce più ampia di quella personale, da una sorta di semplificata e appunto anonima voce corale che sta al di là di ogni appagamento privato. [...]

[ROBERTO GALAVERNI, *Antonella e Amelia. Lettura di* Per un nuovo inverno *dell'Anedda*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 10, aprile-giugno 2000, pp. 279-300; poi in ROBERTO GALAVERNI, *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 241-254]

Un nuovo genere di critica

Il libro di Antonella Anedda *La luce delle cose* [...] si apre con questi versi di Emily Dickinson: «Mi chiudono nella prosa — / come quando da bambina / mi chiudevano nello stanzino / perché volevano che stessi tranquilla». Ma Anedda sa che queste parole non dicono tutto. Lo sa perché ha cercato nella notte l'amore, e nella stessa notte ha cercato l'orrore. Ha cercato l'abbraccio che ci fa avvertire la morte, ma lenta a venire, come avessimo «ancora tempo», perché la morte è ancora laggiù. Lo sa perché ha guardato nella notte con occhi scuri come la notte, e in essa ha scoperto frasi e immagini «da cui si sollevano mondi e richiami». Anedda sa dunque che le parole di Emily Dickinson non sono «un attacco alla prosa», ma una insofferenza verso i generi, verso chi considera questa poesia non poesia, e dunque prosa, perché «non rientra nella codificata poesia», e dunque si viene chiusi nello stanzino dei

www.andreatemporelli.com

generi «perché il respiro del canto non sfugga dalle rigide maglie della critica». Superare questi steccati significa andare verso una scrittura straniera «spinta in avanti», fino a invadere l'uno e l'altro campo; perché solo così «la scrittura può diventare una cosa ulteriore» e può «lasciarsi lambire» dal reale «con la sua spessa, umida, viva lingua di cane». Ma cosa possiamo dire di questa scrittura straniera e dello sguardo che sta dietro di essa? Parafrasando un passo di Dostoevskij, anch'esso citato da Anedda, noi viviamo con la percezione che, camminando diritti fino a oltrepassare la linea dove il cielo si incontra con la terra, forse incontreremo la soluzione dell'enigma. [...] Il suo non è un libro di critica: è il racconto di una esperienza che si dipana attraverso le forme e le figure che hanno popolato il suo mondo, che popolano anche il nostro mondo. Questo di fatto è un tentativo di inventare un nuovo genere di critica, che non valuta quanto apprezziamo una cosa o un'opera rispetto a un'altra cosa o a un'altra opera, ma piuttosto, come Rilke ha detto di Cézanne, la mostra nel testo, la fa essere nel testo, nella scrittura. È da questa che dovremmo capire se e quanto quella cosa o quell'opera è stata amata, fino a diventare necessaria. Anedda spinge fino all'estremo questo suo tentativo. Ma chi scrive sa che l'estremo è l'unica meta che uno scrittore possa davvero proporsi: l'unico luogo in cui esso possa davvero abitare.

[FRANCO RELLA, *Il punto di incontro tra la critica e lo scrittore*, «l'Unità», 10 aprile 2000]

L'epoca e la pagina, fra recto e verso

Un classico che oggi è rimosso affermava di sentirsi colpevole scrivendo poesie sugli alberi; tuttavia riteneva che la poesia politica non fosse affatto quella che agita gli argomenti del giorno ma la poesia che serba, pari a un universo taciuto o a una radice sanguinante, il senso della polis, un «io» che a fatica si emancipa dal «noi», scontando una parzialità che allude, senza perciò rimpiangerla, a una totalità perduta. Dunque a una parola disperata, ma segretamente fraterna e soccorrevole. Con la rivelazione di *Residenze invernali* [...], dove il titolo poteva alludere al grande freddo d'etica e ideali tuttora perdurante, Antonella Anedda aveva fornito il diagramma di una poesia, sottotraccia, politica che ben la distingueva dalla media dei coetanei. E quindi

www.andreatemporelli.com

dalla condizione postuma del dopo-Babele e dopo-'68, come dalla sovrabbondanza riciclata dei cosiddetti postmoderni. [...] A quasi un decennio dal volume di esordio, esce ora la raccolta *Notti di pace occidentale* [...] doppiata dalla contemporanea uscita di un testo di riflessioni in prosa, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte* [...]. Stanno fra di loro come *recto* e *verso* di una sola pagina, nella tensione fra un reticolo di riferimenti/nomi espliciti, in orizzontale, e la verticale di segni affondati nel bianco di un'epoca che non conosce pace, semmai una perpetua tregua, parola-chiave che richiama lo stato di precarietà indifesa, il respiro mozzato in gola, una voragine di scuro che cola lentamente. [...] Avere nome equivale ad incarnare direzione e senso, ma la tregua lo vieta in quanto è l'esperienza del tempo a venire negata agli uomini. L'intuizione che presiede i versi di Antonella Anedda coglie, fino a denudarlo, il nesso che proietta (oggi e nella vita di ognuno) la dimensione trascendentale del tempo su quella, persino illimitata, dello spazio [...]. Per lo più sono interni domestici, prospettive di stanze e stanze, con le finestre chiuse: fuori batte un vento ossessivo e impartecipe, dentro, fendendo il buio, si scocca una luce breve su oggetti che paiono nature morte. [...] Qui la notte non è privazione della luce ma la sua paradossale condizione. Volto oscurato del giorno (tregua scandita da una insonnia che diviene doppio cognitivo della veglia, zona protetta dalla presenza buona di una bambina) nel suo perimetro scintilla e dilegua la parola degli autori più amati. [...] La sua parola non nega affatto la storia, ma si distoglie dalla luce di una storia artificiale e ne insegue lo spettro fissando una penombra che presto si confonde col buio: pietrificato in particole di nero, lì si spande il dolore ereditario degli uomini che non hanno nome né destino. [...]

[MASSIMO RAFFAELI, *Prose e versi tra ombra e penombra. Due libri di Antonella Anedda: i versi di* Notte di pace occidentale *e le riflessioni di* La luce delle cose. Immagini e parole nella notte, «il manifesto», 20 aprile 2000]

In cerca della luce, senza rimuovere le ombre

«Sì, la luce stessa / così bella, così cangiante, / la luce stessa è oscura...», sillaba Philippe Jaccottet, nell'esergo scelto da Antonella Anedda per il suo più recente libro in prosa. [...] Mi sembra che l'autrice riesca a mettere in

www.andreatemporelli.com

atto un saggismo arioso e conoscitivamente cospicuo che si rivela un bel punto di riferimento per quelli che in questi anni si sono avviati su una strada analoga [...]; la strada di chi, attraverso i libri degli altri e la propria quotidianità, va alla ricerca di «costellazioni interiori». E per far questo, Antonella Anedda sogna «un linguaggio capace di dire io senza l'invadenza dell'io». E ha ragione a non volere «parlare *di*, ma parlare *a*», prediligendo alla «innocenza della forma», «la responsabilità della forma». È per questa ragione che i quadri e i versi da lei citati o evocati (Caravaggio e Lotto, Pontormo e Piero Della Francesca, Celan e Ortese, Mandel'štam e Cvetaeva...) spesso si animano e lasciano spazio ai luoghi: «Il libro inaspettatamente schiude un bagliore, rivela, con il suo diseguale respiro, la possibilità di un luogo». Così le immagini dei quadri perdono la loro apparente staticità e si mettono in movimento, rivelando città e volti e atmosfere [...]. E bisogna dire che Antonella Anedda dà il meglio di sé quando parla delle opere figurative che ama, e si capisce che per lei quelle immagini non sono semplicemente citazioni, ma uno dei maggiori nutrimenti della sua sensibilità. E spesso nella sua mente scattano paragoni fulminei tra le immagini e i versi: «Il quadro veglia l'enigma dello spazio, il libro lo rode». [...] *La luce delle cose* ha una piccola cornice narrativa, data dal fatto che chi scrive si trova su un'isola, la Corsica, con una sua bambina. Ed è proprio la presenza di questo piccolo corpo, spesso ritratto mentre è abitato dal sonno, a suscitare la creaturalità — ma anche la carnalità disincarnata — che pervade questo libro. [...]

[SILVIO PERRELLA, recensione a *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, «L'Indice dei libri del mese», 7, luglio-agosto 2000]

Il catalogo, i resti, la protezione della realtà

La primissima poesia è il catalogo o l'elenco. Per riattivare lo struggente valore evocativo della lista, la nostra narcotizzata sensibilità ha avuto bisogno dello choc dello sterminio di massa e dell'ostinazione di coloro che si sono presi cura di registrare uno per uno tutti i nomi di quelli che sono stati inghiottiti nei campi, ma l'omerico catalogo delle navi suonava già all'orecchio greco come massima espressione della potenza della poesia. La primissima scrittura è insomma lapide, comunicazione di un morto ad un vi-

www.andreatemporelli.com

vo o di un moribondo ad un non ancora nato, balzo che in un istante fatale supera senza annullarla la distanza infinita che separa l'essere dal nulla. [...] Perché [...] chiedere alla poesia di proteggere il reale? Perché chiedere di esserne addirittura l'icona, quasi che il reale, proprio quel reale che secondo la definizione comune non cessa mai di premere e che si fa beffe delle nostre donchisciottesche illusioni, fosse qualcosa di già da sempre perduto, qualcosa che deve essere riattivato attraverso la sapienza indiretta della parola-lapide? *Perché la realtà è il sogno tenace della poesia*, ciò che essa sempre percepisce sull'orlo della sua imminente sparizione. È proprio questa precarietà che la poesia ha sempre di fronte agli occhi. Soprattutto la poesia assolutamente «moderna», quella che si deve misurare con un'epoca che, a dispetto del suo conclamato realismo e del suo preteso disincanto, ha di fatto dichiarato guerra al reale, ha cercato di espungerne la fragilità e la morbilità, sostituendo ad esse le rassicurazioni immaginarie dell'ideologia e l'incubo mediatico di un presente da cui, per definizione, ogni evento deve essere a priori escluso. Altre due donne, nel nostro secolo, hanno colto in questa irrealtà di fondo il tratto caratteristico della contemporaneità: Hannah Arendt con la sua nozione di ideologia e Simone Weil con la sua serrata critica dell'immaginazione. Per entrambe, seppure con modalità diverse, proprio l'abolizione del reale era la posta in gioco nel tentativo totalitario. [...] Alla vertigine di un tempo che consuma ogni cosa, Anedda risponde con un'idea altrettanto vertiginosa della poesia. Un'idea antichissima e modernissima che, in un celeberrimo verso di Hölderlin, ha trovato la sua definitiva espressione: «Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti». [...] Ciò che resta, cosa che troppo spesso le letture filosofiche di Hölderlin dimenticano, sono appunto dei *resti*. Resta, grazie alla poesia, ciò che avanza sulla storia, l'eterogeneo, l'inassimilabile, ciò che Bataille chiama il «sovrano» e che vedeva costitutivamente legato al fallimento. Tutta la poesia dell'Anedda è governata dalla legge dell'eccezione insistente o della sovranità di ciò che fa scarto e per questo il suo paesaggio povero e astratto, come una natura morta, è così simile a quello delle poesie di Beckett. [...]

[ROCCO RONCHI, *Una dedica. A proposito di una poesia di Antonella Anedda*, «Versodove», IV, 13, giugno 2001, pp. 57-60]

www.andreatemporelli.com

L'eroismo del mistico erotismo femminile

Con *Il catalogo della gioia*, edito da Donzelli appena a quattro anni di distanza da *Notti di pace occidentale*, che, con il suo pathos, la sua mitezza inclemente, la sua musica interiore severa fino quasi all'afonia, le aveva procurato non pochi consensi, Antonella Anedda compie una scelta imprevedibile e coraggiosa [...]. Non voglio dire che *Il catalogo della gioia* segni una brusca inversione di rotta. La voce è quella di sempre, sommessa e perentoria, scandita e silenziosa e, per così dire, senza scampo. Sin dall'inizio («Il catalogo elencando sceglie») l'orizzonte è quello dell'enigma sapienziale caro all'autrice; né le tremano i polsi, di fronte al suo tema [...]. Sin dall'indicazione delle fonti (l'*Iliade*, la tradizione rabbinica, Jaccottet o la funerea vitalità del *Don Giovanni*) *le mot joie* fermenta nelle forti doti suggestive della poesia di Anedda, come la luce di una stella fissa che si propaghi in una nebulosa, o il vortice originario di una indisciplinata pluralità di parole a caso soffiate in giro dal vento, ma docilmente funzionali a un progetto di alfabetizzazione a dir poco atipica. Come se questo fosse l'unico (e quanto femminile!) sillabario di uno stato di arcaica, quasi grezza disperazione che vittoriosamente dribbla la cristiana *tristitia* melanconica più a tutti nota. E con una libertà inconsueta a un genere meditativo in cui la tematica penitenziale tende a cercare nella mortificazione della prosa il suo equivalente formale, Anedda questa volta si affida ai capricci di una navigazione a vista. E dall'«isola» chiusa e desolata dell'ingigantito acrostico iniziale (lettere spezzate e ricomposte come il cuore che coniuga l'antica rima gioia/noia) la navicella di questa poesia così ariosa, «dispersa» e anche un po' scomposta, drizza l'albero negli spazi di un arcipelago ben noto ai lettori di Anedda, quello reale della Maddalena e quello metaforico che si intravede «oltre la malinconia». E così comincia un felice percorso di risalita, una divagante anabasi, cui «parve opportuno inoltrarsi verso l'interno», per riportare a galla ciò che a lungo giacque nelle profondità di antichi sentimenti rimossi, magari a latere di un tema che, antico quanto la tradizione lirica occidentale, si apparenta alle sue più vicine rivisitazioni: dalla ungarettiana «allegria dei naufragi», fino a quel Sandro Penna, «intriso di una strana / gioia di vivere anche nel dolore» e che sembra qui quasi spiritisticamente evocato nella criptocitazione di Patrizia Cavalli, svelata solo nelle note. E insomma Anedda subisce l'attrazione

www.andreatemporelli.com

fatale di tutte quelle vocazioni che, sul filo di una disperata vitalità, mettono la sordina all'etica del proprio sapere e che più lontane da lei non potrebbero essere. Certo affiora anche il nome di Fortini e un suo giovanile, poco citato articolo in cui Leopardi veniva celebrato appunto come «poeta della gioia» e in Anedda, come in altri poeti, vaga spesso lo spettro di un Fortini sempre più giudaico e sempre meno valdese, sempre più oracolare e sempre meno «comunista». Ma procedendo nella lettura, soprattutto della bellissima sezione centrale, *L'amore inapparente*, gli echi si spengono, i puntelli si piegano e ogni piedistallo resta vacuo e disabitato da chi non ne ha più bisogno per rivivere il proprio (e altrui) passato futuribile. Questa speciale forma d'amore che nella perenne frustrazione trova la sua unica fonte di gioia, «nascosto» come un *deus absconditus*, «nudo» come la verità della sua imprescindibile irrealtà, parente stretto della sconfitta, dell'esilio, diventa qui il paradigmatico riscatto dell'Abbandono. «Il mio amore è un osso. Sporge sul mondo dal mio petto». In questo verso c'è tutto l'eroismo del mistico erotismo femminile: frantume residuale di un corpo che si fa carena, organo vitale, prua che recide e rifonda la rotta di navigazione. E oltre, «quello che dell'amore resta» è un'ansia fertile, il ritmo di un'asma che promette vita dalla sua fatica, dalla sofferenza rinnovellata della respirazione. [...]

[BIANCAMARIA FRABOTTA, recensione a *Il catalogo della gioia*, «Pagine», XIV, 38, maggio-agosto 2003, pp. 43-44]

A quality of thingishness

From her first book with its insistently Russian subjects and atmosphere, a sense of otherness and estrangement has been a marked feature of her work which has a slow, resistant, compactness of phrase — a poetry in which nouns are given great weight and essentiality, a quality of «thingishness», or *Dinglichkeit*. What's most unusual in her work is the combination of a severe distance of perspective and an abrupt, sometimes searing intimacy of tone. In the light of these new poems in Sardinian, it now becomes apparent that both that distance and intimacy may also involve an encounter between two distinct languages.

[JAMIE MCKENDRICK, Introduction to ANTONELLA ANEDDA, *Five poems*, translated by JAMIE MCKENDRICK, «Modern Poetry in Translation», Third Series, Number Four, 2005, pp. 92-93]

www.andreatemporelli.com

Lessico disadorno e dizione verticale

Gli oggetti quotidiani assicurano a questa poesia una netta concretezza di dettagli, ma appartengono anche a una più vasta dialettica compositiva. Al pari del lessico disadorno, istituiscono la dimensione, per così dire, orizzontale di una scrittura che, per altra via, si propone invece ad obiettivo una dizione tesa e verticale. La materia terrestre della vicenda umana e il suo sobrio vocabolario entrano cioè in tensione con una grammatica e un repertorio di figure di chiara ascendenza lirica. La prima (vicina a toni ermetici e, talvolta tributaria di certa maniera astrattiva genericamente «francese») è testimoniata dai richiami che il soggetto rivolge a se stesso, dalla frequente assenza dell'articolo, dalla definitorietà della pronuncia, dalla presentazione assoluta del dato (come «Sfere sono le ombre questa notte») spesso nominalmente destinato a costituire frase a sé («Ciotola di cenere», «Metallo e legno»). Del secondo sono episodi significativi metafore come «corona del vuoto» o «tempia del secolo» e più ampie soluzioni immaginative del tipo «Zoccolio di ombre nel vuoto dei bicchieri». Sono, le prime come le seconde, procedure di concentrazione formale che mettono a nudo un elemento decisivo di questa scrittura. Ostentando, per ellissi o privazione di nessi, la loro provenienza dal dominio del silenzio — «l'intatto silenzio di chi chiama — quasi prospettano l'avvicinarsi a «una pausa» dove «ogni nome vacilla», ad un evento segreto che «fa del corpo / preghiera della mente».

[ENRICO TESTA, *Antonella Anedda*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di ENRICO TESTA, Torino, Einaudi, 2005, pp. 401-404]

Controparola tragica

[...] La voce vive come rintanata in un fossato, carica di una marginalità etica, di stampo beckettiano. [...] Si consuma ogni alone evocativo, ogni pienezza del canto, volgendosi in un nudo timbro della voce, fisica e precaria, attaccata al proprio movimento di inspirazione-espirazione. [...] Il respiro dei versi produce una scansione meditativa. [...] Questa scrittura si caratterizza per la sua prosa tagliente, per la sua lingua «atona», volutamente «minoritaria». [...] Anedda fissa il proprio sguardo su di una realtà minima, domestica, fino a schiudere abissi, a rasentare continuamente l'erompere di

www.andreatemporelli.com

un'urgenza tragica del dire poetico. [...] Il richiamo alla posizione di Celan, alla sua idea di respiro, e alla sua scrittura intesa come colloquio con i sommersi, è una delle ancore a cui si connette la scrittura aneddiana: basti pensare all'intensità con cui riecheggia in chiusura di *Residenze invernali* il verso celaniano «Non vi è posto ove si chieda di te» che ora diviene «In nessun luogo si chiede di noi», dove il passaggio alla dimensione plurale, l'implicazione della voce poetica fra quella dei reietti e degli sconfitti, funge proprio da palese richiamo alla coralità tragica che sostiene i testi di Celan. [...] Si tratta di un movimento sospeso fra due polarità: da un lato il pathos della parola (che tende a declinarsi come pietas, colloquio con l'alterità) e dall'altro una condizione di perdita che mantiene l'io lirico all'interno di una esperienza sospesa nel panico. [...] L'io che marca la sua pagina è sì una presenza che non abdica, ma ciò non per confermarsi o fotografarsi in una posa declamatoria, quanto, per converso, per sottrarsi al proprio stesso dominio, per farsi ponte, voce spezzata e tesa verso un dialogo necessario quanto problematico con l'estraneo, il diverso da sé. [...] La voce lirica nella ricerca poetica di questa autrice con il passare del tempo si è fatta sempre più spoglia, più rigorosa e austera: quasi punitiva, o comunque polemica, nei confronti del lirico. [...]

[ALESSANDRO BALDACCI, *Antonella Anedda*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di AA. VV., Roma, Sossella, 2005, pp. 915-919]

An engineer of the soul

[...] Her voice is the best female voice one could hope to hear. The places of the soul open in an horizontal interior and in a verticality that tries to decipher the mysterious sense of the universe, joining the visible and the invisible, the scenery of many lands, but above all the terrible awareness of not being able the ultimate meaning of existence [...] Anedda is an engineer of the soul, and the magic circle of her voyage never has the tone of the abused, but of something that follows a purifying dawn. Even in a simple ferial image is there hidden a parable of earthly fever. The alternating of light and dark,

www.andreatemporelli.com

the space that opens into a promised land (non-existent), weaves the imagined space of quietness, as if it came from sleep. [...]

[ALESSANDRO MOSCÈ, *Antonella Anedda*, in ALESSANDRO MOSCÈ, *New Italian Poetry. An Anthology*, New York, Gradiva, 2006, p. 41]

La voce della storia e la voce di poesia

[...] Eccoli, in massa, furie inarticolate che levano, contro l'illustre Scauro, «un'accusa coacervata di crimini, senza alcuna distinzione di categorie né consapevolezza di argomentazione»; sono i Sardi venuti a Roma, nel 54 a.C., per testimoniare contro il proconsole Scauro, accusato di malversazioni e di aver indotto una donna al suicidio dopo averla violentata. E Cicerone li contempla, questa schiera di poveracci (*copiis inops*, *gente fallax*) «razza sordidissima, inconsistente, che manda testimoni coperti di pellame» (*pellitis testibus*). Non val la pena di discutere, in difesa di Scauro, con queste «orde, che urlano da Africani» (*Afrorum fremitu*), che non portano prove scritte, non documenti, non registri, ma soltanto la voce, «l'impudenza di un individuo irrilevante» (*ignoti hominis impudentiam*). [...] La voce della storia, aspra, crudele; il torto irriso; il dire fluente, mellifluo, che nei secoli arriva al manzoniano «sopire, troncare, troncare, sopire»; la parola ben assestata del sopruso, parola grondante del sapere dei forti, violenza. Ma poi approda, quasi silente, di lontano, la voce di poesia, scioglie i grumi, ridona parola ai muti, porta via la storia, rimane; compassione e coro dei senza nome [...].

[CARLO OSSOLA, *Cicerone, come ti sbagli!*, «Il Sole 24 Ore», 8 aprile 2007]

Un libro di lirica sperimentale

[...] Se la critica contemporanea non usasse l'aggettivo «sperimentale» solo per definire una poetica precisa e limitata, si potrebbe dire che *Dal balcone del corpo* è un grande libro di lirica sperimentale. Nel percorso dell'autrice rappresenta il punto di oscillazione opposto rispetto al classicismo moderno del suo libro finora più famoso, *Notti di pace occidentale*. La nuova raccolta ha invece qualcosa di informale e di estremistico, come se Anedda avesse voluto infliggere dei tagli alla tela del suo stile. Molte poesie sono composte di versi lunghi in apparenza privi di struttura, di frasi slegate che gli a capo sembrano isolare ul-

www.andreatemporelli.com

teriormente [...]. Leggendo attentamente, si vede che questa accumulazione è sorretta da elementi di regolarità, come gli endecasillabi o i versi doppi che interrompono le campiture informali e introducono frammenti di ordine; ma la norma stilistica rimane quasi sempre nascosta, coperta da una forma di *understatement*. Ciò che sostiene il tono del discorso e lo allontana dal grado zero è l'alto tasso di metaforismo, ovvero un gesto stilistico che ha a che fare con il modo di percepire la realtà, e non con il desiderio di adornarla. Come nei tre libri precedenti, la poesia di Anedda è fortemente soggettiva: al centro della scena verbale troviamo una prima persona che racconta e riflette sul proprio passato, sul proprio destino, sulla sorte delle persone amate. Ma il discorso dell'io è inframezzato da inserti di altro tipo, come i segmenti intitolati *Coro*, che si suppongono affidati a una prima persona plurale, e le poesie che lasciano la parola ad astrazioni personificate: «lo spavento», «l'abbandono», «la parte di mondo che ci sembra estranea». Più in generale, lo sguardo e la voce con cui l'io osserva se stessa e gli altri sono sempre analitici ed estraniati: lo dicono le frequenti *mises en abîme* [...], le domande continue che il soggetto rivolge a se stessa, i numerosi verbi di percezione, che mostrano insieme la cosa e il gesto con l'io se ne appropria. È come se questa poesia ultralirica volesse trascendere la prima persona osservandola dall'esterno, mostrando la frammentazione dell'io, dando una consistenza allegorica e teatrale all'arcipelago di forze di cui siamo composti, e proponendo un'immagine del soggetto adeguata ai nostri tempi. Un simile atteggiamento ha in primo luogo una funzione decostruttiva. Anedda sembra voler attraversare la maschera dell'identità individuale e la superficie del quotidiano; sembra voler abbandonare la rete di certezze che le abitudini e il senso comune ci fanno considerare ovvie per ricercare lo scheletro nascosto sotto «quello che ci piace credere». Le prime convenzioni che *Dal balcone del corpo* abbandona sono quelle letterarie e ornamentali: in ogni pagina del libro si percepisce la volontà di sovvertire il bello stile metrico e sintattico per giungere a dire l'essenziale — una volontà resa ancor più significativa dal fatto che la poesia di Anedda nasce radicata nella tradizione. [...]

[GUIDO MAZZONI, *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, «Almanacco dello Specchio 2007», Milano, Mondadori, 2007, pp. 239-245, in particolare 239-241]

www.andreatemporelli.com

Esercizi di contemplazione

Gli storici dell'arte conoscono bene, ahiloro, quel gioco che consiste nel riconoscere un'opera a partire da un suo minimo dettaglio. Più in generale si sa come Carlo Ginzburg abbia potuto accostare la pratica dell'attribuzione ai «paradigmi indiziari» di Conan Doyle e Sigmund Freud. In quest'aureo libretto che direi il suo capolavoro — *La vita dei dettagli* — Antonella Anedda (la quale, nella sua favolosa giovinezza, studiò alla scuola di Augusto Gentili) sceglie di fare il percorso inverso. Invertendo il circolo ermeneutico, isola trentadue dettagli da immagini più o meno celebri (dall'iconografia tardoantica alla videoarte di oggi) «usando lo sguardo come coltello». Così dando vita a uno straniamento assoluto, «una nuova consapevolezza dell'alterità misteriosa del mondo», quasi un senso di minaccia (la suspense di Hopper!). Prose brevissime, descrittive o narrative (come nei precedenti libri «saggistici» della poetessa romana d'origine sarda: il magnifico *Cosa sono gli anni* del '97 e *La luce delle cose* del 2000), commentano i frammenti. È un gioco (la premessa s'intitola *Istruzioni per l'uso*; le «attribuzioni» sono definite *Soluzioni*), ma quanto mai serio: ogni prosa rinvia all'altra sogni, ossessioni, coazioni a ripetere. [...] Come le poesie più belle, in sardo, nell'ultima raccolta *Dal balcone del corpo* (Mondadori 2007) rinviano a una storia taciuta, troppo bruciante per essere narrata («tutto è reticenza» è detto sempre a proposito di Hopper). Una storia di lutto, più in generale di perdita. Non a caso *in explicit* Anedda pone una voce da dizionario, appunto *Perdita*. E questo breve testo — come nell'altro suo splendido libro segreto, *Nomi distanti* (Empirìa 1998) — a sua volta è «variazione» di una poesia celebre, *Un'arte* di Elizabeth Bishop («L'arte di perdere non è una disciplina dura»). Fra i trentadue «ritagli» quello chiave è il quindicesimo, con gli occhi del più celebre ritratto del Fayum (II sec. d.C.): «la ragazza è morta». L'ultimo, poi, è davvero inconfondibile: i piedi del Cristo morto del Mantegna ovvero «il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte». Non si pensi però a una contemplazione della morte macabro-dannunziana; inquieta semmai che, com'è evidente negli occhi di Fayum, ad essere risvegliato sia lo sguardo dei morti. Sono loro che ci guardano, come poi in certo senso (quello del Barthes della *Camera chiara*) è connaturato alle immagini. Ci interpellano, ci mettono in questione. (Come

www.andreatemporelli.com

nel *Torso* di Rilke: «non c'è punto che non veda / te, la tua vita. Tu devi mutarla».) Ne consegue che chi dice «io» (per esempio nel diario di una visita ad Arles, nei bellissimi saggi su figure sacrificali come Nicolas de Staël e Mark Rothko, o nel fuoriformato conclusivo di frasi e fotografie) lo fa solo «per curarsi dallo spavento» che incutono, sempre, le visite dei «fantasmi». La sua è «una passione di spossessamento». Riprendeva una lunga tradizione Aby Warburg quando diceva che nei dettagli, appunto, si nasconde «il buon Dio». Si potrebbe simmetricamente argomentare che sia piuttosto, questa, una pratica perversa (e dunque diabolica); ma senza dubbio il cortocircuito descritto redime la materia più feriale, «totalmente terrena, non mistica», nella sfera del trascendente, diciamo pure del religioso (nel senso più ampio possibile: dove, dice Anedda commentando Dostoevskij, può venir meno «la distinzione tra credere e non credere»). Non a caso tale spossessamento viene un paio di volte definito da Anedda «esicasmo», una pratica ascetica dei Padri del deserto e in genere degli asceti orientali: una preghiera ossessivamente ripetuta in condizioni di totale isolamento — ad esempio al chiuso di una cella — per lo più di fronte a un'icona. Quel che conta per l'esicasta, comunque, è la pratica dell'attenzione. Si comprende allora la lezione di «stoicismo» (come viene detto a proposito di un'impietosa poesia di Zbigniew Herbert) che con risolutezza Anedda trae da questi esercizi di contemplazione. Per questo — credenti e non — possiamo commuoverci con lei per perdite, magari, meno tragiche delle sue. Lo ha detto una volta per tutte Walter Benjamin: «se Kafka non ha pregato — ciò che non sappiamo — gli era propria, in altissima misura, ciò che Malebranche definisce "la preghiera naturale dell'anima": l'attenzione. E in essa, come i santi nelle loro preghiere, egli ha compreso ogni creatura».

[ANDREA CORTELLESSA, *Gli occhi a coltello dentro un quadro*, «Tuttolibri», 7 novembre 2009]

Insularità non è regionalismo

Lucida e limpida, la precisa e preziosa voce di Antonella Anedda [...] si è imposta subito come un valore sicuro della nuova poesia italiana. Questa nitidezza nasce sicuramente da una scrittura che si può definire «insulare».

www.andreatemporelli.com

[…] Bisogna però evitare un malinteso: niente di meno «regionalista» della poesia di Anedda. Se *Residenze invernali* è il titolo della sua prima raccolta, la residenza non è la *dimora*. È una scelta, una storia piena di significati, e non un radicamento che trasforma l'arbitrario della nascita in un destino. […] L'insularità è ricca di valenze metaforiche perché si definisce proprio attraverso il delinearsi dei confini, dei limiti, delle frontiere. Chi vive in un'isola percepisce i bordi dell'esistenza, l'orlo del vivere, il sottile margine che separa i significati, ma anche i limiti della personalità. […] La tensione fra l'offerta del mondo e i limiti dell'io comporta due conseguenze. Certamente, l'attaccamento al luogo, alla sua materialità geografica, alla terra, agli elementi, agli animali, ma anche alla percezione del canto del mondo, delle forze della terra e del vento, della luce e delle acque. Ora, questa celebrazione non esplode in un lirismo sconfinato, ma — come nelle poesie di Jaccottet, di cui Anedda è traduttrice — in forme controllate da uno stile sicuro, e spesso secco. D'altra parte questa tensione dà luogo ad una forma dove poesia e prosa si sovrappongono come acque sulla riva. Una musica notturna, si potrebbe dire, visto che la notte invade ogni suo testo, o, piuttosto lo limita e lo delimita. È invenzione bellissima che il corpo, nell'ultima raccolta, sia visto come un balcone. Il balcone ha una bella storia poetica, almeno a partire da Baudelaire. È l'interno dell'esterno e l'esterno dell'interno. Se il corpo è (ha) un balcone, è allora, a sua volta, come un'isola, una delimitazione in atto. […]

[MARTIN RUEFF, *"L'aria è piena di grida"*, «Cartaditalia», I, 2, novembre 2009, pp. 104-105]

Icone contro l'orrore

Anche quando tutto appare distrutto dalla violenza, dal male, dall'orrore della storia, restano frammenti, dettagli, che ci chiamano a resistere, a non smettere di credere nella bellezza. Così ad Andrej Rublëv, dopo lo scempio dei tatari nella cattedrale, viene indicato un frammento del suo affresco: ciò che si è salvato e che resiste, tra cadaveri e calcinacci, ciò per cui vale la pena continuare a dipingere. Le pagine che Antonella Anedda dedica a questo grande maestro di icone nel suo saggio-racconto *Cosa sono gli anni* […], conducono nel cuore del suo ultimo e sorprendente libro, *La vita dei dettagli*

www.andreatemporelli.com

[…]. All'icona dedica infatti il saggio centrale, penetrando nel fondo della sua poetica: «accogliere il mondo attraverso la materia», fissare i dettagli del quotidiano, come «fessure attraverso cui cogliere l'universale», esporsi, inermi, alle cose, al loro impasto di luce. Ma anche nei ritratti di artisti contemporanei incontrati ed eletti per consanguineità, riaffiora lo stigma dell'icona, di quel «luogo di compassione, di dolore e splendore» verso cui, come il principe Miškin verso Nastaša Filippovna, siamo irresistibilmente chiamati: Nicolas de Staël è «anche un pittore di icone», dipinge Deposizioni, Mark Rothko utilizza nelle sue ultime opere un marrone che è anche «l'oro scuro della pelle delle icone», gli attori del video-artista Bill Viola sono «icone animate». Quell'immagine che si confronta con l'assenza, che chiama lo sguardo ad affidarsi, a deporre la paura, sta sospesa tra le righe di tutta *La vita dei dettagli*, ne direziona il senso, ne compone la forma. Questo è in effetti un libro che ha la rara capacità di donarsi al lettore. Di tutti i significati del verbo *perdere* che l'autrice riporta in conclusione, quelli che il lettore riconosce per primi sono forse proprio «dare oltrepassando», «donare attraverso». Un senso di gratitudine abita infatti il lettore fin dall'inizio, dal gioco che invita a ridare la vita a 32 dettagli ritagliati da altrettanti dipinti. Salvando dal buio, rompendo la distanza, si può entrare in un nuovo mondo creato dalla luce del proprio sguardo, fino a deporre il proprio corpo, a divenire spettri, a incrociare gli occhi dei morti. All'atto di scomporre e ricreare che inaugura il libro, corrisponde il conclusivo esercizio del «collezionare», del riunire entro un nuovo perimetro e una nuova forma ciò che resta di un amore, tentando di rielaborare la perdita, di trasformarla. Come seguendo le mosse di un gioco tra bambini, i gesti di un rito, o ripetendo la formula di una preghiera, il lettore si affida a questo libro che insegna, con gesti e lampi del cuore, ad affidarsi allo scorrere, a smarrire se stessi, ad oltrepassarsi e donarsi come «una porta sul vuoto». Questo significa *perdere*, a questo voleva condurci Anedda guidandoci attraverso artisti e poeti amati, immagini e versi che si sono rispecchiati, e infine il camminare nella città di Arles, inseguendo lo spettro di Van Gogh, mischiandosi alla sua solitudine, ai suoi interni come alle sue stelle. Un libro come una porta sul vuoto, che ci chiama oltre, a sporgerci, senza spavento: come nei due quadri di Hopper «ritagliati» dalla poetessa, *Sun in an Empty*

www.andreatemporelli.com

Room e *Rooms by the Sea*, ad aspettarci è una luce, o l'incandescenza dell'acqua. Luce ed acqua sono in effetti le due grandi protagoniste de *La vita dei dettagli*, perché «quello che sfugge all'acqua cade in potere della luce». Una luce impastata alla materia, una luce che è la stessa lingua adoperata da Anedda e un'acqua che è il velo ora scuro, ora limpido, attraverso cui parlano i morti.

[FRANCA MANCINELLI, recensione a *La vita dei dettagli*,
«Poesia», XXIII, 253, ottobre 2010, p. 66]

Un elogio della disobbedienza

Un elogio della disobbedienza. Si potrebbe definire così *La vita dei dettagli* [...]. A che cosa disobbedisce? Alla prospettiva, che fa della postura una legge. L'osservazione di un quadro può essere una prigione per lo sguardo e per il corpo che lo sostiene e allora Anedda progetta una fuga — anzi una serie di fughe. Sono trentadue le fughe, trentadue come i dettagli che la poetessa isola e libera dallo sfondo obbligato dei quadri. Il suo sguardo diventa un coltello che incide la tela e ne estrae un frammento. Il frammento si circonda di bianco, di spazio virtuale, brulicante di possibilità. Il dettaglio tagliato via, libero dal suo sfondo, può così artigliarsi a un'altra storia. C'è tutta la realtà «in agguato oltre la cornice». I dettagli si agitano, escono dalla propria narrazione fossile e si insediano in altri racconti, in mondi più urgenti. L'iride affilata di Anedda disfa i quadri e chiede al lettore di ricomporli con lei, a partire da un dettaglio. Quella della poetessa è una scrittura complice, che parla a un tu come se lo toccasse e lo invita a trasgredire insieme, a liberare la superficie dipinta dalle catene della gerarchia e della prospettiva. La storia dell'arte diventa indisciplinata e l'incubo dell'attribuzione si trasforma in un gioco intimo con il lettore, in un indovinello striato di emozioni. [...] La disobbedienza dei particolari non è la sola in questo libro. C'è anche la disobbedienza dei generi. Che cos'è, *La vita dei dettagli*? Una «saggina», lo classifica la casa editrice Donzelli, accogliendolo nella sua collana. «Saggina»: un alterato che si confonde con un falso alterato, un piccolo libro pensoso e bizzarro che mette in discussione lo statuto dei generi. È un trattato eretico di storia dell'arte? È una meditazione sulla prigionia? È un poema in prosa sulla sottrazione? Può darsi. L'unica cosa certa è che si tratta di una traduzione fra

www.andreatemporelli.com

materie. Qui Anedda traduce quadri: pigmenti con fonemi a fronte. Sceglie soprattutto quadri notturni, come la *Notte stellata e cipresso* di Van Gogh. In quella tela che vortica le stelle sono «ingrossate dalla solitudine» e assomigliano a reliquie: «come le reliquie queste stelle hanno la forma intatta e dentro una materia esplosa». Oltre alle traduzioni [...], il libro espone un variegato elenco di romanzi che raccontano icone, di tele che colorano versi. Wallace Stevens e Mark Rothko, René Char e Nicolas de Staël, Elizabeth Bishop e Bruegel il Vecchio: sono solo alcuni degli incontri qui evocati, dei tanti «lampi che nascono da unioni altrimenti impercettibili». [...]

[MARIA ANNA MARIANI, recensione a *La vita dei dettagli* e ad *Antropologia dell'acqua*, «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 372-374]

La precisione del cucito e la morale del come se

[...] La precisione è la principale qualità di *Salva con nome*, [...] la precisione con cui sguardo e parola si uniscono per ricucire nomi, volti, presenze, paesaggi che la corsa del tempo ha travolto, su un'altra tela, in un altro spazio. E poco importa che questo lavoro, il lavoro della poesia, sia intrinsecamente fragile, come le corone di foglie di castagno che l'autrice cuciva una con l'altra da piccola, perché la salvezza a cui fa riferimento il titolo — preso a prestito dal linguaggio apparentemente meno poetico che esista, quello dei software informatici — non avviene nello spazio della trascendenza, ma in quello della nostra mortalità. Si parla spesso, a proposito della poesia, di preghiera laica, ma quella di Antonella Anedda va oltre la piattezza di questa contrapposizione culturale, sempre un po' malintesa (laico non è il contrario di religioso, ma semplicemente di clericale), si inoltra in un campo, anche in questo caso, più preciso: pratica il paradosso di una preghiera creaturale che di Dio respinge la potenza, la distanza, ma non la pietà. È detto, molto nitidamente, in uno dei tanti racconti icastici, addensati attorno a un'immagine, che compongono il suo libro — un poemetto intitolato *Spazio dell'acqua domestica* — in cui si vede un malato su un letto di ospedale — «guardava qualcosa che noi non vedevamo / forse un paesaggio o un viso, cose remote, acquatiche / nascoste da un canneto» — che si chiude dicendo: «Dio non esiste ma gli chiesi comunque di lasciarlo / di tenerlo così, come un suo cane». È la morale del come se, a suo

www.andreatemporelli.com

tempo formulata da Hannah Arendt: per contrastare il male bisogna vivere come se il bene esistesse, chiedere a Dio anche se Dio non esiste. Questa poesia, insomma, non si risparmia nulla del dolore del vivere, del panico del reale, del terrore della storia — che torna più volte a gettare i suoi bagliori sinistri sul paesaggio di un'intimità vissuta senza alcuna stonatura lirica — non si risparmia nulla, in sintesi, dell'entropia del tempo che la assedia, come assedia ogni singolarità umana, ma, nello stesso tempo, cerca di aprire un riparo per la fragilità delle cose in una dimensione parallela che è quella dell'immagine, dello spazio, della dilatazione del dettaglio, a cui la Anedda ha dedicato a suo tempo un libro di prose, tutte incentrate su particolari di capolavori dell'arte [...]. «Contro il tempo imparammo l'arte dello spazio», si legge in una poesia intitolata *Bambini*. E di spazi è pieno questo libro, fin dai titoli dei poemetti che lo compongono: *Spazio della paura estiva*, *Spazio dell'invecchiare*, *Spazio dell'acqua domestica*. [...] «Il tempo visto attraverso l'immagine è un tempo perso di vista», dice un verso di René Char in *Ricerca della base e della vetta*. La voce e l'immagine sono i due estremi dell'arco poetico di Antonella Anedda, e non da oggi, che pubblica nello Specchio Mondadori, ma fin dall'uscita, esattamente vent'anni fa, nel 1992 della sua prima raccolta: *Residenze Invernali*, che subito colpì per la strana fermezza che si nascondeva in cui questa voce che si confrontava con un mondo sottoposto a un tremito continuo, in questa voce che da una parte abdicava alla potenza del canto per mettersi dalla parte delle cose più umili, delle «cose dimenticate che senza miracolo risorgono», per citare un verso di *Salva con nome*, dall'altra non rinunciava alla soggettività, alla memoria, all'amore, alla poesia malgrado tutto — malgrado cioè le catastrofi del tempo e della storia — li purificava e li ritrovava in un tono più spoglio, in una musica più sommessa e, proprio per questo, più vera — se più vera significa più vicina alla fragilità del reale. C'è una luce particolare che illumina questi versi e non ha una fonte, viene, per così dire, dalle cose stesse, dagli oggetti, dai volti, dai ricordi — da tutto quello che nelle tregue aperte dalla lingua trova una salvezza sospesa — è la luce autoprodotta dei quadri di Georges La Tour o quella che cade misteriosamente sui corpi e sui paesaggi dei dipinti di Edward Hopper, come se fosse una loro qualità intrinseca. E c'è una singolarità che fugge il biografico, o per meglio dire lo sospende in una indecidibilità che è

www.andreatemporelli.com

proprio quella del nome di cui nell'introduzione del libro, Antonella Anedda dice che «scivolerà via con il corpo, ci saranno dei segni su una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria». Da qui la scelta di far corto-circuitare l'estrema singolarità con l'estremo anonimato, di scrivere un libro in cui i nomi possono essere dati arbitrariamente da chi legge o essere associati [...] alle fotografie senza didascalia che costellano il libro, proprio nel senso che intendeva Roland Barthes quando affermava che le fotografie ci raggiungono come la luce di una stella morta [...].

[ATTILIO SCARPELLINI, testo per la puntata di *Qui comincia* trasmessa da Radio3 l'11 maggio 2012]

INTERVENTI INEDITI

Carmelo Princiotta

Il sentimento storico del tragico in *Residenze invernali*

Nata a Roma nel 1955, ma di origini sarde, ed esordiente nel 1992, Antonella Anedda appartiene alla generazione del 1989, ovvero al novero dei poeti che pubblica le proprie opere prime dopo la caduta del muro di Berlino, in un tempo di mutazioni non soltanto storiche. Si tratta di un debutto piuttosto tardivo, dovuto al *curriculum* per così dire irregolare dell'autrice, proveniente da una formazione iconologica, testimoniata e splendidamente tradita ne *La vita dei dettagli*[1], e da una preistoria di narratrice, legata al romanzo inedito *Voci d'inverno*[2], sorta di libro zero, e a una serie di racconti apparsi in

[1] A. ANEDDA, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009.

[2] Cfr. A. ANEDDA, *Settembre, fine settembre, mattino*, «Malavoglia», 6, dicembre 1990, p. 5. Il testo è accompagnato dalla seguente indicazione: «(*Dal romanzo inedito* Voci d'inverno)». Allo stato attuale delle mie conoscenze si tratta dell'unico frammento di romanzo pubblicato dall'autrice, benché altre parti possano essere state rimaneggiate in forma di racconti. Rifiutato dagli editori e destinato a una circolazione ristretta, *Voci d'inverno* venne segnalato al Premio Calvino, nelle cui carte d'archivio continua forse a giacere. Il romanzo incontrò il consenso di Franco Fortini. Su di esso pose, inoltre, l'attenzione Amelia Rosselli nella recensione a *Residenze invernali*, che è ricca di informazioni relative alla narrativa sommersa di Anedda e testimonia un'importante indicazione di poetica, in base alla quale il passaggio dal romanzo alla poesia sarebbe avvenuto in nome di un'esigenza di verità. Cfr. A. ROSSELLI, *Stringersi all'osso dei propri pensieri*, «il manifesto», 8 maggio 1992; poi in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e inter-*

www.andreatemporelli.com

rivista e solo parzialmente ripresi in *Cosa sono gli anni*[3]. E nondimeno, *Residenze invernali*[4] ha una sua tempestività nella configurazione della poesia degli anni Novanta, ormai lontana dallo *choc* di *Satura* e in uscita dalle forme chiuse del nostro decennio maggiormente postmoderno. Non so se ciò si possa rubricare come nostalgia del moderno, ma è certo che le voci con cui Anedda si allea nel suo libro d'esordio sono quelle di Eliot, di Celan e, in modo alquanto obliquo, di Rilke: una tradizione da tradurre in un'opera tragica, ma non sublime, tanto renitente al «mezzo parlare»[5] di montaliana memoria quanto incline a un ripensamento etico della soggettività lirica e, dunque, alla sostituzione delle rime e dei metri con un ritmo austero anziché armonioso e alla combinazione di lingua disadorna e pronuncia verticale.

La poesia di Anedda nasce da un sentimento storico del tragico, per questo *Residenze invernali* è un libro sulla protezione della realtà e, insieme, un singolare contrasto fra vivi, malati e morti[6]: la Shoah ne è il presupposto implicito, alcune pagine de *La verità della poesia*[7] di Celan il breviario estetico e *Le origini del totalitarismo*[8] di Hannah Arendt l'invisibile fondamento teorico. «La realtà non è tenace, ha bisogno della nostra protezione»[9] si legge in *Re-*

---

venti critici, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 125-126: 125: «"Dovrà essere ampia e forte con il respiro del romanzo ma senza la sua finzione"».

[3] A. Anedda, *Cosa sono gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi, 1997.

[4] A. Anedda, *Residenze invernali*, Premessa di A. Colasanti, Milano, Crocetti, 1992.

[5] E. Montale, *Incespicare*, in Id., *Satura*, Milano, Mondadori, 1971, p. 100; poi in Id., *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1980, p. 359.

[6] Cfr. *In dialogo. Intervista ad Antonella Anedda*, a cura di P. Artale, «L'Ulisse di LietoColle», 1, 2006, pp. 145-149: 145: «Le poesie di *Residenze invernali* sono nate da un'occasione: il figlio di un'amica ricoverato in ospedale, e dalle immagini del contrasto tra vivi e morti nel camposanto di Pisa. Scrivendo (con quel miracolo assolutamente terreno che è la scrittura) sentivo che in quello spazio si affollavano letture del passato, immagini e oggetti che credevo dimenticati, trovavano una concretezza, un luogo: per questo il titolo "residenze"… Rispetto ai tentativi precedenti quella poesia (per me) aveva un senso, dava realtà alla realtà».

[7] P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993. La conoscenza del pensiero estetico di Celan da parte di Anedda è da attribuire, almeno per *Residenze invernali*, alla circolazione pregressa delle idee contenute nell'edizione italiana delle prose celaniane.

[8] H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Introduzione di A. Martinelli, con un saggio di S. Forti, traduzione di A. Guadagnin, Torino, Einaudi, 2004 [1967].

[9] A. Anedda, *Recinti*, «Poesia», VII, 75, luglio-agosto 1994, p. 63. La sentenza, insieme a parte dello scritto, viene ripresa in Ead., *Un'epigrafe*, in Ead., *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 90-94: 94. La citazione viene attribuita ad Hannah Arendt in Ead., *Icone. Insegnare la bruttezza*, in Ead., *La vita dei dettagli*, cit., pp. 93-99: 99. È il caso di notare che il termine recinto ha un valore bivalente nell'opera di Anedda:

www.andreatemporelli.com

cinti, una piccola prosa di poetica a posteriori, pubblicata in rivista e poi parzialmente incastonata in *Cosa sono gli anni*. La sentenza, quasi postuma epigrafe per il primo libro, viene attribuita ad Arendt soltanto ne *La vita dei dettagli*. Si tratta, in verità, di una citazione a memoria, dunque inventiva, secondo un procedimento tipico di Anedda: conta, tuttavia, che il senso di quelle parole sia dedotto dalle pagine in cui la pensatrice discute il tentativo nazista di conferire ai campi di sterminio uno statuto di irrealtà. Alla luce di Arendt un titolo analogico come *Residenze invernali*, tratto dall'eponimo poemetto ospedaliero e dalla sfolgorante associazione fra i padiglioni di un policlinico e la memoria letteraria dell'architettura pietroburghese[10], diventa improvvisamente metapoetico, quindi riconducibile alla volontà di dare residenza alla realtà e alla necessità che un animo invernale sostenga un simile compito morale[11]. La Shoah non viene mai nominata in *Residenze invernali*, piuttosto si rapprende in oggetti di custodia, ovvero in altrettanti emblemi funebri, e conferisce alla scrittura «il passo dei sopravvissuti» (p. 31) e, insieme, il tono di una responsabilità priva di scampo da applicare al quotidiano[12]: «Se qualcosa può fare il linguaggio è sterrare di volta in volta uno spazio all'interno del quale nulla sia superfluo, uno spazio mite, come un recinto dove gli oggetti e gli esseri respirino gli uni accanto agli altri, abbiano durata

positivo, quando si riferisce alla protezione della realtà, negativo, quando riguarda gli steccati fra i generi letterari. Per una bella e persuasiva lettura del rapporto fra poesia e realtà in Antonella Anedda cfr. R. RONCHI, *Una dedica. A proposito di una poesia di Antonella Anedda*, «Versodove», IV, 13, giugno 2001, pp. 57-60.

[10] Per la genesi del poemetto e del suo titolo cfr. almeno A. ANEDDA, *1996, dicembre*, in EAD., *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 129-131: 131: «E in una notte di freddo, davanti all'ospedale San Camillo, vedendo i suoi padiglioni scintillare, ho pensato alle residenze invernali di Pietroburgo e insieme al grigio spento di tutta l'opera di Eliot. Ho scritto, ma solo per realtà che cresceva su se stessa». *Recinti* marca invece un elemento differenziale rispetto a Eliot, ovvero il rifiuto di trasformare la malattia in una metafora: cfr. EAD., *Recinti*, cit., p. 63, con implicito riferimento al verso «The whole earth is our hospital», in TH. S. ELIOT, *East Coker*, in ID., *Quattro quartetti*, traduzione di F. Donini, Milano, Garzanti, 1959, pp. 25-43: 38.

[11] Cfr. A. ANEDDA, *Note per un venerdì santo. Poeti vecchi*, in EAD., *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 51-56: 54: «Quando Stevens scrive "One must have a mind of winter / To regard the frost and boughs", l'animo invernale è ciò che occorre per vedere, sostenere le cose nella loro sfolgorante realtà».

[12] Sull'etica del sopravvissuto nella poesia di Anedda insistette a suo tempo R. GALAVERNI, *Antonella e Amelia. Lettura di* Per un nuovo inverno *dell'Anedda*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 10, aprile-giugno 2000, pp. 279-300; poi in ID., *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*, Roma, Fazi, 2002, pp. 241-254: 241.

www.andreatemporelli.com

e luce»[13]. In un libro apparentemente senza Storia la passione oggettuale di Anedda trasforma le cose in condensati storici[14] (e biografici), quindi in un correttivo al culto delle *res*, in anticipo sulla sostituzione di Rilke con Mandel'štam, sancita da un saggio del 1995[15]. La lingua invernale dell'autrice è, inoltre, refrattaria alla magnificenza ascetica di Rilke per una questione geopoetica: il paesaggio sardo-corso, sferzato duramente dal maestrale, ha come ossificato il vocabolario aneddiano. Nessuna metafisica né, tanto meno, un'estetica dell'inorganico presiedono alla creazione di oggetti che sono, da una parte, figure della *pietas*, in cui viene convogliata l'accoglienza di trapassate alterità, e, d'altra parte, correlativi della solitudine di un soggetto pronto a levare una laica preghiera di reificazione. In questa poesia si percepisce quasi il rimorso di essere un io: ecco perché esso viene assunto come pronome testimoniale anziché narcisistico. Ed ecco perché si aspira all'anonima coralità dei morti: stare fra i vivi comporta un senso di colpa che a tratti sfiora il limite dell'insostenibilità. I molti uccelli che popolano il libro potrebbero essere interpretati come altrettante immagini di fuga, cui gli oggetti fanno da contrappeso fino a quando non viene ellitticamente riecheggiato il noto monito di *Burnt Norton* («Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear very much reality»[16]): «"Via, via" cantò l'uccello» (p. 77). La descrizione è spesso adottata come ritrazione dell'io in favore della realtà[17] («Le dieci. Sulla tovaglia un coniglio rovesciato di fianco / patate bollite, asparagi passati in casseruola», p. 30), ma allo stesso tempo la realtà viene sottoposta a un trattamento analogico, con versi che possono persino ricordare il rapporto di

[13] A. ANEDDA, *Recinti*, cit., p. 63.

[14] L'idea di condensato storico mi è stata suggerita dalla lettura di A. CASADEI, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dalle opere di Antonella Anedda)*, in ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 119-134: 122.

[15] Cfr. A. ANEDDA, *Le sconfitte di Rainer Maria Rilke*, «Nuovi Argomenti», Quarta Serie, 5, ottobre-dicembre 1995, pp. 112-115; poi ripreso in EAD., *Povertà*, in EAD., *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 97-104. A p. 98, in particolare, si legge: «A dispetto della lunga ascesi, il linguaggio resta sonoro, abbagliante, obliquo, quasi incapace di obbedire a una scelta di essenzialità».

[16] TH. S. ELIOT, *Burnt Norton*, in ID., *Quattro quartetti*, cit., pp. 9-23: 12.

[17] Cfr. A. ANEDDA, *Cosa sono gli anni*, in EAD., *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 69-87: 85: «La descrizione, quando è sostenuta da un'ansia di verità costringe a essere profondi. Vedere diventa la responsabilità di un essere mortale: è il carico delle immagini che riferite compongono una prova, l'esistenza del mondo, il nodo che sigilla le cose. Descrivere conosce il desiderio (e la disperazione) dell'assenza. È ciò di fronte a cui ci si vorrebbe invisibili, occhi e mani e bocca, per vedere meglio, sottraendosi».

www.andreatemporelli.com

Rilke con Cézanne[18] («le mele sono forme / crani leggeri di santi senza corpo», p. 58). La poesia di Anedda non implica il realismo: la nettezza del dettaglio spalanca invece la visione e, con essa, un altro mondo. L'angelo dell'astrazione e quello della realtà convivono scambiandosi le parti, fino a togliere di mezzo anche chi scrive nella consapevolezza della propria superfluità: «In nessun luogo c'è bisogno di noi» (p. 88) recita l'*incipit* del solenne finale celaniano, che volge al plurale il celebre *refrain* di *Stretto*, reso in una versione italiana de *L'ultimo a parlare* di Blanchot con «In nessun luogo c'è bisogno di te»[19]. Da alcuni versi di Celan, commentati a suo tempo da Gadamer[20], viene tratto il senso della «raggiante alleanza mattutina» (p. 59) nella sezione *Voci per alleati* e forse pure il riferimento alle scodelle per le elemosine[21] in *"Si scava nelle scodelle"* (p. 58), benché in quel caso l'unica epigrafe del libro rinvii a un manuale di folclore francese[22].

Celan è un poeta che andrebbe «meditato e compianto anziché imitato»[23], secondo le parole di Primo Levi, a cui quell'oscurità parve un «preuccidersi»[24], anche se oggi potremmo forse dire che si tratta di un poeta oscurato piuttosto che oscuro, nella cui scrittura convergono le tenebre della

---

[18] Cfr. A. ANEDDA, *Povertà*, cit., p. 99: «In quegli anni Rilke vede nell'opera di Cézanne l'esempio di un'arte capace di risolvere la percezione soggettiva nella fisicità assoluta dell'oggetto. In un passo di una lettera alla moglie Clara, scrive: "Egli dispone le sue mele su vecchie coperte [...]. E fa di quelle cose i suoi 'santi'"».

[19] M. BLANCHOT, *L'ultimo a parlare*, traduzione di C. Angelino, Genova, il melangolo, 1990, p. 19. Viene così tradotto il noto «Nirgends / fragt es nach dir» («In nessun luogo / si chiede di te») di *Stretto*, in P. CELAN, *Poesie*, a cura di M. Kahn e M. Bagnasco, Introduzione di M. Kahn, Milano, Mondadori, 1976, pp. 100-111: 100-101.

[20] Cfr. P. CELAN, *Con i perseguitati in tarda non*, in H. G. GADAMER, *Chi sono io, chi sei tu. Su Paul Celan*, a cura di F. Camera, Genova, Marietti, 1989, p. 57: «Con i perseguitati in tarda non / taciuta / alleanza». Il libro di Gadamer venne recensito da Anedda nel 1990: cfr. A. ANEDDA, recensione a *Chi sono io, chi sei tu*, «Malavoglia», 5, giugno 1990, pp. 18-19.

[21] Cfr. P. CELAN, *Nelle tacche*, in H. G. GADAMER, *Chi sono io, chi sei tu*, cit., p. 19: «per amore del lucchìo ramato / della scodella per le elemosine».

[22] Cfr. A. VAN GENNEP, *Manuel de folklore français contemporain*, I 2, Paris, Editions A. et J. Picard, 1946, p. 746: «... dans le Morbihan, l'écuelle du défunt est dite scuellad inean. Le jour de l'enterrement on doit l'offrir à un pauvre déterminé...». Il passo in questione viene citato anche in R. RAFFAELLI, *Il povero e il morto (Molière, Dom Juan, III 2)*, in *Rappresentazioni della morte*, a cura di R. RAFFAELLI, Urbino, Quattroventi, 1987, pp. 225-255: 243.

[23] P. LEVI, *Dello scrivere oscuro*, in ID., *L'altrui mestiere*, con una nota di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1998, pp. 49-55: 53.

[24] *Ibidem.*

www.andreatemporelli.com

storia prima che della malattia psichica[25]. Se i versi di Celan contagiano quelli di Anedda, sono soprattutto i testi critici raccolti ne *Il meridiano e altre prose* a fornire le indicazioni sul modo di scrivere dopo Auschwitz: «La sola poesia che non è possibile dopo Auschwitz è quella della sola bellezza, della sola armonia, "del bel suono capace", scriverà ancora Celan, "di risuonare più o meno indisturbato accanto all'orrore"»[26] afferma l'autrice nel più importante testo da lei composto sul nesso fra Shoah e scrittura, ovvero *"Accanto ad Auschwitz". La poesia di Paul Celan*, parzialmente confluito e rivisto ne *La luce delle cose* con il titolo di *Tenebre*. Da qui l'istanza di «usare il linguaggio per bisogno»[27]. Se la grammatica ermetica residua in *Residenze invernali* lo fa attraverso il magistero di colui che, stando a un celebre giudizio di Adorno, ha capovolto, in ambito europeo, il contenuto di esperienza dell'ermetismo[28]. Del resto, il monolinguismo, anzi il vero e proprio minimalismo linguistico di Anedda è una scelta morale cui consegue anche un'intensificazione tragica dello stile[29]. Così l'inverno non è tanto un'allegoria politica o esistenziale, quanto un maestro di rigore, capace di dettare il grande verso etico del libro, implicito compendio di condotta per le nostre vite dopo Auschwitz: «Chi resta avrà cure precise» (p. 60). Una di queste cure è di certo la protezione della realtà.

---

[25] Cfr. P. CELAN, *Oscurato*, a cura di D. Borso, con un saggio di G. Orelli, Torino, Einaudi, 2010.

[26] A. ANEDDA, *"Accanto" ad Auschwitz. La poesia di Paul Celan*, «Nuovi Argomenti», Quinta Serie, 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 266-280; poi parzialmente ripreso e rivisto in EAD., *Tenebre*, in EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 46-56. La citazione si trova a p. 54 e fa riferimento a P. CELAN, *Risposta a un questionario della libreria Flinker. Parigi (1958)*, in ID., *La verità della poesia*, cit., pp. 37-38: 38. Altre riflessioni sulla Shoah sono contenute negli scritti morali di *Tre stazioni*: parzialmente rifusi in *Cosa sono gli anni*, essi hanno conservato una loro autonomia editoriale attraverso le ristampe anche recenti del libretto. Cfr. A. ANEDDA, *Tre stazioni*, Faloppio, LietoColle, 1996. I testi sono stati parzialmente ripresi in ANEDDA, *Perdita*, *Oltre l'acqua*, *di notte* e *Sfuma lentamente nei secoli*, in EAD., *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 48-50, 39-40 e 121-128.

[27] A. ANEDDA, *Note per un venerdì santo. Poeti vecchi*, cit., pp. 51-56: 53.

[28] Cfr. TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, traduzione di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975, p. 538.

[29] Un'interessante analisi stilistica, svolta da una diversa prospettiva critica, è presente in A. AFRIBO, *Antonella Anedda*, in ID., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007, pp. 183-203.

www.andreatemporelli.com

Alida Airaghi

Cesura come analitica severità

L'ultimo libro di Antonella Anedda si compone di versi, brevi prose e fotografie. Foto in bianco e nero: ritratti antichi di familiari, cornici vuote, abitazioni diroccate, scale di legno che si intersecano minacciose, rubinetti in vasche da bagno (acqua pulita che si versa in acqua scura, sporca). Immagini allusive e inquietanti, come quelle che riproducono le forbicine da unghie su un lenzuolo, o l'ago infilzato in una *pence*. Stranamente, l'idea del taglio, della cesura fredda, del troncamento reciso, quindi della separazione netta e crudele, ripercorre costante tutta la raccolta: spada, acciaio, ferro, falce, ferita, forchetta, lamiera, carta vetrata, spina, osso affilato, cesoie, sbarre, coltelli, sono gli oggetti più presenti e assedianti, nella loro asettica nudità, l'immaginario di questa poesia. Quasi uno strumento di autocontrollo, di vivisezione e analitica severità: «Servono aghi e forbici. Serve precisione», «la precisione con cui la morte / ci tagliava via uno dall'altro». E a questo bisogno (o timore) di disciplinata spietatezza fa da contraltare un'atmosfera pervasiva di vapori sospesi, di sogni fluttuanti, di nuvole e soffi d'aria. Il fenomeno meteorologico più descritto è infatti il vento, il colore più diffuso il bianco (negli esterni e negli interni impersonali: bagni, cucine, tavoli: «Eccoli nel freddo. La pelle nuda sfiora il lavabo. / Tutto è bianco. La felce sulla vasca trema nel vapore»; «Impara la solitudine tra le mattonelle del bagno. / Il silenzio è uno smalto»). Appunto il silenzio, proprio come impossibilità di comunicare, minaccia di morte, sacrificio, aleggia imperturbato ma anche salvifico tra questi versi: «Tacciono. Pensano cose distanti. / Anche noi ammutoliamo». E fa paura, spaventa, allontana da tutte le presenze avvertite come pericolo: «quanti diversi tipi di tremore siamo costretti a imparare», «la mia paura è una piccola macchia… / il male non si espande ma si addensa», «Siamo mortali, mortalmente spaventati / tremiamo come volpi e cani».

Il lettore scopre di poesia in poesia continui rimandi di senso, richiami di parvenze appartenenti alla memoria, a un passato ingombrante e ancora incombente, a incubi ricorrenti di morte, violenza e vendette (persino gli animali citati sono inquietanti: «volpi, linci e lupi»). Ma è come se l'autrice pre-

www.andreatemporelli.com

tendesse dalla sua scrittura una riscoperta di significato a cui aggrapparsi, a cui chiedere una verità definitiva. Allora torna al paesaggio e alla lingua di una sua Sardegna ancestrale, torna a ricordi mai archiviati di un'infanzia turbata (malattie, abitazioni, parentele), nell'accettazione di un'eredità di sentimenti ricattanti, da cui si vorrebbe liberare e in cui tuttavia riconoscersi: «Fai un solo miracolo: che smettano le vite di addensarsi / su questa striscia che chiamo la mia vita. / Lasciami libera da me — dunque da loro — di cui conosco i nomi / e le separazioni».

Proprio i nomi rivelano la loro ambigua, duplice vocazione nell'inchiodare le esistenze ai propri destini, nella volontà sopraffattrice delle loro definizioni: «Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri». Quindi spetta al poeta questo compito difficile, di ritrovarsi nella sua storia e nella storia di tutti (e il rapporto per eccellenza è ovviamente quello, temuto e riflesso, con la madre), di recuperarne la memoria, e di salvarla in un racconto che la perpetui per sempre.

È l'unica eternità che Antonella Anedda concede a se stessa; tramontato infatti ogni dio («Ormai certi che l'anima è mortale / e il corpo solo astuto / e la coscienza un'invenzione»), la sola salvezza può venire dal ricordo, da una tenerezza, da una complice e inaspettata tregua nel male: «Creature senza creatore in cammino da ere / fino al gesto in cui una, toccando l'altra, la consola».

Così qualsiasi prosa, nella vita concreta e nella letteratura, può e deve venire addolcita dalla poesia: ne è esemplificativo il fatto che in un breve, prezioso testo narrativo del volume, le frasi più incisive siano raccontate in endecasillabi («Lascio che si accumuli la polvere», «Mi oppongo a questa inutile fatica»). Quindi proprio alla poesia va demandato il dovere di aiutare la vita a sopportarsi, a consolarsi, a illuminarsi, dandole un nome che la salvi: «Benvenute luci. / Scrostate piano la notte. / Costruite il mattino. Ecco acqua distenditi».

www.andreatemporelli.com

Giuliano Ladolfi

Antonella Anedda: l'insufficienza dell'orfismo

Alla domanda: «Che cos'è per lei la poesia?» Antonella Anedda rispose: «È la mia realtà, fitta nella mia vita: una radice, a volte una lama. È il modo che ho di aprirmi al mondo, con il verso, con il ritmo che ho in testa e sulla cui partitura lavoro quando lo metto sulla pagina. Non amo parlare di poesia, ma di poesie. Sono molte, diverse, mutevoli. Sono varchi, spazi dove il tempo è diverso e quindi può contemplare la morte. A un gruppo di studenti (o di adulti) direi (e dico) semplicemente: ascoltate. Se la poesia è vera, si fa silenzio. La gente capisce, anzi capisce più la poesia della prosa. Solo che vuole serietà, vuole sentire il testo e non chiacchiere su di esso. Un giorno ho letto in classe una poesia di Puskin. Sono alunni di una scuola professionale, spesso difficili, a volte caratteriali. Ho detto: niente parafrasi. Vi riassumo di cosa parla questa poesia: di una persona amata e perduta, di lunghi anni di grigiore in cui tutto sembra spento. Poi la persona riappare e il mondo sembra parlare di nuovo: la poesia, prima muta, ritrova le parole. Bene: lentamente, mentre leggevo, i ragazzi hanno lasciato i banchi e si sono seduti silenziosamente intorno alla cattedra».

Questa risposta, semplice in apparenza, rivela la complessità concettuale della scrittrice, i cui caratteri possono essere individuati nella scoperta della frammentarietà del reale e in un inesausto tentativo di ricomporla in sintesi mediante l'adozione di contenuti sociali e politici.

Marco Merlin nella presentazione sul numero 10 della rivista «Atelier» (giugno 1998) rileva i caratteri "orfici", simili a quelli di De Angelis, propri degli esordi della scrittrice: «Sono minimi "scarti" quelli che permettono allo sguardo di Anedda di estorcere alle cose il loro segreto. Anche nel giorno della pienezza della rivelazione il mondo sarà uguale ad adesso, eppure "un po' diverso", così come non si è mai del tutto vecchi, ma già vecchi abbastanza per capire. Dai piatti del pasto serale si giunge a terre di pace, ma non c'è forzatura nella ricerca di questa strada obliqua: non è per sfolgorii stilistici, per ricercatezze particolari che il poeta coglie i volti degli assenti. Semplicemente, è il genuflettersi della notte o il guardare il mondo attraverso una

www.andreatemporelli.com

stanza nell'inverno che conferiscono ai pensieri quell'incrinatura naturale, quella stupita adesione a una tragedia leggera. Per questo motivo, l'ambiente insieme reale e metafisico (coperte, finestre, presenze appena percettibili oltre il muro, pentole, libri) non si trasforma in un guscio, ma resta uno spazio abitabile, in cui le suggestioni dell'oltre filtrano come soffi di brezza dalle imposte: come in Jaccottet, con la stessa, ricchissima semplicità». La capacità di «fermare e cristallizzare i sentimenti e le emozioni in architetture formali rigorose, in arabeschi di oggetti nitidi, lucidissimi, carichi di inquietudini e di aspirazioni esistenziali perfino roventi, ma ciononostante fermati quasi con distacco, come da una distanza indicibile» (Roberto Galaverni) è presente fin dalla prima raccolta *Residenze invernali* (1992). La poesia dell'Anedda è, pertanto, lontana da ogni effusione sentimentale: le immagini assumono profondità unicamente in una prospettiva di ampio respiro capace di assicurare loro la suggestione del mistero.

Per questo in *Notti di pace occidentale* (2000) la poetessa rappresenta la sua visione come un incedere del buio: la poesia conquista, in un "tempo nero", «una terra lentissima / — promessa». Una simile scelta colloca la raccolta in un terreno comune tra la tradizione "orfica" e «una personale ripresa della novecentesca poetica degli oggetti, divenuti ormai da segni miracolosi segnali "impoveriti" e minimali di una fedeltà all'*esperienza delle cose* che bilancia l'invasione dell'*intelligenza delle cose*» (Marco Merlin). Una simile compresenza è indice di una tensione che si pone al di là della pura e semplice rappresentazione attraverso un procedimento che più che svelare, significa, e comporta la tensione al senso, nonostante l'apparente insignificanza: «Leggo — e di nuovo la realtà mi abbaglia — / in questo soltanto resto giovane / impotente a dire le cifre di ogni morte / ma lenta troppo lenta / vecchia abbastanza da sapere / come la storia le arrotondi a zero». Del resto, da Jaccottet l'Anedda ha tratto l'«assenza di arroganza», che rispetta la nudità del linguaggio e quella sete di verità che spinge il poeta francese a non sospendere mai la ricerca. E proprio in questo atteggiamento morale prima ancora che poetico, che non esita a sconfinare nel silenzio, quando la povertà della parola giunge al suo ultimo stadio, troviamo un estremo rispetto per la parola e la responsabilità del poeta che non consiste nel persuadere, nel trascinare, nell'incantare il pubblico, ma nel

www.andreatemporelli.com

testimoniare l'amore per la verità anche a costo di tacere, e la spinta per un ampliamento di orizzonti verso tematiche politiche e sociali.

Nella raccolta *Dal balcone del corpo* (2007) il tema della frammentazione viene percepita e rappresentata da un io ridotto a schegge, riflesso in immagini e risposte dissimili, proiettato su un palcoscenico dove subisce lo spaesamento da parte di personaggi e voci che si rincorrono, si sovrappongono e si contraddicono. Eppure proprio al fondo di ogni frammento l'Anedda vi coglie anche la proprietà di essere parte di un disegno più vasto, quasi tessera di un mosaico o di *puzzle* che attende di essere ricomposto. E in tale ricerca va riferito anche l'uso del dialetto, da lei interpretato come rapporto non mediato tra la parola e la realtà, che in ogni tipo di linguaggio manifesta un netto rifiuto della retorica in favore di una dizione "umiliata": «Scrivo con pazienza / all'eternità non credo / la lentezza mi viene dal silenzio / e da una libertà — invisibile — / che il Continente non conosce / l'isola di un pensiero che mi spinge / a restringere il tempo / a dargli spazio / inventando per quella lingua il suo deserto». E proprio questa vocazione al senso, alla comunicazione rappresenta la tragedia dell'uomo contemporaneo incapace di cogliere i nessi tra le cose. Del resto, uno dei compiti fondamentali dell'arte nella Postmodernità consiste proprio in questa forza che cerca di trovare significati in un mondo perduto dietro gli episodi, scisso in tanti piccoli e primitivi miti sorti in mancanza di una vera e propria convinzione. L'età attuale, infatti, provoca dicotomie e scissioni, contraddizioni e contrasti e contemporaneamente un enorme bisogno di fondamenti, di sostegno, di coordinate gnoseologiche. La crisi è giunta tal punto da mettere in difficoltà gli stessi schemi interpretativi di se stessa. Il relativismo e il pensiero debole hanno determinato la fine della razionalità: all'uomo non resta che assumere consapevolezza della propria debolezza e tendere all'"oltre" in un processo morale prima che poetico.

Una simile "tensione" trova sviluppo nell'ultima pubblicazione *Salva con nome* (2012), in cui la coscienza della "povertà" etica e linguistica («Esiste una gioia nella reticenza») si trasforma in strumento euristico: «ricorda quanta tenacia c'è voluta / a decifrare / le mappe dentro le parole». E la precedente sfida della scrittura in versi si trasforma in "testimonianza" che supera l'ambito letterario per collocarsi in un messaggio di impegno: «Dammi co-

www.andreatemporelli.com

raggio, platano», «Guarda come sconfina l'amore», «Davvero sei povera, morte». L'Anedda avverte in sé l'esigenza di uscire dal solipsismo novecentesco per trovare nella solidarietà sociale quella forza e vigore che possono recare significato all'esistenza: «Se devo scrivere poesie ora che invecchio / voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi / prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine». L'entusiasmo per la bellezza dell'esistenza («lo sfolgorio del suo giardino rigato dalla pioggia») non può essere contenuto e si trasforma in "contagio" che le parole instillano nel lettore e testimoniano come, nonostante tutto, nell'uomo sia pulsante e cogente la necessità di conoscenza, di luce e di chiarezza; in caso contrario vengono minati i fondamenti stessi della convivenza, della cultura, dell'esistenza.

La poesia dell'Anedda, quindi, si inserisce in questa prospettiva e rivela un profondo anelito ai grandi ideali in contrapposizione al relativismo. La sua sfida consiste nel tentativo di ricostruire mediante il linguaggio poetico quella condivisione di valori morali che il mondo contemporaneo ha smarrito. L'anelito all'annuncio costituisce il vigore nascosto di un io poetante che sta solo ritraendo se stesso e il mondo nei cocci di uno specchio con un'inesausta nostalgia di un'immagine di grandezza naturale.

E proprio in questa "tensione" va individuato il nucleo dell'ispirazione poetica dell'Anedda come si coglie nello struggente desiderio di costruire in comune un "luogo", una "residenza" di senso, dove l'uomo possa albergare la sua consapevolezza di finitezza e di grandezza.

ANTOLOGIA DEI TESTI EDITI

da *Residenze invernali* (1992)

> Accogli, scostando l'osso che ti sbarra il cuore, questo angolo di pietra. Qui matura l'amarezza, l'accampamento fioco degli angeli, l'ombra delle tuniche a cono, fredde sulla sabbia, i corpi verticali e duri. Devastati da immagini di polene, raddoppiati in uccelli noi siamo come loro senza viso e sangue. Come loro componiamo le nostre geometrie fugacemente, nella velocità del crollo, nelle grida lungo i tetti, nei pugni delle mani alate.

www.andreatemporelli.com

* * *

Era questo. La sabbia sollevata in dune
gli scogli senza fiori
la terra che non ha stagione, l'erba
mossa dentro le vasche sottile
sulla riga dei muri
e la stanza calda quasi fosse abitata
vampa di ramo e candela
luce minima lume di cera
davanti al sasso dei morti.

Aria selvatica. Osso
affilato, tu senza incanto.
A te
    (in sere di fuochi e fari, nei vetri
scagliati dal vento sui pontili)
devo certezze:
né ritorno né unione nessun conforto
rancore per la tua grigia bellezza di annegata.
Ancora è crollo
fitto di noci, passi
dove i relitti sono ormai radici
fiato di coppie nei vani dei traghetti.
Non cortili di mare ma ballatoi
ferri che annullano la quiete.
Da loro imparo.
A non riporre oggetti
a spalancare ceste
fino a fare del corpo un altro spazio.
Con calma
ora che tra le zolle
sono un'orma leggera d'animale

www.andreatemporelli.com

(più in basso della notte
dove il buio è lavoro)
chiudo l'acqua le crepe, i grandi vasi.

* * *

Ecco lì c'era una crepa, laggiù una macchia e oltre la finestra chiusa il profilo del mare. Là dove si appoggiavano le ringhiere dei letti un rettangolo scuro di sporco, là sulle reti materassi voltati e di nuovo luce di nevischio sull'albero che ondeggia, livida e calma luce intorno alle coperte piegate. Ora prima di andare, per un attimo sostiamo silenziosi sotto la porta, lasciamo correre lo sguardo dal soffitto ai corpi. Poi ci incamminiamo con sacchi leggeri sulle spalle, con lo stupore dei viaggiatori mattutini.

Madonna delle nuvole
senza corpo e viso
grembo di torrente
guarda
le nostre anime dure
asciutte
come la zampa del cinghiale
che sbanda nel bosco di Venaco
opache
nel vento di gesso delle Bocche.
Inutilmente la tua veste si gonfia sui sentieri
inutilmente il tuo sospiro scuote i monti
e copre le case di uccelli.
Scendi piano,
noi siamo morti
in questa mattina di dicembre
con la semplicità del cucchiaio
che scava una minestra leggera

www.andreatemporelli.com

con lo stesso brivido che dava
una finestra socchiusa
stretti in giacchette di lana
nell'ora incerta del solstizio d'inverno
con la sola corona del vuoto sulla fronte
di già
in cammino

Napoli, Natale 1987 — Ajaccio, estate 1988

* * *

Aspetto il freddo,
il cuore posato altrove
un soffio crudo di fionda.
Questo esige l'inverno
l'ascia della sua pietra
levata nel rigore.

Penso alla pelle, all'aria
nella vasca dei vetri
all'esatto teorema
scavato dall'ombra dell'altare
ascolto i fiati sul ghiaccio
il fruscìo delle dita
vedo i tronchi dei visi
l'iconostasi
i trenta lumi accesi.

Stridono i sassi
più dei corpi compatti degli uccelli
a brivido raccolti
    ed è nitida luce la visione

www.andreatemporelli.com

(dorso di uomo e cane, fango rappreso
    rami schiusi da ferri.)

Noi levighiamo neve
le mani distese sui recinti
attenti a capire le partenze
dall'incrocio dei passi e dei cancelli.
È il tempo in cui le spine
tracciano percorsi senza odori, fossi
dove i pensieri si curvano in scodelle
fino a scarnire i corpi con gli oggetti.
Batte l'anello
passano dita tra candele.

Ci sono stati mesi
capaci di reggere il calore
campi aperti
figure d'immortali spazi
ora fatica è bere
a quel secchio lontano fatica
scostare testa e petto.

Le pietre infittiscono il cortile.

Stretto da mura il grembo
regge il suo esatto peso
alto su travi
è cesto d'uova
lento esercizio di silenzio.

Da solo tu
    conti zolle tocchi
la pancia tesa dei conigli.

www.andreatemporelli.com

* * *

Pensa gli strumenti per la casa
il martello nell'ombra del ripostiglio
i chiodi sparsi sul panno, la sega
il traforo gelato del cesto.
Hanno spento fuoco e lampioni
hanno chiuso le persiane di legno
ogni stanza conosce soltanto
una riga di luna invernale.
Velati divani e sedie
rovesciati una bottiglia e un bicchiere
dissolte le sale
nella bruma dei lenzuoli e del buio.

Con cura l'inverno prepara la sua sventura
con mesta ossessione accatastata luce su neve
a uno a uno ammaestra gli uccelli
nel freddo dei fili e dei rami, nei letti di sola rete
nell'onda dei materassi
lasciati a sfioccare col vento.
Nulla offusca la casta bellezza di questa miseria
il tizzone brucia in un camino lontano
l'acqua si raccoglie altrove
in conche di quiete domestica, in case lucenti
dai viali al portone.
L'inverno dispone il suo tempo
come pane lo posa sui davanzali di pietra
con calma raccoglie il mio sguardo
il tuo collo il geranio forato dal passero
la carta che la pioggia ha bagnato.
La chiave dondola nel gesto notturno.
Conta i passi, conta le scaglie di trave tra le scarpe.

www.andreatemporelli.com

Andremo a lungo adesso
corpo accanto a corpo
nel breve spazio che ci hanno assegnato.
Ancora capaci di gettare ombre sui muri
ancora mortali.

* * *

In nessun luogo c'è bisogno di noi
tra un mese l'anno
avrà una cifra baltica, bianca
millenovecentonovantuno
dove il mille indietreggia
fino a secoli-steppe
e l'uno, cavo,
tintinna.

Nessuno ci ha chiamato
erano voci d'orto, fischi
per scacciare gli uccelli
la poca pioggia che cola
dai tubi della casa
deserta
come carta.
Ci sono solo i fiati
e il bacile appannato
e le noci che dicono
autunno moltiplicato sopra tavoli
pietre su posti vuoti.

In nessun tempo c'è bisogno di noi
le notti verticali
e il viale dei tigli, la lepre

www.andreatemporelli.com

trasparente nel cespuglio
la schiena-ombra di chi allora sostava
ora soffiano stanchi
sulla tempia del secolo.

C'è un cibo serale, lampi
sulle foto scoscese
e noi beviamo tra le forchette brune
i volti stretti ai bicchieri
per la lenta paura che c'incide
sul gomito che alza una ghirlanda.

Nessun tempo ha bisogno di noi
nessuno dice
il numero dei colpi
l'esatta cifra dell'erba
né come l'aria
sferzandoci
ci farà dura pelle,
scoiattoli.

    Lo slittare di foglie
    la lontananza delle costellazioni.

Non ho parole cupe
non cupe abbastanza.
Il pino s'infossa nella notte
a fatica decifro la memoria.

    Di lato c'era come un recinto
    e lì duravano le cose.

Roma, dicembre 1990.

www.andreatemporelli.com

da *Notti di pace occidentale* (1999)

Vedo dal buio
come dal più radioso dei balconi.
Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce
scostandola in silenzio
fino al varco più nudo — al nero
di un tempo che compone
nello spazio battuto dai miei piedi
una terra lentissima
— promessa.

* * *

Né ardenti né freddi. Fermi davanti alle vetrine con il grosso cinghiale dagli occhi socchiusi e la carta dei giornali con le foto dei morti sulle uova. Oggi che qualcuno scherma il cibo con la mano e il respiro ha un solo suono, l'angustia di uno spago che batte sui gerani.

Questa è la cucina alle sette
questo è il poso immerso nel lavabo
e il buio sul balcone che dice
la distanza del giorno.
Aspetto che scaldi il tuo latte
seguo la brina sul ferro dei balconi
e la donna che trascina la sua busta nel vento.
Con l'unghia segno una stella
contro il bianco del vetro
per i piedi, per i polsi lontani
che non scendano aperti nei fossati.

Tutto si perde
tutto viene scagliato lontano.

www.andreatemporelli.com

Il mondo si trasforma in polvere
in quella sabbia che i condannati vedono
prima di colpirla con la nuca.

Di nuovo convogli a oriente, tronchi
che spezzano le ruote sui confini
di nuovo gente in fila
con sassi nelle tasche contro il vento.
Semplici tonfi, grida
come un'alba di caccia
e inchiodati nei boschi
gli elenchi dei caduti.

Luce e luce
arde di lato questa febbre terrena.
Lontano — tra i cancelli divelti —
qualcuno raccoglie una tazza.

La città si assottiglia nel lampo della pioggia imminente.

* * *

Se ho scritto è per pensiero
perché ero in pensiero per la vita
per gli esseri felici
stretti nell'ombra della sera
per la sera che di colpo crollava sulle nuche.
Scrivevo per la pietà del buio
per ogni creatura che indietreggia
con la schiena premuta a una ringhiera
per l'attesa marina — senza grido — infinita.

Scrivi, dico a me stessa
e scrivo io per avanzare più sola nell'enigma

www.andreatemporelli.com

perché gli occhi mi allarmano
e mio è il silenzio dei passi, mia la luce deserta
— da brughiera —
sulla terra del viale.

Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco*
trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli
perché solo il coraggio può scavare
in alto la pazienza
fino a togliere peso
al peso nero del prato.

* * *

a Sofia
19-11-1993

Davvero come adesso, l'ulivo sul balcone
il vento che trasmuta le nubi. Oltre il secolo
nelle sere a venire quando né tu né io ci saremo
quando gli anni saranno rami
per spingere qualcosa senza meta
nelle sere in cui altri
si guarderanno come oggi
nel sonno — nel buio
come calchi di vulcano curvi nella cenere bianca.

Piego il lenzuolo, spengo l'ultima luce
lascio che le tue tempie battano piano le coperte
che si genufletta la notte
sul tuo veloce novembre.

www.andreatemporelli.com

* * *

Mi spingo oltre il dolore
dove nessuno sospetta che si soffra
in una zona di pelle mai colpita
cupa come l'avambraccio
o molata dall'osso come il gomito.
Striscio piano con l'anima coperta da scaglie rosso-grigie
per sostenere i rovi e lasciare a terra
il sangue minimo. Un passo — sono paziente —
e il corpo ha imparato a frusciare dentro l'erba.

Da molto lontano — da un'alba di ottobre
da un oggetto mosso nella sabbia del lago
viene ciò che la pena contempla: un paesaggio
dove non si può dormire.
Era una lunga immagine
il mormorio di un brivido.
Troppo tardi si compone l'astuzia di ogni sera
fingere che il mio braccio sia il tuo
che stringa la mia mano
di nuovo, senza pace.

GENNAIO, NOTTE

Notte nell'altissimo anno di gennaio, notte a picco
sotto una sola slacciata campana
e il raggio di ombra giace
nel corpo del piccione
circonfuso di brina
immobile nel suo sogno senza gola.

www.andreatemporelli.com

Ho sognato anch'io con fatica, con pazienza, ora dopo ora, ogni mancanza mia, della vita. Per ogni nome un fossato. Fossi vicini e vuoti, preparati da non troppo tempo, illuminati da una luce radente. Solo alla fine del sogno, nel dormiveglia ho trovato lo scatto di una rivolta e ho disteso l'intero corpo forzando la schiena fino a battere il mento sulla terra. Di colpo io ero al posto di tutto e lentamente con lenta pioggia di terra il mio fosso si colmava, placandole, di tutte le pene, di tutte le morti.

1999

a Flaminio

Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima
quale ghiaia innalzare sul secolo che frana.
Non occorre affrettarsi
ma scuotere la testa davanti al due che affiora
fermarsi tra le cifre — un'acqua
che schiuma sulle scale prima di invadere la casa —
fare del mille un monte — modesto — come il Sinai
e dei tre nove: una stella
nel buio del mattino.

Non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio
semplicemente i suoni si alzano più fitti dentro il vento
uno stormire di uccelli e di foresta.
Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima
combatti nonostante il tremore.
Ma noi parliamo a candele, ad auspici imperfetti
a ombre che abbracciamo con fervore
e la lingua è la stessa che si porta migrando dalle isole:
un nube
in gola
che oscura la dizione degli oggetti.

www.andreatemporelli.com

da *Il catalogo della gioia* (2003)

aprire la finestra
davanti a questo abete, guardarlo bene
in tutto il suo splendore, ascoltarne
il torrente invisibile di foglie
il suo scroscio nell'aria del mattino.

N

È la lettera delle ninnananne, delle note che salgono e scendono, dei nodi che si stringono e distendono, delle navi che nascondono, lettera del nulla e delle nebbie, delle nubi e della neve. Dello stato in luogo. Del no che sottomette e che cancella.

* * *

Nome. Non avere nome.
Essere un'iniziale che non conosce vanità o fatica
contrarsi in una sola lettera
il cui splendore turba solo fugacemente
perché perduto tra le schiere dei morti.
Essere un graffio indifferente
ma in comunione con la gola segnata
rosso di sangue trattenuto
destinato a sparire senza cicatrice.

Tu né ferita né ustione
ombra di ascia spettro di roveto.

Non avere un viso, non avere specchio
scivolare via delle foto la pellicola bruna di fuoco

www.andreatemporelli.com

dimenticarsi nella pioggia che scioglie i tratti
e cancella lo sguardo, le labbra, la fronte
e finalmente fa di te una cosa che si dimentica in fretta
un oggetto sulla panca ora che il sole sfavilla.

M

È la lettera della mitezza della memoria del mare materno e delle montagne. La musica modulata sul visibile. È la lettera della misericordia nel cui grembo si fondono desiderio e cura. Della morte che mola la vita e la matura.

* * *

Figlia (a mia figlia)

Mi piace la sua fierezza quando combatte contro di me
e grida «non è giusto». E i suoi occhi a fessura
come le persiane nelle città di mare.
La sua vita piena di falò — visibili e invisibili —
fuochi che ardono a ogni anno che avanza
per farla vivere ancora e ancora in un miracolo di fumo.
È questo stare al caldo, credo, a darle il senso del perdono
quel suo baciarmi la spalla all'improvviso, se la sgrido.
Forse ricorda i ferri da cui è nata
e il cui segno mi attraversa la pelle senza orrore.
È uscita dalla pancia mentre dormivo. Ci unisce la pace
l'assenza di urla, il mio pudore.
Siamo una tela di Giovanni Bellini: una vergine e un coniglio
gentile.

www.andreatemporelli.com

11 SETTEMBRE, 2001

Seguo la scia di luce dentro i mesi, nella cripta autunnale
ascolto la prima pioggia ampia sulle grondaie.
Settembre — dice il calendario a metà consumato con figure
d'insetti sopra i fogli. Quasi ottobre anticipano i gusci di
lumaca uno per ogni giorno a disdire con la lentezza la paura.

Loda queste creature di terra, il volo breve, la mano paziente che
disegna. Contro il fuoco, il cielo celeste della fede.

In basso, nell'orto, la raggiante architettura dei lombrichi, un
velo di formiche sotto il melo. Mi inchino al fango, ai moscerini
alla lumaca, alla fatica con cui mi sale sulle dita.

da *Dal balcone del corpo* (2007)

CORO

Oltre la finestra
non lontano dalla faggeta
respirando il tuo stesso soffio d'asma
controlla ogni oggetto
beve dal tuo bicchiere
con l'acqua per la notte.
Ti chiama, ride della tua presunzione
(non esistono giudici, dice, ma osservazioni).
Imbocca la tua stessa strada
medita sul prima e il poi
scatta in avanti
aspetta che tu le cambi nome.

www.andreatemporelli.com

Coro

a R.

Siamo lo schermo, il corpo, questa luce
che taglia la scrittura.
Siamo l'alfabeto che scolora.

Vattene dico alla parola
cosa dubbiosa lasciami
cancella subito me stessa
fai che un'altra ti prenda e ti raccolga
che mi sgombri dal tempo
e faccia nulla della mia persona
la privi come vuole di lamento
le scavi un vuoto aperto solo al vento.

Getsemani

Non una luce ultraterrena
ma un bagliore di pentole di rame
un metallo interiore
(a croce mio malgrado)
in un calvario di oggetti del mattino:
la busta di plastica, gli ombrelli
un raggio di bottiglie
più lattee nella brina.

C'è una pena che ignoro
se mi aspetta in un orto di buio, di paura
o più semplicemente nel cortile
vicino al tronco dell'albero di Giuda.

www.andreatemporelli.com

Indicibile

I

Per dimenticare quello che non sei
dovrei imparare la frase che è di tutti:
è morto, siamo vivi.
Ma lo crede soltanto chi ripete
un rosario terreno. Io non posso.
Prendo questa luce domestica, la piego
ne faccio sedie e scale
per scendere a gradini la tua assenza.
Per non dimenticare che non sei
prendo un cucchiaio da minestra
scavo sulla tua tomba
di nascosto con al tua terra
concimo una lattuga.

II

Dicono che è settembre
che c'è ancora tepore,
strappano dal letto due lenzuola
sopra e sotto, le stendono con cura
e il tempo così mite mi assottiglia
fino alla linea delle tue labbra in ospedale
taglia strisce autunnali per la croce
(tua? tua) senza fotografia.

III

Scavo dentro di me fino al tuo vuoto.
Fissati con pazienza i visi che hai amato
conservano la traccia di chi eri.
Anche nel loro amore

www.andreatemporelli.com

come dentro il tuo
per me e la morte costruirò una casa.

Per vivere ancora

Per vivere ancora qui ho dovuto dimenticare.
Chinandomi sui licheni, avvicinando il viso
alle rocce fino a tagliarmi
mettendo le dita nere di spine nell'acqua.
Quando è iniziato il viaggio di ritorno?
In quale momento la stanchezza
mi ha spinto fino alla sedia contro il letto?

Il naufrago è stato abbandonato.
Il corpo per i corvi, il silenzio
per isola e marea.
Se perfino gli spettri hanno una forma
sono grumi nell'occhio della fuga.
Qui le correnti non portano ricordi.
Camicie, capelli, cenere dei nostri cibi
riposano vicino alle uova nella sabbia.
Tutto sarà ceduto perché molto amato.
Se c'è salvezza è nel fruscio di carta
che fa l'anima incerta
quando affonda e riaffiora.

Limba

Non tenes baùle 'e istrisinare in supr'e nie
Ma unu cane a trémula in s'iscuriù

Limba-matre ses triste

www.andreatemporelli.com

S'azu s'inniéddigat in sa sartàine

Sa mùghit'anziat
Sos ventos si coffundent.
Eolo survat et Babele s'isparghet.

Fiza-limba tràchitas a ghineperu.
Una tremita tua naschinde
Est ch'astula de livrina in mes'a isteddos

et sas nues, sas nues a sa thurpas fughint
iscanzellande dae chelu onzi zenìas.

Lingua

Non hai bara da trascinare sulla neve / ma un cane che trema nel buio. // Madre-lingua sei triste / l'aglio si fa nero nel rame // il rombo dal camino sale. / I venti si confondono / Eolo soffia e Babele vive. // Figlia-lingua: scricchioli a ginepro. / Il tuo brivido alla nascita / è un frammento di tempesta tra i pianeti // e le nuvole, le nuvole ciecamente corrono / cancellando dai cieli ogni genealogia.

Contra Scaurum

No ischio iscrivere de Roma.
Meda belluria, dechidu, mutas 'e linu.
Forzis gòi — sunt binti seculos — pessaint cuddos sardos
bennitos a dimandare zusstissia contra Scauro.

"Zente chene ide… terra ue peri su mele est 'ele"

Gòi nàrriat Cicero in faeddu suo. Ora, in mesu petras
bortat suo lumene, lestru, minutu. Ma sicutera

www.andreatemporelli.com

morint sos distimonzos, s'ape tribulat.
Reghet su mele: limba e'lidone, gardu et sale.

Contro Scauro

Non so scrivere di Roma. / Troppa bellezza, eleganza, tuniche di lino. / Forse così — venti secoli fa — pensarono quei sardi / venuti a chiedere giustizia contro Scauro. // "Gente senza fede… terra dove perfino il miele è fiele" // Così diceva Cicerone nella sua orazione. Ora il suo nome / gira tra le pietre, minuscolo, veloce. Ma come allora / muoiono i testimoni, l'ape s'affatica. / Resiste il miele: lingua di cardo, corbezzolo, sale.

da *Salva con nome* (2012)

Spazio dell'invecchiare

I

Solo la nudità alla fine ci raggiunge
esatta come la luna crescente nei capelli.
Esiste una gioia nella reticenza
e un riparo perfino in questo spazio
che ha un inizio e una fine.
Non voglio scrivere un'elegia della vecchiaia,
solo dire che spingere le braccia dentro il freddo
è una prova che ha il senso di trovare il verbo in una frase.

Senti come guadagni la via del corridoio.
Non è scontato il passo col respiro.
Conta i mattoni pensando ai ciottoli di fiume
all'acqua che ti fasciava il piede
ricorda quanta tenacia c'è voluta a decifrare
le mappe dentro alle parole.

www.andreatemporelli.com

II

Ancora ti svegli con un brandello di futuro (forse, forse
dice la trave nella luce mattutina).
Ancora pensi a una scaglia di amore (forse, forse
dice vagando per la stanza la luce mattutina).
Ancora hai la forza di pensare che il silenzio ti cura
e la solitudine splende
con gli avanzi del cibo su cui si posa il cielo.

Orto

a C.

Dammi coraggio platano, posami due foglie sugli occhi
fai che scavando con le tue radici trovi l'umido che mi culla.
Guardandoti m'illudo che abbia un senso questo cercare
morti in vita, questo che faccio eternamente chiedendo
perfino a te: dov'è il viso che il mondo ha scacciato?,
come mai questa pioggia non ha i suoi tratti e l'acqua
scroscia dentro la voce che ripete: "L'hanno portato via e tu
smetti l'arroganza di capire".
Dammi silenzio. Rendi le foglie pietre.
Prega la notte che mi faccia legno.

* * *

Sente a distanza come tace, vede
lo sfolgorio del suo giardino rigato nella pioggia
il tavolo dove piombano gli uccelli, da questa sedia cuce
una federa che un lembo tocchi l'altro e due orecchie di lino
unite a perfezione. Guarda come sconfina l'amore mentre scrive
come il difetto la sconforti aggrovigliando i fili nel cestino

www.andreatemporelli.com

perché peccato la penna non è un ago
che naviga nel sangue fino al cuore.

8-8

povera morte sei…
AMELIA ROSSELLI

Davvero povera cosa sei, morte
se hai lasciato che tanto mi avvicinassi a lui
(e dunque a te) mentre moriva
se mi hai spaventato così poco
da darmi un'oncia di sonno vicino al suo cuscino.
Creatura piccola sei se dall'infanzia a oggi hai fatto
di te stessa una siepe scolpita da cesoie
(ora un muso di gallo, ora di cane):
che basta poco a scavalcare.
Povera morte, ramo di sale
grumo di dubbio che non sai
se graziarmi del tempo che rimane.

CORO

Per un momento un lembo di tepore.
Una mano sul collo dell'altro, dell'altra.
È un gesto di riconoscimento reciproco,
una piccola tregua. Si fermano. Annusano l'aria.
Di colpo nel brusio delle voci s'insinua lo spavento.
Sono loro ma non esattamente loro.
Siamo noi?
Il loro, il nostro nome sarà spazzato via tra poco?

Soffiati via, poi ritagliati soltanto nelle foto.

www.andreatemporelli.com

* * *

Un'abitudine dei ribelli in Eritrea era sventrare il corpo
dal collo all'inguine svuotandolo delle interiora

(*Se hai investito un cane lo sai, hai visto abbastanza*
di quello che è stipato in mezzo alla sua carne con vene e molle,
fili e sassi neri)

L'offesa è insignificante se è superficiale.
Offendere è rovesciare l'interno
spingerlo oltre la nudità.

* * *

Se devo scrivere poesie ora che invecchio
voglio vederle scorrere, perdersi in altri corpi
prendere vita e nel frattempo splendere sulle cose vicine,
tenermi compagnia come le cipolle sbucciate nella luce
mentre preparo un brodo con gli occhiali offuscati
appunto un verso su un foglio e a volte mi ferisco
scambiando la penna col coltello.

www.andreatemporelli.com

Il Clavilegno

Sugli infiniti mondi del narrare

Sancho, poiché voi volete che vi si creda per ciò che avete visto in cielo, io voglio che voi crediate a me per quel che ho visto nella grotta di Montesinos. E non vi dico altro.

Don Chisciotte, 2, XLI

Danilo Laccetti

D'Arrigo manzoniato, per l'occasione
Un *locus* [1] ipotetico (e un paradigma abbastanza reale)

«Scappa, scappa, galantuomo»
Alessandro Manzoni

1. Nel promanare fisiologico di qualsiasi tessuto letterario per genesi promiscua di palinsesto letterario e, vivaddio, biografico-esperienziale, interiorizzati, gli uni e gli altri, con maggiore o minore avvedutezza dall'autore carne-e-ossa, molte sono le fonti, palesi o criptiche, siano esse suggestioni, *nuance*, sfondi, ritagli, fronzoli, riboboli e paneruzzoli letterari, che possano aver contribuito a dar fuoco alle polveri pirico-creative. Nel caso di quelle darrighiane si rammentano le più scopertamente ovvie, nonché focali. Il singhiozzato, a tratti ansiogeno proseggio di marca modernista e di immediata eredità joyciana, ma anche wolfiana, che dilapida e diluvia il tempo del narrato fino a colorarlo di cadenze claustrofobiche, paranoidi, afasiche, da monologare beckettiano (specie nelle duecento pagine di *strambamento* di Don Luigi Orioles, corrispettive, sì e no, a cinque minuti nel tempo della storia), il melvilliano *Moby Dick* nel parto *orcagno* dell'*orcinusa*, a caccia della di lei morte-

[1] Per *locus* non cenno tanto a quello che fa disperare filologi e letterati, specie nei codici antichi allorché lo piangono marcandolo con la *crux*, appunto, *desperationis*, quanto a quello genico, che al contrario fa la gioia dei genetisti, quando ne individuano uno, un gene capostipite con l'intera famiglia sua di alleli; nuclei omologhi, ma (vedi a volte certe congruenze fra letteratura e scienza) con caratteristiche opposte pur nella perpetuazione del medesimo carattere.

www.andreatemporelli.com

vita, il *nóstos* ulissiaco nel dirupinare tutto iliadico dentro la tragediosa guerra italica, certe chiarissime ascendenze dantesche (la catabasi inferica giustappunto, in quel di Cariddi prima, Messina poi, con risvolti da ineluttabile affrancamento elisio in chiusa), altre virgiliano-dantesche (l'incontro in *incipit* di 'Ndrja con le femminote nell'aranceto 'parlante', di matrice polidoriana-pierdellavignesca), ma andrebbe rammemorato, pur anco in un frangente, un orletto appena dell'immenso ordito, l'*auctor et dominus* del romanzo italico (be', sì, *dominus*, se non altro per feudalesimo scolastico annoso): il Manzoni Alessandro, fu (forse) Pietro. Manzoni e D'Arrigo? (*pausa*) Precisazione: tratterebbesi di suggestione tematica, niente discorso narrativo in quanto veste significante, tutt'al più eco tematica significatoria, prettamente aoristica, passeggera, per altro.

2. Il *locus* alligna nella seconda parte, notoriamente non etichettata con parole da D'Arrigo, ma soltanto da stacco di paragrafo, loquentissimo biancor di pagina. Laddove il Caitanello Cambria, padre del marinaio della fu Regia Marina italica 'Ndrja, straviato al punto di nutrirsi pure lui, sebbene ingrottato in casa, della *malacarne*, del famigerato *pesce bestino*, il sempreverde nemico dei pellisquadre, la *fera* fatta a mosciame, racconta (in quella notte insonne del ritorno del figliol prodigo al paesello che la guerra sconturbò) la fuga sua da Cariddi, per prendere aria e trovare ristoro, salvezza da tutto quel fetore di carnazza putrida, cotta nei tuguri dei cariddoti *alla ladricella*, di nascosto, per vergogna, e che pure, al suo ritorno, lo condurrà fatalmente a cibarsene anche lui, a chiudersi *dentro col morto in casa*[2]. Questa fuga strozzata, quest'evasione degradata a un *abbassarsi alla fera*, in un lontanarsi dalla fame per ritrovare la fame stessa nel baratro scurissimo del delfino-fera, ha una sua 'progenitrice' in quella fuga di Renzo Tramaglino da Milano a Bergamo, per trovare asilo dal cugino Bortolo, in fuga dalla Milano devastata dai roghi degli assalti ai forni[3].

[2] STEFANO D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 550-557.
[3] *I promessi sposi*, capp. XVI-XVII.

www.andreatemporelli.com

Prima di peragrare i due viaggi di rigo in rigo, cartografiamo i confini di senso, entro cui vive e s'appalesa questa similitudine estrinseca ovvero viluppo, velo di significanza, come s'è detto.

a) Partenza
Renzo abbandona Milano, fuggendo dalle grinfie del cancelliere penale e dei due birri, una Milano assediata da fame e carestia, dal disperato accecamento che muove le masse ad assaltare forni, voler crocifiggere il vicario di provvigione, perdendo *per fame* le coordinate di cristiana compostezza (a^1). Caitanello s'allontana da Cariddi devastato dalla carestia e dalla fame, che costringono i cariddoti *per fame* a cibarsi di ciò che più odiano, la fera, a rinnegare il loro *bel mestieruzzo* di pellisquadre e fugge da quell'odore aspro e insultante che minaccia la sua integrità (a^2).

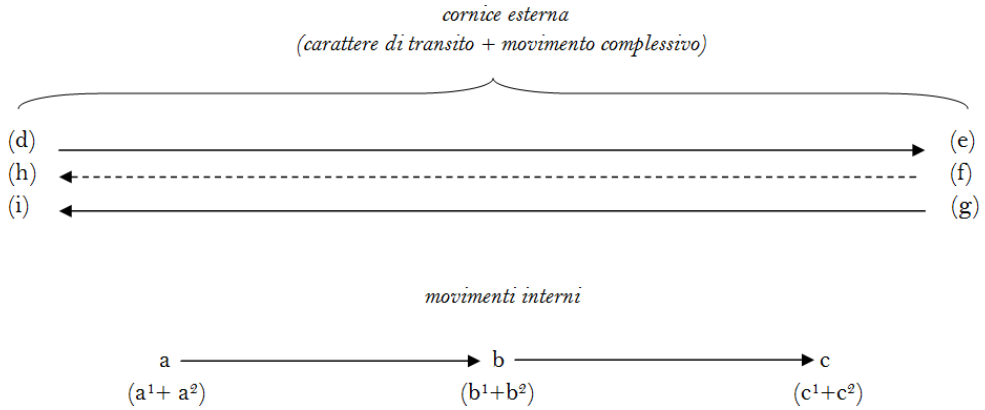
b) Processo di maturazione + isolamento
Renzo, ingannato dallo spione-spadaio, nel cercare informazioni nelle due osterie, dove entra lungo il cammino fino a quella teatralissima di Gorgonzola, trasforma la sua naturale propensione di ragazzo semplice, ingenuo, fiducioso in un'attitudine scaltra, smagata, il tutto in un viaggio solitario, senza aiutanti o consiglieri. Caitanello di ritorno a Cariddi, prima di 'abbassarsi' anche lui alla vergogna della fera, ingaggerà all'alba, da solo, un duello con il temibile Grampogrigio *Manuncularais*, fera ferissima; decisione che prima nessun pellesquadra avrebbe mai contemplato. Nell'*abbassamento* (b^1) Caitanello trova salvezza, come Renzo dandosi alla *scaltrezza* (b^2), attitudini che prima non appartenevano ai due. Il viaggio, dunque, per entrambi trasforma per sempre le loro nature e tale trasformazione passa attraverso una condizione di necessario isolamento.

c) Arrivo + disillusione
Renzo va a Bergamo per scampare all'assalto della giustizia ferina, cieca, ma è convinto, perché così sempre gli disse il cugino, di trovare ricchezza rispetto alla Milano affamata che ha lasciato. Invece sia per le strade sia all'uscita della prima osteria, incontrata fuori Bergamo, ritrova un principiare di penuria, che Bortolo gli confermerà (c^1). Caitanello fugge da Cariddi per evitare il puzzo di fera e lo ritroverà in quel macabro banchetto di morti, con la testa di fera bella e piantata in mezzo alla tavola, di soldati italiani, rimasti così, forchetta e coltello in mano, falciati da un aereo nemico, mentre si cibavano della carne pravissima al riparo di un capanno (c^2).

www.andreatemporelli.com

Riassommando e giungendo dell'altro, si può marcare nel processo parallelo un identico *carattere di transito*: si passa da un consesso umano (d), pur esanimato da parvenza di morte *sub specie famis*, a un luogo dove la natura solitaria e possente interroga il protagonista altrettanto solitario (e): l'incontro con l'Adda per Renzo, il canneto in riva al mare per Caitanello, due forme d'acqua, di vita che riconvocano il protagonista nel suo utero natio, ve lo rilegano, ne sono ancora di salvezza, quando si sente perduto[4]. Il *movimento complessivo* disegna, invece, una *retta* con stazione (f), anche se provvisoria, per Renzo, e un *cerchio* (g) che risoffoca Caitanello. Ciononostante Renzo rientrerà nello stesso luogo devastato da ben altra piaga, la peste, chiudendo il movimento, mercé la Mondella Lucia scovata nel lazzeretto, nel senso di una circolarità compensantoria (h), mentre per Caitanello tale conchiusione si tradurrà nell'immedicabile negatività di un annichilimento del *sé*, non nella sua rinovellata conquista come per Renzo (i).

Volendo dar di sintesi al tutto, si potrebbe avere:



Va postillato che nel assunto di fame, perimetro delle due migrazioni, l'atto del cibarsi in una mensa, nella fattispecie pubblica (persino privata, nel chiuso delle loro casipole per i cariddoti), assume valore di *danno*, quasi mec-

[4] Rammemora Renzo l'Adda come confine tra il Vicereame spagnolo e la Repubblica dei dogi proprio a partire dal 'suo' lago: «Nato e cresciuto alla seconda sorgente, per dir così, di quel fiume [...]» cap.XVI; a Caitanello spersosi nel canneto «gli pareva di non aver mai visto quella grande plaia intrigata di canne e invece chissà quante volte vi aveva girato gli occhi dal mare [...]», STEFANO D'ARRIGO, *op.cit.*, p.552 rig. 44 e segg.

www.andreatemporelli.com

canica colpa, non sgombra di insidie, contrappasso, anzi, del sopravvivere, perché, si sa, «chi mangia parla con la morte»[5]. Come per Renzo nelle famigerate osterie, con i loro «maledetti osti», quel cibarsi necessario lungo la strada è infido in sommo grado, così per i soldati italiani, che improvvisano una specie di osteria *en plein air*, tra assi di legno e una capanuccia rimediata, il trofeo della fera lì bell'esposta, per tramite di luccichio ingordo di forchette e coltelli, direziona la nemica mitraglia. Soldati che la morte ha cristallizzato in quella postura di eucaristica blasfemia, da ultima cena[6]; un affresco da ciurma di vascello fantasma del *Gordon Pym* di Poe, anche. Val la pena sbocconcellarne l'*hors-d'oeuvre*:

> Seguiva il rumore di mare e arrivava in un punto dove i suoi occhi erano attirati da un frenetico scintillìo fra le canne, come se i raggi del sole laddèntro, battessero lampeggiando contro pezzi di vetro. Andava avanti ancora in quella direzione, il fitto di foglie e fustini dopo una cinquantina di metri s'allargava e fra le canne allora compariva una scena che ai suoi occhi abbagliati dal brillio che facevano i raggi del sole contro piatti, bicchieri, coltelli, forchette e cucchiai, sembrò a prima vista una tavolata sciampagnona di una seina di militi del Dicat: quattro gettati in avanti sulla tavola, uno piegato in sotto con la testa appendolata come se si vomitasse, e un altro, che vedeva solo di schiena, ranunchiato nella sabbia, come se dormisse, tutto impallato di vino. Che ci fanno ancora qua sti framassoni? gli era venuto di domandarsi. Però, il tempo d'abituare gli occhi a quello specchìo e vedeva che erano tutti e sei morti, e morti stantivi, di giorni se non di settimane, morti dell'epoca del Fascio[7].

Si aggiunga: l'eucarestia mortifera per i soldati fascisti si ritualizza dentro un'incannucciata di rimedio, «una grotta di canne» che li protegga, così come la notte sulla sponda dell'Adda Renzo la passa in «in una di quelle capanne coperte di paglia, costrutte di tronchi e di rami, intonacati poi con la mota»[8], dove si genuflette in preghiera. Locazioni fortunose a immagine di greppie

---

[5] STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, pg.554 rig.18.
[6] Citazione scoperta allorché più avanti si legge: «Ed ora, eccoli qua, la morte li fulminò in quello che facevano, li lasciò come statue banchettanti: quello che spezzava il pane, l'altro accanto a lui, con la mano che stava per pigliare il bicchiere di vino [...]», STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, p.554 rig.25.
[7] STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, p.553, rig. 13 e segg.
[8] STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, p.555, rig.9; *I promessi sposi*, cap.XVII.

www.andreatemporelli.com

nazarene, ricetti di liturgie sacre e profane al contempo, il cui divinamento divarica in quanto a simbologia: minaccia di dannazione per Caitanello, per Renzo augurio di riscatto.

Diamo ora qualche puntello all'impalcatura appena dirozzata, con della malta che si va calcinando dai medesimi testi, da alcune tracce, riecheggi interni non peregrini, talune volte, anzi, fugaci quanto utilissimi esploratori a servizio.

Renzo, nell'esodare da Milano, osserva lo scatafascio del giorno prima, il burrascoso assalto al *forno delle grucce*, che dà sembiante di maceria derelitta: «Renzo arriva alla piazza del duomo; l'attraversa, passa accanto a un mucchio di cenere e di carboni spenti, e riconosce gli avanzi del falò di cui era stato spettatore il giorno avanti [...]» (cap.XVI). Spettatore, nell'uscirsene da Cariddi, che è «fumigante, pestifero, silenzioso, funebre», a sua volta è Caitanello, ma di ben altri falò, che inceneriscono l'anima dei cariddoti, in ragione di *un mangiare morto per gente in via di morte*:

> Fetori crudi e fetori morti di fera occupavano l'aria, cacciando i sentori affossati della guerra, si mischiavano allo scirocco e rasente alla sabbia fra le dune, stagnavano vapori grigi e giallastri: dai focarelli si alzavano per aria fili di fumo nerastro, come residui di cataste incenerite, fumichii di tanti roghi di famiglia[9].

Stupì Renzo, il giorno avanti, al cospetto degli attrezzi per fare il pane divorati dal fuoco — ché certo per gente affamata distruggere gli arnesi per sfamarli è cosa dissennata — così come i *focarelli* nelle mense dei cariddoti per stomacarsi di fera, nel mentre li cibano e li fanno vivere, mandano in fumo ogni speranza di rinascere alla dignità primitiva, rifarsi verginità di pellisquadre.

Ancora. Quando Renzo esce dalla città dopo «forse dieci giudizi fisionomici» di altrettanti passanti per indovinare la strada verso Bergamo, procede confuso, vagolante. Alcuni stralci modellano una *sphragìs*, neppure tanto velata, talora prepotentemente coincidente con l'altro fuoriuscire in via di sal-

[9] STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, p.551, rig.22 e segg.

www.andreatemporelli.com

vezza di Caitanello. Vediamoli, pur brandellizzati, in rapida successione, a distanza sì e no d'un paragrafo l'uno dall'altro:

> «*Cammina, cammina*; trova cascine, trova villaggi, tira innanzi senza domandarne il nome [...]»
> «I suoi pensieri erano, come ognuno può immaginarsi, *un guazzabuglio di pentimenti, d'inquietudini, di rabbie, di tenerezze* [...]»
> «Ma ben presto, lo studio fu quello di trovar la strada. Dopo aver camminato un pezzo, si può dire *alla ventura* [...]»
> «La conclusione fu che, andando così *da destra a sinistra*, e, come si dice, *a zig zag*, [...] il nostro fuggitivo aveva fatte *forse dodici miglia*, che non era distante da Milano *più di sei* [...]»[10]

Girovaga ansioso Renzo, senza indirizzo sulle prime definito, dove quella gemmazione iterativa *cammina, cammina*, nel suo accento serenamente favolistico, insinua un controcanto amaro, che Manzoni ripeterà per altre due volte; mutarsi malinconico di crisalide, ordalia che dall'età dell'incosciente gioventù immette nelle malizie dello svezzamento adulto.

Si osservi Caitanello in un brandellizzo ben più serrato, due paragrafi conseguenti:

> «[...] un giorno che era ancora agosto e si sentiva *una grande smania*, si sentiva *tutto rivoltato dentro* e con la *bava alla bocca* per quello che vedeva succedere intorno, a mare e a terra: sinché, a un certo momento, la smania lo vinceva e cercando sfogo, se ne usciva dal villaggio, partendosi a testa sotto per *dove lo portavano i piedi*.»
> «*Cammina, cammina*, quando aveva rialzato la testa, s'era ritrovato lontano, per la via tirrenica [...]»
> «Sarà stato mezzogiorno, e per levarsi dal sole, s'era infilato nella boscaglia di canne: laddèntro, dopo un poco, gli era parso di essersi *allontanato per miglia* e come isolato dal mondo circostante [...] concluse che nell'intrigo delle canne, senza accorgersene prima, doveva essere andato assai lontano *per alto* e poi era ritornato *per basso* e ora era ritornato nuovamente al mare»[11]

[10] Cap. XVI (il corsivo è mio).
[11] STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, p.552 rig.23 e segg. (il corsivo è mio).

www.andreatemporelli.com

Si profila uno *status* dinamico comune, crogiuolo di emozionalità e fisicissime movenze, che affianca i due viandanti nella loro inchiesta di salvezza, orientati d'istinto verso un indirizzo d'acqua (l'utero natio summenzionato) che a breve scoveranno; l'Adda per uno, il mare per l'altro.

Riassettandoli, per Renzo ® e Caitanello ©:

Sentimento alla partenza	Girovagare	Falso movimento-sinusoide
® I suoi pensieri erano, come ognuno può immaginarsi, *un guazzabuglio di pentimenti, d'inquietudini, di rabbie, di tenerezze*	® *Cammina, cammina* Dopo aver camminato un pezzo, si può dire *alla ventura*	® andando così *da destra a sinistra*, e, come si dice, *a zig zag*, […] il nostro fuggitivo aveva fatte *forse dodici miglia*, che non era distante da Milano *più di sei*
© si sentiva *una grande smania*, si sentiva *tutto rivoltato dentro e con la bava alla bocca*	© partendosi a testa sotto *per dove lo portavano i piedi.* *Cammina, cammina*	© gli era parso di essersi allontanato *per miglia* e come isolato dal mondo circostante […] concluse che nell'intrigo delle canne, senza accorgersene prima, doveva essere andato assai lontano *per alto* e poi era ritornato *per basso* e ora era ritornato nuovamente al mare

L'approdo, la piaggia solitaria che decide una sorte, una volta varcata; dalla giovinezza scoscienziosa all'assunzione di sé per Renzo, dall'illibata onestà all'ignominioso compromettersi per Caitanello. Il canneto in riva al mare, incanicolato dal mezzodì, la sponda notturna, allunata dell'Adda milanese, prospiciente la sponda bergamasca. Ma il fuoriscire dalla fucina della propria trasmutazione — poco dopo per Caitanello, l'indomani mattina per Renzo — genera opposto sentire, perché opposto sarà il carattere di ritorno dei due, come già detto.

Anche qui un fugace appaiamento per brandellizzi giova allo scopo:

www.andreatemporelli.com

®

«Altre voci non sentiva, che un *mugolìo di cani*, che veniva da qualche cascina isolata [...]»

«Cammina, cammina: arrivò dove la campagna coltivata moriva in *una sodaglia sparsa di felci e di scope* [...] si trovò tra macchie più alte di *pruni, di quercioli, di marruche* [...] s'accorse di entrare *in un bosco*»

«E stando così fermo, sospeso il *fruscìo dei piedi nel fogliame*, tutto tacendo d'intorno a lui, cominciò *a sentire un rumore, un mormorìo, un mormorìo d'acqua corrente*»

«Il cielo prometteva una bella giornata [...] Passa i campi, passa la sodaglia, passa le macchie, attraversa il bosco, guardando in qua e in là, e ridendo e vergognandosi nello stesso tempo del ribrezzo che vi aveva provato poche ore prima»[12]

©

«Cammina, cammina, quando aveva rialzato la testa s'era ritrovato lontano, per la via tirrenica, pressappoco alle secche di Rasocolmo, dove *le dune* si coloravano di macchie *gialle e verdi di canneti, fra grovigli e spianate*, passaggi e sottopassaggi formavano come una *bassa boscaglia* in certi punti avanzata [...]»

«Sarà stato mezzogiorno, e per levarsi dal sole, s'era infilato nella *boscaglia di canne* [...] Sentiva solo *le cicale* e *lo scricchiolio della rena sotto i piedi*; procedendo con giri e rigiri fra i fustini di canne, con le foglie che si muovevano appena in cima, a un certo punto *risentì lo sciacquìo del mare*, prima *smorzato, lontano, sotterraneo*, e poi sempre più vivo e risonante, come se le ondate si rovesciassero fra le canne [...]

«Gli sembrava che quello spiazzo incannucciato fosse lontano, lontano, una specie di luogo maligno, malarico, isolato, fuori dal mondo [...] Più s'allontanava dalla boscaglia di canne, più sentiva sotto le palme dei piedi l'infocamento della rena, e più la scena che aveva visto pigliava un senso, un senso di visione catastrofica [...]»[13]

Entrambi sviano verso un non-luogo ovvero luogo 'altro' nel mondo, porzione reclusa atta a innescare la 'rivelazione'. Penetrare in un *bosco-boscaglia di canne* è avventura tutta favolistica, antifona a quel *cammina, cammina*, perché di suo un *bosco* è terra limitanea in ogni favola, ambivalenza di minaccia come di buona sorte, oscuro svelamento, che sfocia la storia verso un delta spesso risolutivo. In quella desolazione di natura che diviene sì minutaglia, ma esprime rigoglio per la fonte d'acqua prossima (*canneti, felci* ecc.), le epifanie che li conducono alla rivelazione sono solo acustiche: prima i loro passi

[12] Cap. XVII (il corsivo è mio).
[13] STEFANO D'ARRIGO, *op. cit.*, pp.552 rig.28 e segg., 556 rig.21 e segg. (il corsivo è mio).

www.andreatemporelli.com

sopra il *fogliame* o la *rena*, nell'assoluta privazione di umanità quei richiami di animali (*cicale-cani*) e poi, offuscato alla vista dalla natura stessa, la voce del mare come dell'Adda in un comune movimento triadico d'agnizione, che, singolare occorrenza, genera un manzonianissimo *anticlimax* darrighiano (*smorzato*, *lontano*, *sotterraneo*). Dell'abbandono, la fuoriuscita dal luogo di transito e di maturazione, ognuno porterà con sé diversa coscienza. Auspicio di risorgere, tremore sovrano di disfatta incombente.

3. *Parádeigma*, stilarsi di un modello procreato da un confronto. Reminiscenze prime dell'età ginnasiale: facilità d'apprendimento nella ripetizione di modelli verbali schematizzati. Paradigmatico è, per dirla chiara, il sentiero appena diserbato. Modellare un confronto, arrivare a manzoniare D'Arrigo mercé uno *sherpa* infaticato, discreto e sempre presente: il ricordo. Su quest'inconsumato palinsesto che è la parola letteraria, lo scrivi-e-riscrivi gravida di occulti lemmi a margine, didascalie, glosse, noterelle, corruttele e interpolazioni, circonfusi di sentite, sentitissime ansie d'autentico e richiami all'origine, originali e citazionisti, sicché il lettore, vieppiù se scrivente anch'egli, esercita a ogni rigo, consapevole o no, il ricordo di pregresse letture. Adagio proverbiale quello per cui ciascun lettore, grazie a precedenti processi di *sintesi memoriale* [14], seleziona e esclude e tale concentrato di discorsi narrativi metabolizzati (sopravvissuti a brani nel tempo o vividi per riesumazioni prossimali) soggiace a un meccanismo non scritto, automatico; quando si diano future acquisizioni, future *sintesi memoriali*, tale bagaglio, mutevole e dai contorni incerti, si desta da sé a canonizzare impliciti paradigmi. Il lettore è dio increato di qualunque creazione letteraria sua ospite; se per Hume *la bellezza delle cose esiste nella mente di chi le osserva*, tutta la mente del *lector (legens atque lecturus)* è universo creando, sua costante reimmaginazione ad apertura di pagina.

Dunque ipotetico è il presente *locus*; abbastanza reale il *modus* paradigmatico che lo sostanzia. Il quale presenta, ahinoi, un figlioccio spurio, una code-

[14] CESARE SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p.16: «Insomma, il lettore di un libro *legge, di volta in volta una sola frase*; tutte le precedenti vengono a costituire una sintesi memoriale (di contenuti, di elementi stilistici, di suggestioni), mentre quelle ancora da leggere formano un'area di possibilità sia linguistiche, sia narrative».

www.andreatemporelli.com

rella sua disturbante, nel suo meccanicismo fastidiosa. Certa critica, militante o militesente che sia, nel rinvenire a tutta forza la tradizione-binario entro cui dovrebbe marciare il testo letto, analizzato, davanti in particolare a opere prime, incasella proditoria e sbrigativa, prima ancora di interrogare il testo fino in fondo, srotolandone i velami e i tendini, perché qualsiasi incasellamento è prassi di rassicurazione, euclidea geometria del mondo (letterario) rispetto alla sua ineluttabilità frattale. Mi si riesuma (ahimè, questa sintesi memoriale) un giudizio di Truman Capote su certa recenseria dozzinale, frettolosa nel convocare a battesimo padri e padrini, tale che mal sopporta l'improvviso, o improvvido che sia, deragliare da sé di un autore, che si disincasella da quanto fin allora placidamente anagrafato. Cattiva critica, accade di rado, controbatterà qualcuno; è comunque brutto vezzo, mediocre esercizio di compitazione.

4. Infine, l'occasione. Vent'anni esatti dalla morte di D'Arrigo, quasi quaranta dall'uscita del suo *monstrum*. Gestato per tanti e tanti anni, atteso, proclamato, beatificato, iperboleggiato, blasfemiato, stalentato, pernacchiato, innalzato fin su al Parnaso e rituffato giù a calcioni, scatenò partigianerie avverse che ora, a distanza di così gran tempo, paiono cartoline di ere remotissime. Di certo, a riprendere oggi in mano la questione, con questa enorme frattura di tempo, stagioni letterarie e storiche di mezzo, a generazioni di distanza da tutto il salmodiare neoavanguardista, entro cui in parte si poteva ritagliare la sua travagliata elaborazione, forse un giudizio più sereno, meno compulsivo sarebbe possibile. Forse meno possibile, anche se a tale distanza, affrancarsi da tutti quei sollucchерosi corollari *extra*-estetici sulla sua vita, che nell'ineludibile, perverso nesso arte-vita (oggi più di ieri cogente nell'analisi di un'opera, purtroppo) corrompono il giudizio di fregi e gemme *in*-estetici[15].

[15] I famigerati quindici anni di maniacale vivisezione delle bozze, l'isolamento e la misteriosa malattia che si procurò, gli 'aquiloni' pitturati di biro colorate nel suo studio, ivi compresa la fortunosa (già all'epoca, figuriamoci ora) esplosione del caso letterario *ante partum* di un (quasi) esordiente che, mercé l'esordio sul *Menabò*, si trovò corteggiato dai più grandi editori e ricevette da Mondadori un assegno mensile di 100.000 lire come anticipo sui diritti, anche se l'editore morì senza veder pubblicato il libro.

www.andreatemporelli.com

Ecco, riparlare non di D'Arrigo, ma soltanto della sua *Orca*, della parola-mondo che la fa esistere, intera e integra *koinè* immaginativa e linguistica, degli interminabili tempi della narrazione, della frantumazione dell'istante, del piacere di un ritmo tanto lento quanto scempio. Valutare anche i limiti, le gratuità di molto spreco di sé, di eserciziari linguistici logoranti, spesso utili al disegno complessivo, alla sua confezione, altre volte assai meno; riesplorare il *tutto* e riscriverlo nell'epoca presente, datarlo, perché no. Da qui ripartire, evitando se possibile un'altra tentazione, per carità, naturalissima: confrontare l'*exemplum* 'eroico' di tale procreazione (e a seguire la giaculatoria sull'illeggibilità innalzata a feticcio, l'icona anti-commerciale ecc.) con la misera asfissia, l'anemico svolazzare dei tempi nostri, certo sfrontato singulto commerciale che presiede e indirizza molte operazioni letterarie, rendendo oggi impraticabili, inconcepibili simili peripezie letterarie, e editoriali anche, al di là del valore reale delle une e delle altre. Evitare, insomma, di dirottare verso una consolatoria assoluzione da un esercizio di analisi davvero virtuoso, contentandosi di uno viziato, già che ogni epoca letteraria affina il suo palato e lo manifesta, per riprodurre a sua volta altro gusto, soprattutto grazie alla manipolazione laica della tradizione più vicina, specie se ingombrante nella sua ieraticità perpetuata; indiscussa, talvolta indiscutibile. Nella consapevolezza che certificare ingressi, ritorni, espulsioni dal Parnaso è sterile prurito da graduatoria, da pacchiana elencazione e, per fortuna, né quest'epoca né altre possono mai decretarne.

«La votazione per la durevole gloria di un artista non si chiude in quel medesimo giorno in cui viene proposta, ma le urne rimangono aperte nei secoli», come ebbe a scrivere qualcuno che di ostracismi ancora se ne intende[16].

NOTIZIA BIOGRAFICA

Danilo Laccetti esordisce nel 2009 pubblicando il *Trittico della Mala Creanza* e nel 2010 il romanzo satirico *Storie di Pocapena*, entrambi pubblicati da Leone editore. Sulle riviste «Alchimie», «Il paradiso degli orchi», «Atelier» e «Nuova Prosa» sono apparse anticipazioni dalla raccolta inedita *Requiem ultimo. Sinfonia di prose, divagazioni, racconti per voce sola.*

[16] CARLO DOSSI, *Opere*, Milano, Adelphi, 1995, p.683.

www.andreatemporelli.com

Silvia Saragozza Stucchi
Volevo le scarpette rosse

12 dicembre 1985

Caro diario,

oggi mi sono innamorata. Lui è bellissimo, alto, con gli occhi verdi chiari chiari, e i capelli neri un po' ricci e lunghi davanti, che ogni tanto gli scendono sugli occhi. È venuto in cascina perché doveva comprare un paio di animali, ma il papà non c'era, allora ha detto che tornerà. Spero che torni ancora al pomeriggio, quando non sono a scuola. Quando ha suonato il campanello, ho aperto io, e quasi non ci credevo che fosse così alto e così bello. La mamma gli ha offerto il caffè, e io mi sono seduta di fianco a lei, così ce l'avevo di fronte, e lo potevo guardare. Mi ha chiesto anche quanti anni ho, che classe faccio, e ha detto che sono proprio alta per la mia età, e molto carina. Io mi sono innamorata subito, e penso che anche a lui piaccio un po'. Però è un segreto che confido solo a te, perché di sicuro Miriam sarebbe gelosa. Crede di potersi impicciare in tutto solo perché è più grande, mi controlla sempre e la mamma le dà anche ragione, dice che non deve mai perdermi d'occhio perché al mondo c'è in giro tanta brutta gente cattiva. Che stupidata! Questa notte, per esempio, Miriam è in giro vestita da Santa Lucia con il carrettino dei dolci per i bambini del paese. Io al posto suo avrei paura a stare fuori col buio: invece, lei è uscita tutta tranquilla, e mi ha raccomandato di stare zitta a letto, altrimenti la Santa mi tira la cenere negli occhi e non mi lascia i regali. Quante bugie raccontano i grandi! Lei e la mamma non lo sanno, ma io lo so benissimo che Santa Lucia non esiste, e che sono la mamma e il papà a comprare i regali: li ho visti già tre anni fa. Se Santa Lucia esistesse però le chiederei di potere uscire con lui, magari di andare al cinema giù in città il sabato sera, come fa Miriam quando esce con qualche ragazzo. Però i ragazzi che vengono a prendere Miriam in macchina non sono mai così belli.

www.andreatemporelli.com

13 dicembre 1985

Caro diario,

è successo un disastro!!!! Oggi sono andata a scuola, e sapevo che sarebbe stata una brutta giornata: tutte quelle sceme delle mie compagne hanno portato in classe i regali di Santa Lucia, la maestra ha fatto solo un po' di matematica e ci ha lasciato giocare. Secondo me la maestra si è approfittata perchè non aveva tanta voglia di spiegare. La mia è proprio una classe di smorfiose! Anche io avevo portato la *Barbie Fior di pesco*, che volevo da tanto tempo, e che finalmente mi hanno preso, ma l'ho lasciata sul banco tutto il tempo, perché pensavo a lui. Me lo sentivo che succedeva qualcosa mentre non c'ero! Infatti, quando lo scuolabus mi ha lasciata giù, l'ho visto subito: è così alto che si nota da lontano! E aveva su una giacca di pelle nera lucida, come quell'attore della televisione. Però mi sembrava che stesse salutando papà, perché si sono stretti la mano. Mi veniva da piangere, perché se andava via non l'avrei visto più e invece, mentre mi avvicinavo, ho sentito la mamma dire "Allora se si ferma a pranzo, però, si deve accontentare, non pensi a chi sa che portate", e giù quella risatina così falsa che fa di solito. Però io la conosco, e so che era un po'imbarazzata, perché neanche lei deve avere visto mai uno così bello. Neanche papà nelle foto del matrimonio è come lui. La mamma ha fatto le tagliatelle, e poi le bistecche, lui era seduto di fronte a me, così ho mangiato tutto senza fare storie, anche gli spinaci e tutta la verdura. Lui mi ha detto il suo nome, Lorenzo, che suo papà ha un macello grande giù a Padova e lui per aiutarlo fa il giro delle cascine per comprare la carne più bella. Ho notato che quando parla con me è sempre gentile, e fa attenzione a quello che dico, non come Miriam, che dopo dieci secondi si annoia e comincia a guardarsi nel primo specchio o vetrina che c'è in giro e a mettersi a posto i ricci. Lorenzo mi ha chiesto che cosa mi ha portato Santa Lucia e che classe faccio; allora io gli ho fatto vedere i miei quaderni, e mi ha detto che scrivo davvero bene per la mia età. Mi ha chiesto che cosa voglio fare da grande, e io gli ho risposto che voglio curare gli animali; allora ha raccontato che anche lui ha studiato così, che è veterinario, ma che servono tanti anni: ancora tre di medie, cinque di liceo, e poi, se tutto va bene, cinque o sei di università. Allora ho capito che lui era proprio tanto più vecchio di me, e gli

www.andreatemporelli.com

ho chiesto quanti anni ha, e mi ha detto che ne ha ventotto! Mamma mia! Sono tantissimi! In quel momento è entrata Miriam, che tornava dall'università. Mia sorella fa legge, e sembra che sappia tutto lei, anche se secondo certe sue compagne più che nelle aule passa tutto il tempo a far la scema coi ragazzi al BluBar, che mi hanno spiegato è un bar grande e molto famoso dove vanno i grandi quando escono dal cinema. Lui appena l'ha vista si è alzato in piedi, le ha stretto la mano e si è presentato, e Miriam faceva tutta la timida. Lorenzo le ha fatto un complimento, ma così per dire, si capisce, perché è gentile. Infatti, Miriam è proprio vanitosa, e ha pure le gambe storte, e anche se si mette le minigonne è inutile perché si vede comunque che le ginocchia si toccano quando sta in piedi. Io allora mi sono un po' offesa, mi sono alzata e ho detto che dovevo andare a fare i compiti. Sono andata in studio, ma li sentivo che chiacchieravano, che rabbia! Hanno anche scoperto di conoscere un po' le stesse persone giù a Milano, e magari un sabato potevano vedersi. A me veniva da piangere, ma in quel momento Lorenzo si è sporto nello studio. Ho fatto appena in tempo a tirarmi su dal ripiano della scrivania e a far finta di leggere il sussidiario, e lui mi ha detto proprio così, preciso: "Allora signorina Anna, la lascio ai suoi studi e la saluto! Ci vediamo presto! Magari quando ripasso vuole venire a fare un giro in gelateria?". Poi, mentre camminava per il corridoio, ho sentito che diceva a Miriam. "Ma quanto è carina e seria tua sorella! Hai visto come stava tutta composta alla scrivania? E ha solo nove anni!". Miriam gli ha risposto: "Sì, è proprio intelligente e studiosa. È il genietto di famiglia, non come me, che sono una capra e ho finito il classico a pedate nel sedere". Almeno è sincera, però ho tanta paura che adesso inizia a uscire il pomeriggio con Lorenzo. Speriamo di no.

16 dicembre 1985

Caro diario,

oggi è stata la giornata più bella della mia vita! Lorenzo è tornato per portare certe carte al papà. Io ero in sala a guardare "I puffi" alla televisione e ho fatto finta di non vederlo perché ero ancora un po' offesa per quando mi aveva piantata lì per parlare con Miriam l'ultima volta. Invece è entrato in sala e ha detto: "Signorina Anna, scusi se la disturbo, ma Santa

www.andreatemporelli.com

Lucia mi ha lasciato un po' in ritardo un pacchettino per lei" e mi ha dato un pacchettino blu e mentre me lo dava sorrideva. Dentro il pacchetto c'era un bellissimo fermaglio a fiocco, di velluto rosso con un bottoncino d'oro e i nastri di seta rossa intorno. Appena ho stracciato la carta, sono diventata tutta rossa. Allora Lorenzo mi ha detto "Spero di aver indovinato il suo colore preferito. Posso?"; e mi ha raccolto i capelli a coda di cavallo e li ha fissati lui. Mentre era vicino, ho sentito che aveva un profumo buonissimo, un po' secco e un po' dolce. Poi mi ha detto che ogni promessa è debito e ha chiesto alla mamma il permesso di offrirmi il gelato in paese. Guai se la mamma diceva di no! Invece, ha fatto la sua risatina scema e ha detto: "Come no! Mi raccomando, però, un gelato solo perché se no poi non mi mangia più a cena!". La macchina di Lorenzo è rossa, ha i sedili di pelle chiara che profumano tantissimo, perché si vede che sono nuovi nuovi, e si può sentire anche la musica. Quando siamo entrati in gelateria, lui ha fatto l'occhiolino a Marisa, che sta sempre appoggiata al banco coi gomiti e sembra una mucca, e le ha detto di darci il tavolo migliore. E poi mi ha parlato come a una persona grande e mi ha chiesto tante cose, della scuola, di quello che mi piace, di Miriam e di mamma. Appena a casa, sono andata subito in bagno e ho aperto tutti i profumi sulla mensola di Miriam, ma nessuno era come quello di Lorenzo. Diario, lo amo, lo amo tantissimissimo! Spero di vederlo presto e di crescere alla svelta, così possiamo uscire insieme come i grandi e sposarci (magari).

17 dicembre 1985

Caro diario,

odio Miriam!!!! Stasera stavamo cenando quando è suonato il telefono, e lei è scattata subito. Poi ho sentito che diceva: "Sì…sì… dopo. Alle nove, sì". Quando è tornata a tavola, ha chiesto: "Papà, posso uscire stasera alle nove? Si va tutti insieme all'inaugurazione di un locale nuovo". Lei voleva sembrare tranquilla, lo so, e invece era tutta agitata, e si vedeva che aveva le guance un po' rosse e ci teneva proprio a uscire. Il papà ha detto: "Non so, chiedi un po' a tua madre"; ma intanto rideva sotto i baffi. La mamma allora ha risposto che poteva, ma di non tornare troppo tardi perché poi domani aveva l'ultima lezione prima delle vacanze, e doveva alzarsi presto, e di vede-

www.andreatemporelli.com

re di non restare indietro con lo studio, perché i soldi per le tasse universitarie non crescono mica sugli alberi. Allora Miriam è saltata giù dalla sedia, e in camera ha ribaltato l'armadio. Mentre mangiavo la torta si sentiva tutto un rumore di stendini che cadevano per terra, e cerniere che salivano e scendevano, e le ante che sbattevano. Quando stava per uscire, è venuta da me che stavo leggendo in sala la storia lunga di zio Paperone sul "Topolino" nuovo e mi ha fatto un sorrisone finto: "Allora, che ne pensi, sorellina? Come sto?" e ha aperto il cappotto. A parte che a me quando ha su il cappotto di pelle nera fa ridere, ma dove pensa di andare? Aveva una gonna corta corta rossa, che si vedevano quasi le mutande, e certi stivali lucidi con i tacchi alti che secondo me se cade si rompe di sicuro una gamba e forse tutte e due (magari). Sugli occhi poi aveva messo tanti di quei colori coi brillantini, e un rossetto così rosso e così lucido che quasi le colava giù dalla bocca. "Per me..", ho risposto, ma lei mi ha interrotta: "Va beh, è inutile che fai quella smorfietta di disgusto, quando sarai grande, capirai!". Poi è uscita e al braccio aveva la borsa di Gucci della mamma, quella che tiene per bella quando va a Messa alta. Che odio! Perché mi tratta sempre come una bambina piccola? Quasi quasi glielo dico alla mamma che Miriam ha preso la sua borsa.

22 dicembre 1985

Caro diario,

sono proprio infelice! Lorenzo non viene più, mi manca tanto. Ho guardato sull'elenco del telefono il suo numero, perché ormai so il suo cognome e dove abita, ma mi vergogno a chiamare. E Miriam è proprio odiosa, non la sopporto più! Ieri notte è tornata tardissimo, e ho sentito che non è entrata da sola in casa, perché c'erano anche i passi di un'altra persona. La mamma e il papà hanno il sonno pesante, ma io non dormo mai tanto di notte, e ho sentito tutto. Allora mi sono alzata piano piano, senza neanche le pantofole per non far rumore. Ho fatto qualche passo in corridoio e ho visto in fondo, a sinistra, dove c'è l'arco di mattoni del salotto, vicino alla porta il cappotto di pelle e la gonna scozzese di Miriam, sbattuti lì sulla passatoia dell'ingresso. Si sentiva che in salotto parlavano a bassa voce e ridacchiavano. A Miriam stava anche scappando un mezzo grido, ma è riuscita a soffo-

www.andreatemporelli.com

carlo, poi ha detto: "Dài, che se i miei si svegliano e ci trovano così mi piantano un casino", poi ho visto un movimento, come se qualcuno si stava alzando, e sono scappata in camera. Ma anche sotto le coperte, col cuscino sopra la testa, ho sentito la porta che si apriva e si chiudeva, e un rumore, come uno schiocco, di un bacio. Poi Miriam ha detto: "Ci vediamo, ciao", e poi è venuta in camera mezza svestita con la gonna in mano. Che schifo! Meno male che Lorenzo non lo sa che mia sorella si comporta così, se no, magari, non vorrebbe più venire da noi. O magari lo sa già e non viene più proprio per questo?

24 dicembre 1985

Caro diario,

oggi è successa una cosa bellissima. È venuto Lorenzo e ha detto che Gesù Bambino gli aveva lasciato per sbaglio due regali per due signorine. A me ha dato un pacco lungo e rettangolare: dentro c'era un gioco che si chiama "Cluedo", che è un gioco di investigazione, dove bisogna risolvere un giallo. Il regalo di Miriam invece era un paio di scarpe rosse di vernice, con la punta un po' stretta in fondo e lunga, il tacco alto, e due grosse G d'oro intrecciate dietro. Miriam ha fatto la sua solita risatina finta, e ha detto: "Ma sono bellissime", e le ha provate subito. Allora mamma e papà hanno detto che uscivano a fare due compere per il pranzo di Natale, e mi hanno lasciata con Lorenzo e Miriam. Abbiamo giocato a Cluedo, e Miriam ha fatto come al solito una brutta figura: lo dico sempre che è scema, in tre partite non ha mai indovinato niente, è proprio poco intelligente. E poi, se le scarpe sono strette, poteva dirlo: quando il dado è caduto, sono andata sotto il tavolo a raccoglierlo, e ho visto che le aveva tolte, e aveva un piede appoggiato in alto sulla gamba di Lorenzo. Che schifo! Ma come si fa a essere così maleducata? Io non ho detto niente, anche se quando mi sono alzata Miriam mi ha guardata in un modo un po' strano, che non le ho mai visto prima. Poi, quando ho salutato Lorenzo, gli ho dato tre baci sulla guancia, come fa Miriam con i suoi amici di Milano e gli ho chiesto: "Le regali anche a me quando sono grande le scarpette rosse?", lui mi ha abbracciato e ha risposto: "Certo che te le regalo, bellissima, ma prima devi imparare a camminare con i tacchi".

www.andreatemporelli.com

27 dicembre 1985

Caro diario,

come odio Miriam! Oggi mi ha beccata che provavo le sue scarpe rosse: mi ha sentita cadere per terra, perché oltre al fatto che sono alte alte (10 cm) lei ha un piedone numero 40, mi vanno larghe e non ci cammino tanto bene. È uscita dallo studio dove fingeva di sottolineare un libro dell'università (tanto poi gli esami non li dà) e mi ha dato uno schiaffone, mi ha tirata su per un braccio e mi ha fatto male! Ha gridato che non devo usare le sue cose, e che soprattutto non le devo rovinare le scarpe rosse, perché non le ha ancora messe. La odio, la odio, la odio! È cattiva e falsa!

3 gennaio 1986

Caro diario,

oggi è stato il compleanno di Miriam: ha compiuto 21 anni, e la nonna dice che una volta quella era la maggiore età. Lorenzo è passato quando la mamma e il papà non erano in casa, abbiamo preso tutti e tre il caffè in cucina, poi lui mi ha dato un pacchettino dove c'era un fermaglio, questa volta di legno, verde e blu, bellissimo, e un pacchettino col regalo per lei. Ma lei non l'ha scartato, è la solita maleducata! Ha aperto un angolino della carta, poi è diventata un po' rossa, e ha detto: "Penso proprio che lo aprirò dopo", con la sua risatina finto timida e pure un po' scema. Poi quando Lorenzo è andato via, mi sono messa a fare i compiti delle vacanze in sala stesa sul tappeto, ma per finta: sono andata piano piano in camera, e ho visto che Miriam nascondeva il pacchettino nell'ultimo cassetto del suo comò, sotto i pigiami. Appena esce, vado subito a vedere cosa c'è dentro.

6 gennaio 1986

Caro diario,

è terribile! Oggi Miriam andava a Milano con una sua compagna di università a vedere le vetrine per i saldi, perché se non compra i vestiti quella là non è contenta. Io quando è uscita ho contato piano fino a duecento, e poi sono corsa in camera per aprire il cassetto dei pigiami: il pacchettino era ancora lì e l'ho aperto piano piano. Dentro c'era un reggiseno di piz-

www.andreatemporelli.com

zo blu e nero, ricamato e tutto trasparente, e un paio di mutandine uguali, sottili che erano quasi trasparenti. Diario, ho sentito una rabbia che non ti dico, sentivo tutta la testa calda come se c'era dentro un fuoco acceso. Ho rifatto il pacchetto come era prima e l'ho nascosto ancora allo stesso identico posto, ma poi ho pianto tutto il pomeriggio. Ma perché Miriam vuole rubarmi Lorenzo? È una strega, smorfiosa, e cattiva. E Lorenzo è un cretino, solo perché Miriam è grande e i camionisti e gli operai in cascina fischiano quando passa con le gambe di fuori, si fa imbambolare! Sono infelice, infelice, infelice! Ma cosa credono, che non capisco niente solo perché sono piccola?

8 gennaio 1986

Caro diario,

oggi ricominciano le scuole, ma io non sono andata, perché la mamma è preoccupata e mi ha tenuta a casa. Ho pianto tanto, tutto ieri e l'altro ieri. La mamma e il papà e anche la nonna volevano farmi dire perché, ma io non ho detto niente. Anche Miriam ha fatto l'affettuosa, ma è tutta colpa sua, e lo sa. Oggi, intanto che era via, ho provato ancora le scarpe rosse. Ho camminato avanti e indietro davanti allo specchio grande, ma sono davvero troppo alte e troppo larghe per me. Quando sarò abbastanza grande per farmele regalare anche io da Lorenzo?

10 gennaio 1986

Caro diario,

la mamma è preoccupata. Oggi sentivo che diceva al telefono alla nonna: "La bambina è esaurita, legge troppo, studia troppo, sta sempre in casa, non esce mai con le amichette. Che dici, la devo mandare a fare sport, la mando in piscina?". Ma io non voglio fare sport, non voglio fare nuoto, voglio stare con Lorenzo senza Miriam in giro. Stasera quella là mi ha trovato la scatola con le scarpe rosse aperta sul comodino, ha capito che me le ero provate, mi ha sgridata, ma poco, poi le ha messe su ed è uscita con Lorenzo. Anche se avevo la testa sotto due cuscini, ho sentito il rumore della macchina che sgommava via e mi veniva da piangere.

www.andreatemporelli.com

23 gennaio 1986

Caro diario,

scusami se non ho scritto niente per tanti giorni, ma ultimamente non ho più voglia di fare niente, neanche di scrivere. In casa mi viene sempre da piangere, e certe volte, di sera, ormai Lorenzo si ferma dopo cena con noi. Io lo vedo come stringe Miriam, e anche se certe volte abbraccia anche me, o mi prende sulle ginocchia, si capisce che lo fa per non scontentarmi, e che con quella là è diverso, e gli piace di più. L'altra sera quando è entrato in casa, stavo provando le scarpe rosse davanti allo specchio in fondo al corridoio, lui mi ha vista e si è messo a ridere. Lo odio! Lo odio! Ieri poi, eravamo solo noi tre in casa, e mentre credeva che mi fossi addormentata sulla poltrona, l'ha baciata come fanno i grandi, con la lingua, e intanto ha cominciato a metterle la mano sotto la gonna. Lei è saltata su e ha esclamato: "Ma sei matto! C'è qui Anna!", però si vedeva che in fondo le faceva piacere e anche Lorenzo aveva una specie di sorrisino furbo. E poi, si vedeva che Miriam sotto la camicia bianca di cotone sottile aveva il reggiseno blu che le aveva regalato lui. Sono cattivi, e lo so che cosa pensano di me: "è piccola, e non capisce ancora niente". E invece io lo capisco benissimo cosa fanno insieme, penso, e vorrei esserci io a farmi baciare e toccare al posto di Miriam.

28 gennaio 1986

Caro diario,

oggi ho fatto una cosa che se Miriam la viene a sapere di sicuro mi strozza. Siccome ero sola in casa, sono andata a sbirciare il suo diario. Tanto, lo so dove lo tiene, crede di fare le cose tanto segrete, e invece è proprio scema, la più scema delle sceme. Mi viene da piangere. È FIDANZATA CON LORENZO DA PIU' DI UN MESE! E tutte le sere che esce con lui, va in una casa vuota che lui ha in città e dice che LO FANNO SEMPRE, tre o quattro volte ogni notte. E poi scrive che lui BACIA BENISSIMO, e che la cosa che gli piace di più è vederla camminare sui tacchi alti senza niente su. Lo odio! La odio! Li odio tutti e due! Vorrei che fossero morti! Mi hanno preso in giro tutto il tempo. Questa sera Miriam a cena faceva tutta la carina con me, mi chiedeva se stavo bene, se volevo ancora acqua, o se preferivo la Coca-

www.andreatemporelli.com

Cola, anche se lo sa che la mamma non vuole che la beviamo a tavola, se volevo un'altra fettina di crostata, ma si vedeva lontano un chilometro che faceva finta, che era la solita recita che mette su quando si sente in colpa o nasconde qualcosa. Io le sorridevo, e intanto la guardavo bene, così ho visto che aveva un segno rosso sul collo, a destra, mezzo nascosto dal colletto. Quanto vorrei che fosse morta! Perché LORENZO non ha aspettato un po'? La nonna, lo ripete sempre che sono più intelligente di Miriam, che non c'è paragone e diventerò di sicuro più bella di lei, e poi io sono bionda, non coi capelli marrone come lei.

3 febbraio 1986

Caro diario,

è successa una cosa orribile. Oggi la mamma mi ha accompagnata al catechismo, ma io ho aspettato che girasse la macchina e andasse via e sono tornata a casa piano piano, senza passare per il paese, e pazienza se le scarpe nuove di camoscio nero si sono rovinate tutte nelle pozzanghere. Non mi importa più niente di fare la prima Comunione e di Gesù, non mi importa della festa e dei regali, e non mi importa neanche se la nonna non mi regala più il braccialetto con le acquamarine che mi piaceva nella vetrina del gioielliere sotto i portici. Poi, mentre andavo verso casa, mi è venuto in mente che la mamma ha detto che doveva andare a Cortevecchia, che non avevo le chiavi per entrare, e così dovevo di sicuro stare seduta fuori fino a quando non arrivava qualcuno per aprirmi. Avrei preso freddo, mi sarei ammalata e sarei morta, tutto per colpa di quei due. Invece, ho visto che la luce in cucina e in sala era accesa, e la porta era aperta. Ho pensato che la mamma forse era tornata e poi uscita ancora in fretta per fare qualcosa per papà. Quando sono entrata, invece, ho visto una cosa che non avrei mai pensato: Miriam e Lorenzo erano in casa, stavano sul divano, e lei era nuda, aveva addosso soltanto le scarpe di vernice rossa e il reggiseno scuro, abbassato e con le spalline giù, il seno grosso e rotondo dondolava in su e in giù, tutto bianco e rosa, e i capelli erano tutti bagnati di sudore e le si incollavano al collo e alla faccia. Era seduta in braccio a lui e gli voltava la schiena, e lui aveva la camicia tutta aperta e i pantaloni abbassati fino a metà gamba, e la teneva per i fianchi, e la

www.andreatemporelli.com

spingeva in su e in giù, intanto le baciava la schiena, gliela mordeva e ogni tanto le tirava i capelli. Ecco perché era tanto gelosa delle sue scarpette rosse, quella, perché le mette quando sta con Lorenzo. Quando si sono accorti che li stavo guardando, ero già lì sulla porta da un po', solo che non dicevo niente, e loro non guardavano dalla mia parte. Poi, a un certo punto, Miriam ha fatto un sospiro lungo, che finiva in una specie verso basso basso, e poi come in un miagolio, che si sentiva piano, e intanto la schiena le si allungava tutta e Lorenzo la stringeva forte per la vita, con le mani strette forte sulla sua pancia. Solo allora lei ha aperto gli occhi, mi ha visto lì in piedi e ha fatto, tutta rossa in faccia: "Anna!". Lorenzo ha detto solo: "Oh, caz…", e Miriam è saltata in piedi, anche senza niente addosso così come stava, solo con le scarpe rosse. Io avevo una faccia schifata, mi sono voltata per andare in camera, ma quella là mi è corsa dietro, mi sono girata un attimo e ho visto che lui si tirava su in fretta i pantaloni per non farsi vedere, come se ci fosse chi sa che mistero da nascondere. Miriam gridava : "Lascia, lascia, ci parlo io, ci parlo io!". Io volevo chiudermi a chiave in camera, ma è riuscita a mettere un piede tra la porta e il muro, e poi è entrata insieme con Lorenzo. Mi hanno detto tante cose, anzi, me le diceva Lorenzo, che i grandi quando stanno insieme fanno così, che adesso no, ma tra qualche anno anche io potevo capirlo, ma che ora non avevo fatto una cosa bella a stare a guardarli, che sono cose fra lui e Miriam. Certo, a momenti, adesso è anche colpa mia. E, intanto che parlava, lui si era anche seduto di fianco a me sul letto, e mi teneva anche il braccio sulle spalle e con l'altra mano mi accarezzava i capelli, piano piano, e lei, quella falsa, mi stava inginocchiata davanti e faceva la dolce e la mammina. Io non ho ascoltato quasi niente, non ci riuscivo proprio e mi veniva quasi da vomitare, ma ho capito solo che la loro preoccupazione era che non dovevo dire niente di quello che ho visto. Io stavo zitta e loro, io lo so, credevano che non parlavo chi sa perché, e invece sentivo le guance che mi scottavano, e dentro una rabbia, una rabbia che non ti dico, perché ero così invidiosa, perché adesso l'avevo visto anche io che Miriam era così bella, e io no, e ormai per forza che lo capivo come mai lui guardava soltanto lei e a me al massimo dava qualche carezza e comprava i giocattoli e il gelato, e forse era proprio meglio se non vedevo, perché non ci posso fare niente, niente, proprio niente

www.andreatemporelli.com

di niente, per tanti anni, e quei due invece mi hanno imbrogliata, mi hanno illusa, mi facevano sentire come se potevo stare alla pari con loro e invece non era vero. Ero così invidiosa, mi veniva da piangere per la rabbia e il dispiacere: però li odiavo, li odiavo anche, perché adesso non potevo mica più illudermi e immaginarmelo, come mai lui preferiva Miriam. E non è giusto, non è colpa mia, non è colpa di nessuno se sono piccola quando loro sono grandi e possono già fare tutto quello che vogliono; ma intanto, Miriam resta sempre in vantaggio, perché lei è già una donna, e io soltanto una bambina.

Siccome a sentirli mi veniva proprio la nausea, a un certo punto ho detto: "Tranquilli, non dico niente. Voi raccontate che sono venuta a casa prima perché mi fa male la testa". Che poi, ormai, era anche vero. Allora si sono guardati con una specie di cenno d'intesa e sono usciti. Miriam mi ha anche dato un bacio sulla guancia. Mentre accostava a porta, sentivo Lorenzo chiedere: "Sei sicura che non dirà niente? Che situazione del c...che figura di merda, guarda, mi sento imbarazzato come mai in vita mia, e ce ne vuole, di solito"; e lei: "Tranquillo che non dice niente. Se promette mantiene. La conosco e so come è fatta". Invece, quella là non sa proprio un bel niente.

10 febbraio 1986

Caro diario,

oggi Lorenzo è venuto a cena, e si è fermato a parlare con il papà in studio, penso per certe cose del macello. Io ho aiutato la mamma a lavare i piatti, e poi ho fatto vedere e firmare la mia pagella. Mentre andavo in camera a rimetterla in cartella, mi sono guardata un momento nello specchio in fondo al corridoio, e non c'è proprio niente da fare, ho visto proprio solo una bambina piccola, ma con la faccia seria e triste. E intanto sentivo la mamma che diceva: "È proprio brava"; e Miriam e Lorenzo: "Eh, sì, davvero": quei falsi, quei Giuda, come dice la nonna. Io lo guardavo ogni tanto, dall'altra parte del tavolo, ma più che altro lo fissavo zitta zitta, senza dire niente, mi sembrava bello, ma lontano, come dietro un vetro, e certe volte, intanto che parlava e sorrideva, gli guardavo la bocca e pensavo a come Miriam gli doveva dare i baci, e magari lui glieli dava anche dove aveva sollevato il reggiseno; poi ogni tanto gli guardavo anche le mani, ma allora mi veni-

www.andreatemporelli.com

va una specie di brivido in basso nella pancia e dovevo girare subito gli occhi. Poi ho sentito la mamma dire a Miriam: "Non trovi che adesso sia più tranquilla, meno irrequieta?"; e lei, tutta scherzosa, proprio da vomito: "Eh, già, deve avere proprio messo la testa a posto. Mica come me". E giù ancora quella risatina idiota. Anche Lorenzo mi ha preso in braccio, lo schifoso, mi ha dato un bacio sulla guancia, e poi mi ha consegnato un pacchettino perché secondo lui una bambina così bella merita un regalo. Io però ci scommetto che questa scenetta se l'era preparata con Miriam apposta per tenermi buona, perché non si fidano, voglio vedere come rispondo, l'ho visto lo sguardo che si sono scambiati mentre mi credevano tutta attenta a scartare il pacchetto: dentro c'era il braccialetto d'oro con le acquamarine che mi piaceva tanto e che la nonna mi aveva promesso per la Prima Comunione. Era brillantissimo, più luccicante di come sembrava nella vetrina. La mamma ha detto subito: "Ma no, non dovevi! È troppo! Non va bene viziarla così". Miriam, la falsa, invece, ha ribattuto: Ma no, che se lo merita, è così brava! Io alle elementari già vi facevo disperare!". Io allora ho fatto un bel sorriso e senza far vedere che mi stava venendo un po' da piangere ho detto: "Grazie Lorenzo, ma cosa ho fatto per meritarmelo?". Lui ha visto che lo fissavo diritto negli occhi e non ha saputo dire niente. Però adesso mentre scrivo il braccialetto ce l'ho su, è proprio bello. Solo mi sarebbe piaciuto riceverlo da lui da sola, senza quella là davanti.

12 febbraio 1986

Caro diario,

ormai Lorenzo viene tutti i giorni o quasi, e Miriam non va quasi più a Milano all'università. Ieri e oggi ho fatto i pasticcini per mangiarli con il caffè: ho trovato la ricetta su un libro della mamma, e sono venuti proprio buoni. La mamma mi ha lasciato fare tutto da sola, pesare la farina e lo zucchero, rompere le uova, mescolare gli ingredienti e aggiungere il lievito. Mi ha lasciato anche accendere e spegnere il forno, solo è stata a controllare perché ha paura delle scottature. I due falsoni si sono guardati un attimo, poi hanno mangiato i biscotti intinti nel caffè e mi hanno fatto tanti complimenti. Mentre uscivano per andare al cinema, Lorenzo ha detto: "Forse si è

www.andreatemporelli.com

dimenticata", e Miriam ha fatto una faccia come per rispondere: "Forse". Sì, come no. Sognatelo.

14 febbraio 1986

Caro diario,

oggi è la festa degli innamorati, e Lorenzo è arrivato con un pacchettino per Miriam. Veramente, il verme ha portato un regalo anche a me: "Per la signorina Anna, il mio primo, grande amore impossibile", ha detto mentre faceva suo sorriso più bello. E per un momento, mentre mi abbracciava, anche se lo capivo benissimo che mi stava prendendo in giro, mi sono sentita rimescolare lo stomaco, sentivo caldo e ho pensato ancora che aveva un profumo buonissimo, che è davvero bello e che volevo tenerlo sempre abbracciato, per sentire il suo odore e dargli gli stessi baci che gli dava Miriam, con la lingua e sul collo, e mi sono sentita proprio come quando sono sveglia di notte e penso tanto a lui. Nel pacchetto c'era un libro di uno scrittore francese, "Il piccolo principe". Ma lui non sa che l'ho già letto e che non mi è piaciuto neanche un po'. Però non gliel'ho detto, ma l'ho ringraziato e intanto vedevo Miriam tutta agitata mentre scartava il suo regalo. Dentro c'era uno scatolino, e dentro lo scatolino un anello d'oro bianco, con tanti brillantini a raggiera che formano un fiorellino. La mamma e la nonna hanno fatto: "Ohhhh", e Miriam ha baciato Lorenzo, senza lingua, almeno davanti alla mamma. Io mi sentivo morire, ma ho avuto subito un'ideona, e ho detto che bisognava festeggiare, e ho preparato i pasticcini. Quando sono stati pronti, li abbiamo mangiati con il caffè, e io ho tanto sperato che a quei due andassero per traverso.

16 febbraio 1986

Caro diario,

Miriam ha raccontato a tutte le sue amiche dell'anello e che adesso è proprio fidanzata ufficialmente. Lorenzo piaceva proprio a tante, perché è bello, è ricco, è simpatico, e adesso quella scema si vanta anche più del solito, e di sicuro diventerà davvero insopportabile. Secondo me, è una grande stronza — scusa la parola, diario — perché racconta tutto con tutti i

www.andreatemporelli.com

particolari, anche alle sue compagne più brutte, quelle che il moroso non ce l'avranno mai, anche a Sara, che è simpatica e le passa tutti gli appunti dell'università e quando viene a casa si ferma sempre a parlare con me, e che si vede benissimo che ci soffre perché è un po' grassa coi brufoli e siccome ha le gambe un po' grosse non può mettere le gonne corte come Miriam. Stasera uscendo dal bagno l'ho anche sentita, stesa sul MIO letto coi capelli bagnati, con la cornetta del telefono in mano, mentre diceva a una delle galline amiche sue: "Sapessi quanto è bello!". Che cretina. Intanto, le sue scarpe rosse non le troverà più, perché mentre era fuori le ho prese e le ho messe sotto le braci del falò che hanno fatto coi rami della potatura nel campo vicino al fosso grande. Miriam le ha cercate per un po' e mi ha anche detto se le avevo viste in giro. Ho risposto di no, lei ha capito che non gliela raccontavo giusta, ha fatto una faccia un po' strana, ma non ha insistito.

25 febbraio 1986

Caro diario,

scusami se ti ho trascurato un po', ma abbiamo avuto tanto da fare. Ieri c'è stato il funerale, la Chiesa era strapienissima e in casa è passata tantissima gente. Io sono andata a fare la prima lettura, e tutti hanno detto che era una roba eccezionale per una bambina così piccola essere così composta ed espressiva, anche con un dolore così grosso. Poi c'è stata la mamma da consolare, perché è veramente tanto giù, piange sempre e si capisce: il funerale di Miriam e Lorenzo è stato proprio commovente. Don Filippo ha parlato tanto dei "valori morali e cristiani di questa giovane coppia" che stava pensando al matrimonio. Ma sì, anche questo. Meno male che ho avuto un'ideona: te l'avevo detto, no? Qualche giorno fa, ho visto come faceva Gianni, uno degli operai del papà a preparare le polpette per uccidere i cani randagi: faceva una polpetta con la carne macinata, poi rompeva una bottiglia, la tritava fine fine e metteva la polvere di vetro dentro la polpetta, così i cani randagi prima mangiano la polpetta e poi la polvere di vetro li taglia nello stomaco e restano dissanguati da dentro. Allora ho rubato una bottiglia di vino vuota, senza farmi vedere l'ho tritata fina fina e ho messo la polvere in uno scatolino nella scrivania dove di solito tengo la catenina e il braccia-

www.andreatemporelli.com

letto di acquemarine. Poi ho aspettato. E venerdì scorso Lorenzo e Miriam hanno detto che sabato e domenica volevano andare al lago, dagli amici che hanno a Riva del Garda a vedere una casa per l'estate. La mamma e il papà erano stati molto contenti e anche io ho fatto un sorrisone. Ultimamente, i due falsoni erano diventati anche affettuosi con me. La mamma dopo cena è andata a letto subito, perché le stava arrivando il mal di testa, e il papà si è chiuso in studio a mettere a posto le fatture. Lorenzo e Miriam ormai in casa facevano i padroni e mi hanno chiesto se volevo vedere la televisione con loro, o andare a prendere la cioccolata fuori. Ma io ho detto che volevo fare i pasticcini per loro per il viaggio e loro hanno ringraziato. Allora Lorenzo ha ripetuto se davvero non volevo stare di là con loro, ma si vedeva benissimo che lo faceva così, per cortesia. Io ho risposto: "No, non disturbate la cuoca!", ho fatto finta di ridere e mi sono allacciata in vita il grembiulino ricamato della mamma; i due vermi si sono messi in sala tutti contenti e hanno anche chiuso la porta. Io allora ho fatto di corsa il corridoio e sono andata nella camera di mamma a dire: "Mamma, se sto attenta, non sporco, lavo e metto tutto a posto posso fare i pasticcini?", e lei, che era mezza addormentata sul letto, mi ha risposto di sì con la voce tutta impastata. Io ho risposto con un bel sorriso: "Grazie! Ti accosto la porta!", così non poteva vedere che entravo nella mia stanza che è proprio di fronte, prendevo dal cassetto la scatolina con la polvere di vetro e me la mettevo nella tasca del grembiulino. Poi, mentre passavo in corridoio, ho messo dentro la testa nello studio e ho detto a papà: "Papà, faccio i pasticcini, ti fidi vero a lasciarmi sola in cucina?" e lui ha alzato la testa dalle fatture e ha risposto: "Certo, però chiamami se hai bisogno per il forno". "Va bene"; ho risposto, e sono arrivata in fondo al corridoio, in cucina. Dalla sala, di fronte, dietro la porta chiusa, venivano già paroline sottovoce e sospiri, e si sentiva tutto, a un certo punto si è pure ribaltata una poltrona, ho anche sentito Lorenzo sghignazzare con una voce che non gli avevo mai sentito e dire: "Cara mia, attenta o qui sfondi i mobili", e Miriam giù a ridere. Che schifo. Intanto, ho fatto i pasticcini, li ho tagliati a metà, ho messo dentro la polvere di vetro, li ho chiusi, ho fatto sciogliere il cioccolato a bagnomaria come mi ha insegnato la nonna e li ho ricoperti. Poi ho rimesso in camera nel cassetto della scrivania la scatolina con la polvere di vetro. I

www.andreatemporelli.com

pasticcini erano otto, li ho sistemati in una bella scatolina di cartone lucido che avevo comprato in cartoleria martedì, e l'ho legata con un nastro rosso; prima che i due vermi uscissero dalla sala, ho fatto anche in tempo a disegnare e colorare un bel bigliettino con su scritto: "BUON VIAGGIO E BUONA MERENDA" e con su disegnato un angioletto. Mi sa che però quei due non hanno capito proprio niente. Dalla sala è uscita prima Miriam, tutta sudata e rossa in faccia, con la camicia abbottonata sbagliata, e si è fiondata in bagno senza neanche guardarmi. Poi è uscito Lorenzo, anche lui tutto sudato. Si è seduto al tavolo della cucina, di fronte a me. Ma si vede che era a disagio, perché si è alzato, mi è girato dietro le spalle e si è versato un bicchiere d'acqua al rubinetto, e mentre si sedeva mi ha fatto una carezza sui capelli. Quando si è avvicinato, ho sentito l'odore del suo sudore, mescolato a quello del suo profumo, ho sentito ancora quella strana sensazione, mi sono chiesta come era stare con lui come fa Miriam e forse ho anche capito un po' quello che sente lei, ma ho scacciato il pensiero. I grandi forse non ricordano come erano quando erano piccoli, o non pensano che, a volte, i bambini sono più svegli di quanto pensano loro.

Lorenzo aveva gli occhi chiari chiari, non glieli avevo mai visti così verdi, ha guardato la scatola e ha detto: "E questo…?". Io ci ho steso le mani sopra e ho risposto: "Te l'avevo promesso! Questa è la merenda per domani! Magari mentre siete in macchina, avete fame, e allora mentre guidi, fate metà per uno, un pasticcino tu, un pasticcino Miriam". Mentre parlavo, mi si è formata in testa precisa l'immagine di lui che guida la sua macchina rossa coi sedili di pelle profumata, con una mano sul ginocchio di Miriam e lei con la scatola aperta in una mano che gli mette in bocca un pasticcino.

"Sai che avrei voluto tanto una sorellina come te?", mi ha detto, si è alzato, mi ha abbracciata e mi ha dato un bacio profumatissimo, proprio dove la guancia finisce e comincia l'orecchio. In quel momento, ho sentito qualcosa che si muoveva nella pancia giù in basso, e ho invidiato tanto, ma proprio tanto Miriam.

"Quando sarai grande, avrai la fila fuori dalla porta". Ha preso la scatola e l'ha fatta vedere a quella là. Anche lei mi ha abbracciato, e più tardi, mentre mi lavavo i denti, si è avvicinata e mi ha detto: "Allora, è davvero tutto di-

www.andreatemporelli.com

menticato?" e io ho fatto segno di sì con la testa. In quel momento, mi ha fatto proprio tanta pietà e avrei voluto dirle tutto, buttare via i pasticcini, chiederle scusa, abbracciarla, e dimenticare davvero tutto, tornare a come quando lei non aveva ancora tutti quei maschi che le vengono dietro, e noi passavamo i pomeriggi a giocare insieme e ritagliare le bambole di carta dai giornali e a disegnare i vestiti da ritagliare e staccare. Poi però ho ricordato anche tutti i pianti che ho fatto per colpa sua, e come mi aveva fatto sentire in queste settimane, e non le ho più detto niente.

Il giorno dopo, Lorenzo è arrivato presto e io non l'ho visto. Quando mi sono svegliata per andare a scuola, lui e Miriam erano già partiti, e la scatola non c'era più sul tavolo. Meno male, ho pensato. Meglio così, almeno non ci penso più.

Nel pomeriggio, però, la mamma ha cominciato a essere preoccupata, si chiedeva perché non l'avevano chiamata, se erano arrivati, e dove erano finiti quei due. Alla sera, neanche il papà riusciva a calmarla, ma si vedeva che era tanto preoccupato anche lui. Avevano chiamato gli amici che li dovevano ospitare, ma avevano risposto che non erano neanche arrivati.

Domenica, verso le dieci e mezza, sono arrivati i carabinieri di Cortevecchia. La mamma ha aperto la porta tutta spettinata, con le occhiaie e gli occhi rossi perché aveva pianto tutta notte: "Signora, ci dispiace molto portarle questa notizia, ma l'auto su cui viaggiava sua figlia Miriam è finita nel lago di Garda. Il conducente deve avere avuto un malore alla guida ed è andato fuori strada. Sono morti entrambi affogati prima che potessero arrivare i soccorsi".

Io ascoltavo tutto dietro la porta chiusa della sala, e ho sorriso soddisfatta. Così imparano.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Silvia Saragozza Stucchi (Bergamo, 1978), laureata in lettere classiche, è insegnante liceale di latino e greco; collabora con le edizioni Ares e con altre pubblicazioni ("La bussola quotidiana", "Libero"), soprattutto sui temi della divulgazione della cultura classica, della divulgazione storica e della letteratura francese, di cui è particolarmente appassionata.

www.andreatemporelli.com

Lime (e more)

Intersezioni, sgraffiature e fanfaluche varie

limae labor et mora
Orazio, De Arte Poetica, v. 291

Danilo Laccetti

Tabula rasa *ovvero* divaganti proposizioni sullo stato dell'arte letteraria*

I.

C'è una porzione di balordaggine e mediocrità in ogni epoca. Ciascun evo artistico sconta la sua vanità, ora orgogliosa ora moribonda. È o no puerile pretendere un'immaginazione sempre smagliante, una civiltà delle lettere in perenne fioritura? Il letargo è fisiologico. Transizione verso nuova pelle, forse. O inevitabile disgregazione del momento.

La grafia dell'Osceno passa oggi attraverso la *hýbris* della superficialità e l'apologia dell'incolpevole fagocitazione dei vissuti. L'infame scatola catodica e il celluloide statico non fanno altro che riverberare con gradevole supponenza quello che altrove si biasima con pregevoli giustificazioni. Ma con qualche vaga complicità.

C'è una misura di correità nell'esercizio dissolutore. La letteratura prigioniera del circuito ombelicale, dell'egotismo creativo, dell'elegia del frammento incompiuto, della sintassi del singulto, che sospende e rimanda il giudizio,

* È parte di *Allegro, ma non troppo*, terzo movimento della raccolta inedita *Requiem ultimo. Sinfonia di prose, divagazioni, racconti per voce sola.*

www.andreatemporelli.com

certa romanzeria tinello-e-salotto: agorafobica, generazionale, cronachistica. O l'alambicco masturbatorio di architetture retoriche che sperimentano solo la propria incapacità di fare rappresentazione.

Nell'Impero dei mezzi di scomunica di massa, il viandante è condannato a sorvegliare i confini. Sentinella sospesa sull'abisso di sé stesso. Emarginazione contro imbarbarimento. Era, poi, così aberrante un qualunque Mecenate rispetto ai mille e mille padroncini senza volto che ti condannano all'esilio?

Volgare e sciocca, merdosa e falsa questa Voragine fenomenica, tutti i suoi simulacri odiosi contaminano. Làsciati contaminare. Solo un corpo contaminato reagisce. L'immunizzazione è sterile parto, un'attitudine pericolosamente sconcia.

II.

Crisi, *kríno*: separare, discernere. Trovare il coraggio di *scegliere* in quest'epoca un nuovo immaginario mitico, una rinnovata simbologia dell'esistenza che distingua il transeunte dall'immanente.

Mito. Nel teatro più che nella poesia, ma soprattutto nella prosa (nel non-romanzo, non-intrattenimento, non-consolazione). Una potente figurazione simbolica da ricercare nelle pieghe del quotidiano appare l'unica strada. Il mito che non racconti, ma evochi. Antichi e nuovi sconquassi, ataviche paure, inconfessati terrori. Cristallizzando l'intangibile.

Alterità, frontiera. Desiderio d'altrove, viaggio, tirannia, disfatta. Morte. Alcune fonti mito-poietiche. Non il cosa conta, ma il perché della rappresentazione, che trasfiguri il reale. Un'esperienza liberatoria, sovvertitrice.

Nessun territorio esperienziale potrà mai essere posseduto, solamente sfiorato. E abbandonato. Il mito opera in questo senso: attraversa e coglie, ma non si sofferma. Caratterizza senza nominare. La sua scorribanda si completa in chi la subisce e soffre alterazione dei sensi, inquietudine. Nessuna comoda via di fuga all'esterno.

www.andreatemporelli.com

Il teatro, se sgombrato da ansie spensieratamente ludiche così come da visioni pantofolaie, potrebbe soprattutto questo. La sua spettacolarizzazione di ogni nostra vulnerabilità, la ritualità liturgica, l'agonia spaziotemporale condannata a non ripetersi mai uguale.

Un'articolata opera in prosa, anche. Senza steccati di generi, forme. Critica e sommamente realista senza essere paesaggista, lirica e sensuale senza essere intimista, caustica senza farsi capziosa o buffonesca.

III.

Ma il pubblico, la massa. Incoercibile uditorio. Sovrano. L'orgoglio sacrale di setta o le bizze dei giullari nei premi illetterati: statistiche pulviscolari nell'Orbe Iperfonico.

Arte. Suicidio e resurrezione. Umana dignità. Fragile bellezza della conoscenza. Libido di estraniazione.

Del Trivio l'arte comunque si nutre. Per contrapporsi e esistere, amniotica genitura. Una Repubblica di poeti e artisti è l'abominio dell'immaginazione, la sua spietata condanna a morte. La turpitudine è il contrappasso della ricerca del sublime.

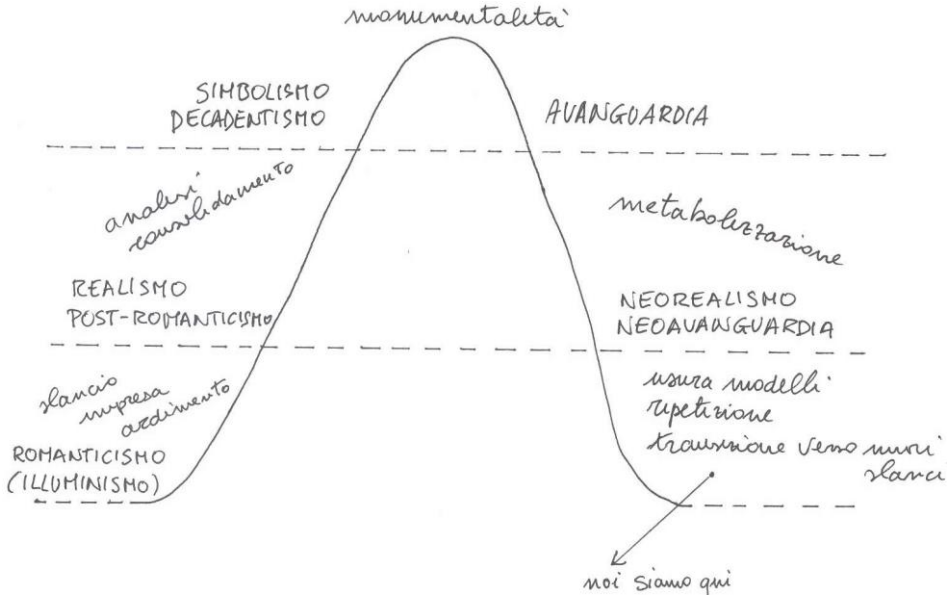
Più di una ragione per riflettere, sostare. E placare questa smania di intronizzare l'effimero, sfamando il bisogno d'eterno.

Non saremo né la prima né l'ultima epoca di tacito passaggio, abile nel reinventare il passato e obbligata a preparare un futuro che non vedrà.

IV.

Quest'ultima sentenza. Chiarificarla. Dietro ogni profezia una rigorosa analisi. O il più banale argomentare *ad exscludendum*. Gli ultimi due secoli di arte e letteratura, eccoli.

www.andreatemporelli.com



Inutile sbraitare su quello che è avvenuto. Qualcosa ancora avverrà. Non può non avvenire. Questo gran piagnisteo su noi stessi, figli di una *décadence* cagionevole e ciarliera. Già fatto, già visto.

Fa coppia con quell'altra. L'insana fungaia di osanna di resurrezione, intonati da una delle solite riffe, che molto disturba la già logora coscienza dei veri visionari incalliti.

Questa serra graziosa, la giovane romanzeria italiana. Ogni tanto il solito tam tam. Sospettoso, esilarante, balordo. Profluvi di capolavori preannunciati nel giro di pochi mesi, innocui *masterpieces* d'inizio millennio. To', eccoti un altro genio, e un altro ancora. A rischio di perderteli davvero per strada se non ci stai accorto, per quanti ne sono.

Imbelle armata di giovani scrittori incoronati da una scuola di polli, nei soliti arengari: qualche famigerata collanuccia torinese sessantottarda e trans-appendici marchigiane, passando per ponte Milvio o per il Ticinese, fa lo stesso. Paradigma costante di post-modernisti de noantri, nipotini dello

www.andreatemporelli.com

zio d'America, minimal or maximal, comunque sia frutto degli assemblaggi i più inconsulti. Ossequio ritardato di venti o trent'anni.

Lo confesso: dico questo e mi incarognisco. Perché fanno bella mostra di sé dottissimi pargoli alle fiere della carta stampata. Gorgheggiano putti loquacissimi coi loro tomi grondanti interpolazioni e note a piè di pagina. E l'anzianissimo giovane che ancora in me sonnecchia s'inacerbisce e soffre di questa quotidiana pastura.

A tal proposito, ma cosa c'era all'evo dei miei diciott'anni ? Giù il muro di Berlino, dilagava un certo revival salottiero tardo anni '80, dopo il trasloco dai mitici '70. Qualche scaltro parruccone, un Professore, s'insinuava di già una romanzeria giovanil-giovanilistica: diari di bordo sui gusti e le bizze di una generazione senza nome. Contesa fra il sangue pomodoro e la plastificazione arzilla. Qualche anno, la *fin de siecle*: l'oro dalle Americhe. Fluviali narrazioni pregne di filosofia e letteratura. Marinismo tecnologico in punta di tastiera, onde evitare l'antico indolenzimento della mano sulla carta. Predacissima logorrea ammaestrata da valenti domatori. Creazione in vitro di furenti genietti in un'oasi protetta di leggenti-scriventi. Stesso eiaculato, stessa matrice.

Però, che giostra sciapita ci è toccato in sorte. Nulla di nuovo sotto il sole, per carità, siamo avvezzi a importare letteratura da qualche secolo. Oggi più di ieri ai confini dell'Impero. Senza un sussulto che ricicli per bene. Noi, provincietta scopiazzona.

Tutta questa parola così colta, che inanella le proprie letturine a farne surrogato di saperi e non materia d'essere. A pensarci bene, poca vita, molte tarme. Ventriloquio fiacco camuffato da turgida epopea.

Quanto spreco di carta, ingiustificato. Manda lo stesso suono di quella specie di fontane di cui parla André Gide: belle, di marmo, forme perfette. Con dentro un'acquetta piena di foglie morte.

www.andreatemporelli.com

Letture e riletture

POESIA

Giovanna Bemporad, *Esercizi vecchi e nuovi*, Roma, Sossella, 2011

Se si vuole parlare di Giovanna Bemporad non lo si può fare senza che risuoni in mente una parola: "rigore". Di rigore è intriso il suo lungo lavoro di traduttrice (da Goethe a Novalis, da Omero a Virgilio a Hofmannsthal…) e, di più, quello di poetessa. È una sola la sua opera, monumentale e curatissima, alla quale si è dedicata con tenacia: gli *Esercizi*. La prima uscita di un volume contenente poesie sue proprie, insieme alle imprescindibili traduzioni dai grandi classici, risale a sessantaquattro anni fa e porta il titolo di *Esercizi. Poesia e traduzioni* (Venezia, Urbani e Pettenello, 1948). Da quel momento in poi, e sino ad oggi, gli *Esercizi* sono stati ristampati e riproposti con alcune varianti da vari editori. È del 2011 l'ultima edizione uscita per i tipi di Sossella, incentrata esclusivamente sulla produzione originale della Bemporad, "epurata" dalle traduzioni, che porta il titolo di *Esercizi vecchi e nuovi* ed è a cura di Valentina Russi. Se già dal titolo promana quel concetto di dedizione assoluta cui si faceva riferimento poco prima, l'impianto del libro (che ha una struttura circolare, con un preludio e un epilogo) pare dare forza ancora e sempre nuova alla maniera di agire della poetessa ferrarese sui testi e sulle ispirazioni. Il mondo della Bemporad è ricco, resiste alle brusche virate di mode passeggere, si attesta perlopiù sull'uso sapiente dell'endecasillabo — che si rivela il luogo giusto in cui riversare i contenuti di diari implacabili, ricchi di luci e ombre — e nei passaggi vere e proprie dichiarazioni di appartenenza alla più grande poesia italiana. Così, qua e là e tra gli altri più risalenti e classici, risuonano anche echi montaliani, leopardiani, ungarettiani visibili ma mai ingombranti poiché sempre intesi e trattati alla stregua di necessari interlocutori. La confessione iniziale, aiutata dall'esergo che cita P. Valéry, di quella *peine infinie* rimanda a un senso di sforzo che tocca lo sfinimento. Non c'è esagerazione, in questo, quanto una ricerca assoluta di perfezione così solida da convincere dapprima se stessa e poi il resto. Anche la scansione delle sezioni è un ordine contenuto in una simmetria pulita dove il tutto è chiuso in uno scrigno da aprire trovando la combinazione. Bisogna entrare nel risentimento che si scioglie liquido per un'età che passa il testimone a un'altra età sopraggiunta, in una fine sentita con coscienza e realismo, tanto che giovinezza e riso, vecchiaia e silenzio rivendicano quasi da sé il proprio posto. Non raramente, però, le lune e le albe (ricorrenti in *Diari*, molto più spesso) tratteggiano un passaggio dalla notte all'aurora, insistono, siglano la pace con una terra che riesce a smuovere la resa al sonno. La pena di un tempo ormai andato trova in *Aforismi* una concrezione efficace. Sono bre-

www.andreatemporelli.com

vi poesie che ospitano dichiarazioni di rammarico mai fine a se stesso ma capace di ribadire l'ordine degli eventi, le posizioni esatte delle vite: «E immagino che quando / la morte a noi verrà, non ci dorremo / se si ricorderanno i cari amici / di noi, parlando, e ci ameranno ancora». Movimento, questo, ripreso nella sezione *Disegni* in cui immagini efficaci fissano prodigi e nuove evidenze, impressioni su carta, come fotografie. Calma e rimpianto, gestione matura del sentimento, pensiero educatissimo e misurato vengono consegnati agli amici di sempre (presenti in *Dediche*, in *Altri esercizi*) vissuti, conosciuti o fratelli solo per mente e passioni, e agli amori, soprattutto quando «felice sospensione ha il mio dolore / nella pausa che alterna suono a suono». Il nocciolo immutabile di conoscenze, affetti, certezze, tempi, lavoro incessante e forme perfette significano, per la Bemporad, un esercizio insieme letterario e interiore, sempre vecchio perché ormai dato e perfezionato e sempre nuovo in quanto sempre attuale. Esercizio, infine, sorretto da una musica ricca che dona alla poesia contemporanea un bagaglio solido ed emozionante.

Anna Ruotolo

Milo De Angelis, *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, Milano, Mondadori, 2011

Forse mai come in questa raccolta di poesie esce allo scoperto la cifra poetica di un autore come Milo De Angelis da ben sette lustri sulla scena letteraria nazionale. Il «buio dei cortili» va interpretato in duplice accezione: una geograficamente concreta della periferia milanese con la lunga teoria di condomini squallidamente identici che dagli Anni Sessanta connotano lo spazio attorno alla città, e una metafisica di una inesausta ricerca sia di un significato esistenziale sia di una parola chiarificatrice. Lo stesso stile desultorio, caratterizzato da molte zone d'ombra e da improvvisi bagliori accecanti di chiarezza e di senso, trovano nell'"andarsene" tra i cortili l'immagine di una luce che compare a tratti all'improvviso.

Non ci troviamo in presenza di un'alternanza armonica — non è senz'altro questa l'intenzione del poeta — e neppure di una zona d'ombra, come potrebbe indurre ad interpretare la lirica d'apertura («A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi / e non si muore»), una specie di "terra di nessuno", quale è riscontrabile in *Come in un'allegoria* di Giorgio Caproni; non ci troviamo neppure in presenza di una realtà frammentata, ma di veri e propri momenti di improvvisi e bruschi passaggi, quasi il mondo apparisse e scomparisse senza l'intermediazione dei crepuscoli.

Eppure «l'alfabeto del momento» è la vita che vigoreggia anche nel buio, anche se non sempre giunge a livello di consapevolezza.

Il buio domina la maggior parte della raccolta sotto diverse "epifanie", le quali anzi si arricchiscono vicendevolmente di significato: il buio dei cortili si pone come realtà di un gioco spesso tragico tra luce e ombra che proietta un cupo senso sull'esistenza degli abitanti, come oscurità agnosica di una situazione impossibile da decifrare e, pertanto, confinata in una ricerca destinata alla frustrazione, come indagine sul senso dell'esistenza propria e altrui inesorabilmente celata all'uomo, come scandaglio all'interno della memoria, come sfuggevoli ricordi adolescenziali che risalgono, come inafferrabili lampi, all'immaginazione del poeta: «L'amore era silenzioso come una congiura». L'esperienza del passato si mescola intimamente con «quell'andarsene nel buio dei cortili» senza sortire effetti. Ogni elemento pare scomparire in un angoscioso indistinto: «uno sconosciuto si sporge / dal balcone con l'asfalto nelle mani».

Ne deriva una sensazione di mancanza di consistenza: il terreno su cui si fissano i piedi

www.andreatemporelli.com

è "liquido" e ci si sente smarriti entro un'irredimibile solitudine: «ognuno è solo il suo andarsene», soffocato da un «nulla» «nel grande paese di Milano», perché «io ero dove tu non guardavi». Il passato preme («Per nascere occorre un ritorno»), ma non riesce ad imprimere una svolta di senso, anzi contribuisce ad oscurare il ricordo e la nostalgia: «Tutto / era nelle parole / portate una alla volta. / Portate a coloro che attendono», per cui non rimane che la desolata conclusione: «È così. La memoria / di un uomo era solamente questa / manciata di sillabe».

Nella sezione *Sei perduto* il protagonista sembra essere il citofono, simbolo di un tipo di comunicazione attuale, contraddistinta da una tecnologia che, se da una parte favorisce le relazioni, dall'altra limita in modo tragico ogni sorta di incontro personale: «È la solitudine dell'uomo, / il suo unico quartiere. Devi guardare. / il citofono è acceso. [...] Così soli, nell'imminenza». Mai così vicini e mai così lontani i cittadini del "villaggio globale". E la parola del citofono, che «chiede ancora / la tua voce», perché, «se non parli, / tutto si oscura», non fa altro che aumentare la «solitudine saliente», tanto da consacrare con feroce sofferenza «l'altissimo dono, / la perfezione di essere solo».

La tensione non si allenta neppure nell'ultima sezione, *Canzoncine*, dove anzi il bilancio di *quell'andarsene nel buio dei cortili* si risolve in un fallimento: «Il nostro pensiero cercava la carne / nel guizzo del pallone e nell'estasi del prato, / [...] Cosa avvenne / lo ignoro. Non siamo tornati mai più».

L'angoscia del nulla agnosico si traduce in una perorazione finale a «voi che siete / stati morti» ad attingere «la nostra verità», a portarla «oltre le tragiche colonne», dove la realtà trova senso e significato; solo allora il poeta-uomo potrà rientrare nella propria casa, la casa dell'essere, e potrà parlare facendo rifiorire una poesia capace di dire "ciò che siamo e ciò che vogliamo".

Lo stile che potrebbe indurre a pensare ad una matrice orfica («Entrano / i tamburini di creta nel respiro / degli equinozi»: «arbusto di parole»), in realtà affonda le radici nel Novecento ermetico (con questo non si intende affatto negare i contatti tra le due linee poetiche), squarciati da improvvisi bagliori di senso («La terra appartiene / a chi l'ha abbandonata») che per un attimo permettono di provare l'impressione di spalancare uno sguardo sull'intera composizione per ritornare subito nelle fitte tenebre.

Giuliano Ladolfi

Narda Fattori, *Le parole agre*, Forlì, L'arcolaio, 2011

Con questo ultimo libro, *Le parole agre*, Narda Fattori compie il suo percorso di ricerca, una ricerca che fa della parola il suo pensiero dominante. Un percorso che parte da lontano, dalle sue prime pubblicazioni, se compito del poeta è quello di "dare il nome alle cose", secondo un antico principio di Mario Luzi. In uno dei suoi primi libri, *L'una e i falò*, pubblicato da Il Vicolo nel 1998, già Narda Fattori sentiva urgere questo rapporto come elemento essenziale del fare poesia («chiamare le cose per nome / è dirti presente in un luogo») in un procedimento che tende a scardinare, a prosciugare per mostrare il pensiero nella sua nudità; così in *Cronache disadorne* la parola si faceva essenziale, asciutta, scarna, rigorosa. Con *Il verso del moto* Narda Fattori segnava una ulteriore tappa «nella più assoluta coerenza» in un arco di tempo che era «scandito da fedele puntualità alla scrittura poetica», come scriveva Anna Maria Tamburini nella *Prefazione*. Ma questa presenza, questa ricerca vissuta fino alle sue estreme conseguenze, questo dissidio tra la *parola* e la *cosa*, tra la *poesia* e il suo *oggetto*, se erano ancora in Narda Fattori motivo di ricerca per dare una risposta al senso del suo *fare poesia* («Vorrei dare un nome al più caro / vorrei

www.andreatemporelli.com

finire il verso /… Sono pronta finalmente / non mi tiene neppure / quest'ultimo canto», recitava nell'ultima poesia di *Il verso del moto*), in *Le parole agre* c'è quasi la certezza di essere giunti al punto del non ritorno. Già il titolo non ammette dubbi, è perentorio, deciso, fermo. Le parole sono agre, aspre, incidono in profondità, se è vero che «dare il nome alle cose vuol dire anche appropriarsi veramente delle cose e degli eventi, degli avvenimenti», come scrive Mario Luzi. Ed è il concetto che per tanti versi ha percorso tutta la letteratura del novecento, nel senso che il linguaggio altro non è che rispecchiamento di fattori sociali, di eventi contraddittori, per cui il poeta si poneva nella sua funzione di «operaio di parole», secondo una vecchia definizione di Bonnefoy, o di «manovale di parole», come ebbe definirsi recentemente Beatrice Niccolai. Narda Fattori porta alle sue estreme conseguenze questo principio. La parola salva, è ricerca e via di uscita, la parola, ossia la poesia, è «catarsi del dolore», come affermava Antonia Pozzi, è quindi e dunque ancora salvezza. È questo il procedimento classico che ha antiche origini e che percorre tutto il novecento, pur nel vuoto della perdita, nel canto montaliano del non sapere. Questo è il filo conduttore che unisce, in un procedimento non ripetitivo, tutta l'opera di Narda Fattori.

La lirica che dà l'incipit a quest'ultima raccolta pone subito il tema: «Io gioco con le parole e con le parole / canto e rido e faccio convito», ma le parole sono anche, o soprattutto, tentativo di decifrare e di esprimere ciò che per sua natura è labile, sfuggente. Nei versi che seguono («Io mi riempio la bocca di parole sensate») c'è certamente dell'ironia, uno sguardo distaccato ma consapevole su questo rapporto tra la parola e il suo oggetto, come se il vero senso del fare poesia fosse quello di dare significato a ciò che per sua natura è provvisorio e incerto: «povero pensiero e povere parole».

La parola è importante, non bisogna sciuparla, suggeriva Edoardo Sanguineti, proprio per questo essa diventa espressione di poetica e di contenuti, diventa domanda, perché la poesia deve porre domande, a cui il lettore cercherà di dare risposte: «Le parole scendono in gola trafiggono / faringe e laringe s'aggrumano / nell'inespresso dire / nella sola parola che non viene a me a dire», reciterà nella seconda lirica e riprenderà in una delle ultime come in circolo, in un filo conduttore che non ammette ripensamenti. E la morte, o il pensiero della morte, viene richiamata da Narda Fattori con il distacco e la serenità di chi ormai si volge alla fine («e dentro un fuoco che mi brucia / una voglia intatta di andare verso sera»). Allora può anche cantare l'altrove, immaginarsi arrivata al punto del non ritorno, nella metafora di un paese immerso in una «radura di silenzio», là dove «ogni traccia del viaggio è scomparsa», lecito chiedersi «dove sono? Quale silenzio è questo?», domande e ancora domande dove sta il senso della vita, domande a cui nessuno risponde e a cui solo la poesia offre un suo pegno di senso e d'amore: «Me ne andrò dunque sola all'oscuro / ma non avrò paura non mi stupirò / se nessun luogo è in attesa».

Ma Narda Fattori sa che «la forza di una sola goccia / scava abissi crea stalagmiti», e che non «si può imparare la vita / senza farsi del male senza scivolare», per questo la poesia non può che raccontare la vita in un itinerario che mette in rapporto l'individuo con il mondo e con la storia, fino alla sua conclusione: «l'abbraccio del crepuscolo / m'aspetta appena svoltato l'angolo». Una poesia che scava dentro, quasi testamento in cui tutto è detto per aprire una porta verso l'inconoscibile, descrizione e documento di sé questo libro: «Mi spoglio delle piume ad una ad una / non servono per un volo definitivo / mi aspetta la catapulta per l'addio / che mi spinge oltre la sosta».

www.andreatemporelli.com

Narda Fattori canta questo distacco con la certezza che dietro l'angolo ci sarà un fine solo se si recuperano quei valori che furono dei nonni e dei propri cari, perché «se non hai passioni e sogni grandi / resti all'anagrafe solo un rigo nero». Sono i valori di una società contadina, di questa gente e di questo mare, dove i bambini si divertono a costruire «piccoli soli / dai lunghi raggi», che è speranza verso il futuro, perché «il solo miracolo che tiene il senso / delle mie parole è un fiore da marciapiede».

Con questa certezza è vietato guardarsi indietro, è vietato raccogliersi in nostalgici ricordi, se non in quello della memoria dei propri cari («Trovano pace i miei morti / in catacombe di memorie»), ma si può e si deve ancora guardare avanti con la certezza che la vita, tutta la vita, anche nel dolore, è «immeritata meraviglia», dono gratuito e incalcolabile: «Partirò — mantengo le promesse — partirò / con la rondine che ha perso la rotta / il compagno il nido e la grondaia / e non ha ai rimpianti né volge lo sguardo / sulla terra che fu dono sempre / immeritata meraviglia».

È questa voce che fa di Narda Fattori una testimone di questi tempi («non temo le tempeste / che rubano il fiato […] inciampo sull'erba e frano / nessuno che senta come urla il silenzio»). Il suo è perciò un sorriso ironico, compiacente e beffardo di colei che sa che nulla può cambiarsi se non nella certezza del dubbio che è fonte di ricerca e di lenta faticosa conquista. Lo dice con la stessa tranquilla consapevolezza di chi ormai sa di non essere sopravvissuta agli eventi, ma di averli accettati, e per questo di averli dominati: «il dubbio mi ha indurito le arterie / e tuttavia morirò con un sorriso / sull'iride scura per la benevolenza del fato / che mi volle finalmente quietata / non sopravvissuta». La risposta è ancora in questa bella metafora: «La notte si era appisolata / nel grembo dell'aria quieta». Ed è sempre in questi versi ancora la domanda, sempre la stessa domanda: «Andavo per andare / con i piedi sporchi nella vita / che chissà dove incontra la sua fine».

Potremmo fermarci qui perché ciascuno possa dare la sua risposta. Narda Fattori lo fa, e lo fa come fanno tutti i poeti, una risposta di ricerca ancora e sempre nella parola, dove trovare le ragioni del suo fare poesia: «Sarai mia cura e medicina / parola sporca — mio lemma amaro // mia passione / infine salvezza mia».

Bruno Bartoletti

Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali*, Milano, Mondadori, 2012

Ci sono libri che nascono col tempo, e altri che nascono da altri libri e ne danno una nuova misura, pur senza intaccare la naturalità prima, eppure aprendo il discorso a qualcosa d'inedito. Così la poesia si deposita e decantando assume nuove pose, conta l'inserimento di voci altre, ma inequivoche. Accade che aprendo *Da mani mortali* di Biancamaria Frabotta si abbia l'impressione di trovare restituita per intero la trama di un dialogo che si svolge tra natura e cultura, e che, approdando a quest'ultima, si volge in direzione della nostra più nuda civiltà. Un discorso cominciato quasi un decennio fa con *Gli eterni lavori* (San Marco dei Giustiniani 2005) e proseguito poi con *I nuovi climi* (Stampa 2007), e quanto mai unito al precedente "Specchio" intitolato *La pianta del pane* (Mondadori 2003). Si legge infatti tra i versi d'apertura: «La pianta è un cantiere sempre aperto / a chi vi torna senza averne memoria». E quasi senza memoria — senza il vincolo "esclusivo" di aggiunte e soppressioni — Frabotta compone nella nuova occasione di poesia, col potare e l'innestare, un quadro d'insieme tutto rivolto agli esiti ultimi della sua produzione. Una confidenzialità sapiente, un tono che della meditazione si fa vanto per la sua

www.andreatemporelli.com

estrema prossimità al presente delle opere e — saremmo tentati di dire — dei giorni. Delle opere e dei giorni in una cosmogonia minore, con l'unica creazione di una realtà per tutti accessibile: il solo mondo ulteriore possibile è quello della scrittura, il resto di per sé non dà vanto, se non a mezzo di concretezza e lucidità. A tale movimento senza sbalzi e in costante levare, la poesia di Frabotta ci ha appunto abituato a partire da *La pianta del pane* e continua ora in questo *Da mani mortali*, rinnovando la dimensione di respiro e ritmo profondo, abolendo con pacatezza e distensione le possibili apnee. Questo per l'intrinseca possibilità (propria a certa poesia) di ridursi a misura delle cose, senza tuttavia cedere alla loro invadente oggettività: rende la loro essenza visibile, in maniera invisibile, "cantabile". Si unisce così il moderno all'antico, attraverso l'immagine trafelata del mito, come per quell'Achille tratteggiato per contrappunti nella sezione che ha nome *Come staccarsi dalla propria ombra*, o, prima ancora, nell'almanaccare saggio e popolare de *Le fasi della luna*. Parlare di breviario laico smentirebbe tuttavia gli accenti più disarmati di questa umanissima poesia: smessi gli abiti degli eroi, e gli abiti più scaltri (o scaltriti) della retorica, viene riletta una tradizione "in minore", che apre e feconda «le deserte parole dello sconforto». È da questo abbrivio che prende accordo la costante e minuta percezione di senso e ragione, estremi di un percorso che conduce a qualche critica certezza. Prima di tutte, la certezza di ricevere da quelle mani, che campeggiano nel titolo, una scrittura in cui la tradizione agisce come fermento: dagli echi virgiliani delle prime sezioni (in cui evidente risulta il prestito sapienziale delle *Georgiche*); agli sdrucciolii caproniani nella poesia dedicata al suo Giorgio e alla sua Genova appesa controluce alle *Stanze della funicolare*; al tuffo di Esterina ormai sintomo di una parca e dignitosa rassegnazione alla vita; all'ancora più pervicace funzione delle occasioni montaliane dispiegate specie tra *I passi senza importanza*. La voce di Frabotta, comunque, si traccia e si modula con la nettezza incisoria del chirurgo (come suggerisce in figura il «dottor Tulp», già immortalato da Rembrandt): s'incardina alle corde di nomi e figure fino a dispiegare le note di un'elegia luminosa quanto dolente. «Sono uscita senza voltarmi / pur di non perderti. / Senza battere ciglio / ho varcato la soglia / verso scale in discesa / nonostante il tutto / nonostante il nulla / della sopravvivenza»: la parola si accosta con discrezione alla morte descritta nella *suite* minutissima delle *Poesie per Giovanna*, e solo attraverso un indiziario di minimi scarti sembra accalorarsi e trovare consiglio. Poco più oltre, infatti, un piccolo bestiario si dischiude e l'allegoria profila i contorni animati della sintesi tra l'infinito e il buio dell'esistenza: con toni di timore e tremore, di "tortore" e di "volpi" — lievi sono i sentori dell'etica fortiniana — appare *Il miracolo delle lingue*, del dialogo che giunto a comprensione accusa ora in immagine la speciosa Babele del mondo e delle sue rappresentazioni. La coscienza del lavoro ha infatti la sua mèta, e la concertazione del libro si rivela nei passaggi di cornice che aprono e chiudono il libro: se il motivo della *quête*, della caccia, apre come il tocco di bacchetta alle sonate del libro («E bisogna cercarli / [...] stanarli / dai loro nascondigli / i pochi (troppo pochi!) poeti»), nella chiusa, con accenti di marca eliotiana, il sipario cala sull'opera e sulla sua necessaria ineludibilità, sui suoi irrimediabili accenti, «perché un poeta» infine «sa / quando risuona la sua ora».

Marco Corsi

Antonio Melillo, *Durata del mezzogiorno*, Lanciano, Rocco Carabba, 2011

Michel de Montaigne, in un passo degli *Essais*, scrive, in prima persona, raccontando

www.andreatemporelli.com

(com'è tipico del suo stile) il suo quotidiano per giungere all'universale: «Mi accade spesso di rappresentarmi quasi con piacere eventualità mortali e di restarne in attesa. Mi immergo a testa bassa, stoltamente, nella morte, senza ragionarvi e senza averne consapevolezza, come in un abisso muto e buio che mi ingloba [...]. In queste morti brevi e violente mi attendo come conseguenza più consolazione che inquietudine». Così, in questo brano, il filosofo francese riassume anche la condizione della poesia di Antonio Melillo in *Durata del mezzogiorno*, che andiamo ad analizzare. Il poeta, infatti, si immerge, nell'intero svolgersi del libro, a più riprese, in ogni lirica anzi, nel mistero della Morte, non la sua, quella di Alina, pare, la non meglio specificata protagonista. Se ne immerge, e certo non per ricavarne inquietudine: è una consolazione, la più semplice per uno scrittore, quella di Melillo, ovvero il liberare su una pagina bianca tutta quella devastazione interiore che altrimenti non sarebbe semplice placare. Uno sfogo, certo, ma raffinato da un *labor limae* quasi manieristico. «La confusa lontananza rimane / sempre sullo sfondo dell'orizzonte / ad impedire ora di essere dialogo, // come si potrà allora essere canto? / Eppure, mentre si dice, si tenta». In questo affannarsi sfocato sul lutto, descritto come assenza, già nelle prime poesie, perché di fatto tale è il suo significato, mancanza di un volto prima famigliare, di parole d'affetto o di conforto, non per forza da proiettare ora in attesa di un aldilà, Melillo non sceglie la strada dell'affettuoso chiamare a gran voce, cede al ricordo, certo, che tuttavia è solo in alcune particolari circostanze commosso («Alina, la tua vita è storia, / echeggia nelle orecchie: anticipava / l'appuntamento per avere / da aspettarti con il walkman, quel che era / un ragazzo; le sue parole / lungo il muro perdurano quanto / il regalo di una pianta grassa [...]»), bensì ritrae l'esperienza della morte sullo sfondo metafisico della città delle «luci abbrunate sui viali», della tangenziale che termina nel suo «rotolare di ruote / sul catrame», della natura delle stagioni in cui si riconosce il ciclo della vita. Il risultato è un canzoniere di dolori, ma anche una fenomenologia dei moti interiori di chi rimane, che si legge come un macrotesto nei titoli della sezione centrale di *Eletti senza fine*, e che riporteremo a sprazzi: dal *Sanguinare* della ferita aperta, del perché da affrontare «guardando i resti / ricoperti di fiori», al *Nulla si squassa* di quei catulliani e foscoliani «Cumuli di cenere in una terra / verde», alla constatazione che "the days of life" sono inevitabilmente un *Trascorso* che lascia «impronte dell'attesa e di null'altro», all'affacciarsi finalmente, con *Lo sguardo del giorno*, di una novella speranza di «un fiore che domani / sboccerà nuovamente», speranza che tuttavia è *Inutile*, si fa inutile col frammentarsi del ricordo, coi pochi oggetti sparsi che non riescono a far forza a «quel cielo di latta» perché si faccia sentire, non rimanga nel suo forse cinico mutismo. E infatti la sezione potrebbe concludersi con la mirabile strofa, proprio della lirica a titolo *Inutile*: «cosa resta ancora da conservare? / il foglio bianco e poco inchiostro, / fragili come vetri di finestre, / un prato manca difeso dal cielo / e un fruscio come di gonne alla soglia // non è una visita, ma una foglia spinta dal vento». Quest'ultimo verso, poi, ci apre anche un orizzonte interpretativo ulteriore: quella di una visita, dell'aprirsi di «una maglia rotta nella rete», non era forse la stessa ricerca di Eugenio Montale negli *Ossi*, nelle *Occasioni*, nella *Bufera*? Ebbene sì, Melillo è profondamente montaliano; lo si legge qua e là nell'opera, in indizi inequivocabili: quando descrive Alina, si parla spesso, quasi un tic linguistico (di cui si avrà modo di trattare

www.andreatemporelli.com

parlando, in seguito, a livello stilistico), di una «frangetta», si parla altrove di «vano guizzo tra le nubi», di turbini e trombe d'aria, di mare, di «limine», di quell' «ombra inferma del mezzogiorno» che già si immagina nel sintagma nominale *Durata del mezzogiorno*: queste sono patrimonio del poeta genovese, quel «ti libero la fronte dai ghiaccioli» da una parte, quella «frangia dei capelli che vela la fronte puerile», o ancora il «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi» che era anche di D'Annunzio si riflettono costanti in tutta l'opera di Melillo, che anche lavorando sugli endecasillabi si richiama alla tradizione che Montale infrangendo confermava e continuava. Tentando una definizione per termini di paragone, *Durata del mezzogiorno* sarebbe lo svolgersi di *Xenia* (sezione di *Satura* che Montale dedicò alla moglie morta, dove albergano i mirabili versi «ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale / e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino», forse i più luminosi mai scritti sull'assenza) con le immagini, il desiderio, le attese, le speranze e le disperazioni degli *Ossi di Seppia* e della *Bufera*. Tutti i testi, dunque, sono un tentativo di richiamare alla vita, di conservare per un istante ancora su questa terra, l'immagine dell'amata irrimediabilmente (forse) perduta. Richiamare quel suo corpo e quella sua anima a nuova vita letteraria è necessità nascente dall'ipotesi che sia «la memoria a render vivi i morti». Come scrive Elisabetta Brizio in una recensione a questa stessa opera, «*Athanatoi thnetoi*, *thnetoi*, *athanatoi*, morti immortali, immortali morti: tali, come nel frammento di Eraclito, sono le ombre dei vivi morti, dei morti vivi, nel tempo ambiguo, vivente morente, che muore e rivive in ogni frazione temporale della poesia». Indizi di un tentativo di approccio ad uno sguardo religioso sulla Morte, ultima speranza di *rivedere*, «ritoccare» di nuovo l'amata, sono sparsi qua e là nel testo: «credere che Dio ascolti le preghiere, / e le tue orecchie, legate sempre / a quei pendenti, ascoltino per lui» (il tentativo dantesco di collocare l'amata, splendida di rigogliosa femminilità mai perduta, su uno scranno al fianco dell'Onnipotente, per Melillo è ancora tutto da verificare, tutto da credere); la vita di chi resta è cristologico «flagello» di «inseguire la speranza»; lo sguardo al cielo corrisponde al «soddisfare la brama di credere»; «allontana questo calice di speranza», chiede l'autore ad un dio con la d minuscola, che non trova, non riesce ad abbracciare. Non se ne esce: è impossibile estrapolare lo sguardo dell'opera verso la religione, tanto che da un lato potrebbe essere definita "poesia sacra senza Cristo", dall'altro potrebbe rammentare una lunga, imbellettata preghiera, con gli occhi fissi a un «cielo di latta» da cui attendere un segno. Per concludere rispetto ai contenuti dell'opera, individuiamo ancora *en passant* due particolari che, fra i tanti argomenti di discussione lungo i quali questo ampio lavoro di Melillo permetterebbe di incanalarsi, meritano un trattamento per così dire privilegiato: i riferimenti intertestuali e, *last but not least*, una montalianamente provvisoria finale rappresentazione del *main aim* dell'opera stessa. Si cominci trattando della intertestualità: già si è raccontato del legame a doppio filo con Montale. Tuttavia nel testo non è solo il poeta genovese a farla da padrone; la poesia di Melillo è *docta*, colta, apprezza l'ampio respiro, e ciò si riscontra leggendo proprio nelle citazioni, nei rimandi ad altri autori, vicini e lontani: il lessema «van-», i suoi derivati vanità, vano, vani etc, ricorrono diffusamente nel testo, con chiaro riferimento al *vanitas vanitatum* proverbiale del Qoelet, nonché a certe «vane speranze e 'l van dolore» di un Petrarca di cui si riprende anche, con guizzi

www.andreatemporelli.com

arcaicizzanti, lo stile (esempio, balza all'occhio un «verno» sostituito per ragioni metriche ad «inverno»); un «alveare bruciato appeso / ad un salice» rimanda aridamente a quello stesso salice su cui Quasimodo, e il popolo ebraico nei Salmi, appendevano le loro cetre; nel già citato «cumulo di cenere» si riscontrano ascendenze catulliane, di quel celeberrimo carmen 101 (*Multas per gentes et multa per aequora vectus*) e al «*mutam nequiquam alloquerer cinerem*» che fin dalla pubblicazione del *liber* fu proverbiale e fece scuola; o ancora «Ognuno è lo stesso ovunque nel mondo» è una *sententia* che ritorna sulla riflessione riguardo la *mutatio locis* che già Seneca, e in seguito Petrarca (in *Solo e* Pensoso) hanno affrontato; le «ombre di ricordi sulla caverna» non sono forse quelle di Platone?... come si sarà ben inteso, benché sarebbe lecito continuare all'infinito, scegliamo di fermarci qui, lasciando al lettore il piacere della scoperta. In secondo luogo, come si era anticipato, occorre soffermarsi sul termine ultimo dell'opera, il minimo comune denominatore che raccoglie tutti i testi, l'immaginario vento che ne spira attraverso. Tuttavia, prima di approdare a questa riflessione conclusiva, alcune considerazioni stilistiche: l'opera si arrovella attorno alla forma chiave italiana dell'endecasillabo, così come i lineamenti metrici sono quelli tradizionali che però sono, riprendendo la recensione di Elisabetta Brizio su *Nuova Provincia*, «indirettamente evocati, anche se mai fedelmente ricalcati — al contrario trafitti, alterati e sfasati, come in un ologramma imperfetto». Non mancano allitterazioni («divella il vento i tetti di chi tenta»), profondi enjambement, sempre a riprendere in virtù del "trafiggere" la forma tradizionale, tic linguistici (che circoscrivono anche i contenuti, di volta in volta differenti, in una dimensione conosciuta, circoscritta, famigliare: speranza, solitudine, la figura del vecchio, la frangetta, la nube, l'assenza, il viale, il calice non sono solo parole-chiave, ma anche epiteti fissi, quasi creando una poetica della ripetizione che percorre tutta la costruzione testuale), infiniti che corrispondono verbalmente all'Infinito mistero di cui si cerca di dipanare la matassa, e così via. Come si sarà notato, se stile e contenuto, in ogni arte, sono strettamente connessi, in questo caso si sovrappongono, e non esiste una scelta lessicale, una forma perifrastica, un'immagine della scrittura che non sia possibile connettere coi temi che caratterizzano globalmente le liriche… Si era accennato, precedentemente, a un *main aim*, alle fondamenta dell'opera. Chi è il poeta? Cosa ci racconta? Perché questi toni? Perché solo la morte? Tutte *quaestiones* lecite, anzi necessarie. Non si può rispondere a tutto. Si sono cercate di esprimere, nel corso dell'analisi, le cause attraverso gli effetti, il «pensiero della morte» attraverso le tracce scritte di questo calvario (che Montaigne chiamerebbe «meditazione sulla libertà») del rendere per schemi logici ciò che apparentemente non è possibile inquadrare. Tuttavia l'opera ci lascia ancora due o tre citazioni significative, che forse possono riassumere per intero tutto questo ragionare. Qual è il contesto? si chiede il lettore: «Lo scenario // è quello dell'uomo che per mancanza / abita la distanza». Il poeta è proprio quest'uomo, che narra di una dimensione a metà tra la vita e la morte, il ricordo di qualcosa che non esiste più. L'effetto è quello di ascoltare la canzone di un cantante ormai morto: esiste quella testimonianza, che vive a metà, né umana né divina. O ancora, in quale rapporto si pone il poeta nei confronti della morte? Semplicemente risponde con un'altra domanda: «Perché la morte // non muore e lascia vivere la vita?». Riflessione bambinesca, quasi da "età dei perché", con l'eco di un

www.andreatemporelli.com

vecchio canto di chiesa, in cui di fronte al Sepolcro vuoto di Cristo, si esclama «Ho veduto morire la morte!», eppure, per quanto candida, arriva dritta al centro della questione: perché la morte esiste, perché questo eventuale Dio ha creato la morte?…

Per concludere, una terza impressione: «Basterebbe ritoccarti / per sentire che ci sei oltre / questo cielo di latta, invece ti chiamiamo / per nome, ma il silenzio ci fa eco». Qui l'immagine richiama a un film romantico, visto e rivisto in televisione, la cui uscita al cinema si è persa nella notte dei tempi: *Ghost*. Un fantasma e la donna che ha amato, che si incontrano per mezzo di una medium. La scena indimenticabile, strappalacrime, è quella del bacio incorporeo fra i due, uno esistente, l'altro solo spirito: così avviene nella poesia di Melillo. La poesia è quel *medium* nel senso latino del termine, che avvicina per l'ultima volta, ma per un istante eterno, due universi separati, lontani, lascia che questi si contaminino l'uno nell'altro, persi in un amore indivisibile, di qua e di là del cielo, in un rifulgere di luci ed effetti speciali.

Marco Godio

Matteo Munaretto, *Arde nel verde*, Novara, Interlinea, 2011

Per le edizioni di Interlinea e con la prefazione di Fernando Bandini, è uscito nel 2011 la raccolta di poesie *Arde nel verde*, di Matteo Munaretto, conosciuto dagli studiosi per aver collaborato all'edizione commentata dei *Frammenti lirici* di Clemente Rebora con Gianni Mussini e Matteo Giancotti (Novara, Interlinea 2008) e per essere stato compreso nell'antologia *Il miele del silenzio*, curata da Giancarlo Pontiggia sempre per Interlinea e apparsa nel 2009.

La raccolta si presenta come libro d'esordio e che trova nell'esergo tratto da San Bonaventura il tema di ispirazione: «habes unde subleveris in admirationem» e proprio nell'*admiratio* va ricercata la cifra interpretativa di un atteggiamento poco consono alla mentalità consumistica postmoderna. Il sostantivo è composto da un parte prenominale *ad* che indica "andare verso", "accostarsi", "uscire da sé per l'altro" e dal sostantivo *miratio* che trae da *miror* il significato di un "guardare con stupore", di "contemplare con meraviglia, con intensità".

E proprio su questo sguardo, rivolto all'esterno sulla vita e sulla natura e rivolto all'interno sul sentimento d'amore, si snoda l'avventura conoscitiva descritta nella raccolta. L'uomo contemporaneo, sollecitato da una mentalità strumentale e mercantile della realtà, immerso in mondo artificiale cittadino, massmediale e internettico, ha smarrito la capacità di osservare il mondo in modo disinteressato per carpire il solo elemento della bellezza.

Già negli Anni Settanta Eric Fromm in *Avere o essere?* si soffermava sul fatto che la civiltà occidentale, dominata dalla scienza e dalla tecnologia, avesse condotto il cittadino europeo a valutare il mondo soltanto in termini di sfruttamento. A distanza di qualche decennio dobbiamo constatare che il pericolo si è aggravato in modo esponenziale: non solo il contatto con la natura non rientra più nell'esperienza della maggior parte dei nostri bambini, ma per molte persone la realtà virtuale ha preso il posto di quella reale con le conseguenze di disumanizzazione che questo fatto comporta.

Il poeta, sulla scorta di un Luzi onnipresente, non si pone ad argomentare sul problema, ma si lascia trasportare dall'incanto della vita percepita attraverso occhi nuovi, come suggerisce il titolo della seconda sezione. E a tale risultato non giunge per un'operazione intellettuale, ma perché si sente parte di questa bellezza («di lei infinitamente m'ubriaco»), si scopre immerso in essa mediante un moto interiore di empatia che lo mette in relazione con la totalità

www.andreatemporelli.com

dell'esistente: «Pensavo che la ragione / che non ama è poco o nulla, / non altrimenti trova ciò che cerca».

E solo il canto poetico, sostanziato dall'amore, concede al poeta la possibilità di superare le barriere che separa l'uomo dalla materia e di lanciare al lettore un messaggio di speranza perché, secondo l'insegnamento di S. Paolo, «è gloria / la doglia del creato» («l'albero / di vita non è vinto / dal male ricevuto»). Se la poesia nasce da un sentimento di «mancanza», di «esilio» e di «nostalgia» per una bellezza che l'uomo rischia troppo spesso di dimenticare, tocca proprio a quest'arte tenere viva la fiamma dell'incanto: «Non sa forse che è il magma / che bolle nella rosa ad appiccare / vita all'esistente». Qui pulsa la vita, l'entusiasmo, la felicità di esistere, di conoscere, di amare. La persona amata conserva qualche tratto della donna angelo, ma perde quell'aureola di sacralità ieratica per collocarsi all'interno di una sacralità terrena dove anche la carne diventa «ligia e innamorata», perché i miracoli che esplodono sotto gli occhi sono soltanto «avvisaglie / d'eternità».

Sia pure con toni più entusiastici, in Munaretto troviamo uguale disposizione d'animo rilevata nella raccolta di Riccardo Ielmini *Il privilegio della vita*, uno dei testi cardine che decretava in modo inequivocabile la fine del "lutto" novecentesco e preconizzava un atteggiamento costruttivo di fronte alla vita, che va colta nel suo splendore («Tieni fede a ciò che esiste»), nonostante la presenza del limite: «Questo strazio di tutto il non eterno». Con tale disposizione d'animo Il poeta può percepire una relazione totale con l'esistente, con il ciclo annuale delle stagioni («Ad ogni giro / di danza si rinnova / giovinezza si specchia in verità») che lo aiuta a "vedere" il mondo con occhi grati («Vieni dove l'amore è traboccante») e soprattutto riesce a ristabilire un profondo contatto con il reale («tutto il saputo del mondo vacilla»), superando ogni crisi gnoseologica. Ne deriva un atteggiamento di profonda gioia («adempi al massimo / ufficio umano che di fu dato / la gioia») nel contemplare con occhio grato, di ascendenza francescana e nel percepire «la lingua dei fiori e delle cose mute» (Ch. Baudelaire): «le tue robinie / son già lungo la strada ad aspettarti». Ci troviamo intimamente lontani dalla mentalità positivista e utilitarista secondo cui il mondo altro non è che uno strumento di sfruttamento per l'uomo — e qui il magistero di Luzi inizia a diffondersi —, tutto quello che si vede è dono gratuito di Dio, dono che va accolto con francescano rispetto e responsabilità: «il lampo dove / appare nunziale tra fugace ed eterno il patto».

Il linguaggio astratto proprio del lessico filosofico, come pure quello della tradizione aulica («procella»), spesso postulata dalla rima, e il tono confidenziale si amalgamano all'interno di una necessità di dire che supera le barriere dell'espressionismo, come troviamo nella poesia di Rebora. All'interno dello stile di Munaretto, infatti, urge l'insegnamento di Dante («immilla», «navicella») e soprattutto quello di Mario Luzi («vampa», «Però ti prego»). Metricamente il testo è sempre sorvegliato con attenzione e con effetti che non vanno sottovalutati; i seguenti quattro versi: «Da te l'ocra peluria dei boccioli / è intiepidita, un sisma / sottile muove i rami, i capillari, / le linfe finché il flutto sfocia in cima» sono costituiti da tre endecasillabi con un settenario in seconda battuta, ma celano endecasillabi che si rincorrono scavalcando gli "a capo".

La poesia di Matteo Munaretto, quindi, ci trasporta ormai lontano dal "lutto" novecentesco: la negatività montaliana e lo sperimentalismo linguistico appaiono definitivamente superati. La parola "vola alta" e cerca di "re-incantare" (nel senso weberiano

www.andreatemporelli.com

del termine) il mondo. La poesia torna a dire "ciò che siamo e ciò che vogliamo", ritorna a parlare dell'uomo all'uomo e si pone come annuncio di un mutamento di mentalità nei confronti di una realtà drammaticamente sottoposta ad uno sfruttamento selvaggio.

Giuliano Ladolfi

NARRATIVA

Claudio Bagnasco, *In un corpo solo*, Pescara, Quarup, 2011

Un libro di racconti. Forse anche un romanzo. Forse tanti racconti che stanno, come anticipa il titolo, «in un corpo solo», e che perciò agiscono come capitoli di romanzo. E tanti altri sono gli estremi che Claudio Bagnasco "accorpa" e "incorpora" l'uno nell'altro: innanzitutto, appunto, la diversità del libro di racconti e l'unità del romanzo, in modo tale che i personaggi delle singole storie appaiono, se guardati da un poco più lontano, come i protagonisti di una storia più grande, che però non ha, ugualmente all'avventura umana, conclusione e inizio precisi. Non si sa, infatti, perché la narrazione dell'autore sia cominciata e terminata là e quando è cominciata e terminata, ma appare evidente, alla fine, che si sia narrata una *comèdie humaine* contemporanea, che abbia in sé tutti i principi e i fini, e in particolare nessuno, delle commedie, o tragedie, umane. Altri estremi che Bagnasco fa abbracciare riguardano lo spazio e il tempo: i racconti potrebbero bene essere stati inscenati ovunque e in ogni tempo, ma non è difficile intravedere certe strette atmosfere della sua Genova, dove tra le due righe non lontane del mare, giù a Caricamento, e dell'Appennino Ligure, a Nord, è narrata una città intera, con le sue case accalcate, i locali del lungomare accoccolati nello scoglio e le stradine e le piazzette che sgomitano fra i palazzi, dove, tuttavia, la vita pare, più che altrove, espandere il petto e correre in libertà. Gli stessi personaggi sono di una quotidianità emblematica: emblematica, appunto, perché rappresentano se stessi e l'emblema umano; così il violinista, la studentessa, il professore universitario, il perdigiorno, la manager, l'impiegato, il calciatore, il barista diventano prima emblemi di sentimenti, passioni, ossessioni, poi, ancora più intensamente, di forze, sforzi, conflitti esistenziali. Yuri del racconto *La storia di Yuri e della lunga dell'acquario*, Alfredo del racconto *Lo smisurato*, Carla del racconto *E adesso?* (cito a caso) sono forse dei genovesi, ma potrebbero anche essere, in ordine, lo sciupafemmine nella sala giochi del nostro bar di quartiere, l'eccentrico, forse addirittura folle, del nostro paese, la donna bella, sola e in carriera del nostro ufficio di città, eppure potrebbero essere, inoltre, gli emblemi delle nostre sconfitte, rinunce, incertezze, o magari successi, o, sicuramente, delle nostre domande irresponse. Al pari, il narratore di tutti i racconti, eccetto due o tre, è onnisciente, ma non perché conosca ogni cosa dei personaggi o delle storie, ma perché, all'estremo, vaga per ogni circostanza e momento sulla traccia di qualcuno o qualcosa che devia continuamente, all'ultimo istante, senza lasciarsi affrontare, di un senso che si fa subito insensato appena lo si raggiunga: proprio per questo i racconti hanno sempre un finale chiuso ma che, ovviamente, si mostra anche aperto, anzi, spalancato. Potrei continuare con le tecniche narrative, nelle quali si passa dal discorso indiretto, all'indiretto libero, al diretto e, all'opposto, al flusso di coscienza, ma vorrei soffermarmi un poco, e concludere, con il genere e con il linguaggio, nei quali, pure, gli estremi si stringono l'un l'altro. Il linguaggio risulta dall'accoppiamento, come per i cromosomi, di due codici genetici opposti che si rendono complementari: l'immediatezza del registro basso e la raffinatezza di registri in ascensione; si tragitta da

www.andreatemporelli.com

frasi digrignate, come «sì che mi piace quando m'inculi inculami inculami allora gli sputo nel buco del culo e glielo infilo» del racconto *Solo*, a frasi che sembrano di poesia, come «se solo non fossi rimasto lì col silenzio che mi grondava dalle labbra, dagli occhi, oggi chissà tra me e Mara» del racconto *La paura*, con in mezzo il salto per vari gradini di registro. Ugualmente, mi vengono in mente due codici genetici opposti, resi infine complementari, se mi costringo a stabilire un genere per il libro di Bagnasco: immediatamente citerei il genere realistico, ma poi, di riflessione, quello surrealistico. I racconti e i personaggi, infatti, spesso nascono da situazioni realistiche e poi crescono per nulla coerenti, ma deformandosi sino al surreale, come nel racconto, ancora una volta emblematico, *Davide dal lunedì al venerdì*, in cui il protagonista degenera dalla oscura quotidianità al limpido sadismo di torturatore e forse di omicida: qui ci troviamo, di nuovo, ad un estremo, tuttavia ogni storia, in maniera impercettibile oppure evidente, superfeta anche solo un dialogo, un gesto, un avvenimento di un realismo a tal segno spietato da risultare surreale, cioè implicato con le realtà più cieche dell'inconscio e del mistero. O, più semplicemente, Bagnasco è uno scrittore clinico, con in mano il bisturi più che la penna e capace di sezionare il corpo della realtà per rivelarne le interiora e con esse ogni patologia. Infatti, taciuta, dissimulata, nascosta dentro tutti i racconti sta, se osserviamo bene come attraverso un'immagine stereografica, un'affilata violenza, e male e degradazione, che traspaiono dalla pagina su verso il lettore, sino a ferirlo. E sta pure in questi racconti emarginazione vera, che acciuffa e trascina via i personaggi quando più, proprio, sembrano vivere con gli altri e degli altri: qui, ad esempio, citerei Giacomo, protagonista del racconto *Ogni volta che Giacomo fa certi pensieri*, che scivola nell'onanismo sulla china, viscida, dell'altruismo; o ancora Yuri del racconto *La storia di Yuri e della lunga dell'acquario*, che in una specie di bellissima analessi contemporanea o contemporaneità analettica vive la contraddizione tra ciò che lui sa e ricorda di sé e ciò che gli altri pensano e sperano di lui. Di più, l'immagine falsa che agli altri appare non è neppure pirandellianamente sprezzata, benché per necessità accettata, dai protagonisti, ma quasi preferita perché forse migliore della vera. Gli estremi dello stile narrativo dell'autore, dunque, si uniscono «in un corpo solo» per rendere la figura emblematica dell'uomo contemporaneo, degradato, patologico, vanamente e quotidianamente violento. I protagonisti dei racconti, infatti, si rigirano sulla loro vana quotidianità come su un letto d'incubi, anche quando ridono o sono affettuosi, aspettando risvegli che si riveleranno più onirici dei sonni. E tutto ciò è lasciato dall'autore senza una spiegazione, ma non per premeditazione, bensì perché nemmeno lui ne possiede una, nessuno ne possiede; e il lettore è lasciato a vagare nel libro senza un senso da seguire, tanto che potrebbe cominciare a leggere dalla fine e procedere a ritroso, oppure dalla metà o dai tre quarti o da un terzo, così come nella vita si è lasciati in un orizzonte di sensi possibili da seguire, inseguiti dalla morte. Il «corpo» dell'uomo raccontato da Bagnasco è «solo», cioè senza alternative, come la cella della galera, e malato di male e di mistero.

Daniele Barni

Marco Candida, *Il bisogno dei segreti*, Torino, Las Vegas, 2011

Marco Candida è nato in Italia, per la precisione a Tortona, in provincia di Alessandria, nel 1978; ma non sembra uno scrittore italiano, sembra uno scrittore americano. Non a caso vive buona parte dell'anno nel Sud Dakota e ha una compagna statunitense. Voglio dire che il destino uno se lo va a

www.andreatemporelli.com

cercare e che l'immaginazione di Marco Candida ha con ogni probabilità trovato, in America, l'*humus* migliore nel quale pienamente germogliare.

L'autore cui Candida somiglia di più è Stephen King (e su King Candida ha scritto un mirabile saggio dal titolo *Quel MacDonald's di Stephen King*, apparso pochi mesi fa su *Doppiozero* e di cui in Italia non ho mai letto l'eguale). Paragone impegnativo, certo, quello col romanziere del Maine. Di King, Candida possiede il dono del ritmo, la secchezza funzionale alla storia, e una precipua angolazione visiva; cioè Candida scorge il lato oscuro delle cose, ma rispetto a King lo fa in maniera meno apocalittica, più morbida e in definitiva ingannevole. Leggere Candida equivale a scambiare quattro chiacchiere con una persona gentile che d'improvviso si sporge verso di te tirandoti un cazzotto in pieno volto. Quando riapri gli occhi non vedi più la stanza ma il soffitto; sei steso in terra e guardi il soffitto col naso sanguinante e le labbra peste; e sul soffitto strisciano improbabili mostri e bizzarre fantasie.

Nel 1992 Stephen King pubblicò uno dei suoi romanzi più complessi e sottovalutati: *Cose preziose*. È la storia d'uno strano negoziante, Leland Gaunt, che apre una botteguccia nella città di Castle Rock, e grazie alla mercanzia e ai desideri ch'essa suscita, comincia a manovrare le anime dell'intera popolazione fino a provocarne la catastrofe. Naturalmente Leland Gaunt è il diavolo, e verrà sconfitto solo da un inaspettato, anzi ingiustificabile accesso di magia bianca (il Male estremo esige soluzioni estreme). A me *Cose preziose* parve subito — e pare tuttora — una possente metafora sul consumismo, ma ancor più uno sguardo gettato sul nostro cuore di tenebra. Vogliamo oggetti, vogliamo il potere derivante dagli oggetti, vogliamo che gli altri ci amino e ci ammirino per ciò che possediamo; vogliamo e poi vogliamo ancora, all'infinito, perché volere (e ottenere) è l'unica maniera d'omettere la nostra condizione fragile, precaria, spaventosamente limitata, la nostra impotenza ontologica — un tema caro a King.

Ebbene l'ultimo romanzo di Marco Candida, *Il bisogno dei segreti*, è assai simile, per vie sotterranee e tenui rimandi, a *Cose preziose*; non nella mole (700 pagine contro 190), non nell'ampiezza cosmica, sì invece nella qualità dell'immaginazione, nella tonalità che dimora fra le righe, laddove si decide il senso d'un'opera, laddove un'opera risuona. Anche Candida, come King, parte dal presupposto filosofico che l'animo umano sconta un metabolismo da soddisfare, una fame primordiale da saziare; solo che in Candida l'appetito non riguarda il possesso degli oggetti bensì quello dei segreti — un appetito ancora più temibile dunque, ancora più arcano e profondo. Possedere un segreto — che sia nostro o altrui — rende (o ci illude di essere) più forti e meno soli. Più forti perché consente di manipolare le persone che l'hanno confidato. Meno soli perché in fondo tutti nascondono segreti ma pochi li rivelano, e quando lo fanno tirano fuori il medesimo buio che riempie il nostro petto; si sacrificano anche per noi; espiano al posto nostro, liberandoci da noi stessi e consentendoci di dimenticare, di dimenticarci.

La storia di Connie La Brava è tutta lì; e poco importa ch'ella non sia, come Gaunt, una creatura soprannaturale ma solo una ragazza malata di tumore, che prima di congedarsi vuole convincersi che la vita è brutta, non vale la pena viverla, ed è molto meglio lasciare questo spietato meccanismo piuttosto che rimanervi incastrati, farsi divorare. La mente di Candida, proprio come quella di King, tende sempre verso un aldilà deforme e deformante, vagamente terrorizzante benché (o forse proprio perché) ironico — l'ironia di King è nera, quella di Candida, in ossequio al cognome, più pura, quasi virginea; e vira infine all'orrore puro, non

www.andreatemporelli.com

sempre, non molto, di quando in quando ma con l'efficacia d'un coltello a serramanico. Penso alla puzza misteriosa e nauseabonda che inizia a emanare il bel corpo di Connie (mi torna in mente un racconto di King, inserito nella leggendaria raccolta *A volte ritornano* e intitolato *Materia grigia*), penso al sogno della madre di Connie, vividissimo, d'un realismo kafkiano, in cui la schiena di Connie è percorsa da un liquido bruno infestato di larve raccapriccianti; penso agli scarti fulminei, agli choc d'una o al massimo due righe — il giro di frase di Candida, la sua capacità di racchiudere nel breve ciò che a lungo indugiava, di serrare a pugno la scansione narrativa, sono caratteristiche spiccatamente kinghiane, micidiali "colpi bassi" tirati al lettore, che non può mai abbassare la guardia.

Non mancano infine spunti di mesta riflessione: cosa significa stare al mondo, interagire, avere o non avere un qualche talento, un qualcosa che ci distingua dalla massa; ma soprattutto cosa significa ingannare. Ecco, alla base del romanzo di Candida si colloca una sorta d'ossessione per l'inganno (in *Cose preziose*, del resto, è l'inganno — di Gaunt ai danni dei cittadini, e poi dei cittadini fra loro — la chiave dell'immane tragedia), dal momento che l'inganno è consustanziale alla condizione terrestre, al nostro essere quaggiù, precipitati, soli e indifesi. Candida, tramite Connie, afferma a un certo punto: «Quello che per noi può essere segretamente molto importante, anzi, la sola cosa che conta, e che ci dà forza, una volta rivelato può apparire e mostrarsi agli altri soltanto per una sciocchezza». È la mancanza d'empatia il vero dramma, la mancanza dell'orecchio che sappia ascoltare (tema del celeberrimo racconto *Il corpo*, incluso nella straordinaria raccolta kinghiana *Stagioni diverse*). Assai più della malattia è tale irrimediabile distanza, è uno iato spirituale a uccidere Connie e a instillare in noi lettori un'angoscia sottile ma cupa, come una nebbia in riva al fiume, all'alba, quando ancora non si sa se il giorno sarà sereno o nuvolo, né cosa ci riserverà.

Enrico Macioci

Nikos Kazantzakis, *Zorba il greco*, Milano, Crocetti, 2012

Tra i frutti del lungo, appassionante lavoro di Nicola Crocetti per portare a conoscenza degli italiani la letteratura greca moderna e contemporanea, uno dei più rilevanti è senza dubbio la recente traduzione dal greco — la prima nella nostra nazione — del romanzo del cretese Nikos Kazantzakis *Vita e imprese di Alexis Zorbás*. Questo è il titolo originale del libro apparso ad Atene nel 1946, ma Crocetti ha accettato la consuetudine d'intitolarlo come il celebre film (con Anthony Quinn, Alan Bates e Irene Papas) che Cacoyannis ne ricavò nel 1964, *Zorba il greco*. Lavorando su un altro fronte, Crocetti si sta anche cimentando con l'impresa di tradurre l'immensa *Odissea* di Kazantzakis, un poema vasto e complesso come un oceano, del quale possiamo già leggere alcuni superbi, meravigliosi passaggi nel "Meridiano" Mondadori dei poeti greci del Novecento curato dallo stesso Crocetti con Filippomaria Pontani. Sia dal romanzo che da questi brani del poema (senza dimenticare altri testi da tempo tradotti in italiano, in particolare quello da cui Martin Scorsese trasse uno dei suoi film più scabrosi, coraggiosi e intensi, *L'ultima tentazione di Cristo*), Kazantzakis emerge come uno scrittore di assoluta grandezza, forse il maggiore nel Novecento di lingua greca insieme a Kavafis, Kariotakis e Ritsos. Credo che solo il tempo potrà rendere giustizia all'eccezionalità della sua opera, anche se da più di mezzo secolo riflessi di essa balenano a intermittenza tra gli scenari della critica internazionale (nel 1957, poco prima della sua morte, Kazantzakis perse per un solo voto il premio Nobel, assegnato ad Albert Camus).

www.andreatemporelli.com

Alle spalle di quest'opera creativa stanno una formazione estremamente ricca e complessa, le più disparate esperienze tra la mistica e la politica (dal Monte Athos agli ambienti comunisti), letture vastissime, viaggi in Occidente e in Oriente (dalla Russia all'Egitto, dalla Cina al Giappone) e anche un prodigioso lavoro di traduzione in neogreco di molti classici antichi e moderni, da Omero al Dante della *Commedia*, da Machiavelli a Goethe, da Nietzsche a Darwin, da Bergson a Maeterlinck. Di tutto ciò cosa traspare in *Zorba il greco*? Specialmente, direi, un fortissimo bisogno di orientarsi nel mondo, di trovare una bussola vera per l'anima. Proiettandosi nella figura di un giovane scrittore inglese d'origine cretese, deciso a tornare nella propria isola per investirvi un discreto capitale in una miniera di lignite, Kazantzakis rappresenta il suo alter ego come un uomo invischiato dalla "rete" delle parole, privo di certezze, a suo modo assetato di verità ma teso a complicare i pensieri perché sedotto dal demone moderno dell'interpretazione, dal bisogno di sapere, di capire ogni cosa. Quest'uomo non è affatto un individuo comune: nella sua mente, nel suo corpo, nei suoi gesti una certa rigidezza, una fragilità di fondo, un'incapacità di godere la vita in modo semplice convivono con un autentico amore per la poesia (il suo libro guida, quasi un vademecum magico, è la *Commedia* dantesca), con una sincera disposizione all'amicizia e perfino con un lato di generosità, d'idealismo donchisciottesco che suscita in lui, a tratti, sogni enormi come quello di realizzare una Comune degli spiriti, una Città utopica per artisti liberi dal peso della falsità ma innamorati d'ogni forma di bellezza. Progetti simili non hanno nessuna consistenza: mentre li fa uscire dalla mente del suo alter ego come vapori azzurri da una lampada delle *Mille e una notte*, Kazantzakis ce ne mostra impietosamente l'assurdità, il carattere velleitario, la sostanza posticcia. Il personaggio stesso, del resto, è tanto consapevole da riconoscere quanto di irreale, di vacuo e irrisolto covi nella propria anima, ed è questa lucidità a imprimere ai suoi giorni una tonalità melanconica, impacciata e perplessa. Ciò di cui egli ha bisogno per sbrogliare la matassa in cui annaspa non è qualche nuovo libro (ne ha letti fin troppi), non è qualche nuova idea o teoria, ma un essere umano in grado di scuoterlo e illuminarlo, uno di quegli uomini che la sapienza degli antichi chiamava "maestri". Come suscitato dalle mani stesse del destino, Zorba, un greco della Macedonia, appare d'improvviso allo scrittore in attesa, al Pireo, d'imbarcarsi per Creta. Senza affatto intuire che sarà quest'uomo di circa sessant'anni a imprimere una svolta cruciale alla sua vita, il giovane lo assume al proprio servizio come cuoco, aiutante factotum e direttore dei lavori nella miniera. Altissimo e magrissimo, segnato da qualcosa di faunesco nelle orecchie «pelose e asinine», Zorba colpisce anzitutto per il fuoco degli occhi «beffardi, tristi, inquieti», per i modi sbrigativi, per le parole ruvide ma capaci di guizzare come lame taglienti, per le larghe risate, le strambe metafore e le trovate caustiche, imprevedibili. Quasi subito i suoi comportamenti e il suo linguaggio cominciano a spiazzare lo scrittore, a farlo vacillare, a deviarlo dalle proprie traiettorie mentali e a schiudergli prospettive inedite. Ciò non significa affatto che Zorba si presenti come un maestro, se con questa parola intendiamo un uomo autorevole, ammantato di alta sapienza. La sostanza del suo carattere sembra essere la contraddizione, l'oscillazione, il salto brusco, l'aporia, il paradosso. Se un giorno afferma che il nocciolo dell'umanità è la libertà, un altro giorno definisce l'uomo «una grossa bestia», aggiungendo però che è anche «un grande dio». Se oppone al bisogno di sapere del giovane uno stile a suo modo

www.andreatemporelli.com

sobrio, limitandosi a osservare le cose senza tentare di spremerne il segreto, è lui stesso, poi, ad avvitarsi in domande aspre e abissali, gettate all'altro, alla sua inutile cultura, come schiaffi o pugni («Perché nasca un fiore occorre un seme. Chi ha messo un simile seme nelle nostre putride viscere? E perché questo seme non fa germogliare un fiore dalla bontà e dall'onestà, e invece ha bisogno di sangue e lordura?»). L'acutezza naturale delle sue osservazioni, priva d'ogni retroterra libresco, s'incrocia di continuo con una sorta di candore primordiale, come se vedesse ogni cosa — l'acqua, le donne, le stelle, il pane — per la prima volta. Da un lato tutto il suo essere lo porta verso la terra: la concretezza, le pietre e il legno, gli oggetti solidi, la carne, il gusto del cibo, il "sangue" del vino. Da un altro lato, però, tutto in lui tende alla leggerezza, al volo, al vento, ai passi di danza, alle piroette con cui il corpo elude la legge di gravità, alle cose impalpabili come le note che sa trarre dal suo salterio. Questa natura duplice non fa mai di lui un essere scisso, come solo gli uomini moderni possono esserlo. La sua duplicità è una ricchezza, una forma di apertura al mondo al di là di tutte le categorie unilaterali e le visioni soffocanti, anguste. Come un ultimo allievo del dio Ermes, Zorba sa cogliere l'intreccio vibrante fra gli aspetti più vari della realtà: il corpo e l'anima, il cibo quotidiano e il canto, le fasi lunari e le onde marine, l'irruenza del vento primaverile e il gonfiarsi dei seni delle ragazze sotto le camicette… Ogni cosa gli appare un insieme sorprendente di elementi diversi. Perfino il principio sacro del mondo non è per lui un Dio unico, sigillato nella sua intangibile perfezione, ma un Dio che ha in sé anche la natura del Diavolo, così come il vero si nutre di falsità, la vita della morte, il bene del male e viceversa nell'arcana, ciclica ruota del tutto. Di questo suo modo di essere, di pensare e sentire, la danza cui volentieri si abbandona è l'espressione più pura, più sciolta e illuminante, perché in essa — negli slanci verso l'alto e nel battere forte dei piedi sul terreno, nello slittare del corpo fra il qui e l'altrove, tra le cose che si riescono a mimare e quelle a cui si può solo alludere, nel prodursi di gesti che nascono dagli istanti per morire e rinascere senza fine — ogni aspetto dell'esistenza è riflesso in una specie di specchio senza fondo, vuoto come il cielo e palpitante come un cuore.

Di fronte a questa grande benché umile, inconsapevole lezione di vita e poesia, il giovane scrittore si muove, per così dire, a passi intermittenti. Indubbiamente Zorba lo provoca e affascina, lo mette e rimette in gioco, sposta le sue percezioni e i suoi dubbi trasformandolo come in un lento processo alchemico, ma egli sente di non poterlo accettare completamente finché non avrà saldato i conti ideali della propria anima con un altro, immenso maestro: nientemeno che il Buddha. Senza trovare il coraggio di rivelarlo a Zorba, sta scrivendo, infatti, un testo proprio su quella straordinaria figura di saggio orientale. (Anche questo è un fatto autobiografico: Kazantzakis pubblicò un libro, intitolato semplicemente *Buddha*, nel 1956.) In realtà l'idea che si è formato del buddhismo è contraddittoria come l'intrico dei suoi pensieri: se in quella via sapienziale ha scoperto una forma "fredda", "metafisica" della compassione che ha, comunque, un innegabile fascino, gli pare che in essa serpeggi anche il terribile veleno del nichilismo. Come la poesia pura inventata da Mallarmé, che un tempo aveva sedotto la sua giovinezza e che invece adesso gli sembra solo un'acrobazia dell'intelligenza priva di umanità, così il buddhismo gli pare, nella sua percezione del Nulla come fondamento dell'essere, «una grande forza distruttiva», una minaccia al calore dell'esistenza, a quella nudità semplice e schietta della condizione umana che Zorba testimonia, giorno per

www.andreatemporelli.com

giorno, danzando e bevendo vino, lavorando in miniera e mangiando con entusiasmo, inneggiando alle nuove fioriture, urlando o facendo l'amore con una vecchia prostituta in disarmo, Madame Hortense. Solo catturando il "no" del Buddha alla vita nelle parole del suo libro, e poi abbandonando quest'ultimo al proprio destino, lo scrittore crede di potersi convertire davvero alla saggezza diversa, realmente liberatoria del greco.

In questa lotta nel cuore dell'alter ego di Kazantzakis qualcuno potrebbe riconoscere il riflesso di una crepa cruciale della modernità, quella lacerazione nel vivo dell'Occidente, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, che si è nutrita da una parte del rifiuto di Schopenhauer alla volontà di esistere, dall'altra del "vitalismo" di Nietzsche. Sentendosi sempre più svuotati dalla consapevolezza del carattere illusorio del mondo, privi di fondamenti e dunque condannati al naufragio, quanti scrittori, poeti, musicisti, o anche semplici artisti del vivere, non hanno cercato di reagire al risucchio del pessimismo e del nulla (fino ai suicidi giustificati filosoficamente come quello di Michelstaedter) cercando nel pathos sovrumano dello slancio, del coraggio e dell'azione una sorta di elisir ad alta gradazione alcolica, una riserva ebbra di senso? Per quanto mi riguarda, credo che la parabola che Kazantzakis ha voluto tracciare attorno all'impasse della sua controfigura sia qualcosa di ben più profondo e sottile di un semplice passaggio da un'ideologia di carattere schopenhaueriano al Nietzsche della vulgata vitalistica. Grazie a Zorba, il giovane scrittore arriverà non certo a sposare un entusiasmo di marca dionisiaca, ma piuttosto a ripensare la via della compassione, e insieme di una comprensione vera della vita attraverso e oltre la sofferenza, in un'ottica radicalmente diversa

Delle due correnti principali del buddhismo, quella del "piccolo" e quella del "grande carro", solo la prima può in qualche modo prestarsi a quella lettura in negativo che ne compie il giovane personaggio di *Zorba*, perché in essa il cammino verso la verità parte proprio dalla scoperta del carattere illusorio, evanescente del mondo. Nella seconda corrente, invece, si proclama in mille modi diversi che «il Samsara è il Nirvana», cioè che l'illusione è la verità, il relativo è l'assoluto, il fenomeno è il noumeno, il che significa che nel movimento cosmico ogni cosa, ogni essere, ogni evento si muta senza tregua nel suo opposto: la saggezza, dunque, consiste nel non imbrigliare la mente, nell'aprirsi alla metamorfosi infinita abbandonando ogni logica rigida del vero e del falso, del bene e del male, del puro e dell'impuro come ogni etica dell'ascesi a senso unico. Nessuna delle scuole sviluppatesi nell'ambito del "grande carro" ha portato questa speciale saggezza a forme inventive, estrose e paradossali più dello Zen. Davvero molti maestri della tradizione zen hanno, nel loro pathos pedagogico, nel loro incalzare i propri allievi per portarli al risveglio, qualcosa del carattere di Zorba: il suo gusto della parola che stordisce, del passo che inganna, dello schiaffo che consola, della carezza che punge. Anch'essi amano il rischio, il salto logico, l'improvvisazione, la fiammata della mente, il cortocircuito dei pensieri; anch'essi non si sottraggono né alla lotta né al gioco, né alla ferocia né allo scherzo, né agli eccessi né alle prove della pazienza. A sua volta, senza rendersene conto, Zorba è un maestro zen anzitutto perché sa essere flessibile, sa mutare il volto e la voce, sa abitare il movimento e la differenza aderendo a ogni occasione, a ogni oggetto, a ogni attimo. Se il grande Rinzai disse una volta, per spiegare ai propri seguaci il nocciolo dello Zen, «quando mi viene fame mangio il mio riso, quando mi viene sonno chiudo gli occhi», Zorba diventa tutt'uno con la carne che divora e l'ardente rakí che ingolla, col

www.andreatemporelli.com

lavoro che compie fino allo stremo e con i corpi femminili che stringe e accarezza. La sua mente non si perde nelle astrazioni, non è mai fumosa o teorica, eppure, o proprio per questo, è capace d'intuire l'immenso perfino nelle cose più piccole. Tutto, per lui, è colmo d'anima, anche i sassi e la terra, e dietro ogni donna egli sa riconoscere l'alone di una dea. Così, senza mai comprimerla in dogmi, i maestri zen ci invitano a cogliere la natura divina del fuoco e del vento, del sakè e della luna, della neve e degli alberi di ciliegio...

Benché cerchi in ogni modo, proprio come i saggi cinesi e giapponesi con i loro discepoli, di portare lo spirito incerto dello scrittore a farsi saldo, palpitante e saettante, forte come una pietra, lieve come una farfalla e fulmineo come una freccia, Zorba è un maestro zen anche in tutto ciò che non sa, che non riesce a trasmettere o che riconosce semplicemente indicibile. Quando più acuta si fa in lui la coscienza della debolezza delle parole di fronte ai momenti cruciali, quando nell'aria aleggia un pathos, un'ansia di rivelazione che nessun linguaggio verbale riuscirebbe a interpretare e a sciogliere, Zorba si mette a danzare o prorompe in gridi simili a latrati, nitriti o canti di galli, gridi molto prossimi a quelli che gli annali della tradizione zen attribuiscono ad alcuni tra i più celebri maestri. Sia in lui che in loro radicale è il sentimento del mistero dell'essere: i giapponesi chiamano *yūgen* quella profondità insondabile del tutto a cui il greco gira attorno con alcune riflessioni che potrebbero sembrare ingenue e che invece vibrano dell'intensità tragica, della vertigine del Pascal sgomento e incredulo di fronte al "silenzio eterno" degli abissi stellati. Questo sentimento della natura misteriosa dell'universo impedisce alle lezioni di vita di Zorba di adagiarsi in qualsiasi idea consolatoria; mentre il giovane tende, a tratti, a illudersi cercando di riportare le contraddizioni dolorose della realtà a una specie di versione personale dell'*Harmonia mundi* immaginata dagli antichi, o a una razionalità superiore come quella teorizzata da Hegel, il vecchio greco sa bene che certi mali, come le sofferenze e la morte dei bambini e degli innocenti, non hanno spiegazione o redenzione possibile. Eppure la consapevolezza non attenua mai in lui l'amore per la vita, ed è questo amore, ancora una volta profondamente affine allo spirito zen, che nutre il suo bisogno di vibrare all'unisono col grande ritmo dei cieli, della terra e del mare, d'inspirare e di espirare il soffio delle stagioni, di succhiare tutto il polline dei momenti e d'insegnare allo scrittore a fare lo stesso. Una vera sintonia col mondo nasce, secondo lo Zen, dalla capacità di trovare in noi la "via di mezzo" fra la compassione e il distacco, e anche Zorba, sebbene provi un'intensa, calda pietà per tutti gli esseri umani, non importa se buoni o cattivi, intuisce che solo mantenendoci intimamente liberi possiamo fare del nostro piccolo cuore una cassa di risonanza del mondo. Così, se da un lato soffre fino a lacerarsi per la morte di Madame Hortense nella più straziante miseria, e della vedova ingiustamente uccisa da individui che non ne capiscono la bellezza, da un altro lato sa sempre "tagliare la fune" che lo lega al dolore, sa rigettarsi nell'avventura e nel miracolo dell'esistenza. In questo ripartire senza tregua sta il segreto più alto della sua lezione, quel seme di leggerezza che, come insegnano i maestri zen, ci apre all'illuminazione decisiva: ci porta a capire che la vita è *mushotoku*, senza scopo, ma proprio perciò immortale, indistruttibile, eterna.

Forse solo oggi, in quella fase del cammino del mondo che qualcuno ha visto come "fine della storia", siamo in grado di cogliere le relazioni, le affinità o parentele tra creazioni dello spirito, tra maestri del pensiero che un tempo parevano lontanissimi l'uno

www.andreatemporelli.com

dall'altro, refrattari a ogni confronto: Eraclito e i classici del Tao, Platone e Buddha, Lao-tse e Plotino, Epicuro e lo Zen. Il romanzo di Kazantzakis è il frutto di un'intuizione originale di ciò che lega tra loro, misteriosamente, le forme più profonde, greche e orientali della sapienza. Se l'autore sembra prendere le distanze da un cristianesimo che appare ormai svuotato di senso intimo, ridotto a nobile involucro di uno spirito evaporato chissà dove (le parole del suo alter ego mentre riflette su questo risuonano della stessa mestizia di una struggente lirica di Lambros Porfiras, *Le chiese abbandonate*), la sua sete di verità, e insieme di una felicità raggiungibile sulla terra, non aleggiante nell'ipertempo delle chimere, guida la sua mano di ritrattista mentre, pennellata su pennellata, frase per frase, gesto dopo gesto, crea Zorba, quest'uomo che riunisce in sé elementi di filosofia presocratica (una coscienza arcaica, sciamanica delle forze fondative del mondo) e di limpidezza taoista, fiamme dionisiache e riverberi quieti da epicureo, guizzi ermetici e specialmente tratti acrobatici, istrioneschi, epifanici da maestro zen. «Capitano dalle mille cicatrici», sopravvissuto a infinite tempeste, Zorba è arrivato, sia pure in modo spesso sgangherato e anarchico, a capire ciò che ci insegna Kazantzakis nella sua immensa riscrittura del mito di Odisseo: che «l'unica vera divinità è la mente libera dell'uomo». Capace di non lasciarsi intrappolare dai rimpianti e dalle attese eccessive, dall'angoscia delle occasioni perdute e dallo strazio dei desideri impossibili, dal timore e dalle inutili speranze, questa è la mente di Zorba quando dice al suo giovane padrone, amico e allievo: «io non ho paura dell'Inferno e non spero nel Paradiso». Una delle più celebri parabole zen tende alla stessa visione. Essa racconta come a un soldato, che gli chiedeva se esistessero davvero il paradiso e l'inferno, il maestro Hakuin rispondesse con parole sarcastiche, che in realtà eludevano la domanda. Il guerriero montò in collera fino a estrarre la spada e a minacciare il maestro. Allora questo esclamò: «Qui si aprono le porte dell'inferno!». A tali parole il soldato, comprendendo l'insegnamento, rimise l'arma nel fodero e fece un inchino; al che Hakuin gli disse: «Qui si aprono le porte del paradiso». Cosa significa tutto ciò se non che il Paradiso e l'Inferno sono forme della nostra mente, forme che, se sappiamo arrivare a una vera consapevolezza, non possono più né sedurci né turbarci? Per parte sua Kazantzakis volle che sulla propria tomba fosse scritto: «Non spero niente. Non temo niente. Sono libero».

Paolo Lagazzi

Giovanni Montanaro, *Tutti i colori del mondo*, Milano, Feltrinelli, 2011

Tutti i colori del mondo, del giovane scrittore veneziano Giovanni Montanaro, non è un libro che sgomita per essere comprato, non ti si attacca come un thriller per non staccarsi fino all'ultima pagina. Non è attraente, a cominciare dalla copertina, contro cui si disputa in un blog: «Non sarei riuscito a resistere alla tentazione di girarli [i libri] e rimetterli nello scatolone pronti per la resa. Non riesco a capire le scelte di queste case editrici: spero che almeno abbiano un senso per la vendita, copertine così brutte è difficile vederle». La forma epistolare lo tange di una patina di antichità che, in tempi di "progresso", forse si va accantonando. Lo scenario, un paesino sperduto nelle distese di grano delle Fiandre, non potrà mai competere con le città tutte luci e sfavillii che tanto sono amate oggi dagli autori, Londra e New York fra tutte, con una particolare nota a Parigi. Eppure, dalle prime parole, così intime, così sincere, qualcosa si muove nella nostra sensibilità, perché già si intuisce che si tratta di un libro che è grimaldello che scardini i comparti stagni della memoria. Merito delle

www.andreatemporelli.com

figure umane tratteggiate, memorabili: Teresa Senzasogni scrive di suo pugno questa lunga lettera al pittore, che tra sfogo, racconto, emozioni di cui deviare il corso facendole passare sotto la penna. Teresa Senzasogni è la protagonista di cui Tiziano Scarpa, sul retro di copertina, racconta: «Mi ha commosso. Le succedono le cose più sconvolgenti: la chiaroveggenza, la persecuzione, la metamorfosi. E le succede Van Gogh». La sua tragica esistenza si apre e si chiude nel segno della pazzia. La pazzia *sua ipsa*, e la pazzia di Gheel, il borgo belga dove da mille anni, racconta l'autore, matti e gente normale convivono, condividono professioni, abitazioni, esperienze, e dove tutti questi dementi, in fondo buoni, credenti, si ritrovano davanti a Santa Difmna, alla cui bara «qualcuno ha portato un matto che ha chiesto la grazia e l'ha ottenuta, e così è cominciata tutta questa storia». La pazzia *sua ipsa* e quella di sua madre, che, abbandonata da «un uomo cattivo, che si vergognava di aver messo incinta una povera *monomaniaca*», al settimo mese di gravidanza, al mercato, nell'indifferenza generale, si apre il camicione, lascia uscire da sé una nuova vita e abbandona la sua, che aveva vissuto non dormendo, guadagnandosi il soprannome, diventato poi cognome per la figlia, di *senzasogni*.

La povera Teresa è allevata da diverse famiglie che si susseguono nel darle cure, tutte amorevoli con lei. La sua infanzia è serena, tanto che ella stessa ammette: «Io sono stata quella bambina. Io sono stata felice». L'adolescenza, o forse meglio sarebbe dire la pubertà, tuttavia, tarda a venire. Teresa non diventa donna, ma nessuno si preoccupa. C'è tempo per questo cose, probabilmente le dicono. Nulla di sconvolgente nella sua vita, a parte la catastrofe evitata della miniera, di cui tralasciamo di parlare — su internet verrebbe definito *spoiler*, anticipare così impudentemente il contenuto di un'opera d'arte. Nulla di sconvolgente finché, una sera, mentre a casa sua si fa festa per l'arrivo del «nuovo matto», che si sta facendo aspettare, mentre tutti sgambettano e ballano, guardandosi attorno in cerca di un amore, Teresa racconta: «E in quel momento vi ho visto, signor Van Gogh. Vi ho visto io, per prima. C'era un'ombra oltre la finestra; con la coda dell'occhio ho capito che era un uomo, non so perché. Forse per le spalle larghe, per la misura del viso». Come ogni incontro importante, per un istante solo esiste in sé e per sé, cioè chi si incontra non può fare a meno di guardare l'altro e immaginare, interrogarsi, fantasticare. Il fato vuole che Van Gogh si ritrovi, di lì a poco, sotto lo stesso tetto di Teresa, lui schivo, sempre intento a scrivere, non capendo che la sua vera vocazione sono invece «tutti i colori del mondo» del titolo, lei invece che sente di dover diventare donna, sente il suo corpo spingere verso quell'uomo di cui si è innamorata. All'improvviso, però, come era arrivato, quell'uomo sparisce. Non prima, però, immagina l'autore, di avere capito, attraverso la ragazzina, che ogni giorno si fa tutta carina per piacergli, cosa il destino gli riserva. Dal momento della sua scomparsa, per Teresa comincia il silenzio. Un solo altro incontro è concesso loro dal destino, nel manicomio di Saint-Remy de Provence, suggestivo oggi, col suo giardinetto brulicante di fiori, ma che allora doveva essere come tutti gli altri manicomi, odorante di freddo, morte, paura. Si incontrano senza riconoscersi. Lui si è ricoverato volontariamente, lei no. E qui si chiude la trama, che si conclude con un colpo di scena a effetto.

Come si è visto, non si è fatto altro che parlare degli avvenimenti, di momenti della vita di Teresa, di Vincent, del paesino e del manicomio. Non si poteva fare altrimenti. Certo, si può dire che il linguaggio quo-

www.andreatemporelli.com

tidiano, la scarna poesia di queste pagine non possono non colpire il lettore, ma proprio a causa di ciò non si fa critica di un libro così, solo lo si racconta, come si può solo raccontare una novella di Boccaccio, una tela impressionista, un aneddoto. Non prendendola con le pinze e smontandola, analizzando i singoli frammenti, cogliendo pagine a campione e leggendone lo stile, ma tutto d'un fiato, come una lettera privata di un qualche archivio, appena sorta alle luci della ribalta. Chi si metterebbe a criticare strutturalisticamente una lettera, a esempio, di un condannato a morte all'amore della sua vita? Certo, non è questo il caso, tuttavia l'effetto che se ne riscontra è tale, perciò rispettando l'autore lasciamo da parte gli strumenti del mestiere, bisturi e lenti di ingrandimento.

Come sia nata un'opera del genere, lo spiega l'autore stesso in una nota, e in un'intervista su youtube: «Mi sono chiesto cos'è successo in quello spazio di quasi un anno, dal 14 agosto 1879 al 22 giugno 1880, nel quale Van Gogh non ha scritto nemmeno una lettera. Di quell'anno non si sa nulla [...]. Mi sorprendeva che i biografi non fossero incuriositi dal "miracolo" che lo ha trasformato in un pittore, senza accademie né maestri [...]. E ho capito che è passato da Gheel e lì è diventato pittore».

La follia non manca di rotondità, precisione, è espressa "in presa diretta", non per sentito dire. E la Teresa Senzasogni si legge un po' come fosse una di quelle «libere donne» che di giorno in giorno Mario Tobino incontrava e descriveva, in quella "Gheel con le sbarre" che era Magliano. Teresa, nella sua lettera, dove non esiste indifferenza per nulla, e invece non mancano persone, persone e persone, tutte ammassate e, anche se descritte con un solo tratto di penna, comunque vivide, colorate, "godibili", ci pone di fronte al fatto che «l'uomo è come un buco dentro la terra, ogni volta che si scava più profondo vien fuori altra sostanza e terra nera o più scialba o ghiaia o roccia o squama e ogni volta è un mistero che genera meraviglia», come scriveva proprio Tobino, che di "umano, troppo umano" se ne intendeva.

Giungendo alle conclusioni, due appunti di severità non possono mancare, ma in breve. Anzitutto il titolo: *Tutti i colori del mondo* sarà certamente la scoperta più profondamente vera di cui dovrebbe fregiarsi uno che i colori li stende sulla tela riproducendo qualcosa dell'immensità del reale, ma suona anche infantile, dissonante, e anche come traccia della lettera pur sempre di una eterna ragazza difficile, malata, pare comunque "logoro e abusato", come il correttore automatico di *Word* etichetta le parole e i sintagmi largamente diffusi. In secondo luogo, poi, il finale, magistrale *coup de theatre*, quello non possiamo non considerarlo dissonante, faticoso, brusco. Forse credibile, ma non amabile quanto il resto del libro. Ricorda un *horror* di quelli "la paura fa novanta", il titolo dovrebbe essere *The Ward*, ("il reparto" — proprio di un ospedale psichiatrico), amabile nel suo genere. E non si aggiunga altro, anche qui. Stiamo nella *reticentia*… E concludiamo con l'explicit stesso della lettera, che quasi una lirica ungarettiana, che in fondo racconta la condizione di ogni pazzia, di ogni paura, di ogni donna che ha perso sé stessa, con l'unico appiglio di vaghi ricordi: «Corvi neri. / Mi sono rimasti tre colori; giallo, nero e blu. / Nient'altro».

Marco Godio

www.andreatemporelli.com

Le pubblicazioni di Atelier

Le monografie di Atelier

Fabio Franzin (n. 53, marzo 2009)
Edoardo Zuccato (n. 54, giugno 2009)
Umberto Fiori (n. 55, settembre 2009)
Fabio Pusterla (n. 56, dicembre 2009)
Lino Angiuli (n. 57, marzo 2010)
Paolo Fabrizio Iacuzzi (n. 58, giugno 2010)
Alessandro Ceni (n. 59, settembre 2010)
Roberto Amato (n. 60, dicembre 2010)
Giuliano Mesa (n. 61, marzo 2011)
Franco Buffoni (n. 62, giugno 2011)
Antonio Riccardi (n. 63, settembre 2011)
Giancarlo Pontiggia (n. 64, dicembre 2011)

Macadamia – Collezione di poesia (a c. di Marco Merlin)

Giovanna Rosadini, *Il sistema limbico*, 2008
Simone Cattaneo, *Made in Italy*, 2008
Fabio Franzin, *Fabrica*, 2009, 2010
Valeria Ferraro, *Lettera da Carlsbad*, 2010
Alberto Casadei, *Le sostanze*, 2011

Parsifal – Collezione di poesia (a c. di Marco Merlin)

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002
Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001
Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001
Nicola Gardini, *Nind*, 2002
Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003
Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003
Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003
Massimo Gezzi, *Il mare a destra*, 2004
Davide Brullo, *Annali*, 2004
Flavio Santi, *Il ragazzo x*, 2004
Massimo Sannelli, *Santa Cecilia e l'angelo*, 2005
Giuliano Ladolfi, *Attestato*, 2005
Maria Grazia Calandrone, *Come per mezzo di una briglia ardente*, 2005
Martino Baldi, *Capitoli della commedia*, 2005, 2006
Matteo Marchesini, *I cani alla tua tavola*, 2006
Luigi Severi, *Terza persona*, 2006

www.andreatemporelli.com

Menard – Collana di traduzioni (a c. di Federico Italiano)

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

900 e oltre – collana di critica letteraria (a c. di Giuliano Ladolfi)

Marco Merlin, *Nodi di Hartmann*, 2006
Marco Merlin, *Nel foco che li affina*, 2009
Alessandro Baldacci, *Controparole*, 2010
Lucia Ravera, *Le ragazze della scrittura*, 2011

I Quaderni di Atelier (a c. di Giuliano Ladolfi)

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003
Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003
Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003
Giuliano Ladolfi, *Mario Luzi, oltre il "novecento"*, 2010

Volumi fuori collana

L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta, a c. di G. Ladolfi, 1999
Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999
Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

Per informazioni e ordini: redazione@atelierpoesia.it
www.atelierpoesia.it