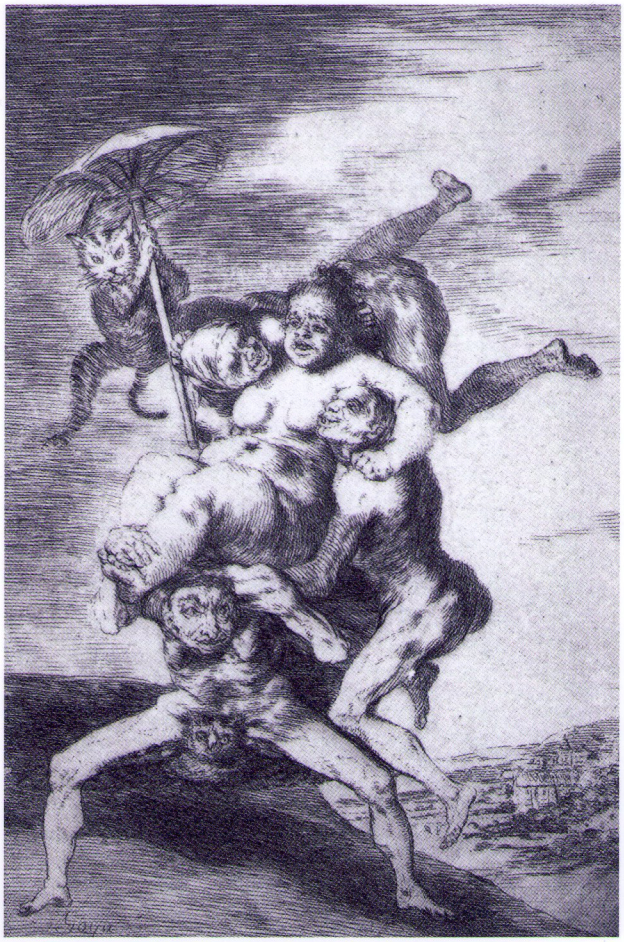
www.andreatemporelli.com

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

NUMERO 68 • ANNO XVII - DICEMBRE 2012

ATELIER

Trimestrale di poesia narrativa teatro



DENTRO E FUORI DEL GRANDE GIOCO

EDIZIONI ATELIER

www.andreatemporelli.com

È logico che se uno vuole proprio crederci, alla presunta nobiltà del proprio destino, è libero di farlo, ma se in questo sforzo non lo sostengono gli slanci di un'estrema giovinezza o le evoluzioni di una naturale follia, come si fa a resistere al sospetto che l'unico altro possibile propulsore non sia la stupidità? O quantomeno la capacità di frenare quella tendenza al rovesciamento nel ridicolo e nel grottesco che in gran parte di noi insidia ogni prolungata sopravvivenza del sublime.

Antonio Franchini, Quando vi ucciderete, maestro?

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 2013: 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 Dentro e fuori del Grande Gioco
Andrea Temporelli

Esodi ed esordi

8 Quanta vita ho potuto stringere
nelle mie parole?
di Antonio Melillo

Nuovi poeti italiani 6

56 Favoletta critica (crudele un po')
di Andrea Temporelli

58 Perché soffrire? Storia dei movimenti
epigastrici all'uscita dei lavori antologici
di Matteo Fantuzzi

60 In merito alla nota introduttiva
di Laura Liberale

63 Sulla specificità femminile nella scrittura
di Lucia Ravera

65 La motivazione risiederebbe,
sostanzialmente, in una contestazione
di Giovanna Rosadini

68 Assaggi dai 'Nuovi poeti italiani 6'
di Daniele Barni

Il Clavilegno

80 'The Birthday Boys' di Beryl Baindridge
di Andrea Raimondi

87 Promesse non mantenute
di Danilo Laccetti

www.andreatemporelli.com

Lime (e more)

97 Sulle scuole di scrittura creativa
(e non solo)
di Claudio Bagnasco e Danilo Laccetti

Letture e riletture

POESIA

108 Alberto Casadei, "Le sostanze"
di Michele Ortore

113 Federico Italiano, "L'invasione
dei granchi giganti"
di Alida Airaghi

115 Massimo Morasso, "La caccia spirituale"
di Giuliano Ladolfi

117 Cristiano Poletti, "Porta a ognuno"
di Vincenzo Frungillo

119 Giovanna Rosadini, "Unità di risveglio"
di Anna Elisa De Gregorio

120 Cesare Viviani, "Infinita fine"
di Giovanna Piazza

NARRATIVA

124 Lino Angiuli, "La panchina dei soprannomi"
di Salvatore Francesco Lattarulo

125 Davide Brullo, "S"
di Alida Airaghi

SAGGISTICA

127 Paolo Lagazzi, "Le lucciole nella bottiglia"
di Alessandro Moscè

www.andreatemporelli.com

Editoriale

Dentro e fuori del Grande Gioco

Una cultura è un sistema di giudizi di valore che si è storicamente imposto, non sulla base di una verità oggettiva, ma di una persuasione o di un'imposizione momentanea legata alla classe egemonica: per questo la fortuna di uno scrittore è sempre interessante, con tutte le sue vicissitudini e ragioni implicite. Quando esistevano ancora le ideologie, si manteneva viva la lotta fra varie "correnti" per ottenere la dominanza. Tale lotta rappresentava anzi la legittimazione reciproca dei contendenti. Gli outsiders, *le voci irregolari, i cani sciolti erano un'opzione già prevista dal Grande Gioco, tant'è vero che prima, nel rimbalzo delle reciproche identificazioni, venivano rifiutati da una parte e dall'altra, salvo poi scoprirsi ciclicamente contesi (si pensi alla capacità di assimilazione dimostrata in questi decenni, per esempio, da Comunione e Liberazione: si sono appropriati persino di Pasolini!).*

Qualsiasi canone letterario è il risultato storico di un gioco assai complesso. Un autore (che è più di uno scrittore, perché non si aliena nei determinismi in cui si è formato) non ne ha bisogno, ne è indifferente, perché è consapevole della sua natura illusoria e rifiuta l'egemonia del proprio tempo. Preferisce subire un torto che farlo, perché gli preme essere libero. Egli è un Narciso disilluso, che ha attraversato la propria immagine (morto dunque nella propria vanità) e vuole rinnovare il gioco, perché esso non legittima più un'azione libera e preclude ogni via di fuga. Del resto, l'arte è sempre indefinibile perché non soltanto si pone un bersaglio mobile (la vita) che non si può ridurre a oggetto, ma un bersaglio che addirittura contribuisce a costruire con il proprio movimento. Altrimenti, datemi una poetica e i suoi custodi e saprò diventare l'autore rappresentativo della mia epoca (ma tramonterò con essa).

www.andreatemporelli.com

Il gioco può funzionare finché è collettivo. Se l'autore non ottiene un minimo riscontro, dovrà elaborare una propria immagine compensativa di incompreso: giocherà da solo, ai margini della Grande Partita. Questa condizione di esilio è per lui una sconfitta, anche se non definitiva. Se esistesse una società in cui tutti giocano liberamente la loro partita e nello stesso tempo si legittimano a vicenda (e l'ipertrofica produzione poetica di questi anni ne è un'illusione) saremmo nel migliore dei mondi possibili: l'anarchia realizzata. Ma l'uomo non è ancora abbastanza evoluto, al momento.

Ora che non ci sono (quasi) più ideologie a certificare le voci del tempo, il mercato non legittima solo ciò che si conforma ai giudizi di valore (ovvero ai modelli) tradizionali, riconoscibili, vincenti fino all'altro ieri, ma qualsiasi cosa, purché venda. Berlusconi può tranquillamente editare Marx. Il sistema ha fagocitato del tutto l'antisistema.

Oggi la letteratura esiste dunque solo come marchio. Ma soltanto chi è indifferente al marchio e conosce il Grande Gioco può ancora giocare davvero e divertirsi, ovvero immaginare, spingersi sul margine del sistema, esserne dentro e fuori contemporaneamente. Solo lì ha ancora senso il gioco stesso, ovvero la letteratura, perché solo lì c'è ancora fuga, ovvero rifiuto del sistema dominante che vorrebbe costringerti a determinati automatismi, controllarti, magari lasciandoti "libero" negli schemi previsti di infrazione. Se si è completamente fuori, si ricade nell'esilio o nel sottobosco letterario, dove non c'è piena consapevolezza, ma si riproduce il Sistema in una sua falsa contestazione, in una sua patetica parodia. Il pubblico, orfano dell'ideologia e dei suoi sacerdoti, si è affrancato dal giudizio critico e genera la melassa di poeticità (o letterarietà) che si fa oceano a sostenere la poderosa nave destinata a sfracellarsi, prima o poi. Laddove invece l'opera potrebbe realmente ricadere nel successo, benché l'autore ne sia indifferente, si sta giocando la vera partita. Ecco perché, tra l'altro, l'artista moderno (da Salinger a Lucio Battisti, se volete) sente il desiderio di scomparire, di farsi invisibile: accetta il gioco senza farsi giocare dal gioco stesso. Un'opera di genio contiene anche la propria negazione (e questo spiegherebbe la vena autodistruttiva, sia umana che letteraria, di tanti artisti; ma non facciamola troppo lunga) ed è per sua natura continuamente sperimentale, tesa al superamento costante di sé stessa.

www.andreatemporelli.com

In un autore passione e indifferenza sono indissolubili, quindi. E solo in un atelier, ovvero in uno spazio artigianale che non può imporre una nuova dominanza su valori ritenuti ottusamente autentici (ideologia) o vendibili (mercato) si può giocare consapevoli che nella pratica del gioco stesso si attua una complicata forma di realizzazione di sé, in quanto si sperimenta la qualità essenziale dell'essere umano, cioè la sua capacità di creare, di lanciarsi nello spazio dell'avventura, dell'immaginazione, dell'autotrascendimento (e in questo movimento, il bersaglio impossibile è stato comunque sfiorato, spostato un poco oltre).

Un autore, dunque, fonda se stesso quando, dopo aver attraversato la tradizione ed essersi "formato", non introietta i valori della propria cultura fino a identificarcisi, credendo a essi ciecamente, ma si sceglie di volta in volta il proprio principio e solleva ritmicamente la testa fuori dall'acqua, mentre nuota.

L'autore che fonda e riconosce se stesso lo fa con un atto libero e liberante, anche se in questo gesto è implicato uno strappo, talvolta doloroso, con tanti che lo circondano.

Andrea Temporelli

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

Antonio Melillo

Quanta vita ho potuto stringere nelle mie parole?

Una lingua in lotta tra detto/dicibile e non-detto/indicibile, tra voce e silenzio, tra ombra, buio, opacità infernali e purgatoriali delle prime raccolte e luce, splendore d'un rinnovato dantismo paradisiaco delle ultime: è il Luzi che raccoglie la sfida d'una realtà circostante che non lascia sereni, fa fremere e lo spinge a dire ancora, a rinnovar la parola in cerca d'essenzialità, di definitività, contro lo spreco verboso dei *media*; contro «l'abominevole dialetto» del terrorismo, per cui la parola non è usata per il confronto con l'altro, ma per ingannarlo; contro una lingua, quella dell'ideologie, che non parla; contro la loquela del pensar nichilista che giunge a negar l'essere e ad affermar la non corrispondenza tra segno e significato, ossia tra lettera e senso, poiché è negato ogni senso possibile.

Che lingua è questa
che non parla
e abbacina e stordisce
con la sua moltitudine
irrequieta
di segnali e di rimandi
e sono pieni, questi,
d'insignificanza, colmi
di mancamento

si domanda in *La vita cerca la vita*, da *Frasi e incisi di un canto salutare*, trac-

www.andreatemporelli.com

ciando una radiografia della condizione non solo della lingua, ma dell'uomo di questi tempi che non ha memoria, dimentica la tradizione, unica fonte viva del senso andato perduto e soprattutto della vera lingua, quella sapienziale portatrice di significato e speranza:

> Ed eccoli
> che arando in un frastuono
> di immagini
> in un maremoto di rottami
> ed una nebulosa
> di spezzate
> rimembranze
> e frantumati incontri
> entrano nel territorio
> della loro tribolazione
> dalla cui profondità non chiamano,
> non chiamano perché non sperano
> [...] Non sperano. È il peccato più tremendo —
> deprecavano nei loro antichissimi ammonimenti
> quelle lingue che ad essi non parlano,
> quelle valve forte brusicanti del mare di sapienza.

Nel *Battesimo* v'è uno scacco: la questione della lingua è sentita nella sua gravità a causa della corruzione del linguaggio che nasce dalla riduzione della parola a «lettera vuota», a morto segno, privata del significato; da tal deterioramento nasce il disfacimento dell'uomo, un progressivo impoverimento. La parola non è fondamento di ragione e possibilità di comunicazione, ciò porta a risvolti nefasti come quelli del terrorismo, cui nello specifico riferisce nel *Battesimo*; ma Luzi non si lascia definire da tal visione, la sua è una fede, come afferma Coletti in *Dietro la parola*: fede nella capacità di nominare, quindi creare e allo stesso tempo di far esistere la cosa in virtù d'un'originaria divina coincidenza tra parola e cosa («in principio era il Verbo»). La parola è l'insieme di spirito e lettera, cioè corpo, ma a morire è solo la lettera, non la sua anima che è eterna in quanto nasce dall'Eterno. Per diventar nuovamente percettibile il Significato ha bisogno degli eliotiani e poundiani profeti, i poeti, in grado di decifrarlo sotto le macerie e di comunicarlo agli altri, seppur nella forma di *frammenti*, lampi, epifanie, quindi scarnificato. Ma originariamente il Significato s'è incarnato, quindi ha preso quel

www.andreatemporelli.com

corpo che dovrà morire, per il quale però è stato scritto un destino di salvezza: nel momento in cui non vi sarà più distinzione e il corpo si sarà trasfigurato, quando cioè il Significato sarà finalmente evidente e ci sarà pienezza di comprensione tra spirito e lettera, quando si riallaccerà all'anima, ricostituendo un'unione non scindibile, quindi perfetta. *Frasi e incisi* parla proprio dell'incarnazione del *Logos*, del tentativo di recuperare dalle macerie della memoria quant'è stato scordato, «l'immemorabile evangelio».

Con tal fiducia Luzi crea un'assolutezza di linguaggio che vuol essere essenziale, mirato, abitato dalla profezia e pertanto spiazzante, spaesante, non immediatamente comprensibile, parabolico. Gioca un ruolo decisivo d'incomprensibilità l'uso della deissi personale (i polisemici *tu* e *lui / lei*) e della deissi spaziale (*questo / quello*), entrambe slegate dal loro diretto referente logico. Alla base dell'indeterminatezza sta la capacità di portare al linguaggio il pensiero nel momento in cui pensa. La lingua, volendo afferrare appena si genera, compie scelte precise che si condensano nell'*incipit* del testo che è il luogo in cui il pensiero prende forma, e nelle clausole. Tra le scelte vi sono a livello grammaticale le interrogative, le disgiuntive e le avversative che danno origine alla figura della *correctio*; a livello sintattico le inversioni con frequente spostamento a destra del soggetto e le dislocazioni vere e proprie; infine a livello retorico la figura della *repetitio* nelle sue molteplici varianti, epanalessi, anadiplosi, anafora, epifora, figura etimologica, poliptoto.

Luzi porta in poesia l'equazione «non detto» uguale «non essere», dunque tenta di rifar poeticamente un Grande Codice che rinomini in maniera creativa la natura, l'unica in grado di riporre armonicamente il rapporto dell'Io con l'altro; tutto viene tematizzato nella *Dottrina* e diviene evidente in un inno allo splendore: *Bellezza, lo sentiamo*, i cui versi foggiano il concetto di bellezza, del suo nudo e crudo *esserci*; l'uomo, attraverso lo sguardo su di lei, può anche lui dichiarare il suo *Dasein*. Da questo punto di vista si può definire ontologico, ricordandosi delle affermazioni di Bo riprese da Maritain, il linguaggio di Luzi che usa con tanta insistenza il verbo *essere* descrivente la forma e il volto che la bellezza può assumere di volta in volta (l'arte, la donna e la natura); ontologico per il lessico dello splendore al quale si connette quello del sublime; per il lessico dello stupore, tramato dagli *ecce*; per la ferita

www.andreatemporelli.com

che la bellezza apre nel cuore dell'uomo richiamandolo al suo legame originario con l'infinito, col Bello per eccellenza; per il dolore nostalgico che nasce da tal sentimento di mancanza; infine per la domanda che provoca a chi non s'è mai lasciato definire dal suo limite e non s'è mai scandalizzato della ferita. Oltre il limite quello che al poeta resta ancor da fare è dunque domandare, pregare affinché il mistero che c'è dentro le cose si riveli, in modo che alla fine sia lui a parlare e l'uomo a tacere.

Rispetto a *Battesimo* o a *Frasi e incisi*, la domanda di *Dottrina* assume i tratti della supplica, servendosi del latino liturgico, mentre là era una domanda che metteva continuamente alla prova il dato; più che una domanda classica col punto interrogativo, quella di *Dottrina* è una *quaestio* che s'esprime con l'imperativo e il congiuntivo esortativo («adeat»), o paradossalmente con l'esclamativa introdotta da «oh». L'immagine è quella dell'uomo inginocchiato con le braccia protese verso il divino o raccolte in preghiera.

> Ad un certo punto la domanda diventa un modo di *non terminare*, di restituire *all'infinito* il discorso. Per questo sempre mi ha intrigato la domanda: essa è fatta di parole, ma rinvia fuori di esse. Vuole essere un segno del movimento e *non una conclusione*, un rinvio a quanto è *oltre* i nostri confini[1]

La domanda diviene quello slancio che permette all'uomo il cammino verso la conoscenza, diviene la manifestazione del desiderio dell'uomo di qualcosa di «superno» che potrà aver termine dantescamente soltanto nel Paradiso:

> Frate, la nostra volontà quïeta
> virtù di carità, che fa volerne
> sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.
>
> (*Par.* III, 70-2)

Essa però implica, ancor dantescamente, anche il «dubbio», il quale «Nasce [...] a guisa di rampollo, / a piè del vero» (*Par.* IV, 130-1), contiene in sé una continua domanda, rinasce da sé, quindi permette che sia continuo il cammino dell'*homo viator* e che non diventi un *homo immotus*, rischio stringente per la si-

[1] Stefano Verdino, *Giornate con Mario* in Id., *La poesia di Mario Luzi*, Padova, Esedra, 2006, p. 216 (mio il corsivo).

www.andreatemporelli.com

tuazione dell'uomo contemporaneo, chiuso in un linguaggio massificato.

Si comprende come il poeta non abbia pretese di conclusione: sa che la sua non può esser una parola definitiva, se non nelle intenzioni, nel desiderio, che tuttavia è il segno di Qualcosa, del *quid* che vive dentro ogni essere e che per Luzi coincide con la spinta di tutta la Natura verso la sua stessa infinità:

> La parola viene detta e continua a essere detta perché *si aspira* a superare quello che ci è toccato e possiamo limitatamente conoscere. La *sete dell'infinito*, anche se inconfessata, credo sia tutto. Da Orfeo ai nostri giorni, la poesia ha fatto questo. Mi sono reso conto negli ultimi anni, riflettendo sul mio lavoro, che questa partita non è mai pari, non è mai soddisfatta [...]. Il poeta ha *ingordigia di totalità* e c'è mortificazione nella sua opera, per la sua inadeguatezza. Io ho scritto parecchio, ma poi spesso ho domandato a me stesso: «Ma quanta vita ho preso?», [...] *quanta vita ho potuto stringere nelle mie parole*. È mortificante il paragone, è chiaro. La *dismisura* è incolmabile[2].

Eterno contrasto tra materia e spirito è la cifra di tutta l'opera che nell'ultima fase poetica investe soprattutto la lingua.

Il Novecento è il secolo della sperimentazione linguistica, della liberazione dalla norma, dalle decodificazioni imposte dalla tradizione. Tale liberazione s'esprime in modi diversi: attraverso la fuga nella colloquialità del parlato; la frantumazione violenta, ma sintomatica dei tempi, della norma grammaticale fino all'implosione del linguaggio stesso e attraverso il rifugio nel dialetto. Si tratta in ogni caso d'esiti diversi che partono dal medesimo senso d'insicurezza e vertiginosa solitudine che caratterizza l'uomo contemporaneo che non ha un significato da trasmettere o da ricercare, un significato che dia forma alla poesia: la realtà diviene non dicibile.

Sembrerebbe anche la posizione di Luzi, per il quale il discorso sulla lingua comincia a diventar più bruciante a partire da *Al fuoco della controversia*, dove il poemetto d'apertura, *Brani di un mortale duetto*, rivela una consapevole maturazione del tutto nuova del fatto poematico. Il poeta e la poesia, immaginati come uomo e donna che ripensano al significato della loro convivenza, del loro amore, vivono l'esperienza d'una guerra: «legati al loro combattimento / uniti da esso…». Da un lato lei, decisa a «ribaltare gli accenti della solfa fino

[2] *Ivi*, p. 219 (mio il corsivo).

www.andreatemporelli.com

alla piena lingua», dall'altro lui, il «verme», il «lombrico» che cerca d'uscire dal suo «guscio di opacità» per raggiungere allo zenit «il quid non rivelato, / l'origine solo origine». Ma questa tensione sembra destinata allo scacco:

> eppure la vita gli stormisce attorno
> numerose fino al farnetico
> parole non dal cuore, parole che non intende
> però tace la sola
> che lui vorrebbe conoscere,
> così la pensa muta, la dice bugiarda

Troviamo già delineato il motivo cardine di *Per il battesimo dei nostri frammenti*: la vita, il mondo, la società balbettano parole deliranti («fino al farnetico»), incomprensibili (che il poeta «non intende») perché sono parole che non solo non nascono dal cuore, ossia dall'amore al significato della cosa, ma sono parole d'uomini che non «ravvisano» più sé stessi in quanto non hanno più memoria, non conoscono più un passato (la tradizione) che veramente appartenga loro. Si legga *Il filo perduto dell'avvenimento*, dove dal terzo verso rappresenta il dramma dell'uomo moderno:

> Confonde,
> non decifra la scrittura,
> non riconosce l'evento,
> ha tutto parificato in uno sconcio farfugliamento
> del tempo e del vivente
> il custode smemorato
> del documento, l'uomo
> rugoso come una rugosa valva,
> come lei svuotato dal mare del mutamento e basta.

Luzi accusa la straripante verbosità della società occidentale, inquinata dalla chiacchiera fine a se stessa (lo «sconcio farfugliamento») che ha generato un universo di segni (si spiega così l'immagine della «rugosa valva» svuotata «dal mare del mutamento») che non è orientato su nulla, se non sulla sua proliferazione. Tale giudizio nasce dalla sua fede indiscussa nei confronti della parola che ha in sé, per natura, la tensione verso l'alto, verso lo *zenit*, in quanto espressione del sacro e non può esser pertanto usata a caso:

www.andreatemporelli.com

> La natura umana nel suo fondamento e nella sua primaria esigenza è disponibile alla parola. Nulla certifica l'uomo di esistere, di avere identità e importanza come creatura quanto il sentire o ascoltare la parola, che è stata il suo battesimo.[3]

Il primo dato certo è questo: Luzi non è un poeta della perplessità, ma della necessità, in quanto fermamente convinto che la parola racchiuda in sé l'assoluto e l'universale.

Come recuperare allora il senso perduto, la verità, sbaragliati sia dal *caos* delle parvenze e della superficialità che dalla violenza della storia?

A questo livello si colloca la drammatica inquietudine («l'ansia») del poeta che sa d'aver un compito profetico, ma si sente inadeguato e limitato dai tempi che non hanno argomento:

> (Scarso lo scriba? Distratto? Anchilosato nell'arto?
> vinto come all'ultimo suo ciascun artista
> lui pure? O inenarrabile questo tempo?
> Questo tempo non ha lingua, non ha argomento?)

Lo angustia il difficile rapporto tra linguaggio, di cui egli indaga limiti e possibilità, e fenomenologia del dato, ossia la percezione concreta dell'esistere; inoltre l'indigenza del poeta è nel testo marcata fonicamente dai suoni aspri resi dal rotacismo, nonché dalla preponderanza dell'elemento negativo (*scarso*, *distratto*, *anchilosato*, *vinto*, *inenarrabile*). L'immagine dello scriba dall'arto anchilosato evidenzia la condizione in cui si trova il poeta del Novecento di fronte alle cose da nominare: è irrigidito, bloccato e «scarso», ossia mancante di qualcosa che sia in grado d'indirizzare la freccia della parola nel bersaglio del significato.

L'insufficienza del linguaggio nell'attività conoscitiva dell'uomo, i suoi limiti in quella stessa comunicativa erano, ai tempi di Luzi, ben presenti per esempio a Montale, la cui poesia, almeno fino a *Bufera*,

> è all'insegna di un impegno di nominazione che non cerca certo di catturare le cose con le parole, ma che neppure diffida definitivamente della praticità, della robustezza della lingua. Ci sono nicchie di linguaggio e di realtà che possono

[3] MARIO LUZI, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a c. di STEFANO VERDINO, Casale Monferrato, Piemme, 1997, p. 66.

www.andreatemporelli.com

essere sottratte alla voracità del nulla, al gorgo dell'insignificanza[4].

Tuttavia il poeta è solo capace alfine di balbettare poche vere parole, già presente in Dante ma in maniera diversa: dunque all'immagine dell'arto anchilosato di Luzi corrisponde quella della balbuzie (il «balbo parlare», *Mediterraneo*, negli *Ossi di Seppia*) di Montale, della parola che incespica in se stessa e dice solo in negativo.

Luzi come Montale allora?

Nelle mosse iniziali sì, nelle conclusioni per nulla: se da un lato Montale, fermo nel suo pragmatismo, decide d'accontentarsi di tale balbuzie che «è meglio che nulla», dal momento che peggio sarebbe se un giorno le voci si sciogliessero e parlasse solo Dio con la sua verità, dall'altro Luzi desidera il salvifico silenzio, che è la Voce, da cui si staccherà finalmente «il non dicibile / tuo nome» (*Infine crolla*, in *Dottrina*).

Ma il vero dramma sta nella mancata corrispondenza tra sforzo angoscioso impiegato nel raggiungere questo bersaglio ed esito poco soddisfacente. Non a caso si parla di «bersaglio»: l'ideale del poeta è la figura dell'acrobata che lancia il suo corpo verso «millimetrici appuntamenti / [...] nei tempi esatti d'interscambio». Riportiamo l'intera strofa del primo testo della sezione seconda di *In corpo vile* (in *Al Fuoco della controversia*) per la puntualità della descrizione che permette immedesimazione:

> E ora, spenta la luminaria superflua,
> spara in alto l'acrobata il proiettile del suo corpo,
> ne incrocia, esso, alla luce
> d'abisso delle lampade altri, li scorge
> forse, di certo li indovina nell'incontro
> roteanti come lui verso il bersaglio,
> né vuol dire, bersaglio, termine raggiunto,
> solo una corda oscillante
> e questa ancora in un più teso lancio
> li scocca ai nuovi traguardi, ai nuovi
> millimetrici appuntamenti
> traiettoria con traiettoria
> con parabola parabola

[4] VITTORIO COLETTI, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 26.

www.andreatemporelli.com

nei tempi esatti d'interscambio
per la buia-lucente semisfera
finché si ricongiungono in volo,
finché dondola, pendaglio
di splendore e di notte,
il loro grappolo sotto la glaciale volta.

Siamo ben lontani sia dalle tristi e incerte figure di funamboli ed equilibristi delle avanguardie che dal ludico saltimbanco del *Chi sono?* di Palazzeschi che con le avanguardie condivide il gusto distruttivo di gioco e risata. L'acrobata rappresenta piuttosto il poeta perfettamente compiuto che riesce a nominar quella parola di carne che contiene in sé lo spirito e in quanto tale permette la conoscenza e diventa comunicativa. Per questo il poeta deve aspirare a diventar «profeta», come ribadisce nella seconda strofa del medesimo testo:

mi sbaglio o hai pensato spesso
così i profeti,
la loro incarnazione impetuosa…

In *Glossolalia e profezia*, sulla base del discorso paolino nella lettera ai Corinzi I, 14, viene chiarita la distinzione fra il discorso irrazionalmente e caoticamente effuso e disarticolato (la glossolalia) e quello proprio dell'autentica profezia, disciplinato da un controllo formale, da un'intenzionalità artistica, da una precisa volontà di stile che non escludono la razionalità e che anzi ne traggono alimento e sostegno, pur senza piegarsi passivamente e meccanicamente al suo freddo giogo, senza chiudersi all'illuminazioni improvvise. Il profeta non è solo colui che annuncia la verità, ma è colui che tale verità attende insieme agli altri uomini: ne sa cogliere i segni disseminati nel mondo che si celano dietro il continuo accadere e ripetersi della vita:

La vita — esulta essa, è intatta, è origine sempre: e neppure
questo è ignoto
al dolore dei viventi. Ma non crediate che io lo pensi,
lo colgo con i cinque sensi[5]

[5] Da *E ora nel suo mezzo la lunga giornata ipnotica*, nel *Battesimo*.

www.andreatemporelli.com

Scrive Coletti:

> [il poeta] scandaglia la roccia dell'essere, penetra nelle crepe, nelle fenditure in cui è sepolto il verbo che precede la voce dell'uomo; sana una ferita, ripara una dimenticanza; invoca la rinascita del discorso, il ritorno della parola che salva[6].

Ottima definizione di profeta, senza dimenticar che si tratta d'una facoltà che non nasce dallo sforzo dell'uomo o dalla sua decisione: è un dono, un compito affidato ad alcuni e non a tutti.

Per chiarire tal posizione, Luzi fa riferimento all'insegnamento di San Paolo, che aveva rilevato la molteplicità e varietà dei carismi nella Chiesa primitiva: alcuni straordinari, come il dono di far guarigioni, il dono della profezia o il dono delle lingue, altri più semplici, concessi per l'ordinario adempimento dei compiti assegnati nella comunità (1 *Cor.* 12,7-10); per analogia i poeti, nei quali a un dato momento la parola s'investe del compito di significare aldilà del suo normale uso comunicativo, «esorbita dall'angusto dominio della sua utilità e del suo bisogno ed è situata nella corrente d'attività del mondo, cioè nella natura, nella creazione»[7]. È lo stato primario del far poesia di cui nessun'analisi e teoria poetica può render ragione, è un movente che *è dato* e non acquisito, che non dipende in ultimo dall'uomo, pertanto resta un mistero anche per l'artista che si trova investito dall'«illuminazione», in cui cose e parole della sua esperienza quotidiana cominciano a parlargli.

È una scoperta che Luzi fa poco per volta, una coscienza che acquisisce col tempo, tanto che all'inizio della sua nuova stagione poetica non può non domandarsi davanti a un Verbo «sepolto nelle rocce»: «**Chi** elimina la melma, **chi** cancella la contumelia?» (*C'era, sì, c'era — ma come ritrovarlo*); «Altrove sì, ma **dove**? / **dove** mi chiama — si domanda / [...] mio dio **dove** ho imparato questa lingua» (*Altrove sì, ma dove?*); e ancora un altro *incipit* dal *Battesimo*: «**Chi** parla la parola, **chi** versa il discorso?». Sono domande di chi intuisce d'aver un compito e tenta la strada della poesia per trasmettere un messag-

[6] VITTORIO COLETTI, *Dietro la parola*, cit., p. 41.
[7] MARIO LUZI, in *La creazione poetica?*, in ID., *Naturalezza del poeta. Saggi critici*, a c. di GIANCARLO QUIRICONI, Milano, Garzanti, 1995, p. 139.

www.andreatemporelli.com

gio, mosso proprio dalla consapevolezza della crisi esistenziale in cui versa l'uomo, a cui lui prima di tutto non intende rassegnarsi. Ecco il perché dell'interrogazione sullo scriba e sulla possibilità d'afferrare la realtà attraverso la lingua di quel componimento parentetico con cui si chiude la sezione *Muore ignominiosamente la repubblica* in *Al fuoco della controversia* e che replicava con minima variazione il componimento con cui si chiude un'altra sezione (*Il filo perduto dell'avvenimento*) della medesima raccolta:

> (In che lingua, in che perso dialetto?
> In che storia
> omessa dai libri, introvabile negli inserti?
> Pazzo lo scriba? O immemorabile la sofferenza?)

Non è la posizione d'uno scettico e tanto meno una forma di rassegnazione ai tempi che hanno generato lo scandalo Watergate, la quarta guerra tra Egitto e Israele, l'esplosione del terrorismo in Germania nel '77 e, sul fronte italiano, il sequestro Moro e l'assassinio, preceduti dall'assassinio Calabresi nel '72 e in questo arco di tempo, dal '72 al '78, l'*escalation* delle Brigate Rosse, prima quelle «storiche», poi quelle «sanguinarie»[8]. Il valore di tale non rassegnazione risiede nella fede che Luzi ha nei confronti della poesia che non è il luogo del rifugio estetico, bensì quello dell'impegno col mondo e con sé stesso; per dirla con le sue parole:

> In un mondo alienato, dove l'identità è perduta e il senso è scarso, dove la violenza è forte, la poesia è la chiave per ritrovare e risvegliare nella natura dell'uomo la capacità di desiderare ancora, di prendere coscienza dell'impoverimento e delle sottrazioni cui tutti siamo stati soggetti. Solo la parola può farlo, se però è reintegrata nel senso. C'è stato un abuso della parola, un uso aberrante o comunque arbitrario della parola, il nuovo pensiero poetico deve fare questo percorso alla ricerca di una parola significativa che nominando il reale torni a dargli senso.[9]

In un'intervista del 1985, afferma che da quando il significante s'è staccato dal significato, il linguaggio ha cominciato a corrompersi. «Ma dalla corru-

[8] MARIO LUZI - MARIO SPECCHIO, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Milano, Garzanti, 1999, p. 185.
[9] PIER FRANCESCO LISTRI, *Maestro di parola*, in «Il resto del Carlino», 28.12.1988, in MARIO LUZI, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a c. di ANNA MARIA MURDOCCA, Fiesole, Cadmo, 1999, p. 30.

www.andreatemporelli.com

zione del linguaggio nasce la corruzione dell'uomo, e da questa la non parola. È una cosa cui ho sempre creduto, e di cui negli ultimi anni ho cominciato a sentire l'urgenza»[10]. La questione è sentita in tutta la sua gravità perché la corruzione e il deterioramento del linguaggio nascono dalla riduzione della parola a lettera vuota e in secondo luogo perché da questa corruzione dipendono la vita e la forma della convivenza civile. Il vero problema cui si riduce in ultima analisi la ricerca luziana è quello del significato che riempie la lettera e per cui vale la pena per un uomo vivere.

È l'interrogazione incalzante a svelare la funzione e la tensione conoscitiva d'una poesia che non s'arrende alla difficoltà della nominazione, ma trasforma la propria insufficienza in domanda: scrivere è conoscere e conoscere è interrogare. Qui risiede la peculiarità dell'opera rispetto al panorama della poesia del Novecento che crede all'inadeguatezza della lingua nell'attività conoscitiva dell'uomo e non alla sua dimensione di comunicazione; per questo l'esperienza drammatica di crisi del linguaggio per molti poeti italiani e stranieri ha comportato la scelta del silenzio come risoluzione del problema (si pensi a Caproni o Celan), la ricerca del nuovo a tutti i costi (le avanguardie) inteso nell'accezione anarchica di Sanguineti:

> la pulsione fondamentale che determina [le avanguardie] è un principio *anarchico* nel senso etimologico della parola, cioè molto più che in senso politico e ideologico: vuol dire pieno "rifiuto dei principî" [...] assenza di modelli, assenza di regole, sovversione di regole e di modelli ereditati[11].

In questa «sovversione» violenta sta la differenza tra gl'esiti e le scelte poetiche luziane e quell'eversive in voga negli anni Sessanta e Settanta in Italia. Il punto di partenza è lo stesso: Luzi, come Sanguineti, crede nella capacità della poesia di toglier la maschera al vero linguaggio del nostro tempo, un'epoca alienata e sopraffatta dalla violenza; come Sanguineti Luzi contrappone alla lingua poetica quella della menzogna e dell'illusioni; come Sanguineti abbandona l'utopia simbolista d'una purezza, innocenza e rarefazione assoluta d'un linguaggio che non si compromette con la realtà e non accetta lo

[10] MARIO GERRATANA, *Intervista con Mario Luzi, Premio Mondello '85*, «Giornale di Sicilia», 10.9.1985 in MARIO LUZI, *Conversazione...*, cit., p. 9.
[11] EDOARDO SANGUINETI, *Avanguardie e no*, in «Moderna», III, 2, 2001, p.145.

www.andreatemporelli.com

scontro. Ma per Sanguineti, diversamente da Luzi, ogni atto linguistico implica una posizione ideologica: quando parliamo riveliamo consciamente o no la nostra visione del mondo; siamo così in qualche modo succubi del nostro stesso linguaggio che è quello che la società capitalistica e mercantile ha imposto. L'immersione del linguaggio nel *caos* irrazionalistico tipico della neoavanguardia nasce da una posizione ideologica fondata sullo scontro con la società borghese. La poesia di Luzi non nasce da tale visione della storia e della realtà; ma non polemizza con quelle forme espressive, anzi dichiara che hanno saputo mimare con la nevrosi la violenza che subisce l'uomo moderno; tuttavia non ha potuto far a meno di chiedersi se fosse una risposta adeguata, arrivando alla conclusione che si trattasse d'una risposta malata, anche se «la malattia è dell'uomo di oggi, è del tempo di oggi, il poeta non può respingerla [...] non può opporre una sua mostruosa salute alla malattia del mondo»[12]. Perché Luzi non ha seguito l'esempio della neoavanguardia, essendo immerso nella stessa malattia?

Ciò che l'ha sempre mosso nel suo far poesia non è lo scontro politico-ideologico o la difesa di un'idea astratta, ma il desiderio appassionato dell'origine, dell'eterno e della vita, appreso dalla madre, colei che gli ha dato la nascita, quindi l'inizio e dalla quale ha imparato il linguaggio, il «discorso», descritto con religiosa devozione sia in *Al fondo delle campagne* che nelle raccolte della vecchiaia, basti pensare che due sezioni del *Battesimo* sono intitolate *Madre e figlio*. Eccone alcuni versi esemplificativi da *Passato o futuro?*, in cui le strutture iterative, invece d'esser spia d'un linguaggio che si spegne e sfugge di mano, servono a rafforzare il valore della parola e ad affermare con più forza il reale:

non può essere quello,
figlio, il luogo
del nuovo incontro,
[...]
e conosci il «dove». È vero,
non lo nomini, però non lo dimentichi.
Non lo dimentichi.

[12] MARIO LUZI, *E non vergognarsi*, in ID., *Discorso naturale*, Milano, Garzanti, 1984, p. 164.

www.andreatemporelli.com

Da *Madre, madre mia*:

Posso,
sì, averlo udito
perdutamente
parlare il discorso…
[…]
ma io lo ricordavo,
per me era presente:
«Amare,
questo sì ti parifica al mondo,
[…]
[…] Lo ricordavo.

Il linguaggio è fondato, allontanandolo dalla sperimentazione avanguardista, su un senso del mistero presente in tutte le cose, compresa la parola. Quelle che erano letizia, spensieratezza e religiosità della *Barca* non si son ridotte a semplici illusioni giovanili, son maturate e confluite in un discorso sull'essere e sul Verbo che non ha conosciuto il cinismo o la rassegnazione della poesia novissima, anche di quella amaramente sarcastica dell'ultimo Sanguineti.

Luzi è discepolo di Betocchi, che rappresentava per lui «l'intelligenza amorosa del mondo»[13], da cui nasce quell'apertura profondamente razionale all'essere che scaturiva da un amore alla vita per nulla artificioso ma del tutto naturale; tale vicinanza ha plasmato il linguaggio ontologico-creaturale ed etico di Luzi.

Il poeta è il solo capace di riempire la lettera vuota di significato, di sostanza, contribuisce a fondar delle certezze che persistono nel tempo, rafforza l'uomo e accresce la conoscenza del reale, là dove invece la ricerca affannosa del nuovo programmaticamente slegato dalla tradizione conduce a una posizione cinica e scettica nei confronti della realtà[14]. Del resto è lo stesso Sanguineti ad ammettere l'esistenza d'«un momento cinico» nei poeti

[13] PIER FRANCESCO LISTRI, *Ungaretti e gli altri*, in «La Nazione», 24.12.1988, in MARIO LUZI, *Conversazione*, cit., p. 89.
[14] Posizione del *Don Giovanni* di Kierkegaard, ma anche di Luzi che gli ha dedicato il dramma *Rosales*: il Don Giovanni fa esperienze amorose senza legarsi a nessuna donna, quindi alla fine della sua vita l'unica conoscenza che gli rimane è che paradossalmente non c'è nulla di veramente nuovo.

www.andreatemporelli.com

dell'avanguardia che viene subito dopo quello «patetico-eroico»[15].

Ma nella lingua cosa comporta ciò?

La creazione d'un lessico puramente estetico contrapposto a uno etico e ontologico, per cui si può solo dire ciò che non è di gusto o ciò che è piacevole, ciò che è noioso o ciò che è eccitante e non invece ciò che è vero o falso, buono o cattivo. La lingua di Luzi ha corso il rischio d'esser ontologica ed etica in anni dominati dal relativismo conoscitivo e dalla sperimentazione assoluta della novità, che ha sempre coinciso con la rottura della norma. La drammaticità dei tempi richiede un linguaggio non decorativo, ma che punti all'essenza delle cose, non il *ludus* dissacratorio e irrisorio, poco sostanziale (nel senso etimologico), ma una poesia che recuperi la sublimità andando al cuore delle cose senza ornamenti eccessivi, non il puro e infecondo verbalismo che si realizza in un clima ideologico, ma il recupero della vera fecondità della poesia che risiede nella sua essenzialità.

Tra *Dizione* che apre e *Canto* che chiude *Per il battesimo dei nostri frammenti*, tornano i motivi della lingua che «lascia muto l'avvenimento» (*Fuori o dentro lo strampalato albergo*), dell'approssimazione costante all'assoluta essenzialità della parola divina (*Vola alta parola*, *S'aprì acqua di roccia*, *Inseguimenti*) e per contro della presa di coscienza del tragico rapporto tra Verbo e sconcia storia umana (*Reportage*, *Padri dei padri*), fanno da sfondo alla raccolta.

In *Frasi e incisi di un canto salutare*, dopo il portale costituito d'un solo testo (*Auctor*), *Nominazione* risulta esser la sezione dedicata al tema dell'inadeguatezza della lingua e al nesso problematico tra dicibile e assoluto, tra nome e *quid* — il mistero — presente nelle cose.

Le due raccolte vanno viste in un rapporto di complementarità: se nel *Battesimo* l'interesse s'incentra sul Verbo «sepolto nelle rocce» che non può che esser testimoniato per frammenti e sull'«abominevole dialetto» parlato nei nostri tempi, in *Frasi e incisi* quel Verbo dimenticato acquista un volto dai lineamenti della parola di salvezza, ovvero il «canto salutare» del titolo.

Arriviamo al *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, «estremo viaggio» del pittore *alter-ego* del poeta, «intrapreso al richiamo di Siena e del suo

[15] SANGUINETI, *Avanguardie e no*, cit., pp. 145-6.

www.andreatemporelli.com

mondo»; di tale raccolta si ricorda *Lui, la sua arte* anche per l'illuminante parallelismo oraziano tra linguaggio poetico e pittorico. In *Dottrina dell'estremo principiante* domina invece il punto di vista della creazione, dell'evento-avvenimento della vita nelle sue varianti, pertanto i due dei tre componimenti proemiali intendono specificare qual è la lingua parlata ora, di chi è la parola; l'opera si chiude, quasi circolarmente, col discorso sulla lingua di *Poetica fra sé e sé* dove s'ipotizza, parallelamente allo scioglimento della creazione, lo scioglimento del discorso stesso e quindi l'avvento di un'altra forma di discorso, che coincida col silenzio imposto dalla conoscenza della verità.

Al fuoco della controversia è il poema che ripercorre la crisi linguistica della modernità dall'origine della parola alla sua fortuna, nell'epoca dei profeti, fino alla sua decadenza: se nella raccolta antecedente il poeta aveva ammesso che al tempo frammentario, convulso, sofferente manca «una lingua probabile»[16] che lo lascia inespresso, in quella successiva intende recuperar la parola autentica, ossia risalire alla fonte, alla legittimazione primaria. Coletti paradigmaticamente ha titolato il paragrafo del suo testo «*Luzi, la fede nella parola*»[17]: si tratta di fede nella parola come elemento dinamico che ha in sé la vita. Ciò significa che l'autenticità d'essa risiede nella sua capacità di nominare e allo stesso tempo far esistere la cosa. Questo è possibile solo nella misura in cui parole e cose si son già incontrate in un superiore progetto di creazione: Luzi afferma l'esistenza di un'origine divina, spirituale della parola umana che però è andata sbiadendosi, che è stata dimenticata fino a generare una lingua morta, non più spirito ma lettera.

Eppure

> C'era, sì, c'era — ma come ritrovarlo
> quello spirito nella lingua
> quel fuoco nella materia.
> [...]
> Sepolto nelle rocce,
> [...]
> l'immemorabile evangelio...

[16] MARIO LUZI, *Colloquio*, cit., p. 190.
[17] VITTORIO COLETTI, *Dietro la parola*, cit., p. 39.

www.andreatemporelli.com

Si noti l'aggettivo «immemorabile», già incontrato in *Al fuoco della controversia*, «utilizzato nella doppia accezione di "non affidabile alla memoria", perciò non dicibile; e "prolungato da antichissima data", dunque ormai troppo sedimentato per essere ancora argomentabile»[18]. Eppure qui si colloca la sfida del poeta che si cimenta nel recupero d'una memoria perduta, che giace in un luogo ben preciso (l'«evangelio»), da tempo «sepolto nelle rocce» e dimenticato da una storia che non ha lingua e argomento o che parla un'altra lingua.

Cos'è l'«evangelio» di Luzi?

«In principio era il verbo e il verbo era la vita; e la vita era la luce degli uomini»: programmaticamente Luzi apre la sua raccolta con l'epigrafe tratta dal Vangelo di Giovanni, con cui afferma sia l'origine sacrale della vita in quanto frutto della Parola, del *Verbum* divino, che la potenza creatrice della parola. L'atto della creazione è «l'avvenimento» per eccellenza che riaccade ogni volta che la parola raggiunge la cosa, ossia la nomina. Luzi parla d'«avvenimento», altre volte d'«evento», proprio perché dall'atto creativo nasce qualcosa di nuovo: le parole diventano carne, ciò significa che si compromettono col mondo, col dolore, col dramma, con la contraddizione propria dell'umano. Da tale scontro nasce l'evento: se manca lo scontro si cade nell'edonismo estetico che non genera nulla. Luzi afferma la necessità dell'incarnazione della parola:

> Questa aspirazione ad una parola autosufficiente, addirittura sostitutiva della realtà, è fallita perché una parola non incarnata, che non diventa evento, che non si compromette nello scandalo del mondo non genera nulla se non sconfitta — la sconfitta di Mallarmé, dei simbolisti [...] la poesia è tra gli eventi, non può legiferare per conto suo, in se stessa, senza il confronto, la mediazione[19].

Quando la poesia s'astrae dal mondo e non si ferisce, non sanguina, ha inizio una lenta corruzione, per cui comincia a parlar solo per sé in una tensione all'armonia, all'unità, alla ricomposizione che smettono di far i conti coi contrari, con la matericità della vita: la poesia si piega su di sé, «così resta muto

[18] Cesare Segre, Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana. Novecento*. Tomo II, Torino, Einaudi, 1999, p. 689n.
[19] Andrea Ulivi, Davide Rondoni, *Conversazione con Mario Luzi*, «clanDestino», 4, 1989, in Mario Luzi, *Conversazione...*, cit., p. 20.

www.andreatemporelli.com

l'avvenimento». La presa di coscienza dell'involuzione e temuta disfatta della parola viene espressa nel testo *Ed eccolo avvenuto — ma quando?*:

Ed eccolo avvenuto — ma quando?
Ben pochi erano svegli,
nessuno attento.
Nessuno s'è avveduto
del subdolo
profetizzato capovolgimento.
Ed ora
sopravanzano le cose il loro nome.
In avanscoperta
esse, ma dove? — profondano
dentro il loro numero,
scoscendono ciascuna
nel silenzio delle altre —
in avanscoperta le cose,
al rimorchio
pilotata nell'oscuro
l'ancora tramortita
pattuglia delle parole.
Così resta muto l'avvenimento.

Tutto nella vita, nella storia tende a corrompere la *fons* originaria racchiusa nella parola: l'uomo non è in grado di serbare l'energia che deriva dal divino. Le cose sopravanzano il loro nome e restano nel silenzio; le parole sono una «pattuglia tramortita» e non nominano. L'aggettivo «tramortita» significa *esanime*, privo dell'anima, dunque del significato. Le parole che non corrispondono più e non hanno verità sono lettera morta, cioè abbandonate dallo spirito.

Per Luzi parola, significato e storia sono strettamente legate tra loro: il periodo in cui scrive il *Battesimo* è quello drammatico del terrorismo che viene da lui visto come periodo emblematico per il rischio che è costantemente in agguato nella storia, quello della parola usata non per dire ma per nascondere, non per illuminare ma per deviare. Non a caso al verso 5 il «capovolgimento» è definito «subdolo»: la parola, usata per ingannare, viene svuotata della sua funzione primaria ch'è quella di comunicare e diventa chiacchiera. Non è più la parola su cui si fonda il discorso e quindi la ragione, in quanto la parola è fondamento di ragione e possibilità di convinzione, ma la parola su cui si fonda la violenza che è calcolata per il male, per travisare la verità e mentire.

www.andreatemporelli.com

«Lo scarto è tra parola e azione, tra il dire e il fare. È un rapporto che si intorbida facilmente [...] per uno squilibrio, eccesso o difetto, a volte di parola, a volte di azione, per esempio il terrorismo»[20]. Nei versi citati: «sopravanzano le cose il loro nome», si sottolinea che tale situazione non riguarda solo il fenomeno dell'ideologie e del terrorismo, ma è un rischio congenito al mondo moderno, ormai «un mondo reificato che produce automaticamente cose non richieste dall'uomo»[21]. Allora l'atto della nominazione non è più un battesimo, ossia un atto d'amore da parte dell'uomo che vuole e desidera le cose dando loro un nome, bensì un atto lasciato al caso, svuotato di significato.

Al di là del terrorismo Luzi ricorda che il mondo corrompe la parola attraverso l'usura e la consunzione che derivano dall'abuso d'essa o dallo svuotamento deliberato di senso: non c'è modo più micidiale per intimare un silenzio forzato all'uomo che subissarlo di parole che non significano, che non hanno più corrispondenza vitale col suo sentire e che nonostante questo continuano a esser usate a vuoto.

Tutta la sezione *Fuori o dentro lo strampalato albergo* non fa altro che metter in luce il punto estremo di violenza cui l'uomo è giunto e che ha portato alla signoria di quella non-lingua che Luzi definisce in un primo momento «alfabeto infernale»:

> Alfabeto infernale di che inarticolato dialetto
> questi spari, queste uccisioni a freddo —
> un fiero
> e offeso amore che così si esprime?
> un fiero fuoco? Eh come può essere
> l'amore grande
> e il nome non ancora pronto,
> avanzare il nuovo tempo
> e la lingua non reggere il compito,
> l'avvenire approssimarsi
> con zampettìo di talpe,
> con guizzi di vipere? Negalo,
> ti prego, negalo irrevocabilmente.

S'osservino i richiami fonici volti a sottolinear la violenza della non-

[20] MARIO LUZI, *La porta del cielo*, cit., p. 61.
[21] MARIO LUZI, *Le parole agoniche della poesia*, in ID., *Naturalezza del poeta*, cit., p. 296.

www.andreatemporelli.com

lingua: «alfabeto infernale», «freddo», «fiero», «offeso», «fuoco». L'alfabeto ricorda la lingua infernale con cui Pluto si rivolge a Dante e Virgilio nel IV canto dell'*Inferno*: una lingua sconosciuta, non naturale, rabbiosa e capace d'incutere terrore col suo suono: «"Pape Satàn, pape Satàn aleppe!", / cominciò Pluto con la voce chioccia». Appare come una frase senza senso, l'espressione deformata d'un pensiero nullo: sono parole prive di sostanziale significato. Così la rabbia ferina che scaturisce è la stessa che erompe dal volto degli assassini di cui è giunto il tempo:

> Appeso come una lanterna, i più:
> altri scolpito dall'interno —
> così
> portano il viso
> ossia quel nero grumo
> di rabbia e ottusità,
> lo portano contro.

Uomini e parole sono soggetti a una deformazione cui Luzi allude quando parla d'«inarticolato dialetto»: non solo si tratta d'un dialetto, dunque non propriamente d'una lingua, ma d'un dialetto privo della grammatica da articolare. Gl'è preclusa *a priori* la possibilità di comunicazione com'è inevitabile ch'accada quando si tratta di «spari e uccisioni a freddo». Il ragionamento e l'inchiesta stupefatta giungono fino a ipotizzare che questa non sia altro che la forma d'un «offeso amore», una passione che s'esprime con mezzi tanto brutali per difendersi da un'offesa e difendere un giusto ideale. Ma se così fosse, se la passione («fiero fuoco») fosse davvero tanto grande da esser incontenibile, non si capisce come mai il modo con cui essa s'esprime, ossia «il nome», non venga dietro a tanta grandezza, non sia all'altezza di tanto «fiero amore». Da qui si deduce che non è vera lingua quella davanti a cui ci si trova, ma puro artificio: per il dualismo tra segno e significato, ma anche per la non comunicatività che ne nasce che quindi impedisce qualsiasi forma di progresso e ostacola il cammino civile: «*Ma ora quanto dura il non viaggio, / quanto la intollerabile quarantena?*», la storia si ferma, il viaggio s'interrompe per uno strano cancro che s'è insinuato nel mondo e che ha inquinato anche la lingua umana, costringendo l'uomo a un forzato isolamento («quarante-

www.andreatemporelli.com

na»). A sottolineare l'aspetto subdolo dell'alfabeto infernale (che rimanda al «subdolo capovolgimento» del secondo testo di *Dizione*) contribuiscono le immagini della talpa e della vipera: la storia si costruisce di nascosto, sotto terra come le talpe, ciecamente, ma col guizzo velenoso della vipera pronta a uscire dal nascondiglio per mordere il nemico, per «mettere a segno il colpo» e lasciarsi dietro «stupore, ressa, urli, sdegno» (*A che nere riserve*). È il «soliloquio» dei «giustizieri», lo dicono nella loro «torva loquela», pertanto il loro non è un dire, ma un vuoto *rictus*, ossia un aprire la bocca, uno spalancare le fauci senza ch'esca più alcun suono: infatti non dicono niente, la loro è parola che non parla se non per loro. Parlano a se stessi in quanto non accettano il dialogo che si costruisce nel confronto col diverso, con l'altro da sé, anzi l'obiettivo è proprio l'eliminazione del diverso. Ancor una volta lo sgomento del poeta sfocia nella domanda:

> Questo il loro soliloquio,
> questo il loro cupo dialetto —
> o è la sola lingua, non ne ha altre il nostro tempo?

Dietro il soliloquio del pensiero e della parola si cela una tradizione letteraria ch'inizia col Petrarca, il quale nel sonetto XXXV, *Solo e pensoso i più deserti campi*, disperatamente cerca una solitudine estremista fatta di silenzio e deserto, di non-parole e non-luogo («…deserti campi / […] / ove vestigio human l'arena stampi»), ma non è in grado di valicare la montagna della propria soggettività: ovunque è prigioniero del soliloquio del suo pensiero amoroso; la solitudine pensosa nella quale Petrarca aveva sempre confidato non contiene che un unico pensiero:

> Ma pur sì aspre vie né sì selvagge
> cercar non so ch'Amor non venga sempre
> ragionando con meco, et io co llui.

Lo stesso giovane Luzi aveva definito quello del Petrarca un sistema circolare e chiuso da cui s'è generata tutta la letteratura italiana:

> Accettando Petrarca la nostra letteratura si trovò fin dai suoi inizi, a compiere delle capitali e definitive rinunzie. Esse riflettono in apparenza il mondo

www.andreatemporelli.com

> della materia e della quantità, e a prima vista, aumentano il dominio e la purezza dello spirito, il quale non riconosce più altro oggetto che la propria solitudine e il proprio sistema circolare e chiuso. [...] La poesia del Petrarca si sviluppa infatti su se stessa per filiazione, come si conviene a uno spirito così conchiuso e concentrico, isolato, appunto, nel suo limbo[22].

Ma il male, la sofferenza in cui s'esprime il nostro tempo non è tuttavia la parola definitiva sulla storia: Luzi non si limita a constatare la barbarie violenta di cui il terrorismo rappresenta l'apice, ma inserisce all'interno della raccolta dei testi che sono come dei barlumi, dei lampi improvvisi di significato, di coraggiosa tensione al significato, tentativi d'uscire dalla palude del soliloquio, del pensiero che pensa se stesso e non produce avvenimento:

> Chi parla la parola, chi versa il discorso
> latino o chequa? ha un solo accento.
> E dopo dove scende
> quel rocchio,
> in che non conosciuta fenditura
> fra tempo e tempo,
> in che crepaccio del mondo?
> O non scende, sale? Al suo primo senso…

Quel *rocchio* (col significato di getto d'acqua, polla sorgiva, usato per la prima volta da Luzi nel senso figurato di flusso continuo di parole), quel grumo ingarbugliato di suoni e pensieri cui s'è ridotto il discorso umano e che ha una storia antica quanto il Petrarca, sembra esser lo stadio ultimo ch'esso deve raggiungere («fenditura / fra tempo e tempo») e il fondo, il crepaccio («crepaccio del mondo»), in cui deve sprofondare per poter sperare nella risalita, nella rinascita, nella resurrezione. Il simbolo del seme di tradizione evangelica[23] illustra la visione, direbbe Luzi «cristica», del necessario passaggio attraverso la morte per poter risorgere, della necessaria accettazione del sacrificio per arrivare alla salvezza. Non si può dimenticare il componimento dedicato al seme nell'*Intermezzo* del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, dove risulta che la sua grandezza e incalcolabile potenza, nonostante giaccia schiacciato dalla fanghiglia e calato fin dove «il limo —

---

[22] MARIO LUZI, *L'inferno e il limbo* in *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949, pp. 19-20.

[23] *Gv* 12,24: «In verità, in verità vi dico: se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto».

www.andreatemporelli.com

dell'inferno dantesco — si rapprende», consiste nel suo «prescritto sacrificio» necessario alla nascita d'un'altra materia viva che da tubero diventerà «stelo primissimogemmante». Il seme è leggibile come morte e allo stesso tempo come vita. Tale dinamica vale anche per la parola: ciò che appare come avvertimento di fine e tramonto può esser la prima luce dell'alba, nuovo inizio.

La filosofia del linguaggio luziana sta nel fatto che a morire non è la parola *tout court* perché la parola è l'insieme di spirito e lettera: a morire è la lettera, non la sua anima che è eterna in quanto nasce dall'Eterno e che può esser nascosta o oppressa, ma non può venir meno. Per questo è possibile la resurrezione: c'è qualcosa che non può morire e il tempo non può cancellare ed è il Significato racchiuso *ab origine* nella lettera, per cui ci sarà sempre la possibilità ch'esso diventi nuovamente visibile.

Ma per diventar tale il Significato ha bisogno di profeti in grado di decifrarlo sotto le macerie e di comunicarlo agli altri: questa è la vocazione del poeta che vive sempre nel discrimine tra vita e morte in quanto

> si trova a dover uccidere parole moribonde o liberare il terreno dalle parole già morte perché nasca una parola nuova, che non è necessariamente un neologismo ma è una parola rinnovata nella sua dignità e integrità di senso[24]

«il suo primo senso», come recita l'ultimo verso di *Chi parla la parola.*

Nel titolo della sezione successiva Luzi torna a chiedersi se davvero è *Tutto perso, tutto parificato?*, se il sangue dilapidato nella storia umana sia servito o se invece tutto risulta «ugualmente assolto / dal non essere o dall'essere stato» e torna a chiedersi se sia esistito un congiungimento tra nome e cosa, una piena rispondenza tra loro, ma la risposta sembra ancor apparentemente rassegnata, infatti «poco o niente è certo della sua latitanza»:

> Sparito dove? risucchiato da che deserto?
> [...] poco o niente è certo della sua latitanza,
> del resto lo ricorda appena quel lontano congiungimento:
> un nome e anch'esso d'una sempre meno chiara
> e piena rispondenza [...]
> Ma è vera quell'assenza? Esiste quella mancanza?

[24] MARIO LUZI, *Le parole agoniche...*, cit., p. 301.

www.andreatemporelli.com

Tuttavia l'ultima paradossale domanda sulla verità o meno d'un'assenza non ben precisata e confusa di qualcosa che evidentemente s'attende perché se ne serba «la spina della nostalgia», come direbbe il Caproni di *Res amissa*, la domanda contraddittoria sull'esistenza d'una mancanza, è di per sé rivelatrice proprio del fatto che quel lontano congiungimento non è un'utopia o uno scherzo dell'immaginazione, ma c'è veramente stato, solo che la memoria l'ha dimenticato: è venuta meno la testimonianza, è andato perduto «l'immemorabile evangelio» del proemio, testimonianza, garanzia, parola per antonomasia della speranza che occorre a questi tempi di violenza e alienazione. L'uomo, assuefatto al male, non sa più se sia mai esistita una felicità: la memoria coglie se stessa nell'intento di riesumare, o forse immaginare, non sa d'altra parte se vi sia una differenza, i tempi di felicità[25].

La sezione è dedicata al tema della memoria che con uno sforzo immane cerca di scavar nel passato, domanda al passato una parola di vita, ma esso, visto come spesso accade in poesia attraverso la figura del padre (*A un tratto*), resta muto, s'eclissa silenzioso perché non s'accorge del figlio che accenna un saluto, così lo lascia senza risposte, solo, muto lui pure, su un baratro. La memoria «è un buco nero che ha risucchiato ogni ricordo e bruciato persino la materia del suo ricordare»[26] (*Bruciata la materia del ricordo* è il titolo della settima sezione del *Battesimo*). La comunicazione dell'esperienza è interdetta: il pensiero dei padri diventa un grido senza voce che parla dentro di sé ma non riesce a risolversi in dialogo, infatti nessuno sembra più interessato ad ascoltarli, a creder loro. È un pensiero destinato alla solitudine. Panicali ha citato alcuni versi del dramma teatrale *Rosales*: il protagonista Vicente nell'esprimere il dolore per un pensiero che è «sapienza infigurabile, perché presentimento per il quale non c'è né figurazione né parola»[27] s'abbandona a una sconsolata conclusione:

---

[25] GIUSEPPE ZAGARRIO, in un articolo sul *Battesimo*, sottolinea che la concezione della memoria in Luzi «ha sapori platonico-agostiniani [...] dove la "memoria", il "ricordo puro" [...] fa da strumento mediatore del nuovo fervore-certezza, e tutto si risolve in un rinnovato, incredibile slancio interiore [...]», in GIUSEPPE ZAGARRIO, *La poesia di Luzi: inferno o paradiso? (Per il battesimo dei nostri frammenti)*, «Il Ponte», 1986, p. 4.

[26] ANNA PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Milano, Garzanti, 1987, p. 241.

[27] ANNA PANICALI, *Dire il pensiero*, in AA.VV., *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 45-6.

www.andreatemporelli.com

> Così non dico niente e se parlo non so esprimermi,
> non sono creduto, e soffro in silenzio [...]
> ma quanta malinconia. Essa cala tutta nel soliloquio
> in mancanza di uditorio[28].

È dunque in atto una sconfitta che si traduce in rinunzia, in mutismo, che è l'opposto del silenzio:

> già passato, dimenticato,
> non saputo,
> non nominato neanche...?

Di fronte a tale sconfitta del linguaggio che s'è tradotta nel mutismo dell'uomo moderno, ha preso piede un altro linguaggio aberrante, quello violento del terrorismo che cerca di sostituirsi alla parola mancante. L'errore sta nella non nominazione delle cose, nella frattura che opera tra linguaggio e oggetto, sostanza e cosa, cosicché questo «parlarsi della parola da uomo a uomo» cade inevitabilmente vanificato «nell'ineloquio», dove il prefisso *in-* ha valore negativo di *non*.

Se non entra in nessuna pagina e non esce da se medesimo l'avvenimento si consuma in sé, *è* come se non fosse mai *stato*, tanto che si comincia a dubitare della realtà stessa:

> esistita veramente
> la creatura umana
> messa al sizio dietro l'infuocata muraglia?
> o passato anch'essa, passato e basta?
> passato di che tempo
> mai stato presente

oppure l'avvenimento si trasforma in cronaca col rischio che diventi chiacchiera, ossia variante della lettera vuota. Ecco allora il valore dell'atto poetico cui spetta il compito di redimere l'avvenimento con la parola, d'adoprarsi per strappare all'immagini del tempo la loro temporalità rendendole assolute e traendo fuori dalla loro contingenza l'eterno, il *quid* che le fa essere. Si tratta del medesimo Spirito ch'agisce nella storia sotto forme diverse e il poeta,

[28] MARIO LUZI, *Rosales*, in ID., *Teatro*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 121-2.

www.andreatemporelli.com

avendo ricevuto il dono della parola creatrice, è chiamato a render testimonianza. La sua parola partecipa direttamente del divino: nominando le cose, dando voce all'esperienza comune come nessun altro riesce a fare, il poeta dà vita eterna all'evento ch'altrimenti sarebbe precipitato nell'incessante divenir del tempo e risveglia nell'uomo le sue domande ultime sul senso della storia, sul destino, sul bene e sul male.

La posizione di fiducia e di non-rassegnazione del pensiero luziano rispetto al panorama novecentesco, risiede nella convinzione che il poeta può far riemergere dalla memoria, proveniente da una già completa dimenticanza, un più antico senso, una più antica certezza, la memoria d'un'altra memoria inscritta «nel grande codice»: quella della vita ch'accade continuamente. Il senso parla non attraverso il linguaggio della parola umana, ma attraverso il linguaggio della vita che incessantemente si fa evento. Luzi ammise d'esser davanti a una crisi del linguaggio umano[29], tuttavia va aggiunto che la crisi, conseguenza d'un distacco ideologico dalla realtà che invece d'esser *guardata* viene *pensata*, può diventar il punto di partenza per un nuovo inizio. Sconfitte le ideologie, distrutta la lingua, è necessario ritornare ad ascoltare la vita che «nasce alla vita»[30] e in cui consiste «la sua sola verità».

L'unica strada possibile per una lenta ricostruzione della lingua è il recupero della memoria del Verbo che da sempre parla attraverso l'accadere delle cose:

> «Resta, resta sul posto
> fin quando non l'avrai scorta la luce
> di quella oscurità» la mai
> spenta agonia tutta si riaccende
> e lui prima eclissato
> nella sua profondità o scomparso
> nella massa marina
> del suo sonno millenario,
> sparito dietro
> la sua altra faccia di pianeta,
> ritrova la sua voce, soffia ancora il suo dolore e il suo peana

[29] MARIO LUZI, *Colloquio*, cit., p. 234. Alla crisi fa riferimento anche Panicali nel suo saggio su Luzi in cui, dopo aver ricordato che «il senso forse si trova nella realtà», si chiede: «siamo giunti alla crisi del linguaggio?» e riconosce ch'essa effettivamente si dispiega nel libro «in ogni forma, sia comunicativa che espressiva»: ANNA PANICALI, *Saggio…*, cit., p. 246.
[30] Chiusa di *Inferma, così* in *Frasi e incisi.*

www.andreatemporelli.com

Con tale testo s'apre *Maceria e fonte*, sezione dal titolo paradigmatico in quanto dalla «maceria», dall'«ancora riconoscibile tempo tormentato» — e Luzi non risparmia immagini fortemente espressionistiche e cruente per descrivere fin nel dettaglio di cos'è fatto il tormento di questo tempo:

> Sanguina da tutte le sue parti il loro corpo
> [...] si scuoiano gli uni agli altri la pelle dalla fronte,
> si strappano l'immagine dell'uomo
> dalle loro opposte facce vicendevolmente
> [...] all'alba si ritrovano il loro sangue sotto le unghie [...]

— da queste carneficine sgorgherà una nuova «fonte» d'acqua e luce.

La voce che impone di rimaner sul posto è quella del Verbo che parla da dietro «la sua altra faccia di pianeta»: non s'è mai allontanato in realtà, ma semplicemente è stato «oscurato dal pensiero di chi lo pensa». Luzi non nega che si tratti d'un Verbo, d'«un mare luminoso», *muto*, ma è muto come lo sono alberi e nuvole, ossia è muto solo dal misero punto di vista dell'uomo che non sa ascoltare, perché invece il Verbo ha sempre continuato a parlare attraverso la vita stessa, anche attraverso «l'abominevole dialetto» ch'esce dalle «bocche verminose» di chi ha perso la propria umanità e non è più degno di chiamarsi uomo, ma «umanoide» (*In ogni nostro simile. Gli chiedo*).

Da dove risale la consapevolezza, la voce-luce che improvvisamente interroga il poeta e ridà speranza?

Questo è scritto *ab aeternitate* nella propria anima, «mon âme», come la chiama nell'ultimo componimento della sezione *Rifulse, si screziò il diaspro*, l'anima a cui ritornano le immagini che risalgono dal loro sonno e cominciano a scavare in *lei* delle tracce. S'evidenzia il pronome come fosse qualcosa d'ineffabile, l'anima verrà indicata col pronome femminile, poche altre verrà nominata apertamente[31]. Da questo momento sarà un progressivo risvegliarsi del ricordo:

> tuttavia
> ricorda. Ricorda lei, ricorda
> la luce d'anteprimavera
> di quel ricordo

[31] In *Voce ancora umana che mi parli non so da dove*, leggiamo negli ultimi versi: «O ‹anima› che dovunque ti nascondi / e dovunque ti manifesti». Si noti come nel nominare l'anima Luzi manifesti una sorta di pudore, evidenziato dal virgolettato.

www.andreatemporelli.com

e un progressivo accorgersi del proprio sonno: «[…] è una troppo lunga assenza / di me»; sarà un risvegliarsi descritto simbolicamente attraverso l'esplosione di luce nella natura del periodo primaverile. La luce «fibrillante», «un fuoco bianco nell'aria» che si sprigiona e si scinde in un «tripudio di lucciole e faville» e che produce accecamento, diventa la vera parola, quella in cui segno e significato coincidono, «in questa piega dell'anno» che può esser qualsiasi momento della vita colto nel suo esserci e esser fatto nell'istante dallo Spirito, come si legge in *Fiume da fiume*, nel *Battesimo*:

> c'è […] tutto ciò che desidera il senso
> ci sia
> […] C'è tutto, tutto.
> Tutto incredibilmente.

Alla luce s'accompagna, parcellizzata e disseminata, la parola luminosa incarnata nella storia da un uomo, Cristo, che non viene mai nominato ma a cui Luzi allude citando a intermittenza alcune frasi evangeliche: *In ogni nostro simile*[32], *Non tra i bambini — con loro*[33], «esplose un chicchirichì […] non conobbi mai quell'uomo» (*Esplose una galloria*)[34],

> dopo potrai anche andartene
> ma dove, in che altra parte?
> non c'è altro luogo, è qui l'altrove — gli oppongo
> (*Ed eccolo, ancora riconoscibile*)[35]

[32] *Mt* 22,36-40, viene posta a Gesù la domanda: «Qual è il più grande comandamento della Legge?», ed Egli risponde: «Amerai il Signore Dio tuo con tutto il tuo cuore, con tutta la tua anima e con tutta la tua mente. Questo è il più grande e il primo dei comandamenti. E il secondo è simile al primo: amerai il prossimo tuo come te stesso. Da questi due comandamenti dipende tutta la Legge e i Profeti». Anche *Lc* 10,25-37 dove viene esposta la parabola del buon samaritano.

[33] *Mc* 10,12: «Lasciate che i bambini vengano a me e non glielo impedite, perché a chi è come loro appartiene il regno di Dio».

[34] *Mc* 14,70-2: «Dopo un poco i presenti dissero di nuovo a Pietro: "Tu sei certo di quelli, perché sei Galileo". Ma egli cominciò a imprecare e a giurare: "Non conosco quell'uomo che voi dite". Per la seconda volta un gallo cantò. Allora Pietro si ricordò di quella parola che Gesù gli aveva detto: "Prima che il gallo canti due volte, mi rinnegherai per tre volte". E scoppiò in pianto».

[35] Mario Luzi riecheggia le parole di Pietro a Cafarnao dopo che Gesù ha cacciato i mercanti dal tempio e ha rivolto la stessa provocazione ai suoi discepoli: «Volete andarvene anche voi?» e Pietro: «Signore da chi andremo, tu solo hai parole di vita eterna» (*Gv* 6,67-9).

www.andreatemporelli.com

Se il Verbo s'esprime attraverso l'abominevole dialetto, allora esso può *significare* qualcosa, può misteriosamente veicolare il significato: quest'è l'origine della fede nella parola. Nella materia c'è il senso, nella maceria la fonte. Si spiega pertanto il terzo testo del proemio, *Dizione*:

> Al giogo della metafora —
> così ci sovvengono
> esse. Scioglile da quel giogo,
> lasciale al loro nume
> le cose che nomini,
> è sciocco
> confermarle
> in quella servitù.
> Superflua
> è quella grammatica.

L'uomo costringe il mondo alla servitù d'una parola che vuole conferire un nuovo senso artificiale alle cose che vengono a loro volta sottomesse «al giogo della metafora», nuova grammatica d'una lingua che ha perso il legame con la realtà e per questo non nomina, ma farfuglia. Occorre un nuovo inizio che Luzi immagina possibile solo se si lascia che il «nume», la verità dell'essere presente nelle cose, venga ascoltato. Ciò presuppone un diverso atteggiamento del soggetto, dell'uomo, di fronte alla realtà in quanto implica l'accettazione dell'ipotesi che la vita non sia riducibile alla propria misura ma sia più grande, che non esista solo quel che si vede ma che ci sia un livello delle cose più profondo che il linguaggio non riesce a cogliere se non in qualche modo facendo violenza sulla lingua stessa o spingendosi fino all'afasia.

Luzi è convinto del superamento del limite umano, anche quello linguistico, da parte della realtà. Lo conferma parlando della pittura nella *pièce* teatrale *Felicità turbate*: nel coro delle cose dipinte leggiamo che «il mondo non ci sta nelle tele di un pittore», a riprova che un limite esiste nonostante tutti i tentativi dell'artista di dipingere il mondo, se non l'universo, nel desiderio d'afferrarlo tutto. Anche il poeta è animato dallo stesso desiderio ma alla fine deve accontentarsi dei frammenti: impegnato nella ricerca del vero non può in ultimo non sentire la propria poesia come una prigione perché esclude

www.andreatemporelli.com

troppe cose e la vita si rivela più grande di quella che s'era pensata[36].

Sembrerebbe in atto una sconfitta: la fine del linguaggio, sia della pittura, della poesia e della musica; infatti nel finale di *Battesimo*, da *Nella gloria delle finestre* a *Nel grande codice* fino ad alcuni testi di *Nôtre-dame Nôtre-dame*, avviene la «riconsacrazione dopo la deiezione e l'eclisse»[37], «all'universo parlato viene contrapposto l'universo "agito naturalmente" dalle creature viventi, dagli animali, dalla natura operante»[38] che viene interrogata e osservata nel suo esserci e divenire. È lei che parla, che *canta* una *canzone cantata* «in antichi tempi» (la figura etimologica messa in corsivo fa sentire la musicalità), o meglio è lei ch'apre le «labbra grinzose» del poeta e gl'offre l'occasione di rinnovar le sue parole, come si vede nei versi finali de *Gli alberi a cui il frutto cade*:

> Oh aprimi le labbra grinzose,
> non lasciarmi alla mia inveterata sterilità.
>
> Cantata questa canzone
> da lei in antichi tempi?
> Forse, nessun ricordo,
> nessun passato. Ma canta
> la memoria. Canta la sua deserta profondità.

Dopo aver descritto l'ansia racchiusa nei «filiformi nervi» degli alberi che si protendono verso l'acqua per rivivere un'altra volta, il poeta s'abbandona a un'invocazione molto significativa che contrappone la propria «inveterata sterilità», il proprio invecchiamento linguistico e intellettuale, alla sempre nuova «fertilità» degli alberi. Nella vita che si rinnova incessantemente risiede il vero canto del poeta e prima ancora il messaggio e l'annuncio della vita stessa che il poeta ha il compito di svelare togliendo quel velo di Maya che è

---

[36] Il linguaggio è una *grata*, uno schermo inadeguato a coglier la percezione visiva e ciò che può esser ancora colto dall'occhio dimostra troppo predominio per esser descritto con la lingua. È la conclusione cui approda Celan col suo mutismo poetico. Si veda per questo parallelismo M. MONCAGATTA, *La poesia e il tempo del silenzio*, in *Le forme del silenzio e della parola*, a c. di M. BALDINI-S. ZUCAL, Brescia, Morcelliana, 1989, pp. 523-37.

[37] Chiosa Luzi nelle note finali del *Battesimo*: «Dopo la deiezione e l'eclisse la riconsacrazione ad opera di chi? Della morte? O della resurrezione?».

[38] MARIO LUZI, *Conversazione*, cit., p. 234.

www.andreatemporelli.com

l'apparenza delle cose; così era già stato scritto in *Prima o dopo il canto?* nel secondo tempo di *Bruciata la materia del ricordo*:

> Può
> esserci vita
> e non il suo messaggio?
> Salvezza
> e non il suo
> ultratrepidante annuncio?

Se c'è vita essa contiene in sé il messaggio.

È significativo che a partire da *Nella gloria delle finestre* compaiano per la prima volta in termini di positiva certezza, inverata oltre che dal presente indicativo messo a inizio di frase anche dall'iterazione, il verbo «cantare» e il sostantivo «canzone»: «cantata questa canzone […] canta la memoria […] canta la sua deserta profondità». In *Perché luce ti ritrai*, dov'era già stato usato il lessema *canto*, veniva ancor dolorosamente accusata la sua assenza («non c'è testimone, non c'è canto?»); inoltre di *Canto*, inteso come approdo conclusivo della ricerca del senso all'interno della «roccia» dell'essere, si parlerà nel testo di congedo della raccolta e poi anche nelle raccolte successive.

Finora Luzi non ha fatto altro che parlare di *frammenti* che si son presentati sotto forme diverse: alfabeto, dialetto, pianto, gemito (si veda *Il pianto sentito piangere*), grido, lingua, voce, soliloquio e ineloquio, parola e nome, discorso, silenzio e suono; non solo, tali forme erano sempre legate ai tentativi fallimentari dell'uomo d'impossessarsi della realtà, di nominarla, di circoscriverla nel perimetro limitato del proprio pensiero. Ora invece compare un nuovo soggetto, la natura, che non parla per frammenti ma canta e anche se il suo canto, all'orecchio non educato dell'uomo, appare sotto forma d'indecifrabili note, ciò che conta è la scoperta dell'esserci d'un amoroso accordo nella trama del vivente, da sempre esistito ma da tempo coperto dal rumore e dal frastuono della storia. Ma l'aspetto ancor più interessante è che proprio quella memoria, ridotta ormai a un buco nero completamente desertificato, è in grado di cogliere e percepire, nonostante la sua aridità e il vuoto accumulato negli anni delle ideologie, tale accordo, dal momento che anche l'uomo ne fa parte. Per maggior precisione sarebbe corretto parlare più di

www.andreatemporelli.com

«monocordio» (secondo l'espressione iperbolica di Luzi) che d'accordo: l'accordo è la combinazione di tre suoni alterni d'una scala, mentre in *Prima di primavera, ma poco* una singola nota è da sola in grado di generare un'armonia:

> c'è
> non so in quale ricordo,
> ma c'è detta dall'erba
> questa nota
> di non so che perduto monocordio

Come può una singola nota produrre l'armonia?

È possibile solo in quanto nel particolare è racchiuso l'universale: nel frammento c'è tutto il significato. Con un semplice neologismo, costruito attraverso la figura dell'ἀδύνατον, Luzi dà voce all'intuizione che sorregge tutta la raccolta e che giustifica il titolo: col battesimo il significato totale entra nel particolare e il frammento battezzato, pur rimanendo frammento, è in grado di significare il tutto, esattamente come la nota (sia essa filo d'erba, prima goccia d'acqua «antelucana», pernice o rondine) che ha in sé l'accordo dell'universo.

Le forme attenuative del passo letto («non so in quale…», «non so che…») mostrano ancor un'incertezza, che però viene subito smentita o comunque limata dallo scatto rapido dell'avversativa nonché dal verbo esserci che campeggia da solo nel verso («c'è»; «ma c'è»). Il suono è sentito in lontananza, alla stregua del particolare lontano d'un paesaggio che si vede dal perimetro circoscritto e angusto d'una finestra, come recita il titolo della sezione, *Nella gloria delle finestre*[39]: «non so in quale ricordo» abbiamo letto e poi

> può
> averlo cantato il suo invincibile vangelo
> e lo stesso la notte essere fitta?
>
> (*Smania*)

come se ancora l'anima non si fidasse di quel che impercettibilmente comincia a sentire, a ricordare, ossia una consonanza tra *Verbum* che parla attraverso

[39] Spiega Luzi nelle note di chiusura del *Battesimo*: «Esiste, la si coglie anche da quelle camere e da quelle navate, la natura con il suo ritmo».

www.andreatemporelli.com

l'esserci della vita, simbolizzato in un altro luogo dal fiume che è «fiume infinitamente» (in *Montagne?… non sa se luce o marmo*) e parola umana che da quel *Verbum* deriva. La vittoria dell'essere sul non-essere, della Parola sulla non-parola non si riesce ancora pienamente a dire, infatti è un iniziale balbettio, un borborigma[40] profondo: «Oh vittoria, balbetta nel suo sgomento lei. / Vittoria, vittoria impietosamente» (*E ora dopo un calo di forze*) e nonostante ciò non si può negar che «l'immemorabile evangelio» è diventato «l'invincibile vangelo»: tale *correctio* a distanza è indice dell'approdo a una nuova e salda certezza nell'immortalità d'un «annuncio» scritto «dentro […] il nuovo giorno».

L'annuncio è decifrato all'interno dell'evento naturale stesso:

> ed entra, fiume nuovo
> uscito dalle sue ceneri
> nei luoghi dove opera
> la primavera e non c'è
> fiore né gemma, non c'è ancora
> ma c'è quella radiosa incandescenza
> di luce e opacità nel bianco dell'aria,
> c'è, ed ecco si diffonde, quella trepidante animula
> e quel chiaro sopra la linea degli alberi,
> quel già più festoso scintillamento delle acque.
> C'è tutto *quello*. E c'è
> lui fiume,
> ne vibra intimamente
> il senso. C'è questo, c'è prodigiosamente.

Non passa inosservata la sequenza di *c'è* e *non-c'è* che scorre nel testo come il fiume che v'è descritto (*Fiume da fiume*): essa sottolinea a chi appartiene il linguaggio originario da cui bisogna muovere per ricostruire quello umano. Il corsivo usato per evidenziare il deittico: Luzi fa una netta distinzione tra l'esserci del fiume e l'esserci d'un altro elemento all'apparenza poco materiale come lo «scintillamento» su di esso, la «radiosa incandescenza» segno dell'approssimarsi della primavera anche se ancor non si vedono né gemme né

[40] «Borborigma è il borbottio sommerso della Parola: l'espressione era stata usata pochi anni prima da Montale nella sua specificità di termine medico relativo al malessere intestinale (*L'obbrobbrio*, vv. 7-8, QQ: "Se l'emittente non dà che borborigmi / che ne sarà dei recipienti?")»: STEFANO VERDINO, *Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 1999, p. 1662.

www.andreatemporelli.com

fiori; la luce segno di qualcosa che non c'è o non si vede, come la primavera, ma che sta per venire. C'è la luce ma contemporaneamente anche il suo contrario:

> Lingua — […]
> acqua, lei, in alto […]
> Luce da quel solare scintillamento?
> o brividi d'oscurità?
> L'una e gli altri, certo,
> ancora non comprendevo…

L'oscurità è quel che ancor manca, la non-conoscenza del mistero; la luce che si comincia a intravedere è una profezia che invita l'uomo a non disperare della salvezza da questa oscurità.

Siamo così tornati ciclicamente agl'inizi della riflessione, cominciata con la citazione della parola giovannea chiosata criticamente dallo stesso Luzi in *Le parole agoniche della poesia*: «In lei [la parola] era la vita, e la vita era la luce degli uomini». La parola dei profeti è tale luce:

> infanzia
> divenuta eloquio
> chiaro e cupo, mutevole e eterno,
> grondandone come stalattiti e muschio
> denti e barba dei profeti
>
> (*S'aprì, acqua di roccia*)

il contenuto del loro annuncio luminoso è l'incarnazione del Verbo:

> "Per questo scesi,
> per questo misi la mia vita
> nella vostra morte […]"
>
> (*Il mai perfetto*)

e la testimonianza di tale avvenimento sarà quella del Luzi di *Frasi e incisi di un canto salutare*.

Tutto è sintetizzato in *Canto* che chiude il *Battesimo*, ma anticipa la raccolta successiva, col riferimento al titolo. Il testo riassume il percorso d'una parola da sempre esistita (nella metafora che già conosciamo della «nota») che in origine nel tempo «di notte e di afasia», è stata detta dai profeti, per poi esser dimenticata:

www.andreatemporelli.com

Eccola, le insorge
dentro, le sbreccia,
quella nota, la massa
di notte e di afasia,
[…]
cresce, sale
alta, gluisce,
fervorosamente schioccia
essa, […]
e lei versa quel fuoco
distilla quella goccia
[…]
non le torna niente
dal fondo, non risale
suono

Quella nota s'è quindi staccata dal suo «nido», ha mutato la sua forma scegliendo la via dell'Incarnazione per accompagnar l'uomo nella storia:

e lei si stacca
a volo dal suo nido
s'avventa in quel deserto
di tenebra
dell'incipiente luce
con la sua roca fiammata
con il suo tizzo scoppiante
d'ebrietà e di canto
ne incendia
o crede, tutta l'alta
voragine. Tutto il mondo…

ma i tempi non l'hanno nuovamente accolta: «Prematuro il tempo? / inaudita la risposta?», cosicché essa non parla se non a se stessa, ossia è diventata talmente incomprensibile che il messaggio invece di comunicare tautologicamente ritorna indietro come un *boomerang*:

[…] o le torna
indietro il messaggio, le si torce
contro l'annuncio — perpetuamente…

Si deduce dalla conclusione del *Battesimo* che il dilemma su cui si reggeva l'intera raccolta, se siamo cioè alla fine o all'inizio d'una nuova era del lin-

www.andreatemporelli.com

guaggio, resta irrisolto: Luzi abbandona nell'assoluto indifferenziato d'un vivente che si ricrea di continuo e che ha inglobato in sé anche il soggetto, confuso in una miriade di voci, umane e non; chi parla non è il poeta ma la creazione in lui: la lingua e il pensiero, che partecipano del flusso vitale perenne, sono solo una parte di tale creazione imperante, anzi confondendosi in essa, aspirano a diventar loro stessi evento tra eventi. La soggettività s'è dispersa, «ma disperdersi non è cancellarsi, non è perdersi, è invece ritrovarsi appieno nell'ininterrotto flusso dell'esistere»[41]. Così la parola poetica s'è identificata con l'accadere della vita e ciò solo in quanto la vita è stata generata dalla Parola («in principio era il Verbo»). La questione s'è allora spostata sul piano della Rivelazione perché l'eterno «evangelio», l'eterno annunciarsi della natura che senza sosta si rigenera, a un certo punto s'è incarnato: un uomo s'è identificato con la Vita, quindi con la Parola.

Ma è proprio a questo punto che Luzi lascia spaesati in quanto nel *Canto* finale insinua il dubbio d'un possibile scacco di quella parola incarnata di cui anche il poeta è potenziale profeta. Dico potenziale a ragion veduta: secondo Luzi non occorre esser credenti per capire che la parola ha qualcosa di sacro, che è *tutto*, è il segno primario del divino nell'uomo e per questo coincide con il Verbo[42], tuttavia occorre aver la lealtà intellettuale d'ammetterlo e la disponibilità poetica per testimoniarlo.

Se il messaggio non annuncia, se la funzione profetica ha fallito dal momento che «le si torce / contro l'annuncio — perpetuamente», che compito resta al poeta?

Troviamo una prima parziale risposta a tal quesito all'inizio della nuova raccolta, innanzitutto nell'epigrafe inaugurale tratta da *I nomi divini* di Dionigi Areopagita: «Poiché da un solo amore ne abbiamo dedotti molti». Senza addentrarci nella distinzione che per altro era già di Plotino tra teologia positiva e teologia negativa, va osservato che molti aspetti del pensiero luziano sono stati in-

[41] GIANCARLO QUIRICONI, *Pensare la vita, vivere l'alterità*, pref. a MARIO LUZI, *Naturalezza del poeta*, cit., p. 21.

[42] Luzi così risponde a Cassigoli: «La parola è tutto: è il Verbo. È il segno primario del divino nell'uomo. Che uno sia credente o non lo sia, la parola ha qualcosa di sacro anche per chi rifugge da questi pensieri trascendenti»: MARIO LUZI, RENZO CASSIGOLI, *Frammenti di Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 60.

www.andreatemporelli.com

fluenzati da quello dell'Areopagita per ciò che concerne la possibilità della parola di nominare, anche se l'intento di Luzi, a differenza di quello del filosofo, non è mai consistito nel cercar di definire o nominare Dio, quanto piuttosto le cose, nelle quali tuttavia non si può negare che vi sia riflesso il divino:

> Certo nell'umano ci sarà certamente riflesso, come nel microcosmo il macrocosmo, anche questo divino, che noi ci adattiamo intellettualmente, intellettivamente. Questo però può essere risibile: immaginarsi un Dio a nostra misura, pretendere che esista — anche l'esistenza è un criterio nostro — come ci auguriamo che sia[43].

L'esistenza è un criterio nostro, esattamente come aveva sostenuto l'Areopagita laddove aveva parlato della teologia positiva mediante la quale s'attribuiscono a Dio gli attributi degl'esseri da Lui creati; ma nessun nome intelligibile può designare propriamente ciò che Dio è, poiché è al di sopra di tutti gl'esseri che vengono designati da tali nomi-attributi. La teologia positiva cede il passo a quella apofantica o negativa che procede per negazione, così da negare di Dio ogni cosa che possa dirsi delle creature. Quel che interessa è il passo successivo che Luzi compie oltre questo silenzio mistico d'ascendenza dantesco-paradisiaca:

> Tuttavia quello che conta è questo amore che ce lo fa cercare [il divino], è la richiesta amorosa. Qui finisce per non essere più risibile la posizione dell'uomo e questa è una dimensione ulteriore che veramente unisce la creatura e il creatore, su un terreno che non ha qualifiche, non ha definizioni, ma che è appunto amore, carità, *caritas*. Qui c'è una integrazione totale[44].

Non per nulla il nome divino cui Luzi fa riferimento nella citazione d'apertura della raccolta è quello dell'Amore: per nominar le cose occorre prima di tutto amarle. Com'è stato un atto d'amore ad aver generato l'essere, così solo un rapporto affettivo con le cose permette all'uomo la conoscenza e quindi la nominazione d'esse[45]. Non è una novità nel pensiero luziano: in

---

[43] MARIO LUZI, *Colloquio*, cit., p. 246.

[44] *Ibidem*.

[45] Sul tema dell'amore nell'opera di Luzi Singh afferma che «l'amore gli dà anche l'incentivo a scoprire i lati più segreti, più complessi delle cose, della propria personalità e della vita stessa, di modo che perfino il silenzio diventa pregno e la solitudine trabocca», GHAN SHYAM SINGH, *Tradizione e modernità in Luzi* in «Italianistica», XXII, 1-3, 1993, p. 252.

www.andreatemporelli.com

Onore del vero aveva parlato della cosiddetta «conoscenza per ardore», l'unico fuoco in grado di comunicare, che tiene unito l'essere al suo significato e permette di accettare anche il dolore (*Lungo il fiume*). Leggiamo in *Las animas*: «presto l'occhio non serve più, rimane / la conoscenza per ardore o il buio». Né la vista né il sapere giovano: solo l'amore può penetrar l'oscura verità dell'evidenza. Un'evidenza che nel caso di *Las animas* riguardava il mistero della morte, ma che si può facilmente estendere alla capacità della lingua di saper cogliere il *misterium rei*.

Se con la ragione (per Luzi la lingua è il fondamento della ragione) non si può arrivare a dire, a esprimere a parole il senso delle cose, al poeta-profeta, prima del mutismo, resta ancor la possibilità d'esprimere caritatevolmente l'esserci delle cose. Si tratta d'una disposizione a usar la parola e a uscir dal silenzio che nasce dall'amore per il mondo e dal desiderio d'instaurare un rapporto, un colloquio con l'altro da sé, che, pur restando «un'incognita», dice Luzi, «è mio fratello, mio simile. [...] Questo evidentemente implica amore, in un certo senso. Senza, la parola non uscirebbe dal silenzio. [...] La poesia è una decisione per il mondo, nell'amore per il mondo»[46]. Tale decisione permette al poeta d'approssimarsi al significato con la parola: la conoscenza è più facilitata qualora si desideri (nel senso di *desiderium*) l'oggetto da conoscere.

L'amore permette la conoscenza, ma il poeta esprimendo ciò che conosce obbedisce al compito che gl'è stato dato proprio *per* il mondo, obbedisce a qualcosa che vuol esser detto, a una Parola che vuol esser pronunziata. Non potrebbe esserci risposta più chiara al quesito posto all'inizio, ossia quale funzione rimanga al poeta se la parola non annuncia più: due sono gli aspetti emersi: l'*amor caritas* per il mondo e la vocazione poetica che, essendo *vocazione*, chiamata, è data e non scelta.

Se per arrivare a tale conclusione siam partiti dall'epigrafe di Dionigi l'Areopagita, per confermarla consideriamo il proemio di *Frasi e incisi*, *Auctor*:

> Non ancora, non abbastanza,
> non crederlo
> mai detto

[46] ANDREA ULIVI, DAVIDE RONDONI, *Conversazione con Mario Luzi*, «clanDestino», 4, 1989.

www.andreatemporelli.com

in pieno e compiutamente
il tuo debito col mondo.
Aperto —
così t'era
il suo libro
stato gioiosamente offerto,
perché tu ne leggessi il leggibile,
[…]
per te e per altri.

Il tu cui è rivolto l'imperativo, in questo gioco di sdoppiamento dell'io tanto caro all'ultimo Luzi, ha un debito nei confronti del mondo, in quanto il mondo che gl'è stato offerto *deve* esser detto. È una necessità inscritta non tanto nel mondo, quanto nell'uomo che davanti alla presa di coscienza d'un *dato* (sottolineo il participio passivo) ha bisogno di condividere tal coscienza con gl'altri: il *dato* è dato perché ne venga letto «il leggibile». Si noti l'umiltà di Luzi nell'ammetter che non tutto potrà esser letto perché non tutto è leggibile, ma allo stesso tempo il suo acuto razionalismo per cui di quello che è leggibile l'uomo è comunque in grado di distinguer il bianco dal nero, di dire pane al pane e vino al vino[47]. Questo «pare» il compito dell'*auctor*: «ricambiare» in parole «il molto appreso», dove il verbo *ricambiare* segue la logica del dono che fa da sfondo al testo, ma potrebbe anche significare passaggio da un codice, quello della natura, a un altro, quello della lingua scritta, come se il poeta dovesse decriptare il codice della natura per renderlo manifesto agli «altri».

Nella chiusa Luzi ammette la difficoltà del compito che non basta aver riconosciuto una volta, ma è una coscienza che deve impegnare tutta la vita; qui si può ipotizzare che il tu non sia solo quel di Luzi, ma quel di coloro che abusano dello strumento della parola per nascondere, falsificare o giocare con essa:

Questo pareva il tuo compito
e stentavi,
stentavi a riconoscerlo.

[47] Nelle interviste Luzi ribadisce d'aver imparato quest'umiltà da Betocchi. In una delle sue ultime conversazioni con Verdino risponde: «Amavo in lui [Betocchi] la sua profonda umiltà, l'assenza di intellettualismo […] c'è in lui una radicale forza creaturale che non vuole essere distinta negli individui…»: STEFANO VERDINO, *Giornate con Mario* in ID., *La poesia di Mario Luzi*, Padova, Esedra, 2006, p. 207.

www.andreatemporelli.com

Ma la difficoltà è anche un'altra:

> Né sai perché, dove fosse il disaccordo
> che ti ha tritato la vita,
> tormentato il canto.

Nell'attività del poeta c'è un limite che viene chiamato «disaccordo»: una stonatura data dall'insinuarsi nel «canto» d'una nota sbagliata che ferisce l'orecchio, tormenta il canto. Tornano alla memoria i versi di Leopardi da *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*:

> Desiderii infiniti
> e visioni altere
> crea nel vago pensiere,
> per natural virtù, dotto concento;
> [...]
> ma se un discorde accento
> fere l'orecchio, in nulla
> torna quel paradiso in un momento.

Il «dotto concento», ossia l'armonia data dal concorde suono di voci e strumenti, corrisponde al «canto» di Luzi, così come il «discorde accento» al «disaccordo» che ha «tritato la vita» dell'*auctor*, alla lacerazione che è del mondo. Eppur se guardiamo il titolo della raccolta appare con evidenza il superamento di tale lacerazione rispetto all'opera precedente: notiamo un'evoluzione dai «frammenti» al canto in una spinta più forte alla ricomposizione anche se «non è ancora un canto trionfale, ma un approccio, un'approssimazione, una tensione»[48]; Luzi infatti parla ancora di «frasi» e «incisi», sottolineando l'uso etimologico di «frasi», dal latino *frangere* e spiegando che l'immagine del frammento ha in sé un significato nobile e non negativo, come invece può averlo il termine *frantume*:

> Il *frammento* può essere attivo, può essere significativo di un "tutto" che, per qualche motivo anche complesso, non è possibile tenere insieme. Frantume è qualcosa che ha perso questo potere di significazione. *Frantume* è un rottame, qualcosa di irrecuperabile [...] frammento no, è un brano d'un insieme. Un

[48] FRANCESCO GIULIANO, *Frasi e incisi di un canto salutare*, «Riforma della scuola», 6, 1992, in MARIO LUZI, *Conversazione*, cit., p. 62.

www.andreatemporelli.com

> insieme, magari, che è nella mente di tutti, come presupposto o come desiderio; un'opera che può essere immaginata e, però, non eseguita. E non può essere eseguita per tante ragioni: anche per impotenza, perché no? [...] mentre frantume è [...] il residuo [...] di qualcosa che è andato in rovina[49].

La fede di Luzi nella parola frammentata poggia da un lato sulla certezza d'un Tutto di cui facciamo parte, che sappiamo ch'esiste già solo perché ne abbiamo il desiderio, per quanto confuso esso sia; in Luzi è sempre un'affermazione della volontà, un'affermazione per così dire orante, a fondar le sue certezze, il desiderio è l'energia che consente all'uomo di ricercare il Significato e che abbiamo identificato inizialmente con «l'ardore»; dall'altro lato però opera in parallelo la sua osservazione razionale che consiste nella ricerca degl'indizi e dei segni nel mondo del Tutto di cui sentiamo la mancanza: «di che era maceria / quel silenzio?». Il silenzio è l'indizio primario del fatto che prima c'era la parola, del fatto che prima qualcuno parlava; tutto, storia umana, memoria, materia, apparentemente sembra andato in frantumi, secondo l'accezione luziana, a causa dell'assenza del creatore: «lascia il creatore / lungamente il suo creato» leggiamo ancor nell'estrema dottrina del poeta[50]; il «canto», ossia la parola di Dio, e la «parabola», ossia la possibilità di parlar di Dio stesso, del senso della vita, sono finiti. Il «panico» e la vertigine di fronte alla possibilità che «lui» non sia mai stato, quindi sia stato frutto d'un'invenzione umana, o che sia morto, quindi se ne sia andato per sempre, non sfociano tuttavia nella disperazione perché qualcosa dura:

> Ma quella era la sua vittoria,
> quel brivido,
> quel no! detto al non essere
> da tutte le cellule, era il seme
> quello il fermento.

Dura lo spirito nella materia capace di ricrearlo, o meglio più che lo spirito ciò che dura e ricrea è l'eterna «lite», «l'infuocato alterco» tra morte e vita, tra essere e non essere, per cui ci sarà sempre dopo qualsiasi conflagrazione universale una voce che «da sotto la palude» comincerà a ribollire e riaccen-

[49] MARIO LUZI, RENZO CASSIGOLI, *Frammenti...*, cit., p. 13.
[50] MARIO LUZI, *Giorno ti levi dubitoso*, in *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti, 2004, p. 45.

www.andreatemporelli.com

dersi, come le bolle incandescenti del magma all'interno d'un vulcano a lungo spento. La «non raggiunta pace», la «rissa» è un bene, è la salvezza dall'«estinzione» delle lingue. Luzi descrive espressionisticamente tale nodetto-al-non-essere che è una lotta, un «diverbio» (e si noti che *diverbio* reca in sé la radice del *verbum* latino) come

> strappo di raucedine
> dal punto
> d'afasia
> e inarticolazione millenario.

La raucedine non è che una variante del silenzio: è un altro indizio della voce che prima c'era e s'è poi abbassata fino a non farsi più sentire ma che torna a gorgogliare. Il gorgoglio fatto di rantoli, schianti e bramiti come di qualcuno che nella lunga cattività non ha mai smesso d'implorar la salvezza e non gl'è rimasto in gola se non questo grido selvaggio, può esser la prima nota d'un canto che riprende proprio grazie al «vivente disaccordo». Il nuovo inizio parte da una terra ben precisa: quella toscana, grembo della lingua originaria: «rantoli d'una seppellita rissa / ridesti in quella calvana», dove il termine *calvana*, usato in senso deonomastico, è sostantivazione del nome proprio Calvana, catena montuosa che va da Monte Cuccoli vicino a Monte Piano fino a Prato sulla piana fiorentina.

Se esiste un disaccordo significa che l'elemento contrario alla «nera carne del mondo» che a un certo punto ha smesso di parlare, ha continuato a esserci, stuzzicando, provocando pertanto la lite, infatti c'è

> là
> nella più concava
> di tutte le sue valve
> la voce unificante, l'oceano,
> rarefatta musica
> di una, meglio *della* divina mente —

Di chi è la voce unificante?

Chi garantisce che la lite sarà eterna, che le sue note non hanno origine né fine?

Chi provoca la lotta appositamente per non lasciar tranquillo l'uomo e non

www.andreatemporelli.com

abbandonarlo alla tentazione del mutismo?

Frasi e incisi parla del supremo indizio, del Segno dei segni, del garante dell'eternità per cui la parola può tornar a parlare, il messaggio a significare, la parabola ad annunciare, il canto del poeta a cantare:

> non sei tu stessa con lui
> che pasce
> [...]
> terrorizza e annuncia,
> annuncia e predispone
> mediante il suo battesimo per acqua
> e con acqua, non ancora con lo spirito...

Perché solo Cristo, uomo e Dio, l'estremo indizio finalmente scorto da Luzi, è l'unico a poter battezzare con lo spirito e render nuove le cose dal nulla ch'erano. Cristo «che ogni vivente ripete e rinnova in sé e al contempo nega», dice Coletti in un articolo[51] citando la parte finale del testo scandagliato finora, sottotitolato *(La lite)*.

Da quando l'Evento dell'incarnazione è accaduto, ossia da quando il *Logos* è entrato nel tempo portando la lite[52], il poeta è diventato profeta, esattamente come i pastori, di memoria dannunziana, umile ma significativa allegoria del poeta stesso a cui l'autore dedica diversi componimenti:

> E loro erano fatti tutti profeti e angeli [...] Così
> li aveva fatti [...] quella profetizzata
> e temuta natività
>
> (*E ora dove avrebbero*)

> Profeti intimamente, angeli
> ciascuno di sé.
> Li fece tali
> fiorendo nell'oscurità
>
> (*Profeti intimamente*)

---

[51] VITTORIO COLETTI, *Domandare e poetare: linguaggio poetico dell'ultimo Luzi*, in *L'accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 362.

[52] Mt 10,34: «Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra; non sono venuto a portare pace, ma una spada» e Lc 12, 51: «Pensate che io sia venuto a portare la pace sulla terra? No, vi dico, ma la divisione».

www.andreatemporelli.com

o come gli apostoli dopo la morte e resurrezione di Cristo:

> E ora erano loro
> a soffrire quell'angoscia,
> tutti insieme e distintamente.
> Perché loro erano lui
> ed era lui
> sepolto o seminato
> in loro
> uno per uno
> e tutti unificati
> dall'interminato evento
>
> (*Passato o futuro?*)

Solo ora, quando la memoria ha recuperato nella storia l'Evento garante del senso che non muore mai, Luzi ritrova parole

> dense
> di rappresa forza,
> semi pieni
> [...] com'erano
> prima d'essere
> state dette...
>
> (*Non è nuovo*)

Cosa ch'era parsa del tutto impossibile all'epoca del *Battesimo*. Ciò che descrive Luzi nel primo testo della sezione *Nominazione* è il «pieno mezzogiorno» della Parola. Avviene il miracolo tant'a lungo atteso grazie al quale la parola trova l'immedesimazione con la cosa: la parola non è più cifra convenzionale, morto segno, cupo dialetto o borborigma, ma è Parola che significa Cosa.

Si ricorda che dietro le riflessioni luziane è ravvisabile l'influenza della concezione della letteratura di Du Bos, filosofo francese autore di *Qu'est-ce que la littérature?*, tradotto negli anni Quaranta.

Citando il critico inglese Middleton Murry, Du Bos nella quarta lezione, *La letteratura e il Verbo*, contenuta nel saggio citato[53], parla della «carne vivente del linguaggio»: in letteratura si produce un'incarnazione di cui le pa-

[53] Da CHARLES DU BOS, *La letteratura e il Verbo* in ID., *Che cos'è la letteratura*, Firenze, Fussi, 1949, pp. 86-101.

www.andreatemporelli.com

role sono intermediarie, le parole son la carne vivente; ciò fa sì che, essendosi la «commozione creatrice» dello scrittore incarnata attraverso d'esse, «l'ora morta diventa immortale», si crea una *cosa* che *è* per sempre, ossia si raggiunge la qualità dell'*intemporale*, «tesoro inestimabile» di chiunque si cimenti nell'atto d'esprimer la propria anima. Nessuno tuttavia riesce a far «passare questo canto dell'anima attraverso i sensi» in modo totale, in quanto l'anima sulla terra porta un «velo».

Più volte è messo in risalto la consapevolezza del limite nella poesia luziana, ma quel ch'accade in *Frasi e incisi* è un vero e proprio evento nuovo: in certi rari e imprevedibili momenti l'anima scosta il suo velo e capita il «mistero profano dell'incarnazione», il pensiero diventa carne nelle parole, come si legge negli ultimi versi di *Scrive, lui*:

> Opera
> la sua propria genitura,
> si risveglia
> a se stesso il morto segno.
> [...]
> — o è questa la creazione,
> lui che scrive appunto?

Il termine «genitura» riporta all'ultimo passaggio del ragionamento di Du Bos riguardante il concetto di *paternità* che dimostra la relazione tra letteratura e mistero dell'Incarnazione e, per mezzo di esso, col Verbo stesso:

> In questo senso è esatto dire che l'atto dello scrivere è una specie di *paternità* nel significato forte ed etimologico della parola. Vi è un solo figlio che sia l'espressione *eterna* del Padre, ma i nostri scritti, poiché sono nostri figli, sono le espressioni dei loro padri [...] ne sono le espressioni eterne. Le parole non sono soltanto intermediarie dell'incarnazione che avviene in letteratura, ma una volta il processo compiuto, alla fine della processione, ciò che sussiste è la *espressione*, l'espressione per la quale ogni parola è un *atto* e l'identità tra parola e atto è proprio ciò che permette di accedere all'*intemporale*. [...] questo il rapporto della Letteratura col mistero della Incarnazione. La letteratura *è* una incarnazione, è l'Incarnazione [...][54].

La fiducia di Luzi nella parola è fiducia nel segno poiché, da quando il

[54] *Ivi*, pp. 100-1.

www.andreatemporelli.com

Senso è entrato nella storia, coincide col Significato, dunque le parole *possono* non esser più vuote e, pur nella loro frammentarietà, *possono* esser salutari (da *salus*), strumenti del messaggio di salvezza.

Dico *possono* perché la parola è affidata alla libertà del poeta: il pensiero se non diventa carne attraverso le parole resta *in potenza*:

> sono lì,
> esse, le cose,
> a lato, deserto
> il loro numero, deserta
> la loro
> incomunicabile sostanza.
> Sono lì, separate
> Ciascuna
> dal suo nome,
> [...] che finito
> in un'astrale
> nomenclatura
> pure si lamenta
> per gelo e inanità...
>
> (*L'immagine — no*)

Non avviene nessun atto creativo se ci s'abbandona «all'ingiuria delle parole», a quel «corrente scambio verbale che disgrega e giunge perfino a disonorare il linguaggio umano»[55]:

> muto
> sotto le specie
> di grida e vaniloquio
> è l'assedio che ti stringe. Muta
> la subdola intrusione
> dell'insignificanza, dell'indifferenza.
> Procombono
> nella loro nullità
> umiliate non toccate
> dal desiderio umano [...] le cose
>
> (*Rimani tesa volontà di dire*)

In un altro luogo Luzi, paragonando la lingua all'acqua, dice che

[55] *Ivi*, p. 96.

www.andreatemporelli.com

si conoscono, esse,
l'acqua e la parola
dal principio,
e sanno
dei ristagni in cui marciscono
offese dalle scorie, intorbate
dagli spurghi
finché venga il tuono,
la tempesta, la nuova purità

Tale «nuova purità» è la possibilità ch'accada «l'apocalisse dell'anima»[56], il disvelamento d'essa che in tali versi è suggerito dall'eminente annuncio del tuono, manifestazione del divino nella tradizione sacra.

Il poeta, se vuol raggiungere quest'apice, deve esser impegnato in un inseguimento continuo, volendo usare un termine caro al Luzi del *Battesimo*, in una lotta perenne. L'autore stesso chiarisce l'origine di tale «lite»:

> [Cristo] è venuto a portare la drammatizzazione continua della realtà, del mondo, per cui la realtà va ogni volta conosciuta, non è data una volta per sempre, ma l'intelligenza, la vigilanza della mente cristiana la scopre via via che si modifica e si realizza nel suo mutamento. Se la realtà da interpretare, da vivere, da dominare spiritualmente e sulla quale provarci in quanto uomini e testimoni di vita si modifica continuamente, allora non c'è riposo, è un inseguimento continuo[57].

La consapevolezza che non c'è riposo nella «dura gara» tra la propria parola limitata e quella pura delle origini, porta Luzi a gridare «rimani tesa volontà di dire», ma tale tensione si giustifica nella prospettiva finale della salvezza che si raggiunge solo attraverso la necessità della «prova» che parla «dal gemito della crocifissa incarnazione» (*Prova, prova umana*); la prova del poeta consiste nello strappare il presente al flusso ininterrotto «e un po' glorificarlo», come recitano i versi finali di *Quale caduta, quale discesa al piano*:

---

[56] V'è affinità tra i versi d'un testo di Elizabeth Barrett, citato dallo stesso Du Bos, e questi di Luzi, il quale potrebbe averli avuti in mente, anche a livello inconscio, avendo tradotto l'opera del critico francese: «Ma se vi riuscissi – come il rombo del tuono / spezza la nube che l'avvolge, la mia carne perirebbe / dinanzi a quella spaventosa apocalisse dell'anima», in CHARLES DU BOS, *Che cos'è la letteratura*, cit., p. 94.

[57] MARIO LUZI, *Quella disposizione a dire*, «clanDestino», III, 3-4, maggio-agosto 1990, p. 17.

www.andreatemporelli.com

E con lei
sempre si prova
la nostra in una dura gara. Vana?
forse, ma come farlo suo
se no, come strapparlo
al flusso, e un po' glorificarlo
il brivido, il presente
che ci accende e ci dilania?

NOTIZIA BIOGRAFICA

Antonio Melillo, nato in provincia di Avellino nel 1976, docente di lettere in un liceo di Torino, è nel comitato scientifico del sito di filosofia della letteratura www.philosophyofliterature.org; è direttore e curatore delle collane "Memoire" e "Cervo volante" rispettivamente di storia e letteratura, presso la casa editrice Limina mentis; direttore e curatore della collana di prosa poetica "In limine" e consulente editoriale per la letteratura latina presso la casa editrice L'Arca felice; cura una pagina di traduzioni poetiche sulla rivista «clanDestino». Attualmente sta lavorando a una traduzione di poesie da Antonio Machado (Locanda del Re pescatore) e per la casa editrice Raffaelli a una versione dei profeti minori nella collana di traduzione biblica diretta da Davide Brullo; è in preparazione una traduzione da Catullo dal titolo *Ma resta un'ombra, un'orma…* (L'Arca felice). In poesia ha pubblicato nel 2011 *Durata del mezzogiorno* (Carabba); nel 2007 *Lento incendio* (LietoColle); nel 2005, con Giovanni Tuzet e Claudio Sciaraffa, *San Giorgio e il Drago* (LietoColle); nel 2003, con Raffaello Palumbo Mosca, Claudio Sciaraffa e Giovanni Tuzet, a cura di E. De Signoribus, *Ora e qui* (Edizioni La luna). Ha curato i volumi collettanei *Il Mito nel Novecento letterario* (Limina mentis, 2012) e *Memoire* (Limina mentis, 2013); numerosi scritti, letterari e saggistici, appaiono in antologie, riviste e atti di convegni.

www.andreatemporelli.com

Nuovi poeti italiani 6

Andrea Temporelli

Favoletta critica (crudele un po')

C'era una volta l'Antologia Canonizzante del Grande Critico. Essa disegnava con universa maestria una storia di correnti e di scuole, di periodi e di tendenze che animavano la patria storia, rintracciando così nel Firmamento le Grandi Costellazioni Permanenti. Ma poiché il cielo venne in seguito tanto offuscato dall'opera umana, si decise che era meglio stare coi piedi ben piantati a Terra: fu la volta, quindi, del volume che giustapponeva le individue Voci del Tempo, a formare una Galleria di Medaglioni Perfetti.

Entrambe si estinsero decenni or sono, a causa di mutamenti climatici epocali. Ci fu, a dire il vero, chi a quelle tentò di affiancare una Bibbia Apocrifa, che venne però puntualmente spernacchiata a destra e a manca, perché il Sole da secoli non ruotava più attorno a Segrate.

Malgrado tutto il nero del Secolo Ultimo, rispuntarono poi, come erbette portatrici di speranza, le Antologie dei Giovani, alcune coltivate da qualche Padre Casto e Autorevole in Serre Riservate, alcune confezionate da qualche Generoso Fratello Maggiore, esploratore di genti e di Meeting, altre persino da qualche Schizofrenico Coetaneo che si credeva Münchhausen. E i giovani erano davvero moltitudine, e poco disposti a farsi tirare per i capelli. Ma anche tutti gli altri erano stati giovani e capelloni, ci si ricordò. Ricomparvero così l'antologia delle Vecchie Glorie, si riproposero quelle dei Bei Tempi che furono, e anche i Nostalgici del Belpaese Gerontocratico trovarono soddisfazione. Nel frattempo fu la volta dell'Antologia Enciclopedica del Comitato di Esperti, perché la poesia sarà pure questione ombelicale, ma di fronte ai problemi globali è necessario il lavoro di squadra, ci si disse a ragione. Prima però, come dimenticarlo? (e stavo per farlo), c'era stata la Crestomazia che rendeva giustizia ai versi: era quella che pubblicava solo le Belle Poesie che piacciono alla gente che piace, perché piacevano ai compilatori, i quali erano Poe-

www.andreatemporelli.com

ti Veri e non più Saccenti Critici: per questo il Bel Libro non piacque a nessuno. Ma la storia non poteva finire così, e fiorirono altrove altre antologie: quella dei Giovani Più Giovani dei Giovani Stessi, quella degli Omosessuali, oppure quelle dei Poeti Svizzeri, dei Poeti Baschi e di quelli Cechi. I Ciechi, invece, campavano tranquilli sapendosi prenotati per l'antologia Che Non È Di Questo Mondo. Mai venne meno, comunque, la tradizione degli antitradizionalisti: Dialettali, Goliardici, Impegnati e Qualunquisti d'ogni sorta, purché sempre all'Avanguardia anche quando comodamente seduti nella retrovia: tutti trovarono buona compagnia. Del resto, chi sa più da quale parte si stia andando ormai? Forse, non si va proprio da nessuna parte, restiamo sempre qua, dove non fu e non sarà mai sera su Lirici e Sperimentali, Balbuzienti e Mancini.

Perché prendersela tanto, ordunque, per un'antologia di donne? Fatene pure una di siculi biondi o di sardi albini. Avete già pensato a quella dei Poeti Muti? Vogliamo trascurare il punto di vista, così esistenzialmente interessante, dei Masochisti (sempreché tale antologia non si riveli infine una tautologia)? A scuola ormai si attende dal Ministero il fior da fiore dei Poeti Dislessici, ma per loro c'è sempre un po' di tempo in più, quindi si aspetta fiduciosi la fine dell'anno, sennò sarà per il prossimo e campa cavallo. Il fatto è che L'Unione Fa la Forza, chi non lo sa?, anche se poi, subito dopo aver chiarito quanto ci si vuol bene tutti quanti, al vicino puzzano immancabilmente le ascelle e, poco oltre a Noi, ci sono sempre Loro, e mica è sempre scontato essere quel che si è. Io, per esempio, non vado quasi mai d'accordo nemmeno con me stesso, pensate un po'.

La morale quindi vien da sé: ogni antologia è sempre una bugia, ma la finzione bella raccoglie pure una guazza di verità — purché s'infogli e si sfogli nel posto e nel tempo giusto, e chi vivrà vedrà.

www.andreatemporelli.com

Matteo Fantuzzi

Perché soffrire? Storia dei movimenti epigastrici all'uscita dei lavori antologici

Partiamo da una constatazione, in Italia i lavori antologici inerenti la poesia fanno soffrire più che mangiare un'intera cassa di frutta appena colta dall'albero. E questo effetto aumenta nel caso la suddetta pubblicazione preveda la presenza di donne o bambini, che se per primi devono abbandonare le navi che affondano di certo non godono del medesimo trattamento nello spietato mondo della poesia italiana. Con questi presupposti si possono comprendere il coro e le lamentazioni espressi all'uscita di *Nuovi Poeti Italiani 6* e limitare l'analisi agli articoli usciti pochi giorni dopo e contemporaneamente il 22 luglio 2012 sul «Domenicale» de «Il sole 24 Ore» (Matteo Marchesini) e su «La lettura» del «Corriere della Sera» (Roberto Galaverni) significa in qualche modo ridurre la questione, che probabilmente va sviluppata in maniera ulteriore.

Innanzitutto va pesato il carattere (effettivo) antologico di questo lavoro: uno strumento che analizza un arco anagrafico di circa 30 anni e che in qualche modo si concentra su una geografia periferica come quella in gran parte raccontata, assume, se non negli intenti, quanto meno nella sostanza, un'identità di mappatura e di indagine, che in qualche modo ribalta il senso stesso dell'opera, ma che in fondo lo unisce ad esempio alla precedente esperienza di *Nuovi Poeti Italiani 5*, curata da Franco Loi (e che decisamente meno diatribe ha prodotto). Possiamo forse dire che sarebbe stata di semplice reperibilità e percezione la poesia di Tolmino Baldassari, nel frattempo scomparso? Il lavoro di Giovanna Rosadini va, a mio avviso, nella stessa direzione: più che sulla pericolosa questione del genere, ragionare su queste autrici significa prima di tutto ritrovarsi all'interno del liquido mondo delle nostre medio-piccole case editrici, che sono il quotidiano terreno di un mondo che difficilmente possiamo omettere, un ragionamento concreto, insomma, da parte di uno dei pochi editori nazionali, che ancora oggi lavora sulla poesia deve considerarsi inaspettato solo all'interno di un sistema nel quale la ricerca, la comprensione (e la militanza) sembrano essere semplici nicchie dedicate

www.andreatemporelli.com

a qualche rivista di bravi e utopici artigiani. E non è al tempo stesso possibile dimenticare che questo lavoro coordinato da Giovanna Rosadini deriva anche e in maniera fondamentale dal contributo di altri importanti poeti e critici come Andrea Cortellessa, Gabriele Frasca, Marco Merlin, Salvatore Ritrovato e Umberto Piersanti, citati non solo nelle note, ma alla fine dell'introduzione, con un intento concreto di indicare i percorsi intrapresi per approdare al libro, e anche questo non è un passaggio da poco in una dimensione, ancora una volta, come quella della poesia italiana dove sembra difficile la collaborazione, mentre molto più facile appare la volontà distruttiva, come se fare parte di un piccolo mondo in macerie potesse recare qualche maggiore consolazione rispetto a vedere realizzato un faticoso lavoro da costruire mattone dopo mattone, e col sudore della fronte (parla di *scouting* a un certo punto la Rosadini e credo che questo dovrebbe essere il termine corretto).

Se viene data buona quest'idea di ricerca, anche difficoltosa (sono l'unico che ha notato le case editrici per cui hanno pubblicato fino ad oggi queste poetesse? E ancora una volta, sono l'unico che ha notato la difficoltà che è in generale della poesia, ma in particolare di chi non risponde a determinate fisionomie dell'immaginario poetico — qualche problemino di salute, qualche difficoltà comportamentale, sembrano piacere molto ai nostri editori — a imporsi a livelli di diffusione adeguati?) viene a cadere anche l'idea stessa che la poesia scritta da donne debba per forza vivere all'interno di certi comodissimi steccati, che sono quelli della natura e del corpo, che non sono ovviamente prerogativa delle nostre autrici (da dove partiamo: la torba di Pusterla? L'importanza del corpo nel lavoro di Buffoni? E se volessimo utilizzare i cambiamenti della natura per parlare della società? Allora non ci troveremmo forse a parlare della Milano de *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, fino alla Milano attuale, quella che emerge da *Tema dell'addio* di Milo De Angelis o nella *Bassa Stagione* di Gianni D'Elia?) ma che fanno in qualche modo parte dell'attuale quadro delle questioni che la letteratura stessa tende a trattare in maniera sistematica, perché queste sono le questioni che in qualche modo appaiono urgenti da affrontare. E *Nuovi Poeti Italiani 6* rappresenta una fotografia (corretta) della nostra realtà, dove ancora fa scandalo approcciarsi a determinate questioni, anche se quello che si ha da raccontare è valido e vale

www.andreatemporelli.com

la pena che sia letto. Solo la lettura e la diffusione dei libri e della poesia fatta anche attraverso le *major* editoriali che ancora possono garantire un certo tipo di permeazione all'interno del nostro sistema potranno rendere consapevole la percezione della nostra poesia, se questo deve avvenire anche attraverso le polemiche ben venga, purché vengano analizzate le azioni, e non solo le intenzioni.

Laura Liberale
In merito alla nota introduttiva

Le mie riflessioni non hanno assolutamente a che vedere con le singole autrici (perché di donne si parla) antologizzate nel volume Einaudi, ma soltanto con la nota introduttiva della curatrice, Giovanna Rosadini, e con alcune reazioni che tale nota ha suscitato. Leggo (Matteo Marchesini, *La danza rituale della poetessa*, inserto domenicale de «Il Sole 24 Ore», 22 luglio 2012): «La curatrice sottolinea la scelta di sole donne: e non si capisce perché, dato che il genere non è una categoria critica». Alla prima parte della suddetta osservazione rispondo: errato. Il perché viene chiaramente espresso con questa motivazione (motivazione che non è invece sfuggita a Roberto Galaverni, *La musica delle donne in versi*, «Corriere della Sera», 22 luglio 2012): «La scelta, pertanto, di dedicare questo sesto volume della serie dei Nuovi poeti italiani alla poesia femminile nasce dalla consapevolezza di una tradizione tanto ricca e articolata quanto ancora ampiamente sommersa; la realtà della poesia femminile rimane, a tutt'oggi, una realtà poco visibile, a fronte della sua vivacità e diffusione» (Giovanna Rosadini, nota introduttiva a *Nuovi poeti italiani 6*, Torino, Einaudi, 2012, p. VI). Ora, si può naturalmente discutere circa la veridicità o meno di questa affermazione. Io non ne ho gli strumenti; suppongo che Rosadini, avendo lavorato per molti anni nell'editoria in qualità di editor di poesia, si esprima, come si suol dire, con "dati alla mano". Mi verrebbe, comunque, da sottoscrivere in pieno la sua affermazione, a partire dal timore che, editorialmente parlando, non tutti siano equi come Alfonso Berardinelli,

www.andreatemporelli.com

a cui, durante un'intervista a Radio3, viene fatto notare che sta citando solo poeti donne, e che, a tale osservazione, risponde: «Non mi ero accorto che fossero tutte donne. Se avessi nominato altrettanti uomini, qualcuno avrebbe notato che erano uomini?» (Alfonso Berardinelli, *Poesia maschia*, «Il Foglio», 21 luglio 2012). «Il genere non è una categoria critica». Giusto. Ma perché confezionare un'antologia di sole poetesse / poete, fate un po' voi, dovrebbe chiamare necessariamente in causa un discorso sul genere (femminile / maschile / transgender)? Mi si potrebbe rispondere: forse perché è la stessa curatrice a domandarsi: «Si può parlare di una specificità femminile in poesia?» (Rosadini, cit., p. VII; domanda peraltro mica tanto bizzarra, visto che oltreoceano sono stati scritti e continuano a esserlo molti lavori su un'eventuale specificità di genere in letteratura e nell'arte). Potremmo chiederci: ma allora perché non trovare una specificità maschile? La mia idea è che le voci poetiche, quando non accorpabili fra loro (indipendentemente dal genere) secondo motivabili criteri (tendenze, scuole e / o manifesti letterari), andrebbero certamente approcciate nella loro singolarità, nello specifico che ciascuna di esse esprime. Berardinelli ha ragione quando afferma: «Nessuno dovrebbe prendersi dei meriti o demeriti letterari particolari per il fatto di essere maschio o femmina, credente o ateo, conservatore o riformista, estroverso o introverso» (A. Berardinelli, cit.). Così come dice bene Galaverni: «la realtà della poesia è molto più complessa, problematica e contraddittoria rispetto al semplice gioco delle parti» (R. Galaverni, cit.), e: «nel territorio della creazione poetica e della poesia, fortunatamente, la legge è davvero uguale per tutti». Mi viene da pensare, però, che l'intento di Rosadini non fosse tanto tracciare i contorni di una specificità poetica femminile tout court, bensì quello di illustrare alcuni degli elementi specifici che avvicinerebbero le autrici antologizzate. E in effetti, poche righe dopo la fatidica / famigerata domanda «Si può parlare di una specificità femminile in poesia?», la curatrice prosegue così: «si può senz'altro rilevare, come primo elemento che accomuna le scrittrici RIUNITE IN QUESTO VOLUME [maiuscolo mio], la forte tensione conoscitiva che ne permea i versi» (G. Rosadini, cit., p. VII). Da un ipotetico e ipotizzabile (sempre per via della "famigerata" domanda) universale, si scende al particolare del limitato contesto antologico in discorso. E dopo un primo elemen-

www.andreatemporelli.com

to di accomunabilità, ne viene proposto un secondo: «La fiducia nello strumento linguistico [...] è la seconda delle caratteristiche che definiscono la poesia delle autrici QUI [maiuscolo mio] comprese» (G. Rosadini, cit., p. VIII). Il terzo (sempre con riferimento alle sole autrici antologizzate), ci dice Rosadini, è «il legame fra scrittura e vita [...], così come la sua matericità, la sua concretezza di riferimenti» (G. Rosadini, cit., p. XII). Rispetto a questi tre punti, si può sicuramente dissentire o, comunque, controbattere con argomenti tipo: quale poeta (maschio, femmina, transgender) non ha una sua propria tensione conoscitiva? Quale mancherebbe di una seppur minima fiducia nello strumento linguistico, visto che, a conti fatti, lo usa? Quale potrebbe dirsi esente da un legame fra scrittura e vita? Siamo d'accordo. Ma allora, per il semplice fatto che "nessuno è escluso", i tre punti rilevati da Rosadini resterebbero, a rigor di logica, comunque validi, mi pare. Forse la "famigerata" domanda doveva essere espressa meglio? O non essere espressa affatto? A me viene da pensare, invece, alle ragioni, a parer mio appartenenti a una sfera diversa da quella logico-argomentativa, che hanno fatto sì che essa comparisse nella nota introduttiva (insieme a quell'altra incriminata affermazione: «Una scrittura [quella femminile] che ha, sempre, una temperatura maggiore rispetto a quella maschile»). So che quanto sto per dire è discutibilissimo, magari del tutto errato, forse una drammatica caduta contenutistica rispetto a quanto sinora detto, ma lo dico ugualmente. Sto pensando a tante cose: all'archetipale Luna-Corpo collettivo del femminile, alla sua mai sopravvalutata carica simbolica, al suo potere vincolante e condizionante; sto pensando a ciò che per natura rende più arduo al sesso femminile (quando poi non ci si mettano pure ad ostacolo gli uomini, i maschi, con le loro "leggi" esplicite ed implicite) uscire da quel pieno lunare indistinto, totalizzante, avvolgente e invischiante per intraprendere in solitudine il percorso d'individuazione che tocca a tutti, a ogni essere umano, nessuno escluso; penso con tenerezza a quanto ogni volta le donne sembrino dover ricominciare tutto da capo nel riconoscerSi e nel farSi riconoscere, all'esitazione e al timore con cui spesso faticano nella rinuncia alla "protezione", allo scudo del Corpo collettivo; penso che forse, dico forse, è facile liquidare frettolosamente tutto questo come mera retorica sul femminile-corporeo.

www.andreatemporelli.com

Giovanna Rosadini, professionista sensibile, onesta e competente, si è comunque espressa chiaramente, anche dopo l'intervento critico di Andrea Cortellessa (versione ridotta su «Il Manifesto», 9 agosto 2012; versione completa qui: http://www.leparoleelecose.it/?p=6455): «la mia introduzione critica [...] certo non distingue fra poesia maschile cerebrale-razionale e poesia femminile emotivo-uterina, sono luoghi comuni che non mi sfiorano, banalità mai pensate né scritte» (rimando ai commenti in coda all'intervento online di Cortellessa). Chiudo con questo: lo "scandalo" delle meritevoli escluse potrebbe dare da discutere all'infinito. Giovanna Rosadini ha "confezionato" (mi si perdoni il termine fin troppo femminile) un'antologia che dovrebbe essere valutata per le singole voci, per le poesie, per i testi. Critica testuale. Non è così difficile come concetto, mi pare. Critica anche di stroncatura, ma fatta come si deve: lavorando sui testi.

Lucia Ravera

Sulla specificità femminile nella scrittura

Sulla ricerca della specificità femminile nella scrittura si discute molto. La Critica continua a essere divisa tra i detentori degli studi di genere e i detrattori, che ritengono la questione della matrice letteraria sessuata assolutamente inopportuna. Comunque la si voglia intendere, accade che, sia in un caso sia nell'altro, quando a essere messo sotto esame è il libro di una donna, la faccenda della "femminilità" riaffiora, fino a essere rimarcata con valenze arricchenti o sminuenti, a seconda delle occasioni. Personalmente, credo, come ho ribadito nel saggio *Le ragazze della scrittura*, che la qualità di qualsiasi creazione artistica vada indagata a prescindere dalla sua entità cromosomica. Contemporaneamente, non sottovaluto il lavoro di tutte quelle studiose che, da anni, si interrogano sulla "femminilità" dei testi. Anzi, mi domando da dove scaturisca l'esigenza di argomentare una specificità femminile nella scrittura, considerato che non si è mai dibattuto di un'equivalenza al maschile.

www.andreatemporelli.com

La *recherche* delle peculiarità diviene materia, nel momento in cui anche le donne entrano nell'Olimpo delle Lettere, scombinando da un lato l'assetto della regnante, unica e indiscussa tradizione virile, dall'altro imponendo l'avvento del "temibile" termine di paragone. Le scrittrici sollevano il problema, non foss'altro per il fatto che sentono nella contingenza, imminente l'urgenza di affrancarsi dai modelli maschili, per tentare una via a esse più consona. In questa misura, il perché del perché di una specificità femminile nella letteratura, si intuisce in modo limpido e si può, a ragione, interpretare al pari di uno slancio di libertà, testimoniato dal perenne, trasmutante racconto affidato alla parola: la parola delle donne, che è *altra* rispetto a quella degli uomini, poiché *l'esperienza* su cui si fonda è differente. Proprio l'esperienza, dunque, mi pare sia lo spartiacque ideale per setacciare il concetto (vasto) di una specificità letteraria, femminile come maschile. Il corpo, l'esperienza del corpo — individuale e collettivo, simbolico e reale — per quanto ridondante possa risultare, rappresenta una prerogativa, la prima, dello scrivere donna e accompagna innegabilmente le nostre autrici, non come uno scudo dietro il quale nascondersi, ma come uno specchio dentro cui vive e si rinnova il bisogno di ri-conoscersi e dirsi. Oserei dire di più: che il corpo (con tutto l'immaginario che calamita), sia la chiave universale e meglio esplicativa della natura della scrittura femminile, capillarmente centripeta.

Sì, anche gli scrittori danno conto del corpo. Ma lo fanno — come è ovvio — diversamente, perché diverse sono le ragioni storiche, antropologiche, sociali, intrinseche che li attraggono a questo "argomento".

Se l'esperienza — maschile-femminile — (con tutte le sue implicazioni) può suggerire un legittimo punto di partenza con cui visitare le opere letterarie *sui generis*, possiamo persuaderci che il secondo tassello, indispensabile in una analisi delle specificità, è quello che chiama in causa le *leggi estetiche*. Le stesse leggi estetiche, poggiate sulla tensione conoscitiva dell'infinitudine e sostanziate dall'espressione vibrante delle percezioni, orgogliosamente difese e ardentemente spronate dalla nostra Sibilla Aleramo, al principio del Secolo scorso, affinché le giovani Muse si incamminassero verso il sentiero di una letteratura di Madri e non oltre di Padri.

Lo sguardo sul mondo, la resa di quello, "specifico", sguardo: potremmo

www.andreatemporelli.com

epilogare con questa immagine plurivalente la voce delle donne, che spazia e si declina negli innumerevoli *luoghi* di cui ci rende ospiti. Il rimosso della maternità; il ritorno alle origini, sulla traccia di antiche genitrici; l'appello all'oralità, che nelle narrazioni femminili è pure risorsa capitale, elemento precipuo; il corpo che nasce, fiorisce, invecchia, si ammala, muore; i mille e uno "pozzi neri" (non solo di ginzburgiana memoria), le mille e "una stanza tutta per sé" (non solo di woolfiana memoria); e, ancora, la cronaca delle "Odissee" viaggiate dalle protagoniste di tanti romanzi… Sono queste alcune delle geografie, spesso inesplorate, appena sfiorate, talvolta inaccessibili (agli uomini), che ci svelano l'altra metà in ombra, di questo nostro straordinario volto umano e terreno. Forse non l'ultimo tassello, che rende merito a una letteratura tanto densa e autentica, quanto ancora troppo poco valorizzata.

Giovanna Rosadini

La motivazione risiederebbe, sostanzialmente, in una contestazione

Ringrazio Andrea Temporelli e gli amici di «Atelier» per l'attenzione che hanno voluto dedicare a questo nostro lavoro, e per la possibilità che mi offrono di dire una parola (spero) conclusiva dopo le polemiche estive sollevate dalla sua pubblicazione. Non si può infatti prescindere, parlando oggi dei *Nuovi poeti italiani 6*, dalla discussione che c'è stata. Devo confessare sorprendente, dal mio punto di vista, stupore condiviso dagli amici einaudiani, peraltro contenti per la quantità di interventi suscitati: «È il mio libro di cui si è parlato di più», sostiene Mauro Bersani, responsabile della Collezione di poesia Einaudi (l'ormai mitica Collana Bianca, identificata dalla grafica di Munari).

Recensito dai più autorevoli critici di poesia nelle sedi più prestigiose, terze pagine e supplementi dei principali quotidiani nazionali, e su riviste e blog letterari, i *Nuovi poeti italiani 6* sembrerebbe aver riacceso un'attenzione per la poesia che pareva ormai sopita, dopo gli ultimi fuochi risalenti al decennio scorso. Tutto ciò che è stato pubblicato *online* sull'argomento (Franceschini

www.andreatemporelli.com

per «Il fatto quotidiano», la ripresa per intero dell'articolo di Andrea Cortellessa uscito in prima battuta sul «Manifesto» in «Le parole e le cose») è stato seguito da un battibecco di commenti per lo più risentiti, ma anche partecipi e accorati, in genere stilati da poeti, donne e uomini, che si sono evidentemente sentiti chiamati in causa, vuoi in quanto maschi non presi in considerazione dalla scelta editoriale compiuta, vuoi in quanto poetesse non incluse nell'opera, compreso un caso di critico donna che stigmatizza «l'inopportunità» del volume einaudiano, prendendo le distanze «dalle curatrici» (che sarei, al singolare, solo io). La motivazione risiederebbe, sostanzialmente, in una contestazione alla mia premessa che si rifà alla tradizione della collana di cui sono stata prima editor poi autrice, e cioè la sua dichiarata e programmatica apertura e attenzione al panorama letterario contemporaneo e non solo, italiano e non solo, indipendentemente da scuole o tendenze o mode predefinite.

Ma, al di là del fatto che si sia parlato e si continui a parlare del libro, cosa che naturalmente non dispiace all'editore e ha una sua ripercussione sulle vendite, c'è da chiedersi il perché di tanta ipersensibilità sull'argomento. Indubbiamente, la scelta editoriale di dedicare il volume a poeti di sesso femminile ha toccato un nervo scoperto. «Il genere non è una categoria critica», ci è stato rimproverato dalle colonne del supplemento domenicale del «Sole 24 Ore». Peraltro la più garbata delle obiezioni espresse in quel contesto… A questa affermazione hanno fatto eco le perplessità espresse da Roberto Galaverni nella sua rubrica settimanale sulla «Lettura», che, pur riconoscendomi «apertura e onestà» nella scelta delle autrici, e l'efficacia delle singole caratterizzazioni stilistiche, si dichiara in disaccordo con le considerazioni di carattere generale, quelle in cui tento di rispondere alla domanda sulla possibile esistenza di una specificità femminile in poesia.

Ora, che il genere non sia una categoria critica trova d'accordo me per prima, e certamente altrettanto pensa l'editore, e lo stesso vale per le autrici riunite in questa antologia. Mi pare, parlando in generale, che sia stato fatto un processo alle intenzioni: penso all'articolo di Alfonso Berardinelli, per esempio, apparso in prima pagina sul «Foglio», e titolato polemicamente *Poesia maschia*, o ai commenti piccati, in rete, da parte di poeti uomini… Alle

www.andreatemporelli.com

obiezioni in merito all'opportunità di dedicare una pubblicazione alle sole voci poetiche femminili ha replicato, da par suo, Andrea Cortellessa. E, d'altra parte, "l'opera è lì e si commenta da sola", come dicono le "mie" autrici, nel senso, anche, che le motivazioni della scelta fatta sono tutte chiaramente espresse nella *Nota introduttiva*; lungi dall'essere un libro a tesi, le ragioni che ne hanno sorretto la pubblicazione sono molto semplici: ci sono molte e interessanti autrici, oggi in Italia, di buona poesia, ma quasi nessuna di loro ha una visibilità adeguata, sia perché non considerate dalla grande editoria, sia perché trascurate dalle antologie tradizionali.

Quanto all'ipotetica specificità femminile in poesia, riscriverei ciò che Laura Liberale riassume nel suo articolo, e istintivamente lo estenderei alla scrittura poetica femminile *tout court*, l'amico Galaverni mi perdonerà. La differenza non implica, d'altra parte, gerarchie qualitative o recinti di contenuti / argomentazioni rigidi e immutabili, a rischio ovvietà, come è stato detto. Vedi la tanto vituperata affermazione che attribuisce alla poesia femminile una «maggior temperatura» rispetto alla maschile. Questo presuppone un "rischio retorica"? Francamente, non mi pare. Noto, certamente, una sensibilità diversa, rispetto a temi e linguaggio, nelle autrici, ma non vedo in ciò né un disvalore né un valore aggiunto: si tratta, appunto, di una diversità che cerca di farsi strada, di darsi forma, di trovarsi e partorirsi al mondo in un mondo che, fino a poco tempo fa, non le consentiva di esistere. La chiave di tutto, e sono d'accordo con Lucia Ravera, *è l'esperienza*: se è pur vero che oltreoceano fioriscono gli studi di genere, così come vanno di gran moda le pubblicazioni scientifiche sul *Male brain* e sul *Female brain*, credo che, in sostanza, la psiche sia una, e così la capacità o il talento immaginativi degli individui. Ma siamo solo, direi, all'inizio di un processo. Un po' come la questione corpo/mente toccata da Andrea Cortellessa nella sua recensione: paradossale, oggi, pensarli ancora come entità cartesianamente disgiunte… e auspicare, come si accenna nell'articolo, che la "frattura" possa esser ricomposta. Che la persona sia un'unità psicofisica fa parte delle mie reminiscenze liceali, e a nessuno, oggi, verrebbe in mente di metterlo in discussione.

www.andreatemporelli.com

Daniele Barni

Assaggi dai *Nuovi poeti italiani 6*

La casa editrice Einaudi ha pubblicato, a cura di Giovanna Rosadini, il sesto volume di *Nuovi poeti italiani*, un'antologia, con la cadenza oramai del periodico e l'essenzialità del catalogo, attraverso cui si tenta la ricognizione del panorama poetico italiano. La particolarità di questo numero sta nel fatto che i poeti accolti, o meglio, le poetesse, sono, appunto, tutte donne. Ciò, spiega la Rosadini nella nota introduttiva, con l'intento di mettere finalmente sotto la luce «la realtà della poesia femminile [...], a tutt'oggi, [...] poco visibile, a fronte della sua vivacità e diffusione», soprattutto perché, parafraso la curatrice, adombrata da antologie recenti e passate in cui a stabilire il canone della poesia italiana vengono scelti dai critici quasi esclusivamente gli uomini. Le poetesse incluse, dodici in tutto, sono nate tra il 1947 e il 1981, di cui la maggior parte (sette) negli anni dal 1960 al 1970, cioè della generazione che ha sinora ottenuto meno visibilità editoriale, e, dichiara ancora la Rosadini, sono state scelte non attraverso il criterio di una poetica preconcetta o di «tendenze o scuole letterarie» preferite, bensì scrutando semplicemente «l'esistente» e attingendo secondo «un criterio qualitativo più che di gusto personale».

Personalmente considero le antologie opere rischiose, perché si è sempre in pericolo di includervi troppo poco, di autori e degli autori, e, per contro, di dire troppo intorno agli autori, interferendo sulla loro voce. I volumi di *Nuovi poeti italiani*, tuttavia, trovano completezza l'uno dall'altro, e ogni nome è corroborato da non pochi testi, affinché il lettore possa conoscere e giudicare direttamente dall'opera anziché dalla mediazione critica. Che poi questo numero sia di sole donne lo ritengo, fra le tinte bianco-nere delle edizioni Einaudi, una sfumatura di rosa che non può che mettere contentezza, poiché lo spazio riservato nell'ambiente letterario alla poesia femminile è, in effetti, sempre più angusto di quello riservato alla poesia maschile; e poi, se è vero che il genere sessuale non costituisce una categoria critica, non può disturbare né la sua presenza come criterio antologico né la sua assenza, come non può disturbare il colore della mano del poeta o la sua religione: il genere ses-

www.andreatemporelli.com

suale, semmai, può, come in questo caso, arricchire la tavolozza del quadro letterario. Perciò, da ogni poetessa ho strappato qualche strofa o un intero componimento che, pur nella inevitabile incompletezza del lacerto, ne sia emblematico, accompagnandolo con una breve critica, in modo che anche qui siano soprattutto le autrici a parlare.

Scrive Alida Airaghi (Verona 1953) in questa poesia senza titolo che riporto per intero:

> Non sono onde. Ne avrebbero forse
> l'intenzione; increspature leggere,
> rughe dell'acqua, e basta.
> Non sarà mai tempesta,
> questo lago, scarso coraggio
> di farsi mare: se accoglie un fiume,
> lo placa, lo annulla in una quiete
> casta. E così niente corse né fughe
> di pesci, ma vaghi girotondi,
> guizzi di piume d'anatra in festa.
> Bisogna avere paura di chi non sa osare:
> laghi colline periferie.
> Acque chete e profonde celano
> malefici, stregonerie.
>
> (da *Litania periferica*)

Il soggetto della poesia è di delicata ingegnosità: il "lago", la "collina", la "periferia", come la sottintesa vita umana rispetto all'eterno, ristagna, in ordine, rispetto al mare, non possiede lo slancio della montagna, non è densa come il centro della città; non ha, e non potrebbe averlo, il coraggio libero, rispettivamente, della tempesta, della vertigine, della centralità. Lo stesso ritmo metrico centripeto, con i versi spesso ipermetri che implodono, non esplodono, verso il settenario e l'endecasillabo, sottolineano tale senso di ripiegamento e rannicchiamento vitale, come simboli ritmici dei simboli lessicali. Non manca qualche rima e assonanza che aiuta l'affabilità di una poesia che racconta, domanda, interloquisce spontaneamente con il lettore.

Di Daniela Attanasio (Roma 1947) ho scelto gli ultimi versi della lunga poesia in otto parti *Il ritorno all'isola*:

www.andreatemporelli.com

[…]
Vera ragione di esistere
è questo guardare la vita
patendola fino al raschio
delicato della poesia

oltre non c'è più mondo
non c'è più storia
solo polvere di metalli
disintegrati nel cielo –

ma tutto questo è accaduto davvero
in molte notti di stelle
sotto una fetta di luna
e sopra un mare acquietato dal sole.

(da *Il ritorno all'isola*)

L'isola alla quale la poetessa ritorna è quella di Stromboli, dove recupera ricordi (di amore e di morte), sensazioni paniche e insegnamenti, come attraverso una catabasi nel passato e un ritorno al presente («qui la vita è apprendistato del presente»). Di tono sapienziale, i versi ondeggiano calmi come il mare nei giorni più fermi di fronte a Ginostra, città di Stromboli: se fosse musica sarebbe un quattro quarti, lento. Qua e là increspature metaforiche sommuovono alla superficie questa poesia che a volte s'ingorga in improvvisi mulinelli ermetici, o forse, più che ermetici, analogici, psichici, spazio-temporali. La penna incide sempre sul foglio solchi da seminare a fitti sensi, che nella stagione della lettura dovranno poi, necessariamente, rifiorire.

Due poesie senza titolo di Antonella Bukovaz (Topolò-Topolove 1963):

non sto in piedi e la terra non manca
io però cerco un'altra materia
a sostenere la geografia che porto
tatuata sotto la pianta dei piedi

* * *

www.andreatemporelli.com

cuocio le mie parole al forno di una cucina
che dà su di una valle chiusa
da un cielo sempre aperto
perché voglio
che scottino
a sbucciarle

(da *Tatuaggi*)

Ho scelto queste due brevi poesie, fra le tante e varie, perché nella misura di un fiato mi pare che la Bukovaz ottenga le sue prove migliori. Sembra che nel costruire questi due frammenti, o frantumi, l'autrice non abbia badato a nulla, né al metro, né ai suoni, né agli artifici, né alla punteggiatura e nemmeno troppo alla grammatica, e meno che mai alla rima, ma si sia concentrata soltanto nel mettere in piccolo luogo un mondo, una "geografia", come quella che, per rendere il concetto con un'immagine compatibile con le poesie, sta nella serratura della porta che divide la stanzetta della baita sul crinale dalla «valle chiusa da un cielo sempre aperto».

L'*incipit* e il finale della poesia *La chiara circostanza* di Maria Grazia Calandrone (Milano 1964) recitano:

Io non vedevo la sua bara, vedevo un letto che portava
la pena di un altare, ovvero del punto di fuga del
cielo nella natura o nella sua comparazione con la
spoglia ninfale degli arresi: mi sembrava tremasse
nel vapore terrestre come una soglia e chiedevo
copritela!, la vedevo nel mondo e tutto il mondo
era chiuso nel verde
distretto di un cespuglio. Restano
sconosciute le ragioni perché il castigo ci colpisce senza
intelligenza e
all'improvviso spacca l'armatura.
[...]
Adesso
eccomi, sono qui per finire
nella tua fine, per aspirare l'ultimo respiro
dalla tua bocca
e soffiarlo attraverso la bocca

www.andreatemporelli.com

che dopo te nessuno ha più baciato,
al cielo.

(da *Sulla bocca di tutti*)

Una testimone narra di una morte di uomo e del dolore, dei ricordi e delle parole di donna che gli sopravvive, con un incipit che innalza la poesia immediatamente alla dimensione simbolica: «Io non vedevo la sua bara, vedevo un letto che portava / la pena di un altare». Bello! La morte di quell'uomo è subito quella di tutti, come il sacrificio sopra l'altare non può che essere simbolo del sacrificio di vivere. La poetessa si esprime attraverso un procedimento stilistico che paragonerei a quello del Picasso cubista: scomporre le immagini e il linguaggio ridistribuendoli sulla pagina con uno spazio e un tempo tali che ne risultino meglio evidenti le parti significative. Il risultato è una poesia ipnotica in cui non si deve scavare per estrarre significato ma aggirarsi e indagare, attenti agli inspiegabili e rapidi mutamenti di momento e di paesaggio, in cui più che in metafore o analogie ci si imbatte in agganci imprevedibili di parole che incatenano e trascinano via, su «al cielo», come conclude la poetessa.

Da Chandra Livia Candiani (Milano 1952) scelgo una poesia senza titolo:

Dunque la gioia
è questa montagna che si sgretola
e diventa voce,
la chiave del segreto
perduta nei pensieri.
Mi sono smarrita
nel tuo bicchiere
scambiandolo per mare,
vago nel cerchio trasparente
del tuo limite
battendo i colpi della gioia,
dunque la gioia
è questo sangue che bussa
ai polsi, questo amico
dei rintocchi.
Per chi suona?

(da *Versi d'asino*)

www.andreatemporelli.com

La gioia è qualcosa di fisico, anzi, di materico («montagna che si sgretola», liquido in «bicchiere», «colpi», «sangue che bussa ai polsi»), e come filo che riunisce questa collana di immagini, e vorrei dire correlativi oggettivi, c'è il rumore («sgretola» in rima ipermetra con «segreto», «voce», «mare», «battendo», «colpi», «bussa», «rintocchi», «suona»): la gioia, elemento positivo e anch'esso sonoro, è in contrasto con il rumore, elemento negativo e di sonorità soverchiante, che la ottunde e annulla. Infatti la domanda finale è: «Per chi suona?», che sembra addirittura reminiscenza hemingwayana. Il rumore è il mondo, la gioia la vita, in contrasto l'uno con l'altra. Tale poesia è un micromondo.

Ecco *strade segnate a piedi*, di Gabriela Fantato (Milano 1960):

l'orecchio ormai si è fatto cavo
senza suoni al mondo
dentro a questo tempo
che chiama i lupi a cerchio
che tutti alzano le zampe
fremendo di calore

nel bosco delle strade di milano
ho perso ormai tutti i miei pezzi di pane
lasciati nelle tasche
dell'ultima giacca a primavera
(in mano tengo la guida muta
per geografie del nord appese al cuore)

(da *Northern geography*)

«Lupi», «bosco», «pane», e poi «milano» (minuscolo), «geografie», «nord»: una poesia tra favola e mito, da un lato, e, dall'altro, metropoli e modernità, a contrasto, con l'io poetico nel mezzo, premuto come un'uva, dal quale colano dolci per quanto estenuati sentimenti e sensazioni. Un linguaggio scarnito fino all'ossatura criptica del rudere di cui si prova a immaginare l'interezza di un tempo, con qualche traslato come un intonaco, una decorazione, un rivestimento superstite.

Scrive Giovanna Frene (Asolo 1968) in questi due frammenti della poesia *Castore e polluce, in prospettiva aerea*:

www.andreatemporelli.com

L'ultima fioritura del corpo sarà eterea.

Il sempre nero sempreverde sbuca fiorendo fiorisce
e s'addice alla sua sorte che il virgulto adduca la sua
morte.

Ma qui quale pietra serba il nome e come nel suo pro-
gressivo
inceneritosi decedere fissare nell'aria la perenne memoria
tra astri alternativamente semprevivi sempre morti?
[…]
«Il nervo scoperto della nostra virtù: la vita
Separata in due frammenti incoincidenti,
la dignità del mondo attraversata
come una scorciatoia»

(da *Sara Laughs*)

Un magma linguistico di accumulazioni, allitterazioni, paronomasie, annominazioni, composizioni, neologismi, che ribolle, vapora, esala, e dal quale, ogni tanto, come nelle ultime righe che ho riportato, affiora, per risprofondare immediatamente, una massa infuocata e semifusa di senso che ha appena il tempo di abbagliare chi si trovi dappresso a leggere.

Di Isabella Leardini (Rimini 1978) ho scelto una poesia senza titolo da una raccolta di prossima pubblicazione:

Il cane che ai miei piedi guarda l'alba
si prende il mio calore e chiude gli occhi,
di nuovo sola fino a questa soglia…
I desideri fragili che allungano
le mani dell'estate sono ancora
nascosti come i nidi tra le foglie
sono rimasti in alto e senza voli.
Via dalle luci d'acqua e dai frastuoni
delle strade che filano sul mare,
via dall'aria che prende alla schiena…
Ma noi restiamo qui come le radio
dimenticate accese in piena notte,

www.andreatemporelli.com

come le insegne che hanno perso qualche luce
ma cercano lo stesso di brillare.

(da *Una stagione d'aria*)

Nel giro regolare di endecasillabi, di cui soltanto uno ipermetro, la poetessa racconta un episodio, o meglio, una scena, un fotogramma della propria vita: un'alba, per la precisione, attesa con il proprio cane, che si addormenta e la lascia sola alla «soglia» nuova del giorno. Ciò è pretesto per successive riflessioni, fra le quali appare di rarefatta evocatività la doppia similitudine finale, sonora e visiva, sull'abbandono: «le radio dimenticate accese in piena notte»; «le insegne che hanno perso qualche luce ma cercano lo stesso di brillare». Desidero segnalare come curiosità il simbolo iniziale del cane addormentato, comune a tanta pittura, di cui La Venere di Urbino di Tiziano è l'esempio più noto: nel dipinto come nella poesia l'animale è simbolo di fedeltà, tradita, tuttavia, con la negligenza del sonno. Nel dipinto è la Venere, cioè l'amore, che tradisce. Nella poesia chi tradisce? Forse ancora l'amore, forse la vita.

Una poesia senza titolo di Laura Liberale (Torino 1969):

Scaccia l'ape che a te troppo s'avvicina
questa tua ammaccata madre
(una robetta, soltanto un lieve trasalire).
Ma tu non sai, non puoi sapere e non lo devi
quali sciami dentro e la battaglia
per dilatare la distanza fra la tua culla e il
nulla.

[da *Sari (poesie per la figlia)*]

La poesia, come la raccolta da cui proviene, è dedicata alla figlia neonata, che, nella prima parte del componimento, viene descritta nella culla mentre è insidiata da una piccola ape, subito scacciata dalla premurosa madre. Nella seconda parte del componimento, agganciata alla prima dal termine «sciami», dello stesso campo semantico di «ape», la madre descrive gli sciami, appunto, delle sue paure interiori e delle sue lotte pratiche per difendere la figlia dalla vita e, soprattutto, dalla morte, rappresentate magistralmente nel distico finale attraverso la rimalmezzo «culla» : «nulla». Due sono i simboli

www.andreatemporelli.com

principali della poesia: «culla» e «ape». La culla è il pascoliano nido di affetti, dentro al quale l'uomo cerca il suo riparo dal dolore. Ape è simbolo più complesso, perché qui indica una minaccia, eppure questo animaletto laborioso non ha in sé connotazione negativa, come l'avrebbe, ad esempio, una vespa o un calabrone: forse l'autrice intende con esso esprimere l'insidiosità mimetica, simulatoria e dissimulatoria del male.

La poesia *torno a immergermi nel corpo* di Franca Mancinelli (Fano 1981) dice:

> torno a immergermi nel corpo
> azzurro e buono di una domenica
> mattina, fraterna ad altri
> senza capelli e occhi, muti
> come in un giorno di lavoro
> per corridoi
> con altre ombre accanto.
> Ma in questo chiaro di saliva
> cloro e seme, abbandonata ognuno
> la sua scorza, gesto dopo gesto entriamo
> bambini con un segno d'acqua in chiesa.
>
> (da *Pasta madre*)

Di questa poesia vorrei dare due interpretazioni, la prima di mia fantasia, la seconda come quella più probabile della poetessa: I) Idillio mattutino di messa: il «corpo azzurro e buono» della domenica abbraccia la poetessa, le «ombre» degli altri accanto, la sonnolenza domenicale (così interpreto «altri senza capelli e occhi»), e, infine, l'entrata in chiesa con un «segno d'acqua». Aggiungo io la fragranza delle pastefresche, delle pasticcerie, delle panetterie della provincia, i gesti e le voci, così periferici e così universali. Tuttavia, il carico semantico del componimento è tutto sorretto su quel «segno d'acqua», e allora l'idillio (non a caso la poetessa è marchigiana come Leopardi) è controbilanciato dal presagio di qualcosa di non definitivo e precario, come un segno d'acqua, che purifica ma che, allo stesso tempo, scivola via e si asciuga fino al niente. II) Parole come «immergermi», «senza capelli e occhi», «corridoi», «cloro e seme», «entriamo […] con un segno d'acqua in chiesa» po-

www.andreatemporelli.com

trebbero, altresì, far pensare a un lento bagno domenicale in piscina inteso come simbolo di battesimo e purificazione.

Di Laura Pugno (Milano 1970) prendo degli estratti della poesia *il tuo corpo è sole*:

> [...]
> entra nel leopardo, metti
> le mani dentro la scultura — sabbia
> di questo giardino,
> sassi bianchi,
>
> che hanno un numero o un nome
>
> mettiti una pelliccia di plastica,
> i tuoi occhi color leopardo,
> gli stessi
> di ieri notte, vedranno il buio
>
> oppure entra nel lupo,
> il verde che gli si fa intorno
> sempre più stringendosi, il punto
> esatto dove la luce filtra sul lago
>
> [...]
>
> tu sei l'arciere e l'arco, hanno tre udienze
> sull'esistenza dei serpenti nel tuo sangue,
> ti giudicano nella casa comune:
>
> isbà dal corpo di cobra,
> isbà dalle zampe di toro
>
> (da *Il colore oro*)

Poesia analogica e panica, dal linguaggio esuberante e parabolico come quello dello Zarathustra nietzschiano. Tanti, infatti, sono i riferimenti alla pienezza di vita classica, come tanti sono in Nietzsche, sia nelle immagini che

www.andreatemporelli.com

nel linguaggio: «entra nel leopardo», «mettiti una pelliccia di plastica», «entra nel lupo», «tu sei l'arciere e l'arco», e più avanti «copriti i muscoli d'olio» (usanza degli atleti greco-romani). Pare una metamorfosi ovidiana. Oracolare il tono.

Ecco *Rampa di via Cilea, Napoli e Novembre* di Rossella Tempesta (Napoli 1968):

> Sottile falce di luna turca
> sospesa alla prima stella crepuscolare
> sul cielo indaco e sabbia di Napoli,
>
> stasera città presepiale,
> deserta di pastori e affollata
> di case e lucine
> — accesi i salotti, le cucine… —
>
> incatastata in lunghe torri di cemento e tufo,
> bellissime al censimento degli occhi sul golfo flegreo
>
> impacchettata col nastro arancio fluo
> della tangenziale,
> delle sue auto in volo.
>
> (da *L'impaziente*)

Napoli notturna è ritratta con brevi pennellate dalla poetessa, come in un quadro di veduta: il cielo indaco, i lampadari delle case, le torri residenziali, la tangenziale. La scintilla poetica si accende dallo strofinio del linguaggio limpidamente metaforico (notevole il «censimento degli occhi», quasi alla Erri De Luca) e del tono affettuoso con la rappresentazione di una realtà evidentemente non bella, come quella delle periferie e delle file di automobili uguali in tutte le metropoli italiane: l'abbraccio, nonostante tutto, della poetessa alla sua città (che è anche simbolo esistenziale) è senza giudizio e solo d'amore, come quello di madre alla vita che ha generato o quello di vita generata alla propria madre.

www.andreatemporelli.com

In conclusione, al di là del fatto che un'antologia è sempre la prospettiva ristretta di uno sguardo su un panorama molto, molto più esteso, una tendenza comune fra le poetesse accolte in *Nuovi poeti italiani 6* è visibile, anche se con due o tre eccezioni: la volontà di ricostruire un senso con il quale interloquire con il lettore, dopo la decostruzione, poetica e filosofica, della seconda metà del Novecento. Spingendosi su questa strada con maggiore o minore decisione e lontananza, le presenti autrici, nella diversità di andatura, si sono incamminate lungo una direzione che mi pare stiano prendendo anche altri nella poesia italiana contemporanea.

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

Andrea Raimondi

The Birthday Boys **di Beryl Baindridge**

Tipo strano, questa Bainbridge. Dopo aver tentato il suicidio, poco più che ventenne, per una storia d'amore finita male, nel 1959 prova a mettersi tutto alle spalle tentando la carriera di attrice, ma con poco successo. Nel frattempo raccoglie, in forma privata, brevi storie ispirate alla propria infanzia trascorsa a Liverpool. Queste storie prenderanno forma di romanzi sul finire degli anni Sessanta riscuotendo subito critiche positive. Per il successo commerciale deve però attendere i decenni successivi, quando arrivano anche le nomine al Booker Prize (ben cinque, senza vincerne mai uno) e due vittorie ai Whitbread Awards. Con l'età, nella scrittrice si fanno strada nevrosi, che cerca di alleviare dedicandosi alla pittura, e la strampalata convinzione che sarebbe morta a settantuno anni. La morte avrebbe bussato soltanto qualche anno più tardi, nel 2010, quando di anni ne aveva settantasette.

Al momento della pubblicazione di *The Birthday Boys*, nel 1991, Beryl Bainbridge è già entrata nella seconda parte della carriera, allorché al gusto per feroci storie famigliari venate di *black humour* si sostituisce l'interesse per le storie altrui: l'affondamento del Titanic in *Every Man for Himself* (1996), la Guerra in Crimea in *Master Georgie* (1998) e la vita di Samuel Johnson in *According to Queeney* (2001). *The Birthday Boys* ripercorre invece la spedizione del capitano Robert Falcon Scott al Polo Sud, della quale quest'anno ricorre il centenario: dalla partenza da Londra, nell'estate del 1910, fino alla morte

www.andreatemporelli.com

del capitano e di quattro suoi compagni tra i ghiacci antartici, avvenuta nei primi mesi del 1912. La spedizione di Scott doveva avere un carattere epico e scientifico insieme: avrebbe dovuto essere la prima a raggiungere il Polo Sud — uno dei luoghi più inaccessibili del pianeta — e riportare indietro notizie e dati d'interesse scientifico.

Una volta approdato sulle coste antartiche, e dopo aver raggiunto la prima grande barriera di ghiaccio, Scott scelse solo quattro uomini (Evans, Wilson, Bowers e Oates) per arrivare fino al punto più interno del continente. Soltanto a metà del loro cammino, dopo aver commesso diversi errori e aver sopportato condizioni atmosferiche disperate, i cinque si accorsero che un'altra spedizione, guidata dal norvegese Amundsen, li aveva beffardamente preceduti. Abbattuti e ormai stretti nella morsa del gelo, Scott e i suoi morirono lungo la via del ritorno, dopo aver raggiunto con grande fatica il Polo e avervi conficcato mestamente la Union Jack. La prima vittima, a metà febbraio 1912, fu Edgar Evans, seguito il 17 marzo dal capitano Oates. Ormai da tempo consapevoli della loro fine infine morirono, in ordine, Scott, il dr.Wilson e il tenente Bowers, il più giovane del gruppo.

Fin qui la fabula. Per il suo intreccio la scrittrice si propose un'operazione solo apparentemente semplice, in realtà piena di insidie se non è sostenuta da una notevole sensibilità narrativa. La Bainbridge decise di sciogliere la storia della spedizione e di ricomporla affidando a ognuno dei cinque protagonisti il ruolo di narratore interno. La scrittrice s'immaginò così che i cinque avessero scritto ognuno un diario privato e che quindi a lei non rimaneva che raccogliere gli scritti e pubblicarli. (In realtà, solo il capitano Scott lasciò un vero e proprio diario, che fu ritrovato un anno dopo la sua morte e soltanto di recente reso pubblico dall'università di Cambridge). A ciascuno dei cinque diari-capitoli in cui è suddiviso il libro corrisponde un arco temporale successivo al precedente: si parte dalla testimonianza di Taff Evans, del giugno 1910, fino a quella conclusiva di Lawrence Oates, risalente alla primavera di due anni dopo. Filtrando la fallimentare spedizione attraverso cinque punti di vista diversi, la Bainbridge ci mostra una realtà storica non più unica e oggettiva, ma incerta e frammentaria, paradigma postmodernista dell'impossibilità di fornire una sola interpretazione della realtà. Non dunque una sola

www.andreatemporelli.com

versione della realtà storica, ma tante quanti sono i protagonisti. Starà pertanto al lettore raccogliere questi frammenti e ricomporre il quadro degli eventi.

Tornando alla suddivisione dei capitoli, il primo s'immagina scritto da Taff Evans, sottufficiale di marina. La testimonianza di Evans è una delle più lunghe e certamente la più difficile da leggere. Infatti la Bainbridge decise di fare ricorso a una varietà popolare di inglese, adatta al ceto sociale di appartenenza del marinaio gallese, insieme a una sintassi spesso contorta e a un lessico substandard difficile da decifrare, almeno per un lettore non anglofono. Dalle descrizioni che emergono qua e là, Evans ne esce come un individuo piuttosto grossolano, un omone dal cuore d'oro, anche se con l'indomito vizio di bere. Nei suoi riguardi è il capitano Scott a dare prova di un attaccamento particolare, forse per dimostrare il suo atteggiamento assolutamente democratico, essendo Evans, come detto, un rappresentante della classe popolare e Scott della più agiata classe borghese. Già tra le righe del primo capitolo emerge la presenza, anelata ma al tempo stesso tenuta lontana, della figura femminile. Il sottufficiale si dichiara infatti affascinato e al tempo stesso intimorito dalla moglie di Scott, con la quale ebbe un lungo *tête*-à-*tête*, benché innocentissimo, durante i festeggiamenti precedenti l'imbarco. Nei pensieri di Evans ritorna spesso anche la figura della propria moglie e quella di una misteriosa ragazza conosciuta a San Francisco qualche tempo prima.

L'io narrativo del secondo capitolo è affidato al dottor Edward Wilson. L'arco temporale coperto dal suo diario va dal luglio 1910 fino ai primi mesi dell'anno successivo, quando la spedizione giunge sulle coste del continente antartico. Wilson è il personaggio più pacato e il più benvoluto dai compagni, come dimostra l'affettuoso nomignolo di "Uncle Bill". Tuttavia, il medico si rivela anche un personaggio contraddittorio. Egli è infatti contemporaneamente uno scienziato naturalista, un darwiniano dall'atteggiamento sottilmente razionale, ma al tempo stesso corazzato di un'inaspettata fede religiosa (da giovane voleva fare il missionario). Quando le cose iniziano a mettersi male, l'atteggiamento di Wilson si fa sempre più fatalista, convinto che tutto sia mosso e voluto da Dio e a nulla valgano gli sforzi degli uomini. In certe occasioni Wilson ha degli slanci addirittura mistici. In questo senso,

www.andreatemporelli.com

l'episodio più indicativo del suo diario è la descrizione di una creatura mezzo uomo mezzo uccello che appare al medico durante una gelida mattinata antartica. Questa creatura fissa per un secondo Wilson negli occhi prima di allontanarsi a volo radente sull'acqua. Appena svanita, Wilson non ha dubbi: «the apparition was a harbringer of death»[1], interpretandola dunque come il presagio di ciò che lo aspetterà. La razionalità non abbandona del tutto Wilson, poiché egli si rivela anche consapevole delle difficoltà della spedizione, intuendo altresì la debolezza di Scott e l'inadeguatezza dei mezzi a disposizione. Wilson coglie la consapevolezza dell'impossibilità del loro viaggio soprattutto nell'ideologia patriottica che ha mosso la missione, un'ideologia ormai anacronistica. Il viaggio rispecchia sì dei valori condivisi dai partecipanti, ma che sono ormai decaduti e addirittura ridicoli, come appare evidente a un certo punto al dottore: «All the things we were taught to believe in, love of country, of Empire, of devotion to duty, are being held up to ridicule»[2]. L'amore per il proprio paese, per l'Impero e l'incrollabile, quasi fanatico, senso di dovere erano tipici della mentalità vittoriana ormai arrivata al capolinea. Così com'erano svanite le certezze e i valori che avevano sostenuto la convinzione della superiorità britannica e la concezione positivista dell'esistenza propria del decennio appena concluso.

Al capitano della missione Robert Falcon Scott è riservato il capitolo centrale, il più lungo dei cinque. Il linguaggio che l'autrice affida alla penna di Scott è colto, come se attraverso il controllo della parola volesse dotarlo dell'immagine del capitano coraggioso, di colui che ha tutto sotto controllo, che ha previsto e calcolato tutto. In effetti, dalle prime righe Scott dimostra una certa sicurezza nei propri mezzi e una straordinaria fiducia nel carattere scientifico ed epico insieme della loro missione. Tuttavia, procedendo con la scrittura — naturalmente fittizia — del proprio diario, il capitano finisce col parlare sempre meno della spedizione, riflettendo invece sempre più su se stesso. Il diario si fa così più introspettivo, una sorta di autoanalisi (Freud aveva appena svoltato l'angolo) con lo scopo non dichiarato di far emergere quei lati del suo carattere nascosti agli occhi dei compagni per non indebolire

[1] Baryl Bainbridge, *The Birthday Boys*, Penguin, Londra 1991, p. 58.
[2] Ivi, p. 64.

www.andreatemporelli.com

la propria immagine di guida. La prima crepa che s'insinua nella corazza del capitano deriva dalla mancanza della moglie. A un certo punto Scott si abbandona ad atteggiamenti quasi infantili nel suo disperato bisogno di affetto coniugale. Un affetto che, in assenza della moglie, verrà convogliato — con lievi accezioni omoerotiche — nel legame emotivo strettissimo con Evans e Wilson. Attraverso le oltre quaranta pagine della testimonianza di Scott il lettore intuisce anche i gravi errori commessi lungo il cammino, a partire dalla scelta dei pony al posto dei cani per arrivare al Polo Nord. Errori che il capitano ammette con riluttanza, preferendo chiamare in causa, di volta in volta, la sfortuna, le pessime condizioni atmosferiche e quel furbacchione di Amundsen.

Il tenente Henry Bowers è il più giovane dei cinque. A lui la Bainbridge affida la minuziosa descrizione della spedizione scientifica in una colonia di pinguini in compagnia di Wilson. Il racconto di Bowers è certamente il più ingenuo, nel senso positivo del termine, attraverso il quale il giovane tenente si dimostra amichevole e ben disposto nei confronti di tutti (e in particolare nei confronti di Wilson, al quale è molto affezionato). Pur nella sua naïveté, e con una certa dose di indulgenza, a un certo punto anche Bowers, come Wilson, si rende conto degli errori di Scott. Nonostante non abbia la stessa ferma consapevolezza di Wilson, Bowers ha però una simile visione provvidenziale dell'esistenza. Anche se si tratta di una visione illusoria poiché — e la loro storia lo dimostrerà — sono gli uomini a decidere le mosse e a muovere le pedine, senza alcuna possibilità d'intervento divino per correggere i loro errori o rendere più difficile il loro cammino.

La testimonianza finale è lasciata al tenente Oates, l'aristocratico del gruppo, il personaggio meno gradevole, anche se il più onesto e coerente. Fin da principio Oates entra in rotta con Scott, rimproverandogli immediatamente gli errori commessi. Tuttavia, verso la fine, nel clima di compartecipazione emotiva alla tragedia, Oates comprende la grande umanità di Scott riconoscendogli, inoltre, una capacità che nessun altro possiede: quella, cioè, di sapere prendere delle decisioni. Il capitolo finale è il più drammatico. I cinque sono ormai prossimi alla spedizione decisiva verso il Polo, ma le loro forze sono ad un livello critico, soprattutto quando si rendono conto dell'errore di

www.andreatemporelli.com

portare i pony anziché i cani. Oates fa un resoconto coraggioso del proprio stato fisico, che si deteriora di giorno in giorno, e di come va incontro alla morte con grande contegno. Con le pagine conclusive del diario di Oates si raggiunge il climax emotivo dell'intero romanzo. Affidandosi a parole asciutte e cariche di delusione, il capitano Oates racconta la spedizione di Amundsen che li ha preceduti, la morte infame che ha colto Evans e come, rendendosi conto di essersi ormai ridotto a un peso per tutti, decide di uscire dalla tenda per andare incontro alla propria fine.

La presenza della morte è curiosamente presente fin dalla prima pagina del romanzo. Dalla cartina, cioè, riprodotta all'inizio, opera di una ragazzina delle elementari, il lettore sa già che i cinque protagonisti alla fine moriranno. Ma, trattandosi di una vicenda storica ben nota, la Bainbridge non intendeva certamente tenere in sospeso il lettore nell'illusione del finale a sorpresa attraverso il racconto di un intreccio convenzionale (con un inizio, uno svolgimento e un finale possibilmente verosimili) narrato in maniera convenzionale. Pur mantenendo intatta la traccia storica, la Bainbridge innesta in essa una forte dose di fantasia e invenzioni: rielabora la storia di Scott e compagni senza svilirla, anzi la rende più viva dotandola di pensieri e voci. Alla fine storia e finzione si mischiano e diventa difficile stabilire dove finisce la realtà fattuale e inizia la realtà romanzesca. Inoltre, come ho ricordato all'inizio, nell'affidare ai protagonisti il ruolo di narratori, e disponendo la materia narrativa in questo modo, è chiaro il messaggio dell'autrice: non esiste mai un'unica e sola realtà, ma esistono tante realtà quanti sono gli occhi che la osservano. Inoltre, come tutti i racconti — e la Storia, anche quella con la "s" maiuscola, è un racconto — così la storia della spedizione di Scott è influenzata da chi la racconta: chi ce lo dice, infatti, che uno dei cinque, o tutti e cinque, non abbiano mentito? Il trattamento che la Bainbridge ha riservato alla storia è senz'altro l'aspetto più interessante del romanzo. Non si può naturalmente parlare di revisionismo storico, poiché si tratta soltanto di un'operazione narrativa che, proprio perché particolarmente riuscita, riesce a insinuare dei dubbi che, in genere, la storia "ufficiale" tende a evitare o a soffocare.

Non l'ho ancora fatto, perciò concludo spiegando il curioso titolo del romanzo. I compleanni evocati servono ai protagonisti come uno dei pochi so-

www.andreatemporelli.com

stegni affettivi, l'unico in grado di ricordare loro la vita lontano dalla morsa dei ghiacci. Ognuno dei protagonisti, infatti, ricorda il proprio compleanno, e questo ricordo rimanda inevitabilmente ai compleanni passati, a come erano soliti festeggiarli a casa, con le loro famiglie, in assoluto contrasto con le condizioni in cui si trovano a festeggiarli ora. Questo sottile legame affettivo, con la casa e con le famiglie lontane migliaia di chilometri, serve ai cinque ad allontanare momentaneamente l'incombente minaccia della morte, soprattutto durante gli ultimi, tragici giorni.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Nato a Novara nel 1975, Andrea Raimondi si è laureato in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Vercelli con una tesi sulla traduzione francese di *Othello* ad opera di Alfred De Vigny. È stato English tutor alla Facoltà di Vercelli. Tra le sue pubblicazioni: *Vigny traduttore di Shakespeare: 'Le More de Venise'* (Roma, Il Rovescio, 2011), *Pap Khouma: Noi Italiani Neri, Storie di ordinario razzismo*, sulla rivista «Riscontri». È attualmente a Cork, in Irlanda, presso l'University College, dove ha iniziato un PhD e insegna lingua italiana.

www.andreatemporelli.com

Danilo Laccetti

Promesse non mantenute[*]

Era forse, originariamente, il mio cuore
un unico specchio, ma, dalla memoria onerato,
si spezzò in centomila specchietti
Carlo Dossi

Così, io scrivo senz'essere scrittore come esistono scrittori, e molti, che non hanno mai scritto o hanno smesso da un pezzo di farlo, pur essendo fin troppo convinti di ciò che sono o fanno.

Perché, poi, io scrivo? Perché scrivere?

Sarebbe bene appurarlo, senza pretese eccessive, ipocrite accondiscendenze. Così con ostinazione lodevole e malcelata languidezza domandarsi perché ancor oggi si continui a scrivere sarebbe, al contrario, fonte di dubbi severi, di troppo deboli e imperscrutabili analisi, che non è dato qui sondare. Se non attraverso personalissimi e rischiosi alambicchi, che non interessano chicchessia né smuovono lo stato delle cose. Tanto vale limitarsi al proprio orticello, divagando, quando il momento, verso riflessioni di respiro più universale.

Il digiunatore dell'omonimo racconto kafkiano dice:

> *Non riuscivo a trovare la pietanza che mi piacesse. Se l'avessi trovata, credimi, non avrei fatto tanto chiasso e mi sarei rimpinzato come te e tutti.*

Forse è questo che mi è mancato, la pietanza, quella che ti dà la sazietà. Puoi aspettare un po', sottostare ai capricci dello stomaco, ma alla fine arriva, non ti lascia morire di fame. La soddisfazione del banchetto ho barattato con l'estensione compiaciuta di un digiuno interminabile, di certo confacente alla mia natura, non per questo meno colpevole. Che in ogni caso l'esercizio della scrittura ha alimentato, invece di placare.

---

[*] È parte di *Allegro, ma non troppo*, terzo movimento della raccolta inedita *Requiem ultimo. Sinfonia di prose, divagazioni, racconti per voce sola*, organizzata con variazioni stilistiche e contenutistiche sulla falsariga di una partitura musicale, della quale sono uscite diverse anticipazioni su riviste.

www.andreatemporelli.com

Eppure, anche nella sua indubbia veridicità, sa di un rimedio spirituale a una condotta profana, quale è quella della carta contaminata d'inchiostro. Di tutti i numerosi appetiti che porta con sé.

Certo è, né sarebbe onesto passarlo sotto silenzio, che la mia ossessione scrittoria si è nutrita, fino a un passato neanche troppo lontano e mai rinnegato, di una solitudine maniacale, una condizione di assoluto isolamento che sublimavo in un ideale di arte ascetica. Perché m'ero convinto che questa attitudine — che un mio amico gesuita etichettava come santità laica — rappresentasse l'unica garanzia di un destino di eccellenza. Sì, rifiutare tutti i volgari, abominevoli piaceri comuni, *in primis* l'amore, considerato d'impaccio, e in cambio lei, la mia unica padrona, l'Arte m'avrebbe ricoperto di doni a nessun altro concessi. Ci ho creduto, e tanto, mi ci sono intestardito oltre ogni ovvia evidenza, che naturalmente tardava a venire, e a fronte di tutti questi spregiudicati ritardi e innumerevoli sacrifici, non trovavo di meglio che surrogare la pratica della mia condotta suicida con la teoria di altre vite di sacerdoti come me, che scovavo con consolazione suprema. Ecco Wilhelm Heinrich Wackenroder e il suo religioso afflato in coppia con Tieck in giro per la Germania, di Brahms lessi qualcosa proprio in merito al sacerdozio d'arte e poi lui, il mio fratello di sangue, come lo chiamavo, il genio suicida di Michelstaedter.

Fu più di una folgorazione, un innamoramento perverso, furente. Una poesia gli dedicai e un testo teatrale e ancor oggi un passaggio di una sua lirica, così aderente alle mie giovanili condotte, mi sconvolge, quanto è mia e tale la sento:

Voler e non voler per più voler
mi trattenne sull'orlo della vita
ad angosciarmi in aspettar mia volta
ed ai giuochi d'amore ed alle imprese
giovanili mi fece disdegnoso

Così si può pensare di scrivere sotto l'egida di un'urgenza creatrice fatale, che non può non esprimersi in ogni luogo, in ogni momento e situazione che vivi e a questa romantica possessione indomabile aggiungere il diligente

www.andreatemporelli.com

massacro della tua vita perché da questa insana miscela, presto o tardi, sgorghi adeguata ricompensa. La fatica e il premio. È questa fottutissima logica da ristorante che ci frega (o che almeno mi ha fregato), un risarcimento dovuto nell'osteria dove viviamo, per cui pensi: adesso entro, chiedo, pago, eh sì io pago molto, moltissimo, e non esiste che a opera di un incolto camerierucolo finisco in strada, un calcio nel sedere, lo stomaco e le tasche vuote, mentre c'è chi mangia a sbafo sempre. È questo che ci inganna, che non capiamo: l'equazione banale tra dare e avere, debito e credito che pareggiano i conti, sempre. Te ne accorgi, come me ne accorsi io. Arrivato a trent'anni, sentivo un gran silenzio attorno a me, proprio come il trapezista kafkiano di *Primo dolore*, lui che solo lassù consuma il suo tempo, senza essere visto, fin quando sul suo beato viso infantile si delinea la prima ruga. Giovinezza, il più bel dono, andata e i resti di un così insensato stupro inflitto al tuo corpo e ai tuoi anni, irrecuperabili.

Tutto questo, diciamocelo, oltre che liricamente assolutorio, analizza la conseguenza di una pratica di vita, non certo la sua reale origine, la sua motivazione. Che poi talvolta si sovrapponga l'effetto con la causa è plausibile. Va soltanto riconosciuto come tale.

Scrivo, forse, perché così posso continuare a mentire, senza sentirmi bugiardo.

Quando cominciai a scrivere, infatti, ero nel pieno delle più spudorate invenzioni puerili. Delle gran balle fino oltre i tredici, quattordici anni, una bulimia menzognera che esercitavo a scapito di chiunque. Un zio petroliere texano, una mucca in casa che mi dava il latte la mattina, un orso, possedimenti con mandrie a perdita d'occhio, credo di ricordare con esattezza pure un maggiordomo che mi svegliava per andare a scuola, a sei anni la falsificazione della firma della maestra non così a regola d'arte da non essere alla fine svelata e tutta la mia famigliola reclutata nel dar sostegno alle sparate sempre più imbarazzanti che tiravo fuori, anche in considerazione dell'età che aumentava.

Ben presto carta e penna divennero testimoni muti delle mie bugie. Niente più rossori, zero promesse con la mano sul cuore, nemmeno uno straccio di

www.andreatemporelli.com

avallo. Le parole sulla carta erano la mia unica malleveria: licenza di mentire *ad libitum*, senza bisogno di controprova.

D'altra parte la scrittura, nel suo essere un generoso atto di impotenza a agire concretamente, si può ben configurare come una amorosa menzogna, un sostituto d'intenti. Che può condurre fino all'impossibilità di dire la verità, se non dietro tortura. Prendi il caso di William Henry Ireland: talmente invasato del Bardo da scrivere a diciott'anni due drammi falsamente shakesperiani, attribuendogli, al punto di essere scoperto solo dopo aver menato per il naso molti criticoni. Il troppo amore costringe a mentire. E a scrivere. Per discolparsi, chissà.

Sollevandosi un poco sopra la topografia delle private motivazioni, biograficamente commensurabili, aggiungiamo pure una misura d'ordine più generale, di più universa sostanza, che ben mi si confà.

Vorrei integrare la seguente frase di Pirandello:

La verità è che ci vendichiamo, scrivendo, d'essere nati.

E di dover morire.

Già, la morte. Non vorrei, per carità, fregiarmi di troppo scontate imposture filosofiche, ma se è vero che si mente perché la vita così com'è non ci piace e, scrivendo, ce la facciamo piacere, così la fastidiosa occorrenza di dover morire pensiamo di vincerla rifacendoci di parole, che scagliamo speranzosamente oltre il nostro tempo finito. Che vogliamo ci sopravvivano. Certo, c'entra in tutto questo la vanità presuntuosa dell'eterno, della gloria e del nome illustre, per carità c'è un gran roboare di miserie credute sovranità e di pusillanimi ardimenti che non superano il perimetro del foglio bianco, ma dietro, in molti, lavora l'antica sapienza del conciabrocche. Se la vita così com'è non si può riparare, tanto meglio cantarla in tutte le sue fogge, onde nobilitarla. Alla faccia della morte, che ce la rende comunque odiosa. E talvolta proprio indigesta. Anche se rimane alquanto controverso, e difficilmente spiegabile, il fatto di esorcizzare la paura di morire con il ricorso alla scrittura, la più beffarda assenza di vita che esista.

www.andreatemporelli.com

C'è, poi, a grattare un poco più oltre queste auguste aspirazioni, qualcosa che fa della scrittura un buco nero, un oscuro vortice di occultamento di prove. Una terapia insincera che imbaldanzisce le cellule malate invece di ammansirle, ricorrendo a un antidoto che rigenera il male, proprio quando pensa di averlo debellato. Mille anime in un corpo, un coro schizofrenico che s'illude di parlare con voce ferma e sicura, rimuovendo le proprie angosce e le più oscure perdizioni.

Nessuno come Dostoevskij ha saputo plasmare questo tortuoso immondezzaio che trasuda dalle parole, un velo moschicida che intrappola moneta cattiva rivendendola per buona. Le vergogne più intestine, che non osiamo confessare, le manchevolezze e le abiure segrete, i più sconci compromessi cui abbiamo sottostato e, a seguire, l'invidia subita e giammai quella provata, i tradimenti senza ritegno, il piacere morboso di umiliarsi con genuflessioni che rinneghiamo un istante dopo, quei cunicoli dove si sbizzarriscono le nostre pudicizie inseguendo le più brucianti immaginazioni. Nelle parole e nei fatti tutto quello che ci contraddice, che non vogliamo spiegare, un cumulo di piccolezze e miserie che, scrivendo, qualcun altro recita al posto nostro, perché a noi tocca il ruolo di registi e non quello di comparse nel bel mondo delle sconcezze indecifrabili. Che nella vita, in genere, emarginiamo, mettiamo in un angolo sotto gelosa custodia perché non nuocciano o, nel caso, ci ingegniamo a cambiargli nome, fisionomia, ruolo, giustificandoli a nostro piacimento. Tutto questo nella scrittura trova albergo, ragione e spesso illustre patente di nobiltà.

> *Ciò che sconvolge il filosofo virtuoso, delizia il poeta camaleonte. Il poeta è la più impoetica delle cose che esistono, perché non ha Identità, è continuamente intento a riempire qualche altro corpo. (John Keats)*

La carta non tradisce tutto quello che dichiara. Latrina e cherubino, si mimetizza chi scrive per dar la caccia alle proprie lacerazioni, a ciò che infiamma le sue piaghe e indolenzisce i suoi appetiti, per vederli trasformati in oggetto, altro fuori da sé, da catturare e fagocitare, occultandoli fra le parole.

www.andreatemporelli.com

Sa di illudersi, ne è conscio. Grazie all'inchiostro, anestetico subdolo. Dal risveglio rapidissimo e dal distillato rilascio di sofferenza.

Esiste dell'altro, non è così? L'altra faccia della luna, quella in chiaro, più visibile e meno pudibonda.

Quando nel 1919, anno decisivo dei primi Novecento, Breton e Argon lanciarono dalla loro rivista la domanda *Perché scrivete?*, dato il contesto, a molti sarà venuta in mente, e magari qualcuno l'avrà anche fatto, di rispondere a buon diritto: per cambiare il mondo.

Anche in questo caso, per carità, ci vuole della faccia bella porosa e duretta per dichiarare, senza cambiar colore, che la paroline ordinate come bravi soldatini sulla carta viaggiano a tappe forzate verso il sol dell'avvenire. A nessuno oggi, si spera, data la penuria di giustificativi ideali e l'accresciuta percezione del ridicolo, capiterebbe di scrivere operette moralmente corroboranti o salvifiche e necessarie alle sorti di riscatto….oddio le si pensa certe velleità, le si sussurra talvolta, magari le si annacqua nel tepore innocuo di una paginetta, lasciando la propria firma in calce a qualche decina di petizioni e bandi, così, tanto per non sentirsi del tutto a disagio con se stessi.

Perché, alla fine, ogni scrittore più che convincersi di partecipare al rinnovamento del mondo, si convince, in determinati frangenti, che il mondo intero parteggi per lui. Soprattutto quando è lì che posa la penna, ha finito, si sente leggero, un istante e tutto il creato s'arresta e lo guarda. L'universo si è fermato a scrutare il suo parto, il tempo ha smesso di ticchettare vanamente e tutta l'eternità fa capolino nella sua stanzuccia, rendendogli grazie. Una gran bella sensazione, non c'è che dire. Provarla vale abbastanza come ragion d'essere della scrittura. Avvertirsi necessari, quasi indispensabili, straordinariamente intelligenti, colti, migliori, al di qua della umane genti, perché tu sì che sai incuriosirti, indagare, capire, non ti fermi alle apparenze, tu sì che sei necessario, non una semplice suppellettile, ma oracolo, le cui labbra lasciano cadere giudizi essenziali, piaceri rari e benefici assoluti di cui la gente è lì che aspetta, ne ha disperato bisogno. In fondo come darti torto? Perché ritrovarti invece lì, in un angolo, solo, con una penna in mano, un gran frastuono nella testa e una angoscia disperata dappertutto, volgarissimo corpo di uomo pron-

www.andreatemporelli.com

to a morire senza nome né futuro, non è che sia di molto consolante, proprio non ti va giù.

Puoi trovare mille ragioni, e nessuna valida, per ogni tua condotta e talvolta la motivazione che ha principiato il tutto va lentamente a trasformarsi, trovando linfa ulteriore lungo la strada. Che ne corrobori l'originario slancio, perfezionandone lo stile, sì da rendere plausibili tutti gli innesti necessari alla sua sopravvivenza.

Se, dunque, carcerai quell'ingordo bisogno di mentire, che l'infanzia m'aveva procreato, all'interno di un segretissimo modo di decifrare la realtà, un codice che io stesso m'ero decrittato, per non dover più temere che qualcuno mi scoprisse a mentire senza costrutto, con il passare degli anni sommai a questa antica necessità l'ambizione più ferma di sentirmi e credermi unico. All'impostura aggiunsi la consapevole vanità, che giustificava ogni stramberia, camuffando la più palese inconcludenza.

Originalità fu il verbo. E per mutazione transgenica di forme posticce in sostanza primordiale, se lo ero nella scrittura, potevo ben esserlo anche nella vita e viceversa. Non si trattò, né si tratta, di un banalissimo binomio arte-vita, ma di un molto più perfido intrecciarsi di azioni strumentali, che si avvitavano sui fini, perché, se scrivevo per essere originale, lo ero proprio in quanto scrivevo, e la ricerca di un'originalità costi-quel-che-costi era la ragione vitale di scrivere, il suo più intimo sostentamento.

Ti convincevi della bontà del tuo limbo inattuale, per certi versi l'unico destino buono per dare corso alle molteplici ramificazioni del tuo genio incompreso. Quanto più era scomodo, tanto più avvalorava la lusinga della posterità, anche se con il ricorso a una dannatissima nemesi postuma.

Come la peste temevi d'essere una copia, uno slabbrato codice miniato in coda a una serie di manoscritti antichi, di trascrivere soltanto quello che avevi letto, probabilmente dimenticando che per ogni esemplare c'è un archetipo e che è tutto un rincorrersi di allegorie diverse costruite attorno all'ombelico del medesimo palinsesto.

A un dato momento, la rincorsa disperata dell'originalità, anche a scapito della più ordinaria comprensione, si tramutò in una via senza uscita, una diga

www.andreatemporelli.com

irreversibile che ratteneva ogni evasione di fluidi elementari. Perché volgarmente ruffiani. Mercantili, in ultima istanza.

> [...] *allorquando mi accorsi che non avrei potuto per nessun verso fuggire il crescendo della complicazione stilistica, lo affrettai e mi vi abbandonai tutto, mirando solo di convertir la cattiva in buona ventura, come fa, della macchia che gli goccia impreveduta sul foglio, l'acquarellista. E veramente l'originalità in arte ha più spesso radice in difetti che non in virtù.*

Margine alla Desinenza in A. Carlo Alberto Pisani-Dossi.

Non si può, proprio non si può, mettersi ora a sparlare di un testo di tanta misconosciuta bellezza e profondità, che a forza di sottolinearne le frasi quasi m'arrischiai a bucare il foglio, di una gemma di storia della letteratura, di cosa sia fare letteratura e di chi sia davvero colui che la vive veramente, rischiando sulla propria pelle, alla faccia di certi critici che *non sapendo far libri, fanno dizionari,* e disprezzano senza coscienza prodotti rari, mentre se toccasse al loro di inventare non saprebbero dove mettere mano, loro che, chissà in quanti, nascondono un rimorso di metamorfosi ignobile (*id est*: non essendo riusciti come scrittori, indossano i panni di carnefice delle proprie abortite ambizioni). Di tutto questo non si può dar conto proprio ora. Eppure in questa mistura sordida di velleità pretenziosissime e di incapacità a condursi senza una qualche tortura dovuta, risiede tutta la stima che uno scrittore porta a se stesso, il suo fine ultimo, che dà ragione di ogni cosa, di scrivere, anche. E di godere romanticamente dei propri gloriosi insuccessi.

A completare questo paragrafo veritiero, va aperto e chiuso un inciso meno onorevole, spietato, forse, oltre misura. Si scrive, è vero, per sentirsi e riconoscersi originali, unici, ma è la ricerca del consenso e del plauso che intrecciano morbosamente il fine con la causa e allettano il gusto della sofferenza e l'opportunità del martirio. E per uno scrittore, massimamente italiano, la cosa acquista sfumature particolari.

Nelle nostre vene scorre sangue di porco, diceva Zandomeneghi. Quella secolare vocazione a acciambellarsi come razza da salotto nell'anticamera del principe o del sovrano per sollecitarne giullarescamente l'assenso, che poi s'evolve in ossequio servile per il *Pubblico-Re* (ancora Dossi) e molto di più

www.andreatemporelli.com

necessita del vischioso conforto che promana dall'Accademia; quell'illustre vicereame di signorotti della critica che blandiscono l'atavica propensione del letterato italiano a prostituir l'ingegno in cambio di un tozzo di pane e di un applauso. Si scrive per sentirsi accolti nell'Olimpo degli ermeneuti, per ricevere il visto di quel tizio o di quest'altro o per una certa pubblica libidine, magari un po' meno bovina della comunissima foia, o per una porzione di lettori che ci stanno a cuore e che immaginiamo proni ai nostri detti, ma mai davvero fino in fondo per noi stessi. Perché è sedentario e pavido lo scrittore italiano, in continuo bisogno di cure e pacche sulle spalle. Poveretto, non essendo capace di nutrirsi di vita, quella vera, finisce per ingozzarsi di lemmi enciclopedici e stanze chiuse, cuscini, sofà e corpulenti glossari, dove s'acquieta il suo talento, carezzato dalla mano vellutata dell'ultimo dei giureconsulti.

Un podista ti senti, talvolta. Fra campi verdi e azzurri panorami, una chilometrica maratona, interminabile, dietro di te più nessuno e lì avanti, in alto, un promontorio velato dal chiarore funereo del giorno che muore. L'orrore della solitudine, del silenzio. Per farsi coraggio, a alta voce ripetersi quei quattro nomi ai quali fu recapitata la gloria nella tomba e soffocare il sospetto d'essere parte d'una più larga schiera, che mai troverà riscatto.

Offeso di continuo e sbeffeggiato, deluso e rancoroso, un bel giorno t'alzi e vai a spiccare dall'armadio delle consolazioni quella pelliccia d'ermellino attaccata su una toga sgualcita, per buttartela sulle spalle e assolverti.

L'unica risorsa che ti rimane, alla fine di tutto. Non consentire che ti condannino senza appello tutte le promesse che non hai mantenuto, quei debiti contratti e mai onorati, per cui, agghindato da giudice e salvatore di te stesso, sei in grado anche tu di avere una rivalsa sulla vita e di vincere, anche quando ormai hai perso ovunque. Perciò prendo questo foglio di carta e lo imbratto di inchiostro. La richiesta di un proscioglimento con formula piena e di un risarcimento congruo ci lascio stampato sopra, con invisibile sigillo.

Perché chi scrive si cruccia per un nonnulla, riesce a perdere il sonno dietro cose che non smuoverebbero neanche il mignolo del suo migliore amico, pensa con rammarico al tempo, poco, che gli resta e alle energie, insufficienti,

www.andreatemporelli.com

che lo incalzano, trova difficoltà nel compiere gesti o nel pronunciare parole di una semplicità inaudita per chiunque, costringe la nevrosi, sua sodale, a sostare innocuamente sulla carta, per congelare i risentimenti e addolcire le spine del rimorso, e, intorbidando ogni sua riflessione, ogni granello di attività, percepisce che la vita lo ha vinto e dal rifugio, dove si va a nascondere, implora che lo si lasci perdere dentro il reticolo di nebbie che lo difendono e l'opprimono.

Scrivere è un consumar sangue

Ancora lui, Carlo Dossi, con icastica grazia e dolorosa lucidità. Tant'è che di questo dispendio di vita, talvolta proprio incomprensibile, nel finale del suo libro mastro può ben dire, senza tema di smentite:

Un'oncia meno di sangue; un libro di più

Me ne rendo conto, al termine di questa lunghissima chiacchiera, sospesa a metà tra perorazione complice e ovattato *mea culpa*, resta più agevole definire cosa sia scrivere, ognun per sé, con le proprie malinconie e i propri squilibri, che spiegare perché lo si faccia.

Proprio in considerazione della lussuosa distruzione di vita e tempo che la scrittura comporta, è preferibile sollevare solo un poco il sipario e dare uno sguardo veloce alla nostre private motivazioni, per nasconderle subito dopo e trarre conforto dal mistero. Piuttosto che domandare ragione di un martirio così sfrenato. Gratuito fino allo sconcerto.

NOTIZIA BIOGRAFICA

Danilo Laccetti ha pubblicato il "cortoromanzo ingannevole" *Trittico della Mala Creanza* (2009) e il romanzo satirico *Storie di Pocapena* (2010). Suoi contributi sono apparsi sulle riviste «Alchimie», «Il Paradiso degli orchi», «Atelier», «Nuova Prosa», «Il Segnale. Firma la riduzione teatrale dell'*Oblomov* in scena a Roma nella primavera del 2013 a ridosso del bicentenario dell'autore, con il patrocinio dell'Ambasciata Russa in Italia.

www.andreatemporelli.com

Lime (e more)

Intersezioni, sgraffiature e fanfaluche varie

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

Sulle scuole di scrittura creativa (e non solo)

Dialogo redazionale a due voci

Debita premessa

Sul nostro blog *Varie ed eventuali* (atelierpoesia.blogspot.it) in coda a un post pubblicato da Danilo Laccetti il 30 agosto 2012 si è animato un dibattito fra l'autore stesso del post e Claudio Bagnasco. La discussione si è protratta per un certo numero di battute e il botta e risposta che s'è prodotto è parso degno di interesse. Tale da poterne dare conto in bella copia anche sulla rivista. Eccolo, dunque.

CLAUDIO BAGNASCO

Caro Danilo, hai parlato "dell'inutile supponenza dei corsi di scrittura creativa e di tutti i poveri allocchi che li frequentano".

Personalmente ritengo che ci siano corsi e corsi, insegnanti e insegnanti, iscritti e iscritti. Da un paio d'anni tengo anch'io corsi simili (che più volentieri intitolo *laboratori* o addirittura *chiacchierate*, a significare i confini incerti dell'argomento; preferisco difatti chiamarlo *argomento* e non *materia*, così come — nei miei incontri — preferisco parlare di *suggerimenti* e non di *regole*).

I termini "supponenza" e "allocchi" da te adoperati mi portano a pensare — correggimi se sbaglio — che tu faccia riferimento ad alcuni specifici corsi di scrittura creativa, riconoscibili dalla compresenza di tre caratteristiche: il costo elevato, il notevole sforzo promozionale che ne precede e prepara l'avvio, la promessa più o meno esplicita che tutti gli iscritti saranno licenziati scrittori. Contro questa tipologia di corso di scrittura creativa, Danilo, sappi che mi trovi al tuo fianco.

www.andreatemporelli.com

DANILO LACCETTI

Caro Claudio, al di là di truffaldini e onesti (ce ne sono in ogni settore), di corsi blasonati e corsi più dimessi, da sottobosco, per capirci, per me i corsi di scrittura creativa sono in ogni caso inutili ontologicamente per una serie di motivi:

a) la scrittura finzionale, o creativa che dir si voglia, è un *medium* inclassificabile, una schizofrenia consapevole. Io scrivo e nel farlo tutto il cosmo di *fabula-nexus* che mi sono creato implode tra le mani nell'atto di trascrizione, nel prodursi stesso del *discorso narrativo*. È atto sempre innocente, fortemente inconsapevole. Quello che ho tentato di fare ce l'ho alla fine davanti agli occhi, ma non posso né potrò mai sapere cosa io abbia fatto davvero o come sia riuscito a farlo. Come posso spiegare qualcosa che spiegabile non è, neppure per chi l'ha concepito?

b) il fatto che le persone più avvedute solitamente si astengano dal definire insegnamento ciò che fanno ma suggerimento (qualcuno parla di una specie di salotto letterario dei tempi moderni) è comprensibile difesa, ma i suggerimenti si danno gratuitamente e in virtù del rispetto e della stima che nutro nei confronti del *suggerito* (leggo un romanzo inedito di un amico, gliene parlo, lui ribatte e così via). Il fatto che mi trovi davanti un certo numero di persone, che non hanno la mia stima né la mia amicizia, che per il solo fatto di aver pagato 100 o 1000 euro abbiano il diritto di ascoltare i miei suggerimenti vanifica il ruolo in sé.

c) i corsi di scrittura creativa sono parte del gran circo di industrializzazione americanofila della letteratura (assieme alle agenzie letterarie ad es.) e non è un caso che furoreggino da una ventina d'anni a questa parte; ripeto, animati da intenzioni lodevoli o malandrine, quelli sotto i riflettori come quelli in ombra. La loro presenza contribuisce a fomentare l'idea insana che il romanzo, già abbastanza corrotto e cariato di suo, sia un orpello alla portata di tutti. Basta la tecnica, supportata da un poco di autoanalisi di gruppo, e si può fare (in certi casi, vedi la *scuola Holden* o quella della *minimum fax*, sono vere scuole di allevamento polli *pro domo editorium*). È questo che rifiuto, il contributo al chiasso pletorico che stordisce il romanzo, un'altra palata di

www.andreatemporelli.com

fango per soffocarlo e farne tritume, poltiglia buona per tutte le stagioni, moltiplicando a dismisura ambizioni e velleità. I corsi di scrittura creativa, volenti o nolenti, incoraggiano l'idea forte del romanzo, il suo carattere premiante. Al contrario il romanzo oggi non va incoraggiato (citazione dall'omonimo saggio berardinelliano), tutt'altro, ma tenuto sotto tutela, protetto, difeso da tutta la gazzarra che lo circonda. Solo così gli si potrà forse ridare respiro, aprirgli i polmoni, sentirne magari di nuovo la vera voce. Che poi vi siano gestori di corsi e allievi motivati da salutare dedizione non lo nego, ma li ritengo oggetti inutili, e nel meccanismo editorial-letterario odierno anche un tantinello pericolosi.

CLAUDIO BAGNASCO

Caro Danilo, rispondo punto su punto.

a) Dire che la scrittura creativa sia "un *medium* inclassificabile, una schizofrenia consapevole", mi pare definizione parziale. Tale scrittura è pur fatta di parole, ed è pur sostenuta da un'immaginazione, da una o più idee, da una visione del mondo. E se è intuitivo che si possano dare suggerimenti sul modo in cui sistemare le parole nel testo (quanto spesso nelle prime prove narrative non si è capaci, ad esempio, di mantenere un'uniformità linguistica!), nemmeno è delittuoso dare suggerimenti sulle idee, sull'immaginazione. Non certo stilando un elenco delle idee giuste e di quelle sbagliate, ma aiutando a comprendere da quale idea possa o meno scaturire una situazione narrativa plausibile e articolata (due errori assai comuni degli scrittori agli esordi: bruciarsi l'idea in due capoversi, senza poi saper più come proseguire; scrivere una narrazione smaccatamente romantico-autoreferenziale pretendendo di catturare l'attenzione del lettore).

Naturalmente, invece, quella zona che mette in comunicazione ciascuno di noi con l'indicibile, con l'assoluto, non è indagabile né violabile da parte di altri.

Poi, non sono d'accordo con te quando dici che la scrittura creativa è un "atto sempre innocente, fortemente inconsapevole". In ogni epoca sono stati scritti capolavori su commissione.

b) Da parte mia, parlare di *suggerimenti* anziché di *regole* non è una difesa, ma un atto di onestà (per il motivo spiegato nel mio primo intervento).

www.andreatemporelli.com

Inoltre, non vedo nulla di scandaloso nel pagare qualcuno — se competente — per farsi somministrare *suggerimenti* e non *regole*. Si fa così col personal trainer, con l'arredatore, col consulente finanziario, col lettore di tarocchi.

Scherzi a parte, caro Danilo, credo che l'importante sia informarsi sulla competenza del docente. Personalmente, ti dirò, mi sorprende il fatto che una percentuale davvero minima degli iscritti ai miei laboratori si prende la briga di leggere qualcosa di mio, o di conoscermi meglio per mail (nonostante le mie sollecitazioni), prima di iscriversi. Questo mi fa pensare — e qui faccio mia una parte dei tuoi sospetti — che spesso si ripongano troppe irrazionali speranze nei corsi e laboratori di scrittura creativa.

c) Posso anche darti ragione, ma solo se ti riferisci a certi corsi e a certi docenti.

Se posso parlare ancora di me (non per narcisismo, ma perché sono l'essere umano che conosco meno peggio), il mio primo e principale obiettivo è fornire agli iscritti ai miei laboratori una maggior consapevolezza nell'uso del linguaggio; parlare e scrivere con logicità e persuasività mi pare infatti requisito indispensabile per poter esercitare dignitosamente il ruolo di cittadini.

DANILO LACCETTI

Mi spiace, Claudio, ma la scrittura finzionale, o creativa, a differenza da un'enunciazione di realtà è atto sempre schizofrenico, inclassificabile proprio a partire da come la definisce Aristotele a proposito della mimesi diegematica omerica: 'un trasformarsi in altro da sé'. Pensa solo allo sdoppiamento generato dalla categoria temporale: che si usi un preterito o un indicativo presente la scrittura finzionale presentifica sempre l'azione, anche con il ricorso *illogico* a pronomi e avverbi deittici. Inoltre quando parlo di 'atto innocente, sempre inconsapevole' non c'entra nulla l'intenzionalità che motiva l'atto (che lo faccia su commissione o per svago gratuito), ma solo l'azione in sé nel suo farsi, lo snodarsi graduale delle parole che si depositano su carta. Questo avviene al di là di qualsiasi preordinato schema, intenzione o progettualità (il cosiddetto *discorso narrativo* prima citato, che i francesi chiamano *récit*: la recita sulla carta delle mille voci che raccontano e si raccontano impastando narratore, narratori, autore o autori impliciti con l'essenza 'defunta' di quello

www.andreatemporelli.com

reale tra le righe). Tradotto: ho in corpo di dire qualcosa, che me l'abbiano chiesto o lo decida io, lo scrivo attraverso lo sdoppiamento finzionale, diventa altra cosa, ombra proiettata, difforme da quanto potevo preordinare o desiderare. Fuori dal mio controllo, soprattutto. Per cui il consulente di scrittura creativa consiglia su qualcosa di cui non ha né dominio né conoscenza, nemmeno nell'atto stesso del suo prodursi. Figuriamoci in via teorica.

Poi: il consulente di scrittura creativa fornisce suggerimenti su 'una situazione narrativa plausibile e articolata' evitando che il discente cada in una 'narrazione smaccatamente romantico-autoreferenziale'. A partire dalla "Frottola di Bisbidis" di Immanuel Romano fino alle avanguardie novecentesche non esistono nella scrittura finzionale narrativa situazioni plausibili e altre no; non solo perché ciò che è plausibile per te non lo è per me, e viceversa, ma perché questo assunto parte da un'idea strettamente verosimigliante della mimesi finzionale, adatta a un idea di 'convenienza', di *prepon* tutta classicista. Capisco che questo ragionamento si applichi nel cosiddetto romanzo tradizionale (dialogo, descrizione ecc.), in particolare con destinatari tutti coloro che vi si vogliono dedicare per autoterapia o ricerca di successo, ma allora rientriamo in una specie di galleria di *exempla* da eserciziario e si ritorna all'origine: la scrittura finzionale, le sue procedure intrinseche non sono riferibili da nessuno. Ci si può girare intorno, disegnare una mappa precaria, ma il fuoco di ciò che realmente accade in quei momenti è irraccontabile; come chiedere a uno schizofrenico cosa vede o sente mentre dice le cose che dice.

Che poi io possa pagare un consulente di scrittura creativa come si paga un cartomante, lo capisco; è un affidarsi a chi parla di cose che non esistono, in un caso, e nell'altro caso a chi, pur con tutta l'onestà intellettuale e la preparazione del mondo, non può avere titoli o competenze in quel campo, lui come il più grande romanziere di tutti i tempi. Perché, ripeto, racconta procedure irraccontabili. E non ne faccio una questione da fumoseria misterica, di ciò che è indicibile o ciò che non lo è; quello di cui parlo rimonta alla differenza essenziale fra una scrittura come enunciazione di realtà (leggo il bollettino meteorologico del giorno) e una scrittura finzionale (inizio a leggere l'*incipit* di *L'uomo senza qualità*), giusto per fare un esempio parificabile.

www.andreatemporelli.com

In ultimo: nei tuoi corsi provi a fornire ai tuoi iscritti 'una maggior consapevolezza nell'uso del linguaggio' perché possano 'parlare e scrivere con logicità e persuasività'. Allora dovresti chiamarli 'corsi di cittadinanza partecipata', di 'stilistica e retorica' e non di scrittura creativa, che ha un che sì di *appeal*, ma anche di confuso, di distorto. Che tu voglia svolgere un ruolo civico mi fa piacere, anche se questo ruolo dovrebbe appartenere *in primis* alla scuola, che prova disperatamente a dare agli studenti le armi di una cittadinanza critica (conoscere il corretto modo di scrivere una parola, la differenza fra un diatesi e un modo verbale, fra un poliptoto e uno zeugma fino ai piani più alti — l'amore della letteratura e della lettura, la legittimità del gusto altrui).

Capisco davvero tutta la passione e la genuinità che può animare chi organizza simili corsi e chi li frequenta (ognuno, poi, è liberissimo di impiegare il proprio tempo e i propri danari come crede), ma l'assunto che motiva l'esistenza di queste scuole, il loro dilagare nel contesto del mercato editoriale presente, sono un sintomo di malessere, di perversione delle logiche letterarie per me. E in quella loro etichetta "scrittura creativa" contribuiscono, pur con tutte le migliori intenzioni di questo mondo, a far danni, a intorbidare ancor di più le acque della narrativa, fin troppo torbide nei tempi nostri.

CLAUDIO BAGNASCO

Caro Danilo, cercando di riassumere e chiudere (almeno per quel che mi riguarda).

La scrittura creativa è *anche ma non solo* "atto sempre schizofrenico, inclassificabile"; essendo anche — arrendiamoci alla prosaica realtà — una serie di parole giustapposte con un certo grado di consapevolezza (ecco il punto centrale!), che scaturiscono da una serie di idee e di immaginazioni su cui, nuovamente, c'è un certo grado di consapevolezza, di controllo.

Quali suggerimenti può dare, in fondo, un onesto docente di scrittura creativa?

Brutalmente sintetizzando, uno solo: abbiate sempre pieno controllo su ciò che scrivete. Sull'immaginazione, sullo stile, sulla complessiva coerenza del lavoro (e si badi: anche le opere più spudoratamente sperimentali — le migliori, intendo — hanno una loro solidissima tenuta d'insieme).

www.andreatemporelli.com

Vedi, allora, che il concetto di *plausibilità*, da te avvertito come un penoso limite ("ciò che è plausibile per te non lo è per me"), diventa invece massimamente ampio, addirittura sconfinato: ogni esito narrativo è plausibile, purché — per dirla con estrema semplicità — io sappia sempre cosa vado scrivendo (e naturalmente non parlo dell'atto istintuale della scrittura, ma dell'organizzazione della scrittura in opera narrativa).

Facciamo un esempio concreto? Se voglio scrivere un romanzo giallo d'impianto tradizionale, sono quasi costretto a inventare un protagonista maschile, misogino, taciturno e incline al whisky; e prima o poi, nella mia narrazione, dovrà apparire una bionda vaporosa che metterà in seria difficoltà il protagonista. Prendere o lasciare. Se non inserisco né l'uno né l'altro personaggio, e mi affido magari a un protagonista omosessuale col terrore delle armi da fuoco, dimostro di non avere alcuna consapevolezza dell'ambito in cui intendo muovermi. Un investigatore omosessuale e terrorizzato dalle armi da fuoco potrà invece essere un plausibilissimo protagonista di un romanzo comico, di un giallo sperimentale, eccetera.

Facciamo un altro esempio? Leggendo dattiloscritti inediti, percepisco sovente un uso inconsapevole del linguaggio; dopo pagine di scrittura rasoterra ecco apparire, del tutto intempestivamente, un vocabolo aulico o desueto. Cosa è accaduto? Che l'aspirante scrittore, dotato di una conoscenza assai limitata del lessico e della sintassi, a un certo punto si è ricordato di un *parolone*, e l'ha inserito per far colpo (oppure, semplicemente, perché incapace di avvertire il salto stilistico rispetto ai dintorni cotestuali).

E ora, una precisazione. Quando ho parlato di "narrazione smaccatamente romantico-autoreferenziale" ero ben conscio che in tale tipologia narrativa rientrano anche capolavori del calibro dei "Dolori del giovane Werther"; è infatti evidente che io mi riferissi alle produzioni ombelicali di tanti scrittori agli esordi, convinti che l'universo coincida con la propria emotività. Così sbagliato sarebbe invitarli a sollevare lo sguardo da sé?

Insomma, è troppo comodo (nonché terribilmente ingenuo) affermare qualcosa come: *scrivo quello che voglio in virtù dell'irripetibilità e dell'incoercibilità dell'atto creativo.*

Inoltre. Continuerò, nei miei laboratori, ad adoperare la pur ambigua defi-

www.andreatemporelli.com

nizione di "scrittura creativa". Intanto per praticità, per distinguerla dalla scrittura funzionale; e poi perché quello è lo specifico ambito dei miei laboratori, a prescindere dagli obiettivi per cui li organizzo. Sarà poi mia premura, nello scambio di mail con ciascun iscritto (scambio che sempre precede, per mia volontà, qualunque conferma d'iscrizione), esplicitare le intenzioni del docente e informarmi sulle aspirazioni di ogni potenziale iscritto.

Infine, sugli esiti della scolarizzazione. Posso solo dirti, caro Danilo, che la maggior parte dei miei iscritti ha un diploma o una laurea, eppure: non sa inserire correttamente in una lettera le formule di esordio e di commiato; non sa leggere criticamente un semplice articolo di giornale; non riesce a imbastire una piccola situazione narrativa senza ricorrere a un uso *vuoto* del linguaggio.

DANILO LACCETTI

Caro Claudio, chiudendola anche dal mio versante.

"Il certo grado di consapevolezza" di cui tu parli è, di nuovo, strettamente interconnesso all'*ego* creativo che lo esplica. Cioè a dire: quando distendo una frase sulla carta è naturale che io metta in atto tutta una serie di automatismi, a volte semplici *tic*, vezzi, gusti che rimontano alla mia natura di scrivente, al mio grado di vitalità e pratica di scrittura, introiettati come maggiore o minore consapevolezza (che vanno dall'articolazione di una frase, a un indulgere attributivo ecc.). Ma questo procedimento è fortemente intrinseco, non traducibile tanto più è sedimentato, specie in decenni di pratica scrittoria, in lunghe stagioni che si alternano a volte senza una netta soluzione di continuità, come ad esempio a me è capitato. Ovviamente la parte razionale del processo è tutta *ex post*: un istante dopo, dieci minuti dopo, dieci anni dopo che ho buttato giù quel periodo o quel capitolo, quindi che ho prodotto l'atto di scrittura finzionale in sé, nasce il percorso di *revisione* della stessa che introduce una fase di logicizzazione piena, consapevole, legata, però, *sempre* al mio gusto e alla mia pratica sperimentativa applicata all'*oggetto* che in quel preciso frangente ho fra le mani (un oggetto *unico e irripetibile* nel mio personale percorso), il che innesca, di nuovo, una porzione comunque di automati-

www.andreatemporelli.com

smo creativo meno razionale all'interno del processo pur razionale di revisione. Questo vale tanto per il romanzaccio più commerciale come per quello da palato finissimo, sperimentale o no che sia (al netto, ovvio, di meschinità da scribacchino industriale). La *plausibilità* vuol dire solamente *legittimità* della scelta creativa, anche quella più apparentemente insana; in questo non c'è alcun giudizio di valore, ma solo un assunto che tiene conto dell'individualità creativa di ognuno. Non mi sogno affatto di pensare che siccome "*scrivo quello che voglio in virtù dell'irripetibilità e dell'incoercibilità dell'atto creativo*" questo significhi automaticamente che ciò che ho scritto sia portatore di un qualche valore estetico. Perché alla fine di tutto, oltre le intenzioni, i buoni propositi, i progetti e i proclami artistici, quello che *solo ed esclusivamente* conta è il risultato, quello che ho scritto: se è una schifezza, tale è e tale rimane. Perché ho scritto senza consapevolezza, come dici tu, oppure con un *ego* creativo approssimativo, debole, spesso privo di alcuna reale necessità, come ritengo io, il risultato comunque sta lì davanti ai miei occhi e parla da solo. E non c'è *ars* o *téchne* che possa aiutarmi a modificare il tutto (c'è qualcosa che è natura, predisposizione, talento direbbero altri, fuori davvero dal controllo e dall'addomesticamento, in parte debitore dell'ammaestramento che ho saputo darmi in anni e anni di fatiche solitarie). Il paragone, invece, da te introdotto sul romanzo giallo mi sembra calzante. Data come sottintesa la clausola in base alla quale il romanzo cosiddetto 'di genere' può sfornare vertici letterari di tutto rispetto (vedi un Gadda che si cimenta in un giallo meravigliosamente incompiuto), non da oggi la narrativa di questa categoria è quella che più si presta ad un massiccio esercizio da abbecedario — da una letteratura di consumo ammantata di una qualche sostanza letteraria fino alla serialità più pecoreccia. E in quest'ambito il tuo discorso offre spunti condivisibili: per dire, voglio scrivere un giallo da catalogo, con tutti i crismi, anche solo per sfizio? Be', si tratta di applicare delle semplici regole di prassi per confezionare un prodotto consono (colpo di scena, indizi ecc.) e qui fornire una dritta è comprensibile, come dare indicazioni stradali a un tizio che me le chiede, perché non ho inventato io la via, so solo dov'è — agli estremi di questo ragionamento si materializza purtroppo l'incontestata sovranità degli *editores*, delle loro anonime officine, che creano una letteratura *editoriale* in catena di

www.andreatemporelli.com

montaggio, tale da soppiantare quella *autoriale* d'altri tempi con tutte le torbide perversioni che ne conseguono in merito all'attuale stato di salute della narrativa. Diversa cosa, però, assolutamente diversa è la letteratura, quella con la maiuscola; lì non c'è eserciziario o percorso pre-meditato o mappa orientativa che possa essere d'aiuto. Si naviga in mare aperto, senza bussola. Armati di una motivazione *propria* e di una scuola *propria*, il tutto sommamente intraducibile, se non per balbettii disarticolati. E a proposito di scuola; come no, hai pienamente ragione, ci molti sono laureati semianalfabeti (certi docenti non sono da meno), ma la scuola, si sa, è un piccolo e sprovveduto Davide cui si chiede di combattere pressoché disarmato contro un Golia, che altri creano tutti i giorni. Una specie di latrina scaricabarile, che dovrebbe risollevare le sorti di un'intera nazione sfinita. Purtroppo allo stato attuale né i tuoi generosi corsi né quelli scolastici saranno in grado di farlo, a meno di una reale volontà di cambiare le regole del gioco nel perimetro dell'istruzione pubblica. Ma questo, davvero, è tutt'un altro discorso.

CLAUDIO BAGNASCO

A rileggere questo tuo intervento, caro Danilo, sento di dover fare un'ultima precisazione: non mi persuade la dicotomia *appartenenza a un genere codificato / vera letteratura*. Ludovico Ariosto ha pur scritto un poema cavalleresco, Fëdor Dostoevskij alcuni romanzi d'impianto tradizionale. Il genio è genio, non teme misura alcuna, giacché nessuna misura può contenerlo (e nessun laboratorio di scrittura creativa può condurre alle sue quote).

DANILO LACCETTI

Hai ragione, caro Claudio, l'aver citato Gadda come esempio potrebbe risultare fuorviante in ragione del suo connotato *sperimentale* all'interno dell'esclusività della frattura novecentesca. Dato come sottinteso ciò che è espresso nel preambolo, che si possono raggiungere *vertici letterari di tutto rispetto* anche rimanendo nei 'generi' (senza necessarie sperimentazioni, precisiamo), la tua citazione di Ariosto e Dostoevskij a mio parere è utile per mettere a fuoco ancor meglio la cosa. Cioè: premettendo l'ovvia imparagonabilità

www.andreatemporelli.com

dei sistemi letterari entro cui i due si muovono (per non parlare del Novecento e dei tempi nostri), sia Ariosto sia Dostoevskij operano all'interno dei relativi generi (il poema cavalleresco e il romanzo borghese) con modalità implicitamente *distorsive* tali che, pur nella conservazione delle forme esteriori, modificano dall'interno in modo incisivo il genere adottato, non riproducendolo in modo scolastico, come prosecuzione di una codifica ereditata. In questo punto — così almeno la penso io — risiede la differenza sostanziale; si *può* certamente fare ottima letteratura adottando il genere in modo tradizionale, scolastico, ma solo deformandolo, e in tal modo ricreandolo, si *può* fare grande letteratura, la si può accrescere in intensità e durata. Tutto ciò, rapportato ai tempi nostri, acquista ancor più significato. Nel sistema letterario attuale la radicata mercificazione, l'appiattimento dei contenuti e delle proposte accompagnati a una produzione massiva e stordente rendono spesso assai difficile una distinzione nitida fra qualità genuina e contraffazione (ingenua e meccanica a volte), l'esercizio spavaldo e furbetto dalla prova sincera e coraggiosa. E soprattutto nella letteratura di genere, fortemente corrotta, questo diventa sempre più difficile, a mio parere. Anche se è proprio tra le sue pieghe, come già accaduto, che possono rinvenirsi le micce e le cariche in grado di scardinare un sistema profondamente saturo e logorato.

www.andreatemporelli.com

Letture e riletture

POESIA

Alberto Casadei, *Le sostanze*, Borgomanero, Atelier, 2011

Quando si presenta ai potenziali lettori un libro di poesia, non ci si dovrebbe mai dimenticare — a costo di sembrare banali — l'obiettivo principale: dare un'idea concreta, motivata e precisa di cosa ci si troverà davanti dopo aver girato la copertina. Molto più spesso rispetto alla prosa, infatti, le sirene dell'iperinterpretazione fanno naufragare la barca del recensore contro gli scogli del narcisismo, ovvero della tentazione di scrivere un libro proprio, piuttosto che sforzarsi di essere onesti mediatori al servizio (ma non per questo succubi) del lettore. Il modo migliore per ottemperare al compito è senz'altro quello di non allontanarsi dal testo, di motivare il discorso con gli esempi. Devo ricorrere al sussiego di questa *excusatio non petita* perché *Le sostanze* di Alberto Casadei è un'opera, nel senso più nobile del termine, che fa completamente saltare questo schema. Una volta tanto, sforzarsi di disegnare un'immagine stilistica di questa raccolta significherebbe restituirne un ritratto sbiadito e limitante. Senza troppi tremori alle gambe, non nascondo che i testi di Casadei, e in particolare l'ultima sezione intitolata *Genetica*, hanno tutte le qualità per diventare fondativi: e la svolta che possono rappresentare non sta in qualche innovazione formale, bensì in un vero e proprio scatto conoscitivo che sulla forma finisce soltanto per riflettersi. Scienze cognitive, fisica, cosmologia, biologia, tradizione letteraria: sono soltanto le discipline-architrave di una cattedrale del sapere che nella poesia di Casadei assume un'inedita struttura. Che può fare a meno di architravi. Che forse non è più nemmeno cattedrale, o che lo è in modo completamente diverso. Finalmente la poesia italiana partorisce un testo capace di dare esistenza e dignità letteraria al concetto (per quanto sia riduttivo definirlo tale) di *rete*: non ne vedevamo l'ora, dopo averne sentito straparlare a proposito di postmoderno, la maggior parte delle volte da parte di parrucconi che affrontano l'argomento come se fosse uscito dalla *Guida galattica per autostoppisti*, o come fosse soltanto il riflesso filosofico di una globalizzazione posticcia. La rete di Casadei, invece, senza avere nulla a che fare nemmeno con gli indirizzi IP, è la capacità di usare la poesia per ricreare i legami fra i campi cognitivi e riscoprire i fili che uniscono tutti gli elementi dell'esistente. Ed ecco perché è difficile descrivere *Le sostanze* partendo dallo stile: perché della rete non è tanto importante il materiale costituente, quanto le aree messe in collegamento, nell'apertura di ogni punto all'altro da sé e nella creazione di un sistema nuovo e più potente — più vero, se volete. Allora, se vogliamo dare almeno una vaga idea del perché *Le sostanze* ci sembri un libro straordinario, bisognerà soprattutto

www.andreatemporelli.com

rendere conto della ricchezza e della diversità delle risorse epistemologiche che Casadei integra nella sua ricerca poetica. Il libro è diviso in tre sezioni: *Distinzioni*, *Il compiersi della vittoria* e la già citata *Genetica*. La prima è caratterizzata dal contrasto fra una continuità stilistica molto marcata (la frequenza dei modi indefiniti, la sintassi nominale, l'accumulazione, l'impersonalità: «La necessità di comprendere, / l'infinito tornare, io tra / alberi secolari, chiese abbandonate, / [...] il lago sempre — / sempre-fermo») e la discontinuità testimoniata dalle indicazioni di tempo e di luogo che, anche se a volte in modo fittizio, determinano con chiarezza la singolarità compositiva di ogni testo. Tanto vari e precisi sono i luoghi in cui nascono le poesie (si va da Orbetello ai non-luoghi degli aeroporti, dal treno alla finestra pisana), tanto più risalta la presenza di un mondo interiore, senza meridiani e paralleli, ma attraversato dalle linee curve della storia e della biologia: «Così versi nascono dalle acque / putride, dal linguaggio che soggiace, / esistendo nell'alternarsi di cellule / respiro crescita, per esprimerlo, / dal muoversi caotico nascosto / che sarà energia storia / ego». La scrittura emerge come il prodotto finale di una proliferazione cellulare che ha sede nell'inconscio e che si libera dalle connotazioni mitico-sacre: l'ispirazione non affonda nell'assoluto inconoscibile, ma in zone oscure della nostra sfera cognitiva, che parlano grammatiche segrete ma che non per questo debbono essere ritenute impermeabili all'indagine. Un primo riferimento esterno fondamentale, il più evidente, può quindi farsi a un altro libro di Casadei, scritto stavolta in veste di storico e critico letterario, cioè *Poesia e ispirazione* (Luca Sossella, 2009), in cui l'autore getta le basi di un'indagine che, come dicevo, si rifiuta di relegare all'inconoscibile il senso non strettamente logico-razionale della poesia, volendo piuttosto indagarne i meccanismi, senza per questo scadere nello psicologismo: Paul Celan e Amelia Rosselli sono le dimostrazioni migliori di quanta precisione e perizia possa esserci anche nel non razionale, e di quanto possa essere fertile lo studio del processo formale con cui il poeta decide di trasmetterlo all'esterno. Si tratta di riscoprire il pre-razionale, dunque, ma non più in chiave mitico-romantica, né vetustamente freudiana, bensì biologico-cognitiva. La poesia come accesso a una realtà a suo modo ordinata, seppur non riconducibile agli schemi della logica tradizionale. Ed ecco allora il secondo vertice della rete delle *Sostanze*, per quanto potrà sembrare ardito: la fisica quantistica. La graduale comprensione delle leggi della meccanica subatomica, infatti, forse per la prima volta dalla nascita del metodo scientifico, ha portato l'uomo a confrontarsi con una realtà apparentemente paradossale (celebre lo scetticismo di Einstein: «credi davvero che, nel momento in cui le do le spalle, la luna non esista più?»), conoscibile soltanto attraverso la lingua della matematica e i concreti risultati sperimentali, ma che — come, appunto, per il senso oscuro di certa poesia — è impossibile figurarsi tramite un modello mentale logico-razionale. Tirare in ballo la quantistica non mi sembra troppo azzardato, perché è Casadei stesso a nominarla quasi esplicitamente, nell'ultimo testo di *Genetica*: «[...] le umane / genti percorrono spazi e spazi, / varietà di dieci dimensioni, / ma solo in questo spazio- / tempo si restringono al loro / corpo-pensiero», dove le dieci dimensioni sono, come dice l'autore nelle note, un riferimento alla teoria delle stringhe e alle ipotesi di Eugenio Calabi e Shing Tung Yau. E teniamo a mente anche quanto dice Casadei un paio di righe dopo, sempre nelle note, perché è fondamentale per capire, come diremo, il ruolo di primo piano e del tutto innovativo che spetta alla scienza in questo libro: «Questa congettura,

www.andreatemporelli.com

così come molte altre della fisica e della biogenetica attuali, se verificata comporterebbe un ripensamento completo della nostra idea di compiutezza, [...] ma anche di quello stato perfetto che in ogni ambito delle percezioni umane chiamiamo "bellezza"». In *Distinzioni* è frequente, in diverse declinazioni, il campo semantico della colpa: «La giustizia è violenza», «Il tempo in cui ci si sente colpevoli / del niente che rasenta il niente / assoluto di sé: non ti sazia / il saperti uguale», «l'infinito dolore che rimane / dopo l'innocua distruzione di ogni vita». È la colpa nata, come da titolo, dalla distinzione, dalla separazione: è la lotta fra cosciente e precosciente, è quel momentaneo chiamarsi fuori dal ciclo biologico-materiale e storico-culturale dello scrittore che dice io, nell'ambiguità di una separazione dal Tutto dolorosa ma necessaria («Il mare, infinito. / Ma / la costa dove / sei, frastagliata, scoscesa / più vera»). Ma la presenza dell'altro, soprattutto dell'altro naturale, dell'altro insensato, è un'eco fissa, un richiamo a impedire la trasformazione della poesia in un sistema chiuso e autoreferenziale: «Fuori c'è erba alta verde / caotica ammassata nata / comunque». E se il testo finale della sezione forse ridimensiona l'importanza della scrittura («L'epifania è che l'epifania non / serve»), riportandola a un segnale d'esistenza dell'io a sé stesso («Ma il fondersi è impercepibile / all'io che solo si individua / nelle parole che forma»), d'altra parte riafferma proprio la forza relazionale della poesia («Involontarie, / si formano sequenze / di una genesi interiore, / di un voler vivere / con»). Prima di passare a *Genetica*, la vetta più alta del libro, del *Compiersi della vittoria* diciamo soltanto che dimostra la perspicacia con cui i versi di Casadei possono integrare nella loro dimensione reticolare ogni evento, ogni benjaminiano recupero del passato. In questo caso, ad essere precisi, si tratta di un recupero della vittoria: quella di capitan Cannavaro e degli Azzurri campioni del mondo 2006. Il discorso, che come al solito non è monolitico, e integra riferimenti al Mundial dell'82, ad altri sportivi come Pantani, agli anni di piombo e alle democristiane Renault rosse, evoca la sfida agonistica come momento di concrezione in cui gioia esultanza sconfitta dolore si condensano in senso, rivelando però anche la proiezione delle istanze dell'io nell'atleta, o nella folla dei tifosi, come fuga dal non senso: aggiungiamo allora alla rete, a questa margherita che ci piace ricomporre invece che sfogliare, almeno il Canetti di *Massa e potere*. Gli ultimi due testi della sezione ci introducono a *Genetica*, a questa straordinaria macchina poetica che ha l'obiettivo (ambizioso, ma senza cui del resto non si dà poesia) di riallacciare i fili dell'esistente, o almeno di indicarci una strada per imparare di nuovo, oppure per la prima volta, a vederli. Proprio nello sforzo di unità, Casadei si distingue da autori che, pur inserendo nei loro testi ampi riferimenti extraletterari, optano per la frammentazione enigmatica: penso, ad esempio, a Marco Giovenale. Negli ultimi testi, dicevo, si affaccia — come in altri punti della raccolta — un pessimismo all'apparenza radicale («La vita non è però vittoria, / come l'amore non è vita, / la speranza non è. Osservo / il volto di ogni sconfitto, destinato / al non compiersi [...] / Ma sono più numerosi di tutti / i perdenti, voci amare); dico in apparenza perché ancora una volta Casadei sceglie l'ambiguità, ma un'ambiguità per niente debole o insicura, accostando al pessimismo lo stacco netto dell'affermazione morale («[...] io dovrò inseguire / ancora pezzi di vita / senza tregua») e dell'apertura all'altro, dell'inclusione («Il desiderio quindi di superare / il vincolo delle cellule, di riunire / gli sviluppi casuali di una vita / casuale, variabile dell'infinito, / lo stare con gli altri, più dell'amore / saldo, per inclu-

www.andreatemporelli.com

derli in me, per / accettare che tutti / esistiamo»). E veniamo, appunto, a *Genetica*, che di questa apertura è una sorta di manifesto poetico. Con un breve preambolo. La poesia di Alberto Casadei, come s'intuisce da quanto detto finora, può essere considerata l'epifenomeno, o se vogliamo la sublimazione, di un sistema teorico organico e complesso. Questo significa che Casadei ha mutuato dalla neoavanguardia forse il suo miglior pregio, ovvero la profondità della pre-elaborazione teorica, sostituendo agli schemi dell'analisi marxista quelli delle scienze cognitive e delle scienze forti (meno ideologiche, meno inquadrabili, meno storicamente determinate: in sintesi, più poetiche); ma soprattutto ha dimostrato la possibile alterità e qualità degli esiti, grazie a una versificazione che, senza cedere nulla alla finezza e al rigore del pensiero sotteso, è più semplice, più pulita e più vicina alla lingua comune di quella dei Novissimi. Dov'è, dunque, che Casadei vuole arrivare, affidando una così precipua valenza gnoseologica alla poesia? *Genetica* è un viaggio-ritorno in forma poematica dell'io attraverso l'ereditarietà genetica e culturale da cui prende le sue temporanee sembianze, la sua temporanea esistenza: partendo dal bisogno primitivo del riparo abitativo («E si profila finalmente la sagoma, / del riparo, della casa abitata da ora o / da milioni di anni, baci, risa»), passando per l'isola di Pasqua e l'autodistruzione dei Rapa Nui e per le iconografie preistoriche delle grotte di Lascaux, per arrivare alla già citata chiusa sull'universo pluridimensionale. Il viaggio è ben lungi dall'essere cronologico: il passato e il presente coesistono e, come le particelle nei tubi degli acceleratori, si scontrano per produrre nuova materia, nuove connessioni; ma si può ritrovare il contatto con il lungo processo che forma l'io attuale anche soltanto immergendosi in acqua («E l'ascolto dello scambio di infinitesime / spume di particelle, in questa piccola / pozza d'acqua [...] / Eppure anche qui, catarsi, ristoro / nugolo di onde inattive, anche qui / il pensiero dell'essere stato, la prospettiva / certa della desolazione, io che / lottai a lungo per conquistare / la preda, io che formai il mio / mondo»), o entrando nella stanza dei giochi della figlia, per accorgersi che «il genere / umano non può sopportare / moltissima realtà». È lo stesso Casadei a chiarirci, nelle note, qual è l'obiettivo del viaggio-ritorno: «una lettura del reale che non ha più bisogno di epifanie per far comprendere quanto di ignoto resta nel vivere e quanto di mitico resiste nel nostro linguaggio». Ripercorrere la catena evolutiva dell'essere, per scoprire un'aderenza più piena al reale, recuperando le sconfitte e le casualità, non per riscattarle, ma per sentirle davvero parte di noi, perché — ad esempio — il cannibalismo dei Rapa Nui e la loro estinzione disastrosa non sono una tragedia esaurita e conclusa nel passato, ma una responsabilità zoologica, che in quanto *zoe* ci appartiene. Con questi presupposti, il poemetto non può certo reggersi su un io lirico tradizionalmente inteso. Ma Casadei evita, e in questo mostra la sua superiorità agli epigoni vecchi e nuovi del Gruppo 63, di cadere in quel gratuito sfaldamento dell'io che troppo spesso oggi sterilizza la portata comunicativa dei testi, trattandosi di uno sfaldamento abitudinario, di routine, modaiolo, senza più nulla di autenticamente tragico. Quello di *Genetica* è un vero e proprio io viaggiante e transindividuale, che scivola nella diacronia e nella diatopia (sull'isola di Pasqua: « [...] io è lì, mi muovo vicino, in un tempo / indifferente, uniti io lo scultore, io ho scolpito, e quelle stanno / torri-visi ferme, inscuotibili, mentre ominidi metamorfosi / òmini sapienti, ballano lì»; pittore ancestrale a Lascaux: «Solo dopo, solo quando la lotta diventò / meno della vita, fui maestro perfetto, disegnammo i cavalli cinesi, le vacche /

www.andreatemporelli.com

rosse, l'enorme toro nero»), ma anche nelle profondità delle sequenze genetiche e biologiche («Noi col compito di diventare / dèi, oppure nucleo di un universo / grande variazione di stati, / non fermi, da soglia a / limite ad assenza di carica»).

In *Genetica* emerge con chiarezza la sacralità, la grazia della continuità biologica e minerale («[…] lui toccò e / sentì la traccia, secoli dei secoli di piogge lavoro atomi / ricomposti»; «Dentro le cellule, quel monte, consustanziale, tuoi minerali / tue materie madri»), e qui Casadei ci ricorda uno dei tratti più importanti della poetica di una grande contemporanea come Maria Grazia Calandrone. E proprio come nella poesia della Calandrone, in *Genetica* il particolare scientifico-biologico diventa molecola costituente di scene quotidiane o storiche, o può perfino, come nell'ultimo caso, accostarsi a immagini d'ascendenza religiosa: «l'illogico prodursi / di miei nuclei, epiteli e atti / giallo, rosso, grigio, leggo: "Arrivals", freccia, destra OK», «dio da uomini, nomi perduti, filamenti / di eliche scambiate, in quell'Isola» (con riferimento al DNA e alla sua struttura), «Ancora l'attesa del rivolgimento, / del combinarsi di x e y, di nuclei / e assiomi e angeli, / messaggeri del dolore, del sapere / da quando iniziò». Credo che si possa parlare davvero di un'unità ritrovata: i versi di Casadei compiono un inedito scatto conoscitivo, che permette al discorso poetico-teorico di crescere *anche* attraverso le immagini scientifiche, senza subordinarle a fini espressivi particolari, ma integrandole — al pari del resto del materiale poetico — nello sviluppo della propria gnoseologia. Significa andare oltre il lucrezianesimo, dove la componente scientifica ha funzione didascalica o è strumento del lirismo, e andare oltre il riduttivo uso espressionistico e negativo di una vastissima parte degli sperimentali, in cui il lessico scientifico è spesso mero sinonimo di alienazione o di dominio della tecnica. In Casadei, invece, concetto e materia si avvicinano — attraverso il riferimento biologico o generalmente scientifico — con forza inaudita e, direi, celaniana: «[…] la morte è qui normale / scambio, trasferimento di cariche dalla massa / di enzimi aggregati in braccia gambe sesso / cervello spugnoso cuore luttuoso / alla materia polvere grumosità / di umori degni atti generanti». Cervello *spugnoso* e cuore *luttuoso*: fra porosità e dolore non c'è iato, non c'è referente o gerarchia semantica. L'astratto e il concreto si riannodano nella sincronia della vibrazione ritmica: e sull'uso del ritmo come principio creativo potremmo estendere ulteriormente la rete disciplinare e artistica di Casadei, pensando a quanto siano fondamentali sull'argomento le riflessioni dei Maestri del Novecento teatrale, come Artaud, Stanislavskij, Dalcroze, Eizenstejn. Matteo Marchesini di recente ironizzava sulla *retorica del corpo*, riferendosi a una tendenza ormai stereotipata della poesia contemporanea: nel caso di questo libro, il pericolo è del tutto evitato, proprio perché il lessico anatomico si inserisce in un quadro complesso. Ma è ora di chiedersi: qual è lo scopo di questa nuova «lettura del reale» e di questa elaborazione poetica che riesce ad esprimerne la pluralità? Ancora una volta, è difficile trovare una sintesi tra forze contrarie che sviluppano una dialettica affatto hegeliana. Di nuovo si affaccia il pessimismo, il timore che l'inanità si annidi in ogni tentativo di confronto con l'altro da sé, e in particolare con gli atomi perduti della storia («[…] il loro / vivere particola secondaria della catena / sbrindellata dell'essere, casualità / improseguita»); in certi versi, in cui echeggia il materialismo leopardiano, la catena vitale assume i connotati della coercizione («[…] e vane parole che / dicono appena vagamente la mera / realtà / di lasciti biologici, di accoppiarsi per il bisogno / di godimento, di proseguimento»); l'energia

www.andreatemporelli.com

vitale, per quanto riconsegnata al libero fluire, mostra comunque la sua caducità («perché l'energia del tutto, la magica / forza del Passaggio, il respiro della pietra, / finiscono, Che hai fatto? / con dolore, mana che fugge, il mio volto / rotto»). Eppure, più di una volta, emerge la conferma luminosa del valore e del bene che stanno nell'apertura al prossimo (inteso nel senso più vasto possibile) e nell'essere *rete* come unica strada per il vero ritorno: «solo cercando ancora più / a fondo nel bene trasmesso, / nell'eredità che collega il prossimo / e l'inizio, e io con io fino al / diventare tu, / solo sperando nel connettersi / e combinarsi e cercarsi / si chiude forse il circolo / che sigilla il ritorno». C'è addirittura un'ipotesi di finalismo: «[…] forse è perché nel vivere / è insita una spinta euforica, / bene cercando, e le lotte diuturne / conducono al trionfo / del kalokagathòs». La forbice, dunque, sembrerebbe non chiudersi. Ma è possibile che proprio questa mancata chiusura sia la più radicale affermazione di forza della poesia. La poesia in cui, come soltanto nel sogno, gli opposti possono coesistere in una sfera più grande, che senza ridurre od omologare l'energia degli elementi in conflitto, può comunque abbracciarli in una coerenza pre(o meta?)razionale. Restituire l'io al Tutto significa appunto restituirlo a geometrie non soltanto euclidee, in cui questo stesso tentativo di restituzione è sia successo sia fallimento: è un ulteriore movimento verticale che nell'esistenza dell'io in ricerca può soltanto baluginare, perché è più alto, lo comprende. Di nuovo, il paragone scientifico è illuminante: siamo molto vicini al famoso paradosso del gatto di Schröedinger, che è sia vivo che morto finché l'osservatore non perturba il sistema. Ecco, la realtà fluttuante, pur nelle sue riottosità, è comunque influenzata dall'individualità dell'io, un'individualità arricchita — grazie al ritorno — dalla consapevolezza di tutto ciò che va oltre quell'io. Entrati in questa nuova dimensione, che forse gli orientali chiamerebbero Sé, emancipata dal perimetro filosofico razionale, sia positivo che negativo, e dalle positive o negative domande escatologiche («la domanda sul prima del big bang / non dà senso né mai ne darà»), affrontato il lungo viaggio per allenarsi nuovamente alla visione unita, ci si può riaffidare alla «[…] inesauribile discesa che continua / dal centro al cerchio», e in questa discesa testimoniare, come già tanti grandi artisti, ma in modo del tutto nuovo e — credo — più profondo, la meraviglia incoercibile con cui l'insieme genera l'istante, l'assoluta bellezza di un istante particolare che non ha mai smesso — deve solo ricordarlo — di essere Tutto: «una bellezza, per conservarla nell'universo / ha bisogno solo di sé, dell'ottimo / che vince il rumore bianco e / stringe il tutto in quel nuovo fiore, / rosa fresca, ancora più meravigliosa / nel suo svelarsi luce da colore, / piega da vortice che spinge / alla forma universale, al principio / mancante, al perfetto segno che della massa / fa energia / bellezza».

Michele Ortore

Federico Italiano, *L'invasione dei granchi giganti*, Milano, Marietti 1820, 2010

Che felice sorpresa, la lettura di questo sottile e resistente (nel senso di compatto, forte e sicuro della sua voce) libro di versi del giovane poeta e critico Federico Italiano: così fieramente lontano da stili e contenuti imperanti nella flebile, introspettiva e generica produzione letteraria dei suoi coetanei. Italiano ha qualcosa da dire, finalmente, ed è completamente padrone dei mezzi a sua disposizione per dirlo. Forse perché vive e lavora, occupandosi di arte-filosofia-scienza, tra Monaco e Vienna, estraneo quindi al provincialismo culturale

www.andreatemporelli.com

della nostra penisola; o forse perché quotidianamente si misura con un'altra lingua, razionale e dura come il tedesco. Le elogiative parole che gli dedica Davide Rondoni nella quarta di copertina suonano quasi inadeguate, minimaliste: «una possibile epica [...] la possibile letizia [...] misteriosa grazia e libertà».

Qui in realtà siamo davanti a qualcosa di diverso e di nuovo, a un poeta che riesce a scrivere di una quotidianità fatta di gesti concreti, di osservazioni puntuali sulla realtà, rifiutando qualsiasi edulcorante retorica. I ritratti dei personaggi, ad esempio, che ce li restituiscono nella loro disarmata e compiuta interezza (l'ostetrica del paese, il giocatore di scacchi siriano...).

O i ricordi, mai autocelebrativi, mai nostalgicamente commossi: (il terrificante crocefisso della stanza dei giochi, il dopobarba del papà tornato dal suo lavoro in Africa, l'alba traslunata di Miami...). Italiano parte dalla vividezza di un particolare, per poi risalire con intelligenza descrittiva alla costruzione di un episodio in cui la poesia si cala proprio per la sua peculiare e straniante unicità. I versi raccontano squarci di vita vissuta, con la tranquilla limpidezza di una narrazione che sa farsi immagine quasi filmica, come nella descrizione di una notte nordica in cui gli addetti alla nettezza urbana spargono le strade innevate di sale e terriccio: «Rincasavo con lo sguardo sbilenco / ondulante tra i miei passi e le luci / delle poche finestre accese, quando // un camion evacuò ghiaia rombante / alle mie spalle».

Uno stile molto personale, che aderisce al concetto, non si lascia sedurre dalle sirene di musicalità obsolete, o dai tentacoli di una tradizione asfissiante. E sa misurarsi con la storia, quella addirittura universale, tellurica, che osserva con l'intatto stupore e con la curiosità scientifica dello studioso: e con le storie private della sua esistenza, gli incontri, i viaggi, gli amori. Vicende sentimentali raccontate con asciuttezza ed ironia («Relazione lessicale, la nostra, mio *melograno*, / mio *polipo*, culinaria, hai sempre amato / una certa alchimia da fornello. / Una comunicazione ipotattica, disciplinatamente / ternaria, indeuropea»), e autoritratti che nulla concedono al compiacimento egotistico: «Poiché non da pianura, / ma dal fronte dei monti fui edotto, / educato alla venerazione del mammut». Una volta tanto, quindi, nella nostra poesia, un autore non mette in primo le venerate pieghe e piaghe della sua anima, ma la scienza (ad esempio), scandagliata nei suoi esperimenti e laboratori, con studiata applicazione nei riguardi del mondo animale (granchi, ostriche, làdani, mustelidi, lombrichi...). La geologia, testimonianza evidente e innegabile della nostra insignificanza di fronte al rincorrersi delle ere («il progetto orografico del Buon Dio [...] il cuore lo fissai al testo dei miei fossili»). E soprattutto la storia del mondo, che tutto trasforma, macina, inghiotte, confonde. Come nel poemetto *I Mirmidoni*, in cui un gruppetto internazionale di giovani in un caffè di Monaco amoreggia, spettegola, sbevazza: involontari eredi e professionali comparse dei guerrieri greci, spettrali nei loro scudi, gambiere, archi e spade. O nella prima sezione del volume, forse la più interessante, in cui si ipotizza (o si vagheggia?) un'inarrestabile invasione di rospi, locuste o granchi giganti che da chissà quali sconosciuti antipodi dilaghi nel mondo occidentale, mettendo fine al suo degrado morale, civile e ambientale: «Popolo che muovi sotto le acque, prelibata / carne della distruzione, migrazione / disgiuntiva della ricchezza, / bilancia del consorzio umano, inconsapevole / armata della storia, / moltìplicati, / perché la piaga sia piena e la punizione completa». Profezia visionaria di una lucidissima coscienza poetica.

Alida Airaghi

www.andreatemporelli.com

Massimo Morasso, *La caccia spirituale*, Milano, Jaca Book 2012

Questa raccolta di poesie raccoglie la terza e ultima parte del *Portavoce*, il ciclo poetico al quale Massimo Morasso ha lavorato dal 1995 al 2006. La prima parte è stata pubblicata in tre *plaquettes* (*Nel ritmo del ritorno*, *Distacco* e *Le storie dell'aria*) fra il 1997 e il 2000 per le edizione l'Obliquo; la seconda, anch'essa tripartita, è uscita con il titolo *Viatico* per l'editore Raffaelli nel 2010. Molti testi della presente pubblicazione sono apparse su rivista.

Ci troviamo di fronte ad un testo molto particolare, come particolare è tutta la poesia dell'autore, in cui si coniugano due elementi fondamentali la "località" e la "riflessione". Il primo, fondato sulla concretezza di una città come Genova, si evince dalla collocazione della raccolta all'interno di un perimetro geografico assai definito il quale, superando l'aspetto prettamente spaziale, va interpretato come coordinata mentale, quasi *Idealthipus* mediante il quale interpretare il mondo. Per questo motivo la "riflessione" sui luoghi, sugli eventi e sulle persone trova in ciò un *humus* fertile e dicibile, da cui germina lo svolgimento della singola composizione, attinto dalla tradizione elegiaca classica, sebbene assai più marcato sul versante della concretezza rispetto ai modelli antichi ancorati a codificati *topoi*.

La caccia spirituale, quindi, si svolge su uno scenario preciso, fatto di colori, di momenti del giorno («l'alba / che sboccia come l'ultimo dei sogni»), di elementi naturali («il timido balletto delle tortore», «il biondo capelvenere») di luoghi («le edicole e le *creuze* / che pulsano di vita come arterie»; le «case / che dal Righi si aggrappano a Oregina»), il mare, le barche, il vento ligure, i giardini ecc., tutto ha una voce che il poeta intercetta e riproduce in parole e in ritmi («il semplice miracolo dei fiori»).

Ma per collocare la percezione sensoriale sul livello della poesia «occorrono ali d'angelo». E Morasso a tal proposito dimostra acuta consapevolezza dell'immane sforzo a lui richiesto in questo particolare momento storico: riallacciare il ponte tra parola e realtà, dopo il diluvio universale novecentesco («Ma adesso le parole sono stanche / e tocca a noi salvarle»), nella convinzione che «*cambierà l'arte / ma non il suo principio*». E la poesia, cui l'autore non chiede «né allori né potere, / né la certezza / certa di una meta», viene "vissuta" come un indizio mediante il quale congetturare lo svolgimento della nostra civiltà: «come non pensare alla fine di una civiltà / se la lingua non conosce più l'ordine delle parole». Ma il "lutto" è superato e «c'è chi si aspetta una rinascita / della civiltà», perché la parola ha ripreso a "dire il mondo" («nomina il mondo se lo devi»), perché «noi sappiamo interpretare i nostri gesti / solo quando li scolpiamo in figure / dove ci incanta anche l'orrore di vedere / immagini di taglio, strappate / al fuoco fatuo della nostra illusione / perse in un mezzo tra la quiete e il moto / dov'è il loro, e nostro, unico fine / un'incessante metamorfosi del vivo / riempie i canali dell'orecchio e del mondo». Solo, pertanto, se la parola riuscirà a mantenere la concretezza e contemporaneamente a liberarsi dal peso della provvisorietà, la poesia riuscirà a ricostruire quel ponte necessario perché continui la sua missione rivelatrice dell'esistenza: «l'acqua, nel limbo del tuo petto, è una farfalla, / un palpito fugace nell'azzurro / con il ritorno del cielo». Del resto «il solo modo di conoscere: staccarsi / come una foglia nel turbine del vento», anche se al poeta tocca la missione di «patire il mondo».

La riflessione sulla lingua come "trasparenza" della contemporaneità, introduce Morasso, sulle orme di Eliot e del conterraneo Montale, ad interrogarsi sul senso dell'esistenza e sul problema della cono-

www.andreatemporelli.com

scenza. «Se è necessario morire / [...] / c'è all'opera un assioma che si compie / non un disegno, no, ma una proposta che s'invera / e spinge a dar fiducia anche al visibile, / goccia di senso dentro al mälstrom / dell'ignoto»: ci troviamo di fronte ad una sciabolata di luce su uno dei problemi capitali di tutti i tempi, il rapporto tra libertà e predestinazione, tra conoscenza e costruzione, tra libero arbitrio e responsabilità. Il poeta rifiuta ogni tipo di determinismo, parla di una «proposta» iscritta nell'"esserci" di ogni individuo che si gioca nell'*hic et nunc* la propria esistenza. E l'essere terreno non viene svalutato in rapporto ad un "oltre", viene, invece, valorizzato proprio nella dimensione temporale, anche se limitata, come adempimento concreto della proposta, dove si attua «l'insistenza di un fatto che non era necessario». Quindi, «se viviamo in mezzo ai segni, sotto traccia», al poeta viene demandato il compito di rapportarsi con la realtà per «interrogarla nel suo fine, per raggiungerla», «non per possederla».

A questo punto inizia il cammino, la cui prima tappa è costituita dalla sezione *Espiazione, teoria e prassi di un'anima nel corso del suo cammino di purificazione*. La condizione è rappresentata dall'emblema delle anime purganti sulle orme non solo di Dante, ma soprattutto della mistica Caterina Fieschi. Questi ascendenti letterari non devono indurre a pensare ad una fuga dal mondo. Come nel poema dantesco, l'atmosfera ricalca la concretezza della "località": «Le anime del purgatorio / non hanno altra elezione che di starci». Pertanto l'uomo morassiano, come quello di Luzi, vive in una condizione di tensione reale, non di estraneità: il poeta si misura con la propria età, con lo stato dei fatti contemporanei («il fitto chiacchiericcio di un baretto / fra i cento a rianimare il suq dei vicoli, / dove a plotoni i giovani si incontrano / per fingere l'un l'altro di essere felici / cianciando di top te e pay tv»), con un relativismo disumanizzante (l'«idea di fare a meno dell'idea del senso / o di scoprirlo, il senso, soprannaturale»). Purgatorio, quindi, si rivela come concetto stesso di "caccia", di immersione totale nella contemporaneità, di cammino attraverso i sogni e gli obiettivi di vita attuali tra «palestra cena copula filmetto» («Frequento una ragazza fra le tante / che immagina di vivere una vita / come tutti la sognano la vita»). E di tutto questo si domanda il poeta, «Di chi è l'amore?». Sanno ancora amare, sanno ancora vivere le «orde di ragazzotti che dicendosi creativi / a loro volta vanno verso il nulla / a fare scialo di un'apologia di sé»? Una simile visione non può non indurre a un momento di sconforto sulla scia di Qohelet e di Carducci: «Il mondo è disarticolato / perché è staccato, ormai da tutti i cieli. / Vano, tentare di conoscere il mistero / dell'universo. Vana l'ambizione / luciferina della scienza». Vana è anche l'idea che «la bellezza salva il mondo», un mondo che «Circe chiama a fare cose assurde». Il problema non riguarda l'errore «in un passaggio di laccio o siringa», ma nel «vuoto totale», «il virus più totale» che rende «stupido [il]mondo assurdo e senza fine».

Se tomisticamente «tutte le bontà che possano essere / sono per partecipazione divina», il poeta non rifiuta di compiere, come Dante nel secondo regno, una personale espiazione («Spesso ho giocato con la fantasia nutrendomi / del mio smodato orgoglio, io / eccessivo»), perché anch'egli si coglie immerso nella "consuetudine" generale («adesso guardo *Domenica in* la domenica / per tutto il pomeriggio sprofondato sul divano / in tuta da ginnastica»), da cui si salva soltanto in merito di una visione più umana della realtà (il «bimbo, dono / di Dio, che sempre, sempre sia lodato»). Ma il viaggio purgatoriale all'interno di se stesso lo conduce anche a scoperte meravigliose: la malattia «insegna / l'arte del distacco e la

www.andreatemporelli.com

virtù», «la pietà / illude nella pratica del bene», la purificazione dell'anima provoca un annichilimento in Dio, le «differenti tradizioni religiose / hanno modi diversi di guardare a Dio». In cima alla "montagna", come Walt Whitman anche se in contesto diverso, si lancia in un grido di salvezza: «Confessore, mio confessore / [...] / con nove semplici parola hai sollevato l'universo».

Nella terza sezione *«Nel corpo della notte»* il poeta alza lo sguardo per cercare una "stella non variabile", un «intravisto varco celestiale». Se «l'anima / è attratta da qualcosa di immortale», occorre procedere verso una direzione superiore perché «la strategia dell'ombra impone di scavare dentro il buio» di «una più vasta, incontenibile / / inconoscibile vita».

Nella sezione finale «Denkbilder. Stati d'animo di un poeta notturno mentre medita sui suoi versi» Morasso recupera la lezione del Luzi paradisiaco, il Luzi di *Dottrina dell'estremo principiante*, poeta dimenticato troppo precocemente e ridotto a stereotipi: «Ora lo so: dentro / accolgo l'Essere e il suo bene / come si accoglie un compito, una legge. / Fuori, mi riconsegno al palpito / di quanto pullula nel vivo e lo contiene / questa realtà tangibile / di pietre, e pietre, e d'animali», e giunge alla visione beatifica: «Ora ho capito tutto / ciò che mi è dato di capire». Ma quale il contenuto di questa comprensione? Anche se «rimane inconcepibile il disegno», «Tutto respira e tutto ringrazia».

Non si tratta solo di recuperare la tradizione francescana del *Cantico di Frate Sole*, ma di riprendere in chiave personale una "dimensione creaturale" della realtà, già presente nel maestro toscano. Se per Niccolò Cusano «in ogni creatura l'universo è l'essere di quella stessa creatura» e se ogni creatura si presenta come "contrazione" dell'interno universo, in ogni creatura sono presenti le problematiche dell'intero universo. Ciascun essere pertanto, oggetto o persona che sia non costituisce una realtà isolata, ma è collegata con il tutto in una totalità di rimandi: ogni ente, rimandando ad un altro ente, partecipa di esso e al tutto e dà significato al particolare e all'universale: «tutto respira e tutto ringrazia».

Ultima osservazione la raccolta è pervasa di musicalità con cadenza endecasillabica che passa di verso in verso e che rimbalza all'interno del verso stesso: «la strategia dell'ombra impone di scavare dentro al buio» presenta doppio endecasillabo incatenato: «-tegia dell'ombra impone di scavare» e «impone di scavare dentro al buio». Altre volte l'endecasillabo è scolpito all'interno: all'inizio («Spesso ho giocato con la fantasia nutrendomi»), al termine («Va detto che di norma sono un uomo rilassato») o nella completezza («secondo la versione di un'amica») o mediante varianti («e quanto quell'anima più vede)». Si tratta di una "formula ritmica" che seguendo un dettato interiore segna la cadenza della composizione aggiungendo quel contributo di una musicalità che ogni poesia dovrebbe mantenere.

Ci troviamo, dunque, di fronte ad un respiro poetico che abbraccia la totalità dell'essere, del divenire e dell'apparire.

Giuliano Ladolfi

Cristiano Poletti, *Porta a ognuno*, L'arcolaio, 2012

Nel suo ultimo libro di versi *Porta a ognuno* (con *prefazione* di Sebastiano Aglieco) Cristiano Poletti scrive: «Ho camminato solo / in mezzo ai trent'anni / sono ancora là, / ma l'angelo non mi trova — / precipitato come sono, / in fondo / in un grumo il sangue e più in là / la mia preghiera interrotta». La poesia s'intitola *Del 28 / 9*, non è dato sapere a cosa si riferisca la data del ti-

www.andreatemporelli.com

tolo, in questo breve componimento, però, sono rintracciabili alcune costanti della silloge: il cammino, il corpo, il senso della storia. L'*incipit* della poesia è una parafrasi del verso d'apertura della *Commedia* dantesca, ma nel testo di Poletti il verso viene spezzato come per far precipitare l'io nella caducità del tempo: nessun angelo, nessun messaggero divino, nessun legame con il cielo solleva dal tempo e dalla creaturalità dell'uomo. Si resta sulla strada come portatori di parole e di sangue. La chiosa della poesia è affidata a due versi, che sono il risultato di una perfetta cesura di un endecasillabo: «Ho scritto poesie, / raramente belle». L'autore dichiara di avere scritto poesie, come se fossero cose accadute nel passato e non più esistenti, poesie che erano «raramente belle». La cesura ha lo stesso effetto che poteva avere il taglio di Fontana sulla tela, fa sì che l'opera esca da se stessa e si riveli come ferita, faglia da cui filtra la mortalità dell'uomo. Il sangue, l'aspetto biologico delle creature, fa capolino in molti componimenti di questo libro e se in Poletti c'è un afflato lirico e verticale, di stampo luziano, è anche vero nella sua poesia agisce un contro meccanismo di esposizione dell'io al disfacimento. Queste due forze caratterizzano tutti i versi della raccolta. Lo stesso autore in una recente intervista ha messo l'accento sull'essenza "impressionista" delle sua poesia, dove l'io più che dire se stesso, viene detto dalla ferita della parola. I riferimenti filosofici non mancano in questo libro, sono quelli della formazione del poeta, Agostino su tutti. Ma per volontà etica e per pregnanza e precisione di sguardo non sfigurerebbe nella silloge di Poletti una proposizione di Wittgenstein che recita: «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo. C'è realmente soltanto un'anima del mondo, che io di preferenza chiamo la mia anima, e in base alla quale solamente concepisco le anime degli altri». Nella poesia dal titolo *Chiaro il resto* troviamo i bei versi che recitano: «Su per la collina, poi in cima / l'ordine di un disegno, la casa, / pare un cerotto messo al prato. // Confuso, il viso / prestato al paesaggio, / ferito dai giorni […]». Anche in questa composizione lo sguardo del poeta sembra schiacciarsi sulla grata della parola. Qui si parla chiaramente di un disegno della mente interrotto dall'immagine della casa. La parola, la ferita di cui sopra, è allo stesso tempo riparo, rimedio. Il solo possibile. «Così chiaro il resto, / sul monte appena distante / il valzer nemico / inizia in un momento. // Si, arrivano, non c'è tempo, / la piastrina smetterà / di ricucire il sangue. / L'uomo preparato a questo. / È quel che pensavo, / è ciò che amo e lo riconosco». Questi sono tra i versi più forti del libro, cantabili in una filigrana di assonanze, dove si riconoscono richiami a Celan e al primo Zanzotto. L'ermetismo, di cui Poletti pure si nutre, è superato dalla volontà di stare tra gli altri, di farsi testimonianza della condizione comune. In questo la versificazione di Poletti sembra mettere insieme le due fasi della poesia di Luzi, quella precedente alla raccolta *Nel magma* e quella successiva, che ha il suo culmine nel *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Le tracce di quanto diciamo si fanno più evidenti nel proseguire la lettura di *Porta a ognuno*: «Brucia al sole aperto degli auspici, / fino alle posizioni del sangue, / la nostra attesa. Ci portiamo / dal meccanismo del rifugio / al labirinto dell'alfabeto. // È qui — qui sopra — / che chiamiamo / qualcosa, qualcuno. / Un grido, un giorno. […] Come le mani, così i pensieri / si aggrovigliano. È vero, / c'è odore di camino. // Il futuro dell'io che brucia / annuncia il freddo. // Al rifugio, certo, / torneremo» (*Il rifugio*). Anche nella poesia *Grammatica* troviamo lo stesso procedimento: «Forse nessuno si è mai ritrovato / su questa, su altre pagine. Nemmeno /

www.andreatemporelli.com

di me c'è traccia. Non mentire: / la vita ci vuole / fuori dalla letteratura». La parola cattura ancora una volta nel bivio, nella sua funzione elementare di "gabbia gettata sul mondo". Non si tratta di decidere per l'elemento simbolico o naturale, bisogna ricordare che la parola poetica, qualsiasi sia la sua forma o espressione, riconduce chi legge, e chi scrive, alla condizione originaria dello *zoon*, al nostro essere una ferita della natura. Ma la parola è anche memoria della nostra faglia naturale, memoria dello spazio creaturale che ci è dato vivere. Questo spazio è da dire sempre e comunque, non è acquisito mai del tutto. Da qui il cammino. «Ricordami, se dimentico / questa luce naturale. Entri pure, / mi tocchi se vuole, poi via / dalla mente, e si sbrighi, sul foglio» (*Ricordamelo, per favore*). Non esiste un luogo che ci contenga, non esiste parola che ci acquieti. Questa è la cifra della nostra animalità, ed è da sempre la cifra del tempo.

Vincenzo Frungillo

Giovanna Rosadini, *Unità di risveglio*, Torino, Einaudi, 2010

Non avrei letto *Unità di risveglio* se non avessi conosciuto Giovanna Rosadini e non fossi stata attratta dalla sua gioiosa umanità, per un pre-giudizio (stupido come tutti i pregiudizi) sulla poesia dichiaratamente autobiografica e rivolta a fatti tragici. Il libro (che arriva subito dopo *Il sistema limbico*, Atelier 2008) in effetti racconta come, a seguito di un banale intervento ambulatoriale, l'autrice sia entrata in un lungo coma e quanto una tale esperienza le abbia cambiato la vita. Il pregiudizio mi avrebbe privato del piacere di una poesia profondissima e semplicemente bella: di certo si esce da questo libro cambiati. Ma la vita è fatta di incontri inattesi, di crescite che avvengono nei più impensati modi.

Nella prima sezione del libro, scritta prima dell'incidente, singolare e straordinaria, dal titolo *Sintomi*, composta di flash (quattro righe su ogni pagina, meno del meno, in un levare continuo), Rosadini ci rende testimoni di una premonizione su quanto le sarebbe accaduto di lì a poco. Pagine profetiche, dove la mente viaggia per brevi appunti metafisici eppure ricchi di appigli fisici: «Ho perso la mia luce di bambina, ragazza / integra di arie e intuito e musica fusa al fuoco // della corsa attraverso la mattina, quell'abbandono / fragile e solare che al fondo non perdona». È la parte più significativa di questo libro, quando ancora nulla è accaduto e tutto intuito. Ed è in quella rima di indeterminatezza che s'insinua la poesia, fra mistero e vita. Le immagini riportano alla pittura astratta e tragica di Rothko, dove corpo e pensiero non hanno spazio, né respiro: «Potessi strapparmi a morsi questa pena, / tagliola che mi serra l'anima, acciaio inesorabile // che mi imprigiona — potessi amputarla, / questa zampa ormai avviata alla cancrena».

La seconda sezione è una *Terra di nessuno*: «Abbiamo tutti un segno rosso sulla gola — / la traccia del passaggio che non ci ha risparmiato, / gli anziani dallo sguardo un po' svanito / e i giovani che nulla ormai rincuora. / Io sto nel mezzo: / e non mi sono mai sentita così sola». Il verso via via si fa più disteso, a volte narrativo, l'endecasillabo si mescola a settenari in assonanze e rime sapienti.

Partecipiamo di un viaggio dove il tempo è un'entità inutile, i sensi guastati come un telefono rotto. Sembrerebbe un caos liquido e primordiale, ma c'è una stonatura, che rovescia tutto: un io che osserva e che esprime il suo *pathos* là dove dovrebbe essere buio e silenzio: «Il silenzio pullula di voci […] buchi neri nello spazio curvo / *dove il pensiero si riavvolge*». C'è una dualità drammatica, la sensazione è quella di una continua bilocazione dell'autrice.

www.andreatemporelli.com

Il corpo è manipolato da altri ai quali è necessario affidarsi, si diventa pazienti per caso: «Dall'essere persona all'essere paziente / ci passa proprio niente , una polvere / d'istante [...]». La coscienza che con questo suo corpo insensato qualcuno sia riuscito a stabilire rapporti e che l'amore esiste e resiste "nonostante", arriva lentamente, fra un rialzarsi e un ricadere giù. Cominciano ricordi, presenze, riconoscenza, qualche accenno al noi, al tu: «E non riesco / a pensarti: / la gioia della mente / sta / nel corpo».

Nella terza sezione, con la quale termina il libro, troviamo un *nostos*, una Itaca, che dopo la guerra e la navigazione appare in lontananza: «L'amore sorprende come pioggia / nel buio — e siamo fradici, senza riparo, ancona lontani dall'alba». Dopo il viaggio la vita cambia, ci indica Rosadini; e così i valori e lo sguardo sul mondo: «Come a giocare una partita, / la palla può deviare traiettoria / basta un colpo di vento o una lacuna: / quello che in fondo conta è *aver fortuna*».

Lentamente è possibile ritrovare cielo, colori, vita: «Inscriversi nello spartito orizzontale / di nuvole, indaco cielo e azzurro mare / nel pentagramma che inizia dalla costa...».

Rosadini ci lascia con un interrogativo rivolto già a un "dopo" di speranza; l'ultimo verso del libro più che una domanda è un felice auspicio: «ritroveremo il luogo, il corpo che abbiamo abitato?».

Anna Elisa De Gregorio

Cesare Viviani, *Infinita fine*, Torino, Einaudi 2012

È scarna, è asciutta, non porta ornamento la parola della fine; è propria della verità che, in questo libro, sembra apparire quasi per caso nel mezzo di un discorso, libera dalle intenzioni, dolorosa ma spietata, perché il poeta non è l'autorità che nomina dall'alto, ma leva incessantemente ciò che non è essenziale, senza la prigionia del valore. È frammento, procede secondo necessità.

Dice Viviani in *L'artigiano dell'invisibile: incontro con Cesare Viviani*, una bellissima intervista a cura di Mariarita Buratto, che la frammentarietà, grazie alla brevità della forma, mostra la precarietà di ogni dire. In *Infinita fine* il «vano del tempo» è il non detto del bianco della pagina, passato e futuro, mentre la parola presente si dà come breve tensione che si spegne nel silenzio.

Il decentramento continuo della voce in queste poesie è un guardare alle cose fuori dal punto di vista; tutte le persone del discorso sono rappresentate e nessuna gode del privilegio dello sguardo, perché davanti alla fine le differenze possono stare vicine senza gerarchia. L'io, quando appare, si apre al tu e al voi. Prevale però il noi, voce della condizione umana universale, che sovente si fa pura asserzione dell'impersonale, verità.

Tale voce, infatti, una e molteplice, non appartiene all'identità, ma proviene da un nessun luogo-anche qui non ci sono titoli a capo dei componimenti, in una fuga da qualsiasi sintesi riduttiva del reale, dalla tentazione dell'argomento, dal suggerire una risposta al lettore; essa mostra la misericordia per le cose del mondo mediante l'ironia, «il cigno senza preparazioni», un modo elegante di non dare troppa importanza alla tragedia dell'uomo nel contesto dell'infinito e della natura, perché «non c'è bisogno di inventare alcunché, / di scomodare il drago», come si legge in una poesia dedicata a Mario Luzi in *Credere all'invisibile* (2009).

Il susseguirsi di esempi, di rapide storie, di considerazioni, di domande in questo ultimo libro di Viviani non lascia spazio alla compassione per l'inevitabile fine dell'uomo. Se in *Credere all'invisibile* prevale il vuoto necessario a far spazio alla grazia, in *Infinita fine* viene esplorato il lato doloroso e umano dell'assenza di qualsiasi compensazione. La

www.andreatemporelli.com

condanna, la punizione, la salvezza, la soddisfazione, il perdono, l'applauso, la protezione, la valutazione, il conforto, il giudizio, il rimedio, esperienze che lampeggiano in questi componimenti, sono il tentativo di contenere un male che è illimitato, senza origine, e un bene immisurabile, sempre e comunque sovrabbondante rispetto ai nostri tentativi di accoglierlo; sono il bisogno di ricondurre l'infinitamente aperto a una dimensione umana, dove forse solo l'attesa, il servire, l'obbedire come accettazione della Necessità, rappresentano modi di essere nel mondo che si legano al Limite, invece di negarlo («Non c'è Dio che punisca, / o perdono che lenisca il male. / Nell'accanimento / del lavoro manuale scoprì / che la salvezza era servire, / servire e obbedire.»). Anche il lavoro manuale ci costringe infatti a toccare le resistenze della materia, si fa preghiera e salvezza perché in costante rapporto con essa, che «né lodata né vituperata dura», nella libertà dal pensiero e da noi stessi, in quanto pura attenzione dei gesti, essere per Altro, per l'opera da fare.

La compensazione impedisce l'accettazione del vuoto, che è accettazione del Limite, «atto sovrannaturale», come scrive Simone Weil. «È difficile accettare / che la bellezza è senza autore. / Per questo immaginiamo un creatore», scrive il poeta senese.

Il primo limite dell'uomo è già "questo corpo" distante da tutti gli altri corpi, questo corpo che dopo la morte diviene oggetto spartito nelle parole di chi rimane; non si può concepire la fine che è infinita, che è un gesto, aperta e contradditoria come lo spegnersi e l'avanzare («Raffigurarsi l'infinito / nella mente, / a un cielo segue un altro cielo, / e poi un altro, e un altro ancora, / e chi lo pensa / è come se avanzasse, / avanza, avanza sempre. / È solo questo l'infinito. / O ce n'è un altro che è / lo spegnersi delle stelle, / e dello sguardo, / per sempre?"), perché richiede di non relazionarsi ad essa in termini umani, desiderosi di sicurezza, quasi oggettuali, cioè chiusi, identitari, limitati (così accade nella scena della guerra, sfondo ricorrente in questo libro, in cui è svelata l'illusorietà di una netta differenza tra vincitori e vinti, nemici e cari; la massima 'oggettualità' è il corpo morto del defunto, convocato a piacere dai vivi: «Ben più solidi gli oggetti / che colui che trapassa. / Ma chi trapassa diventa oggetto, / e acquista / in solidità e durata»; «I nostri cari scomparsi / possiamo convocarli con il pensiero / quando vogliamo, / e poi allontanarli, licenziarli / a nostro comodo»).

Non si può perciò credere, sembra suggerire Viviani, che le nostre umane distinzioni, i limiti dati da noi, abbiano a che fare con il Limite che, invece, è illimitato («Noi siamo qui a distinguere / la farina e la polvere, / mentre il tempo silenzioso deteriora / le nostre ossa»); come scrive molto chiaramente Claudio Bagnasco in *Limite e ritmo* («Atelier» n. 65), «l'istituzione dei limiti è il tentativo di rimuovere il Limite», il quale «non può essere toccato, vissuto, conosciuto. Vivere a ridosso del Limite significa vivere al di fuori dell'aspetto consolatorio della vita».

Il Limite è una continua e aperta perdita. La ragione, sulla quale si fonda la potenza umana, è in realtà limitata, confusa, non sa distinguere; e andare alla morte è un venir meno. Non c'è preparazione, solennità davanti alla fine, siamo persino ridicoli («Anche l'ultimo passo, / quello incontro alla morte, / fu un penoso incespicare»). E il ridicolo ci porta con amaro sorriso a confrontarci con il nostro limite e la nostra piccolezza, attenuando la presunzione umana di onnipotenza, che in ultimo si rivela reale impotenza: «A volte non c'è altro rimedio / al male dei nostri cari / che camminare nei corridoi, / avanti e indietro».

Infatti, anche i valori hanno un limite, dal momento che «ogni cosa ha avuto tutti i

www.andreatemporelli.com

significati», come si legge in *Infinita fine*; questo procedere del poeta per via negativa non è però assimilabile a qualsivoglia tentazione nichilista, rappresenta piuttosto una critica all'ansia di oggettività dell'uomo davanti alla vita e alla sua fine, come la presenza, anche qui, come già notato da Stefano Verdino nelle altre opere di Viviani, di numerosi aggettivi costruiti con il prefisso 'in-' lascia intendere. La fine di ogni cosa pertiene all'ordine della natura, dalla quale l'uomo si illude di poter separarsi mediante la macchina e le proprie potenti invenzioni, ma che, anche nella sua immobilità e nella crudeltà dei suoi «roditori neri» e dei predatori, è la vastità che ci contiene: «Tutti ci illudiamo, / perché non ascoltiamo / ciò che dice la natura. / Ma basta guardare a lungo / la terra e il cielo / per cominciare a intendere / che siamo ospiti».

Spostando l'attenzione sul "corpo della poesia", a partire dalle considerazioni precedenti, si osserva come quest'ultima non possa rifugiarsi nel canto e nella melodia, nella costruzione di immagini, davanti alla fine, significherebbe rimuovere il Limite, che non ha dimensione, perdersi nella fantasia e nella immaginazione, in una continua deviazione e trasfigurazione. Procedere per immagini vuol dire recuperare le forze da ciò che non c'è, dall'irreale.

È il momento perciò di guardare le cose veramente, sembra suggerire Viviani, passivamente, senza la furia invadente del soggetto che con coraggio cerca la salvezza in un mondo altro, nella stessa costruzione di immaginari o di oltremondi; bisogna assistere al venir meno di sé, alla propria paura, come faticosa accettazione dell'impossibile controllo sulla realtà, intima ed esterna.

L'immaginazione, scrive Simone Weil, è anch'essa una compensazione, una fuga davanti al reale, «è menzognera», come il male. Guardare come le cose si danno a noi e non come vorremmo che esse fossero, tale pare essere l'orizzonte di questa poesia di Cesare Viviani, attento alla dolorosa verità; «amare la verità significa sopportare il vuoto; e quindi accettare la morte», afferma Simone Weil, sempre in *L'ombra e la* grazia, e conclude, «La verità sta dalla parte della morte».

È importante altresì ricordare che «La verità non la dice il detto», come scrive Viviani in *Non detto, indicibile* («Atelier», n.18).

Allora non è l'immagine, e quindi lo sguardo, il luogo di questa poesia, ma il suono, l'ascolto. Accade che la rima, quando presente ('scartavano'-'diventavano'; 'autore'-'creatore'; 'sensazioni'-'invenzioni'; 'vincitore'-'superiore'-'muore'; 'intanto'-'santo', 'avuto'-'vissuto', 'amare'-'solare', etc.), sia unica in un solo componimento («Una natura come questa / non era stata pensata, / ma c'era sempre stata, / complessa, prima non immaginata, / ora è stata inventata, / c'è.») o addirittura identica, ('ragione'-'ragione'; 'Salvatore'-'Salvatore'; 'trono'-'trono'; 'salva'-'salva'; 'fede'-'fede'; 'macchina'-'macchina', etc.), fino a divenire ripetizione di parole, annullandosi nel suono, come le strutture anaforiche sembrano suggerire («perché dovrei avere dubbi? 'Perché dovrei credere»; «Ho raccolto»-«Ho coraggio»-«Ho combattuto»; «Oh la condotta»-«alla condotta»; «ma non parliamone»-«non parliamone»; «infinito il male»-«infinita / l'attesa»; «di sporgersi dal trono»-«di sporgersi da un lato»- «parlavano, parlavano, parlavano»; «bevevano, bevevano»; «più la danza è voluttuosa, / più i movimenti frenetici, / più lo spettatore promette mari e monti»; «la fede nella parola salva. / La parola «paradiso» salva. / La parola «angelo» protegge»; «Fanno tutto i mesi e i campi, / fanno tutto loro») quasi in una preghiera, che riconduce l'attenzione del lettore sulla sonorità, nella contemporanea e paradossale apparente enfasi sul significato che ogni iterazione produce. Nel prendersi gioco della

www.andreatemporelli.com

rima, come dimensione del poetico per eccellenza, Viviani pare sottolineare, al contempo, l'importanza del suono, materia immateriale e fragile della poesia.

Sono infatti le trame sonore continue e fittissime, intrecci che resistono alla dissoluzione, a costituire, a mio avviso, la forma di questi componimenti: senza la pretesa di dimostrare ciò di cui si fa esperienza, si invita ad osservare, a titolo d'esempio, la variazione su un medesimo suono e le numerose allitterazioni di 't' («Ci sono tanti elementi di distrazione. / E se temete un agguato / e andate da un potente / a chiedere conforto, / vi distr*agga* la presenza inaspettata / di lei. / Lei ha uno strumento influente, / una med*aglia*.»); la ripetizione di parole sdrucciole, qui con la medesima funzione grammaticale, («Entr**a**vano e usc**i**vano continuamente / le molti**t**udini. / I più anziani / rallent**a**vano, risparmi**a**vano energie, / si dedic**a**vano a operazioni s**e**mplici, / evit**a**vano la complessità dei discorsi / e dei pensieri») che rallenta il ritmo, come quando le cose vengono osservate da vicino; la ripetizione è unita alla variazione («Le cose trascur**a**te, rifiut**a**te, / rim**a**ste a terra, mai esalt**a**te / e mai vituper**a**te resistono, / lungo il pendio della mon*tagna*, / sono loro ad accomp*agna*re il mondo, / insieme alla pioggia e al v**e**nto, / sono loro a essere / vinc**e**nti, perman**e**nti») in cui la passività dell''-ato', delle cose ferme, con il suo suono concluso, è e si apre in volo nell''-ente', nel suono del vento. Ancora un esempio per mostrare come la relazione tra le parti sia sonora prima che logica può essere il seguente: «Non è la ra*gio*ne, / con la *lo*gica e il *buo*n senso, / che ci libera dall'er*ro*re. / Quelli con le divise dei nemici / erano i nostri cari / che si erano travestiti / da nemici e volevano / prendersi gioco di noi. / Ce ne accorgemmo / dopo averli uccisi. / Non ce la fa la ra*gio*ne a diradare gli abbagli.».

È interessante notare che il verso dei componimenti di questo libro eccede raramente l'endecasillabo, la tensione della poesia si dà internamente, mediante l'*enjambement*, non cerca lo spazio del silenzio circostante, si attiene a una misura tradizionale.

Come si è visto, più la poesia sembra entrare in una dimensione referenziale e narrativa, apparentemente coinvolta unicamente da un chiaro contenuto, più la sonorità si fa strutturale, interna, quasi a mettere in guardia il lettore davanti alla tentazione di un pieno, di cercare risposte, pur nella perentorietà di un limpido messaggio.

È il suono a liberare dai significati. La materia sonora ci avvisa dell'importanza di una verità che non è mentale ma sovraesperienziale a partire dal corpo, il primo limite naturale; in *Infinita fine*, a differenza dei primi libri di Viviani, il suono, che ha che fare con l'indicibile, non è oggetto di sperimentazione intenzionale ma dimensione di Limite che tende al silenzio.

Scrive ancora Viviani sempre in *Non detto, indicibile* che «l'espressione più semplice, l'emissione di un suono, può essere considerata la forma più alta di vita spirituale» e che il suono è forse «il punto di contatto del dicibile con l'indicibile», del senza tempo con il tempo, per usare parole elotiane, «l'unico indicibile esperibile».

La vitale contraddizione di questa poesia si muove tra la brevità e la ripetizione: dire la verità come si dice una orazione, attraverso la presenza delle medesime parole conduce alla massima disincarnazione che le trame allitteranti comportano, in quanto puro materiale della poesia, simili alle cose di natura, legate alla terra. La lucida brevità ricorda il silenzio che, incommensurabile, precede la parola, come a ricordare che il non detto è più importante del detto.

L'iterazione, nella sua continuità, svincola dal pieno del contenuto, conduce al suono, alla tensione come dimensione di massima

www.andreatemporelli.com

apertura percettiva.

Quindi la fine si fa infinita.

Giovanna Piazza

NARRATIVA

Lino Angiuli, *La panchina dei soprannomi*, Bari, Gelsorosso, 2011

La traiettoria costante della scrittura di Lino Angiuli, cui «Atelier» ha dedicato un numero recente, è l'esorcismo del dolore e della morte dato in affido alla voce di dentro del suo demone ironico e malandrino, anche quando, come in questo caso, sceglie per la prima volta la misura del racconto abbandonando il consueto versante della lirica. In realtà il tono più disteso dell'affabulazione narrativa, già per altro esperito dall'autore nella forma della favola e dell'apologo, è scandito da inserti poetici strutturati sulla base di un codice chiuso che allinea con ritmo regolare cinque terzine in rima dantesca. La modalità letteraria adottata è dunque quella del prosimetro che mima le movenze popolari della filastrocca e della litania, sempre giocate sul filo di un umorismo asprigno e di un realismo amaro.

Del resto, la musa giocosa angiuliana si avvale da sempre dello scioglilingua e della tiritera come strumenti espressivi primari. Alla fionda viene preferito lo sberleffo. La lente irriverente dello scrittore filtra un paesaggio di poveri cristi, anime perse che nascondono in petto una spina come fosse un segreto da confessare solo faccia a faccia col padreterno. A trafiggere la carne viva dell'anima è in certe remote contrade meridionali la lingua acuminata della comunità, che battezza i suoi appartenenti con nomignoli simili a schizzi velenosi che travestono un luogo comune dell'apparenza di una verità consolidata. Ma, si sa, niente è come sembra. Il tribunale del popolo affigge in piazza le sue sentenze che hanno il crisma dell'inappellabilità neanche fossero quelle pronunciate da un minosse infernale. Ma per l'individuo ciò che davvero conta è, come dice Goethe, essere sposato con la propria coscienza. Sicché la panchina rappresenta una specie di sfogatoio dove un'umanità dolente e derelitta poggia in solitudine il lato oscuro del cuore. Qui l'anima cerca un rifugio temporaneo dal blablà della società e reclama il suo diritto a un'audizione pubblica fatta di risonanze interiori. Il racconto-confessione si fa occasione passeggera per lavare l'anima dagli sputi che la vita le rovescia addosso.

Ne viene fuori una silloge a incastro di storie all'angolo, vite sbrecciate, in cui ciascun personaggio assume come interlocutore intimo un anonimo sedile dove si deposita via via la ruggine dell'odio ma anche qualche granello d'amore sotto la vernice opaca e sbiadita dei ricordi. Magari il morso di una disperante solitudine concede ogni tanto una tregua. E sarà pure che anche la felicità va ad annate, come il vino e l'olio. Tuttavia gente come Nununno, Tella, Ualicchio, Tutuccio, e via dicendo, compongono un acquerellato paesaggio di figure fuori della grazia di dio, ammaccate e maltrattate dalla vita, inesorabilmente marginalizzate. Confinata sulla superficie dura del legno o della pietra l'anima si congeda giorno per giorno dalle tenui illusioni della vita, dalla soffice consistenza dei sogni. La vagheggiata purezza dei sentimenti non è che un cilindro su un abito logoro. A poco a poco la vecchiaia ti prende le misure come fa il becchino con la bara. Proprio il dialogo tra vivi e morti forma la tela di fondo di uno dei dodici racconti dell'antologia ma finisce per costituire la dominante espressiva dell'intero libro nonché della poetica angiuliana *tout-court*. La scrittura è il *medium* per riannodare il filo spezzato con un mondo ctonio, con i fantasmi di un passato contadino e arcaico su cui la mano invisibile della civiltà

www.andreatemporelli.com

industrializzata e globalizzata ha posto una pietra tombale. Come nella vicenda di Coletto, che viene seppellito dai suoi parenti nel podere di famiglia, sotto cui si estende una necropoli antica. La terra degli antenati nasconde nel suo grembo un'arcana verità che riposa da sempre in pace ma che mantiene ininterrotto il suo dialogo muto con le nuove generazioni. Questi lontani progenitori, questi antichi padri sono i portatori sani di una cultura ridotta a un rudere cadente. Eppure le tracce di questo orizzonte rurale occiduo sono ancora disseminate dentro il tessuto guasto della modernità cittadina e televisiva. Angiuli si muove come un abile equilibrista lungo la linea di faglia che separa questi due universi. L'età consumistica ha fagocitato l'era agricolo-pastorale ma non ne ha metabolizzato del tutto le scorie. Lo scrittore si bilica tra un microcosmo arcaico residuale di cui si è detto a suo tempo "strafiglio" e l'angosciante omologazione del presente. Si fa cantore di un antagonismo epocale. Il poeta contadino si misura con le inquietudini del progresso. Si fa pittore di contrasti tanto da scegliere l'ossimoro e il paradosso come tonalità di base della sua tavolozza. E i suoi 'panchinari' altro non sono che i simulacri di una condizione scissa e frantumata della contemporaneità. Non a caso sotto accusa finisce una società manichea che mette i buoni da una parte e i cattivi dall'altra.

La denuncia di questa frattura storica, che l'individuo vive come dramma personale, è delegata a una scrittura di pancia, viscerale, infarcita di allusioni grevi e volgari che rimescolano zolfo e olio santo. L'oralità dello stile, che non rinuncia alla grazia di una sua intrinseca musicalità, quasi un recitar cantando, è sorretta da una dialettalità che non è mai ricerca di colore, declinazione oleografica e macchiettistica, ma formula gnoseologica, opzione linguistica sperimentale e dilemmatica tesa a un'indagine antropologica della realtà. Un idioma spurio, contaminato, magmatico, in cui suoni, metafore, modi di dire, aforismi, anacoluti, sgrammaticature formano le budella aggrovigliate, calde e palpitanti, di un corpo unico. Una lingua sanguigna, carnosa, densa, pastosa, grumosa, che, dentro una rutilante e giullaresca mescidanza di lemmi, perifrasi e costrutti sintattici, non solo tritura il muro che divide l'italiano dal vernacolo, sin quasi alle soglie di una irridente e sferzante volontà profanatoria dei codici verbali canonici, ma sfarina, e questo pare essere il dato più appariscente di questo ultimo libro, la barriera tra verso e prosa, lirica e narrazione.

Salvatore Francesco Lattarulo

Davide Brullo, *S*, Milano, Marietti 1820, 2010

La sinuosa *S* che dà il titolo a questo eccellente libro (romanzo? meditazione filosofica? diario? affresco immaginoso? epistolario?) di Davide Brullo, potrebbe alludere a una marea di significati diversi. Forse indica l'iniziale di un nome di donna (l'amata, l'odiata, la sola immaginata…) o di un figlio (il Samuele bambino cui si deve il disegno della tartaruga in copertina) o di un luogo (e allora la mitica e irraggiungibile Samarcanda, o l'infernale carcere di Sing Sing). Ma potrebbe anche voler suggerire salvezza, sesso, satana, serpente, sacrificio, storia, speranza, silenzio, sortilegio, specchio, schizofrenia, sofferenza, strategia, suicidio («Debbo sempre ringraziare mio padre: il suo suicidio ha concesso il mio esordio nella storia — o la mia definitiva espulsione: la sua morte è la sola garanzia della mia regalità. Senza di essa non sarei nulla, da allora sono costretto a riscattarla, forzandomi a vivere»). E la condanna a vivere è per Brullo anche costrizione ad esprimersi sulla pagina, attraverso la scrittura: che salva e vendica, inchioda ed esalta. *S* come scrittu-

www.andreatemporelli.com

ra, quindi, celebrazione della parola intesa come Verbo, unica possibilità di incarnazione e immortalità («le parole sono gesti inesorabili», «Alcuni pensano che la scrittura dovrebbe far esplodere le cose, i corpi, espanderli fino all'irragionevole: io so che deve contenerle, custodirle come dentro un astuccio in cui si strofinano anelli», «Una scrittura che afferma, precisa e superiore come un ordine, non reclama un lettore ma un fedele»). Custode del miracolo dell'espressione, artefice di una creazione che lo assimila a un dio minore è quindi lo scrittore, il poeta, il regista che sa intrecciare frasi e immagini in un caleidoscopio vorticoso e assillante di emozioni e turbamenti, cui si deve negare solamente il *rigor mortis* dell'imperturbabilità, dell'indifferenza, della freddezza. *S*, dunque, soprattutto come "sé". E il libro di Davide Brullo è un gigantesco monumento, una narcisistica, ammirata, ansiosa ricostruzione ed esaltazione del proprio io psichico, della propria coscienza di uomo e artista: vita brulicante e malattia paralizzante, animali e cose, infanzia e senilità, corruzione e nobiltà, bene e male, persino dio, sembrano vivere in funzione della rappresentazione dell'occhio implacabile, feroce, di chi li descrive, distruttivo e violento anche nei riguardi di se stesso. Una sorta di Zarathustra «radicale… intransigente», animato da una «truce ossessione», è il ritratto che Brullo offre di sé: «Sono inappagato e famelico», «domando l'inconcepibile, pretendo l'inafferrabile…. pretendo devozione», «non sopporto le cose parziali, interrotte, misere», «so di essere incapace e inadempiente, per questo sono superbo», «non posso pensare a una creatura che non abbia il mio volto», «ogni mio giudizio è infallibile, inappellabile», «Semplicemente, ambisco al genio, ed esso, nella sua ambivalenza e tirannia, si dimostra con perfezione nella scrittura», «La mia qualità è quella di essere un uomo espulso dalla storia: pervertendo ogni idea di destino sono immune alla pena e alla compassione…»

In questa ansiosa bramosia di assoluto, in questo totale e ossessivo scorticamento di sé e del reale, insofferente di qualsiasi tenerezza e indulgenza, Davide Brullo incide con l'analitica cupezza di un anatomopatologo il rapporto con ogni alterità. L'amore assume contorni cannibaleschi e onnivori, in uno sbranamento reciproco che non lascia alcuno spazio alla leggerezza, all'affettuosa comprensione, alla delicata e rispettosa dedizione. Una vertigine dei sentimenti e della fisicità possiede gli amanti, scorporandoli dalle loro individualità per farne un essere unico e mitico, quale forse quello del Simposio: «Ti amo come se fossi il prototipo dell'uomo prima della caduta, poi abortito: come se tu fossi la valle e io l'eco che la stringe e crea. Ma ciò che ti dico non ha testimoni, è nostro. Concedimi questo spreco. Di essere mortale e assoluto, consumandomi ora, per te», «Se ti dicessi che spero in una catastrofe di cui noi saremmo il solo resto, cosa penseresti? Probabilmente ci odieremmo, giungeremmo a sopprimerci, perché è l'impossibilità dell'unione a unirci, la perversione del tradimento a darci l'idea dell'ebbrezza e dell'eternità.»

Il mondo intorno assume allora i caratteri apocalittici di un *day-after*, rovinoso e perturbante, in perpetua e orrifica metamorfosi, in cui persino gli oggetti più quotidiani (una tazza, un barattolo, una piastrella…) si deformano alterando i loro confini, trasformandosi in altri oggetti, corpi, animali.

Le città, desolate in un'atmosfera kafkiana di solitudine metafisica, sono invase da colonie di insetti, lucertole, gabbiani, cani e lupi (o dal preistorico, minaccioso varano), che le costringono in scenari da incubo, da flagello biblico e maledizione cosmica: «Vedo scorrere sulla via, di fianco al cancello screpolato, moribondo, bestie impreviste. Creature che non ricordo di aver visto in

www.andreatemporelli.com

alcun manuale, esseri che forse reclamano un creatore. Sfilano di fronte a me, in una marcia dimostrativa.» È straordinaria e ammirevole la maestria descrittiva di Brullo, la sua capacità visionaria di squadernare sotto gli occhi del lettore immagini di una concretezza quasi filmica, coinvolgendolo emotivamente, impressionandolo. Se poi la scrittura si concentra nell'analisi delle figure umane, ecco che da pura rappresentazione figurativa assurge a meditazione filosofica sull'imprescindibilità del male, sulla sua non riscattabile necessità. Vecchi e bambini dominano la scena del mondo, gli uni mortificati nel disfacimento repellente del loro corpo («Gli occhi della vecchia erano bianchi e vertiginosi, e nel loro incavo si era impiantata una colonia di formiche…»), gli altri vendicativi, crudeli, mutanti, in preda a istinti omicidi e distruttivi: non esiste innocenza, nell'infanzia descritta da Brullo, né pietà o solidarietà. «A turno, manovrando un coltello di pietra, i bambini affrontarono il colpevole, stordito, estasiato, scavandolo ed estraendo un pezzo dal suo corpo. Roteavano, ebbri, ciascuno con il proprio coccio sanguinante, come se fossero mostri primordiali che illuminino il cosmo muto, sabbioso, impugnando stelle comete». Quali possono essere le radici di cui si è nutrita negli anni la scrittura così sapiente, meditata e vibrante di Davide Brullo? Senz'altro ritroviamo i toni appassionati dei profeti, da Isaia a Geremia, e le esaltate allucinazioni dell'Apocalisse; ma anche l'indignazione dei mistici e dei predicatori medievali, e qualche immagine dantesca. E la lettura partecipe dei più noti narratori americani del '900, da Faulkner all'ultimo McCarthy; passando attraverso il rumeno Cioran di *Squartamento*, fino all'assorbimento di alcuni echi da Ceronetti e Sgalambro. Frasi severe, asseverative, pregne di un gusto gnomico per la sentenza, per l'aforisma dilatato in constatazione, in tesi teorica che non ammette deroghe o appelli. Alla densità compatta di questo libro, e all'altezza indiscussa della sua prosa, nuocciono forse una ventina di pagine finali, una sorta di memento composto da illuminazioni poetiche, simil-versi scanditi da trattini di separazione, che poco aggiungono alla ricchezza fremente delle pagine precedenti. Le quali trovano la loro disperante giustificazione in affermazioni come questa: «Non ho alcuna ambizione se non quella di estenuarmi, liberandomi dal carcere delle parole e della mia storia.» Ovviamente non condivisibile da chi legge Davide Brullo, e si augura invece che lui continui a scrivere narrativa così nobile e coinvolgente, sofferta e imperiosamente rigorosa.

Alida Airaghi

SAGGISTICA

Paolo Lagazzi, *Le lucciole nella bottiglia*, Milano, Archinto, 2012

Quello di Umberto Piersanti è un mondo inconfondibile nella produzione poetica novecentesca italiana, tanto che Paolo Lagazzi, uno dei maggiori critici, gli ha dedicato un libro dal titolo *Le lucciole nella bottiglia*, in cui, attraversando tutta l'opera dello scrittore urbinate, ripercorre versi, brani, luoghi, tempi, incontri e vicende fissati negli articoli e nei saggi pubblicati dal 1994 ad oggi. Colpisce di Lagazzi la capacità di individuare l'infallibilità della parola-cosa di Piersanti: cioè il nerbo che unisce la vibrazione sonora, la nomenclatura delle piante e dei fiori, i colori e i sapori della poetica con l'universo concreto, terrigeno, con «il rumore delle vita» tra la città ducale e le campagne, tra i palazzi rinascimentali e gli altopiani delle Cesane.

Scrive Lagazzi nell'intervento introduttivo: «Certo, nella voce di Piersanti il sentimento del tempo fluiva inarginabile. Basta-

www.andreatemporelli.com

va che mi parlasse della brevità della fioritura dello scòtano perché un brivido leggero increspasse quel cielo così perfetto o risvegliasse nella mia mente la propensione a sentire una specie di dolore perfino nell'acme della bellezza». C'è un punto fermo nell'analisi di Lagazzi, che molti critici non hanno saputo esattamente individuare in Umberto Piersanti: la vicinanza anche emotiva ad Attilio Bertolucci. Dalle Cesane a Casarola il passo è breve, se si tiene conto dell'*ubi consistam*, l'ambiente naturalistico, seppure così diverso. Irto e selvaggio quello di Bertolucci, morbido e ondoso quella di Piersanti. Il sentimento geografico riferito ad un luogo perso è lo stesso, come pure l'evidenza fondativa in un'area precisa. Aspetti che i due poeti inscenano in un quadro che va ben al di là dell'assimilazione realistica o solo contemplativa. Del resto Umberto Piersanti lo ha detto che «dove tu hai percepito il mondo e ti sei formato, quello è il tuo luogo». Perdite e fughe compaiono di continuo, come il bisogno di fermare il tempo, il confine dell'anima, quel qualcosa di sfuggente e bruciante sin dall'infanzia. Paolo Lagazzi indaga nel profumo dei momenti e in un aroma che si libera nell'aria, un'esperienza che in Piersanti, a differenza che in Bertolucci, include anche l'elemento visionario come la presenza dei folletti maligni e della fata incantatrice. Emerge in modo netto la triade delle raccolte einaudiane e in particolare *I luoghi persi*, che si esprimono, annota il critico, con «parole di carne e d'erba, di pelle e di foglie». Lo stesso gioco infantile di racchiudere le lucciole nella bottiglia rievoca una scia di luce passeggera, uno stupore destinato a finire presto, il battito del tempo che scorre inesorabilmente e che sembra possa addirittura essere respirato, oltre che visto.

Il libro si conclude con un poemetto inedito nato come canto orale mentre Piersanti camminava tra le gole e le rupi del Furlo: «che bianche quelle gole del Furlo / begli alberi e cespugli proprio dalla roccia / e lo scotano in autunno / una fiamma arancione presso le buche, / da qualche parte doveva esserci il nido…». Corpi e fantasmi, immagini e destini si sciolgono in una poesia lirica di grande impatto e modernità, nel segno della tradizione che continua nella sua eco rivelatrice.

Alessandro Moscè