

BIBLIOTECA

del Centro Novarese di Studi Letterari
collana di letteratura italiana dell'800 e '900



64

SAGGI E TESTI

Giovanni Tesio

LA POESIA AI MARGINI
NOVECENTO TRA LINGUA E DIALETTI

INTERLINEA

Pubblicazione realizzata con il contributo
del Dipartimento di Scienze della Formazione – cofinanziamento MIUR PRIN 2008

© Novara 2014, Interlinea srl edizioni
via Pietro Micca 24, 28100 Novara, tel. 0321 612571
www.interlinea.com edizioni@interlinea.com
Stampato da Italgrafica, Novara
ISBN 978-88-8212-416-8

In copertina: illustrazione di John Tenniel nella prima edizione di *Alice's Adventures
in Wonderland* di Lewis Carrol, MacMillan and Co., London 1865

SOMMARIO

Presentazione p. 7

SGUARDI

La poesia dialettale del primo Novecento » 11
Il “laboratorio visibile” degli anni novecentosessanta » 23
Il Novecento della poesia in dialetto tra identità e alterità » 33

PROFILI

Per una lettura della poesia di Piero Chiara » 49
La poesia di Leonardo Mancino come coscienza morale
della storia » 61
Sui *Canti di vita* di Romualdo Pàntini » 71
Emanuele Sella, un poeta (dimenticato) tra orrore
e rapimento » 83
Pinin Pacòt, un poeta in movimento dall’idiomatico
all’universale » 93
Le canzoni di Gipo » 107
Excursus marginale sulla poesia *Ad ora incerta* di Primo Levi » 113
Ove la guerra «è più torva». Appunti di lettura
per *Le poesie sparse* di Clemente Rebora » 121
I tempi di Blotto tra «l’orrida fiaba» e la sorpresa dell’«enfîn!» » 135
Giorgio Calcagno, sul sentiero dei luoghi » 147
La voce di Tusiani, un dialettale in rima tra l’America
e il Gargano » 155
Poche pagine per Arpino poeta » 163
«Nell’arcano della vita» di Umberto Bellintani » 173

SGUINCI

Amedeo Giacomini nel grembo di Saturno » 183
Su Paolo Bertolani » 187
Mauro Marè, un “belliano” di ritorno » 191
Eugenio Tomiolo dall’uomo a Dio » 195
Achille Serraio, oltre la «canniatura» » 199
Antonio Bodrero, al confine tra la terra e il cielo » 203

Pierluigi Cappello e le prescrizioni del corpo	p. 209
Renato Pennisi e lo scarso parlare	» 215
Nel cuore del «nagghjire»: a proposito della poesia di Francesco Granatiero	» 219
Franca Grisoni tra cura e cura	» 223
La «fodera del mondo» di Valeria Rossella	» 229
Claudio Salvagno: l'armata "altra" della poesia	» 235
Remigio Bertolino e il sogno del mondo che (non) finisce	» 241
Augusto Blotto, da un «angolo di pianura» a un'invincibile vocazione d'«eternità»	» 245
Tavo Burat, un impegno per l'ignoto	» 251
Bianca Dorato, l'indicibile destino dell'altrove	» 255
 DINTORNI	
L'«amore lontano» di Sebastiano Vassalli	» 263
Appunti su Nigra poeta	» 271
L'ombra della stella	» 279
Pavese e la gloria: la costanza di un'idea-guida	» 285
Il peso del "contenuto". Alcune considerazioni su parola e cosa	» 295
 Nota bibliografica	 » 311

PRESENTAZIONE

Confesso di avere molto esitato prima di decidermi – dopo un *Novecento in prosa* – a mettere insieme un mio *Novecento in poesia*. Per più ragioni, ma per due ragioni in particolare. Prima ragione: timore di cedere a una indebita vanità, consapevole come sono dell'ombra che vigila su tutte le nostre cose. Seconda ragione: timore di rivelare troppo scopertamente la mia vocazione ai viottoli più che alle carreggiate; in altre parole, di mostrare a chiare lettere che il mio Novecento in poesia è stato un Novecento di margini e di bordi (il che non significa incapace di sorprese e di vere e proprie rivelazioni).

Ma poi mi sono deciso alla pubblicazione (in volume) quasi per le stesse ragioni che mi avrebbero dovuto indurre a soprassedere. Cedere a una vanità non proprio presuntuosa, indicare le linee (solo per caso vittoriose) di un Novecento per lo più sottratto al gioco del canone. In tanta (e non poco frustrante) ricerca di nomi saldi dalla cui riconoscibilità ricevere il legittimo grado di autenticazione critica, mostrare insomma – senza autoflagellazioni, indizio di un orgoglio mascherato – una resistenza o uno slancio di passione che inducono a procedere.

D'altra parte devo riconoscere (riconoscermi) che zappetto l'orticello da un bel po' di anni, e che ho seminato, tolto erbacce, sarchiato, accompagnato fiori al loro compimento. Qualche volta parendomi dolce il sapore dei frutti, qualche altra amaro e persino agro. Ho recensito poeti per quarant'anni su riviste e su un quotidiano, scritto prefazioni per più di un poeta e più volte per qualche poeta, ho letto molta poesia e a volte m'è sembrato di comprendere qualcosa, di riuscire a condividere con qualcuno quanto mi è parso via via di scorgere. Non dirò che molti mi abbiano ascoltato, ma i miei venticinque lettori posso ben dire di averli avuti (letteralmente e non metaforicamente) anch'io: non fossero altri che i poeti convocati nelle piccole imprese editoriali a cui ho contribuito nel tempo a dare vita.

Potrò dunque strappare dall'empireo critico un sintagma che appartiene a tutto titolo a un maggiore dei maggiori? Potrò parlare anch'io di «lunga fedeltà», specie se penso alla poesia più ancora che ai poeti? Così facendo, mi parrebbe di attenuare il peso della mia ina-

deguatezza perché potrò pur sempre appoggiare il credito eventuale al fatto di avere letto molta più poesia di quanto ne abbia sottoposta al mio tribunale.

Il libro che mi sono deciso a pubblicare nasce quanto meno da una selezione rigorosa, ma anche da un riconoscimento (o auto-riconoscimento) di collocazione e di misura. Io so quanto il consorzio della critica cosiddetta accademica sospetti dell'a-scientificità dei pronunciamenti prefativi o postfativi, ai quali sarebbero piuttosto delegati gli impressionismi di una pratica feriale. Ma me ne difendo, perché proprio nella densità della pagina prefativa può depositarsi – quando non si tratti di iperboliche e ipertrofiche indulgenze – il germe di un'esplorazione degna di un più documentale e probatorio prosieguo. Come – insomma – anche da una prefazione o da una postfazione si possano trarre i succhi di un giudizio degno di attenzione, e se mai – come del resto sempre accade – di altri supplementi di indagine.

Comunque stiano le cose, il libro nasce equamente bilanciato tra attenzione alla poesia in lingua e alla poesia in dialetto, a cui ho sempre riservato una sollecitudine speciale, documentata – chi volesse accertarlo – dalla mia bibliografia critica. E si giustifica – almeno un po' – anche per la presenza di qualche (segnalato) testo inedito.

Non mi resta dunque che prendere congedo dedicandolo sia ai miei studenti della Facoltà di Lettere del Piemonte Orientale (a cui sempre dico che andrebbero protetti come la foca monaca e il panda maggiore); sia ai miei più prossimi collaboratori, in particolare a Francesco Mereta, che ha generosamente curato l'*Indice dei nomi*; sia – ancora una volta – ai miei tre nipoti Giovanni, Lorenzo e Marta, a cui sempre guardo con lo sguardo innamorato di chi fa appello – attraverso di loro – alla necessità della speranza su cui anche un libro come questo ha – sopra tutto – bisogno di poter confidare.

G.T.

SGUARDI

LA POESIA DIALETTALE DEL PRIMO NOVECENTO

L'antologia può essere tante cose: indicazione dei nomi più saldi di una letteratura, una stagione, un genere; puro atto critico, manifesto di un movimento. Può essere polemicamente concepita o storicamente scandita. Ma non può sottrarsi, in modi più o meno egregi, alle istanze del tempo in cui si iscrive. Proprio per questo, uno sguardo alle antologie principali che sono uscite dalla seconda guerra mondiale in poi sulla poesia del Novecento può essere utilmente preliminare alla delineaazione complessiva del tracciato che riguarda anche la poesia in dialetto.

A cominciare dai *Lirici nuovi* di Luciano Anceschi, usciti in prima edizione nel 1942 e poi ristampati nel 1964.¹ La prima data – quella che ai nostri fini conta di più – sta nel punto esatto di discriminare tra l'allocuzione filo-ermetica di Carlo Bo, uscita sul fiorentino e cattolico "Frontespizio" nel settembre del 1938, e l'accorata contesa tra lo stesso Bo e Vittorini apparsa sul "Politecnico" subito dopo la guerra.

A mezzo tra un atto di adesione e di impassibilità, di affetto critico e di distacco metodico, l'antologia di Anceschi si proponeva una ricognizione «fenomenologica della lirica nuova», ossia dell'ermetismo, in cui individua la particolare e complementare accezione indigena della *koinè* simbolista di matrice francese. Nella prospettiva così specifica dell'antologia anceschiana, al di fuori di ogni tentazione protonovecentesca (la *jonction* Pascoli-D'Annunzio), Dino Campana assurge con decisione a primo poeta del Novecento. Ma di dialettali, ovviamente, manco a parlarne.

A una maggiore licenza di escursione poteva istituzionalmente puntare l'antologia di Giacinto Spagnoletti, di cui andrebbe indagato l'intero percorso dalla prima edizione Vallecchi, intitolata *Antologia della poesia italiana contemporanea* (1946), all'ultima edizione Guanda, *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)* (1959) e successive ristampe. Resiste invece, nel frastagliato cammino degli aggiornamenti e degli aggiustamenti, la sintomatica diffidenza nei confronti dell'area crepuscolare. A fronte della «stura»² futurista, riesce tanto più eloquente il rifiuto dei «Crepuscolari», e proprio sul reclamato terreno formale. Il Futurismo è promosso nell'*Introduzione* a «prima

esperienza importante sul piano del generale atteggiamento antiletterario», capace di stimolare nel gusto delle nuove generazioni, «venute a ridosso dei tre Vati nazionali», il senso di una «diversità estetica o psicologica» insopprimibile. E la successiva chiosa non fa che marcare la profondità del solco «dal mediocre stillicidio dei Crepuscolari alla libertà espressiva di Dino Campana e di Giuseppe Ungaretti».³ In tale quadro di riferimento l'esclusione di Pascoli e D'Annunzio causa il rifiuto dei Crepuscolari, il cui prodotto artistico riesce interamente legato all'illustre esito di fine secolo. Di contro, risulta quasi pieno l'acquisto dei vociani. Ma dei dialetti, ancora nulla.

All'antologia *Poesia del Novecento* (1969) di Edoardo Sanguineti, concepita all'insegna di una conclamata "impazienza" (di rigore alla fine degli anni sessanta), non poteva non attagliarsi un più indelicato processo *à rebours*. Vera e propria verifica per effrazione o bellicosa proposizione del rimosso, a partire dall'assunzione di Gian Pietro Lucini come «primo dei moderni»,⁴ assai più che dalla sezione *fin de siècle* preliminarmente disposta ad accogliere, non senza malizia, l'accoppiata Pascoli-D'Annunzio.

Né pare meno fondamentale l'ampio elogio del controcanto crepuscolare che fa aggio su Gozzano, specie se si tiene conto dell'acquisto di poeti eslegi come Corrado Govoni e Aldo Palazzeschi o, per altri segni, dell'incisivo espressionismo "vociano": a fronte della franca cautela riservata a un Futurismo soprattutto esperito alla periferia della prepotenza legislatrice di Marinetti. Ne consegue la sensibilissima limitazione dello spazio riservato alla "lirica nuova", specie all'altezza del fenomeno ermetico, ove non intervenga, ad esempio in maestri come Campana e Ungaretti, una forte resistenza degli accaparramenti di scuola bloccanti e tendenziosi.

Preceduta da una pronta recensione critica, che già disegnava con previdenza il canovaccio di un diverso ordinamento logico, nemmeno un decennio dopo (ma in anni ormai prossimi a un rinnovato spirito d'esame) è poi comparsa l'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (Mondadori, Milano 1978). Qui il transito otto-novecentesco della controversa diade poetica Pascoli-D'Annunzio è decisamente amputato o, semplicemente, non ammeso. Rifiutata inoltre l'aperta provocazione di Sanguineti, il quale aveva indicato nelle luciniane *Revolverate* un testo capace addirittura di giustificare per intero la sua operazione antologica, Mengaldo punta a una cronologia del tutto novecentesca, secondo – riforma non neu-

trale – la data di edizione delle opere invece che lo stato anagrafico degli operatori. *Le fiale* (1903) di Corrado Govoni diventano pertanto il primo libro del nostro secolo. Evento finalmente notevole, nella nostra speciale prospettiva, risulta la presenza di una buona pattuglia di dialettali, che Mengaldo sceglie a partire da Virgilio Giotti: primo a esordire in territorio pienamente novecentesco con *Piccolo Canzoniere in dialetto triestino* (Gonnelli, Firenze 1914), anche se con netto e sintomatico *décalage* rispetto alla poesia in lingua.

L'abbreviato *excursus* può suggerire per se stesso la non innocua difficoltà di un ordinamento poetico del Novecento, quale che sia il punto di vista da cui venga fatto procedere. Al di là delle differenze prospettiche e delle recinzioni categoriche, nelle antologie prese in considerazione c'è tuttavia un'idea comune abbastanza emergente. La poesia del Novecento si muove entro coordinate lontane dalla pur attiva ipoteca imposta da Pascoli e D'Annunzio.⁵ Con buona pace, parrebbe, di tutti: sia di Mengaldo, che, con tutte le discriminazioni del caso, sottoscrive nella sostanza una marcata soluzione di continuità, tanto più lieto di farlo quanto più timoroso di aver offerto con saggi linguistico-stilistici puntuali una specie di avallo preterintenzionale a inammissibili «catacresi critiche»;⁶ sia di Sanguineti, nel cui mirino entrava soprattutto la polemica con Pasolini apparsa a suo tempo sulla rivista "Officina", la quale includeva non tangenzialmente il nome di Pascoli in una diatriba neosperimentale, da cui Mengaldo appare più accademicamente e scientificamente distante.

Ma noi qui possiamo sostare. La «funzione Pascoli» individuata quantitativamente fin dentro il Novecento più basso trova la sua ragion d'essere più persuasiva proprio con i dialettali del Novecento più alto, già del resto densamente indagata da Pasolini nell'*Introduzione* all'antologia *La poesia dialettale del Novecento* allestita con Mario Dell'Arco e pubblicata da Guanda nel '52. Presenza centrale, che Pasolini associa, sulla scia critica di Croce, De Robertis e Russo,⁷ all'indiscusso magistero di Salvatore Di Giacomo, avviandosi a fissare i due momenti fondamentali dei «realisti napoletani» e dei «primi pascoliani», alla cui svolta soltanto si dissolverebbero i caratteri del primo Novecento dialettale.

Cosicché la data meglio proponibile come *terminus ad quem* di un possibile primo Novecento dialettale potrebbe essere proprio il 1926, anno in cui vengono pubblicati *Voluntas tua* di Vann'Antò e *Arsivòli* di Pinin Pacòt: seguiti a stretto giro d'anni da *O grillo cantadö* (1931)

di Firpo e da *L'è el dì di mort, aлегher!* (1932) di Tessa. E poco finisce a contare che Giotti e Marin abbiano esordito un decennio prima o poco più, l'uno con *Fiuri de tapo* (1912), l'altro con *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* (1914): sia perché l'esordio – fondamentale per noi – passò allora sotto silenzio, sia perché, pur già proponendosi con piglio di voce molto più che in formazione, ancora e di necessità indugiava ai confini di una vera e propria conquista. Giotti e Marin stanno in ogni caso piuttosto come i termini *a quo* di un Novecento intero, che non come esemplari del primo Novecento di cui ci tocca discutere. In questa prospettiva, *Melodia* di Canossi, senza nulla sottrarre, è piuttosto un compimento che un principio, così orientata com'è sugli esemplari ottocenteschi, siano essi i più alti (intendo cronologicamente), come Porta, o i più bassi, come Pascarella.

Se le cose stanno davvero così la raccolta *Arsivòli* del piemontese Pacòt non verrebbe a costituire ritardo rispetto ai dialettali di altre aree, ma un punto di riferimento comune. Già Pasolini non a caso notava (e citava) la prefazione che Nino Costa scrisse per l'occasione, distaccando nettamente il frutto di Pacòt dai frutti che dava l'albero ormai consunto dei dialettali disparatamente raccolti intorno al periodico del "Birichin" (1887-1927):

senza dubbio questi *Arsivòli* non sono la poesia di Viriglio, di Gastaldi, di Solferini, di Rico o di Paggio Fernando: sono la poesia di Pacotto. Se mai, vi si potrebbe trovare una fuggevole affinità con le liriche del serafico Gianotti, qualora a Shelley si volesse sostituire Verlaine, Heredia o Aubanel.⁸

Il segno di cesura che è l'affermarsi del fascismo piuttosto che la prima guerra a marcare con tutta evidenza si offre a un bilancio consuntivo apparso non per ventura su "L'Italia che scrive", il periodico di Angelo Fortunato Formiggini: poeta di suo «vernacolare e faceto» nonché attento editore di dialettali classici e contemporanei, a cui ha dedicato un ottimo saggio Renzo Cremante.⁹ Un bilancio firmato da Oreste Trebbi, responsabile per la rivista di una speciale rubrica attenta alle letterature dialettali e autore del catalogo Formiggini con un medaglione di *Alfredo Testoni* e con due volumi di *Aneddoti bolognesi* (in collaborazione con lo stesso Testoni) e di *Aneddoti teatrali*.

L'articolo si intitola *Poesia dialettale* e parte constatando una vitalità sensibilmente affievolita rispetto agli inizi del secolo (la data è il 1928), quando «la poesia in dialetto visse la sua epoca d'oro». Non le aleggiano ormai più intorno – scrive Trebbi – «quel largo consenso,

quel vivo interessamento che, circa trenta anni fa, la trassero dalla modesta notorietà cittadina e provinciale, per riconoscerle un valore e un significato di carattere nazionale»:

E infatti fu in quel tempo che trionfarono in tutto il loro splendore le alate fantasie sentimentali e le gustose arguzie di Salvatore Di Giacomo, di Cesare Pascarella, di Ferdinando Russo, di Valente Faustini, di Alfredo Testoni; fu in quel tempo che il Trilussa [a cui Canossi dedica più di una traduzione o imitazione], il Barbarani [a cui è dedicata la *suite* di *Rassega*] e il Di Giovanni affermarono con baldanza giovanile e con novità d'intendimenti le loro singolari ed ardite personalità artistiche, e fu in quel tempo che gli «usignoli delle siepi paesane» moltiplicarono i loro trilli, i loro gorgheggi e non vi fu remoto angolo di provincia che non vantasse il suo modesto, umile e magari piccolissimo cantore.¹⁰

L'*excursus*, pur disparato, fu certo presente al «tempo felice» (1929) di un autore coevo e ben più noto, Marino Moretti, il quale riserva ai dialettali un capitolo della sua rimemorata pubertà ravennate. Citazione d'obbligo qui non tanto per la men che minima e tuttavia gustosa flagranza testuale della fonte, ma piuttosto per la prossimità di una cronologia e di un tema che Moretti marca naturalmente a suo modo come contraltare alla mutria scolastica e alla gelosia dei professori di scuola fermi al Petrarca. I circa «trenta anni fa» del Trebbi corrispondono infatti perfettamente al «penultimo anno del secolo» di Moretti e la nota della p. 240 (cito dall'edizione *Tutti i ricordi*, Mondadori, Milano 1962) ricalca le ultime righe del testo appena citato: «Intorno al 1900 la poesia dialettale visse la sua epoca d'oro. Fu a quel tempo che gli usignoli delle siepi paesane moltiplicarono i loro trilli e non vi fu angolo di provincia che non vantasse il suo modesto cantore».¹¹

Moretti racconta di un avvenimento poetico che si prepara e ricostruisce così il suo spaccato d'epoca:

Si trattava della venuta dei "dialettali", cinque o sei, che avrebbero diletto il buon pubblico recitando stornelli e sonetti, ciascuno a suo modo, ciascuno nel suo estroso vernacolo, dando alla singolare accademia alcunché di frizzante e babelico, magari il senso del nuovo, della spregiudicatezza, dell'agilità e del successo. C'era il Bolognese, c'era il Veronese, il Piemontese, il Meneghino e il Romanesco e il Napoletano e il Siciliano e perfino il Pisano; c'era l'Italia nuovamente vestita da Arlecchino coi dialetti e vernacoli de' suoi poeti buontemponi e plebei che giravan come menestrelli riportando le fanfaluche arzenti del popolo. Com'erano piaciuti altrove questi dialettali! Quali feste aveva ricevuto in provincia la singolarissima *troupe*! Spettacolo ancor tutto ottocentesco come le trasformazioni di Fregoli, l'illusionismo di Pickmann, le conferenze di Fradeletto, i digiuni di Succi,

le serate d'onore con lancio di manifestini versicolori, le apoteosi coreografiche per il canale di Suez, i grandi balli macchinosi, "istruttivi", e poi le letture del Rasi, i monologhi di Gandolin detti da Novelli, i canti dell'inferno detti da Zacconi: ecco i trattenimenti preferiti del pubblico che si chiamava inclito e colto, il colto pubblico e l'inclita guarnigione, quando il ragazzetto di quella finestra anelava alla poesia, sazio di tutto, curioso di tutto.¹²

Un grande Barnum finisecolare, insomma, in cui i dialetti si trovano scritturati tra le tante meraviglie per comparire in *récitals* e in *tournées* poco meno che forzate.¹³ Né suona di fatto meno diminutiva la poesia che con il titolo *Il dialetto* è compresa nel libro di Marino, *Diario senza le date*:¹⁴ un parlare tagliato («non vollero i miei che imparassi»), da cui viene un senso di esclusione e di indifesa diversità. Questo l'incipit:

Non so parlare il dialetto
del mio paese, non so
dir nulla a nessuno,
e perciò son cittadino sospetto.

Scaturisce allora quasi inopinata, dalla trascrizione di una filastrocca di Spaldo (Aldo Spallicci), l'evocazione di una presenza poetica non priva di pur esile e molto morettiano gioco antifrastico:

E questo è Spaldo, magico inventore
di strane *zirudèle* e di folclore,
poeta a tutte l'ore con tanta anima e core.

La ripetuta rima in "ore" ha cadenza evidentemente sospetta, specie se associata alla *pointe* di quel «core» patentemente ibridato e sentimentale. Il che porta certo lontano Marino da un pacificato consenso, anche se non autorizza noi a fare di Spallicci, *tout court*, un esemplare indiscriminato di certa facile vena cordiale e patetica epigraficamente riscontrata una volta da Pietro Gibellini sul testo del non del tutto incondito poeta milanese Eugenio Marana: «Sont 'na ciolla, d'accord: ma gh'hoo el coeur bon».¹⁵

Diremo così, semplicemente, insieme con Spallicci, per poeti come Argeo, Francesco Guglielmino, Antioco Casula, Rocco Galdieri, Antonio Nitti, Michele Pane, Giulio Grimaldi, Cesare De Titta, Vittorio Clemente, Eugenio Cirese, Nino Costa, Carlo Malinverni, per non indicare che nomi sparsi e comunque sia esordienti in territorio, almeno per la cronologia delle opere, pienamente novecentesco? Diremo così, e magari più sommessamente, di Canossi? Direi di no,

anche se la poesia di tutti si muove a diverso grado tra quiddità regionalistiche e nostalgie tardo-romantiche, alla ricerca di un linguaggio quasi sempre prossimo alle *koinai* sopralocali.

Si tratta in altre parole di una poesia prevalentemente giocata entro i termini della comunità che la detta, legatissima ai valori che difende e in cui si riconosce, ai costumi che contribuisce a perpetuare, ai rapporti che intrattiene con la tradizione, appunto, del luogo. Il dialetto diventa il mezzo attraverso cui si esprime un mondo di piccoli fatti, di macchiette e di bozzetti, di umorismo e di comicità (non importa qui dire quale e sappiamo da Cibaldi che nel caso di Canossi si tratta di quella buona), di schermaglia giocosa o di satira, di commozione per lo più convenzionale anche se non sempre insincera, a volte intesa come commentario o documentario delle vicende intrecciate tra piazza e palazzo (comunale) oppure come lo spazio degli *elogia* e degli *improperia* più disparati.

Il pubblico della poesia “dialettale” respira nello stesso ambiente in cui respira il poeta e finisce per esserne il presupposto o, per così dire, il postulato. Poeta e pubblico convivono strettamente congiunti nello stesso orizzonte antropologico. La poesia nasce pertanto alla frontiera di una reciproca attesa, ispira la ragion d’essere di una ricerca sovente dialogica e descrittiva: cronachisticamente vincolata alla colloquiale oralità della scenetta istantanea. Ricorderò soltanto la chiusa del *Prologo* di *Melodia*:

Sito, dóca, se ghó dè scomenzà:
atènti, e tignì a mènt
chè, sè le rime e i vèrs j-è me’ dè mè,
le parole e i pensér j-é sò dè lé.

Per ora anche il pascolismo dimidiato degli epigoni resta fermo alla poetica delle piccole cose e, fatti i debiti distinguo, alle schegge di un fonosimbolismo assai gracile o addirittura, e più spesso, andante. E neppure il versante crepuscolare così frequentemente citato riesce a dettare la radicalità negativa di uno statuto poetico alienato.

Al di là dei più ottocenteschi transiti carducciani¹⁶ e veristi, i poeti dialettali continuano ad attardarsi – secondo la loro particolare prospettiva – sulla questione linguistica. Una sorta di lunga e sorprendente deriva, di cui soltanto il Novecento pieno saprà trarre le estreme conseguenze, giusta l’osservazione di Marshall McLuhan, secondo il quale «l’obsolescenza non significa mai la fine di niente,

bensì l'inizio». ¹⁷ È forse un caso che oltre la frontiera digiacomiana i due nomi nuovi (ma scoperti poi) siano quelli precoci e già ricordati del triestino Giotti e del gradese Marin? L'uno avviato a scegliere un dialetto vissuto come vero e proprio linguaggio mentale, isolato e arcaico; l'altro a rovesciare esemplarmente i due codici del dialetto-lingua di poesia e della lingua-dialetto d'uso.

Aggredito dalla lingua, il dialetto si difende con le risorse dell'umorismo e del disdegno. Cosicché alla proposta deamicisiana dell'«idioma gentile» (un manzonismo preflorentinistico disposto a trattare con ogni dialetto sul piano delle stesse procedure fissate dal «grande maestro» ¹⁸ nei suoi andirivieni tra Crusca e Cherubini) viene a corrispondere – sul versante dialettale – il fastidio del torinese Alberto Viriglio, che cito qui per maggiore competenza e che è per sé un documento d'epoca intriso di intenzioni puristiche, di lepidezza moralistica e di piemontesistici disdegni.

Dopo aver discusso di quei «superscrittori vernacoli» che credono di «idealizzare [...] il modesto idioma nostro», italianizzando parole e costrutti, Viriglio viene a dire «della patriottica idea delle madri di far imparare alla prole in fasce la lingua italiana» e scrive:

Il guaio si è che, distratte da altre più importanti cure, quali il cambiar d'abito, attillarsi, andar a zonzo, *flirtare*, correre in bicicletta, ballare, pattinare, accettare qualche aboccamento pericoloso (salvo a confessarsi dopo), ascoltare la predica dell'oratore in voga, ecc. ecc., le povere mammine sono costrette a rimettersene alla balia od alla bambinaia reclutate in valle di Varallo, o di Viù, o dell'Orco. Queste donne hanno occhi splendidi e curve a grande raggio, ma le loro cognizioni lessicografiche e retoriche non sono opulente come i loro fianchi, né sviluppate come gli organi di allattamento, né numerose e svariate quanto i nastri spioventi dalle acconciature loro imposte dalla vanità padronale.

Pazienza la balia, importazione precaria e pellegrina. Compiute con olimpica serenità le sue nutritive funzioni, essa fa sollecito ritorno alle valli native recandovi – con un paio d'orecchini e un taglio d'abito nuovo –, ricordi presto dimenticati del sapone e dei soldati di cavalleria. Ben altrimenti m'inquieta la bambinaia che – per anni ed anni, e precisamente allora che l'intelletto dei marmocchi si apre più facilmente a tutte le impressioni – è chiamata a preludere all'opera del professore di belle lettere. Il bambino saprà da lei che non *va bene raviolarsi nel paciocco* e che nel *domorarsi* si corre il rischio di *sghigliare sulle ploglie di portogallo* e quindi *cascare e farsi il nisso sul fronte*.

Ciò senza tener conto delle interiezioni molto meridionali che la frequentazione di caporali Leccesi e Salernitani introduce necessariamente nel patrimonio lessico della giovane generazione, interiezioni che non sono mai completamente né ortodosse né castigate. ¹⁹

Ma c'è la salute, e la mamma gode, persuadendosi di portare un gigantesco contributo all'opera di unificazione della lingua.

Si tratta di un'impostazione nient'affatto isolata, che consente un po' dovunque possibili riscontri: dai bolognesi «ircocervi» del sgher Pirein di Antonio Fiacchi così ben indagati da Emilio Pasquini (il mostruoso *tosquigno*, il toscaneggiare assettatuzzo passato in eredità al Testoni ed espresso nel miscuglio linguistico della sghera Catterèina),²⁰ oppure alla polemica antidigiacomiana di Vittorio Pica²¹ fino al Russo di *Piccola Borghesia* oppure alla polemica del siciliano Di Giovanni contro ogni dialetto borghese o addirittura alla posizione del Verga che contesta a Capuana, stando alla panoramica di Guido Nicastrò,²² il carattere ibrido del suo commediare dialettale. Per non dire – qui – di Canossi e dei tanti reperti che consentirebbe di prelevare, al di là di quello cospicuo e più noto della famosa *Passeggiata di Maccheronica Gambarà*, con tanto di nota d'autore:

Maccheronica Gambarà non sa né di latino né di filosofia come l'omonima sua concittadina del Rinascimento, la poetessa Veronica, ma è una eccellente bresciana non priva di buon senso e d'arguzia. Soltanto, poveretta, ha un gambero nel cervello che le fa parere progresso il preferire al dialetto genuino e vivace un italiano infarcito di “gamberi” e “maccheroni”.

Siamo così distanti dal citato (e per noi paradigmatico) Viriglio? Per capire la polemica trascriverò come finale l'epigrafe dedicatoria: «Alle eroiche donne bresciane che il caratteristico dialetto nativo – sull'altare della patria – all'ideale linguistico – maccheronicamente sacrificarono».

¹ *Premessa* 1964, in L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, Mursia, Milano 1964. Ristampata con il titolo *Istruzioni nei “Lirici nuovi”*.

² O. MACRI, *Un antologista*, in ID., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze 1956, p. 400.

³ G. SPAGNOLETTI, *Poesia italiana contemporanea*, Guanda, Parma 1959 (cito dall'*Introduzione* della ristampa del 1964, p. XV).

⁴ E. SANGUINETI, *Introduzione a Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino 1969, p. XV.

⁵ P.V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1975.

⁶ P.V. MENGALDO, *Un panorama della poesia italiana contemporanea*, in ID., *La tradizione del Novecento*, p. 110.

⁷ Il saggio *Salvatore di Giacomo* di B. Croce, già apparso su “La Critica” (1903), è poi stato raccolto in *La letteratura della nuova Italia*, vol. III, Laterza, Bari 1915. Il saggio di L. RUSSO, è *Salv. [atore] Di Giacomo*, Ricciardi, Napoli 1912. Tra i due, il saggio di G. DE

ROBERTIS, *Salvatore Di Giacomo*, su "La Voce" (n. 20, 16 maggio 1912 - n. 21, 23 maggio 1912). De Robertis scrive di Di Giacomo come di un poeta che «può realmente considerarsi un *maestro* e un superstite di quella famiglia di spiriti grandi che non sono più».

⁸ N. COSTA, *Prefassión a P. PACÒT, Arxivòli*, Torino 1926 ("Colaña Piemònteisa dla Testa 'd fèr"). Ma cito da R. MASSANO, *Pinin Pacòt artista e poeta*, in Id., *Piemonte in poesia*, Famija Turinèisa, Torino 1976, p. 119. Su tutta la questione cfr. G. TESIO, *Le parole ritrovate. Proposte per un itinerario nella koinè e nei dintorni*, prefazione all'antologia *Poeti in Piemontese del Novecento*, a cura di G. Tesio e A. Malerba (Centro Studi Piemontesi - Ca dè Studi Piemontèis, Torino 1990).

⁹ R. CREMANTE, *Letteratura e critica nell'esperienza editoriale di Formiggini*, in A.F. Formiggini, *un editore del Novecento*, a cura di L. Balsamo e R. Cremante, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 279-321. L'articolo di O. TREBBI, in "L'Italia che scrive", XI (1928), 11, pp. 279-280.

¹⁰ *Ibi*, p. 279.

¹¹ *I dialettali*, in *Il tempo felice* [1929], che cito da M. MORETTI, *Tutti i ricordi*, Mondadori, Milano 1962, p. 240.

¹² *Ibidem*.

¹³ Consuetudine che non ha mancato di ricordare Pietro Gibellini: «non è senza un suo significato la pratica delle *tournées* e dei *récitals* che accomunano, nei teatri dell'Italia giolittiana e fascista, i Pascarella e i Trilussa, i Barbarani e i Testoni» (P. GIBELLINI, *La poesia dialettale del '900 in Lombardia*, in Id., *L'Adda ha buona voce*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 13-145. La cit. a p. 60).

¹⁴ Cito M. MORETTI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1966.

¹⁵ P. GIBELLINI, *La poesia dialettale...*, p. 57. Su Spallicci si veda sia G. NAVA, *Letteratura dialettale e letteratura nazionale. Pascoli nella letteratura dialettale*, in *La letteratura dialettale in Italia*, a cura di P. Mazzamuto, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo", Palermo 1984, pp. 101-113, ma specialmente pp. 108-112; sia M.G. ACCORSI, *Folklore, dialetto, cultura regionale. A proposito di Aldo Spallicci, ibi*, pp. 885-919.

¹⁶ Sul carduccianesimo dialettale converrebbe condurre una più sistematica ricerca, che tenga conto delle sparse indicazioni. Ricordo qui le indicazioni, ancora, di E. GIAMMATTEI (*La letteratura dialettale in Italia*) sulla raccolta poetica di Giovanni Capurro, *Carduccianelle* (1884), tentativo non isolato di coniugare poesia dialettale e metrica barbara; e il paragrafo di G. OLIVA, *Carduccianesimo e poesia del quotidiano di Fedele Romani*, che fa parte del saggio *Il parlar rozzo. La poesia dialettale abruzzese dell'Ottocento post-unitario*, in *La letteratura dialettale in Italia*, pp. 551-553 (e ora in Id., *Le frontiere invisibili*, Bulzoni, Roma 1982, pp. 111-156).

¹⁷ Si veda la lettera *Al "Globe and Mail"* del 17 giugno 1970, in M. McLuhan, *Corrispondenza (1931-1979)*, selezione a cura di C. McLuhan, M. Molinaro, F. Valente, prefazione di G. Gamaleri, SugarCo, Milano 1990, p. 262. Ma già il 20 febbraio 1970 in una lettera all'editore cattolico Frank Sheed: «l'obsolescenza non ha mai significato la fine di niente - è solo un inizio» (*ibi*, p. 259).

¹⁸ Si veda, tra le altre pagine, quelle intitolate *Le lagnanze d'un dialetto [Dialogo fra il dialetto piemontese e la lingua]*, in E. DE AMICIS, *L'idioma gentile*, Treves, Milano 1905, specie a p. 167, dove la "lingua" si esprime così rivolgendosi al "dialetto": «Confortati. Mi fanno sovente la stessa lagnanza i tuoi fratelli. E scrisse pure un grande maestro che ogni italiano, per imparar la lingua, la dovrebbe studiare tenendo tanto d'occhi aperti sul proprio dialetto».

¹⁹ Così, nei polemici indirizzi pedagogici di Augusto Monti che guarda al paese, qualche anno dopo Viriglio ma certo sulla sua scia, come a luogo ideale di educazione - anche linguistica - per la figlia appena nata: «Del quale paese - scrive Monti - imparerà il dialetto e lo parlerà in casa con noi: il largo e onesto vernacolo di Gianduja

e di Vittorio Emanuele II, la “lingua padre”, non già l’italiano composito che parlan gl’impiegati: “lingua di classe”, con in bocca la quale si troverebbe poi in mezzo ai suoi compaesani isolato come una pietra erratica nel piano dove s’è posata a piè del monte. Però il dialetto lo vorrei sentire in bocca sua puro e schietto, come, purtroppo, nessuno più lo parla neanche a Torino» (*M’è nato un figlio*, in “La Voce”, 23 ottobre 1913. Ma citato dalla ristampa in appendice a A. MONTI, *I miei conti con la scuola*, Einaudi, Torino 1965, p. 292). Per questi e altri riferimenti cfr. G. TESIO, *Dialetto e dialettalità nella letteratura piemontese dall’Unità a oggi*, in *La letteratura dialettale in Italia* (e poi in Id., *La provincia inventata*, Bulzoni, Roma 1983, specie alle pp. 20-32); e anche G. TESIO, *Teatro in piemontese (1857-1915): appunti preliminari e prospettive critiche*, in Id., *Piemonte letterario dell’Otto-Novecento*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 421-445.

²⁰ E. PASQUINI, *Antonio Fiacchi e la situazione del dialetto bolognese fra Otto e Novecento*, in *La letteratura dialettale in Italia*, pp. 435-456. Per un’analisi prettamente linguistica del dialetto di Testoni si veda invece B. BADINI, *Caratterizzazione dell’uso dell’italiano nella produzione poetica di A. Testoni*, *ibi*, pp. 921-944.

²¹ E. GIAMMATTEI, *Di Giacomo e C. ovvero la poetica dell’interferenza*, pp. 631-632.

²² *Ibi*, pp. 777-804.

IL “LABORATORIO VISIBILE” DEGLI ANNI NOVECENTOESSANTA

Due parole a modo di premessa su questo mio breve intervento. Il “laboratorio visibile” del titolo allude con libertà a un titolo di Ance-schi, *Un laboratorio invisibile della poesia* (Pratiche Editrice, Parma 1992), che è uno studio sulle prime cento pagine dello *Zibaldone* leopardiano. Dicendo “visibile” ho inteso alludere (con molta parzialità) alle dichiarazioni più provocatorie e vistose di una parte della poesia degli anni sessanta: quella che si è espressa nell’area della Neoavanguardia e del Gruppo 63. Nell’idea del “visibile” ho poi di fatto voluto anche sottolineare la natura “superficiale” della mia ricognizione, che non entra nel merito della segretezza di ogni risultato poetico, ma solo ne descrive, per così dire, le soglie, i preliminari. Più complesse le ragioni della determinazione cronologica, che è già nello stesso tempo una definizione storiografica e culturale. Modernità e postmoderno nello stretto spazio di un decennio potrebbero creare qualche confusione (se solo penso al dibattito che va da Lyotard a Jameson e più in qua al Ferroni del volume einaudiano *Dopo la fine*, 1996, specie nel capitolo terzo, *Moderno, postumo e postmoderno*). Sempre più, insomma, si parla oggi di «postmoderno» come «dominante culturale» (Jameson).

Per quanto mi riguarda, con il mio titolo ho voluto semplicemente sottolineare il fatto che, guardando agli anni sessanta dalla prospettiva postmoderna dell’oggi, essi ci appaiono, con le loro «intenzioni o illusioni globali», come «probabilmente l’ultima manifestazione della modernità», secondo il suggerimento di Alfonso Berardinelli,¹ il quale per altro poco dopo, portando lo sguardo dal generale al particolare (dal piano dialettico a quello storicistico), specifica: «Le neoavanguardie, come in Italia il Gruppo 63, sono già fenomeni post-moderni».²

Ed eccoci a una interrogazione subito necessaria: qual è, in clima di postmoderno, il rapporto tra modernismo e avanguardia? Ha ancora senso, oggi, parlare di avanguardia? Ma soprattutto: che senso aveva negli anni sessanta? Nel suo volume, *Da Rimbaud ai postmoderni* (Einaudi, Torino 1989), Charles Russel usa il termine modernismo per definire un periodo complessivo, di circa centocinquant’anni, e

allo stesso tempo «per fare riferimento ad una particolare sensibilità letteraria condivisa da un gruppo non omogeneo di scrittori», trattando invece dell'avanguardia «come di un movimento sussidiario di scrittori ed artisti, all'interno della cultura del modernismo» (p. 292). Al di là delle linee di distinzione che Russel segna (elitismo contro rivoluzionarismo, individualismo contro comunismo, nichilismo contro utopismo), mi pare che soprattutto il modo di porre il rapporto linguaggio-società contenga ogni altro distinguo: mentre il modernismo può pensare a un approdo separato di arte e mondo, l'avanguardia non può che pensare a un approdo congiunto, arte e mondo in una comune direzione. Il che, tradotto nella (polemica) formula di Fortini, significa, in solido, illudersi di colpire il mondo «colpendone il linguaggio».³

Non vorrei che queste premesse suonassero come pure divagazioni, mentre sono in realtà necessarie per comprendere meglio la forza di una constatazione, del resto, elementare: ossia che si direbbero sulla poesia degli anni sessanta solo mezze verità – o magari sedicesimi di verità – se non si prendesse atto di una mappa molto più accidentata e frastagliata e contraddittoria di quanto non possa apparire guardando da un angolo visuale troppo interessato. Ma poi, con qualche sorpresa, non più così tanto «interessato» – o in definitiva diversamente «interessato» – se proprio commentando due libri di recente pubblicazione (uno è quello di Ferroni, già citato, l'altro è quello che raccoglie due interventi di Edoardo Sanguineti e Jean Burgos sotto il titolo *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, edito da Bollati Boringhieri), Alfredo Giuliani – uno degli ex – è intervenuto su “la Repubblica” di martedì 2 aprile (pp. 32-33), con l'aria di concedere parecchio all'«avversario», anche se, a ben vedere, con l'intento di rilanciare – aggiornandola – l'antica sfida, che resta sempre aperta.

Giuliani ha detto sostanzialmente che la vera avanguardia (la sua necessità storica) scavalca ogni identità puramente nominale, e che pertanto non ha «alcun rilievo che l'autore partecipi a un movimento o sia un perfetto individualista più o meno socievole», finendo così a incorporare tanto l'isolato (o individualistico) essere *en avant* di Rimbaud, nella *Lettera del veggente*, quanto (per esempio) i Manifesti del Futurismo, e di fatto a coincidere con la proposta di Burgos che distingue «tra spirito d'avanguardia e movimenti d'avanguardia»: «Più i tempi – scrive Giuliani – sono innominabili (tanto fanno schifo), più

ci si aspetta che *lo spirito dell'avanguardia* (il corsivo è mio) rispunti. La Cosa, non la parola (che possiamo anche mandare in soffitta)».

L'avanguardia potrà dunque, oggi, riguardare tanto il manifesto (di un gruppo) quanto la poetica (di un singolo); potrà essere tanto un'avventura gregaria quanto, per dirla ancora con Burgos, un'immersione solitaria «nello spazio interiore»,⁵ espressione di una (non importa se poetica o manifesto) poesia che infrange l'assuefazione e che diventa, come nel discorso di Saint-John Perse per il Nobel (1960), «la cattiva coscienza del suo tempo». ⁶ Dico oggi. Ma allora? Ma trent'anni fa?

Arrivando finalmente alla «poesia degli anni sessanta», sarebbe stato davvero così pacifico porre una domanda come questa: più "avanti" poeti come Sereni (*Gli strumenti umani* è del '65), Luzi (*Nel magma* è del '63), Caproni (*Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* è del '65), Fortini (*L'ospite ingrato* è del '66), Zanzotto (*La Beltà* è del '68), Giudici (*La vita in versi* è del '65), o anche, raccogliendo un invito di Berardinelli, la Morante del «più fantasiosamente e anarchicamente "impegnato" libro di poesia degli anni sessanta», *Il mondo salvato dai ragazzini*, che è del '68,⁷ o più "avanti" i cinque "novissimi" dell'antologia di Giuliani (ossia Pagliarini, lo stesso Giuliani, Sanguineti, Porta, Balestrini) raccolti nel '61? Domanda ovviamente retoricissima.

Un intervento di Sanguineti ci può mettere sulla strada della storicizzazione. In una nota che s'intitola *Poesia e verità*,⁸ Sanguineti ha inquadrato l'irresistibile insopportabilità di Gombrowicz nel suo momento storico, anche se non ha poi mancato di considerare ancora come buono il suo rifiuto:

Certo, le pagine che Gombrowicz ha composto contro i poeti e contro la poesia sono da leggersi, in primo luogo, in connessione stretta con una situazione storica determinata, come un gesto polemico contro il mito della poesia pura. Era un mito che la guerra aveva ferito a morte, ma che non era stato del tutto liquidato né in Argentina né in Polonia. E nemmeno in Francia, nemmeno in Italia, ovviamente. Egli muoveva, ad ogni modo, contro ogni religione della parola, contro il sublime di qualunque "poetese", contro tutte le forme di aristocratico culto del bardo e del vate, da celebrarsi tra orfismi e mallarmeismi, tra simbolismi e estetismi, quale si era consolidato, nel tempo, nel grande, regressivo ritorno all'ordine dell'Europa dell'*entre deux guerres*. Né la questione, oggi, ha perduto di attualità. La teologia poetica è tenace (p. 112).

È un buon punto di partenza, che tuttavia non spiega tutto. Sulla stessa crisi neorealista e postermetica (sempre da ricordare l'avviso di Calvino, il Calvino della *Prefazione* '64 – si noti: '64 – a *Il sentiero dei nidi di ragno*: «mai si videro formalisti così accaniti come quei contentutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere».⁹ E intanto, sinergia delle date, mi viene in mente la *Premessa 1964* con cui Anceschi riproponeva il suo ripensamento dei *Lirici nuovi* editi nel '42) e con cui s'innestano altre dimissioni. Certo, «“merde pour ce mot”, sarebbero pronti a sottoscrivere, con Ponge, i Novissimi».¹⁰ Ma non solo loro, se a fianco possiamo ricordare «un Montale dagli sfoghi parchi, che in un pensiero del '60 *Sulla poesia* ammetteva di considerare “alquanto intollerabile il nome di poeta”, in linea con le prove di *Satura* cui stava ormai per attendere».¹¹ Oppure un Giudici che si vieta fin d'ora ogni auratica sublimità di ruolo più recentemente ribadita: «Altro che sublime! Davvero non c'è di che gloriarsi nel nome di poeta».¹² O ancora un Sereni per il quale la vita non è certo salvata dalla poesia:

Si fanno versi per scrollare un peso
e passare al seguente. Ma c'è sempre
qualche peso di troppo, non c'è mai
alcun verso che basti
se domani tu stesso te ne scordi.¹³

Ecco allora che miglior punto di congiunzione, al di là del passaggio pur importantissimo del ruolo (altra variante, lo scrittore – e dunque anche il poeta – come *fool*, nella brillante definizione del Manganelli più programmatico: «Quotidianamente, con gesto tragico ed esatto, deve mondarsi dei miti euforici della disonesta buona coscienza: saggezza collettiva, progresso e giustizia»),¹⁴ sarà dettato per noi proprio da Manganelli: «Dunque, non gli eventi storici, non il salvacondotto delle storie letterarie ci danno accesso alla letteratura ma la definizione del linguaggio che in essa si struttura».¹⁵ È dunque nel linguaggio la più significativa linea di demarcazione.

Prendiamo allora Sanguineti come campione. La poetica di Sanguineti mira a due principali obiettivi: da un lato alla riduzione drastica dell'io come modalità del fare poetico, in polemica con chi crede alla poesia come consolazione o salvezza elegiaca e neocrepuscolare; dall'altro alla volontà di smascherare criticamente la natura alienante e mercificata delle cose. Collegandosi alle avanguardie storiche (più

Surrealismo che Futurismo) e a una linea indagata all'interno stesso della tradizione poetica italiana (il Crepuscolarismo letto come anti-poesia, da Gozzano a Palazzeschi), le prime opere denunciano l'inferno della storia e il caos della società neocapitalistica con mosse degradanti e sistematicamente negative portate dentro le strutture stesse del linguaggio inteso come ideologia. Cosicché l'ipertrofia babelica e patologica di un linguaggio reificato, incapace di autentica comunicazione, viene grottescamente svelata attraverso inarrestabili procedimenti di disarticolazione, di accumulazione, di espansione. Nei testi non c'è gerarchia o ordine logico-razionale; continue le inserzioni e le citazioni dal latino, dal greco, dalle lingue straniere, dall'universo tecnologico e settoriale, da un fitto regesto di letture; inesistenti i legami sintattici; le parole vengono caoticamente gettate con plurilinguismo istrionico (il *fool!*) e terroristico, per lo più non coniugate le forme verbali; scarsi i segni di interpunzione e abbondanti invece gli interrogativi e soprattutto gli esclamativi per il loro valore quasi prelogico e primitivo; cadenze ritmiche del tutto slogate e dissonanti.

Prendiamo ora il poema *Laborintus* come esemplare (il poema fu pubblicato nel '56. Ma occorre dire che la poesia degli anni sessanta ha il suo punto di partenza, o, secondo Lucio Vetri, di «latenza», nei secondi anni cinquanta? Proprio nel 1956 nasce la rivista di Anceschi, "Il Verri", che fu importante punto di formazione e di raccolta della Neoavanguardia). *Laborintus* è un poema che esprime per via negativa il caos della storia e della società neocapitalistica attraverso la discesa nei labirinti infernali dell'inconscio individuale e collettivo. Trasgredendo a ogni logica semantica, tutti gli elementi della realtà vi trovano collocazione, privati di ogni gerarchia e dipendenza. La tecnica è quella dell'assemblaggio, mutuata da esperienze pittoriche: oggetti strappati dal contesto abituale, che vengono accostati in rapporti inediti e "stranianti". Straniamento come discesa nella menzogna istituita secondo un ordine garantito di valori, come atto (tragico) di estrema denuncia: il caos del mondo mimato dal caos della parola. Contro ogni poetica dell'evasione, della consolazione, della seduzione, il poeta "novissimo" in genere – e Sanguineti in specie – si tiene all'urto e all'asprezza mirando a smuovere il lettore «con la metodicità dell'inquietudine e del disordine» (Curi).

Se ora però, dopo Sanguineti, consideriamo Fortini, non possiamo dire certo che il suo "laboratorio visibile" sia meno accanito, nell'esercizio della demistificazione e della denuncia, che quello di Sanguineti.

neti; non c'è minore determinazione nello sconoscere la letteratura e la poesia, nel contraddirne la pretesa di luogo sublime o separato. Ma il modo è profondamente diverso. La coerenza del percorso poetico di Fortini si fonda su alcune costanti: rifiuto della poesia antiermeticamente intesa come valore autonomo, spesso snobistico o sacrale (al contrario la poesia in lui si fa veicolo di valori extrapoetici, anche se in modi peculiari di particolare ricchezza e complessità allusive); opposizione a ogni mero contenutismo (come quello neorealista), ma anche a ogni sperimentalismo semplicemente giocato sulla negazione; fedeltà, dunque, alle forme per lo più classiche, alla corrispondenza di significato e suono, a una immediatezza che potrebbe essere a tratti erroneamente scambiata per ingenuità se non fosse il frutto di scelte selezionatissime e astute, giocate controcorrente per amore di verità; fedeltà infine a un doppio registro (di biografia e di impegno, di storia personale e collettiva, di diario e profezia) capace di congiungersi in un unico punto di intensità stilistica e di rigore intellettuale, senza mai nascondersi, tuttavia, e anzi arrivando definitivamente a postulare il principio perennemente dialettico della contraddizione, «nella certezza che la duplicità e la lotta non hanno fine» (Berardinelli).

Diverso ancora il caso di Zanzotto. Pur ricollegandosi, almeno in apparenza, allo sperimentalismo neoavanguardistico, l'opera poetica di Zanzotto si distacca per più versi dal «babelismo smitragliato» che lo stesso poeta ha imputato a Sanguineti e al gruppo dei Novissimi. Intanto perché non c'è volontà di disgregare il linguaggio, ma se mai di scomporlo e di recuperarlo come estrema e unica barriera tra l'essere e il nulla; in secondo luogo perché mai la scomposizione, a cui il linguaggio è sottoposto in una continua oltranza, può spingersi regressivamente al di là di un punto minimo, identificabile nel *petèl*, parlare atavico e dialettale delle madri ai loro nati, linguaggio puramente sonoro ma non privo di senso, ninnante e giocoso, inventato e subliminale; infine perché la figura del poeta e la costanza dell'io poetico, lungi dall'essere sottoposti alle bordate denigratorie di un ruolo giudicato pretenzioso e consunto, rispondono invece a un'idea di dignità e di passione certo rischiose ma in qualche modo salvifiche.

Basterebbe pensare al libro della maturità espressiva, *La beltà* (1968, appunto). Qui è il significante stesso, attraverso associazioni e suggestioni affidate alla casualità, a «diventare l'elemento motore di un procedimento interno che produce significati» (Nuvoli). In altre parole il significato non nasce dalla corrispondenza di ogget-

to e parola, ma dal seno stesso della parola che nelle sue scintillanti metamorfosi sonore produce sensi autonomi e imprevedibili. Zanzotto conduce il linguaggio fino alla scomposizione elettrolitica in unità grammaticali minime, prive di senso. Ma non lo fa, come negli scrittori della Neoavanguardia, per infrangere i codici del linguaggio borghese soggetto a ogni mistificazione, bensì per ripartire da zero, recuperando dal più remoto dei regressi il piacere del principio e dell'origine inaugurale della parola. La madre-norma è appunto il componimento conclusivo della raccolta *La beltà*. La disgregazione dei significati e la liberazione dei significanti trova nell'idea della madre come norma e nella norma come madre il corrispettivo di un regresso verso una nuova partenza. Nemmeno l'indizio della dedica a Franco Fortini, poeta che non ha mai abbandonato il territorio del senso, è in questa direzione allusiva, da trascurare.

Ecco l'incipit del componimento *E la madre-norma*:

Fino all'ultimo sangue
 io che sono l'esangue
 e l'ultimo sangue c'è,
 il renitente, grumo di Gennaro, milza.
 E mi faccio spazio davanti
 indietro e intorno, straccio le carte
 scritte, le reti di ogni arte,
 lingua o linguistica: torno
 senza arte né parte: ma attivante.

Il poeta parla a se stesso e parla nello stesso tempo del suo fare poetico. I livelli di lettura sono almeno due: quello dell'io poetico che parla di sé in quanto poeta e quello del procedimento con cui il discorso poetico è affrontato, ossia dell'atto poetico in quanto tale. Il gruppo *sangue, esangue, sangue*, indica metaforicamente che la poesia è un'emorragia da cui il poeta viene dissanguato. Ma ciò che parrebbe una perdita è in definitiva un'affermazione, poiché *l'ultimo sangue c'è*, anche se è renitente, cioè restio a sciogliersi come può esserlo il *grumo di Gennaro* (allusione al cosiddetto miracolo di san Gennaro, il cui sangue raggrumato si scioglie in tempi più o meno prestabiliti). L'io poetico parla della sua poesia e ne fa in qualche modo la storia. *La beltà* è il libro in cui Zanzotto ha condotto il linguaggio all'estrema frantumazione dei significati, facendo terra bruciata davanti, indietro e intorno. Pertanto il poeta che dice «io» compie gesti oltraggiosi (*straccio le carte / scritte*), rinuncia alle rassicuranti protezioni delle

regole (*le reti di ogni arte, / lingua o linguistica*) e ritorna all'origine. Condizione di non ritorno che potrebbe apparire desolata (*senza arte né parte*), se non fosse invece profondamente libera e capace di imprimere energia nuova alla volontà di fare (*attivante*).

Non solo Neoavanguardia dunque. Poiché il rompere la sclerosi del ruolo, o l'orfismo della parola-tutto «come pratica e giustificazione del poetico»,¹⁶ non è solo della Neoavanguardia che lo ha fatto con oltranza programmatica e gregaria (la durata del Gruppo 63 fu tuttavia abbastanza breve: dal '63, a Palermo, al '67, a Fano, passando per Reggio Emilia, '64, ancora Palermo, '65, La Spezia, '66), ma di tanti altri poeti che tentano di dare una risposta concreta e costruttiva alla situazione di crisi che alla svolta cruciale degli anni sessanta la Neoavanguardia andava denunciando. In questo senso l'orizzonte euristico è lo stesso. C'è un comune bisogno di uscire dall'*impasse* che coinvolge la crisi stessa di un sistema europeo visto da un'Italia ancora per tanti versi provinciale (la «gita a Chiasso» di Arbasino!). Certo la Neoavanguardia ha contribuito in maniera vistosa a un ricco dibattito di teoria e politica della letteratura, ha contribuito ad aprire la cultura letteraria italiana a nuovi ambiti, con cui si è misurata via via secondo prospettive interdisciplinari (o contaminatorie, e forse, come sottolinea Berardinelli, già postmoderne), dalle scienze e dalla filosofia (la fenomenologia) alla psicoanalisi, dallo strutturalismo linguistico alla semiologia; ha proposto una forte riflessione sul fare letterario e sulle sue istituzioni, ridando slancio alla ricerca, recuperando la tradizione dell'avanguardia europea del primo Novecento e di ogni sperimentalismo teso a smascherare la pretesa della letteratura a essere verità, battendo la nozione elitaria e aristocratica della scrittura intesa come orgoglio o vizio di pochi, allargando le possibilità del vocabolario in ogni direzione e soprattutto verso il quotidiano e i nuovi linguaggi settoriali o gergali, obbligando a un confronto serrato con la realtà e con le cose, denunciando la pigrizia o l'ovvietà della norma e della convenzione.

Sempre più, però, a distanza di tempo, quello che al momento poté essere percepito come scarto o differenza diventa prossimità culturale, più sussulto che rivoluzione, più urto che scasso ed effrazione. Tanto che si riaffaccia qui la domanda: più «avanti» chi? Mi richiamerò a una considerazione di Romano Luperini, che osserva come tutto dipenda dal modo di intendere la parola «avanguardia»:

«Se per avanguardia s'intende un movimento di rottura e di sabotaggio, animato dalla consapevolezza teorica del nesso arte-mercato e volto strategicamente a porre in questione entrambi i termini (la letteratura come istituzione e come merce), direi proprio di no», ossia che il Gruppo 63 non fu un'avanguardia. Poi proseguì:

E poiché ritengo che le risposte siano state trent'anni fa non meno importanti delle domande, aggiungerei che solo Sanguineti e pochissimi altri, all'interno del Gruppo 63, ebbero tale livello di coscienza e intesero porsi a tale livello dello scontro. Se invece per avanguardia si intende un rinnovamento culturale volto ad adeguare le strutture ideologiche e le poetiche letterarie al nuovo momento economico e sociale non solo dell'Italia ma dell'Occidente, a sostituire un vecchio apparato di potere letterario e a liquidare una vecchia concezione dell'intellettuale e pratiche artistiche ormai obsolete, allora si deve dire di sì. Tuttavia, in questo secondo caso, la nozione di avanguardia perde ovviamente la sua carica più radicale per assumere quella di cambiamento quasi fisiologico e comunque storicamente necessitato. Più che sabotaggio della letteratura vi fu sabotaggio di una letteratura, indubbiamente egemone in Italia ma ormai superata dallo sviluppo economico produttivo e dal livello culturale europeo.¹⁷

Considerazioni tutte da condividere.

¹ A. BERARDINELLI, *Una non-società senza individui. Appunti sul postmoderno*, in ID., *Tra il libro e la vita*, Einaudi, Torino 1990, p. 102.

² *Ibi*, p. 103.

³ Cit. da F. FORTINI, *Gli strumenti umani*, in V. SERENI, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995, p. XXXIV.

⁴ E. SANGUINETI, J. BURGOS, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 43.

⁵ *Ibi*, p. 57.

⁶ *Ibi*, p. 59.

⁷ A. BERARDINELLI, *Gruppo 47 e Gruppo 63*, in ID., *Tra il libro e la vita*, p. 98.

⁸ Pubblicata come postfazione nel volumetto di W. GOMBROWICZ, *Contro i poeti*, a cura di F.M. Cataluccio, Theoria, Roma 1995. La citazione alla p. 112.

⁹ I. CALVINO, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. 8.

¹⁰ N. LORENZINI, *Il presente della poesia, 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 49.

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. GIUDICI, *Non sono un'anima nobile*, in *Andare in Cina a piedi, e/o*, Roma 1992, p. 66.

¹³ V. SERENI, *I versi*, in ID., *Poesie*, p. 149.

¹⁴ G. MANGANELLI, *Letteratura come menzogna*, Adelphi, Milano 1985, p. 218 (ma anche in ID., *Antologia personale*, Rizzoli, Milano 1989, p. 88).

¹⁵ *Ibi*, p. 220 (in *Antologia personale*, p. 89).

¹⁶ G. LONARDI, *Di alcuni grandi temi sereniani*, in V. SERENI, *Poesie*, p. XC.

¹⁷ *Per la critica della retorica: continuità e rotture nel 63 e nel 93, in 63/93 Trent'anni di ricerca letteraria*, atti del convegno (Reggio Emilia, 1-3 aprile 1993), Elytra, Reggio Emilia 1995, p. 20.

IL NOVECENTO DELLA POESIA IN DIALETTO TRA IDENTITÀ E ALTERITÀ

ben poco si può sperare da una
nazione che abbia esaurito
la propria matrice vegetale

HENRY DAVID THOREAU, *Walking*

In apertura di questo intervento che vuol essere un contributo alla riflessione sulla poesia dialettale del Novecento nell'atto di nascita di una nuova rivista che di letteratura e dialetti intende occuparsi, vorrei fare due considerazioni che mi sembrano opportune. La prima – certo risaputa e largamente documentata – mi pare che tragga nuova linfa dalla parafrasi di un passo strappato alla lettura dell'opera di Thoreau, *Walking*.¹

In tempi di identità liquide e di fenomeni globali, la parafrasi che vorrei suggerire («ben poco si può sperare da una nazione che abbia esaurito la propria matrice *dialettale*») consente di collocare il fenomeno cosiddetto neodialettale entro un più ampio orizzonte di riferimento, senza nulla sottrarre alle ragioni storiche e disciplinari del suo sviluppo. Non solo perché si può ben sostenere come la rivoluzione industriale abbia avuto in Italia un vero e proprio slancio solo a partire dagli anni sessanta. Ma anche perché non si può prescindere (pur distinguendone i caratteri) dalla dorsale dialettale a cui tutta la nostra letteratura afferisce in molti dei suoi versanti.

La seconda – e più lunga – considerazione è piuttosto un'altra suggestione venutami dalla lettura di un libro inconsueto, che con la poesia (e più ancora con la poesia dialettale) sembrerebbe non avere lì per lì riferimento. Il libro s'intitola *Racconti impensati di ragazzini*² e raccoglie dei temi di ragazzi del Napoletano (nulla a che vedere con l'operazione del maestro D'Orta, *Io speriamo che me la cavo*, trasformatasi in un successo del marketing), in cui – come suggerisce il maestro De Vivo che li ha raccolti – «il dialetto è per lo più la prima lingua, quella affettiva naturale e familiare, e perciò non deve stupire più di tanto la frequenza di certe abitudini di scrittura, le quali potrebbero essere considerate come la base ritmica, il basso continuo ma discreto, lungo il quale si dipana la narrazione “a orecchio”». ³

Operazione che viene da un'officina diversissima da quelle degli scrittori consapevoli, ma che si colloca tuttavia entro un orizzonte predisposto, come mostrano ad esempio i romanzi di Giuseppe Ferrandino (specie il romanzo d'esordio *Pericle il Nero*, ripubblicato da Adelphi nel '98) o di Giuseppe Montesano (almeno il secondo romanzo, *Nel corpo di Napoli*) o ancora di Peppe Lanzetta (da *Un Messico napoletano a Tropico di Napoli*), fino ad Andrej Longo (approdato con *Dieci*, pubblicato da Adelphi nel 2007, a un più largo ascolto). E non dico ovviamente che di alcuni.

Se mai potrei aggiungere che un'altra "napoletana", Fabrizia Ramondino, in uno dei suoi libri più intensi (*Passaggio a Trieste*),⁴ ha condensato in poche pagine finali il senso di una scrittura che coincida con il corpo e che sia capace di passare «da bocca a orecchio», scrivendo tra l'altro: «Se fossi vissuta nei tempi remoti dei cantastorie e se fossero esistiti cantastorie donne, o in tempi meno remoti quando le nonne narravano le fiabe del focolare, probabilmente non avrei scritto, piuttosto avrei raccontato a voce».⁵

Al di là del piano didattico che può implicare, a me pare che lo stimolo che viene dal libro dei ragazzini napoletani sia per più versi intonato e sorprendente. A parte l'invito implicito a considerare meno scontatamente o indiscriminatamente la questione di un'inevitabile «morte» dei dialetti,⁶ trovo nella *Presentazione* di Gianni Celati un approccio esemplare per trasformare i testi proposti (rigorosamente prosastici) in un discorso sulla poesia.

Il fatto di "riconoscere" le parole che si usano perché "dette" da qualcuno e non estratte dagli strumenti istituzionali e normativi dell'italiano, non è solo la cosa più importante del libro come tale, ma è già anche un modo di stabilire un'affinità preziosa con le procedure del linguaggio poetico, se è vero – come scrive Celati – che «il linguaggio diventa ospitale, accogliente» quando «si mette a nominare le cose del mondo come una musica», e che «i poeti hanno sempre parlato così, secondo dove li portavano le parole» e che «i poeti più emozionanti sono proprio quelli che hanno saputo lasciarsi trascinare dalle parole con più abbandono, con più sospensione».⁷

Non è un caso che quando Celati evoca la forza delle parole che «non hanno ancora un vero significato, ma piuttosto il sapore di un sentito dire»⁸ viene in mente – con tutte le possibili differenze e le necessarie prudenze del caso – l'epifania di Pasolini quando racconta per sé dei suoi esordi casarsesi:

In una mattina d'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre. Il sole dolce e forte del Friuli batteva su tutto quel caro materiale rustico. Sulla mia testa di beatnik degli anni Quaranta, diciottenne; sul legno tarlato della casa e del poggiolo appoggiati al muro granuloso che portava dal cortile al granaio: al camerone. Il cortile, pur nella profonda intimità del suo sole, era una specie di strada privata, perché vi aveva diritto di passaggio, fin dagli anni precedenti la mia nascita, la famiglia dei Petròn: il cui casolare era là, illuminato dal suo sole, un poco più misterioso, dietro un cancello dal legno più tarlato e venerando di quello del poggiolo: e si intravedevano, sempre in cuore a quel sole altrui, i mucchi di letame, la vasca, la bella erbaccia che circonda gli orti: e lontano, in fondo, se si tira il collo, come in un quadro del Bellini, ancora intatte e azzurre le Prealpi. Di cosa si parlava, prima della guerra, prima cioè che succedesse tutto, e la vita si presentasse per quello che è? Non lo so. Erano discorsi sul più e sul meno, certo, di pura e innocente affabulazione. La gente, prima di essere quello che realmente è, era ugualmente, a dispetto di tutto, come nei sogni. Comunque, è certo che io, su quel poggiolo, o stavo disegnando (con quell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo versi. Quando risuonò la parola ROSADA.

Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. Un ragazzo alto, d'ossa grosse... Proprio un contadino di quelle parti... Ma gentile e timido come lo sono certi figli di famiglie ricche, pieno di delicatezza. Poiché i contadini, si sa, lo dice Lenin, sono dei piccoli-borghesi. Tuttavia Livio parlava certo di cose semplici e innocenti. La parola "rosada" pronunciata in quella mattina di sole, non era che una punta espressiva nella sua vivacità orale.

Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, *non era mai stata scritta*. Era stata sempre e solamente *un suono*.⁹

Insomma, il sogno del naturale contro l'artificiale (capace di esprimere una verità più vera di quella di superficie), il recupero di oralità e di vocalità (una scrittura "secondo l'orecchio") contro l'estraneità di ogni strategia letteraria sovrapposta, concretezza da opporre ad astrazione, scarto da opporre a convenzione o stereotipo, fiducia nell'innocenza perduta come resistenza da fare alla confusione post-moderna dei linguaggi, il recupero del marginale e del subalterno contro lo strapotere dei centri. Tutti elementi che si confrontano con i miti, le ossessioni, le idee-guida della cultura contemporanea e che non possono restare separate dal contesto molto variegato entro cui si muovono.

Certo è interessante l'osservazione che fa De Vivo sul passaggio dall'incanto sonoro della lingua al luogo muto della scrittura-lettura silenziosa, il difficile momento in cui «sta per spezzarsi il filo che teneva legati la voce che ancora parlava – sillabando – e la mano che scriveva o l'orecchio che ascoltava». ¹⁰ Con un interrogativo a seguire, che evocando forse una vaghissima assonanza morantiana, ci avvicina

alle considerazioni di poetica della Ramondino: «Stanziati in questa specie di riserva linguistica, in attesa di trasformarsi (una volta per tutte?) in lettori tristi e silenziosi, i ragazzini, con i loro racconti, non tentano forse, pur se inconsapevolmente e per l'ultima volta, un'ultima *resistenza*, cercando di restituire un'ascoltabilità alle parole?»¹¹

Un interrogativo a cui sembra di poter associare la resistenza doppiamente consapevole che il poeta neodialettale oppone sia alla natura standardizzata dell'italiano veicolare sia a quella di certo linguaggio poetico sentito come astratto e incorporeo. Non si può non tenere conto, ad esempio, del fatto che l'opzione dialettale non comporta semplicemente la scelta specifica di uno strumento poetico, ma coinvolge una scelta *per se stessa* alternativa all'interno di un codice culturale che istituzionalmente si esprime in lingua.

Beninteso che i dialetti dal punto di vista glottologico hanno un'origine al di là della quale vanno considerati semplicemente come "volgari" (e che quest'origine, restando alla consapevolezza letteraria di uno strumento privilegiato, avviene al principio del Cinquecento), ma certo non si può negare che di fatto siano poi stati ridotti a strumenti domestici e locali, ferma restando la possibilità di una più ampia estensione d'uso registrabile in questa o quella situazione specifica, dal piemontese di corte al veneziano di palazzo: lingue d'uso d'ogni classe sociale anche se non per questo "parlate" allo stesso modo.

Posto, dunque, che storicamente il passaggio è avvenuto andando dal dialetto alla lingua, la scelta odierna del poeta dialettale è sempre – storicamente – un viaggio di ritorno, che può essere diversamente compiuto, a seconda dei tempi e delle generazioni.¹²

Giusto per fare riferimento a un poeta friulano (di Visinale, in provincia di Pordenone) che molto ha riflettuto su queste questioni come Gian Mario Villalta, la diglossia lingua-dialetto, più che come coesistenza di codici, va oggi intesa da un lato «come metafora di una lacerazione nel tessuto della lingua e dell'immaginario», dall'altro come «confronto radicale con il problema del dire poetico all'interno di una situazione di crisi della lingua che investe totalmente il soggetto».¹³ Studioso di tutto Zanzotto (e dunque anche del suo salto di campo in territorio dialettale), Villalta ne eredita la complessità: per un verso l'interrogarsi del linguaggio e sul linguaggio nella prospettiva fondante e rischiosa dell'essere, per altro verso il rifiuto di cedimenti consolatori a un dire inaugurale e innocente. Vale a dire Zanzotto che corregge Heidegger.

Certo tutto questo nasce dal bisogno di risarcire una distanza, una ferita, uno strappo. In questa direzione l'uso del dialetto in poesia è già *per sé* il segno evidente di una ricerca di alterità. E dico "alterità" piuttosto che "identità" perché se c'è un carattere che possa raccogliere le membra davvero molto sparse della poesia neodialettale, questo non consiste tanto in un radicamento ambientale antropologicamente determinato ma piuttosto nella dichiarazione di un ascolto che sta a testimoniare una crisi profonda. In altre parole il legame tra dialetto e oralità conduce più che non il rapporto lingua-oralità a una scrittura che potremmo definire "di ascolto" anche in un senso molto più immediato di quanto s'intenda a proposito dell'ascolto poetico come tale.

D'altra parte si sa che il «racconto orale ha sempre qualcosa della recita, e il narratore ha qualcosa dell'attore o dell'istrione». ¹⁴ Non c'è parola che non sia pronunciata davanti a qualcuno, scrittura radicalmente configurata come *dramatis personae*. Se c'è mimesi, non è del reale, ma del tono, del timbro, del ritmo di una voce. Come accade in un poeta lontanissimo da suggestioni pasoliniane, Raffaello Baldini, il quale sia per i suoi libri di poesia, ¹⁵ sia per la sua trilogia ironico-drammatica, *Carta canta*, *Zitti tutti!*, *In fondo a destra*, raccolta nel volume *Zitti tutti!*, ¹⁶ ha potuto dichiarare: «I miei versi sono gente che parla e il parlato è sempre un po' teatro», osservando poco dopo:

Le cose che continuano a succedere in dialetto le devi raccontare in dialetto, ma siccome oggi succedono anche tante cose in italiano è giusto che restino in italiano. Io non penso che si tratti di salvare puramente e semplicemente il dialetto ma piuttosto di salvare la connivenza di dialetto e di italiano. Non sono io a non essere purista, è il dialetto che non lo è. Quando vado al paese e al caffè sento parlare in dialetto, sento anche molte battute in italiano. Io registro e basta. ¹⁷

Un corretto percorso che voglia prevedere il bilancio di un secolo di poesia dialettale, so bene che sarebbe dovuto partire cronologicamente dall'inizio del Novecento. Ed è quanto mi accingo a fare solo ora perché mi è parso necessario avviare il discorso contromano, a partire dal presente. Lontanissimo – come si sarà inteso – dal punto d'avvio. Al di là, infatti, degli esordi ricchi di annuncio che possiamo individuare in due periferici come Biagio Marin (*Fiuri de tapo* è del 1912) e Virgilio Giotti (*Piccolo canzoniere in dialetto triestino* è di due anni dopo), la poesia dialettale del primo Novecento, almeno fino agli anni trenta, continua a officiare entro un orizzonte d'intesa

tardo ottocentesco, appartenendo ancora in gran parte a quello che Pietro Pancrazi ha empiricamente definito come momento «dialettale» (ossia di atteggiamenti e sentimenti connessi alla *couleur locale*) piuttosto che «in dialetto» (ossia all'abbandono del folklore e all'uso poetico del dialetto inteso come espressione e suono).¹⁸

In questa prospettiva hanno carattere per più versi esemplare – insieme con la “marginalità” di Giotti e di Marin – la vicenda polemica che marca la contrapposizione tra Nino Costa e Giuseppe Pacotto (Pinin Pacòt) e – ancor più significativa – l'alternativa dialettale che Noventa oppone alla lingua della cultura ufficiale forgiandosi «lingua» ben sua. Nel primo episodio si contempla – quale che sia la specifica occasione del contrasto – l'esigenza di segnare uno stacco, l'ansia di dichiarare una diversità, di prospettare una nuova sensibilità, una nuova consapevolezza d'uso poetico rispetto al passato.¹⁹ Nel secondo si assiste invece all'impresa solitaria di un poeta che “inventa” la sua lingua dialettale mirando a liberarsi sia dall'endogamia della *koinè* ermetica, sia dalle pastoie di una cultura inguaribilmente ipocrita e solipsistica.

Nel punto più acuto di una polemica che avrà la sua palinodia, Pacòt scrive di Costa:

Lui rappresenta la fine di un'epoca e noi abbiamo la pretesa di essere il principio di un'altra. Lui è la prosecuzione e, diciamolo subito, più artistica e più dignitosa dei Viriglio, dei Fasolo, dei Rico, dei Solferini, ecc. ecc. e a questi modelli non sa rinunciare; così come non sa rinunciare alla passeggiata dalle sei alle sette sotto i portici di Po, nella vecchia religione della crestaia e della sartina. Poesia dialettale per eccellenza.²⁰

Così come nel momento cruciale di un soggiorno fiorentino che lo mette a contatto con l'ambiente delle Giubbe Rosse, Noventa scaglia la freccia antiermetica e specialmente antimontaliana (come già è stato sottolineato dall'interpretazione di Giacomo Debenedetti, poi raccolta e commentata da Franco Manfriani nella *Prefazione a Versi e poesie*):²¹

Fusse un poeta...
 Ermetico,
 Parlaria de l'Eterno:
 De la coscienza in mi,
 De le stele su mi,
 E del mar che voleva e no' voleva

(Ah, canagia d'un mar!)
Darme le so parole.

Ma son...
(Parché no' dirlo?)
Son un poeta.

E ti ghe géri tì ne la mia barca.

E le stele su nù ghe sarà stàe,
E la coscienza in nù,
E le onde se sarà messe a parlar,
Ma ti-ghe-géri tì ne la me barca,
(E gèra fermi i remi).
In mezo al mar.

Cioè a dire che la poesia non va cercata nei «falsi problemi pseudo-filosofici o amori simbolici, ma sentimenti veri, uomini o donne veri».²²

Il passaggio tra gli anni trenta e il secondo dopoguerra resta indubbiamente marcato soprattutto da Pasolini – quale che sia il giudizio critico che si voglia dare del suo versante “squisito” – non solo per la poesia in quanto tale, ma per la sua opera di antologista. Quanto alla prima va scandito un percorso tutt'altro che pacifico. Al di là dell'esordio di *Poesie a Casarsa* (1942), il libro in cui Contini prontamente scorgeva «la prima accessione della letteratura “dialettale” all'aura della poesia d'oggi, e pertanto una modificazione in profondità di quell'attributo»,²³ si tratta di un percorso da scandire in almeno due se non in tre tappe: la prima costituita dalla raccolta *La meglio gioventù* (1954), che comprende anche *Poesie a Casarsa* riscritte in un friulano recuperato «nella intera sua istituzionalità»; la seconda dalla raccolta *La nuova gioventù* (1975), a sua volta scandita in un «volume primo» che riprende *La meglio gioventù* con qualche aggiunta e un «volume secondo» costituito da *La seconda forma de “La meglio gioventù”* e da *Tetro entusiasmo*.

Le linee dell'esordio si muovono squisitamente in «un regresso lungo i gradi dell'essere»: catàbasi, discesa nel corpo vivo di una parola che da un punto storico e psicologico di desolazione e di esilio grida la sua sensualissima e feconda verginità. Ma poi si arricchiscono, nel rispetto di una costante mitica e privata, i motivi più “esterni”, politici e sociali (ad esempio nell'azione drammatica *I Turcs tal Friùl* risalente agli anni di Casarsa ma pubblicata postuma nel 1976), per rovesciarsi

alla fine nella raccolta *La nuova gioventù* in totale negazione del segno, chiudendo il cerchio aperto dalle ormai lontane *Poesie a Casarsa*.

Quanto alla parte da riservare all'antologista, non si può non osservare come nessun'altra antologia prima della *Poesia dialettale del Novecento*, allestita con la collaborazione di Mario Dell'Arco e pubblicata da Guanda nel '52,²⁴ fosse riuscita a essere così panoramica e così critica, grazie soprattutto all'*Introduzione* dello stesso Pasolini, su cui Cesare Segre – analizzandone il carattere di novità, come a dire la presenza pascoliana in funzione antimonolinguistica, l'avversione al culto di ogni regionalismo sentimentale e la mistica delle "piccole patrie", il tono molto meno ideologizzante degli scritti successivi e il carattere «di manifesto della nuova poesia in dialetto» – osserva: «Pasolini non poteva prevedere (data la contraddittorietà apparente dell'operazione-dialetto) che l'unilinguismo o il preziosismo di certi dialettali o il creaturismo avrebbero avuto un'espansione a cui oggi stiamo assistendo ancora stupiti».²⁵

Tutto questo, a cui il processo di omologazione specialmente attivo dagli anni sessanta in poi non ha ancora impresso, con i colori di un paesaggio desolato, l'accelerazione necessaria di una resistenza nuova, resta per ora in una zona di confine che gli anni cinquanta non hanno ancora del tutto varcato, così immersi come sono entro un orizzonte di riferimenti non poi molto lontani dall'esordio del secolo (e dell'età giolittiana). Non poche le abitudini che si protraggono, non poche le consuetudini culturali coltivate secondo ritmi fondamentalmente arretrati e provinciali.

Di fatto, quando scrive Segre, il fenomeno della poesia in dialetto ha intanto assunto le proporzioni di un fenomeno assai vistoso, che dopo Pasolini è stata l'antologia *Le parole di legno* a cura di Mario Chiesa e di chi scrive (Mondadori, Milano 1984) a registrare con qualche ambizione di lettura: tutt'altra cosa – penso di poterlo dire con sufficiente distacco – dalla maliziosa (per non dire malevola) liquidazione che ne volle fare Franco Brevini nell'*Introduzione* ai suoi *Poeti dialettali del Novecento* di tre anni dopo, collocandola surrettiziamente nell'angolino anonimo dei «pochi repertori o notevolmente incompleti o eccessivamente affollati, in entrambi i casi validi più sul piano antologico che su quello esegetico».²⁶

Non è così. Il tentativo che con Mario Chiesa abbiamo fatto – dopo il nostro stesso precedente di un'antologia a destinazione didattica, uscita da Paravia nel '78 e intitolata *Il dialetto da lingua della*

realità a lingua della poesia – è stato di definire la condizione dei “dialettali” del Novecento entro un quadro d’insieme, certo rivedibile e passibile di ulteriori approfondimenti, ma tutt’altro che metodologicamente sprovveduto.²⁷ Né con questo intendo sottrarre ai tre volumi “meridiani” della *Poesia in dialetto* (Mondadori, Milano 1999) di Brevini (di cui a rigori dovrei tener conto in questa sede solo del terzo dedicato al Novecento) il merito di un’impresa a sua volta rivedibile ma indubbiamente meritoria, venuta dopo i due lavori precedenti che sono la già citata antologia dei *Poeti dialettali del Novecento* e i saggi contenuti nel volume *Le parole perdute* (Einaudi, Torino 1990).

Critico come sono stato dei due precedenti, sia per la faziosità selettiva del primo sia per l’infinita misericordia inclusiva del secondo, posso ben considerare l’ultimo lavoro come un transito da cui non sia dato prescindere. Brevini naviga i secoli della nostra storia linguistica usando uno specifico sestante letterario. Misurando l’altezza degli astri, si affida a una doppia visuale: sullo specchio grande le fasi di uno sviluppo contraddittorio e spesso conflittuale, tutt’altro che semplicemente dipendente e discendente come voleva il giudizio crociano. Su quello piccolo le misure del valore letterario, la forza esemplare dei singoli, le pulsazioni più segrete di una costellazione che ancora attende – per essere esaurientemente esplorata – molti altri speculatori di pari coraggio.

E tuttavia, pur non potendo non condividere l’idea metodologicamente sostenuta da Brevini, che gli studi regionali sbagliano spesso misura per troppa prossimità (pietà del luogo, specializzazione eccessiva, ideologismi perduranti), per altro verso non posso nemmeno ammettere che la distanza di un solo sguardo basti a garantire la documentata solidità del giudizio.

Pur considerando un passaggio necessario l’atto della cosiddetta «deteritorializzazione» – che non è poi altro se non il tentativo di sottrarre i poeti a rivendicazioni o ipoteche di tipo localistico –, non posso considerarne che come interlocutoria – o meglio ancora concomitante – la validità, appellandomi ai non pochi studi che nel tempo, specialmente dal primo Novecento (con Croce) e poi dal secondo dopoguerra (con la rinnovata proposta geografica di Dionisotti), possono tornare come modelli di sapiente amministrazione critica dentro un percorso di rinascite territorialmente connotate.

Anche per questo con Chiesa sottolineavamo, senza alcuna preclusione di costituire un passaggio obbligato, alcuni punti irrinunciabili.

bili di una proposta post-pasoliniana: l'attenzione alle poetiche europee, ad esempio, che diventa una costante del poeta in dialetto, così come l'attenzione alla poesia in lingua. Il vivere, insomma, del poeta neodialettale nello stesso orizzonte euristico del poeta in lingua, il suo partire non dal dialetto come tale per raggiungere la poesia, ma lo scoprire invece il dialetto cercando la poesia. Ciò che un poeta come Rilke ha trovato modo di condensare in una formula efficace parlando del poeta alsaziano Johann Peter Hebel: «Non quest'uomo ha poetato in dialetto, ma il dialetto è diventato poetico in lui».²⁸

Ma con Chiesa segnalavamo altri tratti distintivi: mentre le espressioni più importanti della poesia in dialetto della prima metà del Novecento nascono ancora nei maggiori centri cittadini o dentro tradizioni di forte tenuta (e nella stessa antologia pasoliniana ce n'è più di una traccia), a poco a poco cominciano a prevalere le parlate delle periferie, i linguaggi senza tradizione scritta, le lingue "inventate", gli idioletti. Non solo, ma aumentano – da Pierro a Calzavara, per non dire che due nomi non ancora nominati – i poeti che scrivono in dialetto vivendo lontano dalla zona geografica di competenza.

Ancora: l'attenzione alla fonetica, che nel primo Novecento era piuttosto il segno di un assunto neopuristico e in definitiva di angustia ottica, altro non diventa che sensibilità per le risorse del significante, attenzione ai suoni di un linguaggio interiore. Qualcosa di prossimo al «regresso», di cui Pasolini è stato il primo a parlare e che da Pasolini in poi si è sviluppato sia come allontanamento dal centro di una lingua massificata e tecnologico-televisiva in vista di una nuova autenticità, sia come viaggio mentale verso le periferie geografiche o psichiche, ossia come recupero della marginalità e del rimosso. Che è poi ciò che Franco Loi ha condensato in una scheggia di poetica:

Il mio atteggiamento verso i dialetti è di semplice rispetto di quel che accade quando vengo travolto dalle immagini. La mia attenzione consiste nell'appropriatezza della forma alla materia incandescente dell'inconscio.²⁹

Un quadro a cui il processo di omologazione degli anni ottanta e novanta imprime un'accelerazione senza confronti.

Da Giotti e Marin in poi, passando attraverso esperienze poetiche molto diverse tra loro, la scelta dialettale avviene dunque su una linea comune per i poeti in dialetto contemporanei, anche se sarebbe una forzatura voler elaborare una formula onnicomprensiva che preten-

desse di spiegare tutto, poiché neanche considerando, per assurdo, la poesia in dialetto come un genere, sarebbe possibile dimenticare l'apporto individuale che resta fondamentale e che disegna la mappa frastagliata della diversità.

Da Amedeo Giacomini a Flavio Santi, da Ida Vallerugo a Pierluigi Cappello, da Elio Bartolini a Nelvia Di Monte, da Ligio Zanini a Ivan Crico, da Eugenio Tomiolo a Luigi Bressan, da Tonino Guerra a Nino Pedretti, da Cesare Zavattini a Luciano Serra, da Mario Dell'Arco a Mauro Marè, da Paolo Bertolani a Roberto Giannoni, da Antonio Bodrero a Remigio Bertolino, da Piero Marelli a Giancarlo Consonni, da Eugenio Luraghi a Edoardo Zuccato, da Nino De Vita a Salvo Basso, da Santo Calì a Mario Grasso, da Alessandro Dommarco a Giose Rimaneli, da Giuseppe Rosato a Marcello Marciani, da Emilio Rentocchini a Ettore Baraldi, da Tolmino Baldassari a Giovanni Nadiani, da Fabio Doplicher a Claudio Grisancich, da Lino Angiuli a Francesco Granatiero, da Francesco Masala a Ignazio Delogu, da Achille Platto a Franca Grisoni, da Dante Maffia a Stefano Marino, da Giovanni Orelli a Fernando Grignola, da Gabriele Alberto Quadri a Elio Scamara, da Achille Serrao a Michele Sovente, da Franco Scataglini a Giovanni Falsetti, da Sergio Arneodo a Claudio Salvagno.

Certo, specialmente a partire dagli anni settanta, la definizione di dialetto quale lingua speciale della poesia, che è già di per sé una lingua molto speciale, prende ancor più consistenza che per il passato. La poetessa piemontese Bianca Dorato ha scritto di sé:

Leggevo in quel libro che è *La lettera scarlatta* di Hawthorne, il destino della protagonista, Esther, che una vita di totale emarginazione conduce alla più piena libertà spirituale, ed alla consapevolezza di un amore giusto contro ogni pregiudizio: le sue maestre, dice l'autore, la disperazione, la vergogna, la solitudine. Questo può essere l'esempio di un percorso spirituale che pare forzato, ma che in effetti è unicamente lo svolgersi di un destino.³⁰

Non a caso Pier Vincenzo Mengaldo ha parlato di «endofasia», di un essere detti di dentro, ma anche di un linguaggio «altro» legato alla concretezza di un materiale meno cantabile e pieghevole, più crudo e rugoso. Che è poi uno dei tanti paradossi dei cosiddetti neodialettali: una ricerca antagonistica al dire in lingua, guardando ai margini e alle radici di un tempo vissuto come postumo. Derive viste utopisticamente come approdi. Nel paesaggio postmoderno che

ci tocca in sorte – lo ha ricordato Ferroni citando Eliot – è del resto coi frammenti che si puntellano le rovine: «edificazione di rovine, appunto, ma anche solo puntello residuo nel paesaggio rovinoso che ci tocca in sorte».³¹

Con qualche forzatura, si potrebbe dire per la poesia in dialetto ciò che James Hillman ha detto per il ritorno alla Grecia antica e per la passione «archetipica» delle lingue morte, «che difficilmente potrebbero provare in modo razionale la loro pertinenza in un'epoca come la presente», e che sarebbero «tenute in vita dalla psiche stessa a causa della loro importanza per l'immaginazione».³²

Ecco perché a prevalere non sono più i dialetti di una qualsivoglia capitale, ma quelli più periferici e remoti o protostorici (diceva Contini del tursitano di Piero) o idioletti, con il rischio, sì, soprattutto da Pasolini in poi, di instaurare un dialogo chiuso tra il mondo dell'autore e quello della filologia. Questione che induce a porre la domanda cruciale: quale mai possa essere il pubblico della poesia neodialettale. A cui non mi sembra per altro che si possa rispondere diversamente – salvo un tratto più marcatamente paradossale – da quanto si risponde per la poesia in lingua, ossia che probabilmente la poesia come tale richiede lettori in qualche misura specializzati.

Già Benjamin, parlando di Baudelaire, osservava che se le condizioni della ricezione di poesie liriche erano divenute più infauste, si doveva supporre che la poesia lirica avesse conservato solo eccezionalmente il contatto con l'esperienza dei lettori. E certo il rischio di approdare a una nuova arcadia dialettale c'è: di trascorrere da un fenomeno di antagonismo a un fenomeno di iperletterarietà. E c'è di che preoccuparsi della stura neodialettale, in cui sento spesso una comoda scorciatoia al rovo e al rovello esistenziali che non possono mancare in ogni vera poesia.

Tanto più che considero l'italiano, non meno dei dialetti, una lingua da salvare. Anche se sostengo che non spetta né ai sociologi né tanto meno ai critici letterari fare profezie. Mi basta ripetere – chiudendo – il parere di Marshall McLuhan: «L'obsolescenza non significato mai la fine di niente, è solo un inizio». Su questo inizio, piuttosto che su questa fine, è bene che si continui a riflettere.

¹ Pubblicata con il titolo *Camminare*, a cura di Franco Meli, da SE, Milano 1989, p. 40 (traduzione di Maria Antonietta Prina).

² A cura di Enrico De Vivo e con presentazione di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 1999.

³ *Ibi*, p. 198.

⁴ Einaudi, Torino 1999.

⁵ *Ibi*, p. 301.

⁶ Già m'è capitato di citare un'osservazione di Marshall McLuhan, secondo cui «l'obsolescenza non significa mai la fine di niente, bensì l'inizio» (vedila nella lettera *Al "Globe and Mail"* del 17 giugno 1970, in M. McLUHAN, *Corrispondenza (1931-1979)*, selezione a cura di C. McLuhan, M. Molinaro, F. Valente, prefazione di G. Gamaleri, SugarCo, Milano 1990, p. 262).

⁷ *Racconti impensati di ragazzini*, pp. 34 e 36.

⁸ *Ibi*, p. 25.

⁹ P.P. PASOLINI, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in ID., *Empirismo eretico*, citato da *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, t. I, Mondadori, Milano 1999, pp. 1316-1317. Anche se conviene – sul piano di una più specifica interpretazione – tener conto dell'avviso di Nico Naldini: «Malgrado che una pagina di *Empirismo eretico* rivendichi l'uso del friulano a una sorta di folgorazione linguistica, il suo iter di avvicinamento è stato più complesso, basato su una serie di assaggi e di sperimentazioni, anche se compiuti in un brevissimo lasso di tempo» (N. NALDINI, *Cronologia*, in P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, t. I, Mondadori, Milano 2009, p. LXXII).

¹⁰ *Racconti impensati di ragazzini*, p. 206.

¹¹ *Ibi*, pp. 206-207.

¹² Se a volte si parla un po' a sproposito di "nostalgia", basterebbe rifarsi all'etimologia per liberare la parola da troppa zavorra sentimentale: *nostos* e *algos*, ritorno e dolore, sofferenza che spinge al ritorno, o sofferenza dettata dal desiderio del ritorno, dal richiamo di qualcosa che indica la lontananza, la distanza da colmare, e dunque il valore di una resistenza a concepire la vita come intelligenza e pianificazione. Jack Kleiner ha infatti osservato: «La nostra cultura, con la sua sottolineatura dell'autonomia e la sua sopravvalutazione dell'intelligenza a spese dell'espressione emotiva, rende difficile la possibilità di accettare il valore di fondamentale utilità della nostalgia» (vedi alla voce *Nostalgia*, in *Solitudine e nostalgia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, pp. 71-72).

¹³ G.M. VILLALTA in "Diverse Lingue", V (1992), 11, le citazioni alle pp. 33-35.

¹⁴ P. JEDLOWSKI, *Storie comuni*, Bruno Mondadori, Milano 2000, p. 44.

¹⁵ *La nàiva* (1982), *Furistìr* (1988), *Ad nòta* (1995). I primi due poi riuniti in un unico volume insieme con *Ciacri* (Einaudi, Torino 2000).

¹⁶ Già edito nel '93 da Ubulibri (Milano 1993) con un'introduzione di Renata Molinari; poi ripubblicato nella "Collezione di teatro" da Einaudi (Torino 1998) con *Carta canta e In fondo a destra*. Con Baldini andrebbero almeno citati – a non dir d'altri – Tonino Guerra e Nino Pedretti con cui si compone l'"illustre triade" santarcangelese.

¹⁷ Nell'intervista rilasciata a chi scrive ("Tuttolibri" - "La Stampa", 2 aprile 1998), poi raccolta in *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini fra poesia e teatro*, a cura di G. Bellosi e M. Ricci, Longo Editore, Ravenna 2003, p. 271.

¹⁸ P. PANCRAZI, *Giotti poeta triestino*, in ID., *Ragguagli di Parnaso*, a cura di C. Galimberti, Ricciardi, Milano-Napoli 1967, vol. III, p. 167.

¹⁹ Per l'intera vicenda si veda G. TESIO, *Il sangue della provincia (dialetto e dialettalità nella letteratura piemontese dall'unità a oggi)*, in ID., *La provincia inventata*, Bulzoni, Roma 1983, alle pp. 30-32. E anche nell'*Introduzione a Poeti in piemontese del Novecento*, a cura di G. Tesio e A. Malerba, Centro Studi Piemontesi - Ca de' Studi Piemontèis, Torino 1990, alle pp. 11-13 e 38-43.

²⁰ La citazione, in piemontese (ne do qui la sola traduzione in italiano), è in “Armanach Piemontèis”, A l’ansègna dij Brandé, Torino 1937, p. 13.

²¹ Marsilio, Venezia 1986, pp. XXVIII-XXXVIII.

²² *Ibi*, p. XXXVI.

²³ G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in “Corriere del Ticino”, 24 aprile 1943.

²⁴ Ne è stata fatta una riedizione (con *Prefazione* di chi scrive) presso Einaudi, Torino 1995.

²⁵ *Prefazione* alla ristampa di P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Einaudi, Torino 1985, p. XI.

²⁶ F. BREVINI, *Poeti dialettali del Novecento*, Einaudi, Torino 1987, p. XXX.

²⁷ Non ignoro naturalmente le antologie che sono venute dopo e che a vario titolo hanno popolato l’universo della poesia in dialetto di nuovi stimoli e prospettive. Vorrei ricordare almeno la presenza novecentesca nel secondo dei due volumi dell’antologia a cura di G. Spagnoletti e C. Vivaldi, *Poesia dialettale dal Rinascimento a oggi*, Garzanti, Milano 1991 e la non piccola (ma soprattutto documentatissima) sezione di *Poesia in dialetto* (da Salvatore Di Giacomo a Raffaello Baldini) curata da P. Gibellini per il terzo (Otto-Novecento) dei tre volumi dell’*Antologia della poesia italiana* diretta per la “Biblioteca della Pléiade” da C. Segre e C. Ossola, Einaudi, Torino 1999. Ma dovrei anche ricordare le molte antologie che sono poi state allestite per più specifiche realtà regionali, territoriali o locali.

²⁸ C.J. BURCKHARDT, *Incontro con Rilke*, a cura di A. Gnoli, Sellerio, Palermo 1990, p. 69.

²⁹ F. LOI, *L’Angel*, Mondadori, Milano 1994, p. 403.

³⁰ B. DORATO, *Scrivere in lingua piemontese oggi: il rinnovamento del lessico e delle poetiche*, in *II° Convegno internazionale sulla lingua e la letteratura del Piemonte. Le relazioni*, Atti del convegno (Vercelli 7-8 ottobre 2000), VercelliViva, Vercelli 2000, p. 18.

³¹ G. FERRONI, *Dopo la fine*, Einaudi, Torino 1996, p. 22.

³² J. HILLMAN, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977 (ma citato dalla quarta edizione, 1986, p. 17).

PROFILI

PER UNA LETTURA DELLA POESIA DI PIERO CHIARA

Spero di non far torto al lettore più provveduto se richiamo un tratto della biografia. Chiara nasce a Luino nel 1913. Dopo un'infanzia pigra e scapata, vissuta tra paese e collegio, soltanto nel 1929 riesce a ottenere il diploma di «licenza complementare» dopo un esame sostenuto da privatista. Trascorsi due anni tra mestieri diversi e letture disordinate, passando da Roma a Napoli a Milano alla Francia meridionale (Nizza e Lione), partecipa a un concorso per aiutante di cancelleria e viene assunto come soprannumerario nell'amministrazione della giustizia: Pontebba, Aiudussina, Cividale e Varese, fino alla metà degli anni cinquanta, quando raggiunge il minimo pensionabile e si congeda dal servizio. Nel 1936 sposa Julia Scherb (a lei *Incantavi* è dedicato) e passa lunghi periodi a Losanna, ma il matrimonio non dura. Un progetto di emigrazione in Bolivia viene fermato dallo scoppio della guerra. Dopo un primo periodo di richiamo sotto le armi e un lungo periodo passato a Varese al solito impiego, in seguito all'8 settembre 1943 avviene il suo espatrio clandestino in Svizzera, dove vive da internato le tappe di quel passaggio che costituisce la materia del primo libro di prose liriche, *Itinerario svizzero* (1950). Liberato, insegna storia e filosofia al liceo italiano di Zugerberg, subentrando a Giancarlo Vigorelli, al quale si deve tra l'altro la pubblicazione delle poesie di *Incantavi*, avvenuta nel 1945 per le Edizioni di Poschiavo.

È questo il tempo a cui tocca restare e a cui utilmente ci rimanda il *Diario 1940*, che Enrico Ghidetti ha pubblicato (luglio-settembre 1981) su "La Nuova Antologia". Il carattere di "verità" che il diario riveste è giustamente rilevato dal curatore, il quale parla di «tessera difforme dalle altre rielaborate in narrazione» e precisa: «si tratta infatti di una scheggia genuinamente autobiografica, preziosa testimonianza di un autore che, dopo la pubblicazione di *Con la faccia per terra* (Vallecchi, Firenze 1956), sembra aver deciso di rinunciare, per il piacere di raccontare secondo quel "ritmo" che solo fa il vero narratore, alle asperità e alle lentezze dell'autobiografia, lasciando soltanto balenare a tratti nelle sue pagine i frantumi di una verità gelosamente custodita» (pp. 26-27).

Un po' tutto il "primo" Chiara, pur vestendo i panni preziosi del poeta in prosa e in poesia, cioè mirando a una letterarietà scandita e sobria, è compendiabile nella etichetta di epigono e si dica pure di quello «squisito epigonismo», in cui Pier Vincenzo Mengaldo ha una volta colto Attilio Bertolucci sul punto di disegnarsi uno spazio ambientale e affettivo mai più smentito. *Il Diario* è forse, rispetto alle poesie di *Incantavi* e alle prose di *Itinerario svizzero*, prefate da Francesco Chiesa, più direttamente significativo: la concretezza dei gesti, degli atti e delle figure meno filtrata, in un gioco di afflizione *au ralenti*, di stupori calcolati, come nei dettami di una durevole tradizione di "prosa d'arte", che si può indicare nella lombarda e già tardiva *Memoria* di un ben presente Angioletti. Ma anche qui, nel *Diario*, nonostante il diverso impianto, si accendono alla lettura le spie di una spontaneità atteggiata, a cominciare dalle primissime battute datate 20 aprile 1940:

Sono richiamato alle armi da quattro giorni e stasera, rientrando dopo la libera uscita mi sento un po' svanito, come se solo oggi si manifestasse l'effetto dell'avvenimento che ha cambiato di colpo la mia vita. Cammino a passi lenti verso la massa oscura della caserma, col capo rovesciato all'indietro e l'occhio fisso alla luna che naviga nel cielo accompagnata da un branco di cirri leggiери (p. 28).

Al valore piano, informativo del primo periodo ne corrisponde un altro, di quasi uguale misura, in cui si manifesta la più acuta selezione delle parole e delle immagini, fino all'aulicizzante adozione della forma «leggieri», che, specie se abbinata a «cirri», svela come una sottolineatura la sua indole preziosa. E certo non mancherebbe materia per altri esempi.

Credo però che conti cogliere, qui, più della fattura ammanierata, il senso dell'immagine che vi è impressa perché essa ricorre più volte, in forme diverse e in varianti numerose, sia nei testi degli anni quaranta e cinquanta, di cui il *Diario*, nonostante le apparenze diverse, è un poco l'incunabolo, sia nei testi più propriamente narrativi dagli anni sessanta fino a oggi. È il senso della chiusura che l'immagine della «caserma» – istituzione per eccellenza "totale" – rappresenta, insieme con la sua contrapposizione, espressa non senza *penchants* letterari, con l'immagine patetica della «luna che naviga nel cielo».

Tra l'uno e l'altro polo si dipana continuo il filo della «fantasticheria» o dell'ansia di «libertà». In questo stesso diario, il 22 aprile spicca, contro l'immagine della propria immobilità di un volo di ron-

dini («Sto immobile guardando il volo delle rondini che attraversano sul fondo azzurro del cielo», p. 30). E tanto più spicca nella consapevolezza, espressa subito dopo, di una prigionia incolpevole: «Sono stato imprigionato in questa vita solo perché sono nato nel 1913. Non ho altra colpa, non potevo avere altra sorte» (*ibidem*). Così al motivo di una rudimentale vocazione libertaria si accompagna, gravido anch'esso di sviluppo, il motivo di un non prescindibile legame generazionale. Ne è un esempio ancora più esplicito, sempre nel *Diario*, questo passo:

Forse ai più giovani non dispiace del tutto il pensiero della guerra, con quello che ha di pericoloso e di interessante. Non hanno ancora scelto un modo di vita e non sono legati a nulla profondamente. I loro legami sono semplici e di quelli che si spezzano quasi naturalmente a vent'anni, quando si lascia alle spalle con sollievo la porta di casa. Ma i soldati di trent'anni sono pieni di presentimenti e guardano indietro a quello che già avevano raggiunto e che forse non ritroveranno più (p. 34).

Il passo è percorso da una vena di malinconica saggezza e traduce, nel confronto con la generazione dei «vent'anni», i residui attivi, per così dire, di un'esperienza profondamente autobiografica espressa in forma obiettivata.

La fisionomia del personaggio-Chiara si delinea fin d'ora in una duplice tensione: a presentarsi come individuo, ma ad aspirare, anche, a una sua validità di esempio, a legare una storia, un'esperienza, con i suoi caratteri di ambiguità e di contraddizione, all'esperienza e alla storia di una intera generazione. La particolare generazione di chi non ha vissuto i traumi della prima guerra, di chi è passato attraverso il fascismo affastellato tra i più e, nel migliore dei casi, ha mantenuto nei confronti del regime una specie di indolente distacco, di scettica e un po' mondana distanza, persino di felice distrazione, e che si trova solo più avanti a scoprire, in modi diversi ma bruschi, nel chiuso di una caserma, di un *Lager*, oppure sui campi di guerra, il volto duro della sofferenza e della morte.

Per intanto il *Diario* compone, di tale fisionomia, un primo abbozzo: sia che ne tratteggi la vocazione del «fantasticare», abbinandolo a una speciale misura di «libertà» che arriva ai limiti della «fuga» nell'esotico (25 aprile: «La libertà, per eccesso, non so più immaginarla che nel sogno di un'isola equatoriale, fertile e colma d'ogni cosa necessaria alla vita, dove si possa vivere fuori d'ogni legge», p. 35), sia che ne colga l'esigenza di raccoglimento e di solitudine, o ritorni

d'infanzia, o consuetudini di vita scioperata (il gioco), o aperture di stagioni e di paesi in empiti addirittura di orgoglio etnico.

All'elogio della postura (al solito: «Sono disteso in un prato, sopra un colle che da lontano guarda la città», p. 40) corrisponde la pienezza di una veduta panoramica, che contiene gli elementi primari della futura scenografia di Chiara:

Prevedendo che l'attesa del nostro turno sarà lunga, ci siamo appartati in mezzo all'erba alta di questo ripiano da dove vediamo le case della città tutte in fila e un pezzo di lago. Lontano, all'orizzonte, il cerchio bianco delle Alpi. Ecco la nostra terra piena di uomini e di animali che lavorano. Fiumi, laghi, colline, paesi e città, respirano questa mattina, mentre noi impariamo a mandare una palla di piombo a qualche centinaio di metri (*ibidem*).

Nel confronto con il rituale assurdo dell'apprendistato militare si smorza un entusiasmo cordiale, che è anche, magari paradossalmente, richiamo a una misura non dimenticabile di realtà. Sull'eco dei tiri di fucile si inserisce il rumore di una qualche motocicletta che «canterella sulle strade bianche tra il verde, laggiù in basso» (E quel «canterellare» di motocicletta non è destinato a restare un *apax* se così torna nel *Balordo*: «Nelle notti stellate le due motociclette canterellavano per le strade delle valli»).

C'è in *Incantavi* una poesia che si intitola *Lombardia* e che, in effetti di lirismo discreto, compone un ritratto di regione non molto lontano dalle circostanze espresse nel *Diario*:

È appena aperto
un alone d'alba
sopra le Prealpi
e l'aria umida deterge
già fulgido angelo eretto
sopra filari ed acque,
il Giorno.

Al battito di ruote sugli acciai
l'animo si allarga
dentro la Lombardia
tra prati e gelsi
al guizzo dei canali.

Col sole saremo sugli asfalti
in corsa nei vortici veloci
alte sopra noi facciate rosee.
Discesi a una parete grigia

fuggiremo attenti
sull'ombra delle guglie
la spada alta del Giorno.

E anche in *Itinerario svizzero*, c'è la gioia commossa del reduce che si affaccia finalmente alla sua terra:

Il paese pare una grande città e fuma sotto di me nella sera, si allunga sperso alle valli e si fa cupo davanti a un arco lucido di lago, steso fin sotto gli opposti monti che sembrano d'ombra, tanto sono arretrati nella luce e lontani.

Fino all'elogio più ingenuo e disarmato:

Sono improvvisamente fiero di questo mio paese che sa presentarsi così, che ha questo aspetto favoloso e stupendo proprio per chi lo raggiunge in quest'ora, venendo a piedi dal confine (p. 64).

Un ponte congiunge i primi lavori di Chiara. Essi finiscono ad apparire omogenei nonostante lo scarto apparente degli anni di composizione, o meglio di stampa. Tra le poesie di *Incantavi* e le prose di *Itinerario svizzero* corrono infatti rimandi continui, che fanno pensare a stesure simultanee o a riprese appena di poco variate. Del resto è lo stesso Chiara a riconoscere il clima comune dei due libri in una *Nota* finale di *Itinerario svizzero*. Solo *Dolore del tempo*, pur risentendo di una poetica ancora incerta ma già in via di uscita, pone più evidenti prodromi di un tempo nuovo e abbastanza imminente, anche se, ancora una volta, il ciclo piuttosto lungo di composizione delle prose raccolte (dal '48 al '58) imporrebbe una ricognizione delle riviste e dei periodici in cui apparvero, tale da consentire, prima, una cronologia sicura, e poi la precisazione di un tragitto, che sbocca per passaggi al "realismo" degli anni maturi.

In questo modo si potrebbe individuare un percorso più graduato di quanto lo stacco degli anni sessanta non faccia solitamente pensare. Un travaglio e più che un intuito di vocazione inespressa, a ben vedere, sono posti proprio *in limine* a *Incantavi*, concludendo la dedicatoria alla già citata "colei" che dissuggellò l'«esigua sorgente» dei versi:

Valgono per lei, e per qualche amico in sede più generica, come offerta di quel tanto di vero che ci si può aspettare da un uomo. Benché non abbia saputo trovare una forma più alta ed aperta, tormentato come sono anche dal desiderio d'un'espressione che forse mi apparterrà solo quando non sarà più mia.

Parole solo apparentemente sibilline, che meritano di essere colte, oltre la drammatizzata contingenza di «un amore», come spinta a soluzioni più congeniali.

Ecco intanto alcuni casi di puntuale corrispondenza tra *Incantavi* e *Itinerario svizzero*.

In *Incantavi*:

Ancora il sole tinge
un aprirsi di cielo
e già s'adombra la valle
in frangie scure d'abeti.

(Nel paese di Erschwil)

In *Itinerario*:

Una frangia d'abeti chiude l'orizzonte dietro cui scende il sole... (*Addio, vecchio Brandt*, p. 21).

Ad altri versi di *Incantavi*:

Volte alla larga via, case
dalle gronde d'argento
agili in coltre di neve
al cielo sereno.
Vivaci finestre
aperte al lungo paese
che allontana
per bianchi pianori
trapunte foreste di pini;

(Tramelan)

puntualmente, nell'*Itinerario*:

Ma di pomeriggio, al sole le case hanno gronde d'argento e vivaci finestre da cui alzano lo sguardo alla luce i fabbricanti d'orologi... (*Addio, vecchio Brandt*, pp. 21-22).

E ancora:

Fiammeggia nel cielo tardo
un tramonto. Suonano campane nei paesi freddi un tramonto.

[Suonano campane nei paesi freddi.

Una luce gialla si accende a un incrocio di strade.

(Cielo serale)

Il sole cadeva fastoso nelle grandi sere oltre i primi colli d'Italia, rintoccavano due o tre campane ai paesi freddi e qualche luce gialla esitava lungo le strade (*Zug*, p. 50).

Oppure, più brevemente:

Tocca fra le vigne
un disfatto crisantemo.

(*Sole invernale*)

Sembrava affacciarsi più pallido dagli orti il crisantemo (*Umili terre*, p. 45).

Ma già prima:

è vivo d'autunno il bianco dei crisantemi.

(*ibi*, p. 44)

Esempi che do, non tanto per documentare una affinità che l'esplicita cronologia delle sezioni di *Incantavi* legittima senz'altro, ma piuttosto per sottolineare, nel confronto pur modesto di poesie e prosa, il clima comune che lega, insieme con le due opere gemelle, un buon numero d'anni di Chiara scrittrice. Siamo al punto in cui Chiara non si è ancora scoperto come personaggio e si avvolge in atmosfere stupite, trasognate, doloranti e un poco lamentose, che complessivamente introducono, per intonazione, ritmo e figure di retorica, a una specie di preistoria. Ma poi, se si guarda da vicino e nei particolari, si indovinano dei punti che non verranno più smentiti. Sono figure e momenti, che hanno un vago sapore di preannuncio e si possono episodicamente isolare: in *Addio, vecchio Brandt c'è in nuce* il racconto che sarà poi scritto; in *Uomini lungo il fiume* impressioni d'attesa, che torneranno, ben diversamente risolte nella trovata olfattiva, in *Ti sento, Giuditta*; nelle future storie di internamento spunti già qui contenuti, come l'attacco del *Benservito*, che si trova nelle *Corna del diavolo*; come l'ambientazione del *Conte di Melide* in *L'uovo al cianuro*, che trova riscontro in un tratto di *Sosta a Busserach* (e ancora alcuni cenni dei *Preti in esilio* sempre in *L'uovo al cianuro*, che sono già presenti in *Umili terre*). Sia detto *en passant*, ma nel transito da *Sosta a Busserach* a *Il conte di Melide* il campanile «che sembra una triste vecchia incappucciata e che non si dimentica più» diventa «un cupo campanile a due spioventi che sembrava una vecchia in preghiera ammantata e silenziosa in quel deserto».

Mi pare però che valga soprattutto la pena di sottolineare l'impegno paesistico e la misura delle stagioni come fondamenti più precisi di

un mondo in costruzione; un mondo da cui per ora l'identità del protagonista esce incerta, ma con caratteri che già si intravedono, e che in contesti mutati non verranno poi meno. Il fondo melanconico e pensoso che attraversa la narrativa di Chiara e che incide sui travestimenti di sé come personaggio fino al limite vero e proprio dello sdoppiamento, fa qui le sue prime prove: con un eccesso di patetica (e anche monotona) accentatura, in misure di ispirata, liricizzata intensità.

Ma già viene fatto di richiamare una pagina del *Diario* come esempio di una esigenza di solitudine, che fa coincidere l'abbandono memoriale con un'idea possibile di «libertà» – unica con la libertà del «fantasticare» – nel cerchio chiuso della caserma. Non per caso nello stesso *Diario* compare l'immagine della «finestra», da cui lo sguardo spazia in solitudine. La «finestra» è l'unico accesso possibile a una realtà separata. Così il movimento è duplice e a volte congiunto: verso le sollecitazioni paesistiche, con un recupero di memoria, che punta alle radici della propria identità per individuare la precarietà congenita, il vizio di forma che affatica la ricerca senza speranza di vero risarcimento:

Vado per vie antiche, dove la città è ancora vecchio borgo, in cerca di chiese chiuse, di piazzette solitarie. Ho bisogno di aggravare la mia solitudine per trovarvi dentro remoti rimpianti, le angosce dell'infanzia, le tristezze del collegio e della scuola. Allora la mia vita prende un senso di povertà e di timore, dove ritrovo le paure di mia madre, i suoi tristi presentimenti sulla mia sorte di unico figlio esposto a tutti i pericoli del mondo. Ho sempre avuto quasi vergogna di vivere, di aver bisogno della tolleranza altrui, di comprensione e magari di amore. Ho sempre temuto di riuscire ingombrante, ho creduto di non aver diritto al posto che occupavo, agli alimenti che consumavo. Ci sono degli individui privilegiati che nel mondo sono a casa loro, vivono rumorosamente, qualche volta con prepotenza. Sono quelli che in treno, all'albergo, nelle code, si fanno avanti con autorità (p. 33).

Darei fin d'ora come una costante che qui la caserma, e più avanti l'internamento rendono solo più evidente l'esigenza di «fuga» che l'intera narrativa di Chiara esprime nella progressiva scoperta di sé. Sarà poi il paese (di frontiera) ad assumere l'ufficio che per ora caserma e prigionia ricoprono con risultati letterari ancora dubitosi ma già presaghi.

L'ultimo aggancio – nuovo ed estremo – con questa stagione è offerto da un romanzo come *Il cappotto di astrakan* (1978), ambientato in una Parigi lungamente fantasticata e vissuta attraverso i racconti dei mirabili fabulatori da caffè, i quali vi avevano trafficato arricchen-

dosi, secondo le parole del romanzo d'esordio *Il piatto piange* (1962), «di una cognizione del mondo e di un'esperienza che non si poteva fare altrove». Gli anni sono quelli di un «dopoguerra» durevole, in cui il programma di una «nuova vita» intravisto «durante la guerra» non ha ancora trovato «il terreno favorevole» per radicarsi.

Nel romanzo troviamo appunto uno zibaldone farraginoso in cui si contengono dei versi di Baudelaire, e poi versi che parlano di un amore e hanno la doppia importanza di alludere a un paesaggio e a una storia, che sono consonanti con la stagione poetica prima dello stesso Chiara. Versi che vi collimano persino. Ad esempio gli «specchi di pozzanghere / tra le foglie morte / di un morto lungofiume» dello zibaldone non sono distinti dalle «pozzanghere sfinite» della poesia *Nostre sere* di *Incantavi* e il guardare «dai vetri» è sia dei versi dello zibaldone sia della poesia *Dolce sera se ne va*; infine, «il volo degli aironi» ricorda il «grido di gabbiano» con cui è segnato in *Un anno* il transito doloroso del tempo.

Ignoro se Chiara abbia scritto ancora versi che non fossero di sapore satirico o di estro semplicemente ironico o giocoso, ma è certo che sia restato anche dopo un lettore di poesia, almeno fino agli anni sessanta, e credo che l'apposito scaffale della sua biblioteca ne contenga le prove. Entro le coordinate di un'inchiesta anche semplicemente documentaria, la stessa antologia *Quarta generazione* allestita con Luciano Erba e pubblicata a Varese nel '54 dall'Editrice Magenta (l'editrice che pure pubblicò – e prima – *Linea lombarda* di Anceschi) finisce per costituire la testimonianza di un gusto fondato per tempo – e forse in Chiara per sempre – più ancora che le esatte indicazioni di una poetica veramente generazionale.

Possibilità di verifica del resto non ve ne sono, perché Chiara venne a battere altra strada. Ma non è già di per sé sintomatico che il suo nome non sia stato compreso come invece quello di Erba e di altri «lombardi» in *Quarta generazione*? Pare infatti difficile attribuire l'assenza a mere ragioni di discrezione. O che sia stato invece davvero «breve» il «trasporto lirico» e francamente «esigua la sorgente di versi», secondo l'avviso della *Premessa* di *Incantavi*?

I tempi di *Incantavi* sono marcati nelle due sezioni (a loro volta bipartite) di cui il libro si compone (il 1942-1943 e il 1944-1945). Tempi di guerra connessi nel chiaro lirismo di una poesia coniugata come vita. Accanto alle linee direttive della *Prefazione* a *Quarta generazione*, così sottilmente allusive all'esemplare e tanto più inquieta co-

scienza di un Serra adibito con pacifica filiazione, potrei convocare a proposito l'esempio ancor più probante – almeno mi pare – di questo stralcio di una lettera di Piero Mosconi indirizzata a Chiara e datata da Lugano, 27 luglio 1944:

Mio caro amico, con quanta intima soddisfazione e gioia ricordo i tuoi giorni qui, il tuo tranquillo equilibrio, non disgiunto da una vivace fantasia che rende interessante ogni minuto della tua conversazione. La tua maturità spirituale, i principi morali che sostanziano il tuo carattere, la tua generosità e la tua acuta intelligenza rendono la tua amicizia un dono prezioso.

Così incardinata tra l'*ouverture* visiva di *Monte Lema* e il profetico *décor* di *Lombardia*, non privo di un entusiasmo un po' forzato, già la determinazione dei luoghi – solo eccezionalmente volta in idillio – è elogio di stagioni e di paesi che discendono fino alle escursioni giusto svizzero-lombarde di un Cattaneo, a Chiara plausibilmente non ignoto. Ma è soprattutto culturale eredità di impegno, capace di trasformare la propria vicissitudine in consapevolezza morale; cosicché il libro accompagna le tappe di un itinerario biografico, salendo dalle segrete cifre della perplessità e dell'attesa alla coscienza di un futuro da costruire. La fedeltà toponomastica e la cura dell'occasione preservano dalle indeterminatezze del cuore, mentre la decenza dell'eloquio, pur squamandosi a tratti in eccessi di voce, si muove con parsimonia ma non senza complicità nell'ambito della *koinè* tardo-ermetica tra sintagmi di mesti trionfi, di fiochi lumi, di lente pene, di cieli sfiniti, di voli stridenti, di stupori sospesi e più vibrante – addirittura corali – risoluzioni.

Anche la selettività di una nomina eletta, da «rezi» a «cilestri», da «conchiuse» a «plenilunari» fino al petrarcheggiante «molle clivo» o al leopardiano «verno» e a certa pronuncia di esordi vagamente dannunziani («Dolce sera se ne va / sui lunghi colli [...]») o ancora: «Pioggia calda della sera / incerta e quasi nulla / dal cielo trasparente / leggera si distilla»), si modera alla vittoriosa contingenza dell'attimo, da cui più che spremere un succo metafisico trae soprassalti di più comune verità o memoriali inviti, poi accuditi metodicamente nella successiva raccolta di prose, *Dolore del tempo*, tuttavia già aperta al passaggio ulteriore del narratore schiuso:

Se questo è vero, le linee inspiegate degli anni trascorsi diventano chiare e si compone il disegno del destino d'una vita. Ma sarà la vita del personaggio d'un racconto, non la mia.

Riandando alle linee di questo personaggio, Chiara tornerà sui passi lontani e guarderà a essi come agli ultimi di una stagione conclusa; una stagione alla quale la stessa «esigua sorgente di versi» di *Incantavi* è indissolubilmente congiunta: «dissuggellata da un amore» o da più decisiva – e amara – esperienza.

LA POESIA DI LEONARDO MANCINO COME COSCIENZA MORALE DELLA STORIA

Se c'è una paroletta significativa in Mancino, essa è «oltre»: avverbio di spazio ma insieme anche di tempo. *Oltre Eboli la poesia*, tanto per cominciare, è il titolo di una sua antologia della poesia meridionale, che apparve nel 1979 e che rappresenta l'esatto discrimine di uno snodo, se non già propriamente di una svolta (suo estremo corrispettivo poetico è la raccolta *Il sangue di Hebert*).

Ragionando per decenni, Mancino transita alla frontiera degli anni ottanta con un carico di rabbia e di rancore (il *pain de colère* di Bréton, il pane dell'ira di Lorca), al di là del quale non ci sarà che lo spazio per una nuova coscienza antica: oltre, dunque, ogni separatezza che va tuttavia vissuta, oltre ogni frontiera che va tuttavia superata, oltre la biografia o l'autobiografia (o giudizianamente autobiologia) che va tuttavia scontata, oltre la realtà che va tuttavia attraversata. Si tratta di un "oltre" in cui non si rimpiatta la natura metafisica di un principio primo, ma che è ricerca di un passaggio al di là (ma non al di sopra) della storia. La religione di Mancino si fonda sulla costanza della ragione. La sua discesa nei recessi dell'inconscio si traduce, sempre, in una risalita, si consolida in atto di parola intesa come conoscenza e coscienza morale.

Non è certo un caso né una contraddizione che in lui abbia agito così fortemente la lezione surrealista, magari recuperata attraverso la mediazione di Vittorio Bodini, studioso del Surrealismo soprattutto spagnolo, partecipe e acuto quant'altri mai. Ad agire per prima – azzardo – deve essere stata l'antologia *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), con il denso e appassionante saggio introduttivo e subito – magari ingenuamente – mi domando perché con i nomi canonici di Lorca o di Alberti mi si sia radicata la convinzione che in Mancino abbiano agito anche poeti più marginali e discreti come Gerardo Diego, magari quello di *Condicional*, per cui Bodini ha parlato di «essenze stillate dai più estrosi alambicchi del condizionale». Forse, semplice semplice, in virtù dell'insistenza suggestiva di alcuni attacchi di Mancino, presenti in questa stessa antologia o autoantologia: «Se un'idea padroneggiasse confondendo il mondo», «Se questo continente di sistemi», «Se abiti dentro la corteccia».

La presenza di Bodini è cospicua e può essere intesa, più di ogni altra, come il paradigma di un'alta complicità: nel senso, soprattutto,

di bisogno di dialogare, vera e propria radice piantata nel cuore di tutta la poesia di Mancino. Presenza poetica e intellettuale – quella di Bodini – che troviamo qui espressa in alcuni componimenti come *Lettera sulla condizione, In morte di Vittorio, Per una e per la morte Sigmund* (il verso incardinato che dice: «Vittorio scomparso come un pesce in una luce», bellissimo in sé), fino a *Paso doble* (Mancino-Bodini), 1991, che recupera quel *Campo de Criptana* già presente in *Dichiarazioni, silenzio e giorni* (1987). Per non dire delle molte altre presenze in *Alle radici dei gesti ed altre cose* (1971), raccolta pubblicata l'anno dopo la morte del maestro e amico, a cui sono dedicati («al poeta») alcuni frutti, nati, secondo l'esplicito avviso, «dalla meditazione dei valori emersi durante il breve ma profondo legame con Vittorio Bodini». E non è, a rigore, nemmeno tutto.

Non è qui luogo a procedere per rapporti intertestuali: un vero resoconto varrebbe un saggio a parte, che recuperasse anche le tante dichiarazioni comprese in molteplici interventi e interviste. Dietro Bodini spuntano tutti gli altri maestri e compagni, da Matacotta a Lussu, da Scotellaro a Tommaso Fiore, da Levi (Carlo) ad Aldo Capitini. Come si vede, non solo poeti, ma civili assertori di una rigorosa e laica esigenza di impegno, che risale *per li rami* più prossimi al magistero gobettiano, all'intransigenza di chi contro ogni combutta o compromissione professava l'eretico ed estremo elogio della ghiagliottina. Posizione che qualcuno, come Augusto Monti, tradusse nel sintagma «scrittori utili» e voleva dire, desanctisianamente, “non letterati”, scrittori attenti al *côté* civile del lavoro letterario.

Siamo così liberati d'un colpo dalla necessità di fare la conta minuta dei debiti, indicando semplicemente quale sia l'*humus* culturale di Mancino, l'unico nord del suo orientamento. Ma per tornare ancora a Bodini, ecco indicata da Mancino stesso la via di un percorso profondamente implicato:

I suoi versi estenuati, a volte anche brutti (una bruttezza che ci ricorda Saba, Lorca... Villon) sanno dire con brutale compiutezza d'immagine tutto quanto è possibile sull'uomo che dolorosamente interroga se stesso e malinconicamente misura la sua statura.

Parla del bodiniano *Metamor* come «sofferenza nel tempo», Mancino, in un intervento del '69 poi raccolto nel volume dal titolo sintomatico *Il poeta vulnerabile* (La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 90).

Potremo dunque, per questo Mancino che parla non meno di sé che di Bodini, porre lo stesso sigillo posto a Bodini da Oreste Macrì? Dopo un indispensabile cenno biografico, il critico di Maglie osserva infatti nell'*Introduzione a Tutte le poesie* (1932-1970) dell'amico, pubblicate da Mondadori nell'83 (p. 20): «come nei maggiori poeti italiani, l'impegno fu più profondo, di natura etica e "general", come dicono gli spagnoli».

Non del tutto *à propos*, perché Mancino s'investe anche dei fatti «esterni e transitori» e pur essendo in cerca di una verità più profonda, sa che essa discende da una lunga e complessa trama di realtà, addirittura da un bagno nel sangue della storia. La storia che non è recuperabile nella sua totalità – lettore di Nietzsche anche lui, Mancino questo lo sa bene – ma non può essere elusa con le risorse del mito (e qui soccorrerebbe se mai il non raro ricorso al nome di Pavese). Essa va affrontata nei sismi e nei moti perennemente contraddittori di un'esperienza che resiste al decreto del suo tramonto, concependo la politica delle lettere «come momento della politica delle cose e dei significati-significanti delle cose e della realtà» (*Il poeta vulnerabile*, p. 16).

La poesia di Mancino grida con la passione del futuro la sua scelta di essere "antiparola". Il suo *manque de clarté* è impegno; è parola che, come ha scritto una volta Celan citando Büchner (si può leggere in *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, pp. 5-6): «non s'inchina più dinanzi alle "cariatidi" e ai desideri di parata della storia». Proprio per questo collude – più di quanto non sia potuto accadere a Bodini, anche per ragioni generazionali – con la Neoavanguardia, il cui Gruppo 63 s'aggrega, guarda caso, l'anno stesso dell'antologia bodiniana dei surrealisti spagnoli. Ma anche per questo incrocio è lo stesso Mancino a soccorrere: «Il dovere è di infilare *dentro* tutte le nostre qualità non escluso quell'eclettismo creativo che ci contraddistingue in poesia» (*Il poeta vulnerabile*, p. 62).

Mancino infatti si rifiuta con energia a polarizzazioni forzate e a rigidi schematismi: da un lato rozzi contenutismi, dall'altro astratti esercizi formalistici. C'è bisogno, ancora, di conferme espresse? «"Scrivere" non può in alcun modo significare "staccarsi" dal contesto, dalla concretezza, dal contingente» (*ibi*, p. 43). La forza del poeta consiste nella propensione al dialogo e al colloquio, a una robusta volontà di interrogare e di interrogarsi: «esiste una conversazione scritta che si chiama letteratura» (*ibi*, p. 254).

Cosicché, in sede di poetica, la domanda diventa subito cruciale: «Il poeta con *chi* sperimenta? Quali rapporti intercorrono (e quali

elisioni-dissidi si verificano tra la verità della poesia, la verità del poeta e la verità del reale?» (*ibi*, p. 31). Ma la risposta è altrettanto franca:

Il poeta sperimentale, la sua delazione-denuncia, il suo ricostruttivo tentativo stravolgente, la sua opera di abbattimento dell'ufficialità attraverso l'irrisione, il suo volere rendere difficile la lettura, il suo poetare di laboratorio, appartengono al grande disegno politico che solo per esemplificazione si può rapportare al tentativo di abbattimento delle barriere segreganti (*ibi*, p. 32).

La dichiarazione appartiene all'introduzione dell'antologia *Oltre Eboli la poesia*, già citata, ma è anticipata in via complementare da un intervento sullo «straordinario canzoniere» di Carlo Francavilla, poeta – secondo Mancino (non ci ha forse insegnato Anceschi che le letture dei poeti sono critica a sé, altamente interessata?) – che modifica la realtà «con l'impegno della vita, di tutta la vita, e *mai da solo* bensì con gli altri e con la gente più semplice e più umile»:

La poesia va costruita così: con l'uso accanito e coerente di una ricerca spietata e sincera, senza appassionarsi ai trasalimenti ed alle commozioni facili, ma pure senza tradire la stessa parola che urge dentro e l'idea che diventa conoscenza ed alterità (*ibi*, p. 157).

Del resto in un'intervista dell'83 ancora troviamo:

È già poesia porsi il progetto di essere *gli altri* (*ibi*, p. 251).

Quanto alla biografia, Mancino è giunto in Puglia in «terra di Bari» dalle Marche, da Camerino, dove è nato nel 1939 e, come si dice, patriziando (il padre era di Gioia del Colle), ha sposato una patria nuova e diversa da quella nativa, formandosi alle lotte di e per un Sud dissanguato e tradito.

Il poeta si è allontanato dal suo ambiente locale e familiare, ha studiato ciò che ha visto (secondo un'ottica avanzata, scientifica e interdisciplinare), ha scoperto dei valori planetari e ha ritrovato questi valori «incarnati nel movimento degli oppressi» (il Meridione d'Italia come Sud universale), ha deciso di appoggiare il movimento e di criticarne gli avversari, secondo lo «stereotipo» fissato da Michael Walzer nel suo volume *L'intellettuale militante* (Il Mulino, Bologna 1988, specie alle pp. 287-288). Ma ha conservato tutta la vigoria del dubbio. Il suo interrogarsi poetico non è che il punto più incandescente (sempre pensante) del suo interrogarsi critico: da intellettuale,

appunto. Nulla che possa far pensare, richiamandoci ad altra vicenda, a una versione Proletkul't, puramente contenutistica e strumentale, che già imbagliò Majakovskij.

Le domande sono a volte angosciose ma lucide:

siamo veramente noi meridionali, noi poeti pugliesi, lucani, calabresi, interpreti di cultura europea? abbiamo veramente imparato qualcosa dai grandi movimenti delle avanguardie storiche? abbiamo saputo capire la lezione linguistica? i momenti della storia degli intellettuali e delle idee? delle metodologie critiche e della ricerca letteraria in questi anni...? (*ibi*, p. 57).

«Per chi scrivere?»: la domanda che persiste. Un saggio che andrebbe tutto citato. Del resto il poeta versa tutto il suo mondo con la parola-chiave «coscienza» («magis amica conscientia», *ibi*, p. 69), percorso insieme di ragione e di conoscenza morale:

Io non mi aspetto lo sventolio delle bandiere, tanto meno una rivoluzione annunciata con il clacson: mi aspetto più una parola dalla coscienza... (*ibi*, p. 253).

Anche se le giuste coordinate costringono a porre quest'ultima affermazione in un clima di ripensamenti globali, ben lontani, tuttavia, da intenzioni veramente revisioniste.

L'esordio (*Tutto è luce*, 1966) va sotto l'insegna di una sapienzialità enigmatica, mito e metapoietica, fitta di corrispondenze e immagini segrete e simboliche. Che cosa sono i gabbiani se non «Poeti malati di mare». Che cosa i pescatori se non «poeti malati sull'acqua». Che cos'è dunque un poeta? È la domanda fondamentale di tutto l'itinerario di Mancino.

Siamo entro un'atmosfera di stupita colloquialità. Ma già siamo anche dentro il bisogno di concepire una scena a due, di animare un dialogo (altro *da sé* e altro *di sé*), di rompere la fissità con un gesto che scarti dal tempo uniforme, incidendone il fluire fatale. Tempo psichico e palombaro, fuori dalle lancette e dalle clessidre. Nel regime della durata che eguaglia, ecco il ritmo scandito dell'immediato che diversifica. E sarà poi così sempre; il poeta è subito nel cuore della situazione, evidente negli incipit abrupti, nei deittici fortemente battuti e insistiti.

Un itinerario che procede con la raccolta *In tema d'esistenza* (1968), dove compare la prima idea, poi ricorrente, del "poema" ellittico e

contratto, quasi semplicemente accennato, ma denso d'impeto e di vibrazioni nettamente scandite, non alieno da risonanze evocative e sonore di vago sentore leopardiano, almeno nel caso di *Poema in corollari*. Versi franti, spezzati, «accanita vivisezione della parola» (stando all'autobiografica soglia della "notizia"), soprattutto verbi a tendenza surreal-espressionistica, come in *Improvvisazione "dispari"*: «Si rompe... schiaccia... straccia...», e già l'immagine dei cavalli che sarà destinata ad alta occorrenza. Un po' di più che preistoria, insomma.

A datare il primo tempo è però decisiva la raccolta *Alle radici dei gesti ed altre cose* (1971), che inaugura i travagliati (e forse illusivi) ma intensissimi anni settanta, per chiudere poi il decennio con la raccolta più implicata e drammatica, *Il sangue di Hebert* (1979), in un tragitto che attraversa le raccolte centrali *Per struttura s'intende* (1973) e *La bella scienza* (1974).

Nell'inaugurazione è già contenuto il suo sviluppo: il poeta è sempre prossimo a se stesso, alle sue emozioni, alle proprie date, ai luoghi, e si sforza di far luce sugli inganni e sull'ambiguità del ruolo in un "lamento" (non qui antologizzato), che ne denuncia la comune natura esistenziale:

E mi domando perché
perché lo stesso fremito
lo stesso contatto
la stessa emozione che confonde.

Ed è forse ancora bodiniano – un *jeu de mot* – l'invito a non cedere, neppure questo in antologia:

Cedere
cosa mai
può significare
se non perdere la civiltà individuale.

(*Civiltà individuale*)

Il poeta è sempre alla ricerca del suo spazio e della sua ragione. Il risaputo scenario crepuscolar-futurista (o palazzeschianamente fumista) viene drammatizzato e teatralizzato come desiderio di fraternità e di intesa, desiderio infinito (infinito, forma verbale del desiderio!) di aderire, a dispetto del conoscerne l'impossibile totalità. E da qui viene – dalla conoscenza della ferita – il rifiuto di ogni melodia o cantabilità, l'ascetica rinuncia al piacere. Poesia antiedonistica e ra-

zionalmente strologante come solo può comporne un loico aruspice alle prese con il movimento delle proprie viscere.

Il poeta scrive «i suoi graffi / una circoncisione al giorno» e rischia in proprio «l'usura senza manuali senza leggi / se non quelle comprensibili alla sua ira di sempre» (ma già nella *Lettera sulla condizione* dedicata a Bodini: «il poeta non s'umilia né può umiliarsi / a sostenere gli occhi con l'uomo della strada / il suo vantaggio / è vivere il rancore»). Rischia in proprio, «allo scoperto» (sillabato e corsivo), senza dimenticare che «guerra è sempre», come memorabilmente afferma Mordo Nahum, un personaggio a sua volta memorabile di Primo Levi (*La tregua*). Ed ecco infatti Mancino a ribadire, ancora a proposito di «ricerca della condizione»: «la condizione del poeta è sempre guerra» (nel componimento, qui non antologizzato, *Carico di...*, già compreso in *Per struttura s'intende*, 1973, poi assorbito nella raccolta successiva *La bella scienza*, 1974, a stabilire una continuità di fatto). No dunque ai poeti celebrati e gargarizzanti, alle «puttane di corte», alle melodie corrotte e corruttrici, poiché è tempo «d'altri segni e suoni», tempo di rabbia e di livore.

In corrispondenza con questo mondo di denuncia e di provocazione, anche la pronuncia cerca il suo scandalo. La parola, tuttavia, si sloga ma non si frantuma, scandisce il suo grido, ma non arriva alla radice ultima e “novissima” della dissoluzione. Tanto per fare il nome di un militante forte della Neoavanguardia, non è Sanguineti (ad esempio di *Laborintus*) il modello frequentabile. Colludendo con la Neoavanguardia, Mancino se n'è difeso compensando con un “metodo” e uno spettro che sembrerebbe andare dalla lezione di Zanzotto a quella di Fortini, almeno nel senso di un'opposizione certa a ogni mero contenutismo (di qualsivoglia natura), così come a ogni sperimentalismo giocato fino al disordine sistematico: caos del mondo mimato dal caos della parola. Rifiuto, insomma, della Neoavanguardia più babelica, votata all'*outrance* inarrestabile di un processo di disarticolazione, accumulazione, addizione, espansione.

Restano in Mancino, ancora come in Zanzotto (e vedi qui *Pasolini vivo*), la resistenza alle bordate denigratorie nei confronti del ruolo di poeta e l'affermazione, viceversa, di un principio di dignità e di passione. Resta, come in Fortini, la fedeltà a un doppio registro (di biografia e di impegno, di storia personale e collettiva, di diario e di profezia) capace di risuonare in un unico punto di intensità stilistica e di rigore intellettuale, arrivando per altro a postulare il principio

perennemente dialettico della contraddizione, nella certezza, come ha scritto Berardinelli, «che la duplicità e la lotta non hanno fine».

Cosicché diventa ancora una volta strettamente personale il discorso fatto in sede critica per il “conterraneo” Angiuli:

Una poesia che nasce da tali “laborazioni”, da così complesso laboratorio personale e da una ragione capace di porsi come polo dialettico (una ragione che opera verso il suo ruolo di proposizione di alterità sul piano della prassi fino ad un sincero e cospicuo *aumento dell'umano*) non possiamo non leggerla se non come *letteratura capace di distendersi entro i territori dell'interno e dell'esterno, programmabile e realizzabile nel sé con la forza della dialettica più viva*.

Le sottolineature sono rigorosamente d'autore. Nessuna coincidenza degli opposti, dunque; la natura dialogica e drammatica della poesia di Mancino viene di qui: dalle radici di una perenne dialettica.

È un discorso che nella raccolta *Il sangue di Hebert* sfoga lucidamente, con tutta la sua urgenza, una dichiarata fedeltà alla cronaca, ove si legga l'“antefatto” che spiega come la raccolta fosse preparata ormai da due anni e che per questo, uscendo nel '79 ed essendo mutato già qualche aspetto «della situazione politica italiana», finisse per correre il rischio «di offrire un'immagine anacronistica e lontana su qualche evento». Sul piano stilistico è nelle parole composte il segno di un espressionismo che aggredisce *usque ad sanguinem* – è il caso di dirlo – il “fervore anti” del disegno poetico (vedi il componimento, qui antologizzato, a David Maria Turollo): «nostalfermentazioni», «criminaltera», «malincospirazioni», «nullamentale», «genitormentata», «bilocòncio», «storicatti», «sessobestia», «cattivacoscienza», «mortimpiccati», un facsimile di raddoppiamento/smascheramento elettrolitico come «ver-gogna», «grandufficiali», «lungavanti», «primancora», «sessoreticente», «carodioso», «ecumerdario», «innestercografia», «vitaffronto», «vaticumanitario», «assassinobil», «polinfernale», «kisshimmler», «finemese», «ossidofemenicali», «centrocampottuso», «biancorosoverde», «elmitravelcheque», con un massimo di densità, e *pour cause*, in *Un giornale una mattina qualsiasi*, per altro qui non antologizzato eccetera.

Il secondo tempo di Mancino vira alla boa degli anni ottanta e s'avvia già con *Dopo la scienza* (1982) sui passi di un ritorno annunciato, di un vero e proprio *de reditu* alla regione originaria: viaggio a ritroso, ma ancora una volta dialettico discorso interiore – dopo l'esteriore

vicenda, e vicissitudine – sui termini sempre vivi della responsabilità «circa la natura vera di una ragione di presenza e del “come” e del “per chi” e del “perché”», come lo stesso poeta ha scritto nel saggio che accompagna la raccolta in questo senso più implicata, *La dissipazione del talento. I colli marchigiani* (1985), poi ribadita dalla raccolta successiva, *Dichiarazioni silenzio e giorni* (1987), per finire – almeno qui, almeno per ora – con il «paso doble» bodiniano. E non senza un doloroso sacrificio, poiché l'autoantologia non reca traccia (per compattezza di lezione?) di una raccolta in dialetto osimano, *La casa la madre il colle e l'orto* (1989).

Al presente della provocazione succede l'imperfetto della memoria, alla luce l'ombra, al grido il silenzio, alla storia la geografia. Arquata del Tronto, San Benedetto, Urbino, Fermignano, Osimo, Camerino, Fano, paesi, odori, forme, sensazioni, sapori, sguardi, profili, il ritorno al padre e alla madre (alle madri) come viaggio nell'origine, dialogo con l'ombra, appunto, la malinconia nel grembo di Saturno, la morte. Dopo la scienza avvia un procedimento (in corso) all'insegna di un'amorosa vulnerabilità; così infatti in Montagna da Camerino, qui per altro non antologizzato:

L'amore
 è nella parola che rincorre
 il sogno
 che l'insegue nella lettera
 nelle rocce scavate della corrente dei fiumi
 sulle curve dei dossi, sulle punte
 levate sulla groppa di montagna.

Ma il poeta resta legato ai suoi deittici che oggi giungono a designare (fino a *Dichiarazioni silenzio e giorni* e presumibilmente oltre) la segnaletica di un'immersione profonda d'evi, fino alle radici di quelle prossimità-presenza che la lontananza-assenza hanno dialetticamente convocato.

Il timbro continua a tenersi lontano da melodie ruffiane, ma tende – almeno a tratti – all'elegia e persino a una sorta di canto trenodico (un esempio per tutti *L'aria che un giorno saliva le coste*), non facendo altro che assecondare heideggerianamente (*Martino confessore e dolcezza*), come Mancino ha scritto una volta a proposito di Cattafi, «il recupero di un'arcana assenza d'essere (triste ed altera nella tristezza) che ritorna alla memoria da epoche inimmaginabili» (*Il poeta vulnerabile*, p. 103).

Alle sorgenti di quella ferita da cui è spiccato il sangue della passione, il poeta non celebra i rituali del *nostos*, che è piuttosto il ritorno di chi ha tutto provato e conosciuto, ma avvia un processo di nuova conoscenza, se è vero che, senza rinnegare o negare nulla dei trascorsi, «la poesia è ansia, è desiderio, è amore per ciò che – prima d’oggi – sembrava improbabile». È quanto si trova scritto come viatico della raccolta *La dissipazione del talento* (per molti versi centrale del secondo tempo). Così facendo – così concependo – Mancino non elude ma sposta coerentemente “oltre”, su altri oggetti, sia il suo infinito di desiderio, sia il suo desiderio d’infinito.

SUI CANTI DI VITA DI ROMUALDO PÀNTINI

La storia poetica di Romualdo Pàntini inizia nel 1895 con la corona di sonetti del *Torquato Tasso*, per la quale Gianni Oliva nell'*Introduzione a Tutte le poesie*¹ ha parlato di «tocchi leopardiani». Indicazione tanto più preziosa se si pensa a quello che si può considerare il primo libro poetico di Pàntini, edito nel primo anno del nuovo secolo con il titolo così flagrantemente leopardiano di *Canti*. Quasi unico segno – mi pare –, al di là di un riscontro che poi il testo non conforta se non in termini molto vaghi (sia dal punto di vista ideologico, sia dal punto di vista formale), di una suggestione altrimenti fitta e durevole, le cui frastagliate mappe ha complessivamente tracciato con ampia ricognizione il Lonardi nella sua antologia sul Leopardismo,² introdotta dal *Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*. E tuttavia non trascurerei indicativamente di segnalare – proprio nei *Canti* – certi passaggi della canzone *La pazza*, costruita sulla base di un'anonima narrazione orale.

Se i titoli appartengono alla zona paratestuale o liminare di un'opera, ai dintorni o alle «soglie» di cui ha trattato Genette,³ sono però modi notevoli di orientamento e già una via d'accesso e di lettura. Sicché mi sembra importante, al di là dell'*Antifonario*, che fa per così dire da ponte, il terzo libro poetico di Pàntini, *Canti di vita*. Un caso davvero esemplare, per citare ancora Genette, di titolo tematico che diventa rematico: ossia un titolo la cui base di enunciazione – l'elemento già noto (*Canti*) – viene specificata comunicando al lettore una nuova informazione (*Canti di vita*).

Passando dall'indeterminatezza del primo titolo alla specificazione del secondo vengono meglio definite l'intenzione e la tensione di una poesia che si colloca del tutto, senza possibilità di prolungamenti, entro una temperie, nonostante la cronologia quasi più strettamente fin di secolo che *entre-déux-siècles*. Lasciato da parte un titolo sicuramente meno incombente come *Canti del cuore* di Tarchetti, che pure avrebbe potuto convenirsi benissimo alla raccolta matura del Pàntini, resterebbero da convocare i *Canti di Castelvecchio* del Pascoli (1903), dove per altro la specificazione è di luogo, e naturalmente la *Laus vitae* dannunziana, pubblicata lo stesso anno, e dettata per celebrare

un sogno ellenistico ai cui moduli stilistici il Pàntini non sembra per altro piegare.

Penso infatti che non basti l'*Epitalamio del mare* (o l'idea stessa della penultima sezione del libro, che rinvia espressamente in nota all'«Antologia Greca»), e nemmeno bastino le «spume gigliate», le «pupille de' flutti», l'«amplesso dell'aveide braccia d'amore», e alcioni e cèrili ed estasi e amplessi a disegnare per sé un culto di stretta o esclusiva pertinenza dannunziana, poiché siamo piuttosto (anche lessicalmente) in una zona d'incrocio che, con le più recenti suggestioni delle *Laudi*, non trascura di rifarsi a un lessico già praticato dal Carducci e «all'antico sogno elleno» (così in *Divina solitudine*, che reca l'indicazione di luogo, *Verso Corfù*) giustappunto presente nelle tre carducciane *Primavere elleniche*.

Più che al D'Annunzio, di sicuro esteriormente attestabile nelle variazioni foniche dell'*Usignolo*, che rinvia alla famosa pagina dell'*Innocente*, converrà meglio e congiuntamente sostare al Carducci di cui non a caso fa fede qui, almeno in prima istanza, l'omaggio in morte, tutto giocato nei distici «barbari» di un magistero del fuoco e della fede, di un amoroso canto all'«Itala Primavera» (in maiuscolo), ben collegabile con l'esordio della *Ballatetta liminare*, per di più dedicata a Edoardo Gioja, *nomen-omen*:

Venga la giovinetta
a tender le corone
di rose fra i cipressi!

Oppure, registrando diligentemente la cantata *Dopo l'ascensione al Ruvenzori* e la nota che l'accompagna, al Pascoli di *Odi e inni*, non tanto o non solo per il richiamo espresso nell'inno *Al Duca degli Abruzzi e ai suoi compagni*, ma per la densità delle suggestioni metriche soprattutto legate alla costanza del sistema rimico e per la presenza fortemente indiziaria di parole-mondo, parole-programma, come «piccozza» (*La piccozza* è non a caso l'ode d'apertura della raccolta pascoliana) e tutt'insieme un'ideologia perfettamente compatibile, come può essere illustrato, a puro titolo campionario, dall'ultima strofa dell'ode seconda, *La lodola*:

Un inno sempre, un inno, nel cammino
della mia vita, puro agile e forte,
sopra il dolore, più su del destino, oltre la morte.

Si tratta nell'insieme di una poesia che con diversa temperatura si riscalda all'esempio maggiore e primario, anche se non omogeneo, delle ultime tre corone, pur non escludendo suggestioni altre, che meriterebbe forse esperire in un breve giro d'orizzonte sulla poesia minore del secondo Ottocento, dal Marradi al Graf (del 1905 è ad esempio il proclama grafiano *Per una fede*, apparso il 1° giugno sulla "Nuova Antologia", e del 1906 sono le *Rime dalla selva*, che comprendono alcune dichiarazioni di poetica a cui Pàntini non dev'essere stato – pur con altra sensibilità – insensibile: «Ho caro il verso minore / che rechi in punta la rima / come lo stel sulla cima / reca lo sboccio del fiore», *Il prologo*; oppure: «Essere semplice e schietto, / e far che in ogni sua parte / risponda al pensato il detto, / è questo il sommo dell'arte; // è qui la pura bellezza, / negata all'amasio vile, / che sol vagheggia e carezza / se stesso nel proprio stile», *Canone d'arte*). Così come andrebbe meglio indagato quanto possa procedere da un testo (o dai riverberi di un testo) altamente indiziario come *La casa di vita del Rossetti*, tradotto dal Pàntini e pubblicato nel 1904.

Certo i *Canti di vita* nascono in un clima profondamente composito e sperimentale, a cui il poeta vastese risponde come sa: affidandosi a solide strutture metriche, che adatta senza smontare; a un ritmo che tenta con fatica di coniugare tradizione e novità; a un vocabolario eterogeneo, che tra illustre e demotico patisce vistosamente le accezioni del moderno, adibito con più di uno stridore involontario, come accade con tutta evidenza in componimenti celebrativi quali *A Marconi inventore italiano* (e già nei *Canti*, ad esempio, *Il Sempione e Rivedendo la torre Eiffel*) o semplicemente ispirati a un'occasionalità estrinseca, che non riesce a farsi persuasiva, come nel componimento *Di notte, in automobile*, su cui conviene vedere il paragrafo *Una gita in automobile* compreso nel volume di Oliva, *I nobili spiriti*.⁴

Sulla formazione di Pàntini e sulla sua cultura antipositivistica, sulla collocazione spiritualistica del suo pensiero, sul suo itinerario "fiorentino" che dalla "Vita Nova" conduce al "Marzocco" entro una serie di inviti alla contemporaneità, ha richiamato proprio Oliva in occasioni diverse. Così come ha richiamato sull'importanza di certi referenti artistico-letterari di base, primo tra tutti quell'Angelo Conti a cui è dedicato il componimento *L'eruzione* e alla cui *Beata riva* (1900) anche Pàntini si abbeverò, restando ovviamente e saldamente al di qua dell'ironica linea di lamento segnata dal Gozzano più tardi-vo di *Ketty*:

Vive in Italia, ignota ai vostri pari,
una casta felice d'infelici
come quei monni astratti e solitari.

Sui venti giri non degli edifici
vostri s'accampa quella fede viva,
non su gazzette, come i dentifrici;

Sete di lucro, gara fuggitiva,
elogio insulso, ghigno degli stolti
più non attinge la beata riva...

Nessuno stupore, dunque, che i *Canti di vita*, come Oliva non manca di ricordare, siano caduti «nella più fredda indifferenza»,⁵ nonostante gli auspici della vigilia li annoverassero tra le opere più attese insieme con – ed è già di per sé sintomatica l'ampia escursione radical-crepuscolare dei soli titoli – *Revolverate* di Lucini, *I sentieri e le nuvole* di Civinini e *Le poesie scritte col lapis* di Marino Moretti. Del resto, mentre Gozzano ha già pubblicato *La via del rifugio* (1907) e sta per pubblicare *I colloqui* (1911), fin dal 1909 ha fatto la sua comparsa l'avanguardia futurista.

In difetto di quel che si dice «poetica esplicita»,⁶ occorrerà per Pàntini rifarsi direttamente al testo e in particolare a quella zona intermedia (rispetto alla poetica implicita di un testo in esercizio) nella quale si può contare su un testo che si dichiara. In questo senso più di altri mi pare che possono tornare i due sonetti *Il demone e l'attimo* e l'immediatamente successivo *Lo stile*.

Il primo nasce dal tentativo di attraversare e vincere la dicotomia letteratura-vita. Scrivere o vivere? L'imperativo a cui il poeta si sente chiamato è scrivere. È un «dèmone» (il divino *daimon*) a risvegliare in un soffio (il soffio vitale della creazione altrimenti chiamata in causa dal Pascoli programmatico e antidannunziano del *Contrasto*) la forza irresistibile del destino. Ma proprio mentre il poeta si accinge a corrispondere con obbedienza riverente, la vita irrompe nella sua vita in un contrastante tumulto di gioia e pianto, e l'irruzione squarcia il velo equivoco dell'abitudine sottomessa, più che del destino presunto. Con la conseguenza di opporre all'imperativo d'esordio un secondo e più energico imperativo che consiste nell'invito a tuffarsi nel contrasto della vita:

Vivi
della vita che a tutti è pena e festa.

Il che significa soffrire con chi soffre e cogliere l'attimo dell'amore che dà riscatto (e qui basterebbe rifarsi alla *Ballatetta preliminare*: «Venga la bella eletta, / come Amore le impone / a redimer gli oppressi!»). La vita è dunque nell'attimo che si svela (l'«attimo grande») e la poesia – il potere del *daimon* – è la cattura di quest'attimo da rivelare nel canto glorioso di un verso che basti a se stesso. Come cantano conclusivamente le vergini nell'epitalamio *Le vergini e i giovani*, «è ne le cose umane brillare un istante e avvampare».

Non c'è vera dicotomia tra letteratura e vita: ciò che conta è vivere l'attimo per poterlo cantare. Siamo nel cuore del titolo, che Pàntini ha dato al suo libro. E non valgono – credo –, se non come amorose iperboli, le dichiarazioni che paiono rimettere in discussione l'approdo conquistato. Da vedere, ad esempio, *Il capolavoro*, nella sezione *Intermezzo*:

Che valgon lo stil tutte l'arti
di contro al vederti e all'amarti?

Sicché quasi si potrebbe tradurre il principio in formula: la vita in un attimo e l'attimo in un verso. Parafrasi essenziale, a ben vedere, della prima terzina composta di endecasillabi fin troppo espliciti e didattici:

Vivi, cioè soffri con l'uom che soffre,
e cogli l'ora se l'amor te l'offre:
basta alla gloria un gesto solo, un verso!

Con *Lo stile* già siamo oltre, in una sorta di dover essere precettistico, di canone o di norma che il poeta impone a se stesso nel momento in cui viene dichiarando il suo ideale di scrittura:

Uno stil tutto nervi che rilevi
ogni affetto, ogni balzo del pensiero,
che disprezzi l'indugio lusinghiero,
che incida e inciso sia, questo tu devi!

Via ogni sfarzo, inutile moltiplicare i colori, ne basta uno purché intenso e sincero. «Una parola basta ad ogni Vero», dichiara il poeta nel sesto verso fortemente epigrammatico che sembra provenire da un pensiero di Joubert e forse più persuasivamente evoca un alfierismo non certo estraneo alla musa fabbrile del *Congedo carducciano* delle *Rime nuove*, specie ove lo si associ, negativamente in questo

caso di manifesta oscillazione, all'operare dell'«artier» che esprime il suo «bisogno d'amor» e che pertanto dichiara:

ma sono stanco dell'eterne incudi
su cui batto le frasi ilari o tetre.

(*Fra i ruderi*)

Contro il rischio, se mai, di una magrezza eccessiva, le terzine raccolgono la lezione rinascimentale di Leonardo e del Firenzuola (di cui il Pàntini ha probabilmente presente *I discorsi della bellezza delle donne*), i quali invitano a non indulgere troppo «al gioco dei nervi», a una sensibilità soverchiamente eccitabile e mercuriale, così come a una secchezza che finisca per risultare ossuta. Resiste in Pàntini un ideale di classicità che contemperi l'urgenza dell'attimo con il decoro di una bellezza grave e serena. Ma più che al cesello o al bulino parnassiani (per i risvolti di un'ironica autocertificazione parnassiana occorre tener presente il sonetto delle *Poesie sparse* che principia: «Ora che sono un parnassiano anch'io / in un sofà mi sdraio e m'addormento: / un signor delle rime è un semidio / che almeno può dormire a suo talento»), alla poesia di Pàntini si addice la forza dello scalpello, l'agonismo artistico che viene da una dura lotta, non sempre vinta, con la resistenza del mezzo. I segni di questa lotta si vedono, perché non sempre – e, comunque sia, meno nei *Canti di vita* che altrove, nei libri poetici pubblicati e nelle «Sparse» – il contenuto trova la sua forma.

Restano evidenti, in altre parole, le tracce di un ingorgo che non sempre riesce a sciogliersi e che, a dispetto dell'indubbia serietà stilistica, se si caratterizza a momenti per chiarezza e nitidezza d'espressione, quasi mai riesce invece a caratterizzarsi per ricchezza di toni e sfumature. Già a questo alludeva forse il Pascoli nel suo giudizio formulato per i primi *Canti*: «In voi l'idea nasce prima della frase».⁷

Potrà allora valere per Pàntini il rimando preraffaellita, tutto in ogni caso da definire. Ma poco o nulla servirà quello simbolista, a cui, nonostante i molti attestati di interesse musicale (nei *Canti di vita*, almeno *Per un adagio commosso di Brahms* e *Voce di Wagner*), oppure gli inviti alla danza (l'esplicito *Invito alla danza*, appunto, o *La danza dei sette veli*, sintomaticamente voltata in significazione morale, o ancora *A una piccola ballerina*), non corrisponde l'egemonia – non dirò l'autonomia – del significante.

In Pàntini il verso si piega sempre a esprimere un concetto, anche nei momenti in cui ne parrebbe lì per lì più svincolato, come ad esem-

pio nella sezione *Intermezzo* (senza dubbio la più intensa), destinata al canto della rinascenza amorosa. Non si va mai, infatti, oltre l'omaggio occasionale, magari vistosamente delegato *in solido* a qualche verso di isolata sonorità. Come nel sonetto *A una piccola violinista*: «Sprilli l'archetto ai frulli dei folletti»; oppure negli sciolti dell'*Usignolo*:

Dai gorgheggi a' fischi
più sostenuti tu trasvoli e in giri
acuti ed esilissimi ora attorci
i tremuli garriti, ora li sciogli
per soste sapienti in vaghi spruzzi
di zampilli e di squille, fra le roche
note dell'acqua chioccolanti...

E già Oliva ricordava nelle «Sparse» l'isolatissima e onomatopeica pre-grammaticalità del verso: «Fa l'acqua della peschiera: glurogu, glurogurora», di certo più in linea con le istanze pascoliane che con quelle palazzeschiane sicuramente improponibili. Allo stesso modo andrebbe pascolianamente adibita *Campane di Quaresima*, con quella sua spia lessicale del secondo verso («ogni ondata di bombiti che avventa») e soprattutto per la struttura rimica studiosamente imitativa, fondata su quattro sestine monorime (la prima in *-enta*, la seconda in *-olta*, la terza in *-ona*, la quarta in *-ara*), che mimeticamente riproducono, nella breve escursione delle gamme sonore, l'insistenza e l'urgenza di un invito di redenzione. Le stesse *Arie e cantilene* dell'ultima sezione potrebbero consentire a una corrispondenza di tipo pascoliano, per prossimità di temi e di motivi, per qualche effetto tonale, per qualche affinità lessicale o conformità stilistica. Ma, anche qui, senza andare al di là dei termini di una composita e inevitabile ricezione.

Certo il verso di Pàntini si attesta ben al di qua della soglia fonosimbolica e si fonda piuttosto sulla solidità razionale del dettato, quale che ne sia la “visione del mondo”. Non si affida alle risorse di un analogismo complesso, ma si fonda sul controllo rigoroso del significato che retoricamente si muove, quanto all'ordine, entro le patenti figure (ancora una volta di derivazione prevalentemente carducciana?) dell'anastrofe e dell'ipèrbato. Nulla concede, insomma, all'allusività e all'evocatività in cui si può sinteticamente ricondurre il denominatore comune delle poetiche simboliste.⁸

In questa specifica direzione non può pertanto giovare il nome di D'Annunzio, che tende ad assorbire la linea nel suono, a scorporare

la singola parola per tuffarla in una legata e indeterminata larghezza di sensi, né lo può il nome poeticamente più affine del Pascoli, che sa così attentamente orchestrare le strenue corrispondenze dei suoi oggetti sonori. Si può sostenere in breve che la tendenziale oggettività poetica di Pàntini, anche dietro l'invito marzocchino alla concretezza della tradizione rinascimentale, sia di specie classicistica. Contro ogni dichiarazione d'intenti di area simbolista, essa mira infatti a nominare, a pronunciare il mistero (il sogno, l'arcano), invece che a suggerirlo.

Tutto il libro dei *Canti di vita* si tiene alla celebrazione della «speranza», di un entusiasmo vitale che vince ogni sconforto. Costantemente e compattamente giocato entro una serie di opposizioni e di tensioni drammatiche (buio-luce, abisso-vertice, vuoto-pieno, dolore-gioia, lontananza-prossimità, morte-vita, con tutta una gamma di varianti metonimiche e solidali: primavera, sole, notte, ombra, velo, grotte, tedio, monti, mare, volo, ala, festa, per non dire del corredo floreale preraffaellita fatto prevalentemente di rose e di gigli), esso istituisce nella simmetria del primo e dell'ultimo componimento l'incipit e l'explicit capaci, rispettivamente, di indicarne e di condensarne la direzione.

Fin dalla prima terzina della «ballatetta» d'esordio troviamo infatti, con la vivacità dell'invito, la natura del contrasto che va superato:

Venga la giovinetta
a tender le corone
di rose fra i cipressi!

Un «canto di vita» entro un emblema di morte (i cipressi), che s'incardina in un moto perpetuo di rigenerazione così espresso nella seconda quartina di un sonetto intermedio, *Adamo*:

Tu fosti! Il dì rinasce poi ch'annotta,
ogni vita è fra due punti compressa,
e l'idea come palpita è repressa
da un'altra e l'onda dietro l'onda flotta!

Dove l'accento ripetutamente interiettivo (una costante) batte sulla vittoria della vita, che continuamente dalla morte rinasce, accordandosi con quanto definitivamente e dichiarativamente accade nella sfida del componimento finale, *Alla morte che rinnova la vita*:

Morte, non ti temo:
 non t'amo, né ti aborro:
 oltre il destino io corro,
 fiso al sogno supremo

ben vicino, per suo conto, all'ultima quartina (già citata) della pascoliana *La lodola*. Poesia di vertici e di movimento che tende spesso, anche qui un po' pascolianamente, allo gnomico, al morale, o, come in *Verginità*, all'esortazione oratoria e moralistica. Basti per questo il componimento *La fonda e la ruota*, emblemi dell'energia e della vita, simboli della tensione volontaristica e dell'imperativo etico:

Da quando io scorsi una fulgente vetta
 e riluceva al sol più che una gemma,
 io lanciai la mia pietra.
 E il mio cuore, i miei sensi, il mio cervello
 in mio potere più non sono, più!
 Trasvolan sempre tesi a quella gemma.
 Dite pur che la gemma non è bella,
 dite pur ch'è bellissima od è vile,
 io la debbo raggiungere perché
 così volli in un punto!

(Sia detto *en passant* che in certi frangenti, come nell'esempio estremo del componimento *Pel varo della nave "Roma"*, oppure nel sonetto *Vela rossa*, l'energia della vittoria morale arriva a slargarsi in accenti etico-civil-patriottici che corrono sul filo di un nazionalismo di chiara derivazione marzocchina: «Corri, vela porporea, col fato / nuovo d'Italia: vola alla vendetta: / in fondo al mar è tanto che si aspetta», con riferimento – del resto non isolato – all'episodio «in-vendicato» di Lissa).

Ma la sezione più intensa – ripeto – è quella dell'intermezzo. Non già stazione intermedia, episodica e digressiva, dei *Canti di vita*, ma il cuore stesso di una vera e propria concomitanza, come nel sonetto delle «Sparse» *Amore e poesia*:

Amore e poesia son d'una stessa
 luce parvenze, che nel sogno han vita,
 come per gioia celestial riflessa.

È l'amore che conduce alla gioia «ch'ogni mal disperde» (*Torcello*), l'amore che rinnova l'ebbrezza del vivere, sconfiggendo l'abisso della «lontananza», per altro diversamente concepito e risolto nella

duplice versione dell'*Intermezzo* e delle *Arie e cantilene*. Lì (in *Lontananza*) si tratta di un'assunzione «al trono / dell'amore più puro», addirittura un dono che stimola l'elevazione, un fiore – come recita un (brutto) verso del sonetto *I due guanciali* – «perché si purghi il mio fuoco auloroso»; qui (nella *Lontananza*) si tratta invece, più demoticamente, di una condizione tormentosa, di un'assenza peggiore della morte (e tuttavia di «amara lontananza» si dice nell'*Intermezzo* al sonetto *O bel seno...*).

Si potrebbe dunque misurare anche per questa via la condizione di un io poetico contraddittorio e lacerato, non ultima delle ragioni che fanno dei *Canti di vita* un libro di intensità drammatica, come si esprime nell'allegorismo didattico ancora del sonetto *I due guanciali*:

O chiara fede, o passion di morte,
siete un tormento entrambe, una esultanza,
poi che sempre è l'Amor di me più forte.

L'amore come il fuoco di una pienezza incandescente che forgiando gli opposti si sublima.

Il meglio è però dove l'intento morale si scioglie a tratti in un più libero canto d'amore, facendosi quasi diario poetico di una storia che celebra le sue occasioni, si incanta e si perde negli omaggi e negli elogi, come, tanto per dire, in alcuni dei settenari di *Mani belle* oppure in qualche endecasillabo dell'*Invito alla danza*, e ad esempio in questa quartina del terzo movimento, di grazia lievemente melodrammatica, neanch'essa sconosciuta, del resto, alla poesia carducciana:

Ballerem la farandola leggera
che in Provenza una maga c'insegnò:
danzanti ancor ci avvolgerà la sera:
ad ogni inchino ti ribacerò.

Ci sarebbe un'ultima questione da toccare, che fu già indicata da Gianni Oliva: quella del rapporto in cui i *Canti di vita* stanno con la precedente opera poetica del Pàntini: sostanzialmente i *Canti* e l'*Antifonario*. Non me ne sfugge l'importanza ove si voglia tracciare la storia di questa poesia, ma in tal caso nemmeno il rapporto con le «Sparse», contemporanee e successive ai *Canti di vita*, dovrebbe essere trascurato.

Nella voluta brevità di questo saggio vorrei almeno sottolineare che non la ritengo una questione trascurabile, anche se mi pare im-

pressionisticamente di poter dire che sorprese non ne dovrebbero venir fuori. Ne dovrebbe se mai risultare la cospicua continuità di forme e di motivi dell'intero itinerario poetico del Pàntini. Altro non resterebbe, a mio giudizio, che documentare il passaggio da un apprendistato spesso disarmonico a un epigonismo più accorto e ponderato: dallo scarto – tanto più vistoso in componimenti come *Il premio dell'acqua*, *Suor'Angiola Maria*, *Il Sempione*, *La pazza*, ecc. –, tra cronachismo e linguaggio, tra etica e stile, a una più complessa e scolpita maturità.

Ma già saremmo anche, con ciò, nel cuore di una poetica e di una poesia che il Pàntini affida fin d'ora alla ricezione di un pubblico non fuorviato. Così, infatti, nella «canzone civile» *Il premio dell'acqua* che si chiude con un dichiarato (e perseguito) programma morale:

Con più nobili accenti,
 canzon, ti vestirei grazia di stile;
 ma la morente età volge sì vile
 che aggiunge fama illustre
 sol delle vane frasi al rombo industrie.
 E tu, negletta, cerca le pie genti.

Alla vigilia (quasi) del nuovo secolo – la canzone è datata «Giugno 1898» – Pàntini rivendica la consapevolezza di un principio poetico con cui, nella pur pericolante pienezza dei *Canti di vita*, resterà semplicemente ma non semplicisticamente coerente.

¹ R. PÀNTINI, *Tutte le poesie*, a cura di G. Oliva, Marinucci, Firenze 1975, p. 23.

² G. LONARDI, *Leopardismo*, Sansoni, Firenze 1974.

³ G. GENETTE, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989, specialmente il capitolo *I titoli*, pp. 55-101.

⁴ G. OLIVA, *I nobili spiriti*, Minerva Italica, Bergamo 1979, pp. 453-467.

⁵ ID., *Nota bio-bibliografica*, in R. PÀNTINI, *Tutte le poesie*, p. 43.

⁶ Su cui è almeno da vedere il capitolo *Le strutture della poetica* in L. ANCeschi, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989, spec. le pp. 48-52.

⁷ Vedilo in G. OLIVA, *Nota bio-bibliografica*, p. 42.

⁸ E dell'estraneità della poesia di Pàntini al simbolismo francese ha dato avviso Silvio Pasquazi nella sua sintetica ma fondamentale *Premessa a Tutte le poesie*.

EMANUELE SELLA, UN POETA (DIMENTICATO) TRA ORRORE E RAPIMENTO

Intanto, un avviso di insufficienza, o, a essere un po' più lievi, di prudenza. Devo pur dichiarare subito che sono ben lontano dall'aver guardato nei «chiodi vivi» dei due occhi di cui per interposta figura Emanuele Sella ha parlato una volta nella tragedia *L'ultimo ritorno*: sezione seconda e ultima del suo libro poetico, *Monteluce* (1909). A sua volta toponimo che diventa emblema spirituale, come accade nel *Monte Analogo* di Daumal. Il poeta ha dunque lì annotato a proposito degli occhi: «uno per l'arte e l'altro per la scienza».¹

L'insufficienza dichiarata non vuole ovviamente valere come liberatoria. Se mai essere un invito a un lavoro necessario, che tra le tante inutili tesi di laurea potrebbe ben essere indicato a qualche giovane studente particolarmente valoroso. Il poco che so a me basta, tuttavia, da un lato per non cadere in uno sterile esercizio decostruzionista, in una pratica di *close-reading* (di una lettura testuale separata dal contesto), dall'altro lato per sospettare che solo così – ossia guardando dentro le due cavità orbitali riservate all'arte e alla scienza – possa essere avviata la più precisa comprensione di un'opera – ecco il primo dato da sottolineare – che aspira all'unità. Ritagliarla in tanti settori, quest'opera, si può spiegare con la specificità delle competenze e delle discipline di chi usa strumenti diversi, ma non esime dalla necessità che ognuno, dal suo proprio ambito, dipani interazioni, colga nessi, colleghi i segnali degli apporti reciproci.

Ad esempio non potrà essere passato sotto silenzio, in pieno clima estetistico, il tentativo di affermare il legame indissolubile tra l'utile e il bello, come accade nel poemetto *Lys* compreso in *Rudimentum*. Qui troviamo per l'appunto la memoria di un giardino antico in cui «le piante fruttifere e la flora officinale e quella ortense vivevano coi fiori dei giardini in grande intimità», insieme con la dichiarazione assai istruttiva di una violetta che sostiene: «L'utile e il bello [...] sono non già due paladini, l'uno credente in Cristo, l'altro invece in Belzebù; ma due diversi raggi d'uno stesso sole».²

Non credo affatto che, al di là di una “visione del mondo” che tende all’“unità”, alla “totalità”, alla “simmetria”, e che è dichiaratamente cosmica («tutto invero s'unifica nel Tutto»),³ l'assiduità poe-

tica di Emanuele Sella non si riverberi sul suo pensiero più propriamente scientifico, né credo che il pensiero di un economista atipico, come mi pare di aver capito che Emanuele Sella fosse, sia estraneo all'ambizione costruttiva costantemente rivelata in poesia.

E già con ciò mi pare di poter fare una seconda osservazione, complementare alla prima: vale a dire che i libri poetici di Emanuele Sella non nascono mai per addizione, non sono mai, come già Mallarmé negava per se stesso a Verlaine, «una raccolta di ispirazioni casuali, siano pure meravigliose». ⁴ Sono sempre, invece, libri pensati e organizzati entro una loro precisa architettura, come mi pare che abbia più di tutti sottolineato Antonino Olmo in una sua recensione all'ultimo libro del Sella, *Liriche alla bellezza bruna* (1934), apparso sull'«Illustrazione biellese» (IV [1934], 8-9, pp. 45-49). Ma per tutto questo non sarà inutile, in generale, fissare le coordinate storiche a cui ci invita una considerazione di Zino Zini, che pur guardando a Torino non esclude però più ampie prospettive di estensione e di adattamento.

Parlando della Torino che sta a cavallo tra le due Esposizioni Universali (del '98 e dell'11), Zini non può non far riferimento a quel composito clima culturale tra scienza e poesia in cui finisce per consistere il fascino dell'ex-capitale ormai decisamente avviata a risarcire la ferita profonda inferta dalla convenzione del '64. Per un verso il laboratorio di Economia Politica, o le riviste scientifiche (dall'«Archivio di Psichiatria» al «Giornale Storico della Letteratura Italiana»), per l'altro una «pleiade» di poeti, professionalmente dediti a studi giuridici, filosofici, politici o altro (come Francesco Ruffini, Vittorio Brondi, lo stesso Zini, persino Claudio Treves), che si dilettono ai «soffi magici» e alle «ineffabili ebbrezze» ⁵ del far versi, pubblicando le loro rime per lo più su «La Gazzetta del Popolo della Domenica», in stretta connessione con letterati e poeti, se non più avvertiti, certo più determinati, come Cosimo Giorgieri Contri, Enrico Thovez, Francesco Pastonchi, Giovanni Cena, Arturo Graf: quelli stessi a cui i poeti della generazione un po' più giovane, come Gozzano, Vallini, o lo stesso Sella, pur diversissimi tra di loro, almeno inizialmente non mancano di mostrare la loro deferenza (Graf e Cena sono infatti i dedicatari di due poesie comprese nell'opera d'esordio, *Questo è sogno*, che il Sella pubblica proprio al filo esatto dei due secoli). Sia detto *en passant*, ma il «tutto» e il «niente» a cui Graf inchioda la sua *coincidentia oppositorum*, poi adibita da Gozzano, nel suo libro primo, in

chiave riduttiva, è – si può dire – il filo rosso di tutta la prima stagione del Sella, almeno da *Questo è sogno* (1900) fino a *Monteluca* (1909).

Come non opporre, almeno, ai famosi settenari gozzaniani dell'eponima *Via del rifugio* («Ma dunque esisto! O strano / vive tra il Tutto e il Niente / questa cosa vivente / detta guidogozzano!»),⁶ gli endecasillabi delle due terzine del sonetto *Addio*, compreso appunto in *Monteluca*?

Il nulla ho nello spirito e nel cuore,
e quanto più m'inoltro nel sentiero
degli anni e più nel nulla io mi rifugio.

Ma nulla essendo mi posseggo intero
e mi perpetuo simile al bagliore
d'un astro che da più millenni fu.⁷

La differenza del «paradosso»⁸ in cui l'uomo consiste si misura soprattutto sulla progressione del passo poetico, diverso di timbro e di sostanza. Ma se confronto due poeti sostanzialmente incomparabili lo faccio, al di là della pertinenza cronologica (e, almeno in parte, anche geografica), solo per dire che al primo, cioè a Gozzano, appartiene un buon grado di annuncio novecentesco (è a Gozzano che si rifanno, *in primis*, i rasoterra ironici e antilirici di un notevole segmento di poesia contemporanea, da Montale a Sereni a Giudici), mentre al secondo, cioè a Sella – mètrico certamente eccellente – rimane un semplice posto di fila (quantunque poi i suoi libri superino la linea degli anni trenta) entro il pur nutrito spazio dell'epigonismo poetico configurabile tra «simbolismo» e «déco», come non ha mancato di vedere Glauco Viazzi nella sua meritoria antologia pubblicata da Einaudi.⁹

Emanuele Sella finisce cioè per scontare la più profonda immersione in un tempo e in una maniera. La sua *Flora mirabilis*, ad esempio, è pura onomanzia liberty. Il suo sperimentalismo metrico, pur rivelando un'abilità notevole, non si discosta dall'ambito dei riferimenti a cui guarda una *fin-de-siècle* in cerca di arcano: certamente D'Annunzio e Pascoli, ma ancora il Carducci barbaro, e i tanti tracciati “minori”, dal Graf al Panzacchi, senza contare la risorsa, già un po' deperita, del *petit poème en prose*, che, pur non ammettendo nessun discorso di efficacia diretta, potrebbe diventare lo stesso interessante entro la *filière* Thovez-Pavese.

Voglio dire che l'autore di *Rudimentum*, pur dimostrando un temperamento notevole di poeta e pur rivelando una consapevolezza non corriva dei mezzi, non esce però dai limiti di tempo in cui contestualmente va collocato, che sono poi quelli dell'età giolittiana e della cosiddetta *belle époque*. Inutile prolungarne il corso, sbagliato – eventualmente – sopravvalutarne l'incidenza.

Si tratta di un mondo che all'incrocio di una dottrinarietà «composita assai», come già ha indicato Viazzi,¹⁰ va dunque ordinato entro quell'orizzonte simbolista di particolare accezione esoterica che ha in Onofri – e nell'antroposofia steineriana a cui fa riferimento – l'esponente maggiore. Se mai alle indicazioni di Viazzi (motivi celti, elementi di platonismo, tratti rosacrociani e veteroegizi, tangenze scientifiche, e persino ipotesi di «una psicanalisi del mondo vegetale»),¹¹ andrebbe aggiunta la nozione di un autobiografismo di base (a partire da *Questo è sogno*, 1900) che si condensa in ultimo (*Liriche alla bellezza bruna*, 1934) nelle forme di un misticismo arroventato alla lettura, tra gli altri, di Giovanni della Croce. L'itinerario ascetico ben si commisura, del resto, con la lezione dell'allegorismo medioevale (e con la lettura dei poeti stilnovisti), che rientra nelle piene referenze di un'educazione poetica sicuramente senza strappi.

La pagina che sto per citare qui è esemplarmente didattica: sia per la centralità della data di pubblicazione (quel 1911 che Sanguineti, proprio discorrendo di Gozzano, ha una volta indicato come cruciale), sia per l'entusiasmo di un elogio che legge l'appartenenza alla vicissitudine del tempo come il segnale primo di una redenzione cosmica, di una religione capace di trasformare il tempo in assoluto, la metamorfosi in metafisica, la vista in vegggenza. È infatti al culmine di un'esaltante celebrazione delle conquiste della scienza e della tecnica che scaturisce l'inno forse più espresso a una fede cosmica:

Ma nulla a noi giova ogni nostra conquista se l'Anima nostra non sale alle sfere.

Vi ha un luogo remoto, nel cuore, ove è scritto l'altissimo nome di Dio.

E quando, agli albori di un'altra giornata, ero intento a comporre un mio serto di stelle, io tesi l'orecchio e ascoltai.

Ed ecco raggiungermi un triplice coro di voci: un accordo di voci profonde virili, tranquille lentissime gravi.

Più in alto del coro maschile, un concerto saliva, da gole virginee: docissima epèntesi viva inserita nei glauchi interstizi dell'etere.

E ancora più in alto di questo femminile melodico coro, un cantico d'oro spiegava le liriche vele: un eloquio sonoro d'angeliche voci oltre-umane, serafiche.

E questi tre cori formavano un unico eufònico tutto: una sola basilica armonica avente una cupola sola, di sopra la quale era scritto l'altissimo nome di Dio.

Quel giorno i credenti di tutte le fedi del mondo – spezzato l'arcaico scettro del dogma – in un tempio comune, pregavano insieme cantando una stessa preghiera.¹²

Impossibile non notare il preziosismo lieve del quadro, la collocazione degli aggettivi, il gioco interno delle rime, l'uso delle sdruciole, gli accenti tonici, il rincorrersi dei veri e propri versi che scandiscono il ritmo tendenzialmente melodico. Impossibile non notare, anche, il legame che fortemente si mantiene, qui come altrove, tra significante e significato, tra suono e senso (o, detto in parole altre, tra cosa da dire e cosa che è). Ed è ancora Viazzi a marcare la collocazione di Emanuele Sella con una considerazione fulminante: «il sempre perseguito, mai totalmente identificato, / Mistero / dei simbolisti, nel Sella trova la sua definizione: trattasi, affermativamente, di / Dio».¹³

Ma se appena guardiamo all'incipit, non può essere trascurato il fatto che *Epos*, esaltando le «epiche lotte moderne» del lavoro («signore degli uomini, Altissimo Re»), del «popolo novo», del «genio» e del «sangue latino», dei «santissimi eroi», dove ancora vibra un frammento di concezione alla Carlyle che è ben presente al primo libro, si manifesta subito come la più espansiva delle citazioni carducciano-dannunziane: «Concedimi, o Dio, di cantare l'aratro ed il solco, la spola che vola ed il maglio che tuona e sprigiona dal ferro battuto faville di fuoco».¹⁴

In questa direzione il punto più basso dell'itinerario poetico di Sella è rappresentato senza alcun dubbio da *L'eterno convito* (Formiggini, Roma 1918), il libro che include la guerra come «flagellum Dei» e che nel recupero di antiche forme metriche mira al risveglio e all'ammonizione civile. Poesia dell'interventismo, dunque, poesia sicuramente mediocre, quale che sia la posizione ideologica o la collocazione strategica. Che dire di versi come i seguenti compresi nella saffica intitolata *La Memoria e la Profezia* compresa nella sezione IV, *Il nostro sangue?*

Sotto il piè dell'invasore
oggi muore
la tua bella civiltà...
ahi! l'Europa oggi agonizza,

scendi in lizza,
Dio lo vuole! Italia, va.¹⁵

Che cosa di questi altri?

Balza armata da ogni fossa
la Riscossa:
tutto il mondo oggi è Legnano:
fuori i barbari! all'approccio
del Carroccio
tutti tendono la mano.¹⁶

Evidentemente non basta che il richiamo dei padri (Dante, Mazzini, Gioberti) finisca nell'esaltazione del Padre nostro e dell'Ave Maria. Che la circostanza tragica si innalzi alla serenità della contemplazione religiosa. Che il buio più cupo si redima nel rapimento mistico. Che il prologo *Ad Ippolita*, radicato nella contrapposizione degli estremi («siderale» e «umano», «fisico» e «ideale») si concili «oltremirabilmente», nel sonetto di chiusura, in un'accensione spirituale priva di scorie e residui:

Oltremirabilmente alla Sua mensa
sèrafi convenian battendo l'ale
simili ad una luce angelicale
che intorno a Dio sempre di più s'addensa.

E un'ostia viva luminosa immensa
– che solamente era a sé stessa eguale –
li assorbiva così che una spirale
esauriva ciascuna anima accensa

precipitando sulla sua Delizia,
immergendosi tutta nel Suo Cuore,
rapita annichilita – in una mistica

pace unitiva – dalla sua Giustizia,
infusa nella sua fiamma eucaristica,
divorata dal bacio del suo Amore.¹⁷

Non basta, dicevo, la necessità tragica perché il culmine dell'*itinerarium* possa cancellare vistose cadute di gusto: i nomi più prestigiosi del martirologio patriottico, a partire (testuale) da «San Nazario Sauro»,¹⁸ i toponimi più memorabili delle battaglie e delle azioni di

guerra, le espressioni più ibridamente retoriche («tutto il fronte è un meccanismo / e l'italico valore / è il motore del ciclopico organismo»),¹⁹ le fantasie più macabre e orrورهose (una per tutte: «Sulla guancia qualche cosa / mi si posa; ... / la mia lingua si balocca / con dei brani di cervello / che bel bello / mi si spapolano in bocca: // ed è questo – oh quale orrore! – / il sapore / cerebrale d'un soldato / che per sempre or si tace / perché giace / con il cranio scoperchiato»),²⁰ le contaminazioni espressive più composite, tra il dialetto di un'impresazione e di un'incitazione o di una canzone popolare come *Gironeta dlla montagna* e il futurismo onomatopeico di una strofa rumoristica («[...] *ta pùn; ten tèn / ten ten tzèn; / vuùn vu vù vu vù vu vvvùn*», ecc.),²¹ il recupero estremo, infine, di un'immagine appartenente, sì, all'armamentario patriottico risorgimentale, ma qui adibita nel modo più goffo ed esposto:

Mamma, mamma, son guarito;
 ho sentito:
 la dolcezza tua m'ammalia...
 vengo, mamma! mamma, ho udito
 il tuo invito;
 vengo, mamma; [...] mamma: Italia!²²

Al paragone il passaggio verso le *Liriche alla bellezza bruna* finisce per apparire lì per lì stupefacente, specie se, come ad esempio ha fatto Antonino Olmo, si voglia tener conto speciale della sezione intitolata *Sincopi*, ove si possono leggere componimenti intonati a un gusto (congenialmente più moderno) di brevità epigrafica. Ma anche qui occorre tenere conto delle costanti che nella poesia di Emanuele Sella non vengono meno, mai: l'intento costruttivo e lo sperimentalismo metrico che sempre si coniuga a contatto con un'origine mai veramente contraddetta, e tanto meno smentita. La *brevitas* sincopata della sezione più moderna non è che il movimento in levare di una ricerca che non rinuncia al gioco collaudato del suo classicismo di formazione.

Convocando con più espressa intenzione la collaborazione di tutte le arti (dalla musica alla pittura alla danza) il Sella continua a essere fedele all'intento di includere «nel suo verso»²³ l'universo intero, senza smettere di dirne la trascendenza, di tentarne il senso ultimo e riposto, di coglierne l'al di là, la «quintessenza di divine essenze».²⁴ Sicché alla fine poco conta domandarsi la ragione anagrafica della

«bellezza bruna», perché essa poeticamente appartiene, da sempre, alla natura delle donne-guida che nei modi velati della poesia annunciano, come nel Qohélet, nuovo cielo e nuova terra. Non sta forse scritto, e chiaramente, in un componimento che va configurato come una dichiarazione di poetica in esercizio?

Ciò che il Poeta scrive
velano molti veli.
Son le sue strofe, vive
stelle a notte nei cieli.
Per dir ciò ch'egli pensa
egli si cela; e adduce
con la loro ala immensa,
a sé Silenzio e Luce.²⁵

In questo “sfumato” musicale, in questo “velato” figurativo, in questo “concertato” vocale, in questa “polifonia” poetica Emanuele Sella rivendica la legittimità della sua voce, a cui vorrei fosse dato il più libero ascolto:

Musicale ombra d'elettive immagini
velate da caligini profonde
è la mia rima e sopra le compagini
sillabiche diffonde mobili onde.

Del mio sguardo l'acustica esegesi
è una fonica ipostasi: traduce
archi marini cubi di paesi
cerchi di cieli in musiche di luce.

Le panoramiche estasi dei lumi
notturni a mezzaluna lungo il lido
sono auditive stasi di volumi
ignei, un silenzioso ottico grido.

Luce pensante, un'eloquente e cauta
legge il solfeggio ritmico dei fari
col silenzio governa e strappa il nauta
alle tremende collere dei mari.

Ma se in un prato il suono si disperde
– musicale smeraldo in re maggiore –
il senso percepisce in mezzo al verde
la voce delle rose come odore.

Arabesco sonoro, senza immagini
luci profumi germinale grazia

d'ardue polisillabiche compagini,
nello Spirito affine l'inno spazia.

O mia Diletta, la parola sfuma
erosa dalla musica: l'Amore
la macera la scioglie la consuma
e annichilita la parola muore.

L'armonica atmosfera d'una sferica
aureola cromatica ti incinge
nella spirale d'una luce eterica.

¹ E. SELLA, *Monteluçe*, Zanichelli, Bologna 1909, p. 128.

² E. SELLA, *Rudimentum*, Zanichelli, Bologna 1911, p. 102.

³ *Ibi*, p. 135. Da tenere presente, per gli spunti che possono riverberarsi sulla collocazione di Emanuele Sella, un saggio di J. STAROBINSKI, *L'attrazione come ritorno all'unità*, in ID., *La coscienza e i suoi antagonisti*, Theoria, Roma 1995, pp. 23-30, dove si parla di Edgar Allan Poe, dell'ipotesi dell'atomo primordiale formulata in *Eureka* e del suo tentativo, comune a molti romantici, di «demeccanicizzare» e di «rispiritualizzare» le forze naturali. Utile per i riferimenti al clima poetico di fine secolo, specialmente la prima sezione (*Trasgressione e cultura dell'estremo*) del volume di N. LORENZINI, *Il frammento infinito. Percorsi letterari dall'Estetismo al Futurismo*, Franco Angeli, Milano 1988.

⁴ F. FRANCAVILLA, *Il Simbolismo*, Ultra, Milano 1944, p. 45.

⁵ Z. ZINI, *Appunti di vita torinese (inediti 1936-1937)*, a cura di G. Bergami, in "Bel-fagor", XXVIII (1973), 3, p. 329 (e poi in ID., *Pagine di vita torinese. Note dal diario (1894-1937)*, Centro Studi Piemontesi - Ca dè Studi Piemontèis, Torino 1981).

⁶ *La via del rifugio* (vv. 33-36), in G. GOZZANO, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1973, p. 7.

⁷ *Addio*, in E. SELLA, *Monteluçe*, p. 107.

⁸ Nel sonetto *Fuor della storia*, *ibi*, p. 105.

⁹ *Dal Simbolismo al Déco*, antologia in due volumi a cura di G. Viazzi, Einaudi, Torino 1981.

¹⁰ *Ibi*, vol. I, p. 249.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Epos*, in E. SELLA, *Rudimentum*, pp. 76-77.

¹³ G. VIAZZI, *Emanuele Sella*, in *Dal Simbolismo al Déco*, p. 249.

¹⁴ E. SELLA, *Rudimentum*, p. 63.

¹⁵ E. SELLA, *L'eterno convito*, Formiggini, Roma 1918, p. 74.

¹⁶ *Ibi*, p. 75.

¹⁷ *Ibi*, p. 163.

¹⁸ *Ibi*, p. 77.

¹⁹ *Ibi*, p. 80.

²⁰ *Ibi*, pp. 100-101.

²¹ *Ibi*, p. 82.

²² *Ibi*, p. 105.

²³ E. SELLA, *Liriche alla bellezza bruna*, Emiliano degli Orfini, s.d. (ma Genova 1934), p. 179.

²⁴ *Ibi*, p. 64.

²⁵ *Ibi*, p. 147.

PININ PACÒT, UN POETA IN MOVIMENTO DALL'IDIOMATICO ALL'UNIVERSALE

Dal 20 febbraio 1899, data della nascita a Torino, al 16 dicembre 1964, data della morte a Castel d'Annone. Nato cent'anni fa con la Fiat, sul crinale dei due ultimi secoli del secondo Millennio, morto trentacinque anni fa alla vigilia di una stagione assai controversa. La poesia di Pinin Pacòt muove dal grande e variegato alveo simbolista per trovare la sua concretezza da incisore sul filo di una voce schietta e chiara, capace di rinunciare tanto a gorgheggi virtuosistici quanto a sperimentalismi di facciata. Nessun intellettualismo in lui, nessuna teoria o poetica sovrapposta, nulla che possa far pensare a qualche propensione troppo compromessa con le mode del momento. Solo la necessità e la "semplicità" del dire. La poesia – dirà Pacòt dettando alcuni consigli a un giovane poeta – «quand cha j'è, as crea chila soa espression, sò linguagi, a treuva chila le paròle pèr manifestesse».¹

Con quella diversa ma comparabile di Luigi Olivero, la poesia di Pacòt, racchiusa in cinque libri, da *Arsivòli* (1926) a *Sèira* (1964), poi raccolti insieme nel volume postumo *Poesie e pagine 'd pròsa* (A l'ansègna dij Brandé, Torino 1967) discretissimamente curato da Renzo Gandolfo e introdotto con intelletto d'amore da Gustavo Buratti, costituisce un passaggio nodale. Ed è per questo che vale la pena, qui, di tornare a ribadire quanto già ho sostenuto in altro luogo: che soprattutto con Pacòt e Olivero la poesia in piemontese acquista coscienza europea, ponendo i requisiti della propria modernità. Da un volo di sogni alla contemplazione della vita e della morte – soglie o varchi verso l'altro e l'altrove – si costruisce, specialmente con Pacòt, l'itinerario del più bel piemontese di poesia del Novecento, ricchissimo di risonanze trasparenti e segrete. Un fare poetico che è moderno non solo in quanto sostenuto da ragioni letterarie, ma proprio perché sostenuto da ragioni etiche.²

A quali altre ragioni apparterebbe, altrimenti, la coscienza di una condizione divisa, di una patria perduta (e non mi riferisco qui certo a quella regionale), di una ricerca di appartenenza che proprio nella poesia – e per accidente nel sogno della lingua dialettale in cui si esprime – va cercando l'unità perduta? La lirica di Pacòt – lo ripeto

per gli ostinati – è l'espressione di una nostalgia d'unità che ha carattere interiore e spirituale.³

Cultore della cosiddetta «patria piccola», secondo un progetto di rinascita poetica che guardò a Mistral e al Felibrismo come a un punto di riferimento irrecusabile, Pacòt trovò il suo emblema nei *brandé* (gli alari), i custodi del fuoco, della fiamma che non si spegne: un movimento cominciato nel '27, organicamente raccolto intorno ai primi "Armanach Piemontèis" e poi ripreso nel dopoguerra intorno alla rivista "Ij Brandé" che ebbe vita dal '46 al '57 come quindicinale (dal '60 come annuale), servendo da palestra a tanti poeti non effimeri, da Camillo Brero a Giovanni Morello a Tavo Burat, per non citare che i tre ancora viventi. Ma se si fa tanto di leggere con attenzione, si farà presto anche a capire che la marcia di avvicinamento di Pacòt alle ragioni della terra (e si dica pure, *faute de mieux*, della razza), non si muove mai se non in vista dell'unica vera idea di fondo, che è idea di poesia, idea – diremmo – *della* poesia.

Che senso altro potrà mai avere una dichiarazione così esplicita come questa?

Daspèrtut as sent, da chi ch'a l'ha sens e gust ëd poesia, che ij vej schema dla poesia dialetal a son esaurì e che ij dialèt, come linguagi d'arte, a peulo mantense mach a pat ëd superé la *dialetalità* originaria e trasformesse an lingue: lingue nen ufissiai – ché l'Italian a l'é la lingua dla Nassion e a s'impon an gropand an unità tuti j'Italian – ma lingue 'd poesia, tant ch'as trata dël parlé 'd na gran region, ëd na sità o magari mach d'un vilagi.⁴

Appare qui tracciato, *en raccourci*, l'itinerario di un poeta che ha operato su più piani (riflessione poetica e attività militante, legata al sostegno di una nuova prospettiva culturale), ma sempre indirizzando la mira all'obiettivo poetico. La poesia, per Pacòt, resta il fulcro di un'attenzione che si propaga coinvolgendo i momenti del pensiero e dell'azione, ma questi a loro volta sono i cardini di una concezione che brucia nel fare poetico ogni residuo. Dopo aver riletto le pagine che Pacòt ha seminato soprattutto nelle colonne dei primi "Armanach Piemontèis" e poi del suo giornale, ciò che mi pare emergere abbastanza nitidamente è che nessun piano di difesa del piemontese (che, a scanso di equivoci, non intendo negare), nessuna nota di costume (che non voglio ignorare), nessuna proposta operativa (che non mi sogno di minimizzare) sono mai altro che i "dintorni" pur significativi della poesia, l'*humus* di una rivelazione che resta appannaggio della poesia.

Ciò che a Pacòt più preme, al di là dei fatti contingenti che non disdegna di interpretare e dell'impegno attivistico che caratterizza il suo ruolo di vero e proprio «caposcuola» (la «bela scòla» dei «Brandé»),⁵ è ancora e sempre la poesia: quella che sgorga dal profondo (dal «cheur», parola-chiave) di ogni umana vicissitudine. Per quanto riduttivo possa suonare a qualcuno, penso che il forte impegno etico di Pacòt non sia tanto da rintracciare nelle sue prove di polemista o di militante, nei suoi interventi normativi, nelle sue dichiarazioni d'intenti, ma direttamente, nel «cuore» – appunto – del suo travaglio espressivo.

Se Pacòt è stato un interprete attento della cultura e della storia della cultura piemontese, così come l'animatore di un gruppo di cui è stato demiurgo, *excubitor* e portavoce insieme, tutto questo è accaduto a partire dalla poesia, dal desiderio di creare intorno alla poesia un'attenzione capace di vincere la pigrizia degli abitudinari, le resistenze più provinciali, le piccole mitologie locali, i conformismi dei culti minori; capace, insomma, di aprire alla poesia un diverso spazio di senso e di direzione, ossia, in definitiva, di tensione morale.

Anche l'attenzione mostrata per l'opera mistraliana passa di qui, come volontà di rinnovare un ambiente troppo chiuso. L'invito ad aprire la finestra («Deurb la fnestra, poeta»), incipit della poesia *Primavera* posta da Pacòt sulla doppia soglia del secondo libro, *Crosiere* (una doppia soglia che salda l'elogio del radicamento e la religione degli avi, *Ij mè vej*, all'esigenza del vivere creaturale: «pèr che it sente e che it cante le vive creature sorele, / le còse sèmpie e bele, con toa vos fàita pura»),⁶ non è solo un invito che Pacòt rivolge al suo *alter ego* poetico, ma a tutto un *milieu* di consuetudini poeticamente prive di orizzonte.⁷

Il legame con la «terra», la profonda stanzialità di un'esperienza incardinata nel territorio e nella lingua che ne misura la voce, non è d'altra specie che quella una volta magnificamente stabilita da un invito del filosofo rumeno Constantin Noica. Diversamente che i suoi amici della diaspora, da Cioran a Eliade a Ionesco, Noica resta in patria, in condizioni di marginalità e persino di domicilio coatto, ma non rinuncia a un impegno che giudica imprescindibile: «raggiungere l'universale attraverso l'idiomatico».⁸

Dall'interno di un non facile clima locale, conviene dunque riflettere, almeno un po', sulla spinta che Pacòt possa aver ricevuto dal *Felibri-*

ge: altro nodo interpretativo, su cui non mi pronuncerei, oggi, diversamente da ieri. Se influenza ci fu (e influenza ci fu), essa va messa in conto di una forza d'esempio, come ha sostenuto lo stesso Pacòt in uno dei suoi interventi apparsi sui "Brandé":

L'influenta dla poesia provensal, se influença a-i-é [...] consist prima 'd tut ant l'esempi (vera preuva preuvà) d'un linguagi decadù da 'd sécoi a la condission ëd *patois*, che, pèr fòrsa 'd poesia, a l'è rivà a aussesse a dignità 'd lingua letèraria, an trovand sò pòst tra le pi bele e nòbile d'Europa. E a l'è cost esempi che noi i guardoma.

Un richiamo ribadito in un altro intervento, *Piemont e Provensa*, di due anni dopo:

E prima 'd tut ël linguagi, ant sò vocabolari e ant soa struttura, a rivela 'd parentele, che, pi i rimontoma ant ël passà e pi i-j trovoma s-ciasse; la stòria, peui, che an mostra, già dai temp dij Trovador, ëd comunion e dè scambi, pi che tut ëd poesia, nen comun; anfin la stessa posission geografica e politica rispet a la Capital centralisatris, che a propon j'istess problema e a sugeriss le stesse solussion regionalistiche ant ël quàder dla vita unitària dle diverse nassion.⁹

Non bastano ovviamente dichiarazioni così interessate per mettere a tacere la necessità critica di dipanare fili e motivi che restano in ogni caso da dipanare. Occorrerebbe, ad esempio, distinguere la forza d'esempio del movimento dei *Félibres* in quanto tale (rispetto al movimento dei *Brandé*) dall'influenza che può aver esercitato su Pacòt la poesia di qualche singolo poeta di prima generazione (verificando, ad esempio, come più di Mistral, o di Roumanille, possa aver agito la voce di Aubanel). Allo stesso modo andrebbe ripercorso tutto il filo del *Félibrisme* attraverso le fasi e le generazioni che vanno da Mistral a Sully-André Peyre (passando per Joseph d'Arbaud), non trascurando il fatto che proprio Sully-André Peyre, il corifeo del gruppo dei mistraliani puri, fu il fondatore, il direttore e infine quasi l'unico elaboratore della rivista "Marsyas" (durata dal 1921, data assai prossima all'esperimento degli "Armanach Piemontèis", al 1961, data di morte del fondatore, a sua volta assai prossima alla morte di Pacòt) né dimenticando l'indizio del sonetto *Lingera*, raccolto in *Crosiere*, che Pacòt dedicò al *confrère* d'oltralpe.

Ma anche così, in via di ipotesi, si può ben prevedere, guardando alle ragioni del movimento, come i "Brandé" non abbiano mai avvertito la necessità di darsi, diversamente dai "Félibres", il supporto

«d'una costituzione minuziosa e perfetta»,¹⁰ e guardando poi alle ragioni della poesia, come Pacòt, tanto vicino a Mistral nel sublimare il comune fondo rustico e contadino della “provincia” in un disegno di riscatto linguistico-culturale, sia poi invece così lontano, oltre che dall'ambizione plurilinguistica e dal richiamo dell'epopea, dal rischio di sottoporsi di fatto, come annota Fausta Garavini nel suo confronto tra Roumanille e Mistral, a un'idea di poesia «funzionale rispetto alla Provenza, e quindi non funzionale rispetto alla sua vita interiore». ¹¹

Più affinità, dicevamo, con Aubanel (e forse con Joseph d'Arbaud), almeno per quanto riguarda la concezione poetica che può più facilmente incrociare l'oriente della “poésie pure”, salvo dedurne un intellettualismo che finisca eventualmente a intaccarne la vena, o la forte riduzione dell'escursione linguistica che – sia pure a un livello macroscopico di mero orientamento – si adatta a meraviglia alle ragioni di quell'«unilinguismo, se non è dir troppo»,¹² o «poliglottismo minimale»,¹³ di cui un critico come Gianfranco Contini ha discorso per il Petrarca volgare posto a contrasto con il «poliglottismo massimale» della *Commedia* dantesca.

Lungo la strada, poi, di un recupero di una tradizione che miri a congiungere gli esiti felibristici con la più remota lezione di poesia trobadorica (anche qui adibita a semplice valore d'esempio), mi sembra interessante uno spunto critico che traggio dal saggio di Costanzo Di Girolamo, *I Trovatori*.¹⁴ La storia poetica di Pacòt, entro una scelta di poesia eminentemente d'arte, potrebbe ben essere scandita come itinerario verso un'idea di «trobar naturau», ossia di poetare naturale, lontano tanto dal «trobar clus» quanto dal «trobar leu» («opposti poli di una stessa poetica», o se si preferisce, «le due correnti di uno stesso indirizzo»),¹⁵ una poetica, cioè, che scongiura ogni oscurità fine a se stessa e ogni artificio formale a carattere puramente autoreferenziale. Lettera, significato e senso riposto verrebbero così a tendere, come in alcuni *troubadours* anche nella poesia di Pacòt, a una comune frontiera di densità semantica e di impegno morale, intenta a congiungere la chiarezza e la precisione formale alle esigenze di una realtà detta con parole non corrive.

Proprio come, a modo d'esempio, in una delle canzoni-manifesto di Giraut de Bornelh:

Mas, per melhs assure mo chan,
vauc cerchan bos motz en fre
que son tuch chargat e ple

d'us estranhs sens naturals,
e non sabon tuch de cals.¹⁶

Impostata così la questione, al di là di ogni provenzalismo di maniera, credo che possa essere condivisa l'interpretazione di Sergio Gilardino sulla «provensalità»¹⁷ di Pacòt: una profonda esperienza spirituale che consacra le parole della realtà alle istanze della poesia, non consentendo spareggi tra significante e significato, e mirando invece – tra suono e senso – a un massimo di coincidenza e coesione. Parola intesa classicamente come numero, peso e misura, cosmo che vince il caos, icona dell'essenza in cui si rivela la vita.

Eccoci dunque al punto. Eccoci a una prima considerazione testuale, che investendo struttura e retorica, mi pare che possa offrire una chiave di accesso non secondario. Come non notare, infatti, che gli incipit della poesia di Pacòt, da *Arsivòli* a *Sèira*, nascono per gran parte (e sempre più) all'insegna di un dialogo, di una presenza vocativa? O di un "tu" che piega alla considerazione dei moti segreti del cuore (una modalità dello sdoppiamento dentro-fuori), o di un tu che evoca una presenza altra e implicita, o di un sempre più frequente ed esplicito richiamo, come già in uno dei primi sonetti di *Arsivòli*: «Sol, che it antrape ant la muraja an fàcia» (*Sol*), che trova un esito più esteriormente metaforico nel componimento contenutisticamente affine: «Ò mè caval, tè strenzo ant ij ginoj» (*Ancontra al sol*).

Disposizione dialogica e "colloquiale" che va infittendosi, come dicevo, di libro in libro, a cominciare da *Crosiere* e dalle prime due sezioni in cui il secondo libro è scandito (a loro volta formate, come già m'è accaduto di osservare, in una sorta di doppia soglia complementare, da un solo componimento): «Ò vej 'd mia ca, cost sangh che an ancaden-a [...]» (*Ij mè vej*) e «Deurb la finestra, poeta, che 'l sol sè spatara an toa stanza [...]» (*Primavera*). Per non dire della terza sezione, aperta dal componimento eponimo: «Cheur dël mond, ò crosiere [...]» (*Crosiere*), e infine dei tanti altri incipit, che diventerebbe semplicemente monotono scrutinare: da *Speransa* («It ses ancora na speransa cita [...]»), al titolo stesso del quarto libro, *Gioventù, pòvra amia...*, introdotto dal componimento eponimo e subito seguito dal componimento dedicato «A Renzo Gandolfo», *Iv guardo, ò man...*, all'ultimo libro, *Sèira*, che va da «Àussa, cara, ij dii indiscret [...]» (*A deurmo ij cheur*) a «Ò mè bei, verd-e-bleu, filagn ëd vis [...]» (*Arcòrd*

verd-e-bleu) e al non ultimo né migliore ma ai nostri fini esemplare sonetto *Fior ëd mia tèra*:

Girànio, fiamme avische an s'ij pogieuj;
ortènsie, parèj 'd fomne dësbandie;
reuse, s-ciodùe an laver ëd ferie;
garòfo ross, d'un ross che a sàuta a j'euj;

margrite, sbrinc d'argent an sël tèrfeuj;
papàver, con na veuja mata 'd rije
ant le sèire d'istà càude e slanghìe,
che ij liri a odoro al pior ëd j'arsigneuj;

fior ëd mia tèra [...].¹⁸

È il primo degli elementi creaturali, che tendono a stringere in una stretta complicità di richiami i termini di un mondo vissuto come religioso intreccio di eventi, come indissolubile catena di corrispondenze, come sentimento cosmico (meglio che panteistico), come comunione naturale con il mondo degli uomini, degli animali (un componimento per tutti: *Iv guardo, ò béstie...*, in *Sèira*), delle piante (a puro titolo d'esempio, *Fraternità*, in *Gioventù, pòvra amìa...*): «Voreria ambrasseve, creature [...]».

Una comunione che viene celebrata più puntualmente che altrove negli armoniosi distici di *Speransa*:

E l'òm che a va marciand a l'é fratel
dle nivole che a marcio pèr ël cel,

fratel dël vent che a passa via pèr l'ària,
fratel ëd l'eva che a va lesta e ciàira,

fratel dle creature
che a vòlo e a canto an àut cite e sicure,

fratel dla lus che a va sfiorand legera
le violètte su j'euj dla primavera,

fratel dij seugn, che an s'j'orizont an fior
a dèsvijo dle mùsiche 'd color,

tèssend l'anciarm sutil dij paisagi
che l'òm a cheuj an cheur, ant sò passagi.¹⁹

La citazione è volutamente abbondante perché condensa in figure la fondamentale corrispondenza, per un verso, del paesaggio (inteso come nostalgia e fascino del radicamento: restando assolutamente da leggere, sul piano culturale, il tragitto segnato nella prosa *Da Chagall a Manzoni d'Asti*),²⁰ e per altro verso, del movimento: con tutti i suoi richiami alle nuvole, al vento, all'acqua, alle creature che volano, alla luce, ai sogni. Una diade che trova in *Crosiere* il massimo di escursione e che è soprattutto compresente nell'inquietudine di un viaggio (*Folia 'd viagi*), saldamente piantato nel sinolo di micro e macrocosmo, di incrocio e, ancora, di cuore («Cheur dël mond, ò crosiere [...]»), incipit del componimento che titola il libro). Ma citazione abbondante, dicevo, anche perché serve a marcare la sintomatica evidenza d'uso delle figure di ripetizione, che, sì, costituiscono – com'è risaputo – una caratteristica specifica del discorso poetico in generale, ma che nella poesia di Pacòt assumono una densità tutt' affatto speciale.

Nello specifico prelievo da *Speransa* è dato di notare soprattutto l'uso dell'anafora. Ma il prelievo si mostra tanto più opportuno se è vero che tocca giustappunto all'anafora, secondo una proposta di lavoro fatta da Bice Mortara Garavelli, assumere il carattere di «struttura-modello della ripetizione».²¹ Non sarebbe del resto difficile recensire nell'itinerario della poesia di Pacòt (ed è cosa che andrebbe pur fatta) i continui fenomeni di geminazione, di reduplicazione, a contatto e a distanza, di concatenazione, di fraseggio legato (spesso di chiasmo), che producono una sorta di incatenamento (e di incantamento) magico-speculare. Altro piano, se ho ben inteso, dell'istanza creaturale e cosmica di cui dicevo, a sua volta corrispondente a una volontà di dire che mette a conguaglio tutto un fitto sistema di opposti: morte e vita, pianto e riso, gioia e sofferenza, luce e ombra, alba e tramonto, angelo e demonio, malinconia e serenità, superficie e profondità, palpebre e stelle.²²

Si tratta di una ricerca che andrebbe sistematicamente condotta su tutta l'opera, ma che anche così, in una semplicissima indagine-campione, può manifestarsi con sufficiente evidenza. Magari convocando la preziosa specularità di *Alba*, in *Arsivòli* (o più flagrantemente di *Pascolian-a*, ultimo componimento della sezione *Ùltime* dell'ultimo libro poetico, *Sèira*). Oppure la perfetta circolarità di *Giardin sarà*, in *Crosiere*. Un componimento, quest'ultimo, emblematicamente giocato – entro la personale rivisitazione di uno dei *tòpoi* simbolisti sicuramente più frequentati – sulla corrispondenza chiuso-aperto:

A-i-è un giardin lontan
 dova a fiorisso 'd liri,
 candi parèi èd siri
 che a sè smòrto man man;

dova a fiorisso 'd reuse
 spàlie parèj èd man
 che a carèssso pian pian
 ant le pen-e pi ancreuse.

A-i-è un giardin, e leugn,
 tut pèrfumà 'd misteri,
 dova a fiorisso i seugn
 èd tuti ij desiderì.

Ij seugn leger a passo
 ant la neuit senza vos.
 Le stra bianche as ambrasso
 e as deurbo coma 'd cros,

cros ciàire ant la neuit sembra
 con ij quat brass slargà
 che as perdo an mez a l'ombra...
 Mi, vad arlongh le stra,

che a-i-è un giardin, e leugn,
 tut pèrfumà 'd misteri
 dova a fiorisso ij seugn
 èd tuti ij desiderì.

A-i-è un giardin fiorì
 al fond 'd tute le stra,
 a l'é lontan e an mi,
 e a l'é un giardin sarà.²³

L'intensità delle figure di ripetizione si colloca entro uno sperimentalismo metrico-prosodico di misura classica, che trae ragione dall'intensità (più che dalla larghezza, forse) delle letture, istituendo uno stretto contatto sia con la più remota tradizione provenzale (rinnovata al "culto" mistraliano), sia con gli sviluppi del più prossimo simbolismo della formazione, non senza risentire dell'influenza soprattutto pascoliana: di un Pascoli finalmente seguito, non certo a filo del più attestato ed effusivo epigonismo dialettale, ma di un vero e proprio magistero d'officina.

Non già, voglio dire, gli usignuoli delle siepi paesane, ma le più concrete e minuziose soluzioni metrico-prosodiche che caratterizza-

no il testo pascoliano, conferendogli, più che non allo stesso D'Annunzio, un mirabile ruolo di guida poetica tra le più importanti del Novecento. Nella pur notevole gamma delle soluzioni, Pinin Pacòt non si discosta, infatti, dalle misure e dai ritmi di una poesia configurabile come nostalgia di appartenenza, esprimendo attraverso l'idea convinta della patria regionale (la terra degli avi) una più universale necessità di umano e poetico radicamento, una sorta di nostalgia di pienezza (e d'allegria) a cui non resti che badare ai margini di una ferita non altrimenti risarcibile se non confidando nella risorsa di una bellezza estrema, romantica e culturalmente dispendiosa: quella delle "cause perse".

Ciò significa che anche sul piano attivistico Pacòt era ben consapevole di una battaglia combattuta per l'onore delle armi, lui capace di scrivere del piemontesismo linguistico uno degli elogi più semplici e commoventi:

A saria dròlo che un malavi, mach perché che tant a dovrà meuire l'istess, a doveissa pi nen cudisse, a vorèissa pi nen guarì.²⁴

La scelta del piemontese come "lingua di poesia" non lo condurrà mai ad altro che a testimoniare, come si conviene alla poesia, di un'emozione di bellezza; a fondare, come ha scritto Elémire Zolla per una diversa (ma non incomparabile vicenda), «la conoscenza sul brivido [...] che la bellezza desta nel cuore».²⁵

Parola in cui il poeta racchiude la corrente emotiva che passa, tra mondo e cuore, «a l'improvis» (o «a l'improvista») nello «s-cionf» o nel «frisson» di un momento cruciale. Parola, ancora, che aderisce alla vita come nel più semplice dei dettati (lo si veda in questi distici di *Speransa*, dove la parola «vita» s'accampa da sola in un verso, esclusiva:

Tra 'l passà, che as amùgia e am fa bassé la testa,
e 'l pòch avni che am resta,

ant l'ora smòrta 'd mia giornà squasi finia,
ant l'ora dossa coma un son d'Ave Maria,

spetand tranquil col'ora che i dovrà chitela,
i penso che a l'é bela

la vita:

bela parèj d'una paròla dita,
 paròla d'òm sospèisa ansima al mond,
 stèila che a lus an mez al veuid profund.²⁶

Parola «dita» come parola data, onestamente promessa. Ma parola «dita» anche come parola detta, pronunciata con altrettanta onestà. Parola, infine, che trasforma ogni poeta nell'anello di una catena d'anime e di lumi (la suggestione è dantesca) in questo intervento di Pacòt per il giorno dei morti:

La stòria 'd l'òm a l'é na stra anluminà da na fila senza fin ëd nòm, ch'as gionto un a l'autr coma 'd falò ch'a rompo la neuit con sò splendor. E a son ëd nòm ëd poeta, e 'd pensador, che al pensé a l'han daje forma 'd poesìa, e a son ëd creator ëd blèssa.²⁷

Ancora un'idea di religione, questa volta poetica. Ancora una catena che ogni poeta rinsalda, anello dopo anello, in una melodia d'infinito a cui Pacòt continua a invitarci.

¹ Quando c'è si crea da sé la sua espressione, il suo linguaggio, trova lei le parole per rivelarsi (*A un poeta giovane*, in "Ij Brandé", 89 [1950], p. 353).

² Per un diverso giudizio, F. BREVINI, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino 1990, p. 215, dove si fa riferimento alle risultanze di un mio intervento, *Il sangue della provincia (Dialetto e dialettalità nella letteratura piemontese dall'unità a oggi)*, raccolto nel volume *La provincia inventata*, Bulzoni, Roma 1983.

³ Il ritratto più finemente critico di Pacòt resta quello scritto da R. MASSANO, *Pinin Pacòt artista e poeta*, già apparso su "Studi Piemontesi" e poi compreso con il ritratto di N. COSTA, *Èl fil d'òr: la poesia di Nino Costa*, nell'antologia dello stesso Massano, *Piemonte in poesia*, Famija Turinèisa, Torino 1976.

⁴ Si sente dovunque, da parte di chi ha senso e gusto di poesia, che i vecchi schemi della poesia dialettale sono esauriti e che i dialetti, come linguaggi d'arte, possono durare solo a patto di superare la *dialettalità* originaria e trasformarsi in lingue: lingue non ufficiali – perché l'Italiano è la lingua della Nazione e s'impone legando in unità tutti gli Italiani – ma lingua di poesia, che si tratti della parlata di una grande regione, di una città o anche soltanto di un villaggio (*Ancora an sla poesia*, in "Ij Brandé", 138 [1952], p. 548). Ma per un *excursus* complessivo sulle posizioni prese da Pacòt in merito alla questione linguistica rinvio al mio saggio *Le parole ritrovate: proposte per un itinerario nella koiné e nei dintorni*, introduzione all'antologia *Poeti in piemontese del Novecento*, a cura di G. Tesio e A. Malerba, Centro Studi Piemontesi - Ca dè Studi Piemontèis, Torino 1990. Non ne ha potuto tener conto Sergio Gilardino nel suo intervento, *Umanità, tradission e arnovament ant la poesia 'd Pinin Pacòt*, compreso negli atti del VII *Rëscontr antèrnassional dè studi an sla lenga e la literatura piemontèisa* (Alba 12-13 maggio 1990), a cura di G.P. Clivio e C. Pich, Famija Albèisa, Alba 1990, pp. 13-81.

⁵ Si può vedere per questo il mio intervento *Pinin Pacòt e la bela scòla dij Brandé* compreso negli atti del *X Rëscontr antèrmassional dè studi an sla lenga e la literatura piemontèisa* (Quincinetto 8-9 maggio 1993), Tipografia Vittorio Ferraro, Ivrea 1993, pp. 95-102.

⁶ Perché tu senta e canti le vive creature sorelle, le cose semplici e belle, con la tua voce fatta pura.

⁷ L'episodio dell'omaggio *A Mistral* [*A Mistral*, "omagi di poeta piemontèis Mario Albano - Carlo Baretti - Renzo Brero - Nino Costa - Salvatore Ferrero - Saverio Fino - Oreste Gallina - Giovanni Gianotti - Tommaso Grosso - Armando Mottura - Alfredo Nicola - Ernesto Odiard des Ambrois - Luigi Olivero - Giuseppe Pacotto - Carlottina Rocco - Teresio Rovere - Giulio Segre", Studi Editorial SELP, Torino "1930 - VIII". L'antologia ebbe una seconda edizione, *Diciassette poeti piemontèis*, identica alla prima salvo il frontespizio e l'aggiunta di una «Prefazione alla 2.a edizione», SELP, Torino 1931], che Pacòt organizzò nel centenario della nascita del poeta di Maillane, appartiene più all'aneddotica che alla storia della poesia, ma è utile per comprendere la diversa tensione che caratterizza una ricerca severa rispetto a soluzioni andanti e corrive (il che non vuole affatto dire antipatiche). A parte qualche concessione alla retorica del tempo (nell'introduzione), a parte la riproposta insopportabilmente celebrativa dell'ode mistraliana *A la Raço Latino* (tradotta da Pacòt in piemontese), l'omaggio consiste di fatto in un'antologia di «diciassette poeti piemontèis» che pubblicano in onore di Mistral alcune loro poesie, non vedendo la più parte, come ebbe a scrivere con onestà Remo Formica, «se non l'occasione di stampare dei propri versi» (R. FORMICA, *Di Provenza...*, in *Id.*, *In Beozia... Scorrubande traverso el Piemonte letterario*, Alfredo Formica, Torino 1932, p. 158). Ma – episodio nell'episodio – ciò che può davvero aiutare a comprendere lo spirito di un omaggio legato alla prevalente volontà di Pacòt, è un fatto più inopinato e furtivo. Nel florilegio dei «diciassette poeti» compare, infatti, anche un già per sé giocoso e pseudonimo Tommaso Grosso o Tòm (Pinòt Casalegno), il quale non esita a mettere inopinatamente in burla l'omaggio mistraliano con due acrostici, pubblicati da Pacòt senza sospetto, che danno come risultato, il primo (*Ariètime amorose*) «B-a-l-i-n-P-r-o-v-e-n-s-s-a-l» (Fisima provenzale), il secondo (*L'omagi*) «A-l'-è-n-a-m-o-n-t-a-t-u-r-a» (È una montatura). Non occorrono commenti, credo, per illustrare un dissenso che si illustra abbastanza da sé. E quando proprio lo si desidera è sufficiente l'articolo citato di Remo Formica a offrire, con tutti i riferimenti del caso – tanto più fintamente reticenti quanto più facilmente allusivi – il clima di diffidenza o di non sempre innocua «drolaria» (associata a un ragionevolissimo dubbio di rischio accademico), che vale a dividere un ambiente, per la verità, ancora tutto, o quasi – sempre più il da farsi che il fatto – documentariamente da indagare. Sull'episodio può essere comunque di qualche utilità vedere il mio contributo *Andrea Viglongo: un editore "ideale" tra regione e avventura*, in «Almanacco Piemontese 1988», Viglongo, Torino 1987.

⁸ Vedi la bella introduzione di Marco Cugno all'edizione italiana di C. NOICA, *Sei malattie dello spirito contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 20.

⁹ L'influenza della poesia provenzale, se influenza c'è [...] consiste prima di tutto nell'esempio (vera prova provata) di un linguaggio decaduto da secoli allo stato di *patois*, il quale, per forza di poesia, è giunto a sollevarsi a dignità di lingua letteraria, trovando posto tra le più belle e nobili d'Europa. E a quest'esempio noi guardiamo (*L'esempi*, in «Ij Brandé», 197 [1954], p. 781). E prima di tutto il linguaggio, nel suo vocabolario e nella sua struttura, rivela parentele, che, più risaliamo al passato, più troviamo strette; la storia, poi, che ci indica, già ai tempi dei Trovatori, comunione e scambi, soprattutto di poesia, non comuni; infine la stessa posizione geografica e politica rispetto alla Capitale centralizzatrice, che propone gli stessi problemi e suggerisce le stesse soluzioni regionalistiche nel quadro della vita unitaria delle diverse nazioni (*Piemont e Provenza*, in «Ij Brandé», 231 [1956], p. 919).

¹⁰ F. GARAVINI, *L'empèri dóu soulèu*, Ricciardi, Milano-Napoli 1967, p. 104.

¹¹ *Ibi*, p. 80.

¹² G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, Ricciardi, Milano-Napoli 1970, p. 173.

¹³ *Ibi*, p. 189.

¹⁴ C. DI GIROLAMO, *I Trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

¹⁵ *Ibi*, p. 112.

¹⁶ Ma per meglio comporre il mio canto vado cercando parole buone e controllate, che sono tutte cariche e piene di strani sensi naturali, e non tutti sanno di quali (trad. di C. Di Girolamo, *ibi*, p. 116).

¹⁷ Così Gilardino: «Costa a l'é la “provensalità” 'd Pacòt: esperienza spiritual pèrfon-da, ch'a consagra 'd paròle 'd tuti ij di, tastà pèr la prima vira come *verba poesis*» (Questa è la “provenzalità” di Pacòt: esperienza spirituale, che consagra parole quotidiane, tastate per la prima volta come parole di poesia), in *Umanità, tradission e arnovament ant la poesia 'd Pinin Pacòt*, p. 48.

¹⁸ Gerani, fiamme accese sui balconi; ortensie, simili a donne sbocciate; rose, schiuse in labbra di ferite; garofani rossi, d'un rosso che salta agli occhi; margherite, spruzzi d'argento sul trifoglio; papaveri, con una voglia matta di ridere nelle sere d'estate calde e languide, che i gigli odorano al pianto degli usignoli: fiori della mia terra [...].

¹⁹ E l'uomo che va camminando è fratello delle nuvole che camminano per il cielo, fratello del vento che passa per l'aria, fratello dell'acqua che va lesta e chiara, fratello delle creature che volano e cantano in alto piccole e sicure, fratello della luce che va sfiorando leggera le violette sugli occhi della primavera, fratello dei sogni che negli orizzonti in fiore risvegliano musiche di colori, tessendo il fascino sottile dei paesaggi che l'uomo raccoglie in cuore nel suo passaggio.

²⁰ Lo si può leggere, con tutte le prose necessarie al confronto, in senso lato, con l'officina pacottiana, nella scelta ineccepibile che ne ha fatto Renzo Gandolfo nel volume già citato, *Poesie e pagine 'd pròsa*, ora disponibile nell'anastatica apprestata dal Centro Studi Piemontesi - Ca dè Studi Piemontèis.

²¹ B.M. GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 205.

²² La *jonction* «steile-parpeile» si offre a una considerazione che mi sembra di qualche significato. C'è buona ragione di pensare che sia di Pacòt piuttosto che di Nino Costa, sia perché nelle prime due raccolte di Costa, *Mamina* (1922) e *Sal e peiver* (1924) non compare (compare per la verità in *Brassabosch* [1928] due volte, in *Mè cit* («Son bele sarasse / le cite parpeile. / Vijà da le steile / mè cit... l'è pasiasse»), e in *Le steile* («Dòp sin-a, quand che ij cit a s'ansopisso / e a-i cala ij montagnin sle soe parpeile, / lassù 'nt'el cel le nivole a sparisso / e j'angelet a van visché le steile»). Ma, a parte il fatto che *Brassabosch* (1928) viene pubblicato due anni dopo *Arsivòli* (1926), cosa di per sé non definitiva, visti i rapporti anche privati che intercorrevano tra Costa e Pacòt, ciò che fa davvero la differenza – novità della rima e frequenza d'uso a parte – è il modo di trattarla. Per Costa si tratta di un dato grazioso che viene associato, direi, esteriormente. Per Pacòt si tratta invece di una corrispondenza in cui, sempre più persuasivamente, si esprime il brivido cosmico. Si veda, ad esempio, il passaggio da *Soi bele-sì...* («Dè 'd sora 'l cel l'é fioragià dè stèile / che a luso an tèrmoland: pien d'abandon / coma a luso ij tò euj sot le parpeile...»), a *Neuit* («J'euj èd la neuit, velà dal bate dle parpeile, / am sorido a milion. Parèj d'un vagabond / vad sol, e arlongh mia stra cheujo 'd pugnà dè stèile, / che i spataro d'antorn ai quat canton dèl mond»). Fino a *Finis*, dove la rima è più lontana, ma tanto più sintomatica («La testa l'é veuida, i-è 'd tèile / d'aragn che a fèston-o ij pèrtus: / la neuit l'é seren-a, le stèile / a pioro an sla tèra dle làcrime 'd lus. // Ij visco 'd mochèt èd candèile / a l'ultim mè seugn che as dèscus, / peui saro adasiòt le parpeile / e 'l seugn dij mè seugna fioriss e a bërlus»). O, infine, dopo molti altri passaggi, a *L'angel*, ultimo esito attestabile («Nè stissa 'd pior jè scor tra le parpeile, / e a l'é na stèila an cel tra j'autre stèile»).

²³ C'è un giardino lontano dove fioriscono dei gigli, candidi come ceri che a poco a poco si spengono; dove fioriscono delle rose pallide come mani che carezzano pian piano nelle pene più profonde. C'è un giardino, e lontano, tutto profumato di mistero, dove fioriscono i sogni di tutti i desideri. I sogni leggeri passano nella notte senza voci. Le strade bianche si abbracciano e si aprono come croci, croci chiare nella notte scura con i quattro bracci distesi che si perdono nell'ombra... Io, vado lungo le strade, che c'è un giardino, e lontano, tutto profumato di misteri, dove fioriscono i sogni di tutti i desideri. C'è un giardino fiorito in fondo a tutte le strade, è lontano e in me, ed è un giardino chiuso.

²⁴ Sarebbe buffo che un malato, soltanto perché dovrà in ogni caso morire, non volesse più aver cura di sé, non volesse più guarire (*Blëssa dle càuse perse*, in "Ij Brandé", 238-239 [1956], p. 941).

²⁵ E. ZOLLA, *La nube del telaio*, Mondadori, Milano 1996, p. 41.

²⁶ Tra il passato, che si ammicchia e mi fa abbassare la testa, e il poco avvenire che mi rimane, nell'ora pallida della mia giornata quasi finita, nell'ora dolce come un suono d'Ave Maria, aspettando tranquillo l'ora in cui dovrai abbandonarla, penso che è bella la vita: bella come una parola data, parola d'uomo sospesa sul mondo, stella che riluce in mezzo al vuoto profondo.

²⁷ La storia dell'uomo è una strada illuminata da una fila senza fine di nomi, che si aggiungono l'uno all'altro come dei falò che rompono la notte con il loro splendore. E sono nomi di poeti, e di pensatori, che al pensiero hanno dato forma di poesia, e sono creatori di bellezza (*Vigilia dij mòrt*, in "Ij Brandé", 100 [1950], p. 397).

LE CANZONI DI GIPO

In principio, come sempre, è la ferita. Un'idea di città che non esiste se non nel bruciore del ricordo, il sentimento di un'età che appartiene alla piccola cosmologia degli affetti inventati, alla nostalgia di un'origine favolosa: quella dell'infanzia a cui sempre si torna. Bastano pochi versi a rendere esplicito il sentimento della perdita, anche se compensata dall'orgoglio di sprigionare – grazie alla testimonianza artistica – gli ultimi bagliori di un'appartenenza (di una sopravvivenza) imperdonabile, come in *Garino*: «sugnavo na sità / ch'a viv fòrse mach pì 'nt ël ricòrd ratà / dle toe prime tèile, e 'n chèiche mie canson».

Di Giuseppe (per l'anagrafe) Farassino, classe 1934, esiste una vulgata cittadina che non distingue la parte dal tutto, il creatore dalle sue creature. Impastando epica ed elegia, la fisionomia ci mette del suo. Nel traffico di un viso largo e baffuto, nel delfino tatuato sull'avambraccio sinistro come se fosse quello di un marò o di un *légionnaire*, nelle mani forti che addomesticano il sigaro, nell'energia che in scena s'impone con la stessa necessità di un temporale, sembra di riscontrare i tratti di un'identità profonda da cui tutto il mondo procede. E anche se poi lui – per tutti Gipo – ha imparato a domare gli impulsi primari e a sfumarne (anche se non a levigarne) i contorni a colpi di sgorbia, quel mondo non cessa di urgere, di «dittare» i suoi desideri, come in *Cor nen va pian* («Podèj tornè / pèr un moment mansà, / podèj tomé / a core 'n mes dla stra»), uno dei primissimi testi. D'altra parte il dettato diventa addirittura esplicito in *Mè bel amor*: «a j'é sempre 'n post lontan / 'ndoa a nass l'ispirassion, / l'é la vos dla mia infansia / la mia vera religion».

Una Torino di barriera che non c'è più ma che c'è stata. Quella che da cronaca è diventata favola, come nel *refrain* di *Mè borgh*: «Ah! Che borgh anvelenà... / Ma a l'é 'l borgh andoa son nà...». Quella dei personaggi più refrattari e irriducibili, come il protagonista di *Barrierrante's night*, che vive nella nostalgia di un'antica *camaraderie* fissata in nomi tra dialetto e fumetto (Bleck la jena, Beppe naviga, Francon). O come il Lice della canzone *Teste parèj*. O come *Giovanass*, il re dei bocciatori, che va a bocciare in paradiso. O come Amos, uno degli «strani» d'osteria. O come Pierin, Vincens, Donà, i «somà» (gli ami-

ci) di Porta Pila in *Camila*. O come Guido Fil e Tino Milenco e Pin e Ciano 'l Ross e Elio in *Lasseme sté*, proprio il testo del vivere alla giornata, del bagno nella Dora e nei veleni della Paramatti. Quella, infine, che non tradisce la semina, come in un testo della maturità, *Èl temp dle fior*: «Adess ch'a l'é 'l temp dla vendummia / cheujoma còs l'oma sëmna, / j'é forse quaidun ch'a bësämmia, / quaidun ch'a dëspressia 'l passà, / mi l'hai avù la fortuna / 'd sëmne 'nt un borgh generos / ch' l'ha fame da vigna e da cuna / ch' l'é stait pèr mi 'n pare pressios». Un *décor* che è stato il Pavese inedito o edito postumo (tra *Lotte di giovani* e *Ciau, Masino* o viceversa) a rendere per primo con i toni del cercatore in cerca del «secondo sguardo». Spostando appena appena la prospettiva ne trovo qualcosa persino nell'insospettabile Lalla Romano del racconto *Pomeriggio sul fiume* (1945) compreso nella *Villeggiante* (un prelievo minimo, solo indicativo: «Gli amici si chiamano Giulio e Berto. Risalgono in bicicletta il corso Regina. È un pomeriggio d'agosto, tardo pomeriggio. Luce gialla e radente, grandi ombre sul viale. Risalito il corso svoltano a destra. Siccome è tardi, hanno deciso di bagnarsi nella Dora»). E questo non significa affatto – beninteso – stabilire dipendenze testuali, ma semplicemente indicare le coincidenze di un clima che fa epoca e blasone.

Via Cuneo è sempre lì a tendere il suo arco tra Dora e Giulio Cesare (il 6 è nel tratto che sta oltre corso Vercelli, dopo le due ali già della Fiat Grandi Motori, oggi Iveco). Una casa con qualche traccia liberty, quattro piani rimessi a nuovo, ancora le due bocce paracarro sui due lati del portone, come nel testo del ritorno, *Èl 6 ëd via Coni*, dei primi e più noti («doe bale 'd ciman / paravo ij canton dal crep dij carton»). In questo borgo di barriera Gipo da “gagno” è diventato giramondo, da difensore promettente di una squadra di calcio che si chiamava Piemonte e che aveva la sede al caffè Adua di corso Giulio Cesare o da boxeur neofita del Cimarapid, la palestra di corso Firenze angolo via Aosta tenuta dal maestro Locatelli, è passato per la trafila dei primi successi musicali, dei primi successi teatrali, dei primi successi di politico per caso ma non casuale. Ancora una volta, *Pòrta Pila*: «Mi 'v parlo 'd coj ani che ij giovo 'd vint'ani / as ricorderan nen, / Pòrta Pila a col temp là / co' ij sò banch e ij sò mercà, / l'era come na gran festa. / 'M ricòrdo a la sèira, an sle rive dla Dòira / l'era pien ëd masnà».

Come “artiste”, il suo curriculum è quello – classico e un po' mitologico – della gavetta. Prima il Circolo dell'Avvenire, in via Chiesa

della Salute. Poi, con Mele Dandri, un capannone da ballo alla Barca, con Turi Golino la prima scrittura all'Hollywood, con Enzo Pelliccia la prima volta come orchestrale del teatro di varietà e subito dopo il primo contratto in trasferta, ad Alassio, con Nestore Baudino i primi tre mesi all'estero, in Lussemburgo. E poi la vita randagia, quando sotto lo pseudonimo di Tony D'Angelo, viene il tempo degli aerei e dei bastimenti, da Cipro a Singapore, un po' – ma appena un po' – come nel testo in italiano *Tango se-mai* o meglio ancora *Se non*: «Se / io non fossi mai partito / non avrei mai inventato / mille strade per tornare / e di nuovo ripartire».

La svolta decisiva accadde però a Milano, dove Gipo si era trasferito dopo la *vie de bohème* a Parigi a fare la *quête* cantando *O sole mio*, ma anche a imparare da Jacques Brel che cos'è una canzone (ne resta una traccia minima ed eccentricamente metaforica nel pretesto tutto giocoso *Gipo a Paris*). Con Vanni Moretto convoca i gruppi folk delle varie regioni d'Italia e s'inventa un concorso anche per scoprire il folk piemontese. Ma poiché non ne viene niente di buono, provvede di suo con l'aiuto di Leo Chiosso, sfornando un 33 giri, *12 canzoni per Gipo Farassino*, che è un bel pezzetto di «storia nostra». Titolo: *Mè cit Turin...* Tra le canzoni: *Dè dlà dal pont ëd la ferovia*, *Ma mi sai mach che travajo a la Fiat*, *Matilde Pellissero*, *Sangon Blues*. Musiche di Giovanni Moretto, orchestrazioni di Enrico Simonetti, battesimo di Chiosso sul risvolto.

Tute blu, ladri, barcaioli, donne-morbo, misteri di un erotismo passato su graspe d'umorismo aguzzo, la stessa aria ironico-drammatica già spremuta dallo *swing* stramaledetto di un Fred Buscaglione ritrovato nelle voci di un' *hard-boiled* torinese tra Po-story e Sangon-novel. La mano di Chiosso si avverte nel taglio delle figure femminili e negli scenari da “campagna in città”: aggiustatori meccanici, tornitori, fresatori, girovaghi, vagabondi, che sembrano uscire da certe pieghe contenutistiche di *Lavorare stanca*. Del resto è stato Chiosso a sentenziare una volta quanto può essere applicato a meraviglia anche a Gipo: «Noi siamo della razza di quelli che hanno dentro il levare».

Il personaggio di Gipo nasce così. E la cosa non è trascurabile perché conserva il tratto popolare (non populista) che si conviene a un poeta della strada, al testimone di un mondo perduto che può essere garantito solo dalla fedeltà di un testo inventato (e dunque a suo modo ritrovato dentro di sé), se è vero che un poeta opera una scelta

comprensiva del passaggio da mondo a modo; se è vero che a un critico interessa ragionare del modo con cui il poeta è giunto all'«opera» – ossia al mondo, più suo – come ha scritto Lionello Venturi nel suo libro forse più noto, *Il gusto dei primitivi*, che costituisce a sua volta un passaggio “torinese” fondamentale (ne ha ben narrato Lalla Romano, ancora lei, in *Una giovinezza inventata*).

Il passaggio di Gipo dal suo “mondo” al suo “modo” non avviene per caso e nemmeno per puro istinto: la mappa dei suoi spostamenti registra percorsi che ne fanno un poeta consapevole, su cui potranno (e dovranno) essere condotte indagini specifiche che sappiano tener conto dei tempi di composizione e delle necessarie verifiche filologiche. Culturalmente passa attraverso di lui – più che di ogni altro – il non esile ponte storico che lega la tradizione letteraria ottocentesca dei Brofferio e dei Rosa (meglio che non del settecentesco e più “lessematico” Isler) al *revival* folkloristico (non in senso diminutivo o, ancor peggio, deterioro) che è stato variamente sostenuto anche da altri moderni cantautori *dla piòla* come Roberto Balocco o – molto più marginalmente – Beppe Morano, *alias* Beppe 'd Moncalé. A cominciare dalla varietà dei temi e dei registri espressivi tra società e morale, storia e satira, lirismo e burlesco, tutti adibiti in combinazioni più o meno intrecciate.

Nei testi di Gipo avverti, come in Arpino (e magari nell'Arpino più piemontese di *Bocce ferme*, da *Garga* a *Falabrach*) una rabbia morale che tira fiondate di indignazione, come nell'esemplare (e già citato) testo di *Garino*: «'T ricòrde ancor Pierin / 'd quandi sdrojassà 'nsima jè scalin / dla cesa dla Gran Madre, / mi, ti e l'àutr Pierin / sentio nen ël frèid, comben fùissa Gené? / Pioravo tuti tre, pioravo come 'd fòj, / parland dël nòst Turin. / Ricòrdo che 't crijave: Ci mancano i Gobetti! / e noi fasìo 'l còro. / 'N còro ch'as pèrdia 'nt ël gris dij Capussin; / sugnavo na sità ch'a sbandierèissa 'n cel / col bleu dë Spazzapan / e nen ël bleu dij tòn dij primi barachin, / sugnavo na sità / ch'a viv fòrse mach pi 'nt ël ricòrd ratà / dle toe prime tèile, e 'n chèiche mia canson». O magari – e sicuramente *pour cause* – in testi cronologicamente contemporanei all'impegno politico assunto negli anni ottanta tra le file (e fuori dalle file) della Lega, come nel caso di *Lontan, lontan...* («Lontan, lontan, / come 'n lament, as leva na canson, / a l'é 'l sospir profond ëd la tradission / ch'a smija bësbijé 'nt j'orije 'd nòsta gent: / – Dësviyte bogianen, àussa toa front, / arvendica toa tèra, tò Piemont!»), a sua volta agganciabilissimo – va sotto-

lineato – a testi presenti fin dagli esordi (o quasi), come in *Montagne dël mè Piemont*: «Disèjlo che a sta sità / a-j manca 'l fià pèr protesté, / disèjlo domje na man / domje 'n pò 'd soll / e 'n cel seren; / crijé, fé 'n pò 'd rabel / lassù, lassù 'nt èl cel», con quel che segue e precede. Siamo e restiamo sempre ben lontani (almeno rispetto a Brofferio) dal commentario puntiglioso della satira che si scrive a ridosso dei fatti. Nei testi di Gipo non c'è mai se non la poesia poiché la politica (retoriche, rituali, leghismi) non entra – nemmeno negli anni più “sospettabili” – se non come *à côté*, certo inessenziale al valore poetico dei testi, che postulano, sì, la voce, i suoni, il corpo vibrante di energia neuro-muscolare, galvanica, del loro autore capace di interpretarli, ma che sanno emettere – anche così – emozioni degne di ascolto.

Va da sé che trascurò di proposito la questione del valore poetico di un testo per canzone, perché la ritengo marginale. La poesia non ha steccati e non ne crea. La poesia è il luogo della “possibilità” e come tale sfugge ai manuali e alle definizioni di comodo. Vero è – come diceva Contini – che la poesia «va eseguita» e in quanto “esecuzione” sfugge anche alla parola scritta, ingaggia sempre le sue gesta con la voce. Certo, un testo per canzone comporta una diversa sintesi, ma l'una (della poesia come componimento o, come direbbe Giovanni Giudici, come poema) e l'altra (del testo per canzone) appartengono a una comune origine. Se il testo di una canzone – da solo – risulta più “tagliato” che non il testo di una poesia è perché esistono ragioni culturali (e anche di tecnica compositiva) che hanno contribuito a sancirne l'incompletezza. Detto ciò, non stupisce affatto che a Paolo Conte sia stato assegnato il premio Montale, specie se si ha cura di avvisare che si è trattato della sezione *ad hoc*, «Versi per Musica». Così come non stupisce che Gino Paoli abbia ben risposto all'intelligente provocazione di un giornalista («C'è chi vede nei cantautori i poeti del nostro tempo»): «Calma: poesia e canzone hanno modi e tecnica diversi, dare a uno di noi un premio letterario è come dare a un mobiliere un premio per la scultura. Il che non toglie che una canzone possa essere poetica: ma come può esserlo un film, un quadro, un fumetto» (C.G. ROMANA in “il Giornale”, 30 novembre 2000, pp. 1 e 31).

Pur senza coltivare ambizioni sbagliate, abbiamo deciso di raccogliere i testi in piemontese di Gipo perché ci pare che definiscano – meglio che non i testi in italiano, con i quali andrebbero comunque

confrontati – una precisa cifra d'autore. Perché ci pare che nelle canzoni di Gipo (specie in quelle in piemontese) ci sia un'anima che è nata per esprimersi così, con la naturalezza e la franchezza di una necessità espressiva, anche quando – valga per tutti il testo della canzone *El tolé 'd Civass* – è un'anima che gioca con le tipiche carte del «parlar finito» o meglio della parodia contaminatoria dialetto-lingua (davvero riuscito il lamento anglo-piemontese di *Alessandria Street*). Nel piemontese di Gipo, il personaggio stesso di Gipo che interpreta se stesso attraverso i molti personaggi a cui s'incrocia (ed è già un modo, questo, per dire come si tratti per lo più di canzoni-storie, ossia di narrazioni), vive o continua a vivere la fantasia di un mitologico *homo taurinensis*, l'ispido e ostinato custode di un “mondo” definitivamente traslato che, grazie a lui – cantore estremo e forse senza eredi –, si trasforma in “modo”, cioè, appunto, in poesia.

Il personaggio-Gipo, con la sua faccia da *tropié*, emerge dai versi di Gipo con i tratti forti, ma anche con la tenerezza dell'uomo libero e solo, perché – per dirla con Arpino – «randagio è l'eroe». Come nel bell'attacco di *Stassèira*: «La vita, an mè quarté, / con tre paròchie, 'n bar, / 'n cinema d'essai, / l'é gnente dè special; / la gent a mangia, a deurm, / a viv fin-a doman, / ij giovo a seugno ancora / le fije dij padron...». Come nella ballata *Mia solitùdin*: «Mia solitùdin l'é na stra / ch'a meuir 'nt j'euj 'd mie borgà, / andoa 'nt j'ombre dij lampion / as cocia 'l can senza padron, / andoa le cort l'han dësmentia / ij pé di scauss ëd le masnà». Come in *Sta libertà*: «Mi, ch'i son nà 'n bariera / e ch'i l'hai nen studià / ij liber gròss, ch'a spieg o / cò a l'é la libertà, / l'hai sempre cercà 'd vive / con cola frisa 'd sust / ch'a chërs, senza pretèise / ant j'euj ëd l'òmo giust». Come nella ricerca di tutte le donne che popolano il suo universo di virilismo appassionato. Al fondo di una *ligera* resiste (gozzaniana traccia, naturalmente sottratta a ogni perplessità esistenziale) la memoria di un «mistero senza fine bello». Meri la prostituta, la «madamin» di *Sangon Blues*, Matilde Pellissero detta Tilde, Camila la «morosa» di barriera, tòta Lucia (*Ij bombon*), persino *La principëssa Sukay Peté*, la «giaponèisa altolocà» che fa *jeu de mot* e doppio senso corporale. Perché – ridere o patire – nel mondo di Gipo è sempre la donna che conduce l'uomo temprato alla resa della sua tenerezza segreta.

In ogni personaggio di Gipo (in ogni Gipo che diventa personaggio) c'è sempre un'Angiolina che cova – come la poesia – all'ombra del cuore e dell'altrove.

EXCURSUS MARGINALE SULLA POESIA AD ORA INCERTA DI PRIMO LEVI

Molto prima del primo libro poetico, *L'osteria di Brema*, ancora di più – è ovvio – del secondo, *Ad ora incerta*. La poesia per Primo Levi appartiene al curriculum scolastico di un alunno del Regio ginnasio-liceo “Massimo d’Azeglio”. Dante, Ariosto, Tasso, Parini, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Carducci. Per non dire della poesia latina. Per non dire della Bibbia o dell’*Odissea*, patrimonio di un’educazione ancora più precoce, assorbita – nel caso della Bibbia – nei rituali stessi del tanto o poco di Tempio frequentato, nel poco o tanto di osservanza delle regole della comunità. Nell’antologia delle opere prime e fondamentali, *La ricerca delle radici*, mancano appunto Dante, Leopardi, Manzoni perché si tratta di letture che «dicono qualcosa a tutti gli scrittori italiani della mia generazione». ¹ Quanto a pertinenza rispetto alla *ratio studiorum* gentiliana, ci sono Parini (non stupisce), ci sono Porta e Belli (stupisce un po’ di più). Resta (per tutti) Lucrezio. Ma non Ariosto non Tasso non Foscolo. Entrano invece poeti stranieri (Eliot e Celan), di cui forse, come sostiene lo stesso Levi per Porta, non sarebbe facile «definire tutte le radici». ²

E resta soprattutto la sorpresa del catalogo contenuto nel racconto *Fosforo* in *Il sistema periodico*: «L’indomani stesso mi licenziai dalle Cave, e mi trasferii a Milano con le poche cose che sentivo indispensabili: la bicicletta, Rabelais, le *Macaroneae*, *Moby Dick* tradotto da Pavese ed altri pochi libri, la piccozza, la corda da roccia, il regolo logaritmico e un flauto dolce». ³ Dove a far macchia sono evidentemente – a parte il conclamato *penchant* rabelaisiano – le *Macaroneae* del Folengo. Ciò che non giustifica, beninteso, nessuna affrettata proiezione verso esiti di tipo espressionistico (la «funzione Gadda», tanto per citare un maestro come Gianfranco Contini), ma certo avvia a un’ampia e plurilinguistica escursione di stile, perfettamente compatibile, del resto, con il «poliglottismo massimale» della *Commedia* dantesca. Certo è che Primo Levi resterà sempre un uomo di vocabolari, e, a non dir d’altro, uno scrittore capace di cavare dall’universo linguistico le più inclusive risonanze, come sono lì a dimostrare un po’ tutti i suoi libri: non solo *Se questo è un uomo* o *La tregua*, ma – tra gli altri – almeno *Il sistema periodico* e naturalmente *La chiave a stella*.

Nessuno stupore, dunque, che la poesia abbia potuto essere – anche per Levi – un modo dell’espressione addirittura anteriore alla prosa. Lo dice lui stesso nel risvolto di copertina (debitamente siglato) di *Ad ora incerta*:

In tutte le civiltà, anche in quelle ancora senza scrittura, molti, illustri e oscuri, provano il bisogno di esprimersi in versi, e vi soggiacciono: secernono quindi materia poetica, indirizzata a se stessi, al loro prossimo o all’universo, robusta o esangue, eterna o effimera. La poesia è nata certamente prima della prosa. Chi non ha mai scritto versi?

Uomo sono. Anch’io, ad intervalli irregolari, “ad ora incerta”, ho ceduto alla spinta: a quanto pare, è iscritta nel nostro patrimonio genetico. In alcuni momenti, la poesia mi è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un’idea o un’immagine. Non so dire perché, e non me ne sono mai preoccupato: conosco male le teorie della poetica, leggo poca poesia altrui, non credo alla sacertà dell’arte, e neppure credo che questi miei versi siano eccellenti. Posso solo assicurare l’eventuale lettore che in rari istanti (in media, non più di una volta all’anno) singoli stimoli hanno assunto naturalmente una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale.⁴

Possiamo a questo punto fare qualche considerazione, non senza avvisare che si tratterà di considerazioni in margine (non più che in margine) ad alcuni contributi di cui dichiaro subito il debito, per non dovermici rifare ogni volta: tra questi, almeno le considerazioni sulla storia testuale di *Ad ora incerta* che corredano l’edizione einaudiana di Marco Belpoliti, e la voce *Poesia* di Italo Rosato compresa nel numero unico, il 13, di “Riga” dedicato a *Primo Levi* nel decennale della morte dello scrittore (1997) sempre a cura di Marco Belpoliti. La prima considerazione riguarda la nitida e direi epigrafica ambiguità con cui Levi, nel momento in cui licenzia un libro inconsueto, pone a se stesso e al suo lettore il problema eziologico della precedenza della poesia, senza per altro presumere di risolverlo e chiudendo se mai il suo breve testo con un gioco di parola che rimanda – senza farne esplicito richiamo – alla figura del «centauro» e al destino della «spaccatura» altre volte e per altre vicende evocato. La seconda riguarda invece la sia pur obliqua natura di poetica che il testo finisce per via negativa a rivestire. La terza, infine, la precisione da computista con cui la rarità dello stimolo poetico viene parenteticamente dichiarata (episodio non proprio essenziale se non consentisse di guardare, appena appena, nei segreti, per altro i più accessibili, dello scrittoio: quanto ai segreti più reconditi solo le carte potranno dirci filologicamente quanto resta da dire).

A proposito dell'ambiguità centaurea della poesia qualcosa già mi son provato a dire in altri tempi, facendo riferimento per un verso a certe pagine contenute nel *Sistema periodico*, le quali restano fondamentali per comprendere la distanza di Levi da una concezione di tipo simbolista, perlomeno di quel simbolismo che interpreta la ragion poetica come religione dello spirito: imprescindibili il racconto *Potassio* e la disputa anti-iniziatica con l'«Assistente» (la coscienza, insomma, di una scelta legata al contingente, di una resistenza più responsabilmente connaturata al tempo in cui ci è dato di vivere). Per altro verso facendo invece riferimento a un racconto, *La fuggitiva*, contenuto in *Lilit*, in cui il protagonista Pasquale, alle prese con la consapevolezza «di avere una poesia in corpo, pronta ad essere acchiappata al volo e trafitta sul foglio come una farfalla»: ⁵ un trasparente e ironico *alter ego* dello stesso Primo Levi. Poesia, si vuol dire, che nulla concede ad aure e ad aloni (e già saremmo, con ciò, entro l'orizzonte di una poetica aliena, appunto, da ogni "sacertà artistica"). Si potrebbe ricorrere a una dichiarazione che mi pare fortemente congeniale di Borges, il quale parla per sé di «poesia intellettuale» – «quasi un ossimoro», sottolinea Borges – come personale inibizione a usare della «cadenza magica» e a comporre invece un intreccio tra i due processi dell'intelletto: «la veglia», quella che Levi chiama la «metà razionale», che pensa «mediante astrazioni», e la poesia, «il sogno», quello che Levi chiama la parte «innaturale», che pensa «mediante immagini, miti o favole». ⁶ È Levi stesso a usare la parola «veggente» nella sua poesia *L'opera*:

Ecco, è finito: non si tocca più.
 Quanto mi pesa la penna in mano!
 Era così leggera poco prima,
 Viva come l'argento vivo:
 Non avevo che da seguirla,
 Lei mi guidava la mano
 Come un veggente che guidi un cieco
 Come una dama che ti guidi a danza.

A me sembra irresistibile a questo punto – anche come tentazione di invito a collocare la poesia di Levi entro una linea storica tutt'altro che sprovveduta del nostro Novecento già tutto fuggito – citare una pagina di Giovanni Giudici interprete di *Guerra e pace*. E se dico Giudici è con giusta ragione: intanto, per ragioni anagrafiche (Levi è di soli cinque anni più anziano), poi per ragioni di percorso, perché pochi poeti come Giudici (fatta salva la cifra cattolica tuttavia

rivissuta in chiave dilemmatica e antiretorica) possono fornirci spunti in una direzione che ci avvicini alla perplessità nutrita da Levi nei confronti dello statuto poetico: sia per quanto riguarda il rapporto prosa-poesia, sia per quanto riguarda la consapevolezza della misteriosa “transustanziazione” della poesia come cosa da dire che si converte in cosa che è, sia, infine, per quanto riguarda la domestichezza sottile della rima, che pochi poeti del nostro Novecento, insieme con il caso non meno affine di Caproni, hanno saputo usare con altrettanta e altrettanto antilirica densità. Ma soprattutto perché in questa pagina mi sembrano condensati i nodi di un dibattito interiore che il cattolico Giudici può gettare al loico Levi in un ponte di comuni, irrecusabili tensioni. Non ne fornirò che la conclusione. Qui si parla del generale Kutuzov, l’anti-eroico comandante in capo delle armate russe nella guerra contro Napoleone e della sua «sorda e sotterranea fede [...] nelle cose che si fanno da sé», quella forza – scrive Giudici – che «resta in attesa non tanto della propria vittoria quanto della disfatta nemica, con la stessa umiltà del poeta che, scaltramente abdicando alla propria anima razionale, si dispone al compiersi del poema, ne attende l’epifania».⁷ L’imponderabilità di una fede, insomma, che certo non è di Levi, ma che obbliga tuttavia a un contatto con il soprasensibile (o con l’“irrazionale”), in cui anche le ideologie della ragione sono costrette a inscrivere il processo poetico.

Comunque stiano le cose, è certo che il motivo della precedenza della poesia vale per il percorso letterario di Primo Levi, ontogenesi che recupera la filogenesi. E non è solo, qui, questione di curriculum scolastico, potendo valere almeno altre due osservazioni: la prima, che la prima poesia di *Ad ora incerta* (già in *L’osteria di Brema*) è datata «febbraio 1943», risale cioè al periodo della trasferta milanese richiamata nel racconto *Fosforo* già citato; prima, insomma, della vicissitudine di Auschwitz. E quando ciò non sembrasse sufficiente, potrebbe valere il rinvio contenuto in *Se questo è un uomo*, al punto in cui (capitolo intitolato *Kraus*), Levi richiama alla memoria – proprio a proposito della memoria «strumento curioso» – i due versi «che ha scritto un mio amico molto tempo fa».⁸ Ho potuto in proposito appurare che l’amico esiste, è Silvio Ortona, e che si tratta proprio di quel Silvio Ortona associato con Eugenio Gentili e Ada Della Torre al periodo milanese dell’impiego alla Wander, lo stesso a cui appartengono, appunto, le prime prove poetiche, segno di una consuetudine poetica giovanilmente gregaria.⁹

Né possono valere, a testimonianza del contrario, i «due racconti di isole e di libertà, i primi che mi venisse in animo di scrivere dopo il tormento dei componimenti in liceo». ¹⁰ Intitolati *Piombo e Mercurio*, i due racconti sono inclusi nel *Sistema periodico* con questo avviso:

Hanno avuto una sorte travagliata, quasi quanto la mia: hanno subito bombardamenti e fughe, io li avevo perduti, e li ho ritrovati di recente riordinando carte dimenticate da decenni. Non li ho voluti abbandonare: il lettore li troverà qui di seguito, inseriti, come il sogno di evasione di un prigioniero, fra queste storie di chimica militante. ¹¹

A questo riguardo posso infatti testimoniare, al di là delle possibilità di dimostrarlo con ragioni interne, che i due racconti non furono scritti nei tempi a cui Levi rimanda, ma molto dopo (quando esattamente lo potrà stabilire soltanto l'esame delle carte). Fu lui stesso a confessarmelo con non poca angoscia (e credo di non esagerare) quando ebbi modo di interrogarlo in vista di una "biografia autorizzata" che ha avuto fine con la sua stessa fine. Una confessione sicuramente sofferta, che riflette sì la difficoltà psicologica di un momento particolarmente doloroso, ma soprattutto che si tiene a una concezione della letteratura come onesto scambio di esperienze fondate e veridiche (nulla da spartire in questo con il concetto manganelliano della "menzogna", non a caso con Manganelli vi fu polemica).

È ora sulla terza questione che vorrei intrattenermi appena un poco, cogliendo nella parentesi da computista del risolto un elemento di natura anche biografica capace di confermare la sostanziale proibizione documentaria delle dichiarazioni rese. Levi dice: «in media non più di una volta all'anno». Non escludo affatto (anzi sono propenso a ipotizzarlo fortemente) che il calcolo della media sia stato eseguito per davvero. Penso, ad esempio, alle tabelle in cui Levi registrava le recensioni ai suoi libri, valutandone per divertimento, in due diverse colonne, sia la congruenza della recensione con il testo (in altre parole la capacità che il critico aveva mostrato nel coglierne i motivi) sia la valutazione come tale, ossia quanto il libro potesse essere più o meno piaciuto al recensore: un bel modo di prendere atto del giudizio, ma insieme – maliziosamente – di giudicare il giudice. Per parte mia ho fatto dei calcoli e mi pare di poter dire che la media dichiarata da Levi – quanto al pubblicato in *Ad ora incerta* – sia sostanzialmente esatta, e se mai misurata per difetto. Il diagramma registra: 1 poesia nel 1943, 1 nel '45, 14 nel '46, 1 nel '49, 1 nel '52, 1 nel '53, 1 nel '59, 2 nel '60,

1 nel '64, 1 nel '65, 1 nel '70, 1 nel '73, 2 nel '74, 3 nel '78, 3 nel '79, 5 nell'80, 4 nell'81, 5 nell'82, 6 nell'83, 9 nell'84. Dove si può osservare il picco del '46, gli ampi intervalli di due, tre, sei, quattro, cinque, quattro anni, tra il '43 e il '45, il '46 e il '49, il '53 e il '59, il '60 e il '64, il '65 e il '70, il '70 e il '73, il '74 e il '78, e poi la buona continuità dal '78 all'84. Una media complessiva inferiore a una poesia all'anno, che può diventare esatta a prendere in considerazione anche le poesie che Levi non pubblicò nel volume. Ad esempio le tre di cui parla Belpoliti: *Alla Musa* ("La Stampa", 5 settembre 1982), *Casa Galvani (ibi)*, 3 settembre 1984), *Il decatleta (ibi)*, 4 settembre 1984).

Non intendo naturalmente "dare i numeri" né voglio esercitarmi sul senso che queste cifre possano comportare. Non potrei che ripetere quanto ha già sostenuto benissimo Belpoliti: sì il desiderio di precisione, che è connaturato alla "visione del mondo" di Levi, ma soprattutto la «volontà di imprimere uno stigma temporale al lavoro poetico, di legarlo ad eventi della propria storia», la necessità dello scrittore di «presentare a se stesso, e dunque anche agli altri, la propria scrittura come un'autobiografia, ovviamente un'autobiografia pubblica».¹²

Certo colpisce il picco del '46 come conferma di un'estrema necessità di dire più volte confessata. Ma colpisce anche il più ampio periodo 1978-84 (35 poesie pubblicate, 9 nel solo '84), corrispondente a una nuova fase di riflessione, alla nuova necessità di dire indissolubilmente legata alla prima (*Se questo è un uomo* come incipit, *I sommersi e i salvati* come excipit).

A fare in ogni caso da ponte tra l'esperienza della poesia che viene dalla terribile esperienza del *Lager* e la poesia del dopo (la poesia «impossibile» del dopo Auschwitz di Adorno), sono sostanzialmente i due registri del *pathos* e dell'ironia. Da un lato la consapevolezza di un'infezione cosmica che è necessario testimoniare e denunciare – quella che chiama la poesia alla solennità «imperdonabile» (uso un aggettivo caro a Cristina Campo) della Babele sempre imminente, delle forze drammaticamente, tragicamente negative che guidano il mondo, e che con lo stesso ordine del linguaggio si vorrebbero sgominare –, dall'altro la distanza di sicurezza dell'ironia (le sue molteplici facce), che preservi dal rischio di una denuncia predicatoria e magniloquente.

Io credo che tutta la poesia di Levi si muova su questo doppio registro espressivo, e che a questo doppio registro ogni altra opzione corrisponda. Da un lato il gusto classicistico dello stile giocato con

forza incisiva, capace di scandirsi in versi di segno fortemente epigrafico (non trascurerei in proposito la scelta di iniziare ogni verso con la maiuscola), dall'altro il gusto dell'ironia, spesso della parodia, come necessità di controcanto, come avviso a non eccedere e a non presumere. Lo stesso «poliglottismo» di base, inscrivendosi nel segno dantesco, si propone come distanza da ogni sorta di purezza, e si rivela, di fatto, come una scelta morale. La solennità e la colloquialità insieme, l'aulico e il demotico, la dialettalità prosastica di fondo, il vocabolario di provenienza disparata, le frequenti prosopopee di cose e di animali, lo studio della rima.

La poesia di Levi attende ancora il critico che legga alla voce "ironia" l'intera sua opera, sia dell'ironia, secondo la definizione di Savinio, come forma «di amore indiretto»,¹³ di *pietas*, sia dell'ironia come parodia, come gioco parodico (per tutte *Pio*), sia, infine, dell'ironia come sarcasmo, come rigetto di ciò che non può se non essere duramente respinto con la più vibrante delle antifrasi, come accade in *Annunciazione*, dove se mai il gioco delle varianti tenda, come sostiene Belpoliti, all'aulico, si tratta di una scelta tanto più fortemente mirata a rovesciare in negativo il canone di estrazione neotestamentaria: un anticristo destinato a evangelizzare con la spada e il terrore.

Se restasse il tempo per analizzare almeno i testi maggiormente implicati nel fare poetico, scopriremmo la perfetta omologia con quanto il Giudici più volte citato riserva all'incidenza dell'ironia come «principio di struttura». Come principio, insomma, che per me di sé ogni fibra del testo, ironia della forma che finge di rinunciare ad attingere – e che anzi continuamente contraddice – il sublime a cui tuttavia non rinuncia ad aspirare. Stupisce che Levi non abbia mai citato – a quanto almeno mi risulta – i versi di Coleridge (proprio il Coleridge tante volte citato del *The Rhymer of the Ancient Mariner*), che è invece ancora Giudici a citare:

Prima pareva una macchia
e poi una foschia indecisa;
però si moveva e infine
prese una forma precisa.

Eccolo l'artigiano «al suo banco o deschetto»,¹⁴ come vuole Giudici. Eccolo, per dirla con Levi, il poeta «con la biro pronta», che cerca – con noi lettori – la «buona compagnia».

¹ Da un'intervista rilasciata a chi scrive, in "Nuovasocietà", Torino, IX (1981), 197, pp. 48-49. Ma si veda anche l'intervista di A. ANDREOLI, *Per Primo Levi questo è un modo diverso di dire io*, in *Primo Levi. Conversazioni e interviste. 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, pp. 123-128, ma specialmente a p. 125.

² P. LEVI, *La ricerca delle radici*, da *Opere II*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 1401.

³ P. LEVI, *Il sistema periodico*, in *Opere I*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, pp. 834-835.

⁴ P. LEVI, *Ad ora incerta*, Garzanti, Milano 1984.

⁵ *La fuggitiva*, in P. LEVI, *Lilìt*, da *Opere II*, p. 121.

⁶ *Prologo a La cifra*, in J.L. BORGES, *Tutte le opere II*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1985, p. 1149.

⁷ G. GIUDICI, *Dall'alto e dal futuro: su "Guerra e pace"*, in ID., *Per forza e per amore*, Garzanti, Milano 1996, p. 79.

⁸ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, in ID., *Opere I*, p. 129.

⁹ Come documenta l'affermazione contenuta nel racconto *Oro* (un altro capitolo del *Sistema periodico*), sempre a proposito del soggiorno milanese: «Se non sbaglio, tutti scrivevamo poesie, salvo Ettore, che diceva che per un ingegnere non era dignitoso. Scrivere poesie tristi e crepuscolari, e neppure tanto belle, mentre il mondo era in fiamme, non ci sembrava né strano né vergognoso: ci proclamavamo nemici del fascismo, ma in effetti il fascismo aveva operato su di noi, come su quasi tutti gli italiani, estraniandoci e facendoci divenire superficiali, passivi e cinici», ID., *Il sistema periodico, ibi*, pp. 849-850.

¹⁰ *Ibi*, p. 803.

¹¹ *Ibi*, pp. 807-808.

¹² *Opere II*, p. 1551.

¹³ A. SAVINIO, *Introduzione* a LUCIANO, *Dialoghi e saggi*, Bompiani, Milano 1944 [ma citato dall'edizione tascabile edita nel '94, p. 15].

¹⁴ G. GIUDICI, *Design in versi*, in ID., *Per forza e per amore*, pp. 18-19.

OVE LA GUERRA «È PIÙ TORVA».
APPUNTI DI LETTURA PER *LE POESIE SPARSE*
DI CLEMENTE REBORA

Un uomo di forte spiritualità, che ha attraversato la prima metà del Novecento lasciando un'impronta poetica indelebile. Il cammino di Clemente Rebora è un viaggio dall'«artiglio dell'io»¹ all'artiglio di Dio, assistito dalla voce della poesia come verità. Una voce della "Voce", presso le cui edizioni esce nel 1913 il primo libro poetico, il «canzoniere» intitolato *Frammenti lirici*. Voce di «canto» (parola quanto mai leopardiana e conveniente, se «varco d'aria al respiro a me fu il canto»)² come dimostrano nel 1922 i *Canti anonimi*, molto più che un annuncio di quella che fu lo stesso Rebora a chiamare «conversione», la nascita dell'*homo novus* da cui scaturiranno alla vigilia della morte i *Canti dell'infermità*.

La statura di Rebora (al principio il solo Giovanni Boine aderì al suo mondo poetico con consenso entusiastico, usando la parola «grande»)³ è venuta via via crescendo, dopo molti ritardi, dovuti forse proprio al carattere «impuro» – al taglio espressionistico, che è soprattutto «riduzione all'essenziale e allo scheletrico»⁴ – della sua poesia, caratterizzata da un linguaggio franto e scheggiato, ricco di asprezze dantesche (petrose), di consonantismi striduli, franco d'ogni nesso inessenziale, acceso da ardimentose invenzioni metaforiche e analogiche, severo dentro un lessico scelto fino alla rarità, ma contrastato da audaci cali realistici. Poesia di forte tensione morale e spirituale, che tanto più oggi – in un tempo come il nostro così angustioso e pasticciato – viene a costituirsi come punto di riferimento ineludibile.

Non un canto melodico, non un canto sentimentale, ma un canto drammatico, un canto capace di cogliere i dissidi interiori di un intellettuale diviso tra Otto e Novecento, tra educazione laica e spinte spiritualistiche, tra vecchio e nuovo, tra campagna (o montagna) e città, tra idillio e bufera, tra effimero ed eterno, tra parere ed essere (XIII), tra attimo e assoluto, tra «mete e ritorni» (XXVIII), tra «pàl-pito» e destino, tra morte e vita («tra bara e culla», V), tra vicissitudini e forma, tra immagine e pensiero, tra «spirito» e «senso» (VI), tra visibile e rivelato, tra Machiavelli e Cristo (XXXII). Un canto a modo suo pensoso e sliricato, vertiginosamente giocato tra «De profundis

e Te Deum»,⁵ tra tempo e trascendenza (XVI), tra storia e Dio (VI). O, per dirla ancora con Boine, «fra la tremenda vastità del cosmo ed il dolore dell'effimera umanità». ⁶ Un canto di cui fu Gianfranco Contini a cogliere per primo il valore di «frammentismo» antiframmentista,⁷ ossia piegato a un unico orientamento: vale a dire all'anima dell'uomo e alla morale di un «Tempo», che sta oltre ogni contingenza, oltre ogni orizzonte storico-culturale.

Come pochi altri poeti del suo tempo, più che attraversare, Reborra scavalca D'Annunzio (altro discorso andrebbe fatto per Pascoli), di cui scongiura le aureolate sonorità che torce in aspre dissonanze capaci di aderire a una visione tanto drammatica quanto umanamente solidale. Aprendo la via alla poesia post-dannunziana (Montale compreso), la sua poesia rappresenta un passaggio obbligato di quella «linea lombarda» in cui le ragioni espressive (e appunto espressionistiche) si legano robuste alle ragioni formali e morali, in dinamica ed energica sintesi. Come emblematicamente accade in una delle poesie più belle, *Dall'immagine tesa*, che chiude i *Canti anonimi*. Ovvero il canto di un io che «fra quattro mura / stupefatte di spazio» sta dentro la sua inquietudine in attesa-non attesa del «miracolo» che verrà.

Un piccolo “introibo” che non aggiunge nulla – beninteso – a quanto già si sa, messo qui al solo scopo di introdurre il compito che mi sono dato. E che tuttavia sospendo ancora un momento a vantaggio di una seconda premessa. La parola «cosa» nella poesia di Reborra (come nell'opera di Carlo Michelstaedter)⁸ ricorre ad alta frequenza. Le “cose” sono la misura del mondo, della vita, del concreto, i conti che vanno fatti con la consistenza e con la resistenza (o renitenza) della realtà:

Come saetta ch'aria in luce stringe,
o realtà, essere in te vorrei:
ma in un concreto e alterno
svařiar perdo il senso
del tuo vortice eterno.

(*Frammenti lirici*, XXV)

Con le cose (e con la vita) un commisurarsi pauroso e doloroso, che la ricerca della verità inevitabilmente procura, come (retoricamente) interroga la leopardiana domanda:

Perché il soffrire è sicuro
 e il comprender oscuro
 perché la voglia palese e gioconda
 miserabilmente giù sprofonda?⁹

(*Frammenti lirici*, XXV)

Oscurità che viene dunque da necessità, ossia oscurità profetica – parlante – che decifra la cifra impossibile, «la realtà segreta» (II), «l'estasi delle cose» (IX), il «guizzo» inaccessibile alla ragione e all'idea. Un'impotenza logica e razionale convertita nell'unica possibile “veggenza”, che è quella della poesia in cerca del suo lettore complice – lettore congeniale, lettore consentaneo – cui non riuscirà oscura:

Se a me fusto è l'eterno,
 fronda la storia e patria il fiore,
 pur vorrei mutar da radice
 la mia linfa nel vivido tutto
 e con alterno vigore felice
 suggerire il sole e prodigar il frutto;
 vorrei palesasse il mio cuore
 nel suo ritmo l'umano destino
 e che voi diveniste – veggente
 passione del mondo,
 bella gagliarda bontà –
 l'aria di chi respira
 mentre rinchiuso in sua fatica va.
 Qui nasce, qui muore il mio canto:
 e parrà forse vano
 accordo solitario;
 ma tu che ascolti, rècalo
 al tuo bene e al tuo male:
 e non ti sarà oscuro.

(*Frammenti lirici*, I)

Un tema che torna nel corso dei *Frammenti* («Venga chi non ha gioia a ritrovare / questa voce che mia / par soltanto e di sogno: / ma ciò ch'essa non dice, / ognuno, s'entri a cantare, / l'intenderà secondo suo bisogno», XXXIX) e che diventa esplicito nell'ultima quartina del congedo:

Tu, lector, nel breve suono
 che fa chicco dell'immenso,
 odi il senso del tuo mondo:
 e consentire ti giovi.

(*Frammenti lirici*, LXXII)

Se c'è una poesia religiosa – etimologicamente religiosa – questa è la poesia di Rebora. Le cose delimitano un orizzonte, al di là del quale si tende o si protende il senso, l'occhio «di lince» (LXXI) che ne scruta le forme ritrose («ogni forma è ritrosa», *ibidem*), l'attesa che ne sorprende i «battiti», che ne ausculta la finitezza, che ne tenta i varchi, che ne accoglie la «possibilità», che ne coglie i «guizzi» connessi alla natura transitoria e confinaria del «palpitare umano» (XLVII).

Già Marziano Guglielminetti notava la presenza sintomatica del «qui»,¹⁰ la necessità che muove il mondo di Rebora verso la constatazione fenomenica dell'essere nel mondo: il «qui» spazio-temporale, l'ancoramento all'ora e al luogo, cui fanno da corredo i continui deittici che contrassegnano – come un diario d'anima – la grammatica della sua *quête* interiore, dei suoi grovigli d'ansia, dei suoi fremiti irriducibili sulla soglia dell'illimitato. E anche la natura dialogica e vocativa della sua poesia altro non è che la traduzione di un intensivo guardare, l'ascoltare profondo – il buio ascolto – dell'«incessante vita» (LV): l'esigenza di intendere l'«altro» nel segreto, di inseguirne l'ombra, di interrogarne l'orma, di sentirne i battiti e i bisbigli. Solitudine che parla sempre con qualcuno e che è sempre in contatto con qualcosa, di cui fruga il mistero, di cui scruta l'ordito labile e complesso.

Ed eccomi finalmente al punto. Un punto di crisi drammatica nel dramma che i *Frammenti lirici* già rappresentano per sé. Il dramma della guerra che si annuncia ed è vissuto prima attraverso una vigilia tumultuosa e poi attraverso un'esperienza tragica, che lascia una ferita indelebile. Le testimonianze ci parlano di un Rebora che va alla guerra senza ferma convinzione, con la dolorosa consapevolezza dell'inevitabile, con la coscienza di compiere un dovere che gli tocca come cittadino, ma senza nessun entusiasmo di patriottismo militante, sia esso dettato da illusioni risorgimentalistiche, da istanze palinogenetiche, da riflessioni democratiche o – tanto peggio – da nazionalistiche propensioni e dannunziane – superomistiche – esibizioni.¹¹

E già la sua riluttanza è lucidamente espressa nella ben presaga *Fantasia di carnevale* (pubblicata su “La Voce” del 28 febbraio 1915)¹² che Bárberi Squarotti ha letto come «festa della morte»¹³ e che può essere ulteriormente letta come una bachtiniana e oscena danza macabra, l'atto di denuncia di una scavallante e disarcionata compagnia («Noi siam della regola buona / che il ribaldo Cavallo sbalzò»), che

annuncia – inascoltata – la «vecchia baldoria», il banchetto di carne umana, il «festino» cruento e osceno. Una corrosiva accusa lanciata contro le nobili ragioni della storia («la civile gloria», il «patrio terreno», il «nugolo d'eroi»), la follia di un «martirio» grottesco («martirio che irrorà»), di un grandguignolesco «olocausto» («olocausto vivo»), che fa l'amore con la morte in uno sguaiato invito da postribolo («Or sù, giovanotti, / la morte è in amore: / ha baci d'un vigore / da incidervi l'ossa»).¹⁴ Un bacchanale di guerra, insomma; un trionfo della morte che festeggia – più che mai – la sua voracità, il suo appetito. Un linguaggio convocato a rovesciare ogni forma di mitologia eroica, di ipocrisia morale espressa da un tempo così propizio al conformismo delle idee e agli *idola tribus* del momento.

A prevalere – qui – sono l'ironia e il sarcasmo, non estranei per altro allo stesso Rebora dei *Frammenti lirici*, in cui si registrano momenti cruciali di amarezza e di grottesco. Ad esempio – tra i molti possibili – nel componimento LXVII:

Tutto in grave volume è corpulenza:
 la carne floscia sul cuore lordato,
 lo spazio cionco nel sole velato;
 e sonno terribile abbioscia.
 Dovunque è specchio
 senza immagine, fondiglio non deposto,
 un che di non nato e già vecchio,
 e un fortor di carname riverso,
 un guardare senz'occhi,
 un tradir di respiro
 che s'empie e nel fischio si allenta:
 e in saliva d'ebbrezza spenta,
 in gocce quasi di acre mosto,
 rigurgitano dagli sbocchi
 l'aria e lo spirito.

Una corporalità greve, una grossolana e brutale materialità in cui la «cieca sostanza» giace «come non fosse stata mai luce».

La guerra per Rebora si traduce in un tremendo trauma psicologico e morale. La prevalenza del male sul bene, la smentita di un qualsiasi senso riposto, il naufragio d'ogni speranza, la perdita di ogni fede, l'impossibilità di ogni riscatto, l'ottusa cecità del nulla. Il tutto ben documentato dalle lettere scritte alla madre, al padre, agli amici. Dapprima la registrazione di un'esperienza di umanità che viene dal basso e che è per tanti versi affine alla poesia di Jahier. E che ancora

si manifesta, dalla prima «Zona di guerra», nella buona disposizione a vincere «il contrastante incubo» con l'«amore per gli uomini» (alla madre, il 28 agosto 1915). Ma poi – in un crescendo sempre più drammatico che tocca il suo acme tra novembre e dicembre – le più disarmate e allarmanti dichiarazioni che corrispondono al vero fronte ove la guerra è «più torva» (alla madre, 18 novembre).

Se già il 1° agosto 1915 all'amico Angelo Monteverdi Reborà ha potuto discorrere di «*esperienza* non dicibile» e il 31 agosto a Giovanni Boine di «mostruoso intontimento», a partire dalle lettere di novembre il poeta comincia più decisamente a parlare di «Calvario d'Italia» (alla madre, 13 novembre), di «Martirio inimaginabile» (ancora alla madre, il 18 novembre), di «ammazzatoio di Barbableu» (all'amico Monteverdi, il 21 novembre), di «*routine* macabra, e vana» (sempre alla madre, il 28-29 novembre), usando parole come «orrore», «tanfo», «imbestiamento». Di «Centomila Poe, con la mentalità però tra macellaio e routinier, condensati in una sola espressione» può parlare a Lavinia Mazzucchetti il 3 dicembre e ad Antonio Banfi (il 7 dicembre) può riferire di sé come di «un ugolino anonimo, fra lezzo di vivi e morti, imbestiato e paralizzato per la *colpa* e la pietà, e l'orrendezza degli uomini [...] ch'io lordo nella gora del tempo».

Anche se sarà soprattutto nella lettera a Giovanni Capristo di dieci anni dopo (3 novembre 1925) che si proverà a dire «l'*esperienza* indicibile» con le parole più persuasive:

Io, malato e quasi delirante, scrissi di getto in pochi giorni, mentre sentivo l'imminenza di Caporetto, nel tardo agosto-settembre del 1917, e a sfogo dell'animo mio che mi pareva di tanti, pagine le quali si riferivano a quel tremendo festino di Moloch, ma in tono accorato, tra lirico e satirico, e come chiuso in un micidiale orizzonte, senza varco di fraternità, e quasi protestando per lesa umanità con calma disperazione. Era anche forse viltà personale per non aver saputo dir di sì o dir di no al servizio di una idea; l'ideale allora era in me lontano dalla pratica, o almeno dalla pratica cruenta della nostra disumanità; l'orrore istintivo contro la violenza, la forza brutale sotto apparenze civili e santificata di giustificazioni elevate, mi aveva angosciato sino a intossicarmi la coscienza del dovere, del *mio* dovere, e non avendo certezza religiosa della vita, non potevo trovar chiarezza d'energia per dare un esempio della mia fede.

Mi sentii scaraventato d'improvviso nella prova della nostra anima unanime proprio nel momento che, dopo una giovinezza quasi ascetica, prendevo contatto con la esistenza di un greco bisogno di felicità: gettato faccia a faccia con i diavoli della Città del Male, non seppi scansarmi dal guardare il viso impietrante di Medusa ch'essi mi sbarattarono davanti agli occhi – e anziché mirare al fine ideale e con l'aiuto dell'alto vincere la difficoltà e aprir le porte verso il Bene, io retrocessi, non resistendo al disumano presente, sin quasi alla negazione passiva e agitata degli

ignavi (Dante illustra ciò nell'Inferno, e parla della Città di Dite, e di Medusa che è simbolo della disperazione derivante dalla realtà quotidiana guardata fine a sé, senza un fine ideale e un significato divino – disperazione che conduce all'annichilimento e al cinismo).¹⁵

La stessa prostrazione, lo stesso inerme sgomento che sarà il *Curriculum vitae* a compiutamente rievocare:

Ed ecco il fischio dell'andata al fronte:
Sibilla profetava:
Giovani, avanti al rischio benedetto!
però, in trincea, chiuso l'orizzonte.
Moloch faceva pasto grasso.
Perso nel gorgo, vile fra gli eroi,
spatriato quaggiù, Lassù escluso,
ruotando giacqui, mentr'era pugna atroce.¹⁶

Dove rispetto alla lettera a Capristo si possono notare due precise consonanze: il riferimento al «tremendo festino di Moloch», che qui diventa «Moloch faceva pasto grasso»; e la condizione del giacere (ruotando) che ben ricorda – in contrappasso perfetto – la «negazione passiva e agitata degli ignavi» danteschi.

Vale la pena di sottolineare espressioni come «micidiale orizzonte, senza varco di fraternità», «calma disperazione», «pratica cruenta della nostra disumanità». Tutti elementi che aiutano a recuperare i sentimenti di abisso e impotenza, di bolgia e di orrore provati nei giorni del fronte.

Nelle poesie della guerra l'uomo si fa cosa in un ribaltamento totale. Il rapporto di relazione – e a un tempo di disgiunzione – diventa un rapporto di identità. Non più l'uomo *e* la cosa, ma l'uomo tramutato in cosa. La cosa inerte e inanimata, la cosa impietrita e mineralizzata. La cosa-Somogy di cui – lo dico forzando ogni cronologia testuale – parla Primo Levi in *Se questo è un uomo*. E di cui – per più agibile contiguità – ha dato un'impetosa raffigurazione il solito Boine di *Un ignoto*: «la rigidità, la opacità, la cecità, la immobilità impotente della morte e del male! Oh la immobilità angosciosa del male!»¹⁷

Che altro – se non male – è quel «corpo in poltiglia» di *Voce di vedetta morta*, che affiora «sul lezzo dell'aria sbranata»? Con quell'incitamento a «non dire»:

Però se ritorni
 tu, uomo, di guerra
 a chi ignora non dire;
 non dire la cosa, ove l'uomo
 e la vita s'intendono ancora.

Con quest'invito a non parlare della guerra laddove «l'uomo / e la vita» (l'*enjambement* svolge bene il suo compito) possono ancora «intendersi», ossia dialogare, congiungersi, capirsi, si segna la separatezza di un mondo cui nessuna redenzione potrà mai essere concessa, se è vero che

[...] nulla del mondo
 redimerà ciò ch'è perso
 di noi, i putrefatti di qui.

Qui la «voce della vedetta morta» diventa la voce stessa del poeta che la fa parlare. E le due voci si sovrappongono in tragica (e orrida) simbiosi.

Almeno quanto è tragica (e orrida) la simbiosi di *Viatico* (datato 1916), in cui («Tra melma e sangue / tronco senza gambe») un ferito manda il suo lamento continuo. Dico tragica (e orrida) simbiosi, perché non sono affatto sicuro che l'invocazione finale («affretta l'agonia, / tu puoi finire, / e conforto ti sia / nella demenza che non sa impazzire, / mentre sosta il momento / il sonno sul cervello, / lasciati in silenzio – / grazie, fratello») sia pietosamente e non piuttosto ironicamente espressa. In altre parole, che qui si dia un'inversione di ruoli. Non il «ferito» che invochi pietà ai «rimasti» (quantunque «a rantolarci»), ma i «rimasti» che la chiedono al «ferito» («pietà di noi rimasti / a rantolarci [...]).¹⁸

Non un atto – dunque – di comunione, ma un sarcastico atto di egoismo. Non un gesto solidale, ma un gesto auto-protettivo, un'invocazione stravolta («lasciati in silenzio»), che il titolo stesso – proprio alludendo al rito cattolico del sacramento della comunione in punto di morte – sottolineerebbe per antifrasi. Un po' come la pietà sconvolta della prosa poetica *Perdono?*, dove è l'interrogativo ripetuto a sottolineare un'impossibilità. L'angoscia della «cosa» in cui un morto in preda alla putrefazione può consistere detta una serie di considerazioni che, a partire dalla presenza imbarazzante di un'oscenità irredimibile, si conclude con l'ordine della sepoltura sbrigativa, impartito – si è autorizzati a pensare – più per necessità di servizio che non per vera pietà.¹⁹

La guerra è abisso, è inghiottitoio. La poesia di Rebora ne richiama la natura vorace. Già abbiamo potuto notare il campo semantico delle parole legate alla guerra e alle stagioni dell'autunno e dell'inverno: «melma», «poltiglia», «fango», «putrefazione». Una sorta di luogo perso, immerso nella sua desolazione assoluta, privo d'orizzonte e di destino. Ma si dovrebbe notare nondimeno come la poesia di Rebora sappia trovare – anche qui – lo scatto metaforico che contrassegna i *Frammenti lirici*. E basterebbe pensare a una poesia come *Vanno* (datata 1916). Dove a prevalere non è tanto (o soltanto) l'immediata percezione della vita di trincea, ma un più attivo spostamento di natura analogica:

Cade il tempo d'ogni stagione,
e autunno è un nome.
Salma di pioggia,
terra, e una gora
in cateratta al fosso
il cielo addosso.

L'incipit sta a sottolineare la cupa e soffocante condizione della pioggia che cade pesante, a corpo morto («salma di pioggia») come se fosse lo stesso «tempo» a precipitare, sottraendosi a ogni determinazione. Pioggia e tempo che sembrano andare insieme al precipizio che li ingoia («in cateratta al fosso»). Recando con sé ogni cosa («Minuzie e foglie») a un moto di mulinello, a un vortice che tutto attrae e tutto inabissa. Immagine non diversa da quella – incidentale – che compare nei *Frammenti lirici*:

– Come alga dispersa in corrente,
Indugiando a una chiusa
Rifiuti e bava aduna, –

(*Frammenti lirici*, VIII)

Le stagioni? Il tempo? Le foglie? O non piuttosto le vite, la vita? La fragilità delle vite che nella vita sempre si dà ma che l'inghiottitoio della guerra moltiplica? A fare la differenza è proprio questa natura ambigua del dettato poetico, la sua valenza esemplare, di cosa da dire che si converte nella cosa che è, concepita secondo la sua natura simbolica, o qui – meglio ancora, data la trasparenza del legame – allegorica.

Almeno quant'è “allegorico” e didattico il quadretto intitolato *Se-renata del rospo* (datato 1917) che è già per se stesso un titolo giocato

a contrasto. Una vera e propria favola morale che vede protagonisti – nell'«arsa bufera» di un mezzodì – un usignolo accecato che va a cacciarsi nella gola dell'«utile rospo» pronto a cogliere la preda. Non difficile lezione desumibile dal contrasto tra l'«utilità» del batrace e la maldestra ingenuità dell'usignolo, emblema di canto, che Bárberi Squarotti mette opportunamente in relazione con una poesia dei *Frammenti* (la LVII) dedicata a un «uccelletto» che cede «ai richiami», spremendo in punto di morte il suo ultimo trillo vitale. Una poesia che viene chiusa dal desiderio esplicito del poeta:

Cader così vorrei dietro il mio cuore;
così finir con generoso squillo.

Secondo una soluzione ben diversa da quella del rospo pasciuto che «quando pace / nostalgica accorda / notte e aurora», si «compia» – ironia feroce – di mandare dalla sua sacca «un tono di mandola». Come non rinviare (ancora una volta) al Moloch che fa «pasto grasso»? Alla voracità del profittatore di guerra che – con cinismo beffardo – si ciba dell'altrui candore?

Una tra le più drammatiche poesie della guerra resta per altro *Notte a bandoliera*. Una poesia datata «Marzo, 1914» (ma pubblicata sull'«Almanacco della 'Voce'» nel '15), quindi una poesia delle soglie, non immediatamente dettata nel chiuso orizzonte della trincea. E tuttavia pienamente collocabile – quasi un anticipo di sicuro presagio – in quel clima infero e greve, già grottescamente annunciato dalla finitima *Fantasia di carnevale*.

Nel buio spettrale, in una notte da tregenda, il «nero abbaglio» di un «lampo» che fa pensare a un bengala – anticipando quella «dialettica del luminismo» di cui, sulla scorta di un'ampia bibliografia, ha discorso Andrea Cortellessa²⁰ – s'insinuano le domande cruciali, le domande profetiche:

Balzerà chi ci spia,
a schiacciare la lumaca
che invischia molliccia la via?;

Scatterà, l'insidia feroce
a scovarci nel sangue la vita
che doviziosa s'incrosta
e imbarbarita zampilla?

Seguite – le domande – da immagini inquietanti (la poesia di Rebora come poesia iconica) che paiono sprigionarsi dalla cruda tensione di un agguato:

drappello che annusa
fruscando carponi
in una raffica chiusa,
chiostra di denti a lame di luce,
intenti occhi a dorso di coltello...

Folgoranti bagliori di parole fissate nell'annuncio di una compagnia della morte, che fanno di questa poesia un inquietante e invernale canto di battaglia.

Ma la poesia perfetta è *Tempo* (datata 1917, come *Serenata del rospo*); perfetta perché nell'esatto parallelismo delle parti sta rinserrato il senso di un'attesa che è da mettersi in relazione con *Vanno* («Cade il tempo d'ogni stagione»). Metricamente, stroficamente e ritmicamente stabilite in corrispondenze precise, le goccioline di pioggia «da un filo teso» cadono come le lacrime «da un nervo teso» e cadono tutte «a una scossa». Mentre l'inerzia interiore («inerte dentro») registra che – nonostante l'apertura di «finestre e porte» (di «anima» e di «occhi»: finestre come anima e porte come occhi) niente e nessuno sa comunicare tra dentro e fuori, tra mondo e io, se non che «fuori l'aria è la pioggia» così come «la vita è la morte». Una condizione angosciosa. Un'atonia esistenziale. Un'attonita fissità, in cui resta intrappolata la percezione del presente chiuso come in una trincea tra la coscienza di un passato morto e di un futuro morituro. Qui le «goccioline lacrime» stabiliscono l'identità più semplice e a un tempo più desolata.

Siamo fuori dalla guerra, ma siamo ben dentro la guerra.²¹ Le immagini della guerra si sono, per così dire, depurate di ogni oltranza espressionistica e si piegano a una limpidezza addirittura didascalica. Nella scossa di quel tempo che sigilla il componimento corre il brivido della miseria umana, della sua solitudine, della sua ignavia. Ma già nella tensione del filo e del nervo – nel presente sempre teso – sta rimpiazzato l'istante come un'ombra, la sua vigilia, la sua vigilanza. Il passo verso la conversione sembra così remoto. Ed è invece così vicino. La guerra diventa la prova capitale, il fatto epocale, il trauma rivelatore. Dopodiché «l'artiglio di Dio» potrà ghermire la sua preda e il *maniaco dell'eterno*²² vincere la sua patologia accogliendola come dono, come artiglio di salvezza.

¹ È un verso tratto da C. REBORA, *Curriculum vitae*, che cito dall'edizione commentata con autografi inediti, a cura di R. Cicala e G. Mussini (con un saggio di C. Carena), Interlinea, Novara 2001, p. 14.

² *Ibidem*. «Quando morir mi parve unico scampo, / varco d'aria al respiro a me fu il canto».

³ Il consenso di Boine si legge in *Plausi e botte*, che cito nell'edizione a cura di Davide Puccini, *Il peccato Plausi e botte Frantumi Altri scritti*, Garzanti, Milano 1983, pp. 115-120. Ma occorre dire che nessun altro libro poetico del primo Novecento può corrispondere più dei *Frammenti lirici* all'"estetica" che Boine aveva raccolto in quella sorta di «manifesto» anticrociano che è *Un ignoto* (15 gennaio 1912), apparso su "La Voce" (IV [1912], 6, pp. 750-752). Basterebbe ricordare la per altro citatissima affermazione "frammentista": «Ma se uno pensasse a scatti, gli scoppiassero dentro cose profonde come lampi senza alone, senza riverbero logico, senza scheggiamenti di concatenamenti sillogistici, farebbe male a non darci come gli viene il pensiero suo, a scatti, a guizzi, a motti, senza mettere tra l'un motto e l'altro un artificiale lavorio di apparente sistemazione» (in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III, "La Voce" (1908-1914), a cura di A. Romanò, Einaudi, Torino 1960, p. 428). Senza dimenticare quanto alla notizia della morte di Boine scrisse Rebora in una lettera a Francesco Meriano del 26 maggio 1917: «La tua lettera mi ha dato tacitamente una stretta di mano, che volevo. Grazie. Perdonami se ora non ti scrivo. Mille cose mi agitano e m'impennano. La morte di Boine è stata un colpo grave per me: eravamo amici con una lontananza così pura che ci si sentiva alti distanti. Non so quanti potrebbero viverlo come me – ma ora mi è (per tutto) impossibile "scriverlo". Più tardi, forse – anzi, senza forse. E io lo farò perché era un insostituibile, uno dei pochi della mia generazione che ha presentato e retto questo mondo e l'altro, sulle spalle» (in C. REBORA, *Lettere. I (1893-1930)*, a cura di M. Marchione, prefazione di C. Bo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, p. 327; ripresa in ID., *La mia luce sepolta. Lettere di guerra*, a cura di M. Dalla Torre, Il Segno Dei Gabrielli Editori, Negarine [Verona] 1996, p. 69). Né vanno dimenticate le lettere che Rebora scrisse a Boine dalla «Zona di guerra».

⁴ S. CAMPAILLA, *Introduzione a C. MICHELSTAEDTER, Poesie*, Adelphi, Milano 1987, p. 16.

⁵ *Curriculum vitae*, p. 21. Sono gli ultimi due versi: «Magnificat conclude il Miserere / e il De profundis nel Te Deum ascende».

⁶ G. BOINE, *Plausi e botte*, p. 119.

⁷ G. CONTINI, *Due poeti degli anni vociani – Clemente Rebora, Dino Campana*, in ID., *Esercizi di lettura*, Le Monnier, Firenze 1947.

⁸ Ricordo la testimonianza del nipote Roberto Rebora: «A un certo punto mi disse di cercare nel mucchio un libro e di tenerlo per suo ricordo. Cominciai a cercare ma subito lui intervenne prendendo un volumetto piuttosto consumato. Me lo porse e io lessi il nome dell'autore e il titolo del libro con molta sorpresa (sorpresa che con gli anni non ha cessato di essere sorprendente, anzi...). L'autore era Carlo Michelstaedter e il titolo del libro *La persuasione e la rettorica*» (R. REBORA, *Al tempo che la vita era inesplosa*, Scheiwiller, Milano 1986, p. 56). Ma su questo si veda quanto ha scritto Gianni Mussini nel suo articolato intervento *Parole inesplose, esplose, implose: per una lettura unitaria dell'itinerario poetico di Clemente Rebora*, negli atti del convegno tenutosi alla Sacra di San Michele (29-30 settembre 2006), *Clemente Rebora tra laicità e religione*, a cura di U. Muratore, Edizioni Rosminiane, Stresa 2007, pp. 191-208.

⁹ Sia detto *en passant* ma il motivo del «peso» che inesorabilmente tende al basso è uno dei motivi fondanti – appunto – dell'opera di Michelstaedter. Basti quanto ne scrive al paragrafo *Il destino del peso* Alberto Asor Rosa nel saggio "La persuasione e la rettorica" di Carlo Michelstaedter, in ID., *Genus italicum*, Einaudi, Torino 1997, pp. 651-652.

¹⁰ «Non sarà sfuggita negli ultimi versi citati l'evidenza lessicale dell'avverbo di luogo "qui". Esso ritorna sovente nel canzoniere di Rebora, a denunciare con rilievo quasi geometrico la coscienza che il poeta ha della necessità d'impegnarsi durante la ricerca della verità nel mondo concreto che gli è dinanzi: di lottare insomma per la verità nei confini della lotta quotidiana per vivere» (M. GUGLIELMINETTI, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano 1968², pp. 29-30).

¹¹ D'obbligo rinviare all'episodio narrato da Rebora nel più tardo *Diario intimo*: «Quando partii per il fronte, al brindisi familiare: Viva l'Italia! Io ribattei: – Sì, ma non quella di d'Annunzio! –» (in C. REBORA, *Diario intimo. Quaderno inedito*, a cura di R. Cicala e V. Rossi, Interlinea, Novara 2006, p. 44). Ma si veda anche, a non dir d'altro, la più prossima prosa poetica *Senza fanfara*: «Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. Confusion d'ordine; file perdute: barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti che non è libero ancora, che non sarà libero mai, ma non sa, non sapeva, e marcia e si posa e s'apposta, perché così vuole qualcuno o qualcosa, perché si deve, si fa, non si sa – per contro un nemico, il nemico ch'è fuori, il nemico che è noi» (in C. REBORA, *Le poesie*, che cito dall'edizione a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1988, p. 206). Per la scarsa propensione di Rebora alle ragioni politiche, si veda anche il capitolo *Prima guerra mondiale* in M. MARCHIONE, *L'immagine tesa*, che cito dalla ristampa anastatica dell'edizione 1960 ampliata con lettere inedite (Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1974, pp. 46-55). Penetranti osservazioni (con testi, documenti e ampia bibliografia) in R. CICALA, *Il giovane Rebora tra scuola e poesia*, introduzione di M. Guglielminetti, Associazione di Storia della Chiesa Novarese, Novara 1992. Altri riferimenti in A. FRATTINI, *L'esperienza della guerra nella coscienza e nella poesia di Rebora*, in "Humanitas", n.s., XL (1986), 6, pp. 834-858; e R. LOLLO, *La prima guerra mondiale nella ricerca interiore di Clemente Rebora*, in "Rivista Rosminiana di filosofia e cultura", n.s., LXXII (1978), 3, pp. 281-306.

¹² Si può leggere anche in *Tutte le poesie della "Voce"*, raccolte e presentate da E. Falqui, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1966.

¹³ G. BARBERI SQUAROTTI, *Le poesie del tempo di guerra*, in "Microprovincia", 45 (2007), p. 25. Marco Dalla Torre ricorda come venisse da un verso di *Fantasia di carnevale* («Noi siam dell'inquieta brigata / e scontentezza ci guida») il nome della rivista bolognese "La Brigata" che fu diretta da Francesco Meriano dal 1917 al 1919, anno della sua chiusura. Esplicitamente alla «Brigata» («Accogli, *Brigata*, una parola – da uno che speronato nel male del tempo rimane tuttavia insanabilmente uomo»), è rivolta la prosa poetica *Arche di noè sul sangue*, in C. REBORA, *Le poesie*, pp. 214-215.

¹⁴ Anche nella prosa poetica *Scampanio con gli angoli*: «Me nell'era campale (che campi per noi), datevi gioia verso la gloria; perché, venerabile agli echi futuri, ora è vènera le ove andremo giovani impuri a un cupido che scocca strali d'ogni calibro e timbro, non più finzione alla gente pitocca, ma concreto d'amore che favorisce la storia – mezzana a noi vivi carnali, e intera se moriremo ideali. Ci sarà amplesso per tutti: e già tanti, caduti al bacio insaziato, non voglion levarsi dal letto d'ebbrezza», in C. REBORA, *Le poesie*, p. 201.

¹⁵ C. REBORA, *La mia luce sepolta. Lettere di guerra*, pp. 71-72. Altre citazioni fa M. COSSALI in *Clemente Rebora e la guerra: un'esperienza umana e poetica*, in *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, atti del convegno (Rovereto 3-5 ottobre 1991), Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 165-172. Ma si veda anche l'intervento di E. BORGNA, *Le ragioni poetiche di Clemente Rebora prima e dopo la conversione*, in "Microprovincia", 45 (2007), pp. 36-47 (specialmente pp. 37-44).

¹⁶ C. REBORA, *Curriculum vitae*, p. 13.

¹⁷ G. BOINE, *Un ignoto*, in "La Voce" (1908-1914), p. 419.

¹⁸ Da vedersi, a questo riguardo, l'interpretazione che dà della poesia Andrea Cortellessa, il quale per altro parrebbe escludere la possibile ironia dell'invocazione al silen-

zio, preferendo parlare – in un utile confronto con *Veglia* di Ungaretti (poi svolto anche da Bárberi Squarotti nel saggio più volte citato) – di un Rebora «sconfitto e muto», di un Rebora «sommerso»; e di un Ungaretti «eloquente e vittorioso», di un Ungaretti «salvato» (*Fra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di M. Isnenghi, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 45).

¹⁹ Mi conforta la lettura che ne fa Pietro Gibellini, che annota interrogativamente: «Chi pronuncia quella parola? E per chi è pronunciata? È un *requiem* per il caduto, variante del *Viatico* per il moribondo dell'omonima poesia? È la stessa voce della vedetta morta che sembra emanare dalle misere spoglie? O un'accusa rivolta a chi ha voluto la guerra, o a chi guarda impotente, in attesa del secco comando dell'ufficiale "Staccatelo, e seppellitelo qui. Via svelti!"?» (P. GIBELLINI, *Introduzione alla prosa di Rebora*, in *Le prose di Clemente Rebora*, atti dell'incontro di studi (Rovereto 13-14 maggio 1998), a cura di G. De Santi ed E. Grandesso, Marsilio, Venezia 1999, p. 11).

²⁰ A. CORTELLESA, *Fra le parentesi della storia*, pp. 46-50.

²¹ Eugenio Borgna mette *Tempo* in stretta relazione con l'esperienza della guerra, che benché sia durata solo alcuni mesi dall'agosto al dicembre 1915 ha «lasciato una ferita sanguinante della visione e della memoria» (*Le ragioni poetiche di Clemente Rebora prima e dopo la conversione*, p. 44).

²² Ancora in *Diario intimo*: «Fu il mio invilimento e avvilimento giunto all'estremo, quando, al tempo di Caporetto, fui inviato al manicomio di Reggio Emilia: nell'andarvi in tradotta transitando nella notte ghiacciata per la stazione di Rubiera, credetti d'essere alla meta, e scesi mentre il convoglio proseguiva il suo corso, e io rotolai sulla banchina in un luccicore di stelle e di ghiaccioli sul terreno. Rattrappito di freddo interno ed esterno, il sottocapo di guardia (non resistendo nella sala d'aspetto) mi permise di rifugiarmi alla sua stufetta. Dopo giorni che mi parvero lunghissimi, un medico amico mi venne a prelevare. Poi di nuovo, al manicomio di Mombello; ma il direttore amico, mi concesse di accompagnarlo nella visita ch'egli faceva per tutti i reparti e padiglioni. Quanto si abbeverò l'anima del tremendo infortunio e tragicità di gente scaduta a tutte le possibili minorazioni. E a quale miseria di corpo e di spirito mi ridusse il mio non voler più tornare al fronte, stravolto allora nella lebbra del peccato in cui gemevo infetto senza quaggiù aver chi mi soccorresse! Ma la divina Bontà manteneva nel mio intimo più profondo uno spiraglio di luce, che individuavo allora come una verghetta di cristallo di tersissima serenità che mi pareva implacabile e impassibile al mio tormento. Lo psichiatra, a Reggio, che mi diagnosticò, forse sentendomi parlare la defini con parola greca, *mania dell'eterno*» (pp. 46-47).

I TEMPI DI BLOTTO TRA «L'ORRIDA FIABA» E LA SORPRESA DELL'«ENFIN!»

Io avevo sempre come visto le cose
pensando che gli altri potessero completarle.¹

È proprio così semplice, pensare se son degno
di dir la mia. Non vengono conferme
da fuori: becchettando la mia scialbezza,
posso riprendere a parlare ma sempre
si fa
di allontanare la posizione accettabile,
il discorso lo si era poi già dimenticato
quando ci si metteva a qualche equiparata intrapresa
(aggiunta, cioè, che ben si sa lascia le cose come stanno,
una cosa essendo una pagina, un'altra quindicimila).²

[1962]

Che poi diventeranno diciottomila. Che poi potranno diventare ancora di più in una sempre aperta progressione in corso d'opera. Componimento – si badi bene, non privo *anche* di un suo specifico e ancipite peso autocaricaturale – qui pretestuosamente citato per porre subito il motivo in verità un po' scontato dell'opera *monstre*. Magari per convertirne il segno da *monstre* di lunghezza (o come altrimenti si voglia dire) a *monstre* di importanza.

Il rischio di ridurre il *monstrum* a un esercizio abnorme di quantità è stato almeno in parte scongiurato dalla bibliografia critica forse non numerosa ma qualificata, anche se del tutto inversamente proporzionale (e *pour cause*) al numero delle pagine su cui possa essersi esercitata per comprensibile sineddoche (a prescindere dalla loro tempestività e pregnanza, segnalo almeno gli interventi che vanno, a diverso titolo, da Enrico Falqui ad Alessandro Bonsanti, da Lorenzo Gigli a Oscar Navarro, da Giorgio Bárberi Squarotti a Umberto Eco, da uno inconsuetamente sviante Sergio Solmi a un puntuale Stefano Agosti, da un cordiale Michele Straniero a un elegante Roberto Rossi Precerutti, che può ben fare da capofila alla più giovane o semplicemente più recente pattuglia di eredi, qui almeno in parte convocati in questa giornata di studio).

Monstrum, dunque, per inarginabile necessità di dire, un'enorme *hybris*, feticistica, fantasmatica, che si concreta nella tassonomia e nel

numero, ma soprattutto in un ipertrofico desiderio di totalità, in gara con «la fantomatica inafferrabilità del vivente»,³ di cui ci ha parlato Agamben nelle sue *Stanze*, lungo un tragitto che va da Cavalcanti a Lacan, passando per i nodi fondamentali della congiunzione Poe-Baudelaire fino al Mallarmé del «coup de dés» (o al Valéry magari di «Charmes»).

L'opera poetica di Blotto può essere definita come visività (le cose «da me, tanto viste»)⁴ che sfugge continuamente al suo oggetto, scavalcando i limiti di tempo e di spazio e commutando la veduta in visione, ossia andando ben oltre l'assidua e quasi computistica (e persino compulsiva) numerosità dei toponimi, che stanno a volte sottesi, ma più spesso dentro o in calce ai testi. Potrei servirmi qui di una considerazione fiammeggiante di una scrittrice pur così apparentemente lontana dal loicissimo Blotto, Cristina Campo, la quale nota citando il banchiere Alfonso Maria Ratisbonne nel breve resoconto della sua conversione: «Il rovescio abbagliante del visibile».⁵

Lo sguardo diventa quello di un fenomenologo che si converte in metafisico (non un orfico, beninteso, ma un metafisico della compresenza e della complessità). Nulla di più lontano dal sublime di certe atmosfere alla Friedrich (che pur per certi versi può tornare), solitudine contro solitudine in un'aura tempestosa e fatale, nessuna torsione neoromantica – pur amando dichiaratamente il “mistero” – in cerca di sublime, e nemmeno labirintiche estasi di silenti ineffabilità, ma se mai una più (leopardiano-ungarettiana?) «allegria d'illimitato».⁶

L'io poetico di Blotto getta «les yeux fertiles», per dirla con Eluard, nella selva delle cose (sempre pronto a tramutarsi nell'impersonale o nel noi o anche nel tu autoriflesso), protendendo la vista ben dentro (esterno che diventa interno: come scrive Novalis, «La via segreta conduce all'interno»),⁷ il guscio panoramico (la «superficialità») in cui ogni cosa sta disposta. E come lo stesso Blotto segnala in *Alcuni giudizi*:

L'idea della concomitanza, delle cose che accompagnano i sentimenti, lo svolgersi, quello che succede mentre uno fa o pensa.⁸

O ancora:

Come è facile e strano, e emozionante, d'altro canto, per le cose che vi sono vicino, dire la cosa più inspiegabile.⁹

Proprio come, ancora una volta, ci può aiutare Agamben:

Le cose non sono fuori di noi, nello spazio esterno misurabile, come oggetti neutrali (*ob-jecta*) di uso e di scambio, ma sono invece esse stesse che ci aprono il luogo originale a partire dal quale soltanto diventa possibile l'esperienza dello spazio esterno misurabile, sono cioè esse stesse prese e com-prese fin dall'inizio nel *topos outopos* in cui si situa la nostra esperienza di essere-al-mondo.¹⁰

La poesia di Blotto si costruisce lungo le tappe di un camminare implacabile («Cammino implacabilmente»),¹¹ in una «fame di passi»,¹² in un atletico andare («La fedeltà profonda / nel mio corpo passeggiatore»)¹³ che incorpora cose, paesaggi, persone dentro un dire parallelo disposto in una sintassi di ardua consecuzione, ma fondata su un lessico di sfavillante creatività (sia pronunciata la parola sospetta): il dire germinale del «piccolo / figlio della Barriera di Milano / che [...] abbevera alla carta / [...] le parole che trova»,¹⁴ modulando al gusto della bocca (*saveur maxima de chaque mot*), come con discendenza proustiana (vedremo dopo) è ancora Cristina Campo a farci ricordare.¹⁵

Ne viene una sorta di universo parallelo che tutto include (*totus simul*), inglobando l'infinita varietà in una co-esistenza («il nesso delle cose contemporanee»),¹⁶ che costringe a forzare la linearità tradizionale del verso in scarti, smottamenti, incastri (ivi comprendendo gli incastri successivi, attuati con premeditate e sistematiche incursioni o inserzioni):

[...] c'è il captare il lineare,
lo sbrigare nel modo suo consanguineo lo sviluppo e l'aderenza,
le cose che s'incontrano, un po' trottanti, un po' a modo loro [1957].¹⁷

Nulla a che vedere – dunque – come sottolinea Agosti – con le parole in libertà o una versione aggiornata di scrittura automatica. Se mai un «au delà de tout» che scavalca – come Agosti vede a fondo – l'esemplare «je ne sais plus parler» di Rimbaud, collocandosi oltre la sua indiscutibile grandezza, ma su quell'altrettanto indiscutibile traiettoria. Una condizione del resto non diversa da ciò che Blotto pensa della poesia: l'inesauribile congiungersi e combinarsi del tutto in tutto.

Per questo mi sono sempre parse adattabili all'opera di Blotto le considerazioni che Philippe Forest fa – nel suo saggio *Il romanzo, il reale* – dietro le orme di Philippe Sollers. Contro l'ottocentismo ro-

manzesco commercialmente trionfante, il principio tutt'altro (Proust, e del resto chi più poeta di lui?, a *docere*, con Musil, con Joyce, con Kafka; né sarebbe inutile, credo, accedere agli "effusivi" e ripudiati romanzi scritti da Blotto nell'adolescenza) che «il possibile del romanzo non si concepisce senza l'impossibile del reale».¹⁸ Il che significa dare forma all'esperienza del reale conducendo il senso fino al suo rovescio, al limite e alla frontiera di ciò che non è mai veramente compiuto e che dunque non può prestarsi a nessuna facile consolazione.

Sta tutta qui la radice di un linguaggio assiduamente ri-creato. E basterebbe per questo guardare alla ricchezza abbagliante e sintomatica di quelli che se non sono veri e propri neologismi (ben lo nota Marco Conti),¹⁹ sono però sviluppi neologizzanti, di certo idiolettici: da «truculentoide»²⁰ a «gnuccoso»,²¹ da «clamosa»²² a «gallore»²³ a «sbiscio»²⁴ – e non è che un'infinitesimale porzione – fino ai molti esempi estremi, di cui mi limito a un solo esempio preso a caso:

Vermiciati di latte
 secco come è la tenia, i posti paglierellano
 un poverino, i fiaschi delle gambate
 si erbuellano, sono gialli di niente,
 di haurio star male, quell'inesplicabile
 compagnia me di me quando sarebbe solo e tutta
 otatura il farsi quasi leggina mobile [1962].²⁵

Potendo poi continuare con altri prelievi parimenti casuali:

Entusiasta delle "rondini" che succhiano
 fino a vinaccio la conocchia, della sorta
 di storditi appariri quasi caldi, con il graffio
 sbiadito di nuvolo tortella piombo,
 delle rocce calde come uccello e marron
 come questo uccello piroghiere e durissimo,
 così erba in quadri di margini, con il frenino
 tepente attaccato alla cornice fusolare, calcagno,
 la positura rocciaiola, dolcissima
 di esaurire l'acqua vagata, di conca
 a borchia di scrigni neri marci
 che son le bolle di cespi duri nel prato
 un audeon
 sovrora, con il lampone blu
 dell'istricoso fresco, il suo carta di rosa

che ha la funzione di cilieggiare i pochi mossi
 dal vento, le carte zampognissime
 sull'estenuo costone, sul torcere suo
 come biancheria sbiadita, che si marinaia di un là
 rammaricato e lontano, il torcicoso absent
 e sbiadito quasi lavanderia in lastrone, tuorlo [1962].²⁶

Inutile sottolineare – se non per preterizione – che s'imporrebbe qui, come aveva pur previsto per questo incontro Stefano Agosti inducendoci a invitare Bice Mortara Garavelli poi costretta per sue urgenze e necessità a dare *forfait*, l'analisi specifica di un *gramaticus* (o *gramatica*), capace di scoprirci la materia prima di un linguaggio così fittamente e infaticabilmente inventivo. Linguaggio che diventa a sua volta natura, artificio che rifonda la vita, infinita metamorfosi, continua scoperta – la digressione apparente, il flusso ingannatore, vale a dire della menzogna necessitante – che parte da una posizione di “veduta” e genera la sua autonomia, la sua magnifica erranza anti-descrittiva (e anche antibiografica) tendente verso l'assoluto (o verso il tutto), dal determinato all'indeterminato, dal centro al decentrato, dal chiuso (in un certo senso) all'aperto in un asistemico sistema di mai chiusa “interroganza” (interrogazione ed erranza insieme), traduzione di un nomadismo metodico, se non addirittura “nevrastenico” e tassonomico; compulsivo, come già s'è detto.

Da cui, tuttavia, emana quell'“impressione di controllo” che sempre la poesia di Blotto dà, anche nei momenti di massima e (da Agosti) segnalata «divergenza», poi integrata da Marica Larocchi: sia con il notevole riferimento a Matte Blanco, sia con la sottolineatura già anche da altri marcata (ad esempio, Bárberi Squarotti e Giorgio Luzzi) di un «aspetto comico» spinto fino all'insolenza (quello che Blotto arriva a definire, in una privata conversazione, come «io che spesso si sfotte»). Ma su ciò resta tutto da indagare (così come, ma lo dico *en passant*, sarebbe tutto da indagare il mondo dei colori: le occorrenze, le concordanze, le valenze, la sola e semplice frequenza del termine «colore»).

Maestri? Certo ne esistono, ancora Proust (*in primis*), il già convocato e ineludibile Rimbaud, e poi il teorico Mallarmé, il già citato Eluard, un quasi fatale Whitman, ancorché si possa scommettere che i “maestri” di Blotto siano di estrazione prevalentemente francese. Di certo poco o nulla lambiscono – se non per certi occasionali residui (alcuni appartenenti alla memoria più scolastica, altri, come ad esem-

pio quelli pavesiani,²⁷ a una ben più personale lettura) – l’orizzonte italiano, quasi per nulla concomitante, se non – e sia detto per ironia – nel comune misconoscimento riservato ad altre esperienze poetiche di pur diversa “irregolarità”, come quelle di Sandro Sinigaglia, Edoardo Cacciatore o Emilio Villa indicate da Roberto Rossi Precerutti nella prefazione a *Con sorpresa, con stare*.²⁸

Anche questa è la ragione dell’isolamento di Blotto. Nessuna colusione veramente significativa né con il post-ermetismo né con la neoavanguardia, meno che mai con il «babelismo smitragliato» (Zanzotto) del “novissimo” Sanguineti, quantunque la poesia di Blotto appartenga di fatto al campo sperimentale, direi indissolubilmente – imperdonabilmente – sperimentale. Voglio dire, non cerebralmente sperimentale, ma sperimentale *in re*. Consapevolezza che abbiamo la possibilità di cogliere in alcune intrusioni meta-poetiche che – in stridulo, ambiguo, e a tratti teatrale o persino grottesco movimento – stanno a commento dell’opera di un’altra stagione.

Come in *Uccello acquatico*:

Sviene tanto il pensar improvviso e floscio
 di essere partiti come per nullità,
 che le cose credute importantissime
 siano un cieco penar di ferreo, umidino,
 che non abbiamo precedenti, a nostro sostegno, di essere
 [inviliti in un rovescio di *poche opere*,
 anzi opere giudicabili per quel che sono,
 per il formaggio d’un ragazzo, senza stupore
 alcuno in chi dice questo perché
 effettivamente la situazione più plausibile
 è così e sarebbe un capovolgarsi
 ardito immaginare tutto un antecedente di forza
 che mi renda sicuro di distribuire
 di donare, fierezza, senza bisogno di andare a cercare
 chi mi interPELLI.²⁹

[1958]

O come – con ancor più evidente e doppia accentuazione auto-caricaturale – in quest’altro estratto dalla stessa opera (*Castelletti, regali, vedute*), in cui la divaricazione tra il testo originario e la successiva incursione può apparire più ampia:

Forzare sul gratuito, fare di tutto:
 è stato un grande e malinconico tentativo,
 ma sentiamo oggi come gesticola l’imprendibile

e quante cose di passaggio si sono accatastate una sull'altra più per fastidio che per un vero uscio di riconoscerle intuitamente umide di nostro, vigoria. Per bella e santa sia stata la nostra applicazione e i frutti mi sian parsi sfornati degni di plauso tanto che rimasi sul filo d'un concepito quasi a saliva convincimento d'aver azzeccato e sentii l'acutezza della punta di notare cose giuste e ragionevoli raggiunte in mie opere, c'è ora tanta malevolenza in giro che non può, e anche non si può pretenderlo, avere ammirazione e anzi non può calarsi in quella pietà che renderebbe accettabili le mie varie cose, purtroppo, e varie ombre si trastullano qua e là, così stupidamente che pure in tutto questo, in questo momento c'è da chiedersi Ma come sarebbe a dire Cosa crediamo d'aver fatto. Non sai che tante cose peggiori sono state amate e benvolute solo per un po' di serio, di umano che c'hanno messo dentro? Fuorviare facendo la voce grossa su tutto che non sai, e, peggio, che non t'importa assolutamente allegramente, ha i suoi premi ma incontra anche i suoi premi in un altro senso, quello che gli deve toccare, le batoste certo ammissibili ma a fatica, e questa è una che tocca a te, ora, dimentica un po' tutto per amare veramente le tue cose più accessibili, il tuo autunno, commosso...³⁰

[1956]

Il rischio è considerare l'*opus* di Blotto come un *unicum*, un *continuum* inesausto, eracliteo, quasi tentati dall'idea di un'officina alchemica. Ma se proprio di *unicum* (o di *continuum*) si vuole (e si può o si deve) parlare, sarà bene – comunque sia – che si tenga conto dei tempi in cui occorra scandarne il fluire. E soprattutto dei tratti o caratteri che ne distinguano i movimenti. Blotto è di fatto nato due volte, una all'anagrafe e un'altra a se stesso. E la seconda nascita ha una data non meno precisa della prima: 23 novembre 1949, all'età di sedici anni, come racconta nella già citata intervista che gli feci nell'estate del 2004:

È stato questo il mio primo tempo, il *vulnus*, l'essermi trovato padrone di una *poussée* mostruosa, da cui è scaturito il mio secondo periodo, l'enorme nebulosa

che è stata per me ciò che è stato *Jean Santeuil* per Proust: dal '52 al '56 i tre volumi *Nell'insieme, nel pacco d'aria*, che constano di 4500 pagine complessive.³¹

Una nebulosa che a poco a poco, per lente e anche desultorie addizioni e sottrazioni, si è trasformata nell'operosità felice e produttiva della maturità, l'apogeo in un decennio che va dal '57 al '67, e che poi ha attraversato un quarto periodo più aspro e controverso, prima di arrivare all'ultima stagione che Blotto chiama di «risorgenza senile».³²

Tempi che corrispondono, non tanto (o non solo) a momenti della biografia o alla diversa quantità del flusso, ma soprattutto ad alcuni tratti specifici – caratteristici e caratterizzanti – che sinteticamente cerco di scandire. Nel primo periodo l'enormità e l'abnormità della scoperta di ospitare dentro di sé tanto portato. Il *vulnus*, come lo chiama Blotto, la forza delle cose che s'impone per necessità endogena, con prepotenza maniacale: l'«orrida fiaba» che procede da una frenesia, da una mania, da una follia. Quattromila pagine (diciotto titoli, di cui dieci poi pubblicati) che tuttavia nascondono il segno – come dice lo stesso Blotto – di una «debolezza», nel caso specifico la «brodaglia endecasillabica», definita anche come «servaggio» della *koinè* post-montaliana;³³ una misura che sarà poi in seguito piegata, dislocata, stortata, persino squartata.

Risultati, in definitiva, corretti, nitidi, non banali, ma tutto sommato modesti, di certo non innovativi, qualche svolò liricizzante, qualche confessione esplicita, qualche facilità di conio, qualche sparsa *épave* post-ermetica, qualche passaggio al *petit poème en prose* e tutt'insieme una riconoscibile aria “locale”, con tanto di (non unica e forse un po' gozzaniana) inclusione del nome: «io Blotto nel Piemonte».³⁴

Tant'è che per incidere anche su questo tempo il segno della *griffe* personale (ovvero della consapevolezza di un linguaggio nuovo), Blotto interverrà con la pratica (o sistema) delle «irruzioni», ovvero con inserzioni posteriori (sempre probamente segnalate) che vengono innestate nel corpo vivo del testo a suo tempo fissato, con evidenti effetti di *pastiche* (o di contaminazione), su cui ci sarebbe tutto un lavoro da fare, ricostruendo anche il più o meno alto grado di stridore (e di mistione) che scaturisce dal contatto tra la nuova “maturità” e i suoi più lontani prodromi (o annunci).

Nel secondo periodo, due ulteriori fasi che spartiscono gli anni dal '52 al '56 in due distinti momenti: il primo che comprende il biennio 1952-53, il secondo il triennio 1954-56. Nel primo momento

la conversione alla poesia, che pure diventa solitudine assoluta e assoluta incomunicabilità, diventa anche *dérèglement* o irregolarità di vita (il tempo che Blotto chiama dell'«abiezione»). Nel secondo momento all'aberrazione poetica s'incrocia anche l'aberrazione politica (la militanza stalinista, quantunque contraddetta da una ben premonitrice irrisone capace di eroderne gli statuti) e infine la lontananza dal mondo letterario (o dal pensiero di pubblicare), che si traduce in un impiego («Mi ero incanaglito in un mestiere buffo e umiliante»)³⁵ a sua volta incompatibile con i *domaines* della scrittura. Di fatto è questo il periodo della *poussée* più prolifica, l'oceano di Blotto, il suo *Jean Santeuil*, come già s'è detto.

A questo periodo un terzo ne è seguito – dal '57 al '67 – che può ben dirsi della maturità, o – ancora secondo le parole della conversazione – «l'âge d'or», i cui più significativi titoli sono – dei pubblicati – *La popolazione, Tranquillità e presto atroce, Sempre lineari, sempre avventure*, e il più volte citato *Gentile dovere di congedare vaghi*. Una relativa libertà dal lavoro che ha permesso a Blotto di pensare alla trascrizione dell'enorme quantità di materiale manoscritto su quaderni e supporti disparati in vista di una pubblicazione – almeno parziale – che si avviò con *Rebellato* nel '59.

Due rette a congiungersi: da una parte la trascrizione che rende leggibile il magma, dall'altra la decisione di pubblicare, mentre decadono sia il senso di onnipotenza creativa sia il senso d'impotenza nei confronti del mondo esterno, ancorché accompagnato dal grande stupore che dopo ogni pubblicazione nulla accadesse (o quasi) in campo critico, nessuna attenzione veramente significativa. A contare, in ogni caso, è il linguaggio che monta verso un'asprezza, una difficoltà estrema (fondata sulla ricchezza del linguaggio più che delle immagini) e che poi comincia a scendere verso un'asprezza minore.

Dopodiché nel quarto periodo, dal '67 all'88, accade l'imponderabile. Blotto si sposa, viaggia, ha una figlia, si licenzia e si mette in proprio, subisce molti interventi chirurgici (dei 17 calcolati, 9 agli occhi, il suo strumento principe), tanto da considerare di aver finito l'opera e di non pubblicare più, ma semplicemente di vivere e di vivere responsabilmente bene. Non che in questo periodo la poesia abbia taciuto del tutto, ma è calata di numero e d'intensità, e anche è tornata a un'asprezza dovuta alla rarefazione, poiché – commenta Blotto – «la fecondità porta ricchezza, la privazione asprezza, il *démarrage* più stridente».

Per finire con la “sorpresa” di quello che per ora – dall’88 a oggi – può essere considerato come un periodo («come Verdi col Falstaff»)³⁶ di nuova insorgenza. Un ritorno alla poesia che s’accompagna per altro a una relativa morbidezza e dolcezza: del che solo l’edizione degli ultimi esiti potrà darci documentazione e certificazione. Se non proprio certezza.

¹ A. BLOTTO, *Forse, intendendo “mio padre”*, in ID., *Gentile dovere di congedare vaghi*, Rebellato, Padova 1966, p. 16.

² A. BLOTTO, *La ciliegia tristissima della bufera, ibi*, p. 710.

³ G. AGAMBEN, *Stanze*, Einaudi, Torino 1993², p. 60.

⁴ A. BLOTTO, *La pace che s’allontana*, in ID., *Castelletti, regali, vedute*, Rebellato, Padova 1960, p. 300.

⁵ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 125. Decentrato rispetto alla nostra problematica, ma curiosamente consentaneo il fecondo commento che Franco Marcoaldi ha fatto alle *Città invisibili* di Italo Calvino in una sua lettura, *L’atlante di Calvino. Se le città invisibili raccontano i nostri sogni*, apparsa su “la Repubblica” di martedì 11 agosto 2009, pp. 36-37. Marcoaldi scrive tra l’altro: «Per accompagnarci in questo labirintico viaggio nell’invisibile – ecco il paradosso – lo scrittore privilegia, tra tutti i sensi, proprio la vista» (p. 37).

⁶ A. BLOTTO, *La ripercussione sbalordita*, in ID., *Gentile dovere di congedare vaghi*, p. 480.

⁷ NOVALIS, *Polline*, SE, Milano 1989, p. 14. Ma citato da E. GUILLÉN, *Naufragi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009. Assai istruttiva la citazione completa: «La fantasia pone il mondo futuro, o nell’altezza o nella profondità, o nella metempsicosi nei confronti di noi stessi. Noi sogniamo viaggi per l’universo: ma l’universo non è forse dentro di noi? Noi non conosciamo gli abissi del nostro spirito. La via segreta conduce all’interno. In noi, o in nessun altro luogo, sta l’eternità, con i suoi mondi, il passato e il futuro. Il mondo esterno è il mondo delle ombre, e getta la sua ombra nel regno della luce» (pp. 70-71).

⁸ A. BLOTTO, *Alcuni giudizi*, in ID., *Castelletti, regali, vedute*, p. 10.

⁹ *Ibi*, p. 260.

¹⁰ G. AGAMBEN, *Stanze*, p. 69.

¹¹ A. BLOTTO, *Cammino implacabilmente le rive scarne*, in ID., *Castelletti, regali, vedute*, p. 115.

¹² *Ibi*, p. 305.

¹³ A. BLOTTO, *Con sorpresa, con stare*, L’Angolo Manzoni, Torino 1997, p. 10.

¹⁴ A. BLOTTO, *Convalescenza*, in ID., *Castelletti, regali, vedute*, p. 20.

¹⁵ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, p. 146.

¹⁶ A. BLOTTO, *Canti dalla ferrovia, qua colore di maggio*, in ID., *Castelletti, regali, vedute*, p. 208.

¹⁷ A. BLOTTO, *Caldissimo, ibi*, p. 72.

¹⁸ Citato da G. TESIO, *Augusto Blotto un po’ Lucifero un po’ zen*, in “Pagine del Piemonte”, 20 (2004), pp. 49-54 (la citazione a p. 51).

¹⁹ Nel saggio *Il molteplice, il presente, il viaggio, nella poesia di Augusto Blotto* (con intervista), in “La Clessidra”, quarta serie, XV (2009), 1, pp. 29-42.

²⁰ A. BLOTTO, *Castelletti, regali, vedute*, p. 16.

²¹ *Ibi*, p. 23.

²² *Ibi*, p. 35.

²³ *Ibi*, p. 49.

²⁴ *Ibi*, p. 51.

²⁵ A. BLOTTO, *Se fossi nei suoi panni, di me*, in ID., *Gentile dovere di congedare vaghi*, p. 207.

²⁶ A. BLOTTO, *Calda, lunata di pane, ibi*, p. 357.

²⁷ Si pensi a certi scorci urbani tra collina e città (A. BLOTTO, *Vorrò discendere quella via alla città*, in ID., *Castelletti, regali, vedute*, p. 17) oppure – e ancor più vistosamente – in *I disoccupati*: «Il padre che s'alza e porta col suo peso di passi nella cucina / la vecchiaia di chi non farà / Il ragazzo borghese vuole / morire subito, così, quando prima / delle otto d'alba, grosso, s'avvia il padre cantando / una triste canzone adornata degli orli di vecchio / mucidume come dolcezza» (*ibi*, pp. 341-342, la citazione a p. 341).

²⁸ R. ROSSI PRECERUTTI, *Prefazione* ad A. BLOTTO, *Con sorpresa, con stare*, L'Angolo Manzoni, Torino 1997, p. 5.

²⁹ A. BLOTTO, *Castelletti, regali, vedute*, pp. 50-51.

³⁰ A. BLOTTO, *L'azzurro che a grandi linee ha le chiare rondini, ibi*, pp. 77-78.

³¹ G. TESIO, *Augusto Blotto un po' Lucifero un po' zen*, p. 54.

³² *Ibidem*.

³³ Tutte espressioni usate da Blotto in una conversazione privata in vista della giornata di studio di cui sono stati pubblicati gli atti (*"Il clamoroso non incominciare neppure"*, a cura di M. Masoero e G. Olivero, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010).

³⁴ *Brontolata*, in A. BLOTTO, *Castelletti, regali, vedute*, p. 322. Il nome anche in *Ventate artiche* («È Augusto Blotto che sente questo, può farlo, / può mettersi a dirlo») (in ID., *Gentile dovere di congedare vaghi*, p. 46). Su cui si veda qui nella sezione *Sguinci*.

³⁵ Dalla stessa conversazione privata citata alla nota 33.

³⁶ Dalla stessa conversazione privata. Di questo periodo solo un volume pubblicato, *La vivente uniformità dell'animale* (Manni, Lecce 2003), con il "saggio introduttivo" di Agosti che ha riproposto con convinzione il nome di Blotto all'attenzione critica.

GIORGIO CALCAGNO, SUL SENTIERO DEI LUOGHI

Giorgio Calcagno è stato prosatore, romanziere, giornalista, ma soprattutto è stato un poeta. E io resto convinto che la sua vera vocazione fosse quella del poeta. Anche se poi tra i suoi libri in prosa (i romanzi, i racconti) e quelli di poesia passa un ponte continuo di corrispondenze e di richiami. Cosa che si riscontra – forse più che negli altri – proprio nell'ultimo libro, *Sul sentiero dei Franchi*, in cui leggo le molte affinità che vi si possono riscontrare con i racconti di *Dodici lei*, il libro che nel 2001 gli valse la cinquina del Campiello. A conferma del fatto che Calcagno sapeva benissimo interpretare l'avviso (leopardiano) della prosa come «nudrice» del verso.

Dopo l'esordio poetico di *Visita allo zoo* (1980); dopo il ritorno genovese del secondo libro, *La tramontana di Ravecca* (1991); dopo i bisticci e i ghiribizzi di *Galileo e il pendolare* (1990) – bisticci che tanto gli piacevano e che così bene testimoniano del suo amore per l'arguzia un po' patafisica e straniante – Calcagno era arrivato – giustappunto – al terzo (o quarto) libro poetico, *Sul sentiero dei Franchi*, pubblicato da Aragno all'inizio dell'estate del 2004. Un libro – quest'ultimo – inaugurato con sintomatico esergo dal cattolico Claudel: «Le poète est comme l'abeille qui a, ensemble, le sentiment de la fleur e celui de l'hexagone». Come dire congiunzione di esattezza e sentimento, ma anche di quello scarto significativo che passa nel gioco dei contrasti, nell'ilare volto delle cose multiple e fuggitive.

Sono due i poli dell'educazione di Calcagno: Liguria e Piemonte, Genova e Torino, con il naturale prolungamento della valle di Susa (l'*umbilicus*). Di qui la valle di Susa (per non dire i segreti di Sacra e Novalesa) con il cuore almesino (*Almese*, ovvero «Alle radici dell'esistenza», il poemetto in nove tempi di *Visita allo zoo*, con quell'*ubi sunt* così corrispettivo all'*ubi sunt* degli «amici genovesi» e quei tanti «se» che richiamano – nell'uno e nell'altro componimento – la dubitosa via della verità, che è sempre più vera del vero. Di là la Liguria con i ricordi dell'università genovese, e poi Portoria, la Ruta, Portofino. I due poli di una geografia emotiva che attraverso le sue metamorfosi trova la forza di un'identità non bloccata.

Non è giustappunto un caso che il primo componimento del primo libro poetico, *Visita allo zoo*, sia intitolato *Fra Roncisvalle e Giosafat* (poi ripreso nel secondo libro, *La tramontana di Ravecca*) e sia stato scritto ripensando – ripeto – «agli amici di Genova», alle importanti esperienze fatte con loro ai tempi dell'università. Così come non è un caso che l'ultimo racconto dell'ultimo libro di racconti pubblicato in vita, *Dodici lei*, rimandi alle stesse atmosfere: segno di una fedeltà sostenuta da continui ritorni mentali e memoriali. Se è vero – come sosteneva Lalla Romano – che si torna sempre nel luogo da cui non si è mai partiti.

Calcagno cabalista di numeri chiusi, esegeta e interprete degli enigmi che stanno rimpiazzati nella trasparenza della cifra tonda, le sei facce del dado, i sette giorni della settimana, i dodici mesi dello zodiaco o dell'anno. Calcagno uomo di interrogazioni sempre esatte e plurime, geometriche e allusive. Calcagno enigmista capace di ironia (un credente che ha giocato tra carte e scacchiere alla ricerca della scommessa che pascalianamente afferra l'assoluto oltre la sfida di ogni calcolo probabilistico, oltre la gratuità di ogni gioco combinatorio). Calcagno che dalle più strette maglie estrae il dado del divino, il brivido di una fede innervata nell'imprevedibile e nell'imprevisto. Sempre una cornice a tenere insieme l'incastro delle parti. Sempre un giallo a percorrere la favola delle cose ultime di cui – inconfondibile cifra narrativa – frugare assiduamente e lucidamente i misteri. Calcagno esploratore di recinti. Calcagno amante di luoghi chiusi e delimitati in cui cercare la mossa decisiva:

[...] colpo per colpo, un pezzo
 contro ogni pezzo, fino alla riuscita
 in excelsis o ad inferos, catastrofe
 o apoteosi, per un lampo, un numero
 che coglie il segno, vince la partita.¹

Ma – quanto alla poesia – Calcagno – e lo dico con un verso di Djuna Barnes che traggio da Cristina Campo – «avvolto in metrica, avvinto in disciplina».² Come scrive Gozzano nel suo *Elogio del sonetto* (che appartiene alle poesie sparse), anche Calcagno avrebbe potuto cantare – sonettando – il suo peana:

O forma esatta più che ogn'altra mai,
 prodigio di parole indistruttibile
 come i vecchi gioielli ereditari!

Ma non meno di Gozzano – sapiente cesellatore e miniatore di sovversioni metriche che sul «nobile edificio / eretto su quattordici colonne» era capace di dissimulatissime deroghe e dei più arguti restauri – sapeva sgattaiolare tra le maglie della gabbia sonora come un *grimpeur* su per i *tournequet* o come un funambolo sul filo: la sua «ipotesi circense» – per dirla con Luciano Erba – che poteva tanto esercitarsi nella difficile *tournure* del verso libero e del verso lungo quanto nelle misure diversamente cogenti del verso in rima.

Capitolo – quello della rima – su cui vale la pena – a non dire di tanti articoli su “Tuttolibri” – di citare almeno l'intervento, *Torna a fiorir la rima*, che Calcagno pronunciò nell'edizione 1998 del premio di poesia e di traduzione poetica “Achille Marazza”, citando Primo Levi e commentando – lui lettore di Caproni e a maggior titolo del Caproni genovese – con una considerazione ben sua:

Levi non ha mai scritto in rima, se non per brevi giochi. Ma aveva capito, da uomo di laboratorio, quello che tanti studiosi di letteratura non avevano capito. Aveva capito che la scrittura, per essere memorabile, e incisiva, ha bisogno di assoggettarsi a un sistema: da rispettare e trasgredire continuamente, per rinnovare i canoni; da non dimenticare mai. Ha bisogno, per arrivare meglio alla verità, dell'artificio. Deve praticare la castità della rinuncia, e non la comodità dell'opulenza: deve passare attraverso la *contrainte*.³

Qui agiva la lezione del Della Casa. Agivano – io credo – ancora le lezioni di Walter Binni all'università di Genova. Agivano le letture dei suoi irregolari (Berni e i berneschi). Agiva la sua personalissima volontà di ri-creazione (montalianamente, lo stile come tradizione rinnovata). Agiva, infine, l'impegno a misurarsi con le difficoltà e con le alture (in questo, *grimpeur* davvero emblematico, alle prese con l'interrogativo dell'ultimo tornante).

Nell'officina di Giorgio Calcagno c'è sempre una sfida da onorare (non dico da vincere), una partita da giocare, una scacchiera da studiare, un dado da gettare, una roulette da divinare. E si potrebbe parafrasare in proposito ciò che scrisse per gli amici genovesi (ancora quel testo) «vent'anni dopo» (ovviamente Dumas) evocando l'inquieto giovanile proposito di “rovesciare” il mondo:

[...] noi saremo
 ancora vivi se potremo accogliere
 la nota dissonante, il gioco stridulo
 del sì e del no, la corsa della zebra
 nelle savane di città, il concerto
 del pifferaio magico all'ingresso
 della fabbrica, se c'incerteremo
 al girasole aperto nella notte
 in un riso beffardo di papaveri
 verso un lampo di luna,
 se sapremo
 lasciare il foglio bianco
 per il prossimo compito, su un punto
 e virgola, su un interrogativo
 che non avrà risposta, un suono vergine,
 uno sguardo sospeso, un volo mutilo,
 un rumore di sparo – senza l'eco.

Che è poi, tra l'altro, così affine all'«applauso di una sola mano» di cui parlava Cristina Campo nel suo libro degli *Imperdonabili*.

Qui non si finirebbe di citare. Ma vorrei almeno leggere il sonetto dodecasillabico che introduce *La tramontana di Ravecca* (settenario più quinario, confermato dal primo verso della seconda terzina, con misura esattissima: «ovest di fuoco livido, nord oscuro», dove il settenario è sdrucchiolo e il quinario diventa di necessità quadrisillabo: una finezza da metricista infallibile, che si ripete nell'ultimo verso proprio con Genova, vocativo sdrucchiolo perfettamente centrale, che sta tra «allegro d'acque» e «è la tua festa», due quinari, il secondo naturalmente con sinalefe):

Genova nel mattino, luce di sale
 che affila i monti, schioda le pietra al molo;
 Genova a mezzogiorno, scossa da un volo
 di colombe miniate nel blu invernale;

Genova nel tramonto, rosso fanale
 di un orizzonte perso all'estremo polo;
 Genova nella notte, nero crogiuolo
 di una vita senz'alma battesimale.

Gioia di cielo inchiostro nella tempesta
 esplosa sugli scogli del lungomare
 nel riso di dicembre, nel vento duro,

ovest di fuoco livido, nord oscuro
 vorticante sugli alberi, a un rovinare
 allegro d'acque, Genova, è la tua festa.

Tecnica che non si vede ma c'è (perché poi Calcagno sapeva bene che in poesia tutto muore non appena la tecnica faccia sfoggio di sé). Genova è toponimo di sei lettere (anche Almese lo è: coincidenza che diventa destino). Nel sonetto il nome di Genova è pronunciato espressamente cinque volte (e la quinta proprio nel cuore dell'ultimo verso, a chiudere il settenario). Mentre la sesta è nascosta, ma c'è, perché è pronunciata in forma di acrostico che prende le due terzine, gli ultimi sei versi. Un gioco, insomma, che nulla sottrae – nel suo disporsi – alla forza icastica, all'energia affettiva dell'elogio lirico, che anzi ne vengono esaltate.

Allo stesso modo che la sua versificazione così esatta, agisce il suo linguaggio così vario e ricco. Calcagno amava contaminare. Nell'alta consapevolezza di una lingua a tratti persino solenne, certo eletta e colta, sapeva iniettare la sua memoria dialettale, connettere parole di stridente combinatorietà, incastrare i suoi dialoghi demotici, un parlato che immette la sua dose di ironia e allegria salvifiche, di dissonanza e arguzia antisentimentali (nulla mai di enfatico, nonostante la vocazione poematica): lo spirito che soffia nei suoi versi, irrorandoli di una fiducia – non certo acritica – in quel futuro – resistente e ostinato – che affiora dalle più antiche profondità del passato. Io credo che qui – in questa sua capacità di gioco sottile – agisse una sorta di precetto essenziale, che è quello della «letizia», della gioia che viene dall'annuncio di cui si nutrive. Non una specie di sovrapposizione esteriore, una copertina concepita per abbellire: ma una scelta di grazia, una vocazione di bellezza. Inutile dirne i maestri che vanno da Dante al Pascoli di *Italy* e oltre.

Nel caso di *Sul sentiero dei Franchi*, a fare libro (e non già raccolta nata per successive addizioni), è la struttura di “canzoniere” entro cui la materia si compagina: la «salda strutturazione» di cui parla Guido Davico Bonino nella postfazione. Tre parti (la prima di poesie valsusine, la seconda di poesie metropolitane, la terza di poesie in senso lato religiose) scandite da tre prose introduttive e da nove componimenti per ogni parte. Le prime due di versi liberi (per lo più endecasillabi, ma anche versi lunghi), la terza di sonetti che discendono «per li rami» dalla lezione di Michelangelo e – come dicevo – del Della Casa.

Il primo verso richiama la geometria dei monti, l'ultimo il fuoco dell'anima. La prima parola è «neve», l'ultima è «cielo». La prima

appartiene alla simbologia del bianco, l'ultima a quella dell'azzurro. Ma a colpire è soprattutto la fitta trama dei richiami giocati tra radicamento e leggerezza, tra memoria e destino, tra le nevi *d'antan* e «l'irruzione dell'imprevedibile» (di cui la morte non è che l'apice). Ciò che più conta è la capacità che Calcagno mostra di ordinare l'enorme varietà delle suggestioni in una scrittura che concilia la duttile efficacia del ritmo e la varietà plurilinguistica del lessico d'uso spesso orale.

Parole tratte dal latino e dal greco, parole in piemontese (persino in «anglo-gianduja») e parole in altre lingue, parole gergali e settoriali, parole scientifiche, parole di luoghi, da Almese a Rochemolle, dai «monti di re Cozio» a Novalesa, dalle Orsiere alla Sacra, parole di voci che s'intrecciano e s'intersecano a incastro. Su tutto – in una materia così ricca di rimandi interiori – l'ilare trama degli *shock* e dei giochi di parola, l'ambiguità su cui scorrono passione e ironia. Basterebbe segnalare in proposito l'uso combinatorio dei tanti e mutevoli «se», cui ho fatto cenno per *Almese* (soprattutto) e per *Fra Roncisvalle e Giosafat*.

Proprio per Almese conviene fare almeno un cenno a una pratica rituale cui Calcagno era affezionato e a cui non mancava. Dopo la morte del «poeta di Almese», quel Riva Rocci che Giorgio m'indusse una volta a intervistare per “L caval 'd bronz” (all'epoca diretto dal maestro e amico di Calcagno, che era Carlo Trabucco), il poeta di Almese e della Madonna di settembre – dal 1994 al 2003 – divenne lui. Sempre cogliendo nel tratto locale il guizzo di uno sguardo che è universale.

Sonetti per lo più in italiano (con inserti dal latino all'almesino). Sonetti che non rinunciano al gioco dei numeri (ad esempio, nel sonetto del '99 l'endecasillabo «l'ultimo 9 del '99»). Sonetti che s'affollano di toponimi locali. Sonetti che non mancano di costruire il gioco dell'acrostico (il sonetto del '97 che in verticale costruisce l'omaggio del nome: Madonna d'Almese). Sonetti che parlano di «vento longobardo» (2001) e di «memoria riaffiorante di un domani / color speranza» (1998). Sonetti che giocano sul palindromo (1995) «eva»/«ave». Sonetti come l'ultimo – interamente in piemontese – che voglio trascrivere a chiusura di questo mio “studio”:

O gòja dla Rolèia, o gòja bela,
 còsa ch'i feve ancheuj, sota dij mont?
 o gòja dèl morté, gòja dèl pont
 fra ij pèrfum dèl Cifrari e 'l vent dla Sela

che a nostra tèra mare giù rasela
 le fior dij castagné, j'ariss già pront
 al feu d'otober – sènner 'd nostra front –
 con 'l pan ëd Monplà, ij bolè 'd Favela;

gòja dle fije, dle balarin-e, gòja
 ch'a dà gòj a st'istà baravantan-a
 con l'eva bleuva 'd cel, sangiùt dij ròch,

gòja ch'a governa 'l Messa, e a pòch a pòch
 filtra gentila soa corent, fontan-a
 pèr la sej 'd nostri prà, sorgiss 'd giòja.

Finire con il tema della gioia mi sembra il miglior atto di interpretazione.

¹ G. CALCAGNO, *La sfida a scacchi*, in ID., *Visita allo zoo*, Guanda, Milano 1980, p. 10.

² C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 85.

³ G. CALCAGNO, *Torna a fiorir la rima*, “Quaderno del Premio di Poesia Achille Marazza-Città di Borgomanero”, Fondazione A. Marazza, Borgomanero 1998, p. 13.

LA VOCE DI TUSIANI, UN DIALETTALE IN RIMA TRA L'AMERICA E IL GARGANO

Quanto alla rima, «la tintinnante catena al piede», non solo non se ne libera Joseph Tusiani,¹ ma la cerca con costanza implacabile. Quanto al “lirismo”, dopo le poesie dell’esordio, va poi sempre più alla ricerca di un recupero di narratività, specie con i poemetti, perché ha bisogno – credo – di restare agganciato a un “pubblico della poesia” a cui possa ammiccare e raccontare: oralmente dire. Una posizione che sembrerebbe arretrare dentro una tradizione tipicamente “dialettale” (a prevalere il dato folklorico piuttosto che quello interiore, nella famosa formula del Pancrazi, o «endofasico» se vogliamo dirla con Mengaldo), ma di fatto intonata al recupero di oralità e di “vocalità” cui sono approdate da noi certe sollecitazioni di studiosi come Zumthor e Ong.

Se vale quanto ha opportunamente sottolineato Cosma Siani – ossia «che è inutile cercare o valutare quest’opera sullo sfondo degli assi egemoni che informano le nostre interpretazioni letterarie e il nostro gusto novecentesco», e questo perché «la cornice di riferimento più adatta sta in quella controversa concezione definita “letteratura italo-americana”, che ingloba storie di vita, trapasso di frontiere, di mondi e di lingua, conservazione di radici e valori, e radicamento e radicamento al contempo per ragioni di sopravvivenza, sgretolarsi del senso di identità, fluidificarsi del concetto di nazionalità»² –, ci tocca cercare il punto d’incrocio delle molteplici motivazioni, e tener conto soprattutto del fatto che in Tusiani può avere influito l’America della lingua compromessa, della lingua che si mescola e si rimescola, della lingua che non teme né lo sporco né il profitto. Se non vogliamo rischiare di non capire nulla di lui confinandolo esclusivamente nella più patetica nicchia dei rifugiati grondanti sentimento e nostalgia.

Meglio allora far valere – rinnovata nei riferimenti e aggiornata nelle dinamiche – l’annotazione che già Pavese faceva nel suo *Mestiere di vivere?* Ossia che in lui abbia agito, per un verso, la lontananza (la cesura) e per altro verso – lasciando il dialetto dell’origine – la fortuna di avere trovato «una lingua rifermentata e riorita in una nuova società»³ qual è quella americana. Non credo che nemmeno questa – così formulata – sia la strada giusta, perché – al di là della

distanza – credo che il dialetto e la sua memoria abbiano rappresentato in quel contesto lo stimolo di una sicura ricchezza espressiva ma anche la miglior compagnia di un viaggio vissuto in direzioni plurime – diverse – in cui anche la storia e lo studio della letteratura italiana abbiano saputo generare – in terreno propizio – una nuova fioritura: il pungolo per una sfida invece che un ripiegamento semplicemente emotivo, sentimentale. Non tanto il risarcimento della ferita dell'esule, insomma, ma piuttosto la spinta a cercare una direzione che senza tradire un legame antico lo annoda ad altri di più recente acquisizione e finisce per consolidarne la robustezza, per rinvigorirne la tenuta.

Sarà pur vero ciò che dice Milo De Angelis nell'auto-antologia *Dove eravamo già stati*:

Basta scendere dal letto
per sentirsi emigranti.⁴

Ma Tusiani è di certo qualcosa di più: un emigrante che attraversa l'oceano mare e che si getta a nuotare in una realtà tutta nuova, in cui innesta – sedulo – una nuova sfida. Non – beninteso – che non incontri nel dialetto la traccia del proprio esilio e proprio per questo – come per l'amore – appunto lo ami di un amore verticale, recuperandone – nella lontananza – l'origine. Ma a farsi valere – come suggerisce Siani – è piuttosto l'esperienza delle quattro lingue (italiano, inglese, latino e dialetto). Un'esperienza – torno a dire – plurale, in cui il dialetto agisce – non isolatamente – come lingua di un *nostos* interiore, come traccia – appunto – di un bisogno di *Heimat*, di casa, di comunità, ossia della necessità di restare congiunto alle ragioni affettive – ma non unilaterali – della provenienza.

Non la lingua che più non si sa, dunque, lingua morta e dei morti, lingua dello scavo e dello sprofonzo, lingua recuperata discendendo lungo i «gradi dell'essere» (come scriveva Pasolini) a dispetto dell'esistenza sua precaria e quanto meno (troppo frettolosamente?) data per moritura. Ma di certo lingua della cosa cui s'attacca più che ogni parola altra, lingua concreta, lingua corporale, tuttavia capace di alzarsi al volo delle liturgie più sottili, eppur sempre più pronta ad allegorie che a simbolismi (del tutto *en passant*, mi pare che di tale direzione correlativa uno dei componimenti più indiziari si trovi in *Bronx, America* e s'intitoli *Lu trajenere*), lingua di grammatiche non scritte e tuttavia inscritte nella consegna delle voci, nel procedere del-

le generazioni allacciate di padre in figlio e nipote (fino allo strappo dell'esodo e dell'esilio capitalistico e neocapitalistico). Lingua – se mai non fossi fin qui stato abbastanza chiaro – di una comunità.

E a questa comunità Tusiani resterebbe profondamente avvinto. Per questo il suo è potuto suonare come il ritardo del “dialettale” che iscrive i suoi versi dentro un circuito ad altissima definizione locale. In altre parole, poesia che si gioca tutta quanta entro i termini della comunità che la detta. Uno spazio (un agone, un teatro) a cui non può mancare il *tertium datur*, ossia il pubblico a cui il poeta guarderebbe costantemente: quel pubblico che respira nello stesso ambiente in cui respira il poeta e finisce per esserne il referente continuo, nonostante lo scarto di un enorme tempo che ne segna la crisi e – al limite – l'incolmabile frattura.

Nonostante ciò, poeta e pubblico convivono idealmente congiunti nello stesso orizzonte d'intesa. E la poesia nasce alla frontiera di una reciprocità, ispirata dalla ragion d'essere di una ricerca sovente dialogica e descrittiva: e magari cronachisticamente vincolata alla colloquiale oralità della scenetta istantanea. Cantambanco (nel più alto senso della parola), in questo modo il poeta diventerebbe un cantore di storie, un *Maste Peppe cantarine* di traslata e poetica identità.

Negherò che in Tusiani ci sia anche questo? Tusiani è anche questo, ma *questo* assume nella sua opera una nuova valenza: la valenza di un dire per l'ascolto. Un po' com'è accaduto di sottolineare – in un contesto diversissimo – a Fabrizia Ramondino che in uno dei suoi libri più intensi ha confessato:

Se fossi vissuta nei tempi remoti dei cantastorie e se fossero esistiti cantastorie donne, o in tempi meno remoti quando le nonne narravano le fiabe del focolare, probabilmente non avrei scritto, piuttosto avrei raccontato a voce.⁵

Lontano dal macaronico o da misture sperimentali (perfettamente in sintonia con quel dialetto interpretabile *iuxta propria principia* di cui ha più volte parlato Brevini) e parimenti distante dallo «squisito» di cui ha parlato Pasolini, Tusiani recupera – in un contesto favorevole – la scrittura d'ascolto che qui da noi è potuta a lungo suonare come ritardataria o addirittura superata.

I suoi tempi d'opera (e operosissimi) – a quanto è dato di capire dalle date delle edizioni – sono stati non a caso due: gli anni cinquanta e gli anni settanta. Ma a fare da principio è la prima uscita, e in ogni caso la seconda non la smentisce se non nel senso che cerca un'altra

direzione per ritrovare la stessa strada. *Lacreme e sciure* (1955) può ben essere la spremitura di un distacco e può ben cantare la lirica (e persino dichiarata: «Pu' muri de nustalgia...», *Quanta vote*) malattia della lontananza, passando attraverso i *tópoi* del ritorno immaginario, dei luoghi deputati («lu cummente», la «chiazetta», la «Chiesia Matra», «Monte Castedde»), dei riti comunitari («La metenna», «Vintiquattora», «Li fracchie», il «Natale», «Li sabbuleche») e così via, fino agli emblemi di una conclamata – nativa – bontà. Non siamo poi tanto distanti da quanto ci si potesse attendere, e se mai – a fare la differenza – è la data precoce rispetto al vero e proprio *essor* – al volo, allo slancio – che il dialetto prende solo vent'anni dopo come «lingua della poesia», quantunque il pasoliniano sintagma proceda da una considerazione su Giotti.⁶

E quindi a fare il salto (apparente) è *Tireca-tàreca* (1978), che cade in una datazione altamente sintomatica e in cui già s'indovina la cifra decisiva: la discesa sentimentale nei precordi infantili (il ritorno dei sette anni, numero ricorrente), la disposizione umoristica con cui è messa in gioco la stessa presenza del poeta («Putrusine 'gne minestra / e Tusiane vè alla festa», *Putrusine 'gne minestra*), l'occhio panoramico, l'orgoglio paesano, la malizia condivisa, la cognizione di un mondo che nelle sue quotidiane storture, nei suoi mutamenti inevitabili (il «cambiamento»: «Lu Gargane jè cagnate», *Lu trene 'la Garganeca*) e persino nei suoi straniamenti o nei suoi rovesci (vedere *I' me so' presentate all'assacresa*), mantiene – pur nella consapevolezza delle tradizioni smarrite, delle liturgie mutate, dei mestieri di un tempo perduto, nei mutamenti delle stagioni, negli elogi delle nevi di una volta con tutti gli “ubi sunt” che le corredano – una cordialità di sguardo accogliente e lungimirante in cui mi pare che si mostri anche una maggiore sensibilità metaforica.

Ma ci troviamo ben accampata già anche l'esigenza dell'interlocuzione, del rivolgersi a qualcuno: «I' degne nu cunsigghie a chi me sente» (*Lu cunsigghie*), che è poi la chiave di violino di una comunicazione – come dicevo – aperta alla corrispondenza. E qui ancora una volta ad agire è l'America. Ad agire con l'esempio della “parola parlata”, della sua concretezza, della sua “materialità”, che all'incontro con una più acuta perdita di contatto – spinge a interpretare l'oralità dialettale come antidoto contro l'usura di una lingua – l'italiana – sì per la prima volta parlata, ma anche congiunturalmente e immediatamente degradabile o addirittura degradata. Un sentimento che mi

pare acutizzarsi nel terzo libro, *Bronx, America* (1991), dove l'idea del "paese dentro" e l'elogio del "canto" dialettale dominano incontrastati. E persino la nostalgia – nel momento in cui esce dichiarata, pare riscattare – nell'enumerazione – la sua stessa dicibilità. Odori, profumi, colori, e una religiosità manifesta in cui si raccoglie il massimo dell'adesione di Tusiani alla fenomenologia (e al "pianto strozzato") dell'emigrante. Ma già anche – sul finire del libro – una più manifesta ed esplicita vocazione alla storia morale, a un dire "istruttivo", che il libro degli *Annemale parlante* (1994) esplicitano del tutto.

A partire da qui diventa consequenziale che Tusiani rifaccia il poema eroicomico, riprenda la favola morale, metta in gioco il profitto di uno studio sistematico della letteratura italiana, di cui finisce per modulare una voce perduta non affidandosi certo alle modalità della parodia ma invece a quelle del divertimento morale e dell'ironia popolare o popolareggiante (le prosopopee, le filastrocche, gli indovinelli), come mostrano a meraviglia i poemetti successivi: l'ambiziosa e ingegnosa *Poceide* (1996), la favola a rima baciata *Na vota è 'mpise Cola* (1997), il poemetto sempre a rima baciata *Li quatte staggione* (1998), che adatta, dilata e rinnova gli antichi serti alla Folgòre (qui le stagioni, là i mesi e i giorni), con tanto di invito a suo modo caudato:

Belle Rignane, se tu lu vedisse,
 inte la recchia dille, sule a ghisse,
 che a Sante Marche sta nu crijature
 che, 'nnante nu retratte 'mbacce lu mure,
 ce fissa e po' ce addorme a poche a poche,
 e chiagnenne la mamma lu va a coca.

E ancora il poemetto in ottava rima *Lu deddù* (1999) che tra anacronismi, moralismi, ironie, autoironie reinventa una delle favole bibliche più popolari.

E qui mi fermerei: un po' per non risultare inutilmente elencativo, un po' anche per approfittare di un'ottava che sta là a fare bella mostra di sé, perché è consegnata alla stessa bocca di Dio:

«Ma stu puveta, stu santemarchese
 che scrive (quisse sule sape fà)
 pe funi quistu cunte inte nu mese
 r'ha fatte già 'mbrijacà e spugghià.
 I' vogghie bene a tutte ddu pajese;
 e allora, patriarca, che ima a fà?

Te vu' muri' allu bone propria mo
ch'è fenute (pe rima) lu deddò?»

Niente più che un pretesto, beninteso. E tuttavia, non un pretesto pretestuoso. Poiché so bene di non dire o di non aver detto nulla di originale rispetto a ciò che di Tusiani hanno detto i suoi più fini esegeti, ma per finire vorrei accennare almeno – se non proprio sviluppare – un argomento che meriterebbe una più lunga sosta: quello della rima, dell'uso della rima nella sua opera (e con ciò mi avvio a un *explicit* che si congiunge con l'incipit di questo mio intervento). Un argomento – quello della rima – per il quale è d'obbligo rinviare ancora a Siani e alla *Lettera a don Fernando Pessoa*, da Siani opportunamente antologizzata.⁷

Scritta in versi liberi, salvo la chiusa a rima baciata finale, che rivendica di fatto – nel verso che l'annuncia – la flagranza di un principio irrinunciabile («Abbiam tutti bisogno di una rima»), la lettera è lì a testimoniare di un'esigenza che diventa principio morale: il tutto in risposta a un'osservazione di Pessoa, citata in esergo («alle rime non bado: è raro scorgere alberi uguali, l'uno accanto all'altro»).

Niente di meglio trovo per questo che citare un passo da un libro di Stefano Levi Della Torre, *Zone di turbolenza. Intrecci, somiglianze, conflitti*.⁸ Partendo da un libro scritto da Kierkegaard nel 1840 sulla ripetizione («la ripetizione ha una parentela con la ricordanza; ma questa è volta al passato, mentre la ripetizione è volta al futuro»), la rima diventa un perfetto esempio di questo incrocio.

Ed ecco la citazione (della cui lunghezza mi scuso) dal Levi Della Torre:

È ricordanza perché, nella sequenza delle rime, quella che viene è un'eco della precedente; è previsione, perché ci prepara a quella che verrà. Come ricordanza procede a ritroso, risale, al pari dei salmoni, la corrente dei versi; come previsione, ne sottolinea il fluire. E se lo stupore è una fonte di piacere, la rima ci dà piacere in quanto ci stupisce. E lo fa in due sensi, perché due sono le fonti dello stupore: l'una è quella di imbattersi nell'imprevisto, l'altra di imbattersi nel previsto. Che cosa vi è infatti di più stupefacente di una profezia che si avvera? (È per esempio lo stupore dell'amante che dice all'amata: mi sembra di conoscerti da sempre, perché sente attivarsi i moventi originari del desiderio.) Così la grande rima ci stupisce per quanto ha di prevedibile e per quanto ha di imprevedibile: di prevedibile ha l'identico suono, di imprevedibile ha la parola diversa e il diverso senso in cui quel suono si manifesta. La rima è un'indifferenza di suono che fa attrito con una differenza di senso. È la tensione di un'aspettativa che si scioglie, emozionante come un salto acrobatico: sappiamo che l'acrobata dovrà finire in un punto, ma in quale forma ci arriverà, o, fuor di metafora, con quale parola *imprevedibile* il poeta centerà il bersaglio previsto dalla rima?

Aggiungerò a questo quanto osserva Giorgio Agamben quando parla di «scisma di suono e senso: la rima, non meno della cesura. Poiché che cos'è la rima, se non lo scollamento tra un evento semiotico (la ripetizione di un suono) e un evento semantico, che induce la mente a esigere un'analogia di senso là dove non può trovare che un'omofonia?»⁹

Ecco a me pare – quanto a Tusiani – che niente di meglio contribuisca a definirne il fare poetico. Nella rima congiungere la memoria e l'attesa, il passato e il futuro, il divertimento e l'impresa, il previsto e la sorpresa. Nella rima far combaciare *phoné* e *semantiké*, la tradizione e la novità. In quel canto di congiunzione far risaltare il piacere di un guizzo e di un possesso. E forse di poetica e narrativa verità. Ben lontani – visto che già l'ho convocato una volta – dal Pavese che decretava (tutt'altro il contesto) in una lettera a Carlo Pinelli del 4-5 agosto 1928:

in mezzo alla vita che ci circonda, non è più possibile scrivere in metro rimato come non è lecito andare in parrucca e spadino.¹⁰

Il gioco della rima può dunque corrispondere – come accade in Tusiani – a un altro mondo, a un'altra necessità. Potendo chiudere con una citazione ancora da Milo De Angelis che è già stato – un po' spiritosamente – qui convocato. Proprio De Angelis, in un dialogo dell'aprile 2004 tenuto con Francesco Napoli, così dichiarava a proposito della scelta del dialetto per la sezione *Terre gialle* del suo libro poetico *Distante un padre*:

Mi sono autorizzato, attraverso la lingua materna, a introdurre temi e suoni sospesi nel tempo, leggende elementari e commoventi, troppo elementari e troppo commoventi per il mio consueto pensiero poetico. Ed è anche, quella sezione dialettale, uno dei rari momenti in cui appare, antica e infantile, la rima.¹¹

Una testimonianza con cui si può tanto approdare quanto ripartire.

¹ L'espressione «tintinnante catena al piede» appartiene a Stefan Zweig che parla di Hölderlin (*La lotta col demone*, Frassinelli, Milano 1992, p. 74). Per una conoscenza complessiva di Joseph Tusiani e della sua opera, si veda soprattutto J. TUSIANI, *Storie dal Gargano. Poesie e narrazioni in versi dialettali (1955-2005)*, a cura di A. Motta, A. Siani

e C. Siani, Quaderni del Sud, San Marco in Lamis 2006. Ma poi il saggio di C. SIANI, *L'io diviso. Joseph Tusiani fra emigrazione e letteratura*, Cofine, Roma 1998 e a cura dello stesso Siani, l'antologia *In 4 lingue*, Cofine, Roma 2001.

² C. SIANI, *Introduzione* a *In 4 lingue*, p. 4.

³ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990, p. 260.

⁴ M. DE ANGELIS, *Lo scheletro del pesce*, in ID., *Dove eravamo già stati*, Donzelli, Roma 2001, p. 56.

⁵ F. RAMONDINO, *Passaggio a Trieste*, Einaudi, Torino 1999, p. 301.

⁶ E sia poi stato opportunamente adibito da Mario Chiesa e dal sottoscritto nel titolo dell'antologia *Il dialetto da lingua della realtà a lingua della poesia*, Paravia, Torino 1978.

⁷ *In 4 lingue*, pp. 22-23.

⁸ Feltrinelli, Milano 2003, pp. 121-122.

⁹ G. AGAMBEN, *La fine del poema*, Quodlibet, Macerata 1995, p. 8.

¹⁰ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, vol. I, Einaudi, Torino 1966, p. 49.

¹¹ Vedila in M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, La Vita Felice, Milano 2008. La citazione a p. 71. Opportuno citare, in proposito, l'ammonimento di Italo Calvino: «Invidio la sicurezza di Umberto Eco nel credere che “le forme aperte” siano più nuove delle “forme chiuse”, quando anche le forme metriche, la rima (la rima!), da un anno all'altro possono tornare ad avere un significato nuovo» (*La sfida al labirinto*, in I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980, p. 91).

POCHE PAGINE PER ARPINO POETA

L'idea che la parola sia il gesto originario si trova diffusa in Max Kommerell, uno dei più importanti critici del primo Novecento, ma – senza forzare in nulla le possibilità di estensione di un principio così altamente ma anche, almeno dopo il distacco dal circolo di Stefan George, laicamente perseguito – mi pare che si possa trovare in Arpino poeta. In altre parole approfitto del complesso concetto di Kommerell¹ per affrontare la più segreta natura del verso di Arpino, che mi pare ben corrispondere all'idea di gesto incarnato in parola, di un braccio scagliato a “scalpellare” una voce, di un «corpo in preda al linguaggio»,² come, per altra vicenda, notava Barthes in un suo saggio.

Se volessimo subito liberarci dei pur legittimi scandagli intertestuali, potremmo intanto pensare a un versante poetico che nulla abbia a che vedere – se non per qualche minima *épave* lessicale – con l'ipotetica ermetica. Ma nulla nemmeno – nonostante alcune consonanze tematiche o alcuni passaggi – con i poeti che a quella temperie non siano se non per tangenze minime riferibili: non certo Saba, non Ungaretti, non Montale. Ma nemmeno Sereni, da cui – al di là della parola esatta – la distanza si segna nel dire assai più mosso e desultorio.

Poco, in ogni caso, se non in alcune accensioni sporadiche, dell'onirismo sia di un Campana (su cui pure Arpino meditò di scrivere la sua tesi di laurea poi forzosamente orientata su Esenin), sia di una pur variegata *koinè* ermetico-surrealista, di cui nulla resta che possa corrispondere alle occorrenze di una vera e propria adesione.

Se mai – ma anche qui con i necessari distinguo – si potrebbe dire che aleggi una cert'aura pavesiana, sempre e tuttavia scorporata da un'idea di costruzione e di «monotonia» narrativa, anche se resta folgorante – quantunque qui non pertinente – ciò che Arpino annota per Pavese: «un esempio di “certo” morire è garanzia d'umanità incorruttibile o sovranamente conscia di aver raggiunto il traguardo».³ Almeno quanto resta scabramente fraterna l'immagine di Fenoglio quando Arpino ne sottolinea il «furore narrativo e stilistico»⁴ insieme con la di pari passo «immensa solitudine»⁵ di cui viene colta prontamente l'affine ineludibilità.

A prevalere in Arpino, sempre sono la coscienza e la sfida del far parte per se stesso, di cercarsi in solitudine, appunto, di parlare a sé e ad altrui (magari in veste di «pazzo pagliaccio di sé monologante», come in *A se stesso*),⁶ di spremere il succo spesso amaro e persino acre (ma mai disperato) delle sue «occasioni», di scarcerare la furibonda necessità di dare testimonianza di un carattere, di scoprire fino all'osso una davvero alfieriana disposizione di vita.

Nella poesia di Arpino a vincere – ad accamparsi – è sempre l'io. Un io certamente dialogante, bisognoso spesso del suo qualsivoglia tu, capace persino di resuscitare gli echi perduti di civiche perorazioni (si veda prima *Italia mia*;⁷ e poi quella specie di “canzone all'Italia” matrigna, che è *Urge il silenzio*:⁸ tutt'e due perfettamente allineabili, non tacendo di Dante, al filo non sempre puramente retorico che va da Petrarca a Leopardi passando per il Filicaia). E la conferma – o la verifica in prosa – è tutta nell'articolo *Io cerco un'Italia da amare*. Un'Italia ancora resistente nelle pieghe di una provincia dantesca-mente «umile», mai paga, non ancora perduta:

C'è un vecchio detto piemontese, naturalmente ironico, che dice: morire non si morirà, ma saran lunghi patimenti. Ebbene: bisogna vivere anche per correggere questi patimenti, in un'Europa piagata e vanificante, in un universo ancora talora allucinato, in un'Italia da ritrovare. Questa Italia che di colpo riconosci – civile, consapevole, umile e dotta – a Novi Ligure o a Ivrea o a Piacenza o a Grinzane Cavour o a Pescara, ma che non afferri più a Roma, Milano, Torino, dove l'esistenza da megalopoli ha scardinato (dovremmo dire: sconosciuto) il tessuto umano oltre a quello urbanistico.⁹

Un'Italia che Arpino ha a suo tempo percorso in certi suoi articoli apparsi negli anni cinquanta sul “Mondo” di Pannunzio e poi raccolti dal sottoscritto con il titolo *Storie dell'Italia minore*.¹⁰ E anche in certi libri che si possono ben considerare collaterali, persino occasionali, ma marginali no.

E parlo specialmente di *Rafè e Micropiede* (che nelle sue lettere Arpino chiamava, con riferimento più che probabile al figlio Tommaso, «Masino e Micropiede») ma poi soprattutto delle *Mille e una Italia*, libro nato per celebrare il centenario dell'Unità, di cui v'è più di una traccia nelle lettere scritte a Giulio Bollati e a Luciano Foà (a Foà: «Ho ormai il “furore da macchina” per il libro che sto finendo: e una cosa è certa – è una storia italiana per ragazzi di pura democrazia. È molto meglio del frettoloso Micropiede»);¹¹

Se mai andrà sottolineato più di quanto non accada abitualmente che l'esordio letterario di Arpino – come non di rado nel Novecento – è in poesia. Il sintomo di una ricerca di densità e di raggrumabile molteplicità che in lui farà da sestante a tutto il percorso narrativo: in parte, anzi, intrecciandosi a esso, come esercizio a lato, ma – torno a dire – non a margine. Un po' come sottolineare che anche la narrativa di Arpino aspira a un alto grado – ciò che accade ad esempio in Fenoglio – di poetica brevità.¹²

Né il mito né l'epica, in lui. Ma di certo – il legame sia con Pavese (depurato d'ogni strapavesismo), sia con lo stesso Fenoglio (investito di postuma fraternità) – è la «solitudine», che è poi sempre la condizione di chi viva la scrittura come il mandato di una necessità (basterebbe per tutte la poesia *Solo come sono*, compresa nel vol. V tra le inedite):

Solo come soltanto si può essere
in questa età, rivoltolo pensieri
mai definiti, una stracciata membrana
che avvolge mostri e terrori.¹³

È casuale che fin dal librino dell'esordio poetico, *Dov'è la luce?*, si delinei da subito la condizione esemplare? L'incipit: «Io vivo in un deserto». E più giù:

Solitudine e folla:
ecco cos'è
la mia vita.¹⁴

È pretestuoso citare a saldo la morale di *Non* nelle poesie di *Fuorigioco?*

Mi metto da parte,
distratto consumato
vittima viziata
incerottata amputata
e sola. Mi consola
questo lento destino
di leone cariato
che invecchia nella savana
e non può avere amici
e anche la minima pioggia lo strazia,
e anche un solo osso marcio lo sazia.¹⁵

Il mito – in Arpino – è la sintesi, la definizione fulminea, la crasi infallibile. Potrei sostenere – come spesso accade a coloro che esordiscono in poesia – che la poesia finisce a essere – al di là degli esiti specifici – il filo rosso che passa attraverso ogni fibra di una materia solo apparentemente diversa. Narratore di storie – ha sempre detto Arpino di sé – e non sarò certo io a smentire la veridicità di un'affermazione tanto tenace. Specie se trovo – sempre traendo dal libro dell'esordio poetico – una poesia come *Uomo*, da cui estraggo la seconda strofa:

Scorie innumerevoli portiamo con noi
e istinti pesanti
come il Fato che ci conduce.¹⁶

Parole non prive d'enfasi (nell'Arpino maturo il rischio dell'enfasi sarà tenuto a bada, appunto, dall'ascetismo della sintesi); parole in cui mi piacerebbe – e sono ben consapevole della forzatura – leggere “storie” invece che «scorie», a meno di non pensare – se la proposta non è balzana – che siano proprio quelle stesse «scorie» a diventare “storie”: di certo a muovere il dire di un lirismo ruvido e fantasioso, in cui – almeno al principio – si incuneano ancora giovanilissimi “ungarettismi”:

Fuga di brezze
cui affidare
l'onda dei miei sogni
nel buio.¹⁷

A prescindere dalle mie più personali ubbie, quanta scrittura – quante parole strizzate, quante immagini chiuse a scatto – in quelle storie: lo scatto di «belva in agguato» per scoprire all'improvviso «dove, come, perché, quanto, in qual modo l'uomo è infelice».¹⁸ Fino alla confessione più scoperta, netta e risolutiva:

Non intendo difendere il romanzo visto come “genere” o come “prodotto”, intendo difenderlo come luogo di proporzioni e significati poetici altrimenti inespriabili.¹⁹

La grana della voce di Arpino-poeta è una confessionalità ovviamente trasposta, un bisogno di scandaglio che dalla fenomenologia del reale (le sue partenze sono spesso, se non sempre, legate alla quotidianità, ai luoghi e alle stagioni del vivere, ai paesaggi più domestici, al «gioco dei momenti»). Come vedo in *Paese mio*:

Paese mio, mi hai avuto a vent'anni,
 allora mi rigiravo nel tuo strame
 come un allegro vitello,
 mi grattavo la noia
 ai tarocchi dei caffè,
 imparavo a conoscere il gioco dei momenti
 e il fiume delle cose e le pietre dei cuori.²⁰

Si genera da qui il filo rosso di un'afflizione che tuttavia non giunge – come dicevo – a disperazione, ma va in cerca della ragione e del senso delle cose. Vedi per questo *Il tavolo del poeta*:

Se non domandi non darai mano a sanare
 la piaga che è il mondo, la piaga che sei tu,
 se non recalcitrai almeno una volta
 non schiverai gli abissi delle parole difficili
 dove tutto si muta e s'inganna,
 se piegherai soltanto il capo sulla mano
 non ti resterà che te stesso, e sarai morto, e addio.
 Allora vai per la città, interroghi,
 a lente, imprecise risposte
 devi sapere aggiungere una coda,
 devi sapere dare una ragione, un senso.²¹

All'andamento palesemente prosastico e precettistico dell'«esercizio» (piuttosto che del molto più compromesso «engagement») ben s'addice – ancorché forzosamente – il «sempre, ma sempre» di *Bella la terra*:

Ma io ti amo al fondo del mio cuore
 dove tu non sai, non arrivi, non posi,
 dove il tuo nome si ripete in echi
 che io insegno sempre, ma sempre.²²

Sempre nella poesia di Arpino si trovano i nodi di una tempra, di un «carattere» attento ai suoi punti di renitenza, ai suoi tratti di resistenza, o ancora – e ancora alfierianamente – all'*humus* di quella radice della «pianta-uomo» in cui s'annida – nonostante tutto – il «lievito» di un «eroe» piagato ma irriducibile.²³ E ancora:

Unica gioia
 a te vitale è resistere alla vita.²⁴

E tanto più quell'essere «cattivo» per essere «vivo»,²⁵ equivalente a quell'essere «molesto», ossia «onesto».²⁶ In ogni caso, realismo e colloquialità. Di certo nessuna aura magica, e tanto meno liturgica (la liturgia del *sanctus sanctus sanctus* di cui parlava Auden).

Nella necessaria scansione dei tempi – ossia nelle tre o quattro stazioni in cui si può scandire l'intero itinerario poetico – solo il primo tempo mostra il suo tributo al tempo (e alla giovinezza acerba) in cui è stato partorito. Né si potrà tacere della perdurante vena satirica (quello che Arpino chiama il «libero gioco dell'immaginazione morale»),²⁷ che prende vie sempre più epigrafiche ed epigrammatiche (epitaffi non esclusi), per convivere con un *à côté* dialettale, che ha una sua forte vena – forse proprio in virtù di una sua siderale distanza dalla tradizione locale – di libera invenzione, di ricreazione maliziosa e divertita, dove a tratti balenano quelle figurine di un *antan* popolare che sembrano incarnare – di certo meno pateticamente – il lontano amore di *Pensiero*, una poesia della prima raccolta:

Io amo gli uomini che il tormento ha sospinto
sugli orli della vita e come naufraghi
vagano senza una meta.²⁸

Nel pur piccolo riferimento ai tempi (dalla più acerba raccolta d'esordio, a *Barbaresco* a *Il prezzo dell'oro*, di certo la raccolta più compatta e pensata, ai più o meno aguzzi *divertissement* successivi), mi pare degna di essere citata – non foss'altro che, da un lato, come cenno documentato di un interesse dorsale, e dall'altro, *pro domo mea*, o perlomeno della mia, spero, onestà di critico – una lettera di Arpino a Sereni del 3 settembre 1956, in cui si dice tra l'altro:

Ho scritto una gran bella poesia in tutta questa estate e la voglio aggiungere alla raccolta per lo SPECCHIO, di cui ho chiesto ultime notizie a Mondadori. È certo che non firmerò alcun contratto per i racconti – se li vorranno – finché non vedrò chiaro per la collocazione delle poesie, a cui tengo molto di più.²⁹

E per ora può bastare.

Ma per concludere questo breve e assai provvisorio intervento, non resisto a far riferimento a un testo che considero centrale, se è vero – com'è vero – che uno dei nodi cruciali della vita stessa di Arpino è stato – in prosa non meno che in poesia – il rapporto con il padre, «paracarro inevitabile».³⁰

Un rapporto difficile che altri rapporti tra padri e altri figli fa venire in mente per altri scrittori: emblematica testimonianza la *Lettera al padre* di Kafka, che Giacomo Debenedetti convocava a proposito di Tozzi (ma che potrei prolungare con un nome in questo senso gravemente implicabile come quello di Sebastiano Vassalli). Non propriamente – nel caso di Arpino – un inesorabile atto d'accusa con altrettanti capi d'imputazione, ma certo un bilancio che in poesia dà le risonanze più persuasive.

Nel caso di Arpino il frutto poetico diventa una poesia che ha l'andamento del poemetto, *Canto per il padre ingannato*.³¹ Diviso da «un greve spazio nemico», il figlio chiede al padre di discutere – prendendo sosta «alla curva del viale» – del *suo* «antico inganno». Un modo per rimemorare alcuni momenti di una vita comune e lontana, ma anche per fare conti («Tu che, padre, facesti me diverso / e ribelle, non hai colato nel mio stampo / la dura forza che bilancia un uomo»), per evocare i segni di una diversità impreveduta («Fui io il tuo impreveduto, il paragone assurdo»), che in forma narrativa si configura come un drammatico gioco del rovescio:

Ognuno cercava di forzare al massimo, in silenzio,
l'esempio da contrapporre all'avversario.³²

Ma poi anche, alla fine, in un antagonismo che si converte in *pietas*, in una sorta di rasserenata e virgiliana immagine di salvezza e di rinnovamento:

Ora so che non potrò scampare
se non ti traggio in salvo con ogni tua cosa.
Ti devo portare sulle spalle fino all'incendio
che abatterà le porte e rifarà nuovi,
e ogni volta mi fermerò, volterò il capo
per dare acqua alla tua lunga stanchezza.
Colpa errore discordanza non avranno senso
se con le mie mani non darò forma
e frescura alla vita che ci aspetta,
dove anche tu dovrai stupire e dormire.

Vedrai rinnovarsi in più tempi
la mia giovinezza ostinata.³³

Nei limiti di un'analisi che richiederebbe ben altre e più approfondite sonde interpretative, direi che in questo testo Arpino abbia

trovato la perfetta misura della sua vocazione di poeta: al risarcimento affettivo, la larga e generosa sapienza di versi che congiungono narrazione e lirismo, confessione e speranza in un annuncio a cui – nonostante le tante e rabbiose cadute di credito, le tante e contraddittorie tensioni di vita – Arpino non è mai venuto meno.

¹ Vedere almeno *Il poeta e l'indicibile* a cura di G. Agamben, Marietti, Genova 1991.

² *Il gioco del caleidoscopio*, in R. BARTHES, *La grana della voce*, Einaudi, Torino 1986, p. 196.

³ G. ARPINO, *Pavese: poeta non profeta*, in *Opere*, vol. V, a cura di B. Quaranta, Rusconi, Milano 1992, p. 1421.

⁴ *Fenoglio: un piemontese di campagna*, *ibi*, p. 1426.

⁵ *Ibi*, p. 1425.

⁶ In *Poesie disperse*, *ibi*, p. 368.

⁷ *Ibi*, pp. 353-354.

⁸ *Ibi*, pp. 374-377.

⁹ Nella sezione *Autoritratto*, *ibi*, pp. 1288-1291. La citazione a p. 1290.

¹⁰ Mondadori, Milano 1990. In cui vedi la mia *Introduzione*.

¹¹ *La storia dei "gettoni" di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, primo tomo, Nino Aragno Editore, Torino 2007, p. 340.

¹² Lo aveva ben compreso per tempo l'amico di Arpino, Vincenzo Abrate, il quale in una lettera da Torino del 29 novembre 1951 scrive: «Io continuo a dire che tu sei poeta di versi anche se tu scrivi e pubblici romanzi». Ma già in una lettera del 5 novembre 1951 aveva scritto, dopo avere parlato di «disciplina»: «Deciditi a pensare che tu pratici il mestiere di poeta. Non dico di avere i compiacimenti di Cardarelli ma la determinazione di Hemingway. Forse da giovani abbiamo criticato troppo il concetto di letterato. Confondevamo con il concetto di "accademico". Pensiamo molto a Flaubert ed Hemingway».

¹³ G. ARPINO, *Opere*, vol. V, p. 382.

¹⁴ *Ibi*, p. 245.

¹⁵ *Ibi*, p. 424.

¹⁶ *Ibi*, p. 249.

¹⁷ *Ibi*, p. 258.

¹⁸ *Una confessione*, nella sezione *Autoritratto*, *ibi*, pp. 1274-1275.

¹⁹ *Ibi*, p. 1275.

²⁰ In *Poesie inedite*, *ibi*, p. 388.

²¹ In *Poesie disperse*, *ibi*, pp. 355-356.

²² In *Poesie inedite*, *ibi*, p. 389.

²³ *Su un foglio bianco*, in *Poesie disperse*, *ibi*, p. 369.

²⁴ *A se stesso per un compleanno*, *ibi*, p. 366.

²⁵ *Perdono*, in *Fuorigioco*, *ibi*, p. 415.

²⁶ *Le bonheur de ce monde*, *ibi*, p. 427.

²⁷ *Autoritratto*, *ibi*, p. 1276.

²⁸ *Dov'è la luce*, *ibi*, p. 247.

²⁹ La lettera, inedita, proviene dalla Fondazione Sereni di Luino e mi è stata fornita con grande gentilezza da Barbara Colli, che ringrazio. Va da sé che per un discorso più dettagliato e minuzioso sulla storia anche esterna della poesia di Arpino, molti altri

cenni alle poesie andranno desunti dal già citato *La storia dei "gettoni" di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, tomo I (Nino Aragno Editore, Torino 2007), così come – e non mi limito che all'edito, perché nell'inedito molto andrà ancora scavato e scovato – molto più che cenni andranno presi a prelievo dalle citate *Lettere a Rina, 1950-1962*, a cura di A. Sisti e R. Zanini (con mia *Introduzione*), Nino Aragno Editore, Torino 2013.

³⁰ *Confessione d'autore*, in G. ARPINO, *Opere*, vol. V, p. 1311.

³¹ *Il prezzo dell'oro, ibi*, pp. 347-350.

³² La citazione a p. 349.

³³ La conclusione del "canto" alla p. 350.

«NELL'ARCANO DELLA VITA» DI UMBERTO BELLINTANI

Sarà “dunque” da un quasi irresistibile bisticcio che possiamo partire per parlare della poesia di Umberto Bellintani? Da quel «natio Gorgo selvaggio» che ne costituisce la partenza e il ritorno? La non mai smentita necessità della verifica *in loco*, della lettura a contatto non già (o non solo) con un testo, ma con un più concreto e fenomenico pre-testo? Con l'insistita residenza di un reduce che gioca a rimpiattino, e che elegge, avendo molto visto e molto vissuto di tutto ciò che gli sta intorno e più in là? Non sarà forse vero – anche per Bellintani – che il pur torvo amore di Gorgo diventa definitivo perché anche Bellintani viene da qualche lontananza? Così come l'amore di Mario Lodi per il non remoto e cremonese Vho (di Piadena) o quello di Giuseppe Tonna – poetico prosatore di un meraviglioso padano e di un fantastico popolare di commovente vigore – per il più prossimo e parmigiano Graminazzo.

Nel mio “dunque” incipitario – beninteso – non c'è tanto la de-rogà a una regola grammaticale, ma piuttosto l'idea di partire da un principio che presuppone tutta una compagnia di osservazioni preliminari a loro volta ineludibili: intendo dire le pagine che compagni preziosi hanno così persuasivamente intessuto sulla presenza dell'amico scomparso: Artioli, Cappi, Erbesato, Toni, Baguzzi, Lamberti, ma poi Parronchi, *in primis*, o Pratolini o Sereni, se penso ai carteggi, e altri che non mi riesce (né è il caso) tutti quanti di elencare. Di fatto il discorso deve pur partire (d'obbligo) da loro, quantunque lo si deva poi dipanare a contatto con le bibliografie dei critici di una pur non sempre così definibile “ufficialità”. Soprattutto in ragione del fatto che Bellintani si presta a essere un caso esemplare di conflitto metodico: come a dire – a dispetto delle cronologie – Sainte Beuve *versus* Proust.

Stare con Sainte-Beuve – nel caso di Bellintani – è quasi scontato. Ma anche stare con Proust non sarebbe – nel caso suo – così disdicevole. Perché lo sottrarrebbe – non volendo di certo escludere passaggi fondamentali come il magnifico carteggio con Parronchi¹ – alla pur feconda pietà di un avvistamento amicale, alla pur lodevole trama dei lunghi addii, al pur rustico cerimoniale della memoria che si consuma

in aneddotica, o che inciampa nel passo corto (e almeno un po' auto-celebrativo) dell'“io c'ero” o del “c'ero anch'io”. Tutto ciò sottolineo per non sottrarmi alle mie personali debolezze di infante della Bassa (una Bassa padana del principio, quando il Po comincia a prendere aria di fiume, appena dopo la confluenza del Pellice che viene dalle vallette austere dei *vaudois des Alpes*). Un infante che ha assorbito le stesse atmosfere dei luoghi di Bellintani così religiosamente rivisitati e documentati nel “percorso fotografico” di Piero Baguzzi: soprattutto la casa, l'argine, la campagna (da noi certo più prossimo il respiro delle montagne).

Da quelle pieghe e plaghe provengo anch'io (in qualche modo “c'ero anch'io” che pure non c'ero) e la fraternità fluviale e padana – ben più dentro, nel “gorgo”, di ogni “padanità” populisticamente conclamata – ha agito e continua ad agire, predisponendomi a un ascolto indubitabilmente propenso. Del resto contro ogni retorica populistica si era ben scagliato per tutt'altra ma non proprio incompatibile vicenda (in questo caso bellica): «Popolo qui, popolo là»,² con riferimento a un modo di dire tanto demotico quanto – in terra d'aie e porcilaie – facilmente allusivo. E metto qui fine – non senza ironia – alla forse troppo lunga premessa.

Vengo pertanto al merito. Al merito della poesia di Bellintani. Che ci viene consegnata – al di là delle lodevolissime aperture molto più che integrative di Suzana Glavaš – da una – in buona sostanza – coppia di titoli su cui conduco la mia pur picciola ricognizione: al di là dell'esordio del '53, *Forse un viso tra mille*, e due anni dopo di *Paria* (ripresentato nel libro mondadoriano del 1963, *E tu che m'ascolti*), voglio dire proprio il titolo del '63 e poi il titolo che viene dopo il grande silenzio editoriale di trentacinque anni, ossia l'ancora mondadoriano *Nella grande pianura* (1998), a un anno appena dalla morte. Nel mezzo un fare tanto isolato quanto consapevole, in cui devono essere inclusi sia il dispetto anti-istituzionale dell'uomo che non si avvale di nessuna protezione gregaria (chiesuole e conventicole), sia lo scavo sempre più solitario e radicale del poeta che indaga un universo del tutto autosufficiente.

Da un lato la persuasione di un mondo a cui restare fedele al di qua di ogni avventura o giro di valzer extra-territoriale (dice bene un suo recente cantore, Guido Conti, autore di un libro d'esordio, *Il coccodrillo sull'altare*, che forse a Bellintani deve qualcosa: «Non aveva paura

di citare passerì, vento, sole, fiume, terre, soli e cieli infuocati, come se le avanguardie letterarie non fossero mai esistite».³ Dall'altro lato la consistenza di un giacimento pieno di brividi metafisici – sia detto con tutto il necessario pudore per un temperamento apparentemente incompatibile – se volessimo virare ciò che ancora Conti scrive:

Bellintani è un poeta che vedeva, nella rana spiacciata sull'asfalto, l'assenza di Dio.⁴

Volessimo virarlo, dicevo, in un ben più filosofico e strabiliante rovescio: Bellintani è un poeta che vedeva, nella rana spiacciata sull'asfalto, l'essenza di Dio.

Tutto ciò corrisponderebbe ai giochi dell'impasto in cui si esprime la visionarietà di un mondo fatto di cose sicuramente domestiche e consuete, perfettamente domiciliate nel loro habitat e per di più colte nel momento del loro declino («pezzo di latta», «vecchio manubrio», «vecchia ciabatta», «segno sul muro», «vecchio catino»),⁵ ma di presenze più commiste e a un tempo funzionali («capra», «pecora», «zappa», «pietra» ecc., nella tiritera *Le mie parole amate*,⁶ cui voglio aggiungere la «secchia di legno / con l'acqua da bere» appartenente alla poesia che Bellintani mandò a Sebastiano Vassalli l'8 settembre del 1990).⁷ Cose per altro che diventano – per virtù di poesia – emblemi oggettivi e immediati di un enigma, di un'abissale circolarità. Non solo, del resto, la “rana schiacciata”, ma i cinque gattini decapitati di *Tutte rosse le mie mani* (in *E tu, che m'ascolti*), che consuma l'orrore di una mattanza – vorrei anche aggiungere, non inconsueta nel mondo delle nostre campagne – in uno (straniante-straziante) dissidio di filastrocca o di canzone.

Ciò che mi sembra degno di essere sottolineato è che non bisogna fermarsi – nel caso di Bellintani – al *quia* di un mondo che gli oggetti possono dire meglio di tante parole riflesse e riflessive. Perché attraverso quegli oggetti Bellintani – il suo io poetico – disegna, modella, impasta tutto il suo bisogno di smuovere la coscienza acuta dell'unità che non dirò cosmica (nonostante «gli usignuoli delle stelle», che è una pur bella, pascoliana, sinestesia, e nonostante i notturni o le stellate o le lune frequenti) ma più propriamente panica o panteistica⁸ (epica l'espansione «nella grande pianura» e sentimentale la lontananza del sé bambino che corre «negli orti / a braccia aperte per cingere universi / in poco e nulla di spazi e di farfalle»), o – ancor meglio – drammaticamente mitica, figurale.

Com'è nella rustica e rurale parabola della mucca «sulla vetta della montagna» (sempre in *E tu, che m'ascolti*), che muggisce a chi sta sopra e muggisce a chi sta sotto, affascinando ogni spirito e incutendo un gran timore, ma che poi – proprio mentre le lanterne si accendono nella notte per andarne in cerca – scende a valle e attraversa il paese «come sempre aveva fatto col suo silenzio bovino»: magnifica rappresentazione di un annuncio che sa così ben congiungere in forma di immagine visionariamente *naïve* l'irriducibile ambiguità degli opposti: basso e alto, giorno e notte, grido e silenzio; l'inascoltata presenza del quotidiano da un lato, il bisogno (ottuso?) del miraggio o del miracolo (chagalliano) dall'altro.

Non mi pare che nemmeno si deva dare troppa fede alle dichiarazioni fin troppo compiaciute di un poeta («cantante di povera chitarra»)⁹ votato all'umiltà dei mezzi e alla semplicità accogliente del respiro breve, come cercatore di parole non trovate. Ma piuttosto accreditare la disparità di una voce che cerca di coniugare la mitezza gentile e l'esplosione incendiaria (*La tortora e l'uragano*, in *Nella grande pianura*):

Amante come sono della bufera vorrei vedere il mondo
 avvolgersi di fuoco,
 e ogni uomo urlasse d'ebbrezza,
 ogni uomo fosse un incendio nell'incendio,
 e nel mattino una strepitosa mattina,
 un rullo di tamburi della guerra,
 un uragano.¹⁰

Le date – d'altra parte – hanno il loro destino non meno dei libri e degli uomini a cui restano congiunte. Il 1963 è data quanto mai sintomatica, ma non è meno sintomatica la data della morte che viene ad appena un anno dal titolo maggiore. Per un verso c'è la distanza siderale da ogni pretesa di colpire il mondo colpendone al cuore il linguaggio, di seguire parole d'ordine – al di là di ogni necessario distinguo – accettandone il «babelismo smitragliato» (Zanzotto). Per altro verso la necessità di andare oltre la fissazione di un canone che s'indurisca in fissità (come a dire un Bellintani perenne rifacitore di se stesso, frutto di coazione (stilistica) e di pur volontaria coattività (ambientale). E in questo senso mi pare che meglio Suzana Glavaš avrebbe fatto a ordinare cronologicamente invece che tematicamente le poesie raccolte in *Se vuoi sapere di me*, perché il meritevole e op-

portuno apparato finale meglio sarebbe stato esaltato dalla sua consacrazione, per così dire, *in re*.

Di certo vale ciò che la Glavaš dice a proposito del suo primo incontro col nome di Bellintani alle lezioni di Machiedo («generazionalmente ai margini del neorealismo lirico»),¹¹ se solo – per spigolatura – agli arcaismi residuali, di tipo connettivo e lessicale (da «ivi», «lungi», «pei», «pel», «or», «seco», «ignudi», «ristà», «si dorme» riflessivo, «ode», «proda», «spare» nel senso di «sparisce»), i troncamenti frequenti («sapevan», «dilagan», «siam», «franger», «ripassar», «ritornar», «ancor», «cambiar», «por»), elisioni ritmiche («ch'è», «m'hanno», «l'invadeva»), la caduta sintomatica dell'articolo davanti al nome, le tante e studiose prolessi. Tutti segnali di uno scarto che resta consegnato alla storia della poesia italiana tra ermetismo e neorealismo, tra perduranti stilemi di una poetica spesso ibridata, che aveva tuttavia in certi esiti di un Saba oramai – dopo tanta, potrò dire «gavetta»? – pienamente, ma non senza equivoci, assimilato.¹² Ciò che mi induce a fare una citazione indubbiamente pleonastica e dunque scontata, ma didatticamente istruttiva convocando qui il Calvino della prefazione alla nuova edizione (1964) del suo *Sentiero*:

mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere.¹³

Con ciò non intendo affatto – sia beninteso – assimilare l'esperienza poetica di Bellintani a tanto accanito esercizio di stile (tanto meno in vista di una «pagina bella» e «letterata»), ma sì sottrarla al rischio di una spontaneità che può risultare alla fin fine un po' ipocritamente e istituzionalmente fuorviante.

Dico meglio: fare di Bellintani un «nativo» o un «sorgivo» (ascoltandone, infine, un po' troppo le dichiarazioni diminutive di ingenuità e di ignoranza: e ne è una bella prova proprio il carteggio con Parronchi quando Bellintani corregge certe imprecisioni critiche dello stesso Parronchi su di lui), per un verso fa di lui un poeta degno di ascolto, ma per altro verso finisce per costringerlo nel ben definito ruolo di *outsider*, tacitando così la coscienza critica dei (da Montale a Ferrata al meno adesivo Fortini) pur nobili recensori. E dunque si sconti – com'è necessario – dalla dichiarazione di Calvino quel tanto di eccesso formalistico che in Bellintani non esiste, ma si tenga conto della sua collocabilità – come potrei dire? – “climatica” in un tempo

(*l'air poétique*) che non può essere omesso o disdetto, specie da chi è così pronto ad accogliere le dichiarazioni di inadeguatezza che Bellintani profonde a piene mani nelle sue lettere.

Di fatto a costituire una costante nel mondo di Bellintani – al di là della sua “poetica” del «guscio»¹⁴ – sono Gorgo e la sua gente – gli ultimi, i “paria”, i fraterni –, un mondo che non diventa il luogo delle descrizioni (come a dire un presepio di figure e di situazioni), e tanto meno di quelle che il carteggio con Parronchi autorizza a chiamare «decorazioni»,¹⁵ ma invece il luogo delle interrogazioni e delle tensioni radicali, che discendono gli evi, che convocano il passato più remoto – per onto e filogenesi: leopardianamente l’infanzia e il primitivo – restando congiunte al senso laicissimamente religioso della vita e della morte come scienza – per eccellenza dialogica, e di certo ereticale – di un divino – di Dio – chiamato più volte in causa (né starò a fare citazioni in proposito) anche per la via di un bestemmiare documentabile e sicuramente incoativo (del principio) ed esistenzialmente volitivo (“Gorgo Dio” verrebbe da bestemmiare a nostra volta con bisticcio forse infelice, ma non senza qualche ragion d’essere). E ben ritornerebbe qui – in positivo – l’idea dell’«Uno-Tutto» dell’«A-matissimo Hölderlin!» nella lettera a Parronchi del 25 ottobre 1947 (assai ben annotata da Caterina Guagni).¹⁶

Gorgo è un presupposto, che consente di entrare ogni volta *in medias res* (i tanti incipit in “E”, a cominciare dal titolo emblematico *E tu che m’ascolti*; famiglia a cui appartengono i non meno frequenti deittici). Di una possibile incetta mi limito a proporre – ibridando – qualche frammento: «Ma il dolce sentire ora il cielo», «In questo nostro mondo», «Questa marea di formiche», «E poi la rumoreggiante onda condusse il suo impeto», «E tu sei Spartaco, l’astuto briconcello», «Qui mi ritorni», «E fu il tempo e lo spazio inondato dai ragni», «E un giorno in una torbida», «E allora il Cristo salì al Calvario», e non prelevo che dal libro *E tu che m’ascolti*, perché altrettanto potrei da *Nella grande pianura* e oltre. A cominciare dal componimento inaugurale: «Fermiamoci un momento, amici. / Quest’albero era / quando ancora non erano / i nostri padri i nostri avi».

Ancora più evidente è la vocativa – e giustappunto dialogica – presenza del “tu”. Un tu attivo e un tu duplicativo – autoriflessivo – che incarnano ogni fibra dell’esistere come esperienza di poesia. E di cui «Fermiamoci un momento, amici» è la più perfetta espressio-

ne. Per non dire dell'“o” vocativo che si scioglie spesso in un “oh” esclamativo di stuporosa tensione. Modalità a cui – con un poco di violenza esegetica – apparento anche l'evidente e portante costanza delle figure di ripetizione, l'anaforica necessità di ribadire, l'insistenza ritmica, il bisogno di musicare, di dare voce (anche corale) all'io che va incontro alle mozioni e alle urgenze del suo ineludibile mondo interiore.

E a proposito di “voce”, ancora farei un'osservazione – mi pare – non inessenziale. In anni predisposti (sia al suo esordio, sia, più avanti, nel cuore del suo silenzio più fruttuoso) Bellintani – a quanto mi risulta – non cede alla pressione dialettale, non concede nulla all'alfabeto dei suoni che si radicano nella terra in cui il suo mondo consiste. La voce della sua poesia rimane indenne – comunque li si voglia e possa giudicare – da quelli che Vittorini – sbagliando – chiamò per Fenoglio gli «afrodisiaci dialettali». Gli stessi a cui anche Pavese – pur conoscendone gli afrori – restò fino alla fine avverso.

Nelle molte ipotesi che ci si potrebbe pur ingegnare di proporre, a me pare che la più persuasiva sia dettata proprio dal “*pathos* della distanza” di cui – a causa della sua immersione – Bellintani avvertiva la necessità. Come a dire l'invenzione di una lingua che desse nobiltà al programmatico “sottomondo” del paese “che dico”. Tutto il contrario di un rifiuto o di un disdegno. Ma invece il coraggio – che fu anche di Tonna, che torno a convocare – di dare più forte voce al dove attraverso le risorse linguistiche dell'altrove che l'italiano ha sempre rappresentato. E d'altra parte vorrei aggiungere un'osservazione. E cioè che la “dialettalità” di Bellintani è nella dura scorza dei suoi versi, nella ruvidezza della voce – nella sua «rude e forte classicità»¹⁷ – più che non nella scelta quasi obbligata del mezzo.

Ma qui – ne ho precisa consapevolezza – mi sto muovendo tra le ombre di un tema che andrebbe trattato con maggiore cognizione documentaria. E che lascio – dunque – alla mai finita esigenza di approfondire per interpretare. All'inesausta consegna degli accertamenti dovuti. Sainte-Beuve *versus* Proust, ma anche – spero – Proust *versus* Sainte-Beuve. Come – almeno per principio – volevasi dimostrare.

¹ U. BELLINTANI, A. PARRONCHI, *Al vento della vita. Carteggio 1947-1992*, a cura di C. Guagni, introduzione di M. Biondi, trascrizioni a cura di E. Bruschi, Olschki, Firenze 2011.

² Vedi *Nella grande pianura*, Mondadori, Milano 1998, p. 90. Sulla questione dell'appartenenza di Bellintani ai suoi luoghi (e sulla questione Proust/Sainte-Beuve), mi pare opportuno citare il Goethe epigrafico del *Divan occidentale-orientale*: «Chi vuole comprendere la poesia / deve andare nella terra della poesia; / chi vuole comprendere il poeta / deve andare nella terra del poeta» (J.W. GOETHE, *Tutte le poesie*, edizione diretta da R. Fertonani con la collaborazione di E. Ganni, vol. III, *Divan occidentale-orientale*, Mondadori, Milano 1997).

³ G. CONTI, *Il grande fiume Po*, Mondadori, Milano 2012, p. 301.

⁴ *Ibidem*. Sulla questione di Dio si veda ora il carteggio con don Primo Mazzolari, in appendice al volume delle poesie di U. BELLINTANI, *Forse un viso tra mille*, a cura di E. Malagò e N. Roveri, Passigli, Firenze 2014.

⁵ *Caro vecchio manubrio*, in U. BELLINTANI, *Nella grande pianura*, pp. 72-73.

⁶ *Le mie parole amate, ibi*, p. 137.

⁷ Pubblicata da Vassalli con il titolo *Un inedito di Umberto Bellintani* nel volume *La Chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli*, a cura di R. Cicala e G. Tesio, Interlinea, Novara 2003, pp. [50-51].

⁸ Così Marino Biondi nella sua bellissima introduzione al carteggio *Al vento della vita*. Un'introduzione che ha il grande merito di inseguire Bellintani dentro il suo carteggio, *iuxta propria principia*.

⁹ Citazione da *A passo di strada* in U. BELLINTANI, *Nella grande pianura*, p. 74.

¹⁰ *Ibi*, p. 89.

¹¹ La citazione sul «neorealismo lirico» in S. GLAVAŠ, *Se vuoi sapere di me*, in U. BELLINTANI, *Se vuoi sapere di me. Poesie inedite*, a cura di S. Glavaš, La Mongolfiera, Doria di Cassano Jonio (Cosenza) 2006, p. 11.

¹² È quanto esprimeva Vittorio Sereni ad Alessandro Parronchi in una lettera citata in nota al carteggio *Al vento della vita*, facendo per Bellintani i nomi di Quasimodo e di Saba. Ancorché io sia interamente disposto ad accogliere la decisiva precisazione di Parronchi a Sereni: «Tornando a quel che mi dici del Bellintani: amerei, per scrupolo di serenità, aggiungere che io non ci sento gli influssi che tu dici – Saba e Quasimodo –. Non è tipo da subire influssi veri e propri, almeno intesi nel senso in cui essi diventano determinanti, ma solo può forse scaricarsi in una poesia dell'impressione avuta da una recente lettura» (citazione dalla nota 7 alle pp. 13-14).

¹³ I. CALVINO, *Prefazione* a Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. 8.

¹⁴ Espressa nella lettera a Parronchi del 26 agosto 1947 (*Al vento della vita*, p. 7) e poi ribadita: «“Saper vedere”, ha scritto, mi sembra, Marangoni. Ma io so vedere, e come! il triste è qui, nell'aver veduto. Brutto come essere usciti dal proprio guscio, essersi allontanati un po' da lui: allorché si viene costretti a ritornarvi dentro si sente che non ci si sta più comodi; ci sentiamo ingrossati fatti più lunghi, e duole una gamba, un occhio, l'orecchio; si tenta d'uscire, ma ecco: questo che tiene stretto e l'altro che non ti molla».

¹⁵ Come accade nella lettera a Parronchi del 12 maggio 1948 (ben considerata da Biondi) a proposito della ricerca dell'«uomo» che sta ben al di là delle sue manifestazioni occasionali: «Troppo spesso si dimentica quest'«uomo» e lo si dipinge e si modella come un ciclamino, una rosa, una nebbia, un mattino, una sera ecc. – e così diventa un soprammobile – di gusto, se vuoi, ma sempre un soprammobile, un accordo di linee colori volumi, insomma decorazione» (*Al vento della vita*, p. 72).

¹⁶ *Ibi*, p. 25.

¹⁷ M. BIONDI, *Introduzione* a U. BELLINTANI, *Al vento della vita*, p. XXXV.

SGUINCI

AMEDEO GIACOMINI NEL GREMBO DI SATURNO

Fu Aristotele a postulare la connessione fra l'umore malinconico e il talento artistico, a fondare la legittimità del legame fra genio e malinconia. Lo ricorda Rudolf Wittkower nel suo libro *Nati sotto Saturno* (Einaudi, Torino 1968). Una concezione che, dopo l'eclissi medioevale, fu ripresa e rivendicata sul finire del Quattrocento da Marsilio Ficino nel *De vita triplici* (1482-89). Il temperamento ambivalente «dei nati sotto l'altrettanto ambivalente pianeta Saturno – così Wittkower – era un dono divino»; la malinconia dei grandi non altro «che una metonimia per la divina mania platonica». Ampie conferme, volendo, si trovano nel volume di R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, *Saturno e la melanconia* (Einaudi, Torino 1983), che fin dal 1949 Pavese si occupava di far tradurre – da Bobi Bazlen, come poi non fu – per il suo editore.

Mi è venuto in mente leggendo, prima ancora che le poesie, il titolo della *plaque* di Amedeo Giacomini, *Tal grin di Saturni* (Nel grembo di Saturno) e, a conferma, la poesia introduttiva: «Jo, nassût di zenâr [...] / 'Ste barbare speranze / ch'a ti àfat vivi tal grin dai jesi, / grin di Saturni [...]» (Io, nato di gennaio [...] / Questa barbara speranza, / che ti ha fatto vivere nel grembo dell'essere, / grembo di Saturno [...]). Anche Walter Benjamin si considerava un malinconico, e rifiutava le etichette della psicologia moderna per appellarsi a quelle assai più segrete dell'astrologia: «Sono venuto al mondo sotto il segno di Saturno, la stella più lenta, il pianeta delle deviazioni e dei ritardi...». La traduzione è di Stefania Bertola, la citazione tratta dal saggio eponimo di Susan Sontag, *Sotto il segno di Saturno* (Einaudi, Torino 1982). Nessuna intenzione, ovviamente, di istituire confronti elettivi nemmeno a distanza; ma sì di innestare piccoli riferimenti bibliografici non del tutto improbabili. *Pro domo mea*, poiché della vita di Giacomini non so nulla, e appena qualcosa della sua poesia. Semplicemente sto con la Sontag che sta a sua volta con Benjamin: «Non si può usare la vita per interpretare l'opera. Ma si può usare l'opera per interpretare la vita». Ci sono poeti che dissimulano l'io e addirittura lo congelano nell'universo delle cose. Poeti che vivono riparati dietro le barriere formidabili del silenzio (Saturni=suturni?) e

poeti, invece, che denunciano il malessere in gridi di autoflagellazione, in bestemmie e urla di richiamo.

È del saturnino la solitudine, ma anche l'amarezza e l'angoscia che ne scaturiscono: il bisogno di gettarne l'allarme fino allo strazio di sé, all'auto-annullamento. Il canto quasi si fa trenodia: «Mi pese in cuor d'avril / la pene antighe, / il nassi da li' róbis dal murî / cussí auâl al mió jessi / ch'intal nuje si piert simpri di pí» (Mi pesa in cuore dell'aprile / la pena antica, / il nascere delle cose dal morire / così uguale al mio essere / che nel nulla si perde sempre di più).

Il prelievo è fatto sull'ultimo libro poetico di Giacomini, *Presumût Unviâr* (Presunto Inverno), Scheiwiller, Milano 1987. Il componimento s'intitola *Cjanson*. Nello stesso libro, più avanti di poco, è possibile far conto di un "frammento" (*Sclese*), che offre per davvero il concentrato di ogni discorso: «... E se ch'j' no soi dilu, 'ne volte, / ançe s'al coste sanc / (di peràulis magari o d'intensions), / e disi dal muradôr / che al fil a plomp al fide / la sô vite e la bandone / tant ch' 'a bastas la buere / a dàigi diression, / e ch' j' no soi pietôs disi / cun mé stes, ni cun nissun, / ch' j' soi chel ch' j' soi / tal mió volê jessi intant ch' j' no soi...» (... E ciò che non sono dirlo, una volta, / anche se costa sangue / (di parole magari o d'intenzioni), / e dire del muratore / che al filo a piombo affida / la sua vita e l'abbandona / come bastasse il vento / a darle direzione, / e ch'io non sono pietoso dire / con me stesso, né con nessuno, / che io sono quello che sono / nel mio voler essere mentre non sono...).

C'è tutto. Del saturnino c'è l'amarezza della solitudine, c'è l'incertezza, c'è la debolezza della volontà e c'è l'intento volontaristico dell'opposto, il «voler essere mentre non sono»; c'è infine la deriva nichilistica, il naufragio dell'essere nel nulla. Ma ci sono anche le costanti di un campo semantico paradigmaticamente costruito, come già rilevava Maria Corti introducendo *Fuejs di un an* (San Marco dei Giustiniani, Genova 1984), intorno al "vocabolo-senhal" *nuje* (nulla). A patto che lo si tenga congiunto con il cruciale consorte *jessi* (essere).

Tutto veramente si tiene, nel mondo poetico di Giacomini, a questa coincidenza. Persino il paese d'origine, *Vâr*, che è voce preromana e significa «acqua, umido, liquido amniotico», secondo la nota a pagina 81 del libro poetico omonimo (All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978): primo – a non voler far conto delle poesie di *Tiare pesante*, pubblicate l'anno precedente e ivi comprese – della conver-

sione al friulano “rivierasco” e periferico di Vildivâr (Varmo), attuale toponimo. È stato Turoldo a sottolineare subito – con passione religiosa – la presenza sintomatica: «Da notare quante volte ricorre nel canto di Giacomini il verbo “jessi” (la vera fatica, da Dio!): il dramma di “jessi”, di “scugnî jessi”, di dover-essere, e quante volte la parola “marum”: che derivi forse la sua radice dal vecchio latino “amaritudo”?» Bestemmia come preghiera, secondo Turoldo, che faceva di Giacomini un personaggio dostoevskijano; oltre a un senso epico di paese, grembo di madre e di fanciulla, impasto di terra e morte. E basterebbe tenersi allo stupendo poemetto del “frammento” di *Vâr, Scuminsâ* (Cominciare).

Poi è stata la volta di *Sfuejs* (All’insegna del pesce d’oro, Milano 1981), il libro che canta il disadattamento e la tentazione d’abisso, la comunità degli innumeri e sperduti – villonianamente – *compaigns de galles*: Agnul (Angelo), Lide Massute (Lida Stampella), Rico, Nene (Nena), Bepo Pusse (Beppe Puzza), Marie Puttane (Maria Puttana), Jàcun Filòsofo (Giacomo il Filosofo), Toni Mat (Toni Matto) e Tite (Titta). Con Tite l’io poetico di Giacomini tocca alla fine l’epigrafica ironia di un parallelismo esistenziale, che suona – pur nichilisticamente – in modi gonfi di pietà: «Jo j’ soi vignût di ca (cuj sa?), / tù tu ti sês piardût tal nuje, / mat par chêt âtris, / par mé un che / “S’è inventato un ego / da opporsi all’alterità...” / Tú “Dasein” par piàrdite, / jo madrac par sielte!» (Io sono tornato di qua (chissà?), / tu ti sei perso nel nulla, / matto per gli altri, / per me uno che / “S’è inventato un ego / da opporsi all’alterità...” / Tu “Dasein” per perdita, / io serpe per scelta!).

Quanto al titolo della raccolta, il riferimento amniotico di *Vâr* vi è ambigualmente disdetto dal contrario: *Sfuejs* come fogli, «ma anche – dal latino *solium* – stagni, polle d’acqua marcia, luoghi malsani». Qual è dunque, se non questo, il grembo di Saturno? Ed eccoci così introdotti, dopo il già ricordato e fondamentale *Presumût Unviâr* (prefato da Dante Isella), all’unitaria *plaqueette* che qui si stampa: *Tal grin di Saturni*. Luogo d’agio e di disagio insieme, luogo protettivo e nello stesso tempo ambigualmente minaccioso e minacciato, grembo dell’essere – lusso calma e voluttà – ma aperto sulla voragine del nulla. Estrapolando da due componenti diversi per farne un *continuum*: «grin del jessi – viart sul nuje».

Giacomini raccoglie nei sedici componenti di questa *suite* musicalmente franta la tensione di un percorso che si prosciuga, e sem-

bra farsi più essenziale. Vi sta al centro la saturnina indecisione: «cul mió jessi insigûr» (con il mio essere insicuro); così come la paura di essere «o pitost di scugnî jessi?» (o piuttosto di dover essere?). Vi corrono i simboli e gli avvisi di sempre, le identità fraterne e francamente vigliacche, le auto-denigrazioni («púar, scuintiât, gnarvôs», povero, smerdato, nervoso), le denunce solitarie, i bisogni di compenso («E nissun ti laude»), le amarezze, le frustrazioni, le paure torbide, le tendenze distruttive, che cito per altro da un diverso e più flagrante momento confessionale: «Setembar, mès ch’j’ preferis / e se che jo j’ preferis j’ ami, / e s’ j’ lu ami lu distrûs, / par pene di mé, soledât, marum...» (Settembre, mese che preferisco / e quel che preferisco amo, / e quando amo distruggo, / per pena di me, solitudine, amarezza...). Lo si trova in *Fuejs di un an*, ma torna qui a meraviglia. Vi corrono, ancora, le antiche preghiere, le strida impietrite, le sconfitte e infine la luce.

Anche la zoologia omologamente parla: la civetta, il cuculo, la salamandra e soprattutto la serpe, vero e proprio anello di congiunzione – mitologicamente e alchemicamente nell’interpretazione junghiana di Marie Louise von Frantz – tra mondo dei morti e mondo dei vivi, tra l’essere e il nulla. Accade di ripensare all’osservazione della Corti sull’abbondanza nel friulano delle sibilanti, poiché viene a proposito il verso del componimento *Mars* (ancora compreso in *Fuejs di un an*): «nus fâs madracs tal nuje» (ci fa serpi nel nulla).

Chi ha mai fatto attenzione finora, nel mondo poetico di Giacomini, all’uso dell’infinito e correlativamente alla risorsa davvero clamorosa dell’aposiopesi? Tutto fluttua nella sospensione e l’infinito – tempo fluido e indistinto, pienezza senza appagamento – costituisce la risorsa-base di una grammatica del sogno e della nostalgia, della resistenza e della diserzione. Dicevo però del prosciugamento e della musica scabra a cui Giacomini tende in questa *plaque*. C’è dentro la vertigine cupa di un sentire squartato (squarciato), ma anche l’attesa di una luce a venire.

In questa *comedia* minima la festa nasce – più che altrove – dal trionfo della catastrofe e dal “malumore”.

SU PAOLO BERTOLANI

Paolo Bertolani non è certo uno scrittore di atmosfere rarefatte. Attaccato alla sua preda e alla sua proda lericine divora ossi di parole dialettali come un cane che nasconda la tenerezza col digrigno. Può ben essere ripetuto per la sua poesia ciò che Seamus Heaney afferma della poesia di George Herbert: così sicuramente domiciliata entro la voce e la cultura nativa. Ma nemmeno quando Bertolani scrive in prosa e in italiano (con il *Racconto della contea di Levante* ebbe nel '79 il premio Comisso) il tratto tradisce mai la concretezza di un ambiente ad altissima definizione. Ecco perché può stupire che questa mia nota parta da un racconto apparentemente marginale, *Il vivaio* (2001), che Bertolani ha pubblicato da poco presso Il Melangolo nella foggia d'un esercizio genericamente mitteleuropeo, perché a congiungerlo alle radici più lontane è un desiderio di scarnificare i dati della realtà fino a coglierne l'ultima «fatéssa», l'ultima figura.

Il racconto si modula (più di quanto non si modelli) su alcuni aspetti della vita del grande scrittore classico-romantico Heinrich von Kleist, esile traccia di suggestioni tenute su un registro di concordanze remote. Ne è protagonista uno scrittore che si chiama Heinrich Kars (un *alter ego* che è a un tempo *alter ego* di Kleist e, nonostante la terza persona, un *alter ego* dell'autore).

Lo troviamo da principio in preda agli spasmi di una natura nervosa ed eccitabile mentre aspetta una carrozza che lo deve portare nella città di Uccla per incontrare la fidanzata. La storia dei fatti minimi di un viaggio, che si compie tra ritardi e piccole sorprese dentro un paesaggio inquietante e mutevole, s'intreccia alla storia dei ricordi, delle fantasticherie, dei sogni (un sogno finale, ultimo, freudianamente perturbante), che il giovane scrittore avvita alla sua ossessione egotistica continuamente sospesa tra identità e alterità. Chiuso a riccio in una solitudine ostinata che patisce rare e fragili eccezioni, Kars scrive lettere alla fidanzata, alla sorella, e ripensa a incontri (uno, deludente e decisivo con Goethe, che nel racconto resta semplicemente inciso nelle iniziali del nome), spremendo il succo della propria poetica che conduce alla trasparenza di una tragica rivelazione, perché la chiarezza è terribile e la ricerca di ciò che non è che semplice può riservare

il più mediocre dei risvegli o la più sconvolgente delle sorprese. Di fatto Kars non incontrerà la fidanzata, che gli ha lasciato una lettera d'addio, prefigurando lo stesso passo d'un addio più radicale che il giovane scrittore sta per dare alla vita.

In un gioco di sottili rimandi il racconto s'incastona come un piccolo romanzo *en raccourci*, inscrivendosi senza sforzo nel percorso del suo autore, nel sottile cono d'ombra che la sua poesia – pur così diversamente concreta e ambientalmente connotata – conosce a meraviglia. Quel suo scarnire la scrittura in cerca di un ordine che sappia rappresentare il mondo nel momento del suo tramonto, la forza di registrarne la traccia (il sentimento del tempo) proprio nel punto della sua sconfitta. Quale miglior correlativo della poesia di Bertolani? Quale migliore avvio al timbro della sua voce?

Con *Libi* (Libri) – tolti i due primi in lingua e qualche più erratica *plaque* – siamo al quarto libro-libro in dialetto, dopo *Seinà* (Einaudi, Torino 1985), *'E góse, l'aia* (Guanda, Milano 1988), *Avéi* (Garzanti, Milano 1994). Tempi lunghi, distillati, che già avvertono d'una costanza e insieme d'una economia sottilmente bilanciate. Non direi nemmeno che esistano tra i libri tempi davvero diversi, se è vero che i frutti della malinconia – la musa di un temperamento saturnino – percorrono l'intero arco dei titoli, almeno quanto la consapevolezza di uno sguardo d'occhi magari più «vèci» (vecchi), ma più «ciai» (chiari). Basterà ricordare, in *Seinà*, tanto *Tetoia a Romito*, da cui ho appena citato, quanto *Péssu-Malinconia* da cui sto per citare: «Malinconia, suèla de viaggio» (Malinconia, sorella di viaggio).

Tutta la poesia di Bertolani è un tentativo di esprimere il segreto palese del mondo, di cogliere nel suo – di mondo – i frammenti sparsi della sparizione molto più che annunciata, restando sul confine di un'ambiguità irriducibile fissata nell'interrogativo che congiunge – più di quanto separi – la denuncia della scomparsa e l'annuncio dell'esserci. Ed è proprio qui, in questo transito di vita-morte, di presenza (responsabilità) e di distanza (estraneità), che la scrittura di Bertolani conquista la sua necessità di lingua romita e marginale (certo più vocalica e strascicata di quella garfagnina e carrarese, secca «come na s-ciopetà»), come una fucilata: *Bel'àigua*.

In questo senso lo sguardo rivolto a un mondo (e a un modo) della fine conquista il suo posto di luogo assoluto, cui la scelta del dialetto corrisponde come il più naturale e il più inderogabile dei travestimenti, con l'illusione (si veda *G'èa tuto 'n fòdo*, Era tutto un

folto) di poter «'nciòdàlo» (inchiodarlo) – quel mondo – «aa cróse / der fògio» (alla croce del foglio). In questo senso, il titolo del libro ultimo diventa quanto mai antifrastico, perché vi si parla, sì, di libri (e basterebbero le letture esplicite, le traduzioni dichiarate a segnare da traccia), ma la direzione è giustappunto antilibresca, mirando a una natività di voce che solo nell'oralità del dialetto si rende capace di veicolare con il minore dei tradimenti la maggiore delle prossimità, la più nuda e cruda delle trasparenze, sia che si tratti di momenti o di paesi, sia che si tratti – come nell'ultima sezione – di “persone”.

È del resto chiaro il dettato della poesia prima ed eponima: «Nó quei ca vedo chì, / missi a paéde, issà pe i muri, / ma quei fati de strade site e ciàe, / de oci, man, frescùe dré ae cane, / de fòge 'nter libio d'òo de l'aia» (Non quelli che vedo qui, / messi a filari, alzati lungo i muri, / ma quelli fatti di strade silenziose e chiare, / di occhi, mani, frescure dietro le canne, / di foglie nel libro d'oro dell'aria). Almeno quanto lo è la coscienza di un'alterità da cui sempre la poesia proviene, un “andarsene via” che è il puro presupposto d'ogni più straniante ritorno d'identità. Proprio come nella scheggia di poetica che chiude *'A nòte de 'sto tempo* (dedicata a Guido Ceronetti): «'A poesia l'è 'n bófo / de góse 'nter bordèlo, / n'andàssene via» (La poesia è un soffio / di voce nel frastuono, / un andarsene via).

Quanto ai «libi» altri – quelli di carta – ce n'è qui un buon campionario. Bertolani è poeta di letture selettive che riesce a tradurre (un po' anche attingendo al già pubblicato) nella piccola antologia di *Lesendo*: dalle quasimodiane risultanze di Saffo e di Alceo alle giudiciane suggestioni di Machado fino alle luminescenze di Penna e Caproni passando per Antonia Pozzi e Rocco Scotellaro (o lambendo l'ottocentesco passaggio dell'*Infinito* leopardiano). Ma se dico Giudici (pur riconoscendolo poeta tutt'affatto diverso da Bertolani, non foss'altro che per la predisposizione all'incidenza dell'ironia come «principio di struttura»), è piuttosto per vicinanza di luoghi, per consuetudine di rapporti e per assonanza con quel lettore specialissimo che Giudici ha auspicato alla sua poesia: uno, appunto, che sappia leggere la sua poesia come lo stesso Giudici quando legge Machado.

Più sicuramente congeniali a Bertolani – e presenti al suo testo – restano poeti come Bertolucci e Sereni. Bertolucci attentamente auscultato nell'aritmico battere del verso che può spezzarsi nei punti più inattesi, Sereni più integralmente adibito a marcare l'idea di un profondo vizio di forma della modernità: quella che si esprime nella

pronuncia improvvisa (e da Bertolani ripresa) dell'accorata *lamentatio* piantata nel cuore degli *Strumenti umani*: «Non lo amo il mio tempo, non lo amo» (*Nel sonno*). Almeno come viene da Sereni la natura del dialogo (del “tu”), che se ammette interlocutori esterni, è prima di tutto legata agli antagonismi della propria coscienza, slittando da una perplessità a una desolazione che prende i tratti – starobinkianamente – della *viduitas*, della vedovanza esistenziale. E saremmo con ciò giunti a serrare il senso del richiamo introduttivo al racconto *Il vivaio*.

Se non fosse – ancora una volta – che la voce di Paolo Bertolani non cessa di tentare le vie più sue, opponendo alla desolazione del postumo il richiamo dei suoi momenti o attimi più vitali: il velluto degli occhi amati, l'aria d'aprile fatta «de ogèti / dai odói lingéi» (di oggetti dagli odori leggeri), la luce della bella Carrara, il campo falciato, la tenerezza di un'amorosa elegia: favole minime che continuano – oltre ogni lontananza, oltre ogni confine – a resistere e a “dittare”.

MAURO MARÈ, UN “BELLIANO” DI RITORNO

Il “secondo tempo” di Mauro Marè è cominciato con *Silabbe e stelle* (1986), si è definito con *Verso novunque* (1988), e giunge a un punto di incandescenza assoluta, adesso, in *Controcure*. Prima ci sono stati i “versi romaneschi” di *Ossi di persica* (1977), *Cicci de sellero* (1979) e il libro di un mestiere – quello notarile – tuttavia gratuitamente sensibile «al mistero che è nelle cose e nei fatti della vita», *Er mantello e la rota* (1982): non a caso patente omaggio al Belli e al magistero del sonetto come cassa di sonorità tutto sommato collaudate anche se certamente non corrive.

La fedeltà alle misure canoniche e soprattutto la fedeltà a quella signora, come scrisse Marino Moretti, «da trattarsi con tutto il rispetto», che è la rima, riescono formalmente le strutture forti di raccolte che non disdegnano la tradizione consolidata delle battute epigrafiche e del teatrino dei tipi, della morale popolana e dell’elogio gastronomico, del commentario d’occasione e del travestimento animale o delle cosmogonie beffardamente evoluzioniste. Ma già anche lasciano intendere qua e là, a partire dalla specola romana, la «traggica enorme buggiarata» dell’intero universo.

Tant’è che in *Cicci de sellero*, prima che in *Silabbe e stelle*, si propongono accanto a (rari) momenti di madrigalismo affabulato e persino grazioso, gli interrogativi sul seme del piangere, le maliziose e antiretoriche riflessioni sul ruolo della poesia e del poeta, le variazioni sull’esile frontiera tra scherzo e scherno, i commenti sulla città eletta e ormai degradata, come nell’affocata galleria di Scipione, a miserabile emblema. (Lo si veda nella flagrante terzina di *Mamma Roma* «de ’sta città, corotta e cortiggiana / bigotta e santa come mai nisuna / e in fonno più de me granne puttana»).

Per non dire del sentimento di morte, di abisso, di deriva che come in un crescendo apocalittico conduce l’esordiente metafora del Tevere che si strascica oppresso «la vita nostra grama» all’esito estremo e assai più abbiettamente figurato di una putrida fogna escrementizia. Siamo dunque già oltre le soglie dell’espressionismo per ora prevalentemente contenutistico di Marè. Ma siamo già anche

nei dintorni di un esercizio stilistico, che è trasgressione, quando non addirittura effrazione di parola: stando almeno al filo di un refuso, che kierkegaardianamente sprigiona inopinati ed eccellenti pensieri comico-cosmici, oppure alla traccia semigiocosa di un'aggrovigliata ginnastica linguale, che rivela tra omofonia e omonimia il penoso (e così gaddiano) "gnommero" dell'esistere.

Si allontana dunque per gradi la devozione al *milieu* tradizionale entro cui Marè – pur con un modo già suo – ha di fatto scritto. Lo ha ben prontamente avvertito Mario Lunetta nella prefazione a *Silabbe e stelle*, arrivando a discorrere di «paesaggio dissestato». Non più clausole o *pointes* argute, non più protezioni e garanzie metriche, non più rotondità di voce. L'avventura è ormai un'altra. E se storpiature, metatesi, bisticci appartengono di diritto alla tradizione romanesca da Belli a Petrolini, basterebbe accostare, nella diversità dei tempi, il «fonofrego» di Giggi Zanazzo al «cinematofrego» di Marè per intendere la distanza siderale degli esiti. Un pezzo di folklore, che qui diventa il delirante e disordinato catalogo di un'ossessione dell'origine, la delusa e volgare insistenza di un'intuita circolarità. Cosicché la stessa grazia vagamente stornellata di *Vola mazzamurello* mostra la nuova vocazione del rovescio: «sgamà er lincontrario, er sensinverso, er davantidedietro de le cose».

Già c'è anche – Belli docente – tutta la «lingua serciosa» (*La spina*), tutto il «controcòre» da opporre ai cantori «che fanno serenate a "Romamia"» e che «abbaiano a la luna caicai de romanescheria» (*A serciate de stelle*): polemica naturalmente aperta con la maiuscola e pomposa "Musa" romanesca, che «chiacchiera ne la lingua de li Gracchi» mettendo «ar còre la cacarella», come accade in *Viddi la Musa* dedicata *pour cause* a Leonardo Sinisgalli, poeta così singolarmente decente e, sia detto *en passant*, così raffinatamente fedele (se ne veda almeno *Mosche in bottiglia*) a una sua misura di rima, che lo stesso Marè arriva, sì, a dislocare, ma a rinnegare mai.

Quanto alla ricerca intraverbale con *Silabbe e stelle* siamo ormai al gioco radicale del neologismo: sia che si presenti nelle forme contraddittorie di *Crepuscolanno*, arrivando all'estremo margine di un magnifico e memoriale «prusta» (da Proust), sia che s'inventi fin d'ora l'itinerario intraducibile del "novunque", il quale comporta smarrimento e perdita, ma nello stesso tempo virtualità infinita. Certo le possibilità di un percorso critico sono tante, ma la scorciatoia che offre *Tuttinferno* è difficilmente eludibile: «M'aria sto celo in petto /

e m'arispira / stella der monno stalla Roma chiavica / gran massima cloaca», con quanto segue. Ecco allora che *Verso novunque*, non senza effetto anfibologico fin dal titolo, indica le nuove frontiere di un viaggio d'esplorazione notturna, di cui *Controcore* intensifica i rischi e gli azzardi, le deviazioni e le sorprese o, come direbbe Landolfi, i movimenti di «scarroccio» e di «deriva».

Due i movimenti di questo viaggio: tanto dentro la città, come abbiamo detto degradata (Urbe-umbilicus, anzi «Bellicolo»), icasticamente omologa al caos o disordine del mondo; quanto dentro il fiume lutulento della chiacchiera, vaniloquio e logorrea, tritume e detrito. E tuttavia il duplice viaggio non va da nulla a nulla, lungo il periplo di un nichilismo che si appiglia a una nitida tessitura di citazioni leopardiane ancorché giocate sull'ironico e ambiguo filo dei «quasi come», ma invece si avvicina alla fine per amore risorgivo del principio, visto che «qualunque fine approssima un comincio» e che «ogni notte va sposa der domani». La parola andrà dunque incontro al termine della sua notte per assecondare il viaggio a ritroso nell'infanzia e più in là ancora nell'origine? Dallo squallido recinto dove tutti vengono risucchiati nell'anonima modalità della non coscienza, potrà illudersi di riconquistare la forza dell'autentico e della verità? L'ironia è anche una forma di eccesso e di radicalismo morale (la pur esigua filigrana dei dantismi in *Controcore!*).

Ed è da interpretare entro questa prospettiva il grande spazio che occupa nell'ultima poesia di Marè l'espansa energia del dominio erotico: quel pantografo del reale che aspira alla totalità. Il poeta ha infatti annotato: «Aspirazione della poesia e della filosofia è il raggiungimento del confine ultimo del Tutto che trovasi sicuramente al di là della sua dicibilità». Componenti come *Macchia d'ombra*, *Er bersajjo*, *Bbussola*, *Er penziere*, *Er forno*, *Er picchio*, *Er corpo e ll'arma* sono giustappunto tra i più *outrés* del libro, senza dimenticare la profanante contaminazione di *Sarve Reggina* o di *Un incennore*.

L'eroticismo è ricerca di totalità, regresso o ingresso nel ciclo della morte-vita, e perciò erotica e carnale è la lotta che Marè ingaggia con la lingua. Ben diversamente che come *un jeune ruffian sa maîtresse*, il poeta tratta la lingua come un amante appassionato e scava nelle sue *entrailles*, ossia nella notte del senso e del segno: rompendo la scorza dell'apparenza e svelando in epifanie continuate la natura mercuriale del verbo. Il gioco straniante dei cambi di lettera, delle omonimie, delle omofonie, delle paronomasie, delle allitterazioni, degli scarti e

degli slittamenti riconsegna alla parola il suo spazio, attraversando la sclerosi dell'usura, la depressione annientatrice della chiacchiera.

La tradizione romanesca è in questo senso istruttiva, perché lungo la linea Belli-Trilussa non avrebbe potuto esistere, dopo Dell'Arco, che un *piétiner sur place*. Marè – anche qui – ritorna invece all'origine nel modo più originale e autonomo; si rifà al Belli (e non in senso esteriore) trattando la lingua e la poesia come un unico corpo di esperienza da ri-plasmare in gesti di amorosa violenza. È detto a chiare lettere nel componimento d'apertura di *Controcure*. «Tanto affonnà le deta ne le chiappe / un disperato smaneggià la creta / forma a la fanga femmina sperà». Ecco allora che la profanante contaminazione di *Sarve Reggina* è bestemmia, che va intesa come un atto di adorazione linguistico-poetica: una preghiera che celebra nella forma della parodia e della dissacrazione la necessaria odissea della coesistenza o addirittura della coincidenza degli opposti.

Siamo, in altre parole, dentro il cuore del paradosso che fin dall'esergo mutuato da Kraus incunea la sua lezione non professorale tra antifrasi, dissonanze, atonalità: le uniche e sole risorse possibili contro – ancora una volta – l'anonima melodia del conforme. Siamo infine nel cuore (o controcore o heideggerianamente nell'essenza) della verità che va percorsa a ritroso: nella direzione del ritorno. L'orfismo espressionistico di Marè: «Discesa agli inferi o paradiso perduto il mio ritorno a casa, attraverso questi versi?».

Nello squallido recinto dell'Eden degradato, il dialetto che già nacque a un concretissimo parto incontra il peccato originale dell'astratto (e a diverso grado d'invenzione basterebbe dire qui per cenno «dubbiqità», «niunqità», «istessità», «mignottità», «millartrità», «zittità», «nottità»), la cui chiave poetica ed esegetica sta in componimenti-summa come *La nascita der dì* o anche *Primavera d'inferno*. E così la poesia di *Controcure* si fa poetica in due modi: confidando nell'energia emotiva e corporale di una sillabazione nuova, e riflettendo sulla natura e sulle metamorfosi del proprio esistere. Per questo mi sembra opportuna la scelta del componimento che salda il circolare tragitto (più opportuna, credo, dello splendido e almeno nel titolo un po' caproniano *Er seme der piagne*, collocato appena prima). Poesia infatti come «disperato tremor», canto d'amore sopra (anzi «urtra») ogni cosa.

EUGENIO TOMIOLO DALL'UOMO A DIO

Forse il cuore di tutta la poesia di Eugenio Tomiolo è in questa "goccia" di *Aqua*: «Poesia pol essar poca e dimessa, / Questo ne resta come verità». Ce lo ha ricordato proprio ora la felice concomitanza di una lettura sapiente che Alessandro Spina, «amico lontano» e amoroso interprete, ha fatto di Cristina Campo: la più pura verità «prende vesti modeste». Ma è tuttavia una ascesi quella che la poesia disegna, un percorso di perfezione che va dallo sguardo cosmico e segreto della luna e delle stelle all'aroma dell'anima liberata in un'offerta domestica e rituale.

La poesia di Tomiolo è cosmica non solo perché parla a Dio, ma perché parla all'uomo e a tutte le cose dell'uomo; cosmica perché guarda all'infinito e umana perché guarda alle vicissitudini della vita. La sua cosmogonia non è che dialogo con la radice di Dio, la sua umanità non è che compassione dell'uomo – in senso tolstoiano –, la fraternità di una ricerca raminga e comune, non esclusa la malizia che ci «impidocchia»: dialogo, insomma, con la morte.

Come non ricordare per questo proprio *La morte di Ivan Il'ic*? Quel pianto che è già ascolto e colloquio con l'anima, la sconfitta della menzogna che è fuori e dentro di noi, il sentimento dell'errore e la gioia, che come ogni gioia vera riesce finalmente ad aprirsi un varco. È l'assoluto che parla attraverso il quotidiano, l'universale che passa attraverso l'idiomatico. Tanto più dunque il dialetto veneziano di Tomiolo coincide con la natura quotidiana e feriale della sua ferita, con l'urgenza umile e sgranata della sua tensione.

Non a caso in Tomiolo vale l'immagine esemplare dell'acqua, simbolo del flessibile sul resistente, del mutamento sull'immobilità. Quella che si contempla, in questo mondo, è una sorta di creaturalità domestica, di nudità feriale ma profondamente religiosa. Tomiolo (e il suo io poetico per lui in strettissima simbiosi) si svuota per essere riempito, si spoglia per essere vestito, si fa ombra per essere illuminato. In Dio riconosce la cuspide e il principio di ogni contraddizione e risolve nel tutto di Lui le infinite condensazioni dei dettagli, dei particolari. Già in *Osèò gemo*: «Parlar xé canto opur slogar el dio» (Parlare è canto oppure slugare il dio).

Il poeta non occulta le tracce delle sue occasioni, quelle che lo incalzano da presso e che gli dettano parole imprescindibili dal luogo e dal tempo, sempre tuttavia da scavalcare: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle...» L'io poetico di Tomiolo sta sì dentro l'occasione, spoglio, scabro, tanto che noi lo incontriamo lì, crocifisso al suo attimo, in quel suo remare («Me vado par canal, do remi in crose»). Ma mira all'assoluto, contrapponendo allo spirito del possesso quello dell'offerta.

La poesia non sarebbe però poesia se non esprimesse un processo, se non ci dicesse la natura del dramma, se non sudasse i suoi fremiti e i suoi tremiti magari sotto l'obliqua specie delle figure, realistiche e insieme quasi surreali: «perfin el pèsse trema le delissie». Così come nella confessione: «Dormir me piase come gninte fusse / sora dei pesi freschi e penserosi». La luna, del resto, come l'acqua, è il simbolo del farsi, ancora una volta del movimento che rinnova.

E vediamola dunque un po' più da vicino questa poesia di *Farse la luna*. «Poesia xé Lu e mi e quei che scolta», aveva già annunciato in *Aqua*, e dentro la centralità di quel *mi* c'è tutto il valore di ricezione e di comunicazione dell'ascolto, la sua natura di tramite. Nessun *hortus conclusus*, per quanto nobile possa suonare: «Mi digo e vialtri feme i coretori». La parola non è definitiva, è dialogo; la solitudine non è che una necessità transitoria, che postula la *camaraderie*: «'ndemo a spartarse a spasemar col vin». E del resto il dialogo (il dramma) è già *in interiore homine* tra due funzioni: di «versador» e di «omo». Come «versador» quel *mi* racconta fiabe, come «omo» piange.

È la materia stessa del contraddittorio poetico, non esente da un'ironia assai fine, detta nei modi della parola dialettale che mette il sale grosso sulla retorica del sacro: «Co' se fa scura parte de la Musa / te pisso dòsso e tì ti fa i sighessi». Eccola dunque la nudità contro ogni paludamento, come simbolo figurale dell'umiltà, presupposto (a sua volta) di ogni vera trasformazione, di ogni autentico dono: «Vado compare e no so se torno, / lasso qua tuto, ti disponi e dona».

È la lotta, appunto, contro lo spirito del possesso: «Mi no go gnente e so de pochi schei». In questa direzione va la poesia più significativa della raccolta: «vogio cantar, ma me go poca vose», eccetera. Nella sua austerità povera e confessa, nella sua umanità dolente e difettiva, la contentezza esiste, radicata in quel Dio da «sluogare». Un Dio, che non è un trionfo di eroi, ma una conquista *naturaliter* umana, un bisogno dell'uomo, un'esigenza per così dire biologica

dell'essere. Per altra situazione Cioran una volta ha commentato: «La vita senza utopia, a lungo andare, diventa intollerabile [...]: il mondo ha bisogno di un delirio nuovo o rischia di pietrificarsi». Eccone la traduzione simultanea di Tomiolo: «Restio so mi de compararme pie-re». Sono restio nel compararmi a pietre.

Contano qui, sopra tutti gli altri sensi, l'ascoltare e il guardare. Un ascoltare e un guardare intensivi, che scendono nei meandri fino all'anima per cogliervi ciò che non è che chiaro: «Anima mia gnissun te scolta el canto». Ma soprattutto la vista, vera e propria chiave d'ingresso: «vogo vardando cosa xè che 'l sia», oppure: «Ciave vardae de sora de la tola», e ancora, a rinserrare più di ogni dove il senso del visivo: «El mondo xè pitura», con quel che segue, davvero vicino al realismo figurale e medioevale di cui ha discusso a suo tempo l'Auerbach: «Vardo natura farse alegoria / che la se volta par mostrarme el viso». E c'è a questo punto, nella raccolta, una variante in bozze che va segnalata per la sua pertinenza. In *Ciave vardae de sora de la tola*, Tomiolo aveva chiuso scrivendo: «parchè la nòte so figura fassa», che era un verso opportuno ma più scenografico. È diventato pertanto: «parchè la nòte diga sò figura», con esito decisamente più enigmatico e vicino al senso "figurale" delle cose, oggetti che segnano nella loro densità i tragitti dell'anima e di Dio.

Solo guardando nella superficie si può cogliere il profondo e di ogni cosa il suo rovescio, secondo il detto del Qohélet: «Il savio ha gli occhi in fronte, ma lo stolto cammina nel buio». Ciò che non preserva dall'*impasse*, ma che alla fine approda al suo destino; e *Farse la luna* rivela il suo crescendo di tensione: «Quel che mi voggio smentegar el varda», fino all'ultimo componimento, vero e proprio tumulto di contraddizione: «Caparbìo sò de serto a sercar Dio, / Che son ligà a 'na crose che son mì. / El mar xé gorgo anca se tranqui-o. / E con un fià de alegria me torturo: par vedar aforar el grandò Amor / Co' vogia de desfar sto esser mio / qua e 'desso te spèto, e no ti vien. / Se so impotente lo so ben parchè, / ma no lo dir che mi no voggio ver».

Che cos'è Dio del resto se non infinita coincidenza degli opposti? Termine fisso d'ogni paradosso? Volto della luna che sempre rinnova, della luce che vince il buio a cui discende per necessità? La profonda unità del nuovo libro di Tomiolo (piccolo di numero, rispetto a *Osèò gemo* e ad *Aqua*, ma certo non minore), scaturisce da questo centro a cui ogni periferia concorre. Mentre il veneziano incarna, forse, più di ogni altro mezzo la quotidianità e la ferialità dell'occasione, la rego-

larità dell'endecasillabo e la costanza appena dissimulata delle rime giocate in *callidissimae iuncturae* offrono la miglior corrispondenza del proposito. Nel gioco primario della cattura verbale si rinserta il senso musicale delle sfere a cui l'io poetico di Tomiolo ci invita come una preghiera del *Cantico dei Cantici*: «musiche ofrimo che le vada al çielo, / che nassa ben el verso, che 'l sia belo, / vegna eleganza par ornar la cosa». Specie se quella cosa è Dio.

ACHILLE SERRAO, OLTRE LA «CANNIATURA»

Dal “suburbio della parola” alla parola del suburbio, il tragitto di Serrao non appare se non inevitabile: ossia necessario. La ferita viene infatti da lontano, addirittura da *Coordinata polare* (1968), il libro poetico d’esordio, di cui nei *Cartigli* editi da Forum/Quinta Generazione (1989) si conserva quanto basta. Poi sono venute le piaghe e le crepe attraverso *Destinato alla giostra* (1974) e *Lista d’attesa* (1979), quindi il passaggio *di là*, già corsivo nel testo, per quegli inesplorati sentieri che conducono agli abissi acquitrinosi e sulfurei del sogno, esemplati nel libro alto *L’altrove il senso* (1987), fino al *limen* decisivo delle *Extravagantia* (1988), dove il dialetto è già contrappunto e voce, con un di più di flagrante indizio intertestuale che congiunge *Fabula* (raccolta in *L’altrove il senso*) a *Post meridiem* (in *Extravagantia*) vale a dire da: «[...] perché vieni così / di rado sospirò con voce incupita voce frigia ultimativa / mente il padre ingegnoso lettore di cabale e labbro / d’ombre inquisitore» (si veda in *Cartigli*, p. 99), a: «[...] e tutto lu ciardino / addurava de rose sospirò con voce / incupita voce frigia ultimativa / mente il padre soffia che ore songono quando / è quando segnano le quattro post meridiem gli orologi. Da polso» (*ibi*, p. 115).

Si vuol dire, insomma, che la traversata verso la sponda dialettale sta inscritta nello stesso gene poetico di Serrao, o quanto meno nella sua storia di scrittore, e non a caso il vero e proprio esordio integralmente dialettale è venuto subito dopo, nel ’90, con l’esile anticipo di *Mal’aria*, dedicato a Giacinto Spagnoletti e Franco Loi, riconosciuti sestanti di un passaggio giudicato “di fortuna”. Non ci ha del resto insegnato Genette che ogni «soglia» serve a meglio orientarsi nell’interno a cui dà accesso?

Un esordio tramato di stagioni fredde, di aspre atmosfere, di apparizioni enigmatiche, altrettanti correlativi di una condizione (di una cognizione) dolorosa, che non fa che scavare oltre la crepa o «canniatura», come recita emblematicamente il titolo del libro dialettale per ora maggiore, edito nel ’93. Così facendo Serrao non sconvolge il suo itinerario, ma continua a scavare “oltre”. Anche se l’orfismo segnalato degli esordi, capace di includere, ad esempio, la suggestiva iteratività campaniana ben oltre il riferimento generico

(del resto notato dal solo Jacobbi), grazie alla rابدomanzia del nuovo strumento si traduce in più aspri inabissamenti. È stato Loi per primo a chiamar fuori Serrao dalla tradizionale cantabilità tipicamente napoletana, poiché la domanda cruciale del nuovo dettato continua a vertere piuttosto sull'incertezza dolorosa della verità, sull'impossibilità a definire il preciso confine tra realtà e sogno: le stesse riserve già da Serrao espresse nel dubbio se mai appena appena tattico di poter essere «un cultore di lettere realista e franco».

Così, se guardiamo a quest'ultima sortita, occorrerà notare, fin dalla tavola dei «segni e suoni» la personale adozione di un criterio fonologico-grafico fatto per risultare sgradito «alla stragrande maggioranza dei grammatici» ma spiegabile con l'esigenza di «“rendere” la durezza espressiva del dialetto personale (dell'area casertana) che nel raddoppiamento consonantico trova una delle sue specificità». E questo non tanto per sottolineare ancora l'urgenza neodialettale, più volte rilevata, di corrispondere al dire della viva voce, ma per segnalare l'etica propensione alla *durezza*, ossia un modo più pertinente e incisivo di marcar distanze (tentando di colmarle), che nel caso specifico la stessa distanza geografica tra residenza e origine segnala. Serrao vive infatti a Roma.

La poesia d'esordio è in questo senso altamente indiziaria, visto l'alto potenziale melodico che sembrerebbe fin dal titolo esprimere con oltranza provocatoria. Ma proprio questo è il punto. *Ducezza cimmarella* è in verità un canto d'amore (una dichiarazione di poetica), che denuncia un'assenza. Il suo invito è un *coup d'envoi* che dissimula la durezza giocando sull'iterazione (quest'... quest'..., senza... senza..., mentre... mentre) e sulla specularità (Pensami... pensando, merlo... merlo), di cui l'accusativo interno (canta... canto) rappresenta, per così dire, la sublimazione sintattica. Csicché ciò che non parrebbe che canzone si rivela come l'eco di un futuro che si fa destino: il destino di una voce messa in rilievo non a caso in cima a un verso pressoché centrale.

La poesia di Serrao va pertanto cercata nei continui *décalages*, nelle inarcature sistematiche, negli smottamenti e nelle faglie di un dire «parole ca nun vanno 'o riesto 'e niente» (parole che valgono meno che niente), come accade di cogliere in un componimento di *'A canniatura*, intitolato *Friddo che friddo*. Le sue sospensioni stanno più come pause drammatiche che come attese allusive, le sue parentesi, più che bolge o sacche protettive, sono concepite come ferite o

slabbrature di una segreta origine, in cui tuttavia il poeta non smette di frugare.

Come mi accade di cogliere in un bel romanzo di Bruno Arpaia, napoletano del suburbio ma di residenza milanese, non è sempre il futuro che sa prenderci alle spalle? Mentre il passato si allontana passo passo marciando davanti a noi? Non è forse questo il senso, qui, di quei pensieri «aret'ê ccose che na vota / nce secutavano...» (dietro le cose che una volta ci venivano dietro)? C'è sempre un intraducibile arcano nella poesia di Serrao. E non intendo certo riferirmi all'istituzionale polisemia del testo poetico come tale, ma proprio a quel tanto di metafisico che è connaturato con tutta la poesia di Serrao, e che continua a essere connaturato con questi testi. Le coordinate referenziali sono spesso sfuggenti e gli incipit abrupti provenienti da una lontananza remota che non è se non frammento di sogno. A quale partenza può dunque alludere il poeta nell'onirico andare del secondo componimento? Chi sono quelli con cui va? E chi è quel padre (chiusa altamente emozionale), che indicando realisticamente la strada indica surrealisticamente la luna?

Tutto accade sempre dentro, *oltre e di là*; negli anfratti che vengo da *sotto*, strato dietro strato, geologia e genealogia della psiche. La memoria, più che un conforto, è un'alea, come il gioco della mosca cieca («'a cecatella»), da cui può a malapena sortire «nu scippetello ê vvote / 'e verità» (un graffio a volte di verità); e ancora una volta, dietro il suono gentile e vezzeggiativo, si rivela qui, nello strappo e nello schianto segreto, la dura condizione dell'azzardo esistenziale, come al solito marcata dall'*enjambement* (ripetuto in chiusa, o quasi).

Solo entrando nelle pieghe di questo mondo comincio a comprendere – mi pare – l'etica malinconia di un io poetico come quello di Serrao, sempre in cerca di interlocutori. Persino le numerose dediche agli amici finiscono per essere (ancora sulla scorta di Genette?) dei segnali importanti, poiché denunciano un'immediata esigenza di dialogo e di umana prossimità (unica e davvero “leopardiana” risorsa contro la tragedia immane del vivere).

Sarà dunque per questo che *'A cecatella* – libro minimo ma calibratissimo – si chiude con la coralità di un brindisi amicale (in verità, uno scongiuro). Sarà dunque anche per questo che il sonetto tradotto così persuasivamente dal Belli risulta qui centrale: il filosofante caffettiere che elegge un macinino a correlativo popolarmente immaginifico della morte. Del resto il sonetto sta lì a introdurre la sezione

'O frungillo dedicato a Mauro Marè, che di Belli è stato il più degno discepolo neodialettale.

Ma ancora una volta, mentre Serrao parla di Marè e della sua poesia con lirica gravità e con intreccio di chiasmi e di parallelismi incipitari («E 'zuonno, pó succedere [...]», «Pó succedere 'nzuonno [...]», «E 'nzuonno ancora [...]»), di citazioni, di iterazioni e di accordi fraterni, ci parla ora e sempre del suo continuo strido. Da quali abissi sale la sua turbata volontà di dire? A quale magma distilla la dura tenerezza della sua voce?

ANTONIO BODRERO, AL CONFINE TRA LA TERRA E IL CIELO

C'è qualcosa di doppiamente postumo nel libro postumo di Barba Tòni Bodrè. C'è qualcosa di doppiamente apocalittico, e dunque di doppiamente rivelatore. C'è l'attesa che si compia l'avvento d'ogni avvento, quello del «bonimor», del “buonumore”, che è qualcosa di più dell'allegria, quello della «grinor», che è qualcosa di più della sollecitudine e della gioia affettuosa. E c'è l'attesa che il regno di Dio combaci con la rinascita piemontese: non con un'idea di potenza, beninteso, così lontana dalla temperanza di un uomo che ha avuto cura di non presumere mai. Ma con un'idea di energia religiosa, raddomantica, in definitiva di virtù poetica, capace di riscattare le parole più arcaiche e più remote dal servaggio dell'oblio, della vergogna, della pusillanimità (una sorta di dantismo rovesciato). In tempi di postmoderno, una dichiarazione di resistenza che varrebbe per se stessa il rispetto dei non conformisti, certo degli uomini di buona volontà. Fu un primitivo coltissimo, che avrebbe potuto dire con Zola: poeti si nasce, operai si diventa.

Lui, Barba Tòni Bodrè, racchiudeva tutto poeticamente nel nome come nella poesia *Catlin-a*: «bàud-riè» da intendere tanto come “baldo signore” quanto come “allegro ridere”. E non ci sarebbe che l'imbarazzo di scegliere tra prelievi tutti buoni, come nell'ennesimo elogio della grinor di *S-ciuplin-a*: «Fossa bon a pioré com'a rie i son bon». O meglio ancora nella ilaricissima *vis* di una delle poesie più felici, *Coco coco*, che personifica l'elogio della «lenga» scanditamente «Pi-a-mont-tèisa»: «Cand toe paròle-giòle, mortin-a, a vnisio pa, / it batia 'l nòm sèl such dèl foalé: 'd bòt an blan / mila bluve a sbrinciavo lumin, faje, sèrvan / ch'as viravo 'n paràbole, dròle, dèl Dé stèrmà / 'nt l'arch-an-cel dla gaità: / tèrlo, fèrlin-a, plan, slarga-coeur, agreman, / la gòtica 's-ciandor / dè 'l faluspe ch'a fan 'me 'l cortèsie an fior; / gòi èd grinor pèrfonda, / stèila 'd mar, am fasia 'rtrové la Tre-Bis-Onda. / Cand am ven da pioré, 'd do-sì, 'd lo-li, 'd lolen-a, / i-i vis mej e im n'antaj ch'a venta mach ch'i ria / a boca larga e pien-a; / rie a 'é la meisin-a che 'd diav Saturno a nia». Niente melancolie dunque, ma risate gioiose, che nel titolo stesso di questa poesia più di altre sospingono al richiamo di assonanze palazzeschiere, potendovi

includere il manifesto di tutti i “saltimbanchi” controsaturnini che è “L’anti” o “Il contro dolore”, salvo detrarne un fumismo meno aereo e una *verve* più mercuriale.

Ma proprio per questo, per questo suo risolversi in poesia, è quasi tutto epifenomeno ciò che riguarda Barba Tòni come persona. Nato a Frassino, in val Varaita, il 1° novembre 1921, è morto il 14 novembre 1999 a settantotto anni, anche se si potrebbe dire la stessa cosa ricorrendo più poeticamente, qui, alla chiusa della poesia di *Sab bioch...* chiusa con il canto della «sant’ora», quella «ch’am an-namora», quella in cui, per un credente come lui era – «da Catlin-a al Di Nial» –, la morte coincide con la nascita (celeste). Si era laureato in Lettere all’università di Torino con una tesi su Silvio Balbis, uno dei poeti del passaggio sette-ottocentesco, discussa con Francesco Pastonchi. Un argomento che testimonia la vocazione precoce del piemontesista curiosissimo ed estroso. Fu per anni direttore della Biblioteca Civica di Saluzzo, poi docente di Storia dell’arte nei licei. Politicamente impegnato in favore delle lingue e culture minoritarie, fu tra i fondatori del Movimento Autonomista Occitano, dal quale si allontanò nel ’75, per poi militare tra le file di Piemont Autonomista e in seguito della Lega Nord, che lo portò a coprire le cariche di consigliere comunale di Cuneo e di consigliere regionale negli anni dal ’92 al ’95. Ma la politica fu per lui un interesse che condusse con la dolcezza mai arresa dei miti, dei sognatori che combattono le battaglie a colpi di fantasia. Fu infatti un politico impolitico perché era rimasto soprattutto un poeta, uno dei poeti più versatili e forti dell’intera storia letteraria piemontese. Scrivendo in una lingua di splendida e composita ricchezza sperimentale, rimase fedelissimo al suo programma di purista animato dall’entusiasmo del gioco.

Vivendo nell’imbuto della sua valle marginale, alle radici di quella Varaita che più a valle fu Edoardo Calandra a cantare nei racconti di *Vecchio Piemonte* e nel romanzo maggiore, *La Bufera*, e che Barba Tòni canta qui, ancora in *Catlin-a*, come «mare ch’a làita e ar-làita», ha saputo difendersi dall’orrore delle voghe leggendo tutti i libri, accudendo al suo mondo di natura come un sogno di resistenza non violenta. Scendeva in città con il cuore del “viton”, del montanaro che già sospira di tornare tra le sue montagne. Lo ha ricordato nell’ultimo “Almanacco piemontese”, quello del 2000, Giovanna Spagarino Viglongo, citando una di quelle variazioni tra dottrina e invenzione a cui Barba Tòni affidava giustappunto i suoi estri tra linguistica,

storia, antropologia, metafora, mito: «“Viton” a l’èra dit con n’èstiss ëd dèspresi, dcò da noe, na òta, da coi ch’a stan pì bass, che noe i rendìo con “mamo”. Maloreusement ël dèspresi a l’è finì pèrché ch’a son finì ij viton: a n’i-é pì gnun. D’àutri a lo fan èvni da “vetta”, an latin “vitta” (binda an testa, sla front ëd la dea montagna), d’àutri ancora da “vita”: coi dla vita longa, fòrta, dura; d’àutri da Vettones o Vectones, pòpol ibèrich; autri: vite = an pressa (fr), vit = nò, pi nen, pa nem (a Vitraive), vita = còrp dru, tracognòt, wait = bianc (ang. white) ëd fiòca». Varrebbe almeno la pena di notare quel «corp dru», compatto, che era ben il suo, per lo più vestito di panni di velluto a coste o coperto di mantelle patriarcali, oppure quel «bianc ëd fiòca» che era quello ormai della sua barba sempre più profetica e arguta: non sicuro da “barbèt”, ma certo da “barbin”, parola che amava pronunciare invece di “agnel”, «da già – mi scrisse – ch’a l’è sovens l’agetiv ëd Gesù, am fà visé a soa barba». E quanto, ancora, a “viton”, come non ricordare la preghiera di *Esse la ven-a...* rivolta al suo «Dé Liri», al suo Dio Giglio (ma anche lirico, delirio), l’ultimo verso di un Gelindo in tutta nudità: «I son un pòr vito, ma dcò tò fieul. Pèrdon».

Usando le parole antiche come un giocatore che non bara, con l’onestà schiettamente religiosa di un visionario che vaglia e incorpora voci in un tessuto denso e materico, corporale appunto, Barba Tòni ha raccontato nel suo spazio breve l’intero mondo che ha saputo contemplare dalla specola eremitica di Frassino, mantenendo sempre nei suoi viaggi continui, cuciti con filo grosso, il contatto con gli uomini e con le cose che non finivano di incuriosirlo. E basterebbe leggere il suo primo libro poetico importante, *Val d’Inghildon*, edito dal Centro Studi Piemontesi-Ca dè Studi Piemontèis nel ’74, ora doppiato dal nuovo libro, che al primo si collega in naturale ascendenza, costituendosene, più che come un secondo o terzo tempo, come un continuum naturale (Inghildon come luogo dei luoghi, l’oltre ogni luogo, luogo della bellezza delle parole e luogo divino, proprio qui, nella poesia *Giusvita*, che è appunto l’omen vitale: «ël pi stravis dij pòst, / onda, mè car somà, / as ven ël rè d’un regna, badial, regalà, / dla blëssa dè ’l paròle, ch’a canto, a uco, a rio / dla gòj a tribaudëtta»). Salvo premere con maggiore evidenza e insistenza sul pedale di una religiosità meno naturale che confessionale, sempre per altro vissuta in un gioco di innesti tutti suoi, di elaborazioni popolarresche, di attese bibliche, di divinazioni antropo e toponomastiche (ancora suo il vero e proprio assillo della centralità dei miracoli). Salvo premere ancor più sul

pedale di una ricerca linguistica sempre più immersa in un mondo totale di parole che valgono come magico regresso all'origine.

A me che lo sollecitavo a darmi lumi sulla stratificata vicenda delle sue scelte lessicali, scrisse nella stessa lettera del "barbin": «Ti it parle 'd quat nivei [= livelli]; a mi am ësniya che la pì part dël paròle ch'i deuvro a ven-o dai vocabolari; ël pì dovrà a l'é naturalment ël Gribàud, ma pèr ël paròle dël fransèis antich, visadi lenga d'òc e lenga d'oìl, pa cole moderne, coma "abimé, soasi, abresé" (mej "transont", mac sël voc. piem.-ital. ëd Brero). Dcò pèrchè che mi i fortisso tavòta che 'l Piamontèis a l'é pèr na gran' bon-a part: "fransèis antich", d'òc e d'oìl, visadi che soe paròle as pèrnonsio com'a son escrivùe an fransèis: "àut, sàut, fàuss, làit, fàit, pòis..." e sùbia».

Allo stesso modo entrava nell'officina più segreta per raccontare il percorso di scelte che alle ragioni glottologiche sempre più collegano le ragioni estetiche, peso, numero, musica, misura, tanto da giustificare la larghezza della citazione:

Antant i fas noté che i tir a fé sauté la final 'simil-italian-a: "i penso", "i canto" an "i cant", "i pens"; al leu 'd "pènsé" i deuvr "visé", pèr rason fonetiche (musicalità ecc.) e semantiche: am pias ëd pì "visé" pèrchè da "vìdeo" (mihi visum est = a m'è vis) che "pensé" = "peisé", troppo material. Dal veje canson piamontèise i deuvr ësquasi tavòta (= "sempre") "barbin" al leu d'"agnel" [...]. I deuvr pì volènté "marri" ch'a-i era dcò ant ël piamontèis antich, ma ch'a l'é squasi mach restà 'nt j'"aree" dij finage, conforma la lei "delle aree spaziali" 'd Bartoli mè professor ëd lenghística a Turin; i lo deuvr con doe erre conforma a l'etimologia, dcò pèrchè ch'i veuj dèstrié, dèsserne (= distinguere) "marrìa" da "Marìa", la Madòna. "Marrì" a mè pais as dis ancora, bele che 'l piamontèis "gram" a intra. Parej "tèrbolé" e pa "tribulé", "Tèrnità" e pa "Trinità", "bërton" e pa "breton", "uros" e pa "content" o "fortunà"; "Di Nial" (antëndù coma di dël ni) e pa "Natal"; "Ninin" e pa "Bambin", "nent" restà 'nt ij proverbi e pa "nen"; mai "nen" al leu 'd "non, no", eror grev, ma "pa": es. "pa pèr nen" al leu 'd "nen pèr gnente"; gnente a l'è 'n ital. afros; nen = "nulla". "Rei" pèr "rè", "a l'enviròn" pèr "(d')antorn"; "flambé" e "gniché" pèr "massé"; "flambé" an sens àut, an bataja, "gniché" bass, squasi "sassiné"; na paròla motoben dovrà bele-si e ch'a-i é pa sij vocabolari, piamontèis o locai, ch'i deuvr a l'é: "scarniflera" = "strage, massacro, carneficina"; certi "cognomi" a l'han na cària poética, almanch pèr mi, ch'im sent squasi damanca 'd buté-je an rima, bele s'i l'hai pa mai fa-je lese a gnun. Èl paròle ch'am agrieo 'd pì a son cole mai sèntue nì lèsue, vèrgine, ch'i sent pèr la prima vira, pì che tut s'am arzisto a j'èsturnicade etimològiche. "Grinor" a l'é n'autra paròla ch'as treuva sij vocabolari piamontèis, ma a l'é vantà via da l'usage, ij vej ëd mè pais a la diso 'ncora e, 'n dzori-pì, a l'han tavòta dovrà sò agetiv "grinos-a" = "affettuoso-a" che gnun vocabolari a pòrta. Ma am piaso 'dcò j'acròstich arligios ëd la tradission pì antica, coma S.A.L.L.I.G.I.A. = superbia, avarissia, lussùria, ira, gola, invidia, acidia.

Ce n'è quanto basta, credo, non tanto, o non solo, per invitare i linguisti alla scoperta di un linguaggio di ampia escursione, gettato nella mischia come un enorme oggetto sonoro, di divertimento infinito. Ma soprattutto per comprendere come la poesia di Barba Tòni, che in questo nuovo libro si conferma al più alto grado, costruisca un suo complesso poematico paragonabile a una cattedrale gotica, o, volendo variare il paragone secondo una piega che mostra già anche la più primitiva delle fonti, come un ininterrotto “sermone subalpino”.

Non resterebbe, per questo, che citare – nel filo litaniante delle rime bacciate – la più esplicita esortazione del libro, quella di *Ël Pi-a-mont-tèis...*: «A venta parlé-lo [...] A venta scriv-lo, òh già, e pi da-bin ch'as peul, / a scòla dl'arsigneul, un reul d'an pare an fieul, / dissionari a la man, sacré-lo con la rima, / sima dla gòì, la prima. A venta bisodié-lo [...] A venta les-lo [...] E soné-lo canté-lo [...] A venta dcò subié-lo [...] A venta dcò balé-lo, tërlé-lo; tërla e bala / chè l'àngel at argala l'ala, al cel at trambala. / A venta teatrè-lo: con Gelindo e Gian-Doja / e findi Gariboja / ij tanti Pero Mica e 'l Marie Briche, tante / pi che mirabilianta, / a seugno 'l Paradis / ëstravis». Difficile trovare nella storia della poesia in piemontese più ilare cantore, più onesto amante, più straordinario inventore.

È auspicabile che il nuovo libro spinga a una considerazione meno generica di Barba Tòni, che aiuti a scoprirne – ora che non son più lì a creargli qualche ostacolo i comportamenti spesso improntati a sublime sprezzatura – l'espressionismo della voce che tuttavia non grida, ma annuncia. Il suono di una colloquialità che s'ispira alla terra mentre guarda di slancio alle promesse celesti. Cielo dei cieli il cielo piemontese.

PIERLUIGI CAPPELLO E LE PRESCRIZIONI DEL CORPO

Pierluigi Cappello riunisce in *Aspetto di volo* le tappe del percorso poetico che ha fin qui compiuto. Lo dice lui stesso nella prima delle note: gli ultimi due libri, *Dentro Gerico* (2002) e *Dittico* (2004), integralmente raccolti; i due immediatamente precedenti, *La misura dell'erba* (1998) e *Amôrs* (1999), un po' decurtati (quindici testi in meno il primo, sei il secondo). Nulla, invece, di ciò che precede *La misura dell'erba*. Non *Le nebbie* (1994) e meno che mai *Ecce homo*, pubblicato a ventidue anni.

Le nebbie merita tuttavia di fare da apripista, di inaugurare un tempo che nei suoi frastagli non ha continuato che a incidere lo stesso solco, ad accudire lo stesso miele, a suggerire lo stesso fiele («amâr amâr amâr»). Nei sonetti di quel libro, infatti, c'è già tutto un mondo: il prato, il vento, il volo, lo specchio, il niente, lo «spazio percluso», il «cauto isolamento», i deittici frequenti («questa scia», «questa casa», «questo cielo», «questo freddo», «questa notte», «questo appartamento»). Ci sono, insomma – incatenati in “armonia” di metri e rime – gli elementi primi di un mondo di poesia, che come la «bimba»-«ape» del secondo sonetto «vive nel presente» proprio «per cantare». Ma a questo anche – e ancora – l'accompagnamento di una letterarietà sapiente e acerba insieme, puntuale e nondimeno abilmente sovrapposta, precisa eppure minuziosamente artificiosa.

La domanda, allora, appartiene al dominio dei bilanci (e *Aspetto di volo* è di fatto un libro consuntivo). C'è stato movimento nella poesia di Cappello? Ci sono stati tempi distintivi entro cui criticamente circoscrivere e definire la natura del suo itinerario? La risposta viaggia su una frontiera che non è meno avventurosa di quella su cui si giocano tutte le domande e tutte le risposte di una nitida – questo è certo – vocazione poetica. Sì e no a un tempo, dunque.

Sì se guardiamo allo sviluppo delle forme, come ha avuto modo di notare tempestivamente Anna De Simone, ossia al passaggio da metri chiusi a metri più aperti. Anche se resterebbe da definire in che consista il chiuso-aperto di Cappello (non a caso per *Il me Donzel* notavo nella prefazione come a emergere siano le forme del parallelismo giocate a contrasto: ad esempio alternando l'anafora frequen-

te, che lavora su misure speculari di identità e di continuità, con il frequentissimo poliptoto, che lavora invece sulle misure differenziali dell'alterità e del mutamento. Notazione del resto confermabile a più livelli, dal livello fonologico al livello metrico. Addirittura evidente, quest'ultimo, nello scarto da un lato delle molte rime identiche e dall'altro delle molte assonanze o consonanze. Oppure ancora, sul piano ritmico, la fluidità oratoria del più legato fraseggio, cui si contrappone un'*allure* segmentatissima, specialmente vistosa nell'uso forte degli *enjambements*).

No, invece, se guardiamo all'assiduità di un'esplorazione (e di un'esperienza) che insiste su figure circolari. Certo un approfondimento, certo una consapevolezza sempre più esatta del mezzo tentato con coraggio. Ma fratture e svolte proprio non direi: un rapporto di continuità e contiguità, piuttosto, che accade dentro quel «voltavia» (ossia il luogo dove si svolta, «spesso per tornare indietro») di cui ha fatto poetica un autore sicuramente congeniale come Gian Mario Villalta (di lui riscontrabili, qui, con *Vose di vose*, il libro *L'erba in tasca*, almeno per quel sintomatico «spazio tremante tra l'io / e il me», e ancora, l'analisi zanzottiana raccolta nel libro *La costanza del vocativo*, con almeno un'osservazione cruciale: «Sono sempre troppe le lontananze da cui proviene ciò che è vicino, fosse anche il mio proprio di cui ho maggiore certezza: il mio corpo»).

Questo accade, appunto, in Cappello e nella sua poesia, su cui hanno scritto ottime osservazioni Anna De Simone, Alessandro Fo, Maurizio Casagrande, Amedeo Giacomini (il capofila di tutta la neo-poesia in friulano degli ultimi trent'anni, che su Cappello ha certamente agito anche come poeta, nonostante la sensibile diversità linguistica e tematica). La vicinanza, la prossimità del corpo, la sua costrizione, la sua prescrizione, il suo impaccio, la sua ridotta mobilità, la pena che ogni gesto costa e di cui è traccia esplicita in alcune poesie («Jo o fâs fadie par fâ / dut [...]»), Io faccio fatica per fare tutto).

Una condizione che enfatizza un vincolo comune sprigionando l'assoluto simbolico. La prigionia, l'assedio, la stasi, la preclusione (la «perclusione»), la stanza, l'isola, l'esilio, la separazione (più che ovunque nella sezione *Dentro Gerico*) che si convertono in un viaggio della mente e del cuore (il friulano «cûr» è parola-chiave): *amaritudo* attiva, ascolto intensivo, cattura degli occhi, attesa d'evento. Una forma di resistenza che diventa una figura di ripetizione. Esistenza che si replica, che si rinnova, che va in cerca del suo "essere", del suo

ignoto, del suo di là (una zona, questa, in cui risulta proficua la presenza di un poeta come Mario Benedetti, la quotidiana decenza nei suoi testi, l'alta occorrenza della parola «stanza»...). Nella poesia di Cappello l'io poetico è l'io di un esiliato dal mondo, uno che in quel mondo non si riconosce, ma a cui resta tuttavia l'appetito e la volontà di attraversarlo, di con-prenderlo.

Questa è anche la via per capire – nell'itinerario di Cappello – la compresenza e la consistenza di friulano (lasciamo stare, qui, di quale friulano) e di italiano. Tra l'uno strumento e l'altro non c'è scissione ma passaggio, non un dire più diretto e immediato, univoco e unidirezionale, ma un'unione spezzata che implica un ritorno: voce che continua a sporgersi dallo spaesamento cui ciò che si perde induce per metafora più che per nostalgia. Ancora una volta non un movimento che guarda soltanto indietro, ma – heideggerianamente – un moto pendolare. Non c'è un prima e un dopo, ma uno spostamento di spola. Cose che chiedono di essere dette in friulano, cose che chiedono di essere dette in italiano.

Su questa doppia sponda corre il ponte che s'inarca nella ricerca della parola commisurata, desiderio della parola «lucente» che sappia risarcire lo strappo, la differenza (potrebbe valere ancora per Cappello ciò che ha detto Villalta per sé: diglossia come «metafora di una lacerazione nel tessuto della lingua e dell'immaginario», ma anche come «confronto radicale con il problema del dire poetico all'interno di una situazione di crisi della lingua che investe totalmente il soggetto»).

Non a caso il friulano di Cappello nasce in figura di «Donzel», *dramatis persona* o *alter ego*, ma altro ancora: uditore, traghettatore, tramite, angelo, spettro, narciso (come sottolineava Ermanno Krumm, «l'ambiguo narcisismo di quel *puer* antichissimo senza il quale non c'è poesia»). Non a caso le poesie di *Amôrs* nascono all'insegna di una «Domine» gemellare, donna amata, ma altro ancora: uditrice, dispensiera, ispiratrice, liberatrice, amante, compagna. Non a caso la parola di Cappello è dialogica. I suoi doppi non sono maschere del perturbante ma l'altra faccia di un sogno di conoscenza: «tu tu ti dâs e jo no ti sai, nî mai, / zimule mê, ti savarai, / tu tu sês dade e tu sês / parceche cussî tu tu âs di sei» (tu ti dai, e io non ti so, né mai, gemella mia, ti saprò, tu sei data e sei perché così devi essere).

Il dialogo può bensì essere dramma (e, retoricamente, ossimoro), denunciare la paura, il tormento, la pena, l'aritmia. Ma resta sem-

pre ricerca, resistenza, ritorno: notte che accoglie il giorno, buio che custodisce la luce, metamorfosi e alterità che generano tensione conoscitiva, esistenza che ontologicamente postula l'essenza di un dire sbiecatò e minimale. Come dice Celan, «alles ist weniger, als / es ist, / alles ist mehr», «tutto è meno, di / quanto è, / tutto è di più».

In questo senso il titolo stesso del libro, *Assetto di volo*, che viene dall'ultimo componimento poetico di *Dittico*, prima delle *Inedite*, è perfetto. Volare dove? Dove volare, se *Inniò* – la prima parte di *Dittico* – significa in nessun luogo, da nessuna parte, il luogo che non c'è, la terra dei sogni e delle chimere? Più che volare, allora, disporsi al volo: nonostante tutto. Nonostante ogni impedimento. Proprio come nella poesia dedicata a Gino Lorio, “in memoria”. Nonostante la consapevolezza di un bersaglio improbabile. Mira che da un interno blindato guarda al settimo cielo.

In Cappello il luogo del poeta è «zona viva» tra un respiro e l'altro, nuvole-sillabe, zampetto di sillabe-parole, che stanno nel mezzo. Né consolazione di passato né speranza di futuro, ma riconquista del presente in tutta la sua estensione. Il qui e ora, lo spazio che si fa tempo, tempo e spazio che si fanno confine, orlo, soglia (di opposizione e di attraversamento), incunarsi di stagioni e di colori, compresenza di dentro (dietro) e fuori, superficie e profondità (epidermide e anima), semplice e complesso. Coincidenza della notte e del giorno, del «ritorno» e dell'eterno, del finito e dell'infinito. Non il presente come attimo fuggente o istante estatico, ma come residenza e convivenza di passato e di futuro: il «presente possibile» per dirla con un libro suggestivo di Ugo Perone: spazio d'abitazione, dimora paradossale, vero e proprio habitat. Proprio come osserva Benjamin, non una linea (se non immaginaria) ma – appunto – una zona.

Va da sé che quanto dico potrebbe essere documentato con ampio prelievo di testi. Se non lo faccio è solo perché ho voluto concentrare in una direzione di percorso le mie scarse annotazioni di lettore. Resterebbe da dire che Cappello tocca con questo suo libro un alto punto di congiunzione e di coerenza, che potrebbe essere agevolmente dimostrato nella costanza delle parole-chiave, nell'unità dei registri, nella compattezza delle immagini, nell'intreccio delle corrispondenze, nell'enigmatica trasparenza dei versi (nitidi e segreti insieme), nel tremore dei gesti, nell'assorta assiduità dell'auscultazione, nella divinazione dei transiti e dei varchi, nel lirismo pensoso e pensante della sua meditazione di – e sulla – scrittura (se è vero che

questa poesia è anche e sempre meta-poesia, poesia che riflette e che s'inflette sul suo farsi).

Non è certo e soltanto per questo che *Ritornare* riesce così polisemica e gremita nella sua fermezza d'assetto e limpidezza d'echi: specie in quella commutazione abrupta (ben diversa da un semplice *flash-back*) dell'io in "noi", nella trasformazione del ricordo nella sua epifania, in quell'auroralità immaginaria che pulsa improvvisa e irresistibile come un getto di presenza, distanza inabitabile che si converte nella sua abitabilità, pur mantenendo la coscienza di uno strappo che mai si risarcisce: «sarò stato a quest'ora, sarò stato tante volte / lontano come a quest'ora». Vero è che la poesia di Cappello è sempre vibrazione di un'esperienza in «assetto di volo». Mentre dice l'«inniò» cui va tendendo, l'io del poeta ne mantiene in vita la traccia. L'orma (e l'ombra) dello sguardo che ne contiene la direzione è la stessa che ne registra – specularmente – il rinnovato bisogno di tornare: «voce nella mia voce / occhio nel mio occhio rinnovato / mano mia nuova nel bianco della mia».

RENATO PENNISI E LO SCARSO PARLARE

Formidabile intuizione quella di Silvana La Spina nella sua *Premessa* alla raccolta poetica *Mai più e ancora* (L'Obliquo, Brescia 2003) di Renato Pennisi: «il cerimoniale di chi viaggia da solo». Che corrisponde esattamente (parlo qui solo dei libri in italiano, non di quelli in dialetto) all'avviso di *Una pagina non scritta*, terza poesia della raccolta ben più anteriore, *La correzione del saggio* (Tringale, Catania 1990): «la solitudine assoluta / di chi scrive un libro», traducibile nel richiamo numerabile e costante (una volta per libro) del nome autoconvocato.

In *La correzione del saggio*: «Le mie parti una ressa le separa, / e il nero puro mi difende, / qui nessuna conchiglia, pietra, / soltanto sabbia e cielo e orizzonte. / Forse insieme potranno tessere una / rena leggera, chissà farne / una vela e migrare, / divenire Renato».

In *Mai più e ancora*: «Il cubo, il pozzo, il Renato figurante / ha occhi e dice / mi sgrano come una melagrana / con le gocce che ruzzolano / dalle dita al piatto, è strano / mi sembra di essere qui dal principio».

E ora qui, in questo libro, *La notte*: «In ordine le lenzuola, / gli occhiali l'orologio il portafoglio sul comò, / pure Renato si sente in ordine oggi, / la strada la casa la camera da letto / è una sorpresa, una sorpresa / gli eucalipti distanti, piante orribili, / il ramo secco qui staccato / dalla sega elettrica / in quale giardino ingemma».

Sono già tutti richiami («Le mie parti una ressa le separa», «mi sgrano come una melagrana», e il perfetto correlativo oggettivo del «ramo secco qui staccato») al sentimento di una presenza-assenza, di una unità spezzata, di una frammentarietà da ricomporre, di uno sgretolamento da assestare, altrettanti segni ed emblemi di una cesura – di una spaccatura – che è esistenziale.

Nell'insieme, l'assetto costante di un poeta che si muove con circospezione e discrezione, quasi in punta di sé, restio a voce grossa, tanto affilato di parola quanto rotto di fiato. Lo scarso parlare, le fessure aperte, le barriere scavalcate, la convocazione del nero e della notte, gli oggetti che sortiscono sortilegi, la traslucida coscienza delle cose che sfuggono alle loro parvenze, alla prevedibilità dei loro for-

mati, la fuggittività ineluttabile che solo alla parola tocca – irrecusabilmente – fissare: «se una pagina si volge è vita / stessa, se un sentiero ti allontana / è già fossile, un tronco, una linfa / fatta pietra, *fatta giorno*» (e il corsivo è mio).

C'è sempre un fondo di ragione nella poesia di Pennisi, una disposizione a vedere quasi *more geometrico* (il cerchio, l'arco, la rotazione, l'ellisse, la ruota). E c'è poi un osservare di stampo realistico che disegna un paesaggio e che parte da una puntuale osservazione dei dettagli (la «città», a volte espressamente nominata come Catania, ben pronta a testimoniare della sua natura simbolica, universale). Ma soprattutto – nel cuore della scrittura poetica – ci sono i segnali di un doppio scarto: quello temporale (il richiamo continuo a «un altro tempo») e quello “fantastico”, ossia il salto verso l’“altro”, verso un'altra dimensione.

Un doppio scarto che – con tutta mitezza – si traduce in uno scenario espressivo (e dunque prosodico, metrico, sonoro) di forte impronta etica. Questo significa che i *décalages* non sono tanto (o soltanto) nel ritmo dei versi – nella loro disposizione a strappo, nei frequenti *enjambements*, soprattutto di sostantivo-aggettivo o di aggettivo-sostantivo – ma piuttosto (o soprattutto) nella successione abrupta dei piani, nella loro complanarità rotta e straniante. Così come rotto e straniato è l'io che su quella scena s'inscena.

La notte viene a confermare tutto ciò che le precedenti raccolte già contengono (molte le costanti segnalabili in un percorso esauriente, e tuttavia troppe per essere accettabili in una scorciata e sintetica nota di lettura). Ma anche viene a marcarne l'effetto di novità; un punto, se non di svolta (ché sarebbe dire troppo), almeno di accentuazione.

Era arrembante (e ansimante insieme) la notte di una poesia che ancora traggo da *La correzione del saggio*: «È triste chiudere una / finestra, lì dietro rimane / il volo appaiato delle colombe, / è sbagliato chiudere una / finestra, nessun ladro potrà / violare la luce insolente / di cui ti piace non / parlare, come vorrei / ogni notte aprire ogni / cancello e farvi entrare / la notte».

Mentre qui – nell'ultimo libro – meglio s'appalesa quel «tratto sgranato e appena impallidito», che Arnaldo Colasanti – nel retro di copertina del libro primo, *La correzione del saggio* – già divinava nella voce di Renato Pennisi. Una sorta di assottigliamento della parolacosa che se ne esce non già meno esatta né meno netta, ma meno vibrata.

Non una perdita, ma un dimagrimento, a cui corrisponde uno sguardo che si fa più lucido e anche più malinconico, perché tenta di andare all'essenziale, comportando – si veda ad esempio la forte riduzione dei nessi e il più frequente andamento nominale – la tendenza a un più alto grado di astrazione, per altro intrinseco a ogni intenso e profondo guardare. Non certezze, beninteso, ma inquietudini e tremori, se è vero che tanto più l'artista (o il poeta) penetra nei fenomeni quanto più se li vede «divenire dubbiosi e ondeggianti nella loro forma e nella loro esistenza» (Fiedler).

Non resta, dunque, che affrontare il testo in una pur esigua lettura. Nello sbilanciamento delle parti, le due sezioni non fanno dittico, perché la prima anta (eventualmente) sarebbe piuttosto una premessa che un *pendant*. E del resto il titolo, *Poesie legali*, è fortemente denotativo. Poiché c'è lì un rasoterra di parola che aderisce alla sua cosa con limpidezza di senso e chiarezza di dettato: «Nella scatola si svolge la mia legale prigionia, / e quando è inverno ed entro / nelle stanze sigillate la tosse secca / e allergica il petto mi bastona, / e la borsa sul marmo cade / così la vita di giorno in giorno sul marmo cade» (bei versi chiusi da un finale perfettamente ecolalico).

Non meno concreta (ma più sfuggente) la materia della sezione *La notte*, titolo già di per sé più emblematico e allusivo, dove la “scatola” è piuttosto «la città», l'osservatorio privilegiato di una condizione esistenziale non meno chiusa e – forse – delusiva. Tant'è che l'incipit è dato da un «paesaggio» di possibile parentela pascoliana («Il paesaggio di lattice sparso / in moto tra gli alberi»), indice di un disorientamento, di una difficoltà di direzione, che risulta del resto circolarmente speculari all'incipit del componimento ultimo: «C'è nel petto un fiato duro, / al crocevia la strada disorienta, / non più l'incertezza, la direzione».

Esattamente quanto accade qui, in un mondo di immobilità e sospensioni, apparenze e lontananze, gabbie e grate, finestre e serrande, polvere e grigiori, ceneri e fuliggini, caligini ed eclissi, slittamenti e delocalizzazioni: «un tempo fermo / se non ci fosse inatteso / lo strillo rotto / da un altro luogo». Una città attuale e “altra”, presente nei molti deittici ma sempre sul punto di incrociare un altro destino, poiché c'è sempre «un verso che parla / nella memoria delle cose».

E questa memoria si può ben dire che sia la poesia, anche la poesia di Renato Pennisi: quel dietro, quell'oltre, quel di là, quel dove e quel dovunque, quel “mai più e ancora”, che appartiene a un interro-

gare sintomatico: «secondo te / c'è un consiglio da darmi? / c'è una voluttà nascosta? / un segreto? Un seguito di qualcosa? / così niente chi ho amato?». O a una cruciale difettività: «i testi degli illuministi / spiegano non ciò che è / ma soltanto ciò che / non può essere». O a una constatazione che pare estratta dagli ammonimenti del Qohélet: «tutto si compie quaggiù / per come deve essere / nulla di meno o di più».

E tuttavia, nonostante ogni avviso in contrario (nonostante l'«incerto passo» di una pur laica emozione), una epifania s'indovina dove: «[...] brilla / l'apparenza degli oggetti / la patina, la cuticola esterna / la seta tranciata perché / ogni farfalla stende le ali / per l'ultima volta / lontana dal suo bozzolo». S'indovina in un volo di farfalla che corrisponde – per leggerezza di tratto se non per affinità di tono – a quell'altro *exploit* delle «due cittadine cavolaie / suorine bianche / nel volo tremulo e nuziale / sopra il muro di mattoni rossi» di un precedente componimento.

Ma la *correspondance* più (meta-poeticamente) simbolica è quella che passa – in tanta notturna sordina – tra il libro (la poesia) e la vita. Ancorché, tralasciando l'anafora che ne accentua il *pathos*, non intenda accennare che alla chiusa del componimento più esplicito: «Ciò che salva un libro / sono gli spazi bianchi, vuoti».

Solo questo – nella «notte» che le avvolge – è quanto mi pare di poter difettivamente estrarre dalle pagine di questo libro anch'esso “completo”. E che dunque “basta a se stesso” (e al suo lettore).

NEL CUORE DEL «NAGGHJÌRE»: A PROPOSITO DELLA POESIA DI FRANCESCO GRANATIERO

In figura di «nagghjìre» – di nocchiero – il poeta torna a restituirci i morti per virtù d'arte e di sogno, che sono poi la stessa cosa. In figura di «nagghjìre» il poeta s'inoltra nel mare degli "indizi", lungo un viaggio nomade e straniero (dunque straniante), alla ricerca di quella verità che solo l'arte e la poesia conoscono. In figura di «nagghjìre» il poeta è vecchio ma ha un passo familiare, perché ritorna alla terra che rimpiange, barattando «lu talúrne / lu parche» con il «pendòune nenunne», perché è qui che s'impasta il gioco-giogo della vita, del suo richiamo irrecusabile. La vecchiaia e la tristezza gli sono intrinseche, ma il mistero di ciò che sta qua continua a pungerlo di inoppugnabile "nostalgia" (parola rischiosamente sentimentale, ma ineludibile, che forse è più dinamicamente resa dalla parola «artèteche», ossia dalla "smania" di affondare le mani come radici, «ràteche», «nd'a nna tèrra lundéne»).

Quella "noia del parco" – del resto – non la si intenderebbe se non la si associasse al suo senso oltremondano. Ed è quanto emerge dal componimento *Nagghjìre*, espressamente dedicato. Intanto perché la prima strofa designa immediatamente la funzione, che la traduzione in parte sacrifica: «Ói nagghjìre de varche / p'la facce assènza rise / che l'alme assènza pise / strapúrte a ccuddu parche». E poi perché quel non tradotto «varche» (forse per pudore pleonastico) induce ad assimilare (e sia pure a dispetto d'ogni legittimazione lessicale) "barca" e "varco" in un'affinità suggestiva.

Solo un pretesto forzoso, quest'ultimo, per dire che Francesco Granatiero – in quel suo mondo di libro in libro così ben incardinato e così ben connotato – è ancora e sempre lì a varcare le soglie del «lúche che sacce ije», come nel componimento *Lúche*, che non a caso evoca la condizione dell'essere «nzacche se vive o mòrte». Perché il "luogo" di cui il poeta parla non è semplicemente il luogo che il poeta "sa", ma anche il luogo che il poeta "è": di quel luogo impastato e a quel luogo conformato; il luogo da cui – a ben vedere – non è mai veramente partito. E a cui ancora rinvia il sonetto *Pataffie*, che è una dichiarazione di lancinante identità.

Anche se poi quel “luogo” resta inafferrabile e solo le parole possono darne una qualche notizia attraverso quell’altro mondo, tutto nuovo, che sanno ricreare. Proprio come ricorda Seamus Heaney nella sua raccolta di saggi, *La riparazione della poesia*, citando *L’angelo necessario* di Wallace Stevens: «Le parole di un poeta si riferiscono a cose che non esisterebbero senza le parole».

E non è tanto il punto – vorrei sottolineare – delle parole che da quel mondo promanano (che è poi il senso primo e ultimo dello scrivere in dialetto), ossia il contributo che i morti hanno dato alla memoriosa salvaguardia di un dire che “più non si sa” (vedi qui in *Paròule*). Ma piuttosto della comunione che quelle parole richiamano, il legame del «duplice regno» di Rilke: quello, appunto, in cui le voci si fanno «dolci ed eterne». Come in *Ècche* (il sonetto non a caso introdotto dal bellissimo e solo apparentemente misterioso esergo del nono dei *Sonetti a Orfeo*): «A mmamme e atténe parle, / a nнуне, ziéne, sòre, / a i múrte quéssa parle / figghie de lu delòure. // A i nneméle, all’àruеле, / all’èrve, allu mucdùre / de la tèrre straparle – / ma sòula sòule, ngóre». Un’illusione, forse (e sul dubbio l’io poetico di Granatiero da sempre si macera), ma un’illusione ogni volta tentata, ogni volta rimessa in gioco, ogni volta voltata in «domandi» (*Addumanne*).

Dopodiché vorrei fare qualche osservazione sul titolo e sull’impianto di un libro poetico così strenuamente compaginato. Imparato che *La chiève de l’úrte* ci parla degli “indizi” che da sempre abitano il mondo di Granatiero, la sua costante interrogazione della vita e della morte, e meglio ancora – più concretamente – dei vivi e dei morti, resta che si tratta – nella sua modestia – di un titolo di forte e concreta allusività.

Intanto c’è l’idea dell’orto chiuso, di un recinto che da sempre abitano creature silenziose e divinità disturbate, evocando misteri e risvegliando inquietudini, animando incanti e scatenando paure. E poi c’è l’enigma della chiave che dovrebbe aprirlo, svelandone gli arcani. Ma questa chiave – come ci avvisa il componimento proemiale, *La chiève* – è nascosta sotto la cenere, e chi ne sa il segreto dorme, e non lo si può svegliare (una chiave di cui si conosce l’esistenza, e insieme l’inafferrabilità).

Ma infine c’è soprattutto che «la chiève de l’úrte» è un’immagine in cui si condensa tutto il valore più altamente evocativo del chiuso e dell’aperto: la capacità di disserrare – per virtù d’arte – la porta di

un recinto che è anche un mondo “altro”, il mondo degli “indizi” e – non lo dico per amore di bisticcio – degli “inizi”: il mondo dell’infanzia in cui si incardina il mai finito ritorno, se è vero che c’è chi «vé pedda pedde» e chi invece – come in *Repasse* – «jindre, sessutte/rènne, ce fa u repasse», ossia zappa, scava, s’inoltra.

Non è – si badi bene – la rivelazione di un mondo ulteriore, digiunto dalla realtà (dalla terra e dai suoi impasti), perché il dire di Granatiero è il dire laico di un sentire profano (il sacro c’è, eccome, ma resta ancorato alla necessità della ragione). Una realtà che sta semplicemente dietro la realtà, ossia – ancora e sempre – la terra “rivelata” dalla poesia: terra di sogno, terra di memoria, terra-«ménne», terra “natale”, proprio nel suo senso più forte: «da u córe de lu quagghie / de gni ppertuse u cigghie / che nghjime accàime vive». O ancora, come in *Jòuse*: «Nesciuna maravigghie // s’a u uéte la ngunagghie / ce ndruzzulêisce u figge / d’atte piccule o iranne».

E dunque terra di travagli. Terra di solchi, di zolle, di rocce, di scorticature, di arsurre, di caverne, di grotte, di grave, di sprofondi, di voragini, di gorgi, di lombrichi, di brucole, di vermi, di chiocciole, di vitalbe, di rosmarini; terra di buchi e di abissi che trovano la loro figurazione, più che in un’assoluta alterità d’anima, nella dimensione – anch’essa così rischiosa – di una parola-chiave come «córe». E, se devo esprimere una mia predilezione, è proprio in poesie come *Pertuse*, come *Mutruscjarme*, come *Maravigghie*, che io riscontro gli esiti più alti. Oppure come in *Premature*, che accoglie l’un po’ leopardiano rimando al ragazzo con il ginocchio sbucciato («ca scjóche e nge ne cure») per metterle a contrasto la ben più profonda e implicata «scorticatura».

Chi conosce del resto il percorso della poesia di Granatiero sa quanto sia sempre compatto il mondo dei suoi rimandi: come un singolo componimento richiami tutti gli altri, come una singola sezione si disponga in coesione con tutte le altre, come i versi siano connessi con calibrata ricchezza di richiami. E dunque sa anche come una lettura approfondita di ogni sua opera finisca per consistere in una serie di corrispondenze e di ritorni (cose luoghi persone) che avvincono l’intera “visione del mondo” alla scansione di un ritmo, alla magia di un destino. Poesia per eccellenza lirica, canto d’amore e di desiderio, che non ha più nessuna remota parentela – manco a dirlo – con gli archiviati lamenti meridionalistici, ma che è invece animato da un’autentica e autonoma forza di traduzione, di proiezione simbolica.

Intrepidamente connesso con il mondo poetico è il dettato metrico, che varrebbe anch'esso un ben lungo discorso ma che riduco al minimo. Avvinto da sempre a disciplina, negli esiti migliori la ricerca metrica assume in Granatiero una (drammatica) ragione di identità espressiva, scongiurando quasi sempre (e dunque non sempre) gli inganni di un sapere che potrebbe suonare come un sovrapposto rovello d'officina. Gran modello – in questo – e di certo non smentibile, il Pascoli che scompone e ricompone le misure metriche tradizionali, rivelandone tutta la potenziale energia di deroga e di trasgressione, fino a minarne dall'interno l'apparente compostezza. Anche se con Granatiero non direi che si arrivi a tanto (il suo scavo è piuttosto di natura lessicale e sonora); direi invece che la deroga, in lui, sia discreta, restando legata alla *variatio* di una misura sostanzialmente stabile come quella del settenario piano.

L'esempio flagrante è non a caso *Sunette*, esemplare perfetto di una sapienza che guarda all'arte muraria. Sillabe e parole che si dispongono come pietre dei muretti a secco e che dunque richiedono accortezza ed esperienza: un'abilità costruttiva consumata che comporta un dato di novità, perché dall'arte di intrecciare vincastri (con la consuetudine di un dato di economia locale, ad agire era in quel frangente la forte corrispondenza con l'adozione della terzina) si passa qui all'arte muraria, alla necessità di legare parole in equilibrio e armonia di assetto.

Il muretto a secco diventa il migliore correlativo, non solo del tema specifico del libro, che è il ritorno alla "terra" (nella sua più ampia possibilità di echi e sviluppi), ma – ciò che più conta sul piano espressivo – della forte riduzione dei nessi a cui la nuova poesia di Granatiero rimanda. C'è qui una davvero ascetica disposizione (non disgiunta da una certa qual dose di armoniche virtuose) a sottrarre alla parola ogni appoggio o sostegno connettivo. Potrei parlare di una pratica profondamente connaturata a una nuova grammatica, se non rischiassi con questo di accentuare un po' troppo la discontinuità di una poesia solidamente ancorata – come in *Pannòune* – a «lu súnne de nu súnne / chine, lu cande / ch'a u iréve ajèpre u córe».

FRANCA GRISONI TRA CURA E CURA

Difficile immaginare un libro poetico più strettamente e strutturalmente compaginato di questo *Compagn* della sirmionese Franca Grisoni. Libro-libro avvinto a un richiamo che dà senso al tutto, e che lega la più piccola particola alla misteriosa totalità che la motiva, che la muove, che la conduce a significazione simbolica, all'ultima verità. Libro-libro di corrispondenze continuate, di parole che ritornano, di ossimori che s'incatenano, di vertigini che si sprigionano. Libro-libro che fa pensare – con un più, qui, di fredda incandescenza – alla “monotonia” ossessiva degli itinerari mistici, all'eterno rovello amoroso, alla perfezione dell'attimo fuggente (il «per semper» che «l'è za pö / come l'è apena stat»), all'enigmatica trasparenza delle congiunzioni estreme.

Un percorso, certo. O piuttosto un “attraversamento”. Il nasco che si rivela, la circoscritta concretezza del dato che si fa marca della sua redimibilità, «el vero del püti» che trasforma l'esperienza personale in un'avventura dell'assoluto (persino un'automobile come la Ka può costituirsi in ben icastico strumento d'uso). A cominciare dall'orto – una costante del mondo di Franca Grisoni – che non è tanto (o soltanto) uno spazio recintato, ma un luogo di strenua e fitta decifrazione.

In quell'orto – in quel prato – le cose accadono: a volte in forma di consueti rituali del “fare”, a volte di veri e propri momenti eccezionali, che pur appartenendo alla quotidianità dell'esistenza subito si convertono in una straordinaria lettura dell'indicibile, nell'essenzialità di una natura “altra”, nell'io-non-più-io che trasfigura la dualità del più aperto conflitto nella perfetta – e sovrumana – identità dell'uno. Tra le tante immagini, ecco dunque spiccare la natura emblematica del vaso, un vuoto che si riempie, simbolo dell'accoglienza e dell'amore: «Parola che sbiös / dal ciel dei ciei / e da le sò ricie / la vé zo nel sò vas». Cavo-caverna (e dunque mistero e sprofonzo) che incarna la più quotidiana pienezza del dono.

Umanamente e poeticamente tutto questo non può se non passare, a sua volta, “attraverso” l'ossimoro. Non tanto – però – nelle forme abituali del contatto (o contratto) retorico, quanto piuttosto

in quelle di una più metafisica disposizione mentale, che non a caso si mostra nell'esercizio davvero incatenante ed eponimo del «compagn» (ivi comprendendo quel «compagn» che appare qua e là come un *rêvenant*, angelo tra gli angeli annunzianti nel silenzio della sorpresa, nei fremiti d'ala, nel solletico di piume, nelle luci improvvise).

Il come-compagn di un universo in cui tutto si dispone e a cui tutto rimanda, la prossimità che segna ogni cosa e che la significa, la psicologia (l'*unheimlich*, il perturbante) che si fa teologia, il vuoto che si colma, il lontano che combacia, il nascosto che si mostra, il profondo che affiora, il «de là» che entra, l'alto che discende, il buio che illumina, il nodo che si scioglie, la cecità che rivela, il finito che s'inciela, il seme che diventa frutto, il «vergot» (il qualcosa) che diventa tutto, l'attesa che diventa speranza, la divinazione (il frequente «enduina», indovinare) che diventa presenza, il non possibile («El mia pusibol») che semplicemente *diventa*, come nella metafora dei «foi en pila, bianc...»: «I ciama, lur, precis, / pié de pusibui / che i fa riscominsia / chèla che spera / che i podes ricalcà / l'urma pö otra / che se podes dà».

Se poesia è densità, la poesia di Franca Grisoni raggruppa ogni possibile dicotomia in un perpetuo aggancio all'eterno. Poesia che si presta a una lettura di tipo eminentemente anagogico, pur senza mai venir meno alla realtà del «qui» e dell'«adesso» da cui promana la sua più forte spinta, la ragione del suo essere, la necessità del suo dirsi e del suo dire. E in questo senso – nell'apparente stridore del mezzo – anche l'opzione dialettale così persuasivamente battente nella frequenza dei troncamenti e nell'ardua concretezza consonantica non è certo il frutto di una ostinazione, ma se mai di una vocazione irriducibile: voce nativa, voce di rustica e domestica consistenza, voce capace di consolidare in ruvide sonorità il *flatus* che la genera.

Questo è sensibile ovunque, ma vorrei fare un esempio, che ha il vantaggio di sottolineare almeno altri due elementi di un dettato continuo: il passaggio dalla prima alla terza persona e la fitta intertestualità vetero e neo-testamentaria che l'irrorà. Dice il testo: «Vergot ela la 'l sa / dal Liber la l'ha 'mparat. / La sa de angei / e fonne e om / che i gh'à za vizitat. / La sa de 'n fiö / da tat, da tat sperat. / La sa de pana e mel / che 'l gh'ares magnat / el Dio pütì za profetat / a orbi, a surcc, a storcc / che 'l gh'ares endrisat / e a cör de prea / en carne nöa / buna debù a das. / Ela la prega / che chel promes / el vegnes adess a das / ne 'na Parola / che nisü mai / mai nisü mai / i la podarà s-ciodà».

Allitterazioni, inversioni, rime facili, rime uguali, poesia come evangelica e profetica rivelazione testuale (il «Liber» di cui «ela», un io proiettato nella dimensione di un'alterità complice, sa «vergot», sa pur qualcosa). E di fatto la poesia è piena d'echi biblici, da Giona ai Giudici, da Isaia a Ezechiele, un'indagine che meriterebbe da sola un saggio (in Isaia: «Egli mangerà panna e miele finché non imparerà a rigettare il male e a scegliere il bene»; in Ezechiele, come dice un'altra poesia, «el nōf / da semper pariciat»: «Darò loro un cuore nuovo e uno spirito nuovo metterò dentro di loro; toglierò dal loro petto il cuore di pietra e darò loro un cuore di carne»).

Ma a contare non è tanto (o non solo) la fitta trama dei nodi testamentari, e invece – o piuttosto – la netta diversità dell'ardore poetico che solo nel dialetto incontra la sua dimensione, la sua giustezza, ossia – traducendo ciò che qui cerco di dire per astratti – l'evidenza minuziosa di ciò che non è se non quotidiano: gesti, accadimenti, giorni, stagioni, mestieri, strumenti, arredi (ad esempio un umile «taol de prea»), in cui pulsa tuttavia la vita eccezionale e segreta dell'alterità più alta e più altra, l'interrogazione costante che ne scaturisce (il continuo domandare che trasforma il punto interrogativo in un sigillo dell'esistenza nel suo viaggio-attraversamento verso l'essere).

A leggere la traduzione certo resta – volendo adottare un termine che qui fa addirittura sezione – la «scorsa» (la scorza) di un pensiero che muove da una consapevolezza dottrinale, ma vanno interamente perdute l'energia e la forza delle sonorità in cui la voce trova il suo vero domicilio, o meglio ancora il domicilio del suo “vero” (altra parola-chiave). Poeticamente parlando il dialetto non è dunque la semplice «scorsa» del dettato, ma gli è consustanziale (o ne è la “transustanziazione”: conversione della cosa da dire nella cosa che è), gli appartiene come necessità e identità, è adesione al concreto, a una sorta di drammatica (e grandiosa) nudità inaugurale.

Quanto alle singole sezioni – così ben incatenate, come sono del resto incatenati l'uno all'altro i singoli testi – illustrano la perfetta circolarità dell'impianto (a cui corrisponde “come un anello”, e la similitudine è esplicita, il circuito dell'orto). Intanto la corrispondenza tra incipit ed explicit, tra introibo e congedo, tra il nascosto e il rivelato (o la rivelata), la “lei-non-più-lei” («la mia pō chèla») che è stata “rinnovata” (o resa nuova) dalla forza vivificante della “Parola”; e che – trafitta da quel «fl de spada» di cui ci ha ben parlato Cristina Campo, presenza per la Grisoni anche più significativa della stessa

Dickinson qui convocata e spesso indicata dalla critica come poetessa congeniale – ha attraversato colei che dice «me» e «ela», trasformando l'un po' reboriano «amò scundit» che «l'è al so da fa» (traggo da una delle poesie più belle della prima sezione) in una verticale e vertiginosa metamorfosi.

Ma poi la concatenazione rigorosa dalla continua corrispondenza tra le cure dell'orto e la cura della vita interiore procede per altri passaggi. Prima la «set» (la sete) che s'avvia – dietro un distico della Dickinson appena nominata – all'insegna del desiderio più lancinante. La sete che cerca l'acqua – acqua come parola di vita – che convoca insieme il pane della grande fame che l'invoca in una strettissima “compagnia” di rimandi. La sete-arsura – il secco che evoca – che fa pensare alla polvere e all'esistenza dell'io come «polver tanada» (polvere rappresa), ma poi anche alla «guasa de not» (Giobbe: «La mia radice avrà adito alle acque / e la rugiada cadrà di notte sul mio ramo») e alla cenere («polver da polver», con la domanda cruciale: «e 'n mè?») a cui fa seguito la risposta come cuore del tutto: «Töt l'è da pasà / töte le olte / per en prinsipe che 'l fa scominsià»). E alla pioggia. E al fango (Salmi: «Affondo nel fango e non ho sostegno») dal cui impasto tuttavia veniamo.

E quindi, con affinità evidente, la «scorsa». Ma anche, subito dopo, la «porta», introdotta dall'*ouverture* della speranza: la grandiosa ipotiposi della creazione che «geme e soffre fino ad oggi nelle doglie del parto» (il san Paolo della *Lettera ai Romani*). L'una e l'altra («scorsa» e «porta») richiamo fortissimo al corpo come involucro, come pellicola, come vestito, come ombra, ma anche al corpo come portale della redenzione, della trasformazione, della miseria che cerca il riscatto, della voce che trova l'ascolto, del recinto che ci definisce e configura. E dunque la presenza e l'assenza, il punto del passaggio (anche lo «stras» e la «me pianta de fic»), dell'attraversamento, del congiungimento, dell'incontro, e anche dell'esclusione, di cui danno testimonianza – più di altri esposti all'inciampo della retorica – i passi che riguardano i malaccolti della terra in terra straniera.

Mi limito a citare uno dei risultati che – nella trasparente complessità – giudico tra i migliori: «A olte 'n'ombra, / a onda, la ve a sfantas / dré a le me spale / e 'l par en sò ciamà. / Me gire mia / ma 'l völ saila l'occ / che avert el la spia / co la so cua. / Nel nöf de 'n qualc vestit / forse en moschè / o 'na falia de nef / i scond lur isé be / chèl che se sia». Non foss'altro che per dire come questa poesia ad altis-

simo potenziale spirituale si lasci intendere soprattutto laddove resta più profondamente ancorata all'immediatezza del dato da cui parte.

Dopodiché non resterebbe che raccogliersi nel confluire della sezione finale (la sezione che tutto inverte). Qui i compagni sono spesso gli animali, le creature che ci accompagnano e in cui specchiamo quel «manque» che solo all'uomo è dato colmare: le gazzelle, il cavallo, il cane, gli uccelli, il ragno, il porcospino, il pesce, il predatore, il cammello, il capretto, l'agnellino, tutti chiamati a opporre la più commossa antitesi a quel "mysterium disiunctionis" di cui nella sua riflessione sul rapporto tra l'uomo e l'animale discorre Giorgio Agamben (*L'aperto*) quando dice che dobbiamo investigare «non il mistero metafisico della congiunzione, ma quello pratico e politico della separazione».

È qui che la paura diventa fermezza, che l'annuncio diventa certezza, che il tempo diventa "attraversamento", che il "non ancora" diventa il "sarà", e che la poesia diventa preghiera, come – prima di ogni conclusione – recita uno dei componenti finali: «Lü l'è. Nel sò sicür / el se fa spetà. / No gh'ó mia pora, / el so che 'n dé 'l sarà: / 'n angel el gh'à parlat / da 'mpès l'è za aca nat. / Vergot sücedarà / a fa che 'l sies / nel tep da traersà. / Nel sò gnamò / – el sul enduinat – / el me fa crescer / 'na oia calma / de chel promes / che 'n dé, sicür, el sarà».

L'avventura di *Compagn* è l'avventura di un libro pieno e unitario. Un'avventura della carne e dello spirito che tornerai a definire – come già ho fatto una volta – con le parole di un libro di Roberta De Monticelli (*L'ordine del cuore*): «La fiducia in ciò che si vede non è senza il sentimento della profondità di ciò che non si vede – e del valore della sua esistenza». Ciò significa che il qui e ora, il presente e l'evidente dalle vie del quotidiano – come dice la De Monticelli – «si dipartono nell'ulteriorità». Oppure – come piace dire a me nel rispetto di questo *itinerarium mentis in Deum* – nella divina unità del molteplice che incatena e canta.

LA «FODERA DEL MONDO» DI VALERIA ROSSELLA

Di Valeria Rossella, torinese, studiosa di lingua e letteratura polacca (ha curato per la romana Fondazione Piazzolla un'antologia della poesia di Czesław Miłosz, *La fodera del mondo*), conosciamo la pausatissima cadenza editoriale: segno che i suoi pochi libri poetici sono il frutto non già di una povertà di "ispirazione", ma piuttosto di una incontentabilità, e di una scrittura che tende all'esattezza, alla trasparenza, all'essenzialità.

Scolpita in ritmi di risonanza classica, in versi spesso lunghi, sostenuti da sonorità tutte interne alla grana stessa della voce che parla, colloquia, canta, denuncia, invoca, la Rossella esprime – tema veramente centrale – l'infinita misericordia di una poesia (lirica) capace di convocare morte e vita in un profondo assegnamento di comunione: le presenze falbe, ma anche l'unità del tutto «nel gran mare dell'essere», l'ombra di una verità che si dà per intermittenze, «l'inevitabile fede» in un'altra dimensione del tempo, la gremita ornitologia che evoca uno spazio pregrammaticale o disarticolato (senza «consonanti né vocali»).

Non tanto un'emanazione della pascoliana «lingua di gitane» come nell'*Addio!* dei *Canti di Castelvecchio* (lingua «che più non si sa»), ma piuttosto un grempo, un incontro, una fusione di mondi: il «segreto abbecedario», il fruscante o guizzante «esperanto» (tutto parla, il tutto parla) che si converte nella cosmica corrispondenza di brusii, ronzii, fruscii, fischi, sgocciolii, garriti, gemiti, rumori, sospiri, rantoli, mormorii, vagiti, farfugli, la materia germinale e germogliante di un linguaggio universale.

La poesia che sta sulla soglia è una vera e propria *ouverture*. Distinta in tre strofe, la prima è un'invocazione al «canto segreto» delle «creature alate» perché «nel colombario del tempo» nessuno sia dimenticato (dirà un componimento successivo, *La piena*: «La memoria dei vivi non conta, / la memoria dei morti sola resta»). La seconda è un'espansione-spiegazione della prima: perché nell'ambiguità e nell'instabilità dello sguardo (specchi e nuvole) – in quel «buio ronzante in cui si agita / il volo sgrammaticato degli uccelli» – si conservi il concerto del mare, della terra, del cielo (le costellazioni

del Camelopardo e della Volpecula), di ciò che striscia e di ciò che vola, dei dialetti arcaici (il peligno «soldato di Varo»), le lingue mute (il fiammingo della ragazza di Vermeer), dei vivi e dei morti («Anche il mio amore dentro la sua cella»). La terza il più misterioso e imperscrutabile rinvio a un'interrogazione cruciale: indecidibilità dei ruoli, impossibilità di stabilire una definizione d'identità: «sei il cane ferito sul ciglio della strada? / O sei chi lo ferì, ammesso che tu sia?».

Nel finale resta incisa tutta l'intercambiabile – e dunque labile, fluida, equorea – natura delle cose, che fluttuano e sgusciano tra «mneme» e «amnesia». Si annuncia, insomma, fin da subito, l'instabilità, la volatilità, la palpebralità (a tratti la luminescenza) di uno sguardo sottoposto alla dimensione latente dei segni e degli avvisi. Come dimostra il componimento quasi eponimo, *Kitež* (diventato nel titolo del libro *La città di Kitež* proprio per la sua natura metaforica ed emblematica). Luogo nascosto del rovescio e del riflesso, luogo inafferrabile e misterioso, che trasforma i morti in vivi, nascondendoli nello «specchio sfigurante» del contrario. Poiché tutto sfugge alla risolutezza delle definizioni.

A cominciare – con qualche ironia – dall'idea di un'anima riducibile a fascio di elettroni, esposta all'impossibile cattura delle frequenze radio, non misurabile o divinabile né da lente «di microscopio» né da qualsivoglia tecnica di «bird-watching». E le stesse immagini (*Abbecedario* 2003) stanno lì a fluttuare nel sentimento dell'esistenza effimera (il «tutto purché *fuit*, fu e fuggito» di *Dimmi / dove possiamo darci appuntamento*).

Un linguaggio che si svela come linguaggio d'amore, se – a non dire d'altri possibili rimandi – è proprio l'amore a generare la catena dell'«alfabeto» più creaturale: «E il mio amore parla la lingua della rondine / la rondine quella del giglio d'acqua e il giglio d'acqua / la lingua della nube o della mosca». Per chiudere con la struggente e persino accorata allusione che mi pare possa rinviare – ma non vorrei forzare troppo il testo – alla gioia dell'amplesso: «Ma già amandoci – rispondo – già amandoci usavamo / questo alfabeto». Ed è proprio la poesia *per Fabio* (il poeta e marito) l'esito forse più struggente, l'affettuoso e ornato epitetare che si muove all'insegna del *Lied* di Schubert, *durch die Nacht zu dir*. «Dimmi quale legge ora ti governa / sterna marina, sterna lucerna».

Non meno – ma diversamente «sfigurante» – lo specchio della seconda sezione, *Ut pictura poesis*, oraziano recupero di visive trasfigu-

razioni o mimetiche figuratività, ma soprattutto passaggio, scambio, tentativo di congiunzione che s'intona (fin dalla ragazza che legge la lettera di Vermeer) al detto di Simonide riportato da Plutarco: la pittura come poesia che tace, la poesia come pittura che parla. In quel silenzio (della pittura) si incuneano gli «strumenti afoni» di Baschenis, la volubilità delle nubi fuggitive, da Simone Martini a Magritte, le piume e la polvere in cui il tempo (del Barocco) incarna le sue funebri ossessioni, le ninfee e le cameriste, Monet e Manet (dalla cattedrale di Rouen al «mitreo» di Suzon, il che significa altri specchi e altri riflessi, compreso l'eco silente di una voce come quella di Yvette Guilbert), fino all'*Annunciazione (levogira)* del Lotto, alle crisalidi e alle esuvie evocate dall'esemplare *Entierro del conde de Orgaz* di El Greco. E poi le stelle enormi (o la stanza sgheмба) di Van Gogh, e poi di nuovo Vermeer e le nuvole di Delft «che mai più saranno quelle», e poi ancora il «feretro di luce» di Hopper. Per chiudere con il trionfo speculare di *Las meninas* di Vélasquez («niente di cui si possa dire con parole») e infine con l'irrecusabile e gremita geometricità del Canaletto.

Immagini che si rincorrono e si richiamano mutevoli e misteriose, perturbanti e trasparenti, animate dal gioco dei riflessi che accompagnano l'«andirivieni delle forme», e che già rimandano alla sezione successiva delle *Scimmie divine*, quella che aggiorna il mito, piegandolo alla sua naturale polimorfica capacità di trasmigrazione. Qui siamo nella geografia del nulla (ad altre *Geografie* penserà la quarta sezione), siamo nello spazio che definirei dell'oltretomba, dell'altro mondo, dell'attesa d'un «coro muto» di inquilini «tutti uguali» (e mi domando *en passant*: nella presenza di quella «ragazza che cuce», è lecito indovinare la custode dell'approdo, l'imperturbabile depositaria delle ombre e delle vite dissanguate?).

È un mondo – questo – di dei latitanti o predaci: Mercurio, Apollo Smintèo, Crono, di tutte «la scimmia più tremenda». C'è – in questa sezione – una malinconia fonda che rintocca in tutta la sua raggelata afflizione che disdice ogni luce di riscatto, o di metamorfosi salvifica: «Ma ora cacciatori e prede abitano / le costellazioni come insetti l'ambra». Una condizione che viene sottolineata dalla citazione del finale della Sonata op. 35 di Chopin, quella che disarmonicamente – come voleva lo stupefatto Rubinstein – sconfinava in un «vento ululante fra le tombe». L'acuto del libro parrebbe da collocare tutto qui, in questo mondo dove nessun suono ha più «cittadinanza»; dove tutto

si è convertito in pura “materia”; dove nessuna “sintassi” può più piegarsi alle necessità della forma.

Non a caso – come in una sinfonia – la quarta sezione può diventare il tempo di un ritorno, che è poi il ritorno a un al di qua presago, ai luoghi e alle occasioni di una migrazione annunciata. Il componimento che apre *Geografie* – troppo stratificato e complesso perché lo si possa commentare in poche righe – ne è forse la più persuasiva dichiarazione. Una bellezza rovinosa, caduca e caduta, abitata da uccelli che «hanno smesso di cantare». Un millennio verso cui salpare senza speranza. Un’impossibilità di canto («Euridice / che più nessun Orfeo vuole strappare / al pasto dell’oblio!») congiunta a un accorato interrogare («E se non torneremo ciechi / come potremo / vedere l’invisibile?») e a un ancor più accorato impetrare («Perdòno / per i nostri occhi infestati dalle maledette / immagini che scollate dai corpi vagano / accanto a loro mentre la memoria morta / rapida imputridisce»), dove si raccolgono in un punto alcuni sintagmi fondamentali: gli occhi infestati, le immagini scollate, i corpi vaganti, la memoria morta. E – infine – la voce che tende a incupirsi in una tensione definibile (perché averne paura?) come “civile”: una pulsione che del resto appartiene alla Rossella e che non è dunque solo di questo libro.

Tra uno scherzo e una lettura simpatetica, non rintoccano meno – anche se diversamente – gli altri componimenti della sezione: sia che si tratti di giocare l’«andante sinistro per clarino» dedicato alla città di partenza (ora riguadagnata), sia che si tratti di liquidare la città della lunga residenza in un ammonimento definitivo: «e non venire a tormentarmi più». Sia che si tratti di commentare una passerella di moda e leopardianamente «lo sgangherato andarsene nel nulla delle cose», sia – a non dir di tutte – che si tratti di evocare ancora la presenza del marito per un esercizio (emulativo, non imitativo) di poesia in triestino: con il risultato di riuscire a una prova di valore assoluto, e di profonda commozione: «Zighime cocal, che te son là, / fame veder anco se no ghe credo / como soto de ti svola la tu’ picia ombra».

Ci sarebbero troppe altre osservazioni da fare, e molte sulla musicalità dissimulata – spesso sapientemente franta – di versi che non concedono nulla. Oppure di rime e assonanze di calibrata (mai permissiva) disposizione. Per non dire dei corrugamenti ritmici che accompagnano i chiaroscuri e gli sprofondi della voce. Mi limiterò a chiudere il già fin troppo lungo percorso, osservando che con *La città di Kitež* Valeria Rossella non ha solo aggiunto una tappa al suo per-

corso ma ha scritto un libro poetico di dolorante e pietosa spietatezza. Se nella sua antologia, *La poesia italiana dal 1960 a oggi* (pubblicata nel 2005 dalla Bur) Daniele Piccini poteva scrivere: «Da attendere a nuove prove è la pronuncia limpida e desolata di Valeria Rossella che, in gran parte aliena da tracciati italiani, si muove in una luce di assoluta rivelazione», ecco, io credo che *La città di Kitež* possa sciogliere ogni dubbio, meritando a una poetessa di voce così coerente e coesa un'accoglienza critica che non le può più mancare.

CLAUDIO SALVAGNO: L'ARMATA "ALTRA" DELLA POESIA

Prima di tutto il modo, che in area piemontese (sia in piemontese sia in occitano) non mi pare che si dia. Non vedo, infatti, altro esempio degno in cui la poesia di Claudio Salvagno possa trovare la sua "tradizione". Almeno da questa parte della displuviale – o come lui direbbe, «sea». Non Antonio Bodrero da cui troppo lo allontanano – a parte qualche gioco piccolo di parola: qui un solo esempio per tutti, «ombra»-«bronda»-«branda» – l'attitudine alla ricerca intraverbale e all'infinita dilatazione polisemica. Ma se non lui, chi altri? Non Bep Ross, se non per qualche lirica congiunzione; non l'amico Janò Arnedo, a parte certe generiche consonanze di luogo e – a volte – di tono.

E allora tanto vale riconoscere che Salvagno è un po' come un virgulto nato a caso, alimentato ai mille venti della sua inquietudine di lettore vorace (non è poco sintomatico quel paragone apparentemente strano che leggo qui, in questo suo secondo libro poetico? Quei «uelhs esbalunats» dell'«òme en vila drant 'na vetrina de libres»). La voracità di un lettore che s'infiamma in città davanti a una vetrina di libri si converte nello smarrimento degli occhi di chi – come Salvagno – dai libri è irresistibilmente attratto. Non è tanto quell'io poetico, ma il suo più diretto portatore a intrattenere con il mondo mentale tutta la più accanita e sempre sbalordita dipendenza.

Il modo di Salvagno è originalmente poematico o tendenzialmente poematico, ha bisogno di muoversi lungo i sentieri delle sue circonvoluzioni, di espandersi ben oltre i recinti di un percorso prestabilito, di inseguire una narratività che è, sì, irresistibilmente lirica, ma il cui lirismo emerge dai continui *détours* di un viaggio tra le macerie (non a caso vere e proprie finzioni dell'andare – a piedi e in auto, «entre friccion e fren» come in *Via Cigna* di Primo Levi – lungo le vie di un mondo in disfatta).

Localizzazioni e dislocazioni inseguite nelle misure instabili di un verso irregolare, dettato – a volerci bodrerianamente giocare – da un più che un "po' ematico" sentimento del corpo (la prossimità più incombente, prigioniera «de charn»), vistosa nell'adozione dei tanti deittici che contrassegnano le radici della viandanza, i più evidenti

legami con le emozioni del cuore, oltre che dei fantasmi della mente). È l'erranza di questo nuovo «Chivalièr Errant» che è il poeta in cerca di una risposta «que da totstemp escapa».

In questo modo il verso sale e scende, si tende in un dire plurimo. Diventa l'emanazione dell'io poetico da cui procede, ma si piega ai molti tu con cui quest'io "in situazione" intrattiene i suoi dialoghi della testimonianza e della memoria, congiungendo spazi e tempi in onde d'infinito (il richiamo lontano del mare), ma soprattutto in una sorta di lievito surreale, molto prossimo alle diramate profondità dell'inconscio e del sogno («coma poeta siu en deliri»).

Nasce da qui il fascino della cifra "civile", che questa poesia emana. Non altro se non attenzione delle tracce che la vicenda umana lascia nelle pieghe e nelle piaghe delle cose in tempi di gramizia («en breu brisarà lo temps braus»): tanto una lapide precaria quanto una borgata abbandonata. *Lacrymae rerum*, su cui il respiro del vento passa come un'allegoria: della generatività, della fuggitività e della mortalità (morti come vivi, richiami vocativi, presenze convocate in tutta la loro vitale corporalità, in tutta la loro mitica e infrenabile natura romanzesca).

Nessuna Spoon River (tante e troppe volte evocata per le imprese che attengono a una comunità perduta, di voci da cimitero), ma piuttosto la figuratività di un romanzo – appunto – di figure rustiche (e non sto a elencare ciò che ogni buon lettore vedrà da sé, ivi comprendendo quel colosso di Tisto, che sembra uscire da certe memorie di Giuseppe Di Vittorio e da certe pagine di Vasco Pratolini).

A dire questo mondo le sillabe di una lingua doppiamente altra (lingua di poesia e lingua di una poesia *patoisante*), le sillabe di una lingua dei semplici, che diventa originaria e splendidamente poetica. Erano già le sillabe del libro di Claudio Salvagno, *L'emperi de l'ombra*, ed è appunto nella poesia eponima che ci si imbatte in quelle «lauses sillabiques» (ardesie sillabiche), che fanno pensare a Pasolini. Un correlativo che immette immediatamente nell'occitano del Piemonte alpino in cui Salvagno s'immerge, diventando il poeta di un tempo d'ombra rispetto al più accreditato versante del «soleu» cui la poesia di Provenza è collegabile fin dal principio, e tanto più dalla rinascita di Mistral (e penso tra gli altri al bellissimo saggio-viaggio critico di Fausta Garavini).

Ombra come coscienza del destino che ci accompagna, di stagioni di passaggio e di una geografia essenziale – toponomastica ed emotiva

– che si dispone lungo linee displuviali, in un – dicevo – continuo andare («Chamino»), in un continuo dondolio dei “confini del cuore” che tra dentro e fuori combattono contro la propria lena, contro i risucchi del vuoto. Fiato lirico per eccellenza che sta lì a soffiare sulla ferita del suo dirsi e del suo darsi.

Il libro d'oggi conferma la forza del precedente e, anzi, la esalta. Prendendo il suo titolo dal primo poemetto, *L'otra armada*, che è già stato pubblicato dall'Artistica di Savigliano in un'elegante edizione a parte, il nuovo libro rivela tutto il fuoco centrale della passione che anima il dettato. E la vitalità – anche – di una denuncia che va dal particolare al tutto.

Un respiro ben presente che congiunge sponde, luoghi, meridiani: il respiro (la voce) che lega l'io poetante al suo desiderio e al suo destinatario, a partire dalla poetessa israeliana Tal Nizan – «Tal» – a cui il primo poemetto è destinato. Ma che poi si allarga a ben più larghe e profonde confluenze. Il qua e il là, l'alto e il basso, i riferimenti elementari di uno spazio che si fa tempo e labirinto (l'ora e l'allora) e che da un “Tu” abrupto e straniante passa a convocare un frammento di memoria “altra”, a evocare un “altro” tempo – altri tempi o per meglio dire “tempi altri” – premendo su “altri” traumi, su “altri” conflitti: tuttavia così prossimi al conflitto emblematico di Tal.

Del resto, quale «altra armada» se non quella, sì delle vite “partigiane”, ma più ancora della vita che ci chiama a una guerra tutta interiore, tutta risolta nelle imboscate del sangue, nei colpi del cuore, nel risveglio «d'aquel drai que duerm dins nos»? Pare che risuoni qui il memorabile detto del Mordo Nahum nella *Tregua* di Primo Levi (ancora): «Guerra è sempre».

Quale «armada» dunque? *Autra* perché insieme con la guerra degli eserciti – alle guerre combattute per la ragione dei soprusi – sta la guerra dei negati, dei dolori, la battaglia dei giorni («la batalha di jorns») consumati nell'ombra e consunti nell'inutile «Tem dau Cole-ra». Ma – più ancora – nella carne nostra, nel destino del corpo che si strazia e non trova conforto.

Basterà per questo inseguire il testo. C'è l'armata dei ricordi «arditats». C'è l'armata dei «jorns negats». C'è l'armata (anche «armeia») «desperdua que da siecles / e siecles va a querre novels pastorals» (con la felice invenzione della retroguardia dei suicidi). C'è l'armata «de trebulats». C'è l'armata «vegetal / da arbol a arbol». C'è «una armeia a la desbranda» o «al champ d'la desfacha». C'è «una armeia

a travers i prats», che è tutta un discorrere d'erbe e di parole sonanti come “un plettro”.

A fare da conduttore è ancora e sempre il filo della poesia, il suo linguaggio a forte densità metaforica, la sua ricchezza di invenzione, la sua altezza di sguardo, la sua difesa d'amore («Arparats da la mòrt / degun es estat a garda de l'amor»), la sua natura vocale: in un certo senso (ossia non in quello stretto e progressivo che Contini individua in Pascoli) prelinguistica, pregrammaticale. Proprio come prelinguistico e pregrammaticale è il respiro (forzando un poco la fuggittività del testo: «Coma aquò senza saber, siu stait fach prisonier / d'aquel armada, per 'na question poetica / escara derant de emparar a escriure»).

Dopodiché sarebbe tutta da commentare la fitta tessitura di un complesso poetare, fatto di scatti e di variazioni prospettiche, di una mirabile – ripeto – concretezza metaforica (accompagnata dalla costante presenza del “come”), di ambizioni “civili”, che si congiungono appieno nel drammatico lirismo della strofa finale del poemetto eponimo, con chiusa stilnovistica e dantesca (un Dante ben presente anche in altri frangenti).

Dietro l'apparenza di uno sfogo di una difficile – corporale – cattività, un invito estremo – e per contrari – al vivere e allo sperare, se è vero che non c'è poesia civile che non sia prima di tutto poesia: «e sas ren coma se pòl continuar a gachar en patz i mòrts / se pas escara sabem a aquò que sierv, çò qu'es / tot aquest nostre trebular ent l'ombra / totes questes batalhes de drais dins lo cap / aquest gandar-se o che ire per un agach / tot aquò e encar mai / senza poler salhir da aquestes prisons de charn / que n'avem pro dal dolor que nos enfrangana / quora nos laissem / quora nos quitem i mans / e sens esper tombem dedins lo borre / coma còrp mòrt tomba» (citazione dovuta, che altre per altro ne richiama: «Es tombat plan, / abo lo mesme buf que fan al cheier i saps»).

Di questo vivere e sperare costituiscono l'eco estrema le “ardesie sillabiche” che chiudono l'ultimo tempo dell'ultimo poemetto, *Clars bas*. Il magnifico correlativo di quella falce che diventa «una arpa pendua al ciò» (e che dunque sottolinea un'assenza). Perché nello struggimento del ricordo di ciò che è stato rimangono a galleggiare le avite pietre-padri, «perdues dins l'ombra», ma ancora luccicanti «quand anant en la nuech errem la via».

Come non riconoscere in quel luccichio la resistenza delle parole di poesia che ancora si ostinano a parlarci di un mondo perduto e di

tutti i mondi che si perderanno ancora. Che ancora – a chi sbaglia la strada o a chi sa sbagliarla – possono segnare la traccia dell'unica possibile salvezza nella voce irrecusabile che ci parla di disfatta. Chiusa magnifica per un viaggio dell'ombra in cui si aprono – come in una sorta di fiaba fatale – le luci rade della risposta mai compiuta. La risposta dell'«altra armada». L'«armada» o l'«armeia» – manco a dirlo – della poesia di un vero poeta.

REMIGIO BERTOLINO E IL SOGNO DEL MONDO CHE (NON) FINISCE

È «sògn» (sogno, o sogni) la parola-chiave. C'è nel primo componimento («cusivo sògn») e c'è nell'ultimo («greuje ëd nos e sògn»). Ma c'è di più. C'è che nella parlata di Montaldo di Mondovì – a cui Remigio Bertolino corrisponde di fatto – diventa sintomatica la polisemica *filière*: «sògn» come sogno (sogni)-sonno-sono. In altre parole – “sonno” a parte, che ne è la premessa – “sogno (sogni)” e “sono” diventano una cosa sola. Un po' come dire che il poeta è soprattutto sogno, un depositario o evocatore di sogni e che il sogno – così come l'acqua, nemmeno questo a caso nel mondo di Bertolino – appartiene emblematicamente all'universo mobile delle metamorfosi, delle trasformazioni.

E subito verrebbe da citare Bachelard quando – a proposito dell'acqua (e del mondo d'acque della sua Vallage) – parlava del fantastico come di un universo in espansione, di un «souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur» (ma anche associava ai sogni l'aria, che in Bertolino diventa «vent», vento). Ecco qua la prima considerazione. Il mondo di Bertolino non è tanto (lo è anche, ma come effetto collaterale) la testimonianza di un mondo perduto (antropologicamente connotabile e connotato), ma è invece la raffigurazione poetica di un mondo che si configura come un sogno, più ancora che come memoria, del sogno pur stretta parente.

A questa prima considerazione fa seguito una considerazione seconda, che scaturisce dalla distribuzione del libro in sezioni. Quattro sezioni perfettamente (e circolarmente) distribuite: la prima è l'indicazione di un mondo attraverso alcune figure emblematiche (le più apparentabili a una continuità di riferimenti che da sempre tramano l'universo di Bertolino); la seconda è la dichiarazione di una poetica e di un registro (l'elegiaco: elegia come compianto) che caratterizza questo libro, ma che è anche la cifra preminente di un intero itinerario poetico (ecco qua: «J'heu ëmprendù da l'eva / a fé vers doss e malincònich», non senza qualche morbidezza pascoliana come, non unica ma flagrante, nel sintagma «ël cioss d'ël stèile», le chioce delle stelle); la terza è la sezione eponima, che non è tuttavia l'ultima: sezio-

ne sicuramente impegnativa, le quindici stazioni di una laicissima *via Crucis* (e un poco, e nonostante tutto, anche *Lucis*), in cui corre l'alta intenzione di tracciare un itinerario (ne basterebbe il finale, con quel suo richiamo all'amicizia, che, come ha scritto una volta Soldati, è «la forma più alta dell'amore»: «Sovra ël mar dla fiòca / sovra ël ponte nèire dij brignon / a vòla l'amicissia / ënt l'argent dla neuva matin / drinta ij brass dla vita»); la quarta – nella sua musicalità dichiarata e nella sua liquidità evidente – è la sezione che consente non già di chiudere in negativo ma di convocare – «prima ëd neucc» – qualche reliquia di luce, di quella luce residuale a cui l'aposiopesi affida ogni allusiva potenzialità, se non proprio di riscatto, almeno di durata.

Non si fa qui questione, in altre parole, di documentare i tratti di un mondo perduto per salvarne il ricordo prima che scenda la notte. Volendo, c'è anche questo, ma come effetto succedaneo. A contare è invece la poesia: e quel mondo non è più un mondo identificabile e collocabile in un luogo, ma il mondo stesso della poesia: almeno, della poesia di cui Bertolino è intermediario, o meglio ancora, il “sognatore”, il memorialista-*rêveur*.

Che cosa comporta tutto ciò? Non già l'idea della fine del mondo (di certo la fine di “un mondo”), ma l'esile e tuttavia tenace speranza di una fine che non è mai definitiva, perché la vita la comprende in un abbraccio che, se non redime, di certo tramuta, trasferisce, trasporta. Sono tentato dunque di leggere quella “fine del mondo” piuttosto – in senso corsiniano – come un'apocalisse, come un rinnovamento, come una rivelazione. Non come “fine d'ogni cosa”, non il prevalere di una disfatta storica o storicizzabile, ma l'attesa di una conquista nuova, che sta oltre la realtà del reale, oltre le effimere maschere del vero: se non fosse dell'espressione un po' troppo sentimentale, nel reame – o meglio, con riferimento all'Alain-Fournier più sognante e memoriale – nel *domaine* della poesia.

La poesia di Remigio Bertolino è poesia trasfigurale, ossia poesia che dà figura a un mondo parallelo – un mondo “altro” dalla sua pura e semplice caratterizzazione fenomenica – fatto di incantamenti e di stupori, di epifanie e di lucori: direi addirittura di un'unica e continuata alterità, di una consistenza realistica e insieme fantastica, di una accorata e ancorata fuggitività, di una sorprendente efficacia di collocazione e di spiazzamento, di realismo e di illusorietà; di cose e corpi saldi, che diventano ombre e fantasmi impalpabili (proprio per questo, tra tutte, è la parola «sògn» a parlare più di ogni altra).

Opportuna diventa quindi una domanda che lì per lì potrebbe sembrare scontata. Avrebbe senso tutto ciò fuori dalla parola dialettale che ne incardina il frutto e ne autentica l'essenza? Essendo retorica la domanda, la risposta non può essere che questa: il dialetto di Bertolino è così connaturato al suo dire poetico che proprio non si riuscirebbe a scioglierne il legame profondo e necessario).

Non è un caso che nella traduzione l'energia si spenga come il fuoco sotto l'acqua. Il dialetto dà corpo a un linguaggio che nell'italiano della traduzione (del resto intesa come puro rapporto di servizio) perde non tanto (o non solo) in concretezza denotativa, ma soprattutto in persuasività espressiva, confermando i limiti – per l'italiano – di una letterarietà inadatta, incapace di afferrare la cosa – *questa* cosa, ossia *questo* mondo – e dunque di riuscire stridula, pendula, persino goffa.

La forza delle metafore ne è il tratto saliente. Nel mondo di Bertolino la metafora è tutto. Tutto procede di lì, dalla capacità di incorporare le immagini, e nello stesso tempo di scorporarne – nel senso di liberarne, sprigionarne – le potenzialità, la ricchezza delle congiunzioni. E va da sé che – se questa non fosse una semplice presentazione d'insieme – sarebbe ben proficuo uno studio delle metafore poetiche di Bertolino, uno studio che ne catalogasse la quantità e le modalità, ne delineasse l'apparentabilità (difficile trovare un poeta le cui metafore siano così apparentabili ma anche così sottilmente diverse), ne sottolineasse la misura artigianale, la congruenza perfetta, la frequente consecutività.

Un unico esempio, nemmeno il più sintomatico: il ghiaccio? «na ciochinera d'argent» (una sonagliera d'argento). I sentieri? «gucin celest / drinta òl lenseu / senza fin dla fiòca» (spilli azzurri nel lenzuolo senza fine della neve). E quelle «rosse cocale» (bacche vermiglie) con cui si chiude la seconda anta del dittico *Ij frej dla Mòlarissa*? Riferibile alle «nostre orije» (nostre orecchie), in un tocco di surrealità, o un'immagine felice di epifania e un po' pascoliana e combattuta lucentezza? Di certo un universo metaforico di tessitura fitta e preziosa – emblematico nella sua assiduità – e capace di alimentare senza tregua la generante invenzione del verso.

Salta bene – e subito – agli occhi l'onnipresenza della neve, la sua energia simbolica di incanto e di lutto, di fiaba e dismisura, ma non indenne da cechoviani grigiori (grigio e ruggine a dirci qualcosa di profondamente connaturato). Ma con la neve alcuni dei “semplici”

di una navigazione poetica (anche le metafore marine vi s'incrociano frequenti), come il vento, le nuvole (baudelairiani «nuages»), l'acqua, il ghiaccio, la notte, il giorno, la terra, il cielo.

La poesia di Bertolino – torno a dire – è un perenne richiamo – nella sua visività concentrata e intensiva – di una profonda voce interiore. Un'auscultazione – più che un ascolto – del silenzio che l'accompagna. Non un'osservazione della realtà qual è o qual è diventata (colgo un'unica presenza indicativa in quella «matòta forëstéra», la ragazza forestiera di *Na vita*, che pettina i capelli bianchi di una donna pallida e malata), ma un presepe di figure recuperate agli estremi lembi di un tempo lontano, cristallizzato in una sorta di allucinata contemplazione affettiva.

La neve diventa il paesaggio che custodisce le tracce più segrete, che copre la nera terra delle radici e che governa il richiamo ultimo della fossa. E la presenza dei cimiteri potrebbe apparentarsi, quanto meno per contiguità territoriale, con la consuetudine documentata di un Beppe Fenoglio o con più lontane e poetiche ascendenze – del resto a Fenoglio perfettamente presenti – di certi “cemeteriali” inglesi tra Thomas Parnell e Thomas Gray.

Dopodiché l'incanto del verso saprebbe ben chiamarci a più sistematiche letture, a più minute esercitazioni interpretative, a più virtuosi fraseggi critici. Ma a me pare che tutto ciò esuli dai compiti di una presentazione commisurata, e si dica pure impressionistica; in ogni caso non invadente. Offrire le coordinate essenziali di un mondo poetico eccezionale e promuoverne l'incontro, questo sì, è il compito che mi sono dato. Avisare in questo caso il lettore – e senza risparmio – che sta per leggere un libro bellissimo. Un libro che annuncia “la fine del mondo” nel momento stesso in cui – per virtù di parola – ne scongiura (e scavalca) a ogni passo l'avvento.

AUGUSTO BLOTTO, DA UN «ANGOLO DI PIANURA» A UN'INVINCIBILE VOCAZIONE D'«ETERNITÀ»

«Non è poeta chi non si fissa in una visione che i suoi occhi possano misurare». Estrarre questa scheggia di poetica dal *Fanciullino* del Pascoli per applicarla a un poeta come Augusto Blotto potrebbe sembrare – nel migliore dei casi – una specie di forzatura. E di fatto certo non intendo fare di Blotto un seguace del Pascoli. Ciò non significa che la poesia di Blotto – prendo ancora da una considerazione pascoliana – non sia così remota dall'intenzione di fare «da Cicerone alla natura».

Anzi – se posso azzardare – la poesia di Blotto fa esattamente ciò che Pascoli, il Pascoli questa volta dei *Pensieri* (e mi scuso per la lunga citazione), scrive a proposito della domanda grande «che cosa è poesia»:

Ciò che ci commuove sa sempre d'insolito e di nuovo. Se noi vogliamo esprimere questo che, e a noi e agli altri, troviamo che la parola per esprimerlo, poiché è per noi nuovo, non c'è. Ci si presentano, a dir vero, parole che comunemente si usano, ma troviamo che esse si usano per un qualche cosa di simile, che non è proprio quello che vogliamo esprimere. Le disdegnano. Sì: rosso, quel fiore, sì, neri quegli occhi, sì bella quella persona, sì mesto tale addio, sì, lieto, tale incontro, sì, sì, sì; ma non è tutto, anzi non è nulla. Cerchiamo della cosa *nuova* la parola *nuova*: che sia bella, ben sonante, e soprattutto nuova, indatum, *non prius auditum*. Parola o parole, poche o molte. Le parole, per forza, erano già state dette e udite, ma almeno non così come le abbiamo dette noi, in quel particolare senso. A noi ci pare allora d'averci messa un'impronta particolare che le dice nostre. (Vedere – e riprodurre la visione? È una bella differenza! –).

In modi inconfondibili, credo che sia detto tutto ciò che è necessario dire per Blotto. Intanto il vedere che si converte in “visione” (a partire almeno dalla poesia di movimento di Campana E se ne defalchino pure le del resto ingiuste *diminutiones* cui è stata continuamente sottoposta alla luce dei troppo più accreditati maestri simbolisti, specialmente Rimbaud). Ma soprattutto il sentimento di quelle parole già udite che diventano «inaudite», l'impronta particolare «che le dice nostre». E qui già saremmo nella specifica rete delle invenzioni di Blotto, nell'officina delle estrazioni e – latinamente – dei *monstra* che Blotto riesce a partorire. Il Blotto che risveglia il

sonno della lingua. Il Blotto che non dice, ma si lascia dire, in preda – l'ossimoro è d'obbligo – a un lucido e razionale delirio inventivo. E il cui "io" compare nei tanti deittici ma anche nei rari e confessionali cantucci, da cui fiottano a volte dichiarazioni di struggimenti e di felicità, e a volte anche di corporalità arguta e trionfante («il gonfalone mosso dal mio peto»). Il punto estremo? Eccolo: «Sono qui che mi richiami [...]».

Ad annunciare il libro è un titolo assai bello, in cui il poeta parla a se stesso confidando alla propria memoria la consuetudine di un antico adagio, se è vero che le partenze sempre avvengono all'alba. Come resistere, allora, all'impulso di citare l'incipit eponimo del primo componimento? «I mattini partivi quando ombra queta / dalle gronde arrossate immobilmente / ascoltava madrepora che andava / rosa-nerastra, fiati, fumi, ultime / nuvole della notte sulla città / senz'uomini, tagliata coi vialetti, / fontane sonore vanamente, / le conchiglie di polvere alle piazze / ove i passi gelati sono ricordo in navette / fumose, del terriccio quasi celeste».

Ed è poi il sottotitolo a definire spazi e tempi come si conviene: «un angolo di pianura» – angolo in certi frangenti anche «disviato» – e una corona di itinerari compiuti in sessantun anni, dal 1951 al 2012. Che significa una vita; una vita che s'imbatte (ma non li attraversa) in fenomeni – e non dico d'altri, se penso, non senza sospetto di ironia, a un indicativo «periodo salazariano» – letterari e poetici diversi. Dal neorealismo (e dai residui di un perdurante tardo-ermetismo) al post-moderno, passando per le provocazioni e i babelismi linguistici della Neoavanguardia o per altre sperimentazioni, giusta la polemica ben nota Sanguineti-Pasolini.

Ma in proposito andrà pur detto subito che Blotto è stato se stesso fin da principio e non ha fatto che diventare quel che già era. Vale a dire fedele a una sua misura, che può bensì risentire di qualche debito d'influenza (è pur montaliano quel «cricchi», almeno quanto marinettiano quell'onomatopeico «tumb», e parinini-leopardiano quel «ride»...) ma che di fatto – nonostante la possibile scansione di tempi che in altra sede ho tentato di fissare – si segnala per una sostanziale continuità di assetto e di posizione. Che è poi una coscienza indefessa – non priva di luciferina modestia – di far parte per se stesso, di aderire a un'irrecusabile vocazione di totalità («l'eternità di tutti i movimenti / nostri a denudo verso quei paesi recessi, misteri»). Per non dire del più intensivo frammento: «la poesia, conoscenza del tutto».

Ed è così che può essere qui individuato – per sineddoche – un libro per più aspetti esemplare. Sia nel senso che percorre un'area definita del Piemonte meridionale e “locale”, costituito da quella pianura «boaria» e «ribollente di pasture» (a dirla con la metafora di Blotto, «quella pianura di guance verdi»), di cui Vittorio Alfieri – nel viaggio verso Cuneo in visita allo zio – dice nella *Vita scritta da esso*: «la fertilissima ridente pianura del bel Piemonte». Sia nel senso che i tempi certificano di un andamento che può ben valere come indicatore generale dell'opera tutta, ossia che offre una sorta di diagramma del suo svolgimento.

Quanto allo svolgimento appare qui un primo movimento (gli anni cinquanta) che potrei definire quasi più commosso e concentrato (anche più immediatamente accessibile e colloquiale), a cui segue un secondo movimento di più eretta e studiosa postura e dunque anche di più ardua intelligenza interpretativa (gli anni dai sessanta agli ottanta, e con qualche diversa piega ai novanta), per assestarsi – infine: nell'«enfin!» – in un dettato di compatta e definitiva conciliabilità, che va dal componimento anche breve al poemetto in prosa al respiro spesso poematico battuto su versi liberissimi, su *décalages* spesso abrupti, sulla più ampia libertà di modulare il ritmo avvolgente.

Quanto poi al *promeneur* (e anche *coureur*) *solitaire* (i «voyages pédestres» del Rousseau delle *Confessions*), quanto al camminante e al maratoneta («il riprendente maratoneta»), la sua è una geografia potenzialmente infinita («i posti sono infiniti», e anche il favoloso: «Tanti / posti ho attraversato»), registrata nel libro mastro delle escursioni sistematiche (una sorta di computisteria collezionistica non priva di risvolti ossessivi), ma che qui si addomestica o si domicilia negli sguardi di un pur largo concentrico – ove sempre si faccia riferimento da e verso Torino – e si dispone dentro un non sempre così identificabile arco di passi e di posti, appunto, «tra Torino e il mare». Poco importando che – dopo gli avvicinamenti in treno o in corriera – diventino poi corsa o *promenade*.

Luoghi, insomma, citati e appuntati, di acque, di rii («gran rii»), di bealere, di fontanili, di umidi, di fumigini, di albumi, di nebbie magari «uggiolanti» e di cieli magari «di conchiglia»: Cercenasco, Vigone, Osasio, Virle, Pancalieri, Faule, Casalgrasso, Murello, Carmagnola, Cavallermaggiore, Savigliano, Fossano, Villafalletto, Saluzzo, Busca, Venasca, Dronero, Benevagienna, Trinità, Centallo. Ma anche scorci o suggestioni che allargano il campo a più ampie e simboliche

prospettive. Non già, beninteso, degli appunti di viaggio (in poesia, va da sé), o in altre parole frammenti di un percorso amoroso, ma «occasioni» di più profonde e segrete incursioni che interpretano la dilatabile corrispondenza del fuori e del dentro.

Importante non confondere. In altre parole, non si tratta qui di un *Baedeker* in poesia. Pur non escludendo che vi si possano anche stabilire percorsi sulla base degli itinerari convocati, non è evidentemente questa la direzione, perché di quei luoghi si coglie l'essenza, e dicasi pure l'"anima". L'esattezza dei dati – né potrebbe essere diverso se Blotto non fosse l'inventore che è – fa presto a convertirsi in una proliferazione di immagini e a virare in altra o altre direzioni, in altra o altre dimensioni o "coincidenze". Non tanto la convocabile "alterità" (certo che sì), ma direi, più appropriatamente e meno genericamente, il possesso, l'urgenza della cattura, la dilatata coscienza (o sentimento) della metamorfosi e della fuggitività.

Che è poi già un modo per entrare nella questione "visivo-visionario". Voglio dire una visività di partenza da cui promanano le espansioni sia orizzontali sia verticali di uno sguardo che abbraccia e "ascolta", e che al di là dei luoghi connotabili – e geograficamente definibili – parte per le sue tangenti plurime ed esistenziali. Tutte tradotte in proliferazioni di parole metonimiche che si convertono in analogismi, nelle catene vertiginose dei richiami più arditi. Con il che saremmo al cuore del tutto, alla "costruzione" di un linguaggio, alla voce di uno stile.

Nonostante ogni avviso in altra direzione, a me pare che Blotto lavori soprattutto sul lessico – che la sua officina sia di natura più lessicale che sintattica –, ne elabori una nominalità impavida, come se ne estraesse l'essenza, ne spremesse dal concreto l'astratto, ne generasse la più estensiva singolarità. Si può se mai notare come la devota e ineccepibile osservanza della tradizione formale produca sovente un periodare di inusitato respiro – sovraccarico di subordinate e incisi – che alla fine si libera in conclusioni esattamente combacianti, con esiti non lontani dalla sigla proustiana (è ben stato Jakobson a insegnarci che la variazione musicale è un fenomeno sintattico).

Il risultato è di quelli che non si confondono. Chi si avvicina ai testi di Blotto, ne riconosce il timbro, l'impronta particolare, che – secondo il citato avviso del Pascoli – fa sue le parole che dice. Da che costituita l'impronta? Aggettivi sostantivati, concreti astrattizzati (da un esito arditissimo come «mossequaneità») a uno meno stupefacente

come «viciniorietà»), termini desueti, settoriali, arcaici (da un “oscuolo”, che si metaforizza in un figurale e forse giocoso «ano di bocca», a voci meno fantasiose come «parvo» e «sonito»).

Tutt'insieme un plurilinguismo orizzontale (da un certo punto in poi, il francesista che è, Blotto incorpora anche termini francesi su cui opera spesso non diversamente che sui termini italiani). Per questo si potrebbe parlare di policromia linguistica, del resto perfettamente congeniale alla policromia e plurale adesività dello sguardo.

Francesismi a parte, più rari altri forestierismi (noto tuttavia un pur pascoliano «brocchieri» che, almeno nel contesto, mi spingerei a leggere come un possibile anglismo, e certamente anglo-francese è «avenues») e anche uno spagnolescente «esperà» o un non meno evidente «plata» verbale (inargenta?). Non frequenti nemmeno i dialettismi, ad esempio «il bianco a panada», con annesso avviso parentetico che «il biòccolo del dialetto paluda l'assai facile».

Ma vorrei ribadire che del tutto impregiudicata resta la “questione neologistica”, perché di fatto da una lingua così inventiva non sono rari i termini che protrudono vibranti d'una loro stratigrafica e indiscutibile immaginarietà. I nomi in -ore («scialbore», «crotto», «grassore», «madrore», «risore»), i participi d'azione («robustanti», «mareante», «battisterante», «enterente»), gli avverbi sorprendenti («glutinamente», «tramontanamente», «turchessamente», «solingamente», «laminamente»), i troncamenti frequenti, i verbi ingegnosamente costruiti («assentare», «evolarsi», «lancionare», «turchesare», «buiare», «infantinare», «franginare», «tirantarsi», «uosare», «acquearsi», «perplessare», «consuetudinare», «immensare», «industrialare», «inchiarare») oppure i verbi che si sostantivizzano («il levigo» [del silenzio]), i sintagmi di tonalismo grazioso («cinere luna», «ramarrino di buio»), gli alterati gentili («gialletto», «grassetto», «sodetto», «teschietta»), i superlativi del nome («portonissimi»).

Non altro che una scorciatissima e affastellata congerie di occorrenze che potrei condensare nella citazione di un passo che ha tutta l'aria di diventare – *absit iniuria* – una sorta di auto-parodia: «Fette pluviali di carico blu di crosta / saccano di rastremo la gallina dente un po', / il risalto starna del bordino paiolare / che un materasso cortila, col tasso del setoso / lo zeppo delle lastre, il catramischio messo in lingua a fiammetta / perché così s'intaglia la zappa nel quadro di comandi».

Vorremo così affrontare il tema dell'“oscurità” di Blotto? Già tanto lunga è questa prefazione che me ne esimo, anche perché non farei

che difendere i diritti di un dire in cui tutto si articola con piena coscienza di dettato. Non già oscurità per impotenza o per un *manque* di lucidità. Al contrario una specie di incoercibile *hybris* che genera una “necessità universale”. Al di qua di ogni comparabilità (di valore e di stile), vale per Blotto quanto dice Stefan Zweig di Hölderlin: non «semplicemente una creazione all’interno del cosmo, ma la creazione del cosmo stesso». Contro ogni prudenza antiretorica, per l’opera di Blotto si può dunque parlare – ed è davvero tutto detto – di una sfida che diventa destino.

TAVO BURAT, UN IMPEGNO PER L'IGNOTO

Giacobin, tuchin, vasta-feste, «om da bòsch», viton o bërgé raminghèr, Tavo Burat è – come si direbbe con termine dubbio – un militante. Io direi, meno equivocamente, un uomo di passione, e proprio per questo – nel più profondo – poeta. Come del resto testimoniano i libri o libricini di poesia via via pubblicati e ora raccolti nel volume comprensivo, *Poesie*, edito dal Centro Studi Piemontesi-Ca dè Studi Piemontèis (2008, pp. 130) nella collana di “Letteratura Piemontese Moderna”, con un “achit” (o introduzione) di Sergio M. Gilardino.

Burat è uno che ha fatto le sue battaglie a viso aperto. Uno che sente la lezione dell’“arvira” piemontese, da Calvo a Brofferio, da Costa a Pacòt. Uno storico che è andato alla ricerca dei personaggi che la storia (la storia degli storici accademici) ha disdegnato, o che sono rimasti confinati in una vera e propria *damnatio memoriae* (penso a Fra’ Dolcino, ma penso a tutti quelli che Burat ha resuscitato nel tempo, dai tuchini ai montanari antinapoleonici, fino a Carlo Antonio Gastaldi, il cardatore di Graglia mandato nel Mezzogiorno a combattere contro il “brigantaggio” e passato al campo avverso, alla banda del sergente Romano con cui condivise la drammatica vicenda).

Per non dire poi del giornalista di “Alp”, la creatura di carta che Burat continua ad accudire con passione speciale e che resta ben documentata dal volume *Lassomse ne tajé la lenga* (2005) messo insieme da Luigi Magnani e Alberto Brizio raccogliendone gli editoriali. Un’«erca», un «còfo», un baule pieno di idee, e anche una lezione di scrittura (un piemontese largo e fiammante): saggismo che diventa umanità, coraggio, tenacia, coerenza di vita, intelligenza e cuore vibrante in difesa attiva delle diversità, contro tutte le forme di razzismo e d’intolleranza, contro le campane che suonano a morto, contro ogni ignavia e ogni viltà.

Se dovessi stringere in tre o quattro passaggi essenziali l’intero percorso, direi: difesa delle minoranze (un tutt’altro che localistico internazionalismo delle minoranze); contro ogni forma di omologazione, l’autonomia delle differenze («për feje fruté, për cognississe, për amprende e për mostré, për socialisé le richèsse culturaj»); contro tutti i profeti di sventura, la battaglia coraggiosa del piemontese e di

tutte le sue parlate (dalla Carta di Chivasso alla rivolta delle mele, la coscienza viva di un'indipendenza senza patronati).

Ma poi – tornando al punto – va sottolineato che Tavo Burat è prima di tutto un poeta; e poco importa, quanto alle date, che la sua scrittura poetica – pungolata da Pacòt – sia stata tardiva, perché la sua vocazione è stata precoce; perché poeta Burat lo è stato anche prima che scrivesse poesie: un poeta legato al suo bruciante impegno civile. Non l'*engagement* persino un po' fatuo degli intellettuali di firma comoda, ma una necessità dettata dall'etica, dalla forza morale, bellezza e giustizia insieme delle cause combattute nel segno della speranza, che – come dice Václav Havel – non è la convinzione che qualcosa finirà bene, ma la certezza che qualcosa ha senso, indipendentemente da come finirà.

Un vento – quello della poesia – che soffia di lontano. E che spira già largo al momento della prima grande sortita nel territorio del riscatto provenzale dietro le orme di *Mirèio* e di Mistral («Dall'innamoramento per la Provenza prese corpo la battaglia che è lo scopo della mia vita»). Lo stesso che muove Morvan Lebesque alla scoperta delle radici celtiche quando legge sul Palais Dobrée di Nantes la misteriosa scritta: «An dianav a rog a c'hanoun» (L'ignoto mi divora). Pensare di attraversare una provincia e bussare invece alla porta di un universo.

Tavo Burat ha ormai nella poesia in piemontese una sua collocazione, evidente com'è in lui la capacità di intrecciare due filoni (o due registri di uno stesso filone). Da un lato la forza tendenzialmente poematica dei componimenti più “programmatici” e anche narrativi (per tutti, *Hamelin*), dall'altra l'adesione al respiro dell'infanzia, che viene da Pascoli, sì, ma prima ancora dal Leopardi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (ontogenesi che recupera la filogenesi) e che poi troviamo in Pavese (*Feria d'agosto* ne è pieno) e anche in Pasolini, che il Burat più “corsaro” ha sicuramente assorbito (il «me donzel», l'io bambino che vive il tempo dei pirati malesi e delle fascinose sensazioni della stagione indelebile, a partire da quell'aspirazione libertaria che è già profezia, come nel componimento *Masnà*: «Libertà / prim amor / 'd mè cheur masnà»).

A contare è una considerazione semplice e breve: che Burat sa articolare e declinare la fantasia del cuore, la delicatezza del tratto e l'energia, la forza del sentimento (o del risentimento) morale, non rimanendo mai nel generico o nel vago. Parrebbero due tensioni in

conflitto e invece sono due aspetti di un'unica personalità, intera e robusta. Da una parte le fate lavandaie (ma anche la precisione da *graveur* del *Ciri vacior*, il librinò pubblicato nel 2007 da "La Slòira", e poi dei *Ciri vacià* (gli "uccelli osservati") – l'ultima sortita –, dall'altra il soffio più largo di certi componimenti soprattutto del suo libro di maggior peso, che è *Menhir* (1992). E su questo resterebbe da fare tutto un lavoro di scavo stilistico, dentro un linguaggio che rimescola le parole della *koinè* e le parole della provincia in un impasto fortemente inventivo: sia sul versante dello "squisito", sia su quello della più risentita perorazione civile.

A fare da ponte, *Dal creus dël temp* (1993, ma la data di pubblicazione non inganni perché si tratta di poesie anche di molto anteriori), un libro concepito insieme con Albert Maquet, a suo tempo lettore di francese presso l'università di Torino e poi professore all'università di Liegi, autore di molti saggi critici e di alcune raccolte poetiche in vallone. Un libro che raccoglie poesie di Burat tradotte in vallo-ne da Maquet e poesie di Maquet tradotte in piemontese da Burat: l'«abisso del tempo» da cui procedono nostalgia e utopia insieme, gli annunci di una parola legata ai più remoti distretti dell'essere (il fiorire in bocca nativa di Heidegger), e dunque volta a «ritrovare il parlare autentico anteriore a tutte le costrizioni», come sottolinea la *Nota-Note* dei due autori fraternamente congiunti.

Ecco dunque il duo Burat-Maquet, che a partire da due diversi distretti geografici s'incontrano nel comune linguaggio, singolare e universale. Ben lontano – va pur sottolineato – dalle ipoteche rionali, se è vero che Burat parla di «angusto mondo municipale» e di «genere bozzettistico e conviviale» per il piemontese tra i due secoli, mentre Maquet rileva (per un'altezza di tempi corrispondenti in Piemonte alla riforma avviata da Pacòt tra le due guerre con l'impresa dei *Brandé*) che già da tempo, anche in Wallonie, «la comicità, il realismo bozzettistico o l'elegia passatista» sono stati abbandonati per un impegno inteso «all'espressione dell'umano e della sensibilità contemporanea».

Nell'intreccio e nel circuito delle voci, assistiamo a un duetto di rara vocalità, una prossimità marcata tendente all'unisono. Il «picio-ross / che da stermà / a canta» di Burat, «tra le nebie / e le brin-e / che a anvluo / me cheur» non è certo lontano dal piccolo uccello impaurito, perduto in una notte invernale che evoca le pulsazioni del cuore di Maquet. E non diversamente l'ornitologia di Burat, che

lega gli «scotion verd» della primissima *plaqueette* di *Prusse mulinere* (1959), poi confluita in *Finagi* (1979), ai già citati *Ciri vacià*, si sposa all'ornitologia di Maquet, a quel suo cantare con tutti gli uccelli del mondo: il coraggio e la resistenza delle antiche parole, ancora e sempre di speranza.

E quantunque di tutto questo sia ripreso nelle *Poesiè* di Burat soltanto quanto resta della parte più sua, posso ben chiudere questa prefazione richiamando l'allegria di arcobaleno a cui invita la poesia *L'èspwér* (Speranza) di Maquet, che diventa non meno *Speré* di Burat: «Tos lès-ouhês dè monde – gozîs d'ôr, plomes d'êrdiè – màdjinèt chake nut' on novê solo» (Tutti gli uccelli del mondo – gole d'oro, penne d'arcobaleno – ogni notte s'immaginano un sole nuovo).

Il che significa – al di là delle tante frontiere, dei tanti «finagi» – un mondo comune, il meridiano di quella dimensione (o filigrana) poetica che – congiungendo poesia e umanità – attraversa tutto l'impegno di Tavo. La sua resistenza antica. La luce del suo sole sempre nuovo.

BIANCA DORATO, L'INDICIBILE DESTINO DELL'ALTROVE

Fare un libro di una raccolta, come annotava Pavese nel *Mestiere di vivere* (16 ott. [1935])? In Bianca Dorato è la materia stessa del suo dire a disporsi in un ordine che non nasce per costruzione, ma per costituzione. Il dire poetico di Bianca Dorato, infatti, viene da una sua unità tanto segreta quanto costante e pare quasi – quantunque non sia *proprio* così – che nulla in lei si sia mai dato per addizione e progressione, ma piuttosto per vocazione e per destino.

Ciò non deve distogliere da più dettagliate ricerche di natura cronologica e storiografica (la necessità di periodizzare), ma può essere approssimativamente assunto come una prospettiva che ci esime da una troppo vincolante – per ora non praticabile – osservanza filologica. Poiché nulla nei quaderni da cui abbiamo tratto poteva aiutarci a datare con precisione, ci siamo pertanto affidati a un'unica norma: allestire questa raccolta postuma prelevando i soli testi (di tempi più che presumibilmente diversi) finora inediti in volume.

Ne è venuto un libro che non contraddice l'impressione di continuità sostanziale e di forte unità che l'opera di Bianca Dorato – pur con tutte le sue ineguaglianze di tempo e di scrittura, che la stessa Dorato ha voluto sottolineare in un'importante intervista rilasciata a Luisa Ricaldone – sempre finisce per lasciare nel suo lettore. Come accade non diversamente sia per il suo paesaggio sia per il suo linguaggio.

Tutto pare da sempre dato. Tutto viene, sì, da una pratica che sta scritta nelle orme dei passi davvero fatti, delle montagne davvero viste, dei sentieri davvero percorsi e delle valli davvero esplorate. Ma tutto viene – tanto di più o in perfetta sintonia – da un'interiorità di ghiaccio e di fiamma, che abita le regioni del cuore, e che ausculta gli sprofondi e i valloni di un sentire in allarme. Come a dire che quel paesaggio non diventa se non l'ambientazione ideale di una tensione drammatica, tutta collocabile nei più chiusi recinti del segreto.

Viene a questo proposito spontaneo accostare il nome di Bianca Dorato (1933-2007) al nome – più conosciuto e più studiato – di Antonia Pozzi (1912-1938), al cui confronto, tuttavia, la voce di Bianca

di certo non discapita. Per Antonia Pozzi – milanese di alta borghesia con radici ben piantate in Valsassina – parlano ormai biografie, saggi e pubblicazioni specifiche. Per Bianca Dorato – torinese di piccola borghesia che ha fatto delle passeggiate alpine nelle valli piemontesi e valdostane una ragione di vita – parlano soprattutto le raccolte poetiche (ma non solo) affidate all’angustiosa riserva della poesia che si esprime in dialetto.

Per l’una e per l’altra – nella diversità dei tempi e delle personalità – la montagna non è solo un riferimento possibile, ma un emblema mentale (e poetico) incardinato tra esistenza ed essere, tra finitudine e infinito, tra “vuoto dell’umano” e “pienezza di Dio”. Per l’una e per l’altra una spinta irresistibile all’essere, un’assoluta necessità espressiva, una sorta di vizio imperdonabile in cui costringere l’emozione dei fenomeni e delle cose, l’urgenza della passione e della pena, ma anche della preghiera (*Përdon*) e della pietà.

Per la Pozzi l’amore che nutrì per le montagne di Pasturo, per il profilo verticale della Grigna o per le montagne valdostane e dolomitiche, su cui arrampicare in cerca di asperità e di energia (e ancora di più per il sentimento di una poesia-vita, filosoficamente e fenomenologicamente innervato nell’evidenza-presenza del reale). Per la Dorato le valli occitane e franco-provenzali da cui scaturisce tutto un mondo di tensione metafisica, che è vento impetuoso e bufera o – come dice Bonnefoy – «parente del disastro».

Ossia il senso di una gioia che s’inarca tra le pietre e le acque, tra il bianco e il nero, tra la neve e l’erba, tra il buio e la luce, tra il timore e il tremore: per passi e passaggi che non sono mai elegiaci, ma drammatici; che non s’accontentano delle impressioni prime ma affondano nella conoscenza del profondo: ebbrezza che è sposa dell’artiglio e che – figlia dell’ossimoro – può esprimersi in gravità di accenti. Turbine, uragano, grido, strido («braj») che lacera, tenebra e vertigine, raucedine e raschio, trafittura in cui – lancinante e implacabile – vibra («magon e göj») la dura festa, la notte oscura del mistero.

Fin dall’esordio (non giovanile) di *Tzantelèina* (1984) la cifra della Dorato è rimasta inscritta nel suo percorso unitario, compatto, compiuto: da *Passagi e Dreere ’d lus* (1990), a *Fiòca e òr* (1998), da *Travërsëra* (2003) a *Signaj* (2006). Poesia che nasce da un movimento, certo, ma poesia di passi in cerca di infinito dentro un paesaggio che si disegna, sì, come uno scenario realistico, concreto, persino – in un certo senso – diaristico (vale a dire legato al toponimo, all’ora e all’oc-

casione), ma che poi s'avvolge intorno all'unico registro – all'unica ossessione – di una brama d'assoluto.

I passi di Bianca Dorato camminano dentro, i suoi itinerari sono sprofondi, i suoi colli annuncio, le sue «drere» (i suoi sentieri) – appunto – destino. Il suo lirismo è drammatico, perché mette a prova i sentimenti oppositivi della paura e della disperazione, della gioia e della speranza. I suoi incontri sono cruciali, perché attraverso i movimenti dell'esistere rivelano l'inattingibile segreto dell'essere. Le sue soglie sono passaggi verso l'alto e verso l'altro. Il suo è sempre un qui e ora che si converte in ebbrezza di eterno (come accade in Biagio Marin, che è stato per la Dorato un vero e proprio maieuta). Le sue costanti sono la frontiera e l'attesa. I suoi sestanti la ferita e l'ignoto, il nascosto e la meraviglia (il miele che ne scaturisce). I suoi “segnali” sono orme che la neve sottrae come il seme che germoglia nel silenzio. I suoi sensi sono i più eletti: la vista e l'udito, l'occhio e l'orecchio, la traccia e il bramito.

Non dunque il tanto andare, ma piuttosto l'orma e l'ombra che l'accompagnano, la traccia di luce che nella fatica attende la rivelazione. Il desiderio guarda al lontano e ne sprema il timbro doloroso, il sapore d'aspra e amorosa solitudine, espressa nelle parole di un glosario randagio, di un erbario o di un bestiario tanto concreti quanto simbolici, densi di tutta la forza d'una scienza spirituale. Ha scritto la stessa Dorato in una sua (vibrante) dichiarazione di poetica:

Leggevo in quel libro che è *La lettera scarlatta* di Hawthorne, il destino della protagonista, Esther, che una vita di totale emarginazione conduce alla più piena libertà spirituale, ed alla consapevolezza di un amore giusto contro ogni pregiudizio: le sue maestre, dice l'autore, la disperazione, la vergogna, la solitudine. Questo può essere l'esempio di un percorso spirituale che pare forzato, ma che in effetti è unicamente lo svolgersi di un destino.

L'io poetico diventa il protagonista di eventi angosciosi, i suoi passi sono pieni di spavento, i suoi paesaggi spesso lacerati, i suoi occhi spesso allucinati, le sue carni spesso trafitte («l'ës-ciat ëd soa cissà», qui in *Oh s'a l'é scur ës cel*). Ma ciò non stupisce se Cristina Campo ha scritto che Dio precipita a piombo nel corpo dei Padri del deserto e Lalla Romano, sulle orme della Dickinson e di Hofmannsthal, non ha esitato a parlare di «poesia come violenza». Quella, appunto, che fa fibrillare il cuore in *impromptus* spaventevolmente rasserenanti. Del resto il senso dei passaggi scabrosi è nella loro mira altissima, e gli

occhi abbacinati – secondo Giovanni della Croce – altro non sono che il segno del grado estremo di prossimità all’oggetto del desiderio.

L’universo lessicale di «sbalucà», «ësbaluch», «sbalucanta», «bailà» è dunque lì a svelare la formidabile spinta del cuore proteso a cogliere il suo frutto («anvia», «susnosa», «susnose», «susnà», «susta»). La “monotonia” non è che inganno, perché sono i poveri gesti a racchiudere tutta la ricchezza e la pluralità dell’essenziale. Mai altro che una lotta a cercare il nascosto, mai altro che un viaggio a scrutarne le tracce, a contenerne le tensioni, a esprimerne l’arcano, a rivelarne la luce (la «lus») e la gioia (la «gòj») in tutta l’espansione dei suoi corollari paradigmatici e mentali.

Siamo ormai nel cuore di una poesia che mentre rivela l’altro scopre se stessa e che annunciando la bellezza indicibile dell’altrove più lontano mostra tutto l’incanto del proprio esserci più incardinato. Nella poesia di Bianca Dorato (*nomen omen*) c’è la candida solennità che viene da un fuoco di passione rituale, dal senso profondamente religioso delle cose che corrispondono a un sacro annuncio, come nel caso esemplare dell’oscurità più gremita di splendori, capace di sciogliere in coincidenza ogni opposizione. Ne è qui emblema la vipera (ma non lo sono di meno il cinghiale o lo stambecco o il cervo o il corvo o il lupo o l’aquila): la vipera che conosce i segreti delle pietre e che congiunge il terrore all’incanto. Sempre l’incontro con l’ombra, col necessario rovescio, che è indissolubile legame di vita (tenebre, rimbombi, gridi, schianti).

Nelle migliori poesie di Bianca Dorato, ma in tutto lo svolgersi dell’opera, c’è una davvero baudelairiana foresta di simboli che hanno l’evidenza allegorica delle corrispondenze immediate: da un lato l’apertura del vincolo (il simbolo), dall’altro la strettoia del senso (l’allegoria). Una correlazione di cui la più patente incarnazione è il paesaggio, che non svolge soltanto la funzione di *milieu* o di habitat, ma assume il ruolo decisivo di un vero e proprio luogo-mondo, di un universo assoluto (sul paesaggio, per altro, ha detto tutto l’essenziale Mario Chiesa fin da *Tzantelèina*, il libro dell’esordio).

Ciò che se mai continua a postulare il suo profitto critico è la questione della lingua e del linguaggio, per la quale ho una volta parlato – mutuando da Contini – di parola “inventata”. Per me (e l’ho spesso esplicitato), “inventata” vale come frequentativo di “invenire”, ossia di trovare, di scoprire ciò che sta lì, ma che pretende occhi per essere scoperto o orecchie (e cuore) per essere trovato. La lingua della poe-

sia è sempre una lingua speciale e “inventata”, quale che sia la sua collusione o la sua frizione col parlato di una lingua d'uso. È sempre lingua che manda dovunque il suo profumo, ma non si fa vedere in nessun luogo («redolentem ubique et necubi apparentem», secondo la definizione che Dante dà del suo “volgare illustre”).

La lingua poetica di Bianca Dorato è dunque riscontrabile nel parlato torinese, nella memoria affettiva, culturale e poetica della sua storia personale, nei suoi “passaggi” e nelle sue traversate di valli e vette di confine. Ma il suo linguaggio resta quello che da nessuna parte si parla così (né così si è mai parlato), e che resta consegnato alle parole della sua poesia. Linguaggio che suona erratico, come i massi che s'incontrano in montagna, frammenti di una vita che parla di ere geologiche arcaiche. Ma a un tempo – nessun dubbio in ciò – anche lingua concreta e riconoscibile, che abita i suoi *loci* definibili, quantunque possa risultare un po' troppo ingenuo chi si fermasse al credito della fin troppo semplice autocertificazione d'autore: «ho solamente preso quello che trovavo per strada e che ho sentito mio». Autocertificazione di cui merita almeno sottolineare la natura binaria che stabilisce una debita differenza: «trovavo per strada» (*inventire*), «ho sentito mio» (*inventare*).

Dopodiché – pur con tutte le riserve del caso, perché la spigolatura lessicale non è ancora linguaggio di poesia – restiamo per un momento sulla questione del ritmo, di cui la Dorato ben ha dichiarato nell'intervista a Luisa Ricaldone la vera necessità distintiva. Ovunque avvenga il prelievo, si tratta di un ritmo che esclude ogni cantabilità, ogni facile melodismo. Un ritmo che poggia su continue dissonanze, su ripetuti e battuti *enjambements*. Spesso ottonari e settenari piani e tronchi, mai troppo lisci, mai troppo simmetrici, mai troppo titillanti o tintinnanti.

Ne è un connotato abbastanza evidente la rarità della rima. Non che la rima venga rifuggita a ogni costo, ma raramente viene perseguita. E in ogni caso mai giocata – se non per scommessa – secondo una metrica che non sia quella dell'asprezza e del conflitto. Vediamo in breve. Qui troviamo la rarità del sonetto – quasi un *apax* – in *Parèj mi i von*, che – a parte l'altezza dell'esito – suona più come prova che come pratica.

Così come suonano sperimentali certi componimenti in cui la rima risuona più vistosamente ingrediente. Vedi *Natal*, e *pour cause*, forse; vedi *I sai bin*; vedi *Tërbola aora a vnirà*; vedi – di tutte più

sistematica – *Singial*, con quella sua costellazione di rime strategicamente enucleate, legate l'una all'altra dall'asprezza arrotata delle "erre" («drera»-«bruera»-«nuitera» / «costera»-«lingera»-«ciapera» / «darera»-«deriera»-«drera»), precisamente corrispondenti nell'incipit e nell'explicit di «drera», parola-chiave.

La rima – ripeto – non è frequente in Bianca Dorato, che sembra quasi rifuggirne come una specie di trappola mortale. Ed ecco dunque che in lei il "ritmo" non riposa sulla misura delle sillabe, che pure esiste, ma invece sulla continua vigilanza del suono che ha bisogno di urti e di strappi, di crepe e sussulti. Che deve, insomma, corrispondere al respiro dei passi persi, allo stupore dei momenti incantati, agli spaventi della mente angosciata, agli sprofondamenti degli abissi interiori, agli attraversamenti degli spazi petrosi, alla contemplazione delle lontananze divine, alle divinazioni – ancora una volta – del cuore in subbuglio. In tanta gremita ricchezza di poesia, non c'è posto per i sentimentalismi.

Se sono i sentimentali quelli che non amano, Bianca Dorato – come questo libro postumo conferma – è una grande depositaria della più vera poesia lirica: della poesia per eccellenza d'amore.

DINTORNI

L'«AMORE LONTANO» DI SEBASTIANO VASSALLI

Quando cesserà il rumore della macina
e si attenerà la voce degli uccelli
e il canto sarà un canto a bocca chiusa

(Qohélet citato da S. VASSALLI in *Amore lontano*)

Pubblicato nel 2005, *Amore lontano* – come recita il sottotitolo – vuole essere «Il romanzo della parola attraverso i secoli», vale a dire il racconto dell'incontro tra le parole e le cose, il controverso cammino che la parola ha fatto per tenersi agganciata alla vita, per continuare a coglierne il soffio e il respiro. Ma non solo. *Amore lontano* è anche un atto di riconciliazione con una materia infiammabile che Sebastiano Vassalli ha sempre maneggiato con intelligenza distintiva, se non addirittura con precauzionale disdegno (e in questo mi pare di poter leggere, al di là delle palinodie professe, un elemento di congiunzione con le posizioni “anti-poetiche” espresse al tempo dell’esperienza “neoavanguardistica”: qualcosa che è rimasto indenne dalle sconfessioni e che, nella discontinuità, finisce per costituire un tenace anello di congiunzione).

Non una vera e propria ritrattazione, dunque, ma un diverso modo di leggere la storia di una materia così cangiante e immutabile qual è la materia poetica. Perché – in definitiva – *Amore lontano* si segnala come il maggior libro (e uno dei suoi maggiori) che Vassalli abbia dedicato alla poesia. Anzi, potremmo dire che *Amore lontano* è *tout court* amore della poesia: delle sue distanze, della sua imprevedibilità, delle sue metamorfosi o mutazioni, che sempre tuttavia riconducono alla necessità di sottolineare – della poesia – quel suo essere qui e altrove a un tempo, storica e metastorica insieme, imprevedibile e mercuriale, di certo inclassificabile e ostinatamente misteriosa.

Il libro è attraversato da alcuni temi più volte ripresi e intrecciati: il tema della morte, il tema della parola, il tema – giustappunto – della poesia e della sua collocazione nel tempo. Il tutto espresso in forma narrativa, ossia raccontando delle storie a loro modo esemplari. Sette storie di poeti colti in altrettanti momenti cruciali e tutte sette viste da un inevitabile punto di approdo. Sette poeti estratti dai confini dell’ombra e colti sulla via della morte (come Omero, come Virgilio,

come Jaufré Rudel o come Leopardi) oppure a un punto di svolta (radicale) della loro vita accidentata (come Qohélet, come Villon, come Rimbaud). Poeti randagi (come Omero), esiliati (come Villon), sconfitti (come Virgilio o come Leopardi), ribelli (come Rimbaud), inafferrabili (come Qohélet).

Anche la disposizione delle “storie” – la loro successione – ha un senso preciso, che viene non soltanto dalla cronologia, ma anche da una gerarchia. Casuale che proprio al centro del libro troviamo la storia di Jaufré Rudel («l’iniziatore della letteratura moderna»)?¹ Più verosimile pensare che quella storia centrale (anticipata dalla storia di un poeta più modernamente complesso come Virgilio) stia lì a sottolineare il primato della poesia lirica, la poesia «degli affetti e dei sentimenti umani».² E mi pare che una conferma possa venire da alcuni luoghi di *Amore lontano*. Il primo, quando l’epico Omero – l’«aedo» e creatore di miti – viene accolto agli inferi da Orfeo, «il maestro di tutti i cantori»,³ a cui vorrebbe rendere «omaggio».⁴ Il secondo dall’effigie con cui Saffo (nella sua silente ambiguità) accompagna tutte le storie come una citazione. Una constatazione di fatto, che forse deve qualcosa al Leopardi dello *Zibaldone* quando annota:

La lirica si può chiamare la cima il colmo la sommità della poesia, la quale è la sommità del discorso umano.⁵

Un’affermazione compatibile con il mondo di Vassalli, se ci è dato aggiungere alle osservazioni precedenti anche questa – e più esplicita – osservazione, che viene da una delle pagine dedicate a Virgilio:

L’epica, nell’*Eneide* non si accende. Si accende, a tratti, la poesia: ma soltanto là dove la vicenda di Enea e il mito di Roma lasciano spazio all’ispirazione più autentica del poeta. È la poesia degli affetti e dei sentimenti umani; del tempo “irreparabile” e dell’immortalità della Fama... È la poesia del male di vivere (delle «lacrimae rerum»)⁶.

Ma potrei – con più obliqua torsione – includere ancora nel nove-ro l’osservazione che Vassalli fa a proposito del sodalizio di Leopardi con Ranieri; la difesa d’ufficio di cui s’incarica per scagionare Ranieri dalle pretestuose accuse dei detrattori che nel tempo si sono accaniti a denigrarne i comportamenti e le intenzioni:

Ranieri regala a Leopardi qualche anno di vita, e regala a noi “Il tramonto della luna” e “La ginestra”. Questo è un punto fermo della nostra storia, e non deve essere dimenticato.⁷

Non essendo, infine, per nulla casuali le due citazioni (di Bernart de Ventadorn e di Leopardi stesso) che corrono nella *Conclusione*.

Nell'intreccio dei temi e dei motivi corrono alcuni fili che segnano delle costanti di pensiero. Prima fra tutte la costante della vita e della morte, che non è semplicemente la constatazione di un ciclo naturale e necessario, ma l'espressione di una ben radicata "visione del mondo" capace di cogliere gli elementi di una contraddittoria inanità (o di un'illusoria pienezza). Sotteso a ogni discorso sulla poesia c'è la sfiducia che mai l'uomo possa vincere il destino della sua infelicità, possa mai sciogliere il nodo che lo lega alla sua *vanitas*. Non Zeus che preservi né Dio che risponda di fronte alla morte che chiama.

È Apollo (non Zeus) a mandare a Omero «l'ultimo sogno della sua vita»:

una grande storia, in cui le vicende degli uomini si intrecciano con quelle degli Dei e il destino domina le cose del mondo, ma non in modo così assoluto che l'intelligenza e il coraggio non riescano, alla fine, ad avere la loro ricompensa...⁸

Ma al risveglio più nulla corrisponde. Poiché a imporsi è la realtà di ogni tempo, di cui è portavoce Qohélet, «l'uomo che parla nelle assemblee».⁹ Lui a spremere «il succo amaro della verità»,¹⁰ lui il laico, lui l'«illuminista» capace di rivelare le più concrete e sostanziose certezze che non stanno scritte «nei libri di nessuna religione»:¹¹ la vanità del tutto, il rovescio delle cose, la mancanza d'ordine e di consequenzialità, il turbinio delle nuvole e del vento (emblematici di instabilità), l'impossibilità di stabilire che il bene prevalga sul male, la giustizia sull'ingiustizia, la sapienza sull'ignoranza, l'incapacità di migliorare gli uomini, la vittoria della morte sulla vita, la consapevolezza di una discrasia tra parola e cosa, se è vero che «le parole aumentano il vuoto»¹² invece di eliminarlo.

Vassalli tocca qui uno dei vertici della sua facoltà di correre il tempo, di collocare, sì, ogni sua ricostruzione nella storia specifica degli anni e dei conflitti (nel caso di Qohélet la diatriba tra "innovatori" e "conservatori") ma anche di coglierne (crocianamente) i segni di consanguineità, di "contemporaneità", di "consentaneità": vale a dire spiccandone gli elementi databili ma non datati.

È un Vassalli capace di ammettere – come accade in un passaggio delle pagine su Villon – che «nella nostra epoca [...] non si sta poi così male»,¹³ ma capace anche di andare su e giù lungo gli evi per

estrarne i succhi di un'umanità «immutabile», cui la nostra appartenenza ci induce a guardare.

Ed ecco, allora, la malinconia di Virgilio, la fine della sua illusione («primo fra tutti i poeti di ogni tempo!»)¹⁴ che «la sua arte potesse cambiare gli uomini, facendoli diventare migliori»,¹⁵ la sua sconfitta – che è anche la sconfitta di Ottaviano – di fronte all'idea che la poesia possa piegarsi a un uso politico, possa essere concepibile come propaganda. Ecco il gioco di riflessi che coinvolge le ingegnose ipotesi sull'amore «de lonh» di Rudel. Ecco la natura “anti-poetica” di Villon (il poeta «che non ha mai creduto di essere un vero poeta»),¹⁶ tutta giocata «sui doppi e tripli sensi»,¹⁷ ecco il suo «grigio destino»,¹⁸ ecco la sua consapevolezza del «tempo perduto»¹⁹ e della vita sprecata. Ed ecco alla fine il più coinvolto commento d'autore:

Tutto si trasforma, nel mondo; e tutto passa, anche in un periodo relativamente breve come dieci anni...²⁰

Ecco, ancora, l'«assoluto negativo»²¹ di un poeta come Leopardi che vede in Recanati (come poi, *mutatis mutandis*, Rimbaud in Charleville) una prigione-capestro, e che in cambio di una vita priva di piaceri, trae «almeno il vantaggio di poter vedere come stanno le cose, al di là dei trucchi della Natura»²² e al di là di ogni consolazione religiosa, al di là di ogni mitologia di Progresso, «di ideologie e di utopie destinate a cambiare il mondo e a non cambiare nulla».²³ Ecco, infine, la «follia» del «divino monello» – il «più grande tra i poeti nostri contemporanei»²⁴ – che sconta con il dono della poesia la stagione dell'adolescenza (notoriamente «la più intensa e sanguinosa»²⁵ di ogni vita umana), diventando «l'alchimista dei formaggi e delle loro puzze...»²⁶

Al di là del suo valore di proposta d'un “canone” poetico occidentale, *Amore lontano* è un vero e proprio discorso sulla poesia, una vicenda che sta tra due diversi estremi. Da un lato il soffio di Yhwh (impronunciabile altro che in un guizzo pneumatico) e dall'altro quel soffio oscenamente rovesciato (e dunque “carnevalizzato”) che è la Fama, mostro capace di mescolare la verità con «le più sconce menzogne»;²⁷ mostro ancipite e ridevole (tanto che in Villon è ben evocato nel «bruyt» traducibile anche come «scoreggia»).²⁸ Una sorta di ampia escursione che può bensì passare per il chiasso ma che va da

silenzio a silenzio (le sette storie di *Amore lontano* sono appunto incardinate tra la cecità di Omero, che è poi «una forma di silenzio»,²⁹ e l'annullamento di Rimbaud, che spezza la penna e diventa mercante in Africa).

Non è nemmeno un caso che Vassalli prosegua qui una polemica ampiamente trattata nella sua “vita” di Campana, *La notte della cometa*, ossia la storia di una rarità segnata da un respingimento multiplo: madre, famiglia, istituzioni, paese, *societas* letteraria (Le “Giubbe Rosse” e dintorni). E dunque la storia di un poeta che come il salmone deve nuotare “contro” per risalire il corso delle acque che gli si oppongono con rabbia. Il «Babbo matto» che diventa poeta nonostante ogni resistenza del mezzo, e che attraverso la sua biografia viene a costituire una magnifica pietra erratica sulla via di una ben disegnata prevedibilità di percorso.

Per questo nelle pagine di Vassalli (e tanto più in *Amore lontano*) vige il distinguo tra chi è «poeta» e chi è «scrittore di poesie». Da un lato gli innumerevoli scrittori di poesie di apparato e di successo, «di cui è pieno il mondo»³⁰ (figli di quella Fama effimera che si riduce a strombazzo), dall'altro i rarissimi poeti, gli eslegi, gli sradicati, i rifiutati, gli espulsi, i rinunciatari, i sorprendenti depositari di un dono che non ha spiegazione. Qui poeti «come il destino e la natura ne creano uno ogni tanto, al di fuori di ogni prevedibilità umana»,³¹ là scrittori di poesie che corrispondono a ben più ordinarie e ordinate carriere. In questo senso – e con qualche ingiustizia – vale la contrapposizione per altro tangenziale tra Leopardi e Tommaseo oppure tra Villon e Philippe de Vitry.

Ma il maggior punto di sintesi che si dia in *Amore lontano*, un libro tutto da leggere nello sviluppo sintetico di sette storie narrativamente esemplari (storie in cui Vassalli s'intriga, proponendo ipotesi, colmando vuoti di dati, azzardando soluzioni o spiegazioni plausibili, lavorando di suo per trarre dall'ombra, ma non dal mistero, brandelli e lacerti di possibili verità), è dato dalla *Conclusione*. Poche pagine “ispirate”, che chiudono con il nome di due poeti. Uno – già in altra pagina citato – è Lucrezio, l'altro – ancora una volta sintomaticamente – è Jaufré Rudel, il più alto sinonimo di poesia lirica.

Va ancora detto che il libro di Vassalli è un libro narrativo sulla poesia, ma anche il documento forse più organico della sua poetica. Chi ama le sue opere troverà qui – nella grana ruvida e forte della sua prosa migliore – la mappa frastagliata delle più profonde convinzioni

sparse nei romanzi, ma declinate secondo una prospettiva meno negativa; una forma di quella *critique d'identification* di cui ha parlato Georges Poulet e che – da poeta a poeta – dialoga e racconta:

L'unico miracolo che si compie dai tempi di Omero e da prima ancora, e che non può essere dimenticato o messo in dubbio perché chiunque può farlo rivivere con la lettura, è quello delle parole che trattengono la vita. È la poesia.

La poesia è vita che rimane impigliata in una trama di parole. Vita che vive al di fuori di un corpo, e quindi anche al di fuori del tempo. Vita che si paga con la vita: le storie che ho raccontato in questo libro stanno a dimostrarlo.

La poesia è ciò che sopravvive, nel presente, della parola di cui parlano i testi antichi, che «viene prima di tutto e che dà vita a tutto». È l'unico miracolo possibile e reale, in un mondo dominato dal frastuono e dall'insensatezza. È la voce di Dio. Io dico: «Quando vedo l'allodola battere / di gioia le ali contro il sole» (Bernart de Ventadorn). E in qualunque epoca io viva e in qualunque stagione, intorno a me si accende la primavera: con gli uccelli che ritornano dai paesi lontani e con la sua luce inconfondibile, che è la luce della Provenza nella poesia dei trovatori.

Io dico: «Il tacito, infinito andar del tempo» (Leopardi). E, dovunque io mi trovi, vedo l'universo con le sue galassie, e percepisco il silenzio degli spazi infiniti come una sensazione fisica. Mi sembra che tutto scivoli via, e di scivolare via insieme al tutto...³²

Ecco raccolto il significato “lontano” (nel senso di profondo) di questo libro che Vassalli ha sentito come “necessario”. Lui, narratore di storie, si fa qui narratore di poeti e, attraverso di loro, narratore di poesia:

Ognuno di noi è al centro di una storia e le nostre storie si intrecciano con altre infinite storie, come i fili di un tessuto di cui non vedremo mai il disegno.³³

Sono pagine in cui si avvertono le stesse vibrazioni cosmiche che ci sono in alcuni paesaggi dei romanzi. Io ci leggo il Vassalli che non smentisce se stesso, ma che apre il suo paesaggio mentale a un più aperto orizzonte. Non dico salvifico, ma almeno – a tratti – benefico. Penso nell'*Oro del mondo* al paesaggio del Ticino, nella *Chimera* al paesaggio di Zardino, in *Cuore di pietra* al paesaggio della mai nominata Novara e alla campagna circostante, in *Marco e Mattio* al respiro delle stelle, le stesse a cui, nella *Notte della cometa*, s'affaccia – appunto – lo sguardo di un poeta che ne insegue un altro: «M'alzo per chiudere la finestra e m'incanto a guardare le stelle...»³⁴

Amore lontano è tutto qua. Certo, Omero, Qohélet, Virgilio, Jaufré Rudel. Certo, Villon, Leopardi e Rimbaud. Ma attraverso le loro vite colte in un momento emblematico, gli argomenti cruciali di una

consuetudine antica: il rapporto tra parola e silenzio, tra storia e destino, il linguaggio delle cose reali (come a dire che, nonostante il distacco che nel tempo è venuto crescendo, nella parola rimane qualcosa che è ancora un pezzo della cosa), il sentimento della cenere e della polvere che è pur sempre – e paradossalmente – la parola della poesia a trattenere ben dentro di noi. Una dichiarazione di fiducia, alla fin fine. L'unica fiducia che ancora si possa concedere alla nostra condizione di uomini smarriti, di creature – nonostante tutto – in cerca di quel canto (non ancora “a bocca chiusa”) che pur non salvandoci, miracolosamente ci accompagna.

¹ S. VASSALLI, *Amore lontano*, Einaudi, Torino 2005, p. 77.

² *Ibi*, p. 62.

³ *Ibi*, p. 22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1961, vol. I, p. 243.

⁶ S. VASSALLI, *Amore lontano*, p. 62.

⁷ *Ibi*, p. 134.

⁸ *Ibi*, p. 17.

⁹ *Ibi*, p. 25.

¹⁰ *Ibi*, p. 26.

¹¹ *Ibi*, p. 32.

¹² *Ibi*, p. 42.

¹³ *Ibi*, p. 116.

¹⁴ *Ibi*, p. 49.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibi*, p. 121.

¹⁷ *Ibi*, p. 104.

¹⁸ *Ibi*, p. 110.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibi*, p. 120.

²¹ *Ibi*, p. 131.

²² *Ibi*, p. 137.

²³ *Ibi*, p. 146.

²⁴ *Ibi*, p. 181.

²⁵ *Ibi*, p. 176.

²⁶ *Ibi*, p. 181.

²⁷ *Ibi*, pp. 73-74.

²⁸ *Ibi*, p. 107.

²⁹ *Ibi*, p. 4.

³⁰ *Ibi*, p. 154.

³¹ *Ibi*, p. 162.

³² *Ibi*, p. 190.

³³ *Ibi*, p. 191.

³⁴ S. VASSALLI, *La notte della cometa*, Einaudi, Torino 1990, p. 234.

APPUNTI SU NIGRA POETA

Nella vita di Costantino Nigra la vocazione letteraria (se non immediatamente poetica) fu precoce, come testimonia Michelangelo Giorda, quando ricorda che Nigra nel 1845 si iscrisse alla Facoltà di Legge «un poco di malavoglia», in quanto – così il Giorda – «avendo egli fin d'allora il chiodo della letteratura ed il bernoccolo della poesia, avrebbe preferito seguire i corsi letterari e dedicarsi all'insegnamento». ¹ Un «bernoccolo della poesia» che si manifesta nel Nigra in vario modo: sia come lettore, sia come traduttore, sia come poeta in proprio. Ma che si manifesta a fasi, sopravanzato dall'attività diplomatica e dall'attività di ricerca (a parte l'alta competenza di filologo classico, basterebbe il monumento dei *Canti Popolari*, costruito nell'arco di quasi quarant'anni, a fissarne la solida statura di studioso).

Violon d'Ingres, dunque, la poesia per Nigra, che tuttavia va tenuta nel conto di un diletto avveduto ed esperto. Un capitolo certamente minore entro la sua maggiore attività, di diplomatico al servizio prima dell'Italia costituenda poi di quella costituita (in cui non resisto tuttavia a iniettare la malizia del Cajumi “libertino” che in un suo elenco sostiene: «Nigra, che senza le istruzioni di Cavour rende la metà»), ² e naturalmente di ricercatore appassionato e ben munito di paleografia, di dialettologia, di etimologia, di lessicologia, di folklore. Se mai ci sarebbe da dire che quando tutte queste attività si accompagnano – come nel Nigra – da un estro di poesia, possono risultare (oggi come allora) non meno attrezzate, ma forse più appetibili.

Di fatto né i contemporanei né (tanto più) i critici che si sono occupati del Nigra poeta nel corso del Novecento (a cominciare dal D'Ancona che nel 1914 si fece editore delle *Poesie originali e tradotte*, «aggiuntovi un capitolo dei suoi *Ricordi diplomatici*», presso Sansoni; e dal Croce che nel sesto volume della *Letteratura della Nuova Italia* gli riserva un cenno abbastanza distratto. Per arrivare fino al Petrocchi che nel '47 includeva Nigra nell'*Antologia della lirica italiana dell'Ottocento* allestita con Ferruccio Ulivi ³ e nel '48 ne tracciava un profilo lesto e onesto nel volume *Scrittori piemontesi del secondo Ottocento*, ⁴ e infine al memorabile Geno Pampaloni che scrisse una non proprio memorabile introduzione a *Le poesie* edite da Zanichelli nel

'61); dicevo che di fatto nessun critico né dell'Otto né del Novecento ha espresso sul Nigra poeta se non giudizi chiaroscurati, prudenti, addirittura cautelosi. Tutto sommato coerenti con il giudizio di uno storico di gusto intelligente come lo Chabod, che parlò (lo ricorda Giorda e lo riprende Pampaloni) di vena poetica fievole ma decorosa.

Per intanto – poiché ho ben avvisato che questo intervento sarebbe stato più un saggio d'intenti che un resoconto di fatti – bisognerebbe tracciare la pur piccola storia della critica su Nigra poeta, insieme con la storia delle varianti che si diano nel passaggio delle poesie dall'officina (quanto ne resta) alla prima pubblicazione (su giornali e riviste) e poi in volume. Collazioni, datazioni, mutazioni. Tutto ciò che possa avvicinarsi non dico a un'edizione critica, che forse sarebbe troppo, ma a un'edizione ben fondata e annotata. Non senza tacere che vere sorprese non ne dovrebbero dare e che dunque l'edizione Zanichelli (non fosse del fatto che si tratta ormai di un'edizione rara e preziosa) potrebbe di per sé bastare a una lettura di onesta costituzione testuale.

Nigra poeta, allora. Nigra che, a parte le traduzioni in endecasillabi sciolti (*La chioma di Berenice*, «Elegia di Callimaco dalla versione latina di Catullo» pubblicata con ampi commenti storici e filologici presso U. Hoepli, Milano 1891; gli inni *A Diana e Sui lavacri di Pallade* di Callimaco, pubblicati da Loescher, Torino 1892; cui, per altra vicenda andrebbe aggiunta, come dice il Giorda, «una graziosa lezione della *Romanza di Tristano e Isotta*»),⁵ sta tra l'occasione privata (come documenta Emilio Pinchia, in versi latini scrisse un epitalamio per un amico e compagno d'armi;⁶ come documentano le edizioni delle poesie, nel 1852 scrisse il carme *Per le nozze di Alessandrina d'Azeglio con il Marchese Matteo Ricci*); tra l'occasione privata, dicevo, e la pubblica celebrazione di un evento legato ai fatti risorgimentali (da ricordare il carme *In morte di Silvio Pellico*, del '54, insieme con il poemetto *La Rassegna di Novara*, composto nel '61 per celebrare i fasti unitari);⁷ tra l'estemporaneità di un affetto (come le sestine del 1854 al suo cavallo Leardo) e l'allusività mondano-diplomatica (come la celebre *Barcarola* improvvisata nel 1863 per l'imperatrice Eugenia a Fontainebleau, su cui è una lettera del Merimée al Panizzi a gettare una luce agrodolcigna).⁸ Tra la vena in qualche modo eteronoma o celebrativa (risorgimentalistica) e la vena "idillica", che resta probabilmente la più persuasiva. Senza contare che rimarrebbero da datare alcune delle poesie che, sempre per merito del Giorda, furono

aggiunte all'edizione Zanichelli, le quali si muovono tra suggestioni che – a non dire del componimento *Ai compagni di studi e d'armi morti in battaglia*, che una data ce l'ha, il 1849 – farebbero pensare a una più remota e giovanile matrice romantica (la fantasia d'amore di *Ma poi?*, la caccia “infernale” della *Ballata del cacciatore dannato*) e a un più disilluso incupirsi dei temi e dei toni che vanno da titoli carducciani quali *Nunc lux* e *Mox nox* a bibliche contemplanzi (naturale pensare al Qohélet) come in *Finis cinis*:

Invan nella perpetua successione dei secoli
scruta l'umano spirito nella natura immensa;
invan dietro la traccia del vero inaccessibile
con incessante angoscia calcola, osserva e pensa.

Son lieve fumo e cenere la terra e il sol rovente,
cenere e fumo è l'opera dell'egra umanità,
e l'immortal materia, fusa al crogiolo ardente,
come sventrata bombola, polve e non altro dà.

Insomma, molto (ancora) da fare per le poesie del Nigra. Anche sul versante della cosiddetta intertestualità, perché sul foscolismo di base si sono avvicendate altre suggestioni, che da alcuni critici sono state ipotizzate, ma che vanno verificate e studiate: dal Petrocchi, che indicava Carrer per il componimento *Al mio cavallo* o il Prati per la *Rassegna di Novara*, ma poi faceva un più complesso discorso di incroci tra Carducci e Pascoli, tra linea melica e linea bozzettistica, tra il settecentesco Vittorelli e l'ottocentesco Zanella (indicato soprattutto nella pagina che introduce alla scelta del Nigra nell'antologia già citata del '47); o prima ancora dal D'Ancona che sempre per *La Rassegna di Novara* accennava – pur nella diversità degli esiti – a un impulso venuto da Dall'Ongaro. E poi bisognerebbe ulteriormente indagare entro le tracce romantico-risorgimentali che vanno dal bresciano Scavini al napoletano Poerio fino a quelle post-risorgimentali che stanno tra Pompeo Bettini ed Enrico Panzacchi, tra Domenico Gnoli e Arturo Graf.

La verità è, io credo, che proprio il carattere “occasionale” della poesia di Nigra contribuisca a fare di lui un poeta a suo modo mercuriale, difficilmente definibile, perché esposto a (e compromesso con) una sensibilità poeticamente indecisa, del resto non diversamente dalla condizione di tanta della nostra poesia ottocentesca (fino al Pascoli e al D'Annunzio), che annovera molti nomi ma – Carducci a

parte – dopo Foscolo e Manzoni nessun vero protagonista. Incerta tra le impennate di un Risorgimento attivistico e le morbidezze di un Romanticismo sentimentale, tra i residui di un classicismo paludato e gli annunci di un incerto realismo, anche la poesia del Nigra patisce di approfondimento e di direzione.

In un primo tempo è adesione patriottica al necessario “riscatto”, che s’incrocia con un temperamento colto ed emotivo, capace di dare anche voce a più private e segrete motilità. In un secondo tempo diventa espressione dell’ombra e del disincanto, del rifugio e del riparo. Di certo, nel primo caso non deroga da una sorta di medietà celebrativa, in cui si possono, sì, cogliere qua e là tratti di un autentico e non retorico (o encomiastico) sentire (ad esempio, nel carme *Per le Nozze di Alessandrina d’Azeglio*, la dichiarazione di appartenenza canavesana); nel secondo caso da una franca e pur sincera convenzionalità di sguardo, che solo quando – come dicevo – è scurita dal dettato, sa riscattarsi nella trasparenza di una ben acuta e amara consapevolezza esistenziale.

Detto questo, se guardiamo specialmente agli *Idilli* (*Idilli* in cui sempre all’incanto o semplicemente al *décor* paesistico fa contrasto l’avviso finale che disdice spesso l’ assunto e che sembrerebbe voltare in antifrasi la serenità della visione e dunque del termine che la designa: ossia siamo autorizzati a parlare di “idilli” senza idillio e come spia grammaticale a ricordare la frequenza indicativa dell’avversativa «ma»); se guardiamo agli *Idilli*, dicevo, è innegabile che Nigra sappia battere educatamente il suo verso, giocando di contrasto; derogando a tratti sapientemente dalla misura e dal ritmo in studiati *enjambements* e frequenti *décalages*, di cui è piccola ma significativa spia metrica la predilezione per la misura sdrucchiola; mostrando nel complesso una sensibilità raffinata e sensuale (ad esempio, quel suo sostare alle soglie della femminilità sul punto di sbocciare in *Sul pergolato* o su quella più ardita e prorompente delle «montanine» che salgono «sull’erte / cime esultanti» in *Alpi e risaie*), ma – dentro questa sensibilità – già anche un’attenzione alle pieghe del quotidiano in modi che si potrebbero definire – deducendone, beninteso, ogni effetto d’ironia – pre-crepuscolari.

È per altro anche innegabile che a strofe di nitida fattura altre se ne mescolino di più faticosa e magari retorica concezione (possibile, quantunque da dimostrare, l’affinità con certe atmosfere pastorali della pittura piemontese di secondo Ottocento, dal Pittara all’A-

vondo e, insomma, la prossimità al “vero naturale” della canavesana scuola di Rivara), come accade ad esempio in *Novembre*, di cui mi limito a citare due (flagranti) strofe:

Ritto, appoggiato sul bastone, come
sentinella fantastica,
sta il pastor col cappuccio in sulle chiome
immoto all'intemperie.

Nella tasca ha la povera sua mensa,
dura ha la faccia ed ebete,
non favella, non opera, non pensa,
guata stupido ai nuvoli.

Ma nel complesso non discosterei troppo il mio giudizio dal giudizio – onestissimo – che già diede a suo tempo il Giorda: «Un verseggiatore e quasi sempre un ottimo verseggiatore, sì; una natura epica e georgica, anche; uno spirito eminentemente lirico, no».⁹ E tuttavia vorrei chiudere questo mio intervento che è già andato troppo in lungo, leggendo una delle poesie più amabili, in cui si può cogliere nell’“ispirazione” poetica il frutto poeticamente assimilato (e anche un po’ pascoliano) del Nigra demo-psicologo, già del resto presente nell’“idillio” di *Settembre*.

Voglio dire *La canzone della nonna*:

(In mezzo al mare un'isola c'è
e vi comanda la figlia del re).

Canta filando l'avola
giù nella stalla. Le tremule note
i bimbi intenti ascoltano.
Sonnecchia in culla l'ultimo nipote.

(Ogni garzone che passa di là
paga dogana e un bacio le dà).

Cala di fuori in gelide
falde la neve nella buja notte,
picchia il rovajo e fischia
nell'ultimo fesso e per le lastre rotte.

(Gentil galante nell'isola andò,
la damigella baciare non vuo').

Dura il canto monotono

quant'è lunga la sera, e passan l'ore.
 Gli occhi dei bimbi chiudonsi
 e la lucerna crepitando muore.

(La damigella suo schiavo lo fa,
 se non la bacia, più scampo non ha).

Sulla povera paglia
 or dormon tutti, l'uno all'altro accanto,
 ma pur dormendo sentono
 piano agli orecchi della nonna il canto.

(Gli han dato un letto di porpora e d'or,
 e le catene son fatte di fior).

E van sognando l'isola,
 l'isola verde e il giovine prigion
 e la donzella pallida
 che i ricci d'or si pettina al balcone.

(In mezzo al mare un'isola c'è,
 e vi sospira la figlia del re).

E anch'essa alfin la vecchia
 dorme, seduta colla testa china,
 e sogna che nel cofano
 c'è ancor del pane e un poco di farina.

Questo quadretto di genere, che incrocia la realtà e la fiaba, la visività della scena e la musicalità del contrappunto, credo che sia il meglio – nel suo perfetto equilibrio metrico-prosodico – per chiudere il mio intervento in forma di piccoli appunti per un saggio tutto da scrivere.

¹ M. GIORDA, *Costantino Nigra, la vita e le opere*, a cura del Comitato Promotore Canavesano, [Ing. C. Olivetti, S.p.A. - Reparto Tipografico], [s.l.] 1957, p. 6.

² A. CAJUMI, *Pensieri di un libertino*, Einaudi, Torino 1970², p. 148.

³ Colombo Editore, Roma.

⁴ De Silva, Torino.

⁵ M. GIORDA, *Costantino Nigra, la vita e le opere*, p. 78.

⁶ E. PINCHIA, *Il conte Costantino Nigra*, Viassone, Ivrea 1930.

⁷ Per la pubblicazione che avvenne solo nel 1875 e successive edizioni, cfr. M. GIORDA, *Costantino Nigra, la vita e le opere*, p. 79.

⁸ «Nous passons ici le temps très gaiment et en très bonne compagnie, presque aussi agréablement qu'à Biarritz, *breeches excepted*... Il y a devant le palais un grand étang que nous appelons honorablement le Lac. Il y a toute sorte de petites embarcations, un

caïque de Constantinople et une gondole venitienne avec son gondolier. Cette gondole a pris la parole l'autre soir et a dit par l'entremise de Nigra d'assez joli vers a sa Majesté. E voici la fin Ma è viva e aspetta ancor. Je crains qu'on n'ait repondu: *Aspetti*. Cependant Nigra est très festoyé ici».

⁹ M. GIORDA, *Costantino Nigra, la vita e le opere*, p. 78.

L'OMBRA DELLA STELLA

Vorrei tanto che mi fosse perdonata la banalità, ma il Natale è la ricorrenza delle ricorrenze. Il Natale mette in moto i più segreti fondali della memoria e del cuore. Anche se da ultimo (duole pur dirlo) in ragione dei tempi – o dell'età – riesce sempre più aggravato da ansie, inadeguatezze, insufficienze, trafelate rincorse, investimenti consumistici. Mercificazione? Angustie emotive? Passioni tristi? Tanti dubbi a fare da risposta.

Comunque stiano le cose, se amiamo il Natale, lo amiamo per lascito o fedeltà. Se lo odiamo, lo odiamo per delusione o frustrazione. In ogni caso non restiamo del tutto indifferenti al suo fascino quantunque perturbato: se non per posa, per vanità, forse anche per snobismo, per una sorta di intenzione – nonostante il “fuori tempo massimo” – malinconicamente *épateuse*.

Per ognuno di quei noi che hanno avuto la ventura (perché ventura è stata) di vivere l'infanzia intorno agli anni cinquanta del Novecento (intendo soprattutto le infanzie vissute in paesi di campagna tra stagioni di segno netto e liturgie di stretta osservanza), è di certo impossibile scordare la magia del tempo di attesa. Le chiese gremite della novena, i raschi di gola, gli uomini intabarrati, le voci stridule, le intonazioni perentorie, il *regem venturum* che sembrava annunciare il regno d'ogni gioia. Per non dire della notte accogliente – a volte già nevososa –, dell'atmosfera festiva, del mistero che ci formicolava sotto pelle, e che ci rendeva incontenibili, eccitati, stupiti, stupidi, ammaliati. Tutto si sarebbe poi concretato nell'epifania di un piatto di mandarini profumati come nessun mandarino sarebbe mai più stato nella vita: il frutto improbabile che sgranava la nostra vista, e che soprattutto scardinava il nostro cuore.

Ma intanto l'attesa durava nove giorni e per nove giorni – in serate di segreto turbinio – nella chiesa parrocchiale avremmo sentito scendere in noi la dolcezza di un annuncio di redenzione. Nulla comprendendo e nulla sapendo interpretare. Ma credendo ciecamente. Ma percependo semplicemente il calore di un'umanissima trasmissione di energia interiore: intimità sorgiva, scaturente da un bisogno comune, da un'esigenza condivisa.

Né credo che qualcosa di diverso accadesse a uomini di scorza dura e di cervice magari anche fina ma di certo non raffinata. Anche in loro il tutto pareva tradursi in un rustico proclama di bontà rituale, di un impegno speciale. Nessun'altra atmosfera liturgica – nessuna – sarà mai comparabile a quella vissuta nelle serate della novena e nella messa di mezzanotte.

I presepi facevano la loro parte. Erano una questione di piccoli e di grandi. La raccolta del muschio ci metteva in ansia per tempo, ma sempre ne trovavamo in abbondanza, zolle vellutate che fingevano l'erba dei prati, i ceppi di legno che fingevano le alture (colline più basse e montagne sullo sfondo), e poi il laghetto di carta stagnola (fragili involucri di cioccolate da nulla), le statuine dei mestieri (persino quelle anchilosate, sbreccate, amputate, resistevano al riuso). Custodite in scatole da scarpe e tirate fuori per la circostanza, non senza emozione, venivano collocate con calibrata strategia sulla scena tutta quanta rivolta alla grotta incoronata dalla luce della cometa (la costruzione più delicata e insieme più prestigiosa), i magi che avviavano il loro percorso da oriente e che giorno dopo giorno venivano avvicinati al sorriso lucente e accogliente del bambino, come nel canto (napoletano) di sant'Alfonso Maria de' Liguori, lo stesso seicentesco autore di *Tu scendi dalle stelle*: «Quanno nascette Ninno a Betlemme, / era nott'è pareva miezo juorne».

Non mi dilungherò – dietro le orme del santo – su questioni di tipo teologico, sia per incompetenza sia per congruenza. Questa è un'antologia di testi poetici ed è un'antologia di poeti viventi che hanno accettato di collaborare alla costruzione di un serto natalizio, un festone che potesse accompagnare il Natale di ciascuno di quei noi che siamo stati, ma anche di quei noi che siamo e che ancora – nonostante tutto – ci sarà dato di essere. Senza dimenticare i tanti altri noi che con i nostri convivono avendo fatto altre esperienze e avendo in cuore altre reminiscenze.

Ed è quindi – se mai – a qualche (minima) considerazione letteraria che ci spinge l'occasione. Intanto per dire che in tema natalizio la letteratura italiana non manca di voci e di testi (qualche esemplare l'ho indicato nella prefazione a un precedente titolo della collana "Nativitas", *Natale sotto la Mole*, in cui convocando alcuni racconti di scrittori torinesi facevo però riferimento a una ben più ampia e nutrita galleria di presenze). Per non dire dei molti nomi che ha via via raccolto Roberto Cicala in antologie e titoli che vanno dal IV al

XX secolo (*Natale in poesia* insieme con Luciano Erba), oppure – a tener largo compasso tra prosa e poesia, tra Dossi e Stecchetti – nel *Natale scapigliato* a cura di Giuseppe Iannaccone. Non tacendo, poi, dei molti attestati in collana: dal più ispirato Testori al più laico Vassalli. Né dimenticando, infine, l'episodio forse più vicino a quello qui tentato: *Il Natale, antologia di poeti del '900* apparsa nel 1961 come strenna del pesce d'Oro 1962 a cura di Mary de Rachewiltz e Vanni Scheiwiller.

Resta vero che il Natale si presta a carrettate di diffidenza perché la finta bontà delle gozzaniane pecorine di gesso d'immacolato biancore, magari agghindate con un laccino rosso intorno al collo, possono spingere ai più feroci controelogi, alla parodia dei luoghi più comuni, alle antidiabetiche profilassi delle svenevolezze più convenzionali. Come se la bontà fosse buonista. Mentre – m'è accaduto di dirlo e di scriverlo più volte – è virtù fondamentale, di precisa e ferma determinatezza.

Tra le virtù che in tempi rombanti sono variamente disprezzate, la virtù della bontà è forse di tutte la più disprezzata. Se c'è una paura che ci attanaglia è quella di essere buoni. Del resto anche i proverbi popolari in proposito parlano chiaro e la figura del buon minchione è luogo frequentato da ogni letteratura. Tant'è che bontà e idiozia sono diventati sinonimi di ridicola santità.

Ma che ha a vedere tutto questo con il buonismo? Il buonismo è il cuore di tenebra della bontà, come il sentimentalismo del sentimento. Il buonismo è la versione ipocrita e mondana di una virtù grande, così come il sentimentalismo la versione conformista e sterile di un valore profondo. Mentre la bontà è una virtù pervasiva, ostinata, attiva. Ha passi lievi e gesti modesti ma penetra come una scavatrice. Non ha parentele con la mollezza e i birignao. È consistente come il caucciù, è solida come la roccia. È virtù nomade, comprensiva e dialogica perché non sbatte porte in faccia a nessuno e comprende in sé la prospettiva dell'"altro", sa che gli altri – ogni altro – siamo noi e che in noi – in ognuno di noi – c'è un po' d'altrui. È virtù di misericordia e di tenerezza, ma proprio per questo non è né compiacente né arresa.

Per illustrarne la forza disarmata ma non inerme, prenderei a emblema *La messa è finita* di Nanni Moretti. L'episodio in cui don Giulio incontra dei balordi che gli mettono più volte la testa sott'acqua, punendo l'ostinazione con cui lui, povero preticello, vorrebbe capire i perché di un'ingiustizia.

La bontà è virtù che potremmo accostare al valore della mitezza, di cui ha tessuto l'elogio esemplare Norberto Bobbio. Perché è pur vero che i buoni non potranno niente contro il Fato e che i cirenei e le veroniche – come scrive Ceronetti – non possono impedire che il patibolo sia alzato, ma il «bueno» («en el buen sentido de la palabra») di Machado può alleviare la pena, recando con sé lo spirito universale della compassione.

E se poi dobbiamo tornare agli scrittori, alla poesia, ai poeti, quanto potrà mai esserci oggi di mutato da ciò che diceva il vecchio – eroicizzante – Carlyle a proposito di Shakespeare? «Grande come il mondo! Non misero specchio *ricurvo*, concavo-convesso, che tutto riflette nelle sue concavità e convessità, ma cristallo perfettamente *levigato*, cioè a dire, se vogliamo capire, un uomo in ideale sintonia con uomini e cose, un uomo buono».

Ecco qua. Ecco che la teologia del Natale, scacciata dalla porta dell'incompetenza di chi scrive, torna a entrare dalla finestra sotto forma di esegesi morale e di interpretazione letteraria. E anche un'antologia di poeti che si lasciano "ispirare" dal Natale – per raccogliercia che appaia (non poi così raccogliercia, tuttavia, a scorrere i nomi di chi ha risposto alla convocazione) – ha una sua giustificazione – e anche una sua forza – tutt'altro che occasionale.

A leggere queste poesie, di cui non guarderò al merito testuale, c'è però da sottolineare – nella varietà degli esiti e delle voci – la corale ricerca (propria di ogni poesia che mai si piega al conforme) di un senso resistente e "aggiornato", proprio come detta la speranza di un mutamento interiore segnato dal presepio più lontano: la totalità del riscatto, l'universalità dell'annuncio, l'angelica armonia del bene che non smentisce la crudele ferita del male, ma l'avvolge in un'arcana luce di mistero.

Natali disadorni, che occupano spesso le stanze di un vivere comune, povero, emarginato. Memorie d'infanzia magari a contrasto con un presente di protesta e di affanno, di multiculturalismo tanto diffuso quanto diffidato. Presepi sbaraccati, presepi di umanità dolente, esposta a violenze e violazioni. Presepi tradizionali che si convertono in un guizzo di novità. Presepi inediti che si prestano ad antiche esegesi. Presepi laici che s'incardinano in più imprevedibili *décor*. Ma in tutti – così acutamente, così avvedutamente – o il bambino e persino la bambina, che annunciano la croce, il compimento di un mandato, o – *via negationis* – l'assenza di una delega, un vuoto di destino.

I nuovi “Natali”, tuttavia, non riescono poi così diversi dai “Natali” antichi. Meno incrostati di mirifica attesa e meno compromessi con atmosfere d'incanto e di stupore – mandole e tube di angeli musicanti –, ci parlano anch'essi di una sostanza sempre viva, che la poesia rivisita e risillaba con altra musica (spesso più prosastica) e altra disposizione (spesso più aspra, a volte decisamente polemica). Ma che sempre arriva con la forza di un principio di utopia.

Non importa se i nostri “poeti viventi” non hanno l'ingenuità della “favola antica” (nulla di scettico né di diminutivo nel sintagma) o non paiono tutti toccati dalla luce o dal respiro del mistero che ritorna. Importa che ne abbiano una loro intima e segreta nostalgia. Che ne avvertano lo iato sempre aperto, il solco che separa ogni Natale dal suo compimento (e dunque anche gli abissi di iniquità che ne costituiscono il presupposto). Il Natale, insomma, come coscienza di infinito. Come desiderio di luce che rischiari, vincendo ogni viltà. Come promessa di una poesia che ci faccia nuovi. Che allora come ora – e ora in ogni ora – ci trasformi («en el buen sentido de la palabra») – in uomini appena un po' migliori.

PAVESE E LA GLORIA: LA COSTANZA DI UN'IDEA-GUIDA

«Perché eternità?» È la domanda che Pavese si pone nel *Mestiere di vivere* alla data 23 marzo 1948. Suggerisce una dipendenza rimbaudiana? Non è possibile stabilirlo di certo, ma la suggestione esiste, tanto più se ci si fermi a certe parole del testo di Rimbaud, come «Devoir», e ai due versi che sembrano designare la quintessenza di un travaglio: «Science e patience / Le supplice est sûr». Di fatto la gloria fu uno dei pensieri costanti di Pavese, nonostante l'omeopatico uso di un'ironia fatta per dissimularne la perentorietà, e persino l'assillo. La gloria fu per Pavese il profitto di una vocazione tenacemente accudita, ma anche il dono di una dedizione senza pari: la versione aggiornata di un alferismo meno eroicizzante, ma di sicuro non meno orientato.

E in ogni caso – diversamente dall'Alferi – giocato a sorpresa, grazie a una strategia di dissimulazioni accorte e di segrete – ma anche ingenue e infantili – rivincite:

No – sono cresciuto in una wilderness, senza agganci, con l'orgoglio di preparare il mio atollo in questo ignoto e scoppiare un giorno e, quando gli altri se ne sarebbero accorti, essere già grandissimo. Pare che mi riesca. È la mia forza.¹

Una riflessione – questa – che in un anno in cui nel *Mestiere* s'infittisce il bisogno di fare conti e bilanci è preceduta in febbraio da una considerazione dettata da un ritorno a Santo Stefano Belbo a contatto con tutto un universo di riferimenti affettivi e mentali:

Perché la gloria venga gradita devono resuscitare morti, ringiovanire vecchi, tornare lontani. Noi l'abbiamo sognata in un piccolo ambiente, tra facce familiari che per noi erano il *mondo* e vorremmo vedere, ora che siamo cresciuti, il riflesso delle nostre imprese e parole in quell'ambiente, su quelle facce. Sono sparite, sono disperse, sono morte. Non torneranno mai più. E allora cerchiamo intorno disperati, cerchiamo di rifare l'ambiente, il piccolo mondo che c'ignorava ma voleva bene e doveva essere stupefatto di noi. Ma non c'è più.²

Parrebbe una plausibile, ma un po' scontata versione delle *neiges d'antan*, mentre non fa che tradurre l'illusione di un sogno, la fragilità di una costruzione rimasta senza referenti, il bisogno di risarcirne la

ferita, e l'ineluttabile rintocco di un'impossibilità. Ma tutto ciò non smentisce la costanza sia pur desultoria di un'idea polare.

Potrà, sì, accadere di vederla pericolare in certi attestati di umana delusione. Ad esempio:

Non dovrai mai più prendere sul serio le cose che non dipendono da te solo. Come l'amore, l'amicizia e la gloria.³

Ma andranno anch'essi interpretati non come attestati d'abbandono, ma come conseguenze di coincidenti e lancinanti bufere. Tant'è che di amore e di gloria – meno forse di amicizia – sia nelle lettere sia nel diario si continua a fare frequenti riferimenti.

E potrei almeno aggiungere in proposito – anche per il suo valore di storico riferimento ai “classici” italiani – l'estrazione di un pensiero foscoliano (da *Lezioni di Eloquenza*), soprattutto perché mette a fuoco un'oscillazione che a Pavese dovette suonare come non priva di insidiosa congenialità:

nella storia letteraria tanti uomini che pur potevano lusingarsi di vera e utile gloria, e che nondimeno dopo i primi e nobili tentativi si rimasero da ogni lavoro ed anteposero di vivere ignoti, benché e forse nell'ozio e nell'oscurità non trovarono la contentezza e la pace a cui sì modestamente aspiravano.⁴

Ad aiutarci può servire un aneddoto che è Lalla Romano a raccontare in un suo ricordo di Pavese, poi raccolto in *Un sogno del Nord*. Prima la scrittrice osserva: «La sottigliezza intellettuale, l'amore per la poesia e una grande sete di gloria fanno parte dell'ingenuità, ma anche della genuinità della sua persona».⁵ E più avanti racconta:

Una volta, nel grande stanzone della Einaudi, dove tutti lavoravano, qualcuno starnutì: bisognava esprimere il più grande desiderio. Natalia, anche lei spiritosa, disse: – Calze nylon –. (Era subito dopo la guerra e il problema delle calze era importante). Pavese disse: – La gloria –. Era davvero il suo desiderio più grande; sembrava uno scherzo, ma era una cosa vera, profonda.⁶

Verrebbe, *en passant*, da osservare che anche Lalla Romano – in forme naturalmente diverse da quelle di Pavese – non fu meno sensibile all'idea della “gloria”, se nel ritratto-colloquio scritto per Sereni (vedilo appena prima del ritratto di Pavese proprio in *Un sogno del Nord*), arriva a scrivere: «Tu la gloria l'hai avuta. Io l'avrò».⁷

Quali che siano i possibili addentellati (o le eventuali digressioni), a contare in Pavese – in una sorta di convocata esemplarità – sono la

volontà di misurarsi con una materia così complessa come la letteratura, la lontananza da ogni intenzione sterilmente sperimentale (nessun avanguardismo che lo tenti: costruire «non a scopo di sentire, di sperimentare, ma di “realizzare un significato”»).⁸ Ma potrei da qui in poi accompagnare ogni punto forte della sua riflessione costante, che è già di per se stessa un segno, con altrettante e scelte citazioni sempre dal *Mestiere di vivere*.

La sua officina di “classico”? Almeno due citazioni contigue, che potrebbero essere molte di più. La prima:

Ogni vita vissuta secondo uno stampo coerente e comprensivo e vitale è classica.⁹

La seconda:

L'insofferenza dell'*uomo* scrittore, delle sue lettere e diari, dei suoi gesti, il bisogno di ascoltare anonimamente la sua opera, nascono dall'esigenza di trovare qualcosa di assoluto, di guardare a un paragone, a una *realtà* operante. Sono premessa di classicità.¹⁰

E tuttavia non resisto ad affiancarne almeno una terza:

Se ti riuscisse di scrivere senza una cancellatura, senza un ritorno, senza un ritocco – ci prenderesti ancora gusto? Il bello è forbirti e prepararti in tutta calma a essere un cristallo.¹¹

La «costruzione» di uno stile? Evidentemente numerosissime («costruzione» è parola-chiave), ma una su tutte, sia per la sua articolata e complessa orditura, sia per la sua collocabilità entro una suggestione – di poetica e di poesia – che nella nostra letteratura ha avuto soprattutto nel periodo vociano una forte risonanza:

È facile creare un'opera d'arte “istantanea” (il “frammento”), come è relativamente facile vivere un attimo di moralità, ma creare un'opera che superi l'attimo è difficile, come è difficile vivere più a lungo di un palpito il regno dei cieli. L'arte di organizzare il regno dei cieli di là dall'attimo (santità) è allo stesso livello dell'arte di organizzare un'opera di poesia di là dal frammento, o congerie di frammenti che si dica.

Che la prima tu l'abbia definita quasi impossibile (tanto che consideri in sostanza la moralità come faccenda di attimi isolati) e spera invece nella seconda, nasce dal fatto che la tua vocazione è poetica e non etica. Contento?¹²

La tenacia testarda di una solitudine “eroica”? Oppure il senso profondo di una corrispondenza di destino? O magari l'agonismo

che l'accompagna? Ecco: «Hai la forza, hai il genio, hai da fare. Sei solo».¹³ E servirebbe per questo anche la dichiarazione collaterale (vedi il rapporto tra la provincia piemontese e il suo tutto letterario Middle West) con cui Pavese fissa la consapevolezza di una direzione nuova rispetto ai precedenti, indicando nella poesia di *Lavorare stanca* l'*opus perfectum*, non senza convocare – sia pur parenteticamente e in un contesto almeno un poco antifrastico – l'orziano orgoglio dei *Carmina*: «(Exegi monumentum...)».¹⁴

Ma quanti, infine, gli spunti possibili? Si veda la ricerca di assoluto, di intemporalità, di durata; la preminenza sempre più marcata e articolata dell'immagine e del simbolo; la cura massima di far combaciare l'ambizione letteraria con l'immagine più icastica della stessa riflessione mitica (il punto a sua volta più alto e comprensivo), che risulta evidente in una delle annotazioni cardinali:

Volevo continuare, andar oltre, mangiarmi un'altra generazione, diventare perenne come una collina.¹⁵

Un ben evidente studio d'ambizione (o se si vuole, inseguendo alcuni passaggi epistolari e diaristici, d'«orgoglio»), la cui spinta prima è già molto più che il conato di un adolescente in cerca di sé, ma diventa propriamente progetto nella giovinezza universitaria, ben testimoniata da certe lettere agli amici e al suo professore di liceo, Augusto Monti. Con tutti i distinguo del caso, l'affermazione di una lettera a Monti del 28 maggio 1928 è già definitiva: «su questo argomento del lavoro di creazione dell'arte, penso ora proprio l'opposto di lei».¹⁶ Allo stesso modo – quantunque di sgancio – risulta ben sintonizzata la domanda lessicalmente giocosa nell'ircocervo verbale indirizzatogli da Leone Ginzburg in una lettera del 30 agosto 1928: «se è vero che stai infuturescandoti».¹⁷

Né è poi trascurabile l'alto potenziale d'esempio cui l'opera di Pavese aspira di fatto e a cui oggi – beninteso, *après coup* – si può prestare (intendo gli echi che si risentono in molti scrittori delle generazioni successive, fino almeno ai poeti di “Niebo” o della “parola innamorata”, magari cominciando da Milo De Angelis, che ne ha fatto più volte menzione).¹⁸

Ma per tornare all'annotazione della «collina», essa è tanto più sintomatica per più di una ragione. Intanto perché ben dichiara la conversione del fare in essere, in un'esistenza assoluta, sottratta al

tempo, in un'eternità realistica e concreta, ma insieme simbolica e solenne, immagine perfetta del ciò che si fa convertito in ciò che si è: o quanto meno il correlativo oggettivo dell'opera – rielaborato verghismo – che sembri essersi fatta da sé (un germe ne traspare già in un pensiero di undici anni prima: «Com'è grande il pensiero che ogni sforzo è inutile! Basta lasciare affiorare il nostro io, accompagnarlo, dargli mano, *come se si trattasse di un altro*: avere fiducia che noi siamo più definitivi di quanto noi non sappiamo»,¹⁹ a sua volta compatibile con il per altro più dubitante risultato terminale: «Resta l'opera, vero, ma basta? Resta il pensiero che l'opera – realtà staccata – vive di vita sua e fa *del bene* tra gli uomini».²⁰

In ogni caso l'annotazione della «collina» rivela la sua importanza anche per ragioni di contiguità, di prossimità: in altre parole perché così vicina al congedo costruito a sua volta con quell'«occhio olimpico» a cui è accaduto a Pavese di delegare la vera ragione della grande poesia o, meglio, dei «grandi poeti»:

I grandi poeti sono rari come i grandi amanti. Non bastano le velleità, le furie e i sogni; ci vuole il meglio: i coglioni duri. Che si chiama altresì l'occhio olimpico.²¹

Poesia, dunque, come esperienza perfetta, come frutto non già di «sogneria» (parola ben pavesiana), ma di dedizione tenace e pugnace, come, appunto, opera di costruzione apollinea, frutto di un'assidua attività di contemplazione. La stessa – dicevo – che presiede alla costruzione di un destino, se il sintagma non suonasse come un ossimoro. La costruzione di un incontro non solo vagheggiato ma perseguito in via definitiva con lunga pazienza e precise modalità di esecuzione:

La difficoltà di commettere suicidio sta in questo: è un atto d'ambizione che si può commettere solo quando si sia superata ogni ambizione.²²

Ho di fatto sempre pensato alla sublime formula del congedo di Pavese, tanto scarna quanto emblematica. Voglio dire l'autografo scritto alla vigilia della morte sulla prima pagina dei *Dialoghi con Leucò* e ritrovato accanto a lui nella camera 49 dell'albergo Roma di Torino: «Perdono tutti e / a tutti chiedo perdono. / Va bene? / Non fate troppi / pettegolezzi / Cesare Pavese». La forma del chiasmo (che è pur sempre una croce), il registro colloquiale della domanda, la raccomandazione che suona come un precetto attenuato, tipico di

un dire ironico e – nella sua intertestualità, visto che c'è dietro Ma-jakovskij – colto e allusivo. Perfino la firma per disteso diventa una sorta di ultimativa dichiarazione di volontà e di presenza.

Non sono cose che si dicano (e si facciano) di getto. Ma proprio questa determinazione – quali che siano le ragioni contingenti a cui resti congiungibile – è la risultante di un processo, di una riflessione continuata, di una perseguita parabola:

In fondo, tu scrivi per essere come morto, per parlare da fuori del tempo, per farti a tutti ricordo.²³

La tanto più drammatica conclusione del *Mestiere di vivere* («Non scriverò più») ²⁴ sta scolpita addirittura nel marmo come una dichiarazione energica, una (definitiva) attestazione di volontà. Sigillo araldico, da cui detraggo semplicemente la forma ironica e autoironica della conclusione cui s'accompagna:

A parte la questione del maggiore o minor dolore, resta sempre che volere uccidersi è desiderare che la propria morte abbia un significato, sia una suprema scelta, un atto inconfondibile.²⁵

Non tanto – come del resto è stato più volte osservato – un gesto che viene di lontano (già presentissimo nelle prime trasfigurazioni letterarie pubblicate da Mariarosa Masoero nel volume *Lotte di giovani*),²⁶ ma piuttosto – come più mi persuade – l'affermazione di un'opera “compiuta” in cui arte e vita risultano consustanziali, ossia congiunte nell'unità classica dell'opera, in un'identità indissolubile, che è poi di fatto – come in Dante, come in Shakespeare – manifestazione del ritmo e del respiro.

E la stessa famosa ed epigrafica divisa, prima di Shakespeare (*Re Lear*) e poi di Matthiessen (*Rinascimento americano*), «Maturità è tutto» – quale che ne sia la discendenza – vi aderisce a meraviglia: non essendo poi altro che la balenante versione di un “costume” del tutto acquisito, capace di recare con sé anche il corollario non peregrino del genio come fecondità:

Perché il genio non è scoprire un motivo esterno e trattarlo bene, ma giungere finalmente a possedere la propria esperienza, il proprio corpo, i propri ricordi, il proprio ritmo – ed esprimere, esprimere questo ritmo, fuori dalla limitatezza degli argomenti, della materia, nella perenne fecondità di un pensiero che per definizione non ha fondo.²⁷

Si tratta di un costume da cui occorre per altro sottrarre ogni pregiudizio di lettura psicologica. Vale a dire di una lettura che si aggiri entro gli sprofondi di una psiche piuttosto che entro i *détours* della “costruzione” di un carattere. Com'è accertabile fin dall'annotazione del 20 aprile 1936:

La lezione è questa: costruire in arte e costruire nella vita, bandire il voluttuoso dall'arte come dalla vita, essere tragicamente.²⁸

Che è poi la chiusa di una lunga riflessione sulla necessità del dominio, del controllo, dell'autodisciplina:

Un poeta si compiace di sprofondarsi in uno stato d'animo e se lo gode – ecco la fuga dal tragico. Ma un poeta dovrebbe non dimenticare mai che uno stato d'animo per lui non è ancor nulla, che quanto conta per lui è la poesia futura. Questo sforzo di freddezza utilitaria è il suo tragico.²⁹

Alla luce di ciò – di quanto il rovello della “gloria” conti per la mente e per la pagina di Pavese – si potrà anche meglio comprendere l'«eredità dissimilare», il lascito contraddetto che Pavese raccoglie dal suo primo “maestro” Augusto Monti, a cui ho già fatto cenno. Quello che Monti considera un percorso distorto, per Pavese diventa l'unico percorso congeniale. Non la letteratura come esercizio *a latere*, come utile manifestazione di un ordine morale e civile a cui si debba primariamente rispondere, ma morale per sé, morale per l'impegno che postula, morale per la dedizione che esige, morale per l'energia che pretende.³⁰

Il «non posso» a cui il giovane allievo si appella, recalcitrando di fronte ai precetti cui il suo maestro lo spinge, è la dichiarazione – ormai – di un'ineludibile vocazione in atto: la risposta a un richiamo che potrà subire qualche oscillazione ma nessuna deroga; che sarà ovviamente destinato a una sorta di progressiva consapevolezza problematica, e dunque ad approfondimenti e ad aggiustamenti di percorso, come il *Mestiere di vivere* documenta, ma mai alla defezione.

L'*éclat* o l'*éclair* – lo «scoppio baudelairiano» – che Pavese rimemora nel *Mestiere di vivere*³¹ è lo spartiacque, il passo che decide, l'incontro che risolve ogni perplessità (e che spiega la scarsa incidenza, lui di fatto “impolitico”, delle oscillazioni a cui la riflessione di Pavese, anche in momenti successivi, sembra prestarsi: fra tutti citabile, il tempo del «ritorno all'uomo» nella «militanza» comunista). Resiste nel fondo l'u-

nica vera eredità – sostanziale, però – che Pavese scopre come derivazione più sua: l'antica risorsa del lavoro ben fatto, anch'essa scolpita nel *Mestiere di vivere* come un mandato inalienabile.

Già ammesso che «l'arte e lo scrivere non sono mestieri»³², ecco il 7 settembre dello stesso anno la registrazione in stampatello:

La risorsa ancestrale è solo questa: FARE UN LAVORO BENE PERCHÉ COSÌ SI DEVE FARE (legg. *Piemonte* di A. Monti sul "Ponte", p. 374).

Si tratta dell'apice di una considerazione che torna in qualche corollario successivo: «Che cosa mi sostiene? Il lavoro fatto, il lavoro che faccio».³³ O, ancora, nell'ordinativo del 28 marzo: «Lavora».³⁴

Con ciò non siamo poi così distanti (anzi, ne siamo forse allo sviluppo più conseguente) da un pensiero di tre anni prima:

In sostanza, perché si desidera esser grandi, esser genî creatori? Per la posterità? No. Per girare tra la folla, segnati a dito? No. Per sostenere la fatica quotidiana sulla certezza che quanto si fa vale la pena, è qualcosa di unico. Per l'oggi, non per l'eterno.³⁵

Una smentita del goethiano «für ewig» che Gramsci ricordava aver tormentato «molto il nostro Pascoli»?³⁶ Tutt'altro. Nient'altro, se mai, che l'esatta conferma di una virtù ben incardinata. Il lavoro (*age rem tuam*) tutto versato nell'oggi, tutto volto a tenere d'occhio la debita cura da cui non può essere scisso. Ma anche la coscienza del fatto che solo così si può aspirare a qualcosa di duraturo e – infine – approdare o – come Pavese avrebbe detto con piena cognizione etimologica – arrivare (*ad rivam*) al bilancio finale, alla sobria precisione dell'auto-giudizio:

La mia parte pubblica l'ho fatta – ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti.³⁷

Eccola qua, la vista del traguardo. Al di là d'ogni possibile esitazione, eccola qua – davvero definitiva – la conclusione di un'idea di "gloria" che fa di Pavese l'ultimo dei classici antichi: uno di quelli che si "ri-leggono"; e di cui scopriamo ogni volta – nella superficie "olimpica", nel cristallo della scrittura – sempre qualcosa di nuovo e profondo, che ci avvicina al segreto e ci rende a noi stessi sempre un po' meno esuli e ignoti.

¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990, 24 nov. [1949], p. 377.

² *Ibi*, 8 febb. [1949], p. 363.

³ *Ibi*, 25 nov. [1937], p. 58.

⁴ *Ibi*, 30 dic. [1940], p. 211.

⁵ L. ROMANO, *Pavese*, in ID., *Un sogno del Nord*, Einaudi, Torino 1989, p. 71.

⁶ *Ibi*, pp. 72-73.

⁷ *Nel dormiveglia di un pomeriggio d'estate, ibi*, p. 69.

⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, 24 giugno [1940], p. 191.

⁹ *Ibi*, 1 giugno [1940], p. 186.

¹⁰ *Ibi*, 2 giugno [1947], p. 333.

¹¹ *Ibi*, 4 maggio [1946], p. 315.

¹² *Ibi*, 24 febb. [1940], p. 178.

¹³ *Ibi*, 1 genn. [1946], p. 306.

¹⁴ *Ibi*, 6 ott. [1935], p. 8.

¹⁵ *Ibi*, 19 genn. [1949], p. 362.

¹⁶ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, vol. I, Einaudi, Torino 1966, p. 45.

¹⁷ *Ibi*, p. 53.

¹⁸ Si veda il volume di interviste *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, La Vita Felice, Milano 2008. Molte le osservazioni che evocano Pavese in certi passaggi a proposito del tema del «ritorno», dell'importanza dei «luoghi», della risorsa iterativa. Ma esplicite in alcune dichiarazioni. Ad esempio nell'intervista a cura di Enzo Rega: «*Somiglianze* è un libro dell'inizio e nello stesso tempo è un libro del ritorno. Non c'è inizio fuori dal ritorno, non c'è la prima volta che non includa in sé la seconda, come c'insegna Pavese e come c'insegna la vita stessa, che si dà in mille forme tutte convergenti al centro, ai blocchi di partenza. Posso conoscere soltanto ciò che ho già conosciuto» (p. 94). O ancora nell'intervista a cura di Massimo Gezzi: «Credo di aver parlato più che con mio padre o con mia madre, con Leopardi, Pavese, Van der Meersch. Era un dialogo continuo e notturno, parola per parola, in attesa di risposta. La loro presenza è materialissima, nel sangue: è un urto» (p. 131). E il nome di Pavese torna in diversi contesti a p. 135, a p. 151, a p. 170, citando *Feria d'agosto*: «Ecco, Pavese, soprattutto questo Pavese che riflette sulla poesia». Tanto basta a fare di Pavese un riferimento non casuale.

¹⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, 3 dic. [1938], p. 141.

²⁰ *Ibi*, 4 mag. [1939], p. 153.

²¹ *Ibi*, 17 nov. [1937], p. 53.

²² *Ibi*, 16 genn. [1938], p. 79.

²³ *Ibi*, 10 apr. [1949], p. 367.

²⁴ *Ibi*, 18 ag. [1950], p. 400.

²⁵ *Ibi*, 8 genn. [1938], p. 76.

²⁶ C. PAVESE, *Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930)*, a cura di M. Masoero, Einaudi, Torino 1993.

²⁷ *Ibi*, 6 dic. [1938], p. 143.

²⁸ *Ibi*, p. 34.

²⁹ *Ibi*, p. 33.

³⁰ Per questo specifico aspetto si veda G. TESIO, *Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità "dissimilare"*, in ID., *Novecento in prosa da Pirandello a Busi*, Mercurio, Vercelli 2011, pp. 147-159; ma soprattutto A. DUGHERA, *Monti e Pavese: storia di un'amizizia attraverso le lettere*, in ID., *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992, pp. 49-103.

³¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, 4 lugl. [1943], p. 256.

³² *Ibi*, 7 mag. [1949], p. 370.

³³ *Ibi*, 27 feb. [1950], p. 391.

³⁴ *Ibi*, p. 394.

³⁵ *Ibi*, 1 lugl. [1947], p. 334.

³⁶ A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio e E. Fubini, Einaudi, Torino 1965, p. 58.

³⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, 16 ag. [1950], p. 399.

IL PESO DEL “CONTENUTO”.

ALCUNE CONSIDERAZIONI SU PAROLA E COSA

Per Laura Oliva

Parole – vetri
che infedelmente
rispecchiano il mio cielo

(A. POZZI, *Riflessi*, in EAD., *Parole*)

Nella storia della letteratura accade di trovare parole che non vogliono (o non vorrebbero) dire nulla. Parole che appartengono a un mondo incognito e incondito, parole di “altra lingua” (o di lingua “altra”), che non si sa o che “più non si sa”. Lingue morte, lingue di gitane, lingue di cavalli, lingue di giganti, lingue di creature che esulano dal circuito dell’umano. Lingue – tuttavia – che conservano un’intenzione di dire: certo misterioso e intraducibile, ma concreto, ma espressivo (o espressionistico), ma potenzialmente cognitivo o – voglio dire – conoscibile.

Si può per questo andare dal Dante intraducibile, nonostante tanta e persino un po’ ridicola dedizione esegetica, del *Papè Satan* allo Swift di *Gulliver* (ad esempio all’isola di Laputa e all’Accademia di Lagado che ha il progetto di abolire del tutto le parole oppure al termine del paese dei cavalli, gli Huyhnhnms, termine di perfetta inaccessibilità che significherebbe “perfezione di natura”, splendida ironia per cui mi viene da convocare il termine ebraico di Dio, non pronunciabile se non come buffo di vento, YHWH: una sorta di fantasma del logos indicibile).

Ma anche si può andare dal linguaggio pregrammaticale del Pascoli (il linguaggio degli uccelli, che sarà così gustosamente volto in gioco da Gadda) fino alle provocatorie *Fànfole* di Fosco Maraini, filastrocche surreali che vibrano e conquistano per la loro quasi totale assenza di significato. Si tratta, insomma, del versante giocosamente serio di una cultura che s’interroga a vario titolo e in vario modo sul rapporto tra parola e mondo.

Qualcuno, come Guido Ceronetti, riesce a trarne le più pessimistiche conseguenze. È lui, infatti, a scrivere per *Il dottor Semmelweiss* di Céline: «Le parole fabbricano più impurità, sporcano di più le

mani che i cadaveri».¹ Mentre altri, come ad esempio Goethe – il Goethe di *Uno e tutto* che leggo nella traduzione delle *Cento poesie* pubblicate da Einaudi – ne divina l'olimpica dissoluzione dell'altra nell'uno. Ma per esaltarne la necessaria comunione:

poiché tutto deve in Nulla dissolversi
se nel suo Essere vuol permanere.²

Come si vede, si tratta di una questione seria. Che possiamo finalmente rendere esplicita. Quale può essere il rapporto tra parola e cosa, tra la parola e il suo “contenuto”? È questione di cui ha ben parlato Valerio Magrelli nella sua monografia su Joubert. Da un lato, «un langage naturel où les phonèmes ne seraient pas arbitraires, où chaque phonème aurait un sens» (il mito secolare del «cratilismo», che, spiega Magrelli, viene dall'omonimo dialogo platonico in cui Cratilo sostiene l'«inerenza naturale del nome alla cosa»),³ dall'altro il «concetto di arbitrarietà del segno linguistico», che si smarca da ogni stretta dipendenza.

Questione del tutto preliminare alla questione che poi cercherò di trattare dell'uso eteronomo della letteratura e, più in particolare, della poesia. Di fatto, sia che si parteggi per la monogenesi del linguaggio pensando a una Eva mitocondriale, sia che se ne sostenga invece la poligenesi pensando a più cespiti di formazione; sia che si sposino i principi dei naturalisti (ossia che si creda a una sostanza fonica capace di esprimere i significati del mondo, a sprigionarne l'essenza), sia che si preferiscano i principi dei convenzionalisti, che fanno del linguaggio il risultato di un patto o di un protocollo convenuto, resta nella parola l'ambizione di veicolare un senso, di essere portatrice del suo “pondo”, di un peso che è poi il legame con un significato o anche – semanticamente evolvendo nel nome – di più significati.

Ecco qua i nodi che vengono al pettine di una pratica – quella artistica e nel nostro caso letteraria – che non può non fare i conti con le componenti della sua sfida, della sua vocazione, della sua stessa essenza se non accettando le pulsioni del suo “contenuto”: la zavorra che tiene ancorati alla terra, ma anche la realtà che dà la spinta allo scatto del volo. Facciamo dei nomi. Hölderlin, Kleist, Nietzsche (siamo ben stati avvisati dal Savinio della *Nuova Enciclopedia* che leggere Nietzsche significa leggere un lirico, «del tutto sciolto da qualunque fine pratico»),⁴ e anche il cantore del loro e proprio demone che è sta-

to Stephan Zweig,⁵ cui potremmo aggiungere – tra ben classici invidi e più moderne suggestioni mitteleuropee – il nostro Michelstaedter. Sono loro a darci il segno forte di un travaglio che non viene a patti e che guarda all'assoluto: fino al sacrificio di sé, fino a convertire l'esistenza in destino, a sciogliere nella libertà del loro ultimo volo tutte le aporie dell'opera e della vita.

Sono loro a insegnarci che la letteratura è esclusivamente tenuta al suo impegno. A quella che – con altre modalità – Pavese chiamava la «costruzione di uno stile». Costruire uno stile significa dare forma al mondo; non copiarlo, ma proporlo un'interpretazione, renderlo visibile da un certo punto di vista, incardinarlo in un'altra dimensione, più vera del vero. Che è quanto si attua attraverso il linguaggio, ossia attraverso la parola (e nel caso di Pavese la parola domiciliata nel mito).

Una parola, tuttavia, che a un tempo rivela e copre, e nel darsi si consuma. Una parola che si presta a equivoco; che è unica, ma mai univoca; e che combatte la battaglia del suo limite, scoprendo l'inadeguatezza del suo compito, la presunzione della sua conquista, la fuggevolezza della sua determinatezza, la fallacia della sua rappresentazione. Non è un caso che il pur diversissimo allievo di Pavese, Italo Calvino, abbia ribadito la questione in tanti modi e in tante occasioni: nei suoi saggi, nei suoi scritti, nella sua opera.

E anche nelle sue dichiarazioni, come questa – propositivamente conclusa – che traggio da una serie di interviste raccolte da Luca Baranelli:

Io in fondo odio la parola per questa genericità, per quest'approssimativo. Adesso sento che le parlo e che dico cose generiche e ho un senso di ribrezzo per me stesso. La parola è questa cosa molle, informe, che esce dalla bocca e che mi fa uno schifo infinito. Cercare di far diventare nella scrittura questa parola, che è sempre un po' schifosa, qualcosa di esatto e di preciso, può essere lo scopo di una vita. Soprattutto quando si vede un deterioramento, quando si vive in una società in cui la parola è sempre più generica, povera. Di fronte a un linguaggio che va o verso la sciattezza o verso l'astrazione, ai vari linguaggi intellettuali che sono sempre appiccicati, lo sforzo verso qualcosa d'irraggiungibile, verso un linguaggio preciso, basta a giustificare una vita.⁶

Ha scritto una volta Cesare Garboli commentando il libro di Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio*, che nel suo incessante diverbio con gli uomini di guerra e di spada «l'uomo di lettere si è ritagliato

nei secoli uno spazio sempre più lontano dai paesi rumorosi e dalle vanità della Storia». ⁷ Sul che conviene fare due considerazioni. La prima: che il paradosso della letteratura (e dunque la sua contraddittorietà) è appartenere al mondo e restarne divisa, così come il paradosso della parola è di appartenere alla cosa non raggiingendola mai. La seconda: che l'idea del "postumo" già nasce nel Cinque-Seicento (non a caso a contatto con il primo ritorno classicistico), e rinvia al proto-classicismo del Petrarca, primo "uomo moderno" da cui principia la coscienza di un impegno che va incontro al suo scacco, pur restando – tale impegno – drammaticamente avvinto e moralmente convinto dalla sua forza necessitante.

Potremmo leggere tutto l'intero sviluppo delle letterature (non solo, evidentemente, della nostra letteratura) come una lotta continua tra la "costruzione" di uno stile e la sua distruzione, tra la ricerca di un equilibrio e la sua perdita. È una lotta che a volte prende i tratti della revulsione e della rivoluzione, altre volte la strada più sottile della modificazione, del cambiamento più apparentemente modesto, ma a volte non meno incisivo e persino risolutivo (più avanguardia a volte nei solitari che nei gruppi consortili).

È una lotta che si svolge tra due diverse tensioni, che possono essere molto sommariamente delineate: da un lato la compostezza, la gravità, la medietà, la sobrietà, la brevità, la laconicità; dall'altro il terremoto, lo slancio, la tempesta, l'assalto, la convulsione, persino il caos. Al primo versante gli olimpici, la conciliazione degli opposti, la compresenza dei contrari; al secondo i dionisiaci, i tellurici, i sismici, gli sbandieratori dei proclami. Dei secondi è il fuoco incendiario, dei primi l'acqua fluida e fluente. A fare da ponte è collocabile storicamente l'opera di Goethe che sta lì a testimoniare – a scontare su di sé – la doppia misura. Come dice Todorov per la Cvetaeva, «l'arte non consiste solo nell'aprirsi al caos, ma nel vincerlo». ⁸ Per commentare efficacemente:

Ecco perché, pur ammirando intensamente Hölderlin, Cvetaeva giudica più grande Goethe. ⁹

Il rapporto col classicismo perenne si pone qui. Non già un paradiso perduto ma un senso di appartenenza sempre possibile. Non un'ambizione irrevocabilmente volta al passato, ma un'esigenza rinnovabile e di fatto rinnovata (e magari negativamente "rinascibile", se mai potessi inventare questo neologismo, come tentazione decorativa del "bello

scrivere" che è pur sempre una via di restaurazione, e penso al caso esemplare, ma non sempre beninteso, della rivista "La Ronda").

Chi ha detto su questo parole precise è il Nobel Czesław Miłosz nelle sue lezioni tenute ad Harvard, che Adelphi ha pubblicato col titolo *La testimonianza della poesia*:

In fin dei conti si può anche ragionare così: se ogni tentativo di racchiudere il mondo nella parola è vano e sempre lo sarà, poiché esiste una sostanziale incommensurabilità tra il nostro linguaggio e la realtà, come dimostra il disperato inseguimento di tutti coloro che volevano catturarla (la realtà) addirittura tramite *le dérèglements de tous les sens* o l'uso di droghe, allora rispettiamo le regole del gioco adottate per consenso in un determinato periodo storico e, in questa specie di partita a scacchi, non muoviamo una torre come se fosse un cavallo. In altre parole, serviamoci delle convenzioni, consci che sono solo convenzioni.¹⁰

Con quanto segue:

Chi non è mai stato tentato da ciò? Tuttavia viene subito in mente un'obiezione. L'arte moderna – poesia, pittura, musica – risponde a una logica, che è quella di un *movimento* incessante. Siamo usciti dall'orbita di un linguaggio regolamentato dalle convenzioni ed eccoci condannati a compiere rischiosi esperimenti, ma in questo modo restiamo comunque fedeli alla definizione della poesia come «inseguimento appassionato del reale». La fede nell'esistenza di una realtà oggettiva oltre le nostre percezioni si è però indebolita, e questo sembra essere uno dei fattori alle origini della cupezza della poesia moderna, che appare come colpita dalla perdita della propria "ragion d'essere" e parla del «dolore fisico» come «il modo più semplice per verificare se qualcosa è reale».¹¹

Ed eccoci ritornare al tema della parola e della realtà, ossia – se vogliamo – al dunque del contenuto. Ciò che nella parola è significativa e significato, è nello stile forma e contenuto. All'affermazione preterintenzionale del conte de Buffon (*Le style est l'homme même*) il romantico De Sanctis opponeva il suo «Lo stile è la cosa». Ma le due affermazioni non sono così abissalmente distanti. L'una e l'altra attraversano l'esigenza classicistica della forma come norma, come grammatica, come disciplina esteriore per divinarne, invece, una più profonda (fino all'inconscio e ai suoi portali) dimensione specifica, individuale, unica, esclusiva, non definibile una volta per tutte, ma continuamente ridefinibile entro l'orizzonte di una ricerca permanente. Resta, in ogni caso, che ancora una volta troviamo come la parola resti attaccata – non meno drammaticamente di Fedra – alla sua preda (ripeto: quale che sia) e come la forma stia ben dentro al suo contenuto (non, al contrario, il contenuto in essa).

L'ultima manifestazione di uno spirito classicistico bloccato la si è avuta con il Neoclassicismo di Winckelmann. A cui il Romanticismo ha opposto la più decisa azione di contrasto, arrivata fino a noi – nonostante tutto: voglio dire nonostante il mercato, che è venuto sostituendosi agli ideologismi – con la coscienza di un'avventura non solo non ancora esaurita, ma destinata a ripresentarsi sempre secondo diverse modalità.

Contro l'adorazione della regola, contro la museificazione della bellezza, contro la pretesa di incapsulare in formule la vita, il Romanticismo ha scagliato il programma della sua indisciplinazione, della sensibilità contro la sensorialità, della profondità contro la superficie, della visionarietà contro il visivo, dell'assoluto "sentimentale" e del cuore selvaggio contro i piccoli commerci della ragione più civile o civilizzante. Penso allo Schiller della «poesia ingenua e sentimentale», ma al di là di ogni possibile e storica ironia penso ancora di più al Leopardi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, un testo che ben testimonia come mai classicista potesse essere più romantico.

In questo modo diverso e a volte apparentemente contraddittorio (una lotta nella lotta tra lettera e spirito della parola), il Romanticismo ha trasferito nella parola il dominio della vita, ne ha scavato i segreti, ne ha esplorato le incognite, ne ha indagato le voragini, ne ha rivelato gli urti e gli strappi, ne ha strappato la maschera luttuosa ma, anche, ne ha mostrato la vertigine robusta, la sfida imperiosa. Nel Romanticismo – più che in ogni altro momento storico – la vita ha avuto coscienza di trasfigurarsi nell'arte, la realtà ha avuto modo di entrare in un'altra dimensione: nella dimensione dell'assoluto, di ciò che non può essere più toccato.

Per una letteratura che ha sempre corso nel tempo – dal momento stesso, si direbbe, della sua istituzione – il rischio della "maniera" (intendendo con ciò il limite della ripetitività, della sclerosi, dell'imitazione più pedissequa), il Romanticismo ha rappresentato il bagno della vitalità più sfrenata e libertaria, anche se – nella nostra letteratura – tutto ciò ha imboccato la via di un dialogo più "realistico" e forse più dimesso: in ogni caso più consono alle condizioni storiche che ne hanno dettato la debita alleanza.

In un Paese come il nostro, in cui le lettere hanno prevalentemente coltivato il giardino della separatezza, la storia del dibattito tra lingua e dialetto finisce per apparire come un esempio di ricerca

“contenutistica” (pur non ignorando i saggi del Croce in proposito) almeno parzialmente alternativa. Scrivere in dialetto è stato spesso (ripeto: non sempre) un modo per avvicinarsi alla realtà, per tenersi stretti alle rughe del vero, per torcere il collo alla retorica e per “smascherare” le ipocrisie che affliggono i registri delle “buone maniere”.

Il burlesco, il comico, il grottesco, la beffa, la satira, la parodia, la farsa, la grassa risata, tutto entra nella prospettiva carnevalesca con cui Bachtin ha calato (da Rabelais a Dostoevskij) il gran jolly del “mondo alla rovescia”. In questo senso il comico si congiunge al dialettale quasi per necessità storica. Se la lingua è il luogo della letterarietà più educata e raffinata, tocca ai dialetti esprimere la faccia nascosta della luna, attingendo all’oralità rozza e disonorata del parlar rozzo o quotidiano.

Contro il Rinascimento nobile, ecco dunque – a dirla con Eugenio Battisti – l’Antirinascimento plebeo. Contro il mondo degli eletti, il mondo degli abbiatti. Contro la corte del *Cortegiano* l’universo dei villici. Contro i cantari cavallereschi, la risata. Contro l’egloga, il realismo. Contro l’epica degli erranti, la comicità dei giganti o degli idioti. Contro la precettistica dello spirito, la sfida del corporale: il fiorentino Pulci (anche la Toscana ha i suoi dialetti), il pavano Ruzzante, il mantovano Folengo, l’astigiano Alione.

E qui salta fuori la questione fondamentale, perché nelle pieghe del dialetto la vena umoristica e comica non è che l’altra faccia della malinconia. La grande letteratura si pone sempre all’incrocio di diverse strade e tra lingua e dialetto non è in gioco una questione soltanto di contrasto, ma anche di complementarità e congiunzione, ibridi e dosaggi che vanno di volta in volta valutati secondo tempi e tendenze.

Un passaggio sicuramente fondamentale, studiato da critici come Dante Isella e Cesare Segre, è quello milanese del Sette e Ottocento. Dalla «lingua d’oca, lingua sgraziata, goffa, fetente, unta, lercia, scipita, disadatta»,¹² con cui il padre Onofrio Branda liquidava il parlar plebeo, al “più puro” milanese del Parini che sonetta nel suo flauto meneghino. Il milanese del “Verzee” che a partire da Carlo Maria Maggi arriva per direttissime strade romantiche al grande Porta, entrando nel pieno Novecento dell’espressionismo di Delio Tessa e dell’*Adalgisa* di Gadda.

Resta l’equivoco da cui le letterature dialettali sono sempre state afflitte. Il pensiero (sbagliato) che il dialetto vada bene giusto per far

ridere, per farci le battute, per dar vita al mondo minore, se è vero che qui lo strumento patisce d'una doppia remora: quella di lingua da poco e quella di lingua buona per un registro (il comico appunto) che a sua volta fatica a far canone. Mentre i dialettali maggiori sono lì a dare testimonianza di una diversa verità. Il comico e il tragico non sono che le due ante dello stesso dittico, le maschere della stessa ambigua frontiera. L'umorismo è forse scongiuro, il riso è forse esorcismo. Ma la serietà è solennemente buffa e la comicità buffamente seria. Un funerale che può esser farsa e un battesimo tragedia.

Il passaggio di Carlo Porta è esemplare. Dal realismo parodistico delle prove di traduzione dell'*Inferno* dantesco («Leggevem on bell di per noster spass / i avventur amoros de Lanzellott; / no gh'eva terz incomod che seccass, / stoo per di s'avarav poduu stà biott; / e rivand in del legg a certi pass / ne vegneva la faccia de pancott / e i nost oeucc se incontraven, come a di / perché no pomm fà istess anca mi e ti?»)¹³ al catechismo da operetta di *On miracol*, alla satira anticlericale da *Fraa Zenever* e *Fraa Diodàt* a *On funeral*, ai «desgrazzi» del Bongee, alla bestemmia della «damazza» Donna Fabia Fabron de Fabrian, alla dolente indecenza della Ninetta, la «tosa de casin».

Un mondo che passa al Belli dell'enorme opera dei sonetti scritti (come annotò lui stesso) in una favella da bocca a orecchio, «tutta guasta e corrotta»: monumento «della» (attenzione: non «alla») plebe trasteverina e romana, come ha sottolineato a più riprese Pietro Gibellini. Non è un caso che in pieno recupero novecentesco di suggestioni legate alle riflessioni sull'umorismo e sul comico, l'editore modenese Formiggini abbia ben presto incluso il Porta e il Belli nella sua collana dei «Classici del Ridere»: il primo – che ebbe noie giudiziarie proprio per via della Ninetta – commentato da Attilio Momigliano, il secondo da Giorgio Vigolo. Mentre nella stessa collana Tessa tenta – senza riuscirci – di mettere il capo tra Spallicci e Trilussa, si può ben dire che le strade del comico (penso agli esiti di quel metafisico che è nella poesia del Novecento Raffaello Baldini) non cessino nemmeno oggi di fare coi dialetti i loro giochi.

Muovendoci per gradi, siamo ormai giunti alle due tappe finali del nostro piccolo viaggio che va letto – comunque sia – come un circuito. La penultima tappa – rispetto al realismo del «contenuto» che ho appena schizzato – è di fatto costituita dall'avventura – invece – della parola che celebra la sua dissoluzione, e che prende la strada imma-

teriale della musica e dei suoi più incorporei dintorni. Una vicenda di cui è stato soprattutto il Simbolismo a ordire la trama almeno – se guardiamo al piede di casa – fino alla cuspide ermetica (per approdare poi alle più recenti rive della cosiddetta “parola innamorata” in tutte le sue individuali estensioni).

Può assumere volti diversi, può essere rinnegato o eluso, impugnato o tradito, ma il Simbolismo resiste al di là di ogni censura e di ogni rimozione, fin dentro la seconda metà del Novecento. Suggestione e intuizione ne costituiscono i cardini concettuali; mistero e musicalità del verso l’obiettivo e la prammatica. Sarà Valéry a parlare esplicitamente del Simbolismo come dell’intenzione di molti poeti (non sempre in rapporti amichevoli tra loro) intesi a fondere senza residui nella musica forma e contenuto.

Mentre, rispondendo all’inchiesta di Jules Huret (1891), è Mallarmé – l’autorevole *sacerdos* – a fissare le due strade lungo le quali si andrà dalla dissoluzione dell’oggetto all’eliotiano (e poi montaliano) correlativo oggettivo delle *Occasioni*. Se nominare un oggetto significa abolire tre quarti di godimento della poesia, suggerire sarà la parola d’ordine: o evocando un oggetto per mostrare uno stato d’animo o scegliendo un oggetto per trarne una serie di rivelazioni.

La tensione verso il mistero che traluce oltre le apparenze fenomeniche postula un lavoro di rigore estremo su quella che è stata chiamata l’«autonomia del significante» (o anche «fonosimbolismo»). Al poeta non tocca trasmettere messaggi o – tanto meno – proclamare: sua unica ragione è il sogno di un assoluto da attingere, di una trascendenza che non si può conoscere se non *per speculum in aenigmate*. Di fatto il panorama del primo Novecento ne esce assai mosso e intricato. Cessata la stagione romantica dell’“Io-il-Magnifico”, rimane aperta la drammatica ricerca di una via di salvezza.

E questo lo voglio dire ancora – scusandomi per la larghezza della citazione – con un poeta internazionale come Miłosz:

Possiamo azzardarci ad affermare che la cupezza, nella poesia del nostro secolo, è andata gradualmente aumentando e che, per individuarne le vere cause, è necessario fare un passo indietro, tornare al XX secolo. Il poeta di oggi sa bene che la poesia moderna ha la sua storia, i suoi antenati, eroi e martiri. Non è un caso che Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé siano francesi, perché la loro poesia nasce in un tempo in cui il francese è ancora la lingua della cultura europea. La nuova poesia scaturisce in effetti da un profondo scisma interno a tale cultura, da uno scontro tra filosofie e modi di vivere radicalmente diversi. Nel 1848 tramonta l’Epoca degli Slanci e sorge l’Epoca del Progresso. È il tempo della vittoria della *Weltan-*

schauung scientifica, dell'entusiasmo suscitato dalle nuove invenzioni, della marcia trionfale della tecnica. Ma esiste già un sottosuolo, e questo sottosuolo sa che la mela bella nasconde un baco. Voci dal sottosuolo sono Dostoevskij e Nietzsche, il quale annuncia l'avvento di quello che chiama il «nichilismo europeo». In poesia la *bohème* proclama il proprio dissenso cercando di opporre ai comuni mortali, ossia ai borghesi, una diversa scala di valori, persino un diverso modo di vestire, e dividendo le persone in due categorie: gli eletti, degni di accostarsi al sacramento dell'arte, e gli ordinari mangiatori di pane. Essenziale qui è la convinzione, lucidamente espressa dai simbolisti francesi, che la scala di valori professata dai cittadini benpensanti sia ormai morta, che il suo fondamento, la religione, sia guasto internamente e che l'arte ne rilevi le funzioni in quanto unica dimora del sacro. I simbolisti formulano così un'idea di poema come unità autonoma, autosufficiente, che non parla del mondo ma esiste *in alternativa* al mondo.¹⁴

Questione che già ne pone un'altra, in cui farò consistere l'ultima tappa: la questione dell'autonomia dell'arte e della sua eteronomia, su cui conviene tornare per ribadire un'altra delle lotte che hanno contrassegnato lo sviluppo tutt'altro che lineare della letteratura: che la letteratura abbia il gravame di un contenuto scelto per finalità esterne oppure – al contrario – che non debba se non corrispondere a se stessa (questo il suo unico contenuto), alle sue più segrete, magari imperscrutabili e tuttavia necessitanti ragioni.

Ed è ancora il Romanticismo che ci ha fatto il dono di un principio inderogabile, che è poi il principio libertario di ogni vera invenzione, e dunque di ogni creazione artistica: la letteratura e la poesia non devono servire a nulla se non alla ricerca del proprio perfezionamento. Nessun potere che ne ostacoli o ne svii la direzione. Nessuna politica che ne possa imporre o forzare i dettami. Nessuna morale che ne impronti il cammino, se l'unica possibile morale è quella del farsi più che del fare. E qui, va da sé, i nomi – linea Poe-Baudelaire fino al solito Valéry – si sprecherebbero, se gli esempi non diventassero che manualistiche insistenze.

Declinato orrorosamente l'impegno come programma di azione civica, il poeta esprime nell'«autonomia del significante» l'energia di una concezione “forte”: ovviamente distante dall'abiura crepuscolare, ma anche dalla mondana totalità del polo futurista. Arturo Onofri, un poeta orfico ed esoterico, scrive sulla “Voce” un programma intitolato *Tendenze*, dove sostiene la più completa autonomia dell'arte, e in particolare della poesia lirica, con affermazioni istruttivamente radicali:

Alle domande: di che tratta questa poesia? Che significa? A che si riferisce? Per che scopo è stata scritta? – bisogna poter rispondere: di niente, niente, a niente, per niente. *Niente* potrebbe essere il motto della lirica come noi l'intendiamo.¹⁵

E vorrei aggiungere la quartina (grazia e malizia perfettamente congiunte) di un poeta schivo e anticonformista come Attilio Lolini, sul quale – con un po’ di provocazione – voglio sostare un po’. Da lui traggio giustappunto questa scheggia di poetica perfettamente modulata sui maestri simbolisti:

La poesia abita
una vecchia culla
nasce felice
se non dice nulla.¹⁶

Anche se poi – semplicemente restando a Lolini che assumo qui ad esempio – si potrà ben scoprire come la questione non sia mai così semplice, proprio a partire dal titolo del libro da cui ho citato, *Carte da sandwich*, che non allude a isole esotiche, ma invece a carte oleose in cui sono stati avvolti i sandwich e che vengono becchettate nelle discariche dai gabbiani razzolatori. Quasi l’allegoria di un’antiretorica che reca con sé la più esposta delle allusività: l’oggetto (ostinato e unto, sì) della poesia, la sua destinazione, i suoi destinatari, la sua collocazione degradata, la sua disdetta (e di fatto contraddetta) disfatta.

Ma se poi mi fermassi a questo, non farei che sottolineare una parte sola di un libro ben più tramato e complesso. Al fondo di tutto, accanto alle mille dichiarazioni (non certo isolate nel corso del Novecento più avveduto) di dimissioni, di antifrasi, di clownerie e di assortite negazioni, a marchiare questi versi è una più esposta e autentica “confessione”. Nei suoi modi supremamente ironici e autoironici, Lolini continua a denunciare una dolente malinconia.

Non solo la furibonda rabbia del dissacratore arguto, e anche l’amara bisboccia del rovescio, il carnevale delle mode, la denuncia del moralista (dell’antimoralista, dell’immoralista...) nei confronti dei malfamati costumi. E si dica pure la giubba del marginale, del guastatore, dell’irriducibile, del *maudit*, dell’*enfant terrible*, del *clochard* o del cecchino delle patrie lettere (da vedere per questo almeno l’aureo volumetto della corrispondenza con Sebastiano Vassalli, *Belle lettere*, senza dimenticare la precedente autoantologia dal titolo un po’ etrusco e un po’ lucentiniano, *Notizie dalla necropoli*, già pubblicata da Einaudi).

Lolini incarna da sempre il paradosso di una grazia inversa, chiusa in una rima lieve, in una franchezza candida e libertaria – anarchica – che ha indotto la critica più avveduta ad associare al suo “maledetti-

smo” o “pessimismo” la categoria della “frivolezza”. Di fatto è poesia che tiene fede con lunga fedeltà «a questa oscenità / che dissero vita». Nell’eterna dannazione del tempo che spazza via tutto, oppure nella scarica dei giorni in fila che «vanno a fotocopiarsi», il «vecchio maledetto» continua a insalivare le sue «parole risibili», a riflettere in «versicoli» la leopardiana nullità (e nudità) di chi osserva allo specchio l’occhio vuoto del mondo.

In Lolini c’è come sempre la poesia del nulla, c’è la rima frequente, c’è persino una grazia remota e segreta, retrattile e disillusa, ma c’è soprattutto una dizione ironica, un profondo senso di dispersione e di sperpero: la definitiva e ultimativa acquisizione del fatto che anche le rovine «vanno distrutte». L’idea – di remota ascendenza kierkegaardiana – che il poco che ci è dato conoscere venga da «errori di stampa», felice lascito del resto (e non vale solo per il convocato Hopkins, poiché anche Auden diceva che i refusi migliorano i versi). Fumo, cenere, la «vana sfida» della vita, «passeggiata scombinata». Le stanchezze, le abitudini, gli sbadigli, il nulla di cui siamo presenze fantasmatiche («fantasmi a tessere / il vento»). Ma anche le «voci degli assenti» in un testo assai bello che s’intitola *Emily*.

Lolini è creatore di immagini estreme, che tuttavia persuasivamente dispone entro una sapiente orchestra di risonanze “a mezz’aria” e di rintocchi secchi (come sono a volte le sue chiuse a scatto, perfette). E allora? E allora possiamo ben sostenere che questo libro nasca da un impulso di abbassamento e persino di sfregio, ma anche di spietata compassione. E che dunque – paradossalmente – ne scaturisca una resistenza antica.

Da un lato la consapevolezza mai tradita della fine senza scampo e dell’infinita vanità del tutto, secondo la lezione del Qohélet che apparenza Lolini – ancora una volta – al ben sodale Vassalli di *Amore lontano*. Dall’altro il gioco continuo dei detti e contraddetti, delle epigrafi veloci, delle autorappresentazioni giocosamente grottesche. Come accade in *Pancia* («Il bottone non s’aggancia / ah! Che bella pancia», con quel che segue, dove «perdoni» fa rima con «cogliani») o nell’irresistibile degradazione corporale di *Occhi*, in cui «galleggia» rima con «scoreggia» per una ostinata e contraddittoria passione di poesia.

Che cosa sarà dunque questa questione del “contenuto”? La domanda torna a porsi perché ogni risposta onesta – come sempre – è una risposta complessa. Il sogno della parola che si scioglie in musica è

un'utopia che conduce al silenzio (come ha ben mostrato George Steiner),¹⁷ ma è anche lo spiraglio attraverso cui passa la densità del suo contrario, il peso – "il contenuto" – di un grumo che non si scioglie, di un dire che non si lascia sferrare.

Si parla in questi casi di "oscurità" della poesia. Un'oscurità che è bensì dato di riscontrare lungo l'asse della storia della poesia antica e moderna (da Pindaro a Persio a Gongora), come se esistesse una sorta di "oscurismo" metastorico, un "ermetismo" perenne, ossia un "ermetismo" come condizione stessa della poesia piuttosto che come categoria storico-letteraria (nel caso specifico la tendenza poetica dominante in Italia tra le due guerre). Ma la densità espressiva della poesia può di fatto recare con sé un più o meno alto grado di oscurità ontologica e dunque gettare nel panico la sensibilità e l'intelligenza di chi l'accosta con ingenuità.

Prendiamo un poeta come Milo De Angelis, che negli anni sessanta ha costituito il caposcuola di una tendenza poetica contraria alla dispersione del caos neoavanguardistico. Nel caso di De Angelis, l'oscurità è densità che parla. Che viene dall'esatto opposto di un'impotenza espressiva, di un'incertezza di definizione del mezzo invece rigoroso. Può servire per lui quanto Paul Celan – uno dei poeti più importanti del Novecento – citando Pascal scrisse per sé nel discorso che fece quando gli fu conferito il premio Büchner nel 1960: «Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!»¹⁸ Lo comprese bene anche Primo Levi che sempre fece professione di chiarezza e che pur resistendo all'oscurità di Celan non poté negarsi del tutto al suo fascino.¹⁹

Quella di Milo De Angelis va letta pertanto come un'oscurità che, pur corrispondendo alla chiusa coscienza della desolazione, non smette di cercare l'incontro. E il suo caso – come altri casi (Celan in maniera emblematica) – lo richiamo semplicemente per avvertire di un'insidia, che ha nel Simbolismo prima e nell'Ermetismo poi un punto di stazione ineludibile. La ragione fondamentale è di grana filosofica, o di "visione del mondo" se solo risaliamo agli albori della filosofia occidentale e alla figura fondamentale di Eraclito, il quale mostra come niente possa mai giungere a essere definitivamente privo di ombre.

E a questo proposito – per finire – vorrei citare un passo del bell'articolo che Natalia Ginzburg, parlando di Bergman e di Fellini, dedica al mistero dell'oscurità che parla. Dopo aver dichiarato:

Detesto le cose che mi sono oscure: le detesto quando ho la sensazione che dietro la loro oscurità non c'è nulla, che si tratta d'un'oscurità in qualche modo consapevole e determinata, diffusa per nascondere il vuoto e la fissità del pensiero, l'inedia dello spirito che, non amando e non inventando nulla, emana nebbie e caligine per coprire solo un poco di disordine, di futilità e di confusione;²⁰

la Ginzburg arriva però a una meditata e persino entusiastica palinodia:

Scoprendo che amavo il *Satyricon* per la sua oscurità, ho capito quanto in verità abbiamo sete di tenebre vere. Esse ci sono offerte assai di rado e quando ci sono offerte, il nostro pensiero non si stanca di scrutarle per afferrarne i segreti. Le tenebre vere ci portano la vera profondità della notte e la vera coscienza della nostra condizione umana dinanzi ai segreti della realtà, misteriosi al nostro pensiero e popolati di una vita intensa e stregata.²¹

È perfettamente espresso. Nulla che possa essere deciso a priori. Nel mondo della letteratura e della poesia – quale che sia il tempo e quale la stagione – il rapporto con il “contenuto” non è solo lo scontro con la resistenza ineludibile (*hic fretus, hic salta*) del significato e della sua consistenza di volta in volta incarnata nelle più o meno incalzanti occasioni della realtà e della storia, ma anche l'incontro sorprendente che ogni volta ne viene, le scintille che ne sprigionano, le sorprendenti (o semplicemente conseguenti) soluzioni che ne scaturiscono. In pieno clima postmoderno e addirittura postumo (di minacciata fine della nostra storia, e forse anche della nostra letteratura) la vicenda continua. E continua proponendo nuove sfide, aprendo nuovi spazi, preparando e covando futuri – sempre mortali – ritorni.

¹ G. CERONETTI, *Semmelweis, Céline, la morte*, postfazione a L.-F. CÉLINE, *Il dottor Semmelweis*, Adelphi, Milano 1975, p. 129.

² J.W. GOETHE, *Cento poesie*, Einaudi, Torino 1999, p. 193. Ma si veda sul percorso di Goethe il saggio di T. TODOROV, *Un profilo di Goethe*, in ID., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, Garzanti, Milano 2011, pp. 451-499.

³ V. MAGRELLI, *La casa del pensiero. Introduzione all'opera di Joseph Joubert*, Pacini Editore, Pisa 1995, pp. 98-101.

⁴ A. SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Adelphi, Milano 2011, p. 270.

⁵ Di cui si veda *La lotta col demone*, Garzanti, Milano 1992. Sull'intera questione si veda S. GIVONE, *La questione romantica*, Laterza, Bari 1992.

⁶ I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2012, p. 297 [l'intervista è riferibile al 1979].

⁷ C. GARBOLI, *E se le migliori idee fossero già vecchie?*, in "la Repubblica", 23 febbraio 1966, pp. 38-39.

⁸ T. TODOROV, *La bellezza salverà il mondo*, Garzanti, Milano 2010, p. 157.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ C. MIŁOSZ, *La testimonianza della poesia*, Adelphi, Milano 2013, p. 92.

¹¹ *Ibi*, pp. 92-93. *À côté* di quanto dico, vorrei qui registrare una considerazione che trovo in un racconto di Lalla Romano, *Pomeriggio sul fiume*, compreso nel libro *La villeggiante* (cito dall'ed. Oscar Mondadori, Milano 2001, p. 66): «E tutte queste cose, nette, solide, autonome. Cose, ma io cerco parole. Come nel sogno le parole sono evocate con sforzo e sono stonate, imprecise. Non voglio che prendano il posto delle cose. Non dev'essere così, le cose non devono nascere prima. Prima le parole. Come nella delizia del leggere. Le parole creano le cose». Un'osservazione altamente poetica che ben si concilia con quanto un poeta come Seamus Heaney scrive citando un poeta come Wallace Stevens: «Le parole di un poeta si riferiscono a cose che non esisterebbero senza le parole» (*La riparazione della poesia*, a cura di M. Bacigalupo, Fazi, Roma 1999, p. 28).

¹² G. PARINI, *Opere*, a cura di E. Bonora, Mursia, Milano 1967, p. 545.

¹³ Frammento del canto V dell'*Inferno*, in C. PORTA, *Poesie*, a cura di P. Gibellini, Mondadori, Milano 2011, p. 19.

¹⁴ C. MIŁOSZ, *La testimonianza della poesia*, pp. 36-37.

¹⁵ In "La Voce", 15 giugno 1915.

¹⁶ A. LOLINI, *Carte da sandwich*, Einaudi, Torino 2013, p. 44. Si dice sempre linea Poe-Baudelaire. Ma come non includervi un nome come quello di Flaubert? Su cui, del tutto tangenzialmente, mi permetto di citare quanto leggo in M. SOLDATI, *Un prato di papaveri. Diario 1947-1964*, Mondadori, Milano 1973 [4 febbraio 1956]. Soldati riferisce due stralci epistolari di Flaubert, e a fare l'affar mio è il secondo dei due: «Le mépris de la gloire et du gain est la première marche pour atteindre le Beau, la morale n'étant qu'une partie de l'Esthétique, mais sa condition foncière». Con la morale di Soldati: «La morale non è soltanto una parte dell'Estetica, ma la sua condizione più profonda. È ovvio questo? Sì, certo, ovvio. Ma è proprio per paura dell'ovvio, per disprezzo dell'ovvio, che tanti di noi sono giunti dove sono giunti» (p. 93).

¹⁷ G. STEINER, *Linguaggio e silenzio*, Garzanti, Milano 2001, soprattutto alla prima sezione *Humanae litterae*.

¹⁸ P. CELAN, *La verità della poesia*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993, pp. 12-13.

¹⁹ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, Einaudi, Torino 1981, al capitolo *Fuga di morte*. In un articolo intitolato *L'oltre della poesia: Pedro Salinas e Paul Celan*, Vittorio Sereni cita Szondi, «uno dei più autorizzati esegeti di Celan», e afferma: «La poesia cessa di essere mimesis, rappresentazione, essa diviene realtà... testo che non segue più una realtà, ma si proietta esso stesso, si costituisce in realtà» (vedilo in V. SERENI, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 1006). Al cui proposito – poiché m'è accaduto di citare Flaubert – suggerirei le del tutto consentanee osservazioni di S. AGOSTI, *La frase, il racconto. Le sperimentazioni di Flaubert nei Trois Contes*, Cafoscarina, Venezia 2013.

²⁰ N. GINZBURG, *Un mondo stregato*, in EAD., *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970, p. 92.

²¹ *Ibi*, p. 93.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Elenco qui di seguito le sedi in cui gli studi raccolti sono precedentemente apparsi. Per la sezione “Sguardi”: *La poesia dialettale del primo Novecento*, in *La lingua e il sogno*, atti del convegno *Scrittori in dialetto nell'Italia del primo Novecento*, a cura di Vito Moretti, Bulzoni, Roma 1992; *Il “laboratorio visibile” degli anni novecento-sessanta*, in “Studi Medievali e Moderni”, II (1998), 1; *Il Novecento della poesia in dialetto tra identità e alterità*, in “Letteratura e dialetti”, 1 (2008).

Per la sezione “Profili”: *Per una lettura della poesia di Piero Chiara*, in PIERO CHIARA, *Incantavi*, Edizioni di Gabriele e Maria Teresa Benincasa, Roma 1992; *La poesia di Leonardo Mancino come coscienza morale della storia*, in LEONARDO MANCINO, *L'utopia reale*, Caramanica Editore, Marina di Minturno 1994; *Sui Canti di vita di Romualdo Pàntini*, in *Romualdo Pàntini nella cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento a cinquant'anni dalla morte 1945-1995*, a cura di Gianni Oliva, Il Torcoliere, Vasto 1997; *Emanuele Sella, un poeta (dimenticato) tra orrore e rapimento*, in *La figura e l'opera di Emanuele Sella*, atti del convegno, a cura di Marcello Vaudano, DocBi-Sella di Montelucre Foundation, Biella 1999; *Pinin Pacòt, in movimento dall'idiomatico all'universale*, in “Studi Piemontesi”, XXVIII (1999), 2; *Le canzoni di Gipo*, in GIPO FARASSINO, *A son peuj mach canson*, Centro Studi Piemontesi-Ca dè Studi Piemontèis, Torino 2002; *Excursus marginale sulla poesia Ad ora incerta di Primo Levi*, in GIOVANNI TESIO, *Oltre il confine*, Edizioni Mercurio, Vercelli 2007; *Ove la guerra «è più torva»*. *Appunti di lettura per Le poesie sparse di Clemente Rebora*, in *A verità condusse poesia*, atti del convegno *Per una rilettura di Clemente Rebora*, a cura di Roberto Cicala e Giuseppe Langella, Interlinea, Novara 2008; *I tempi di Blotto tra «l'orrida fiaba» e la sorpresa dell'«enfin!»*, in “*Il clamoroso non incominciare neppure*”, atti della giornata di studio in onore di Augusto Blotto, a cura di Mariarosa Masoero e Gabriella Olivero, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2010; *Giorgio Calcagno, sul sentiero dei luoghi*, in GIORGIO CALCAGNO, *Tutte le poesie*, Nino Aragno Editore, Torino 2010; *La voce di Tusiani, un dialettale in rima tra l'America e il Gargano*, in “Letteratura e dialetti”, 5 (2013); *Poche pagine per Arpino poeta*, in “Studi Piemontesi”, XLIII (2014), 1; «*Nell'arcano della vita*» di Umberto Bellintani è inedito.

Per la sezione “Sguinci”: *Amedeo Giacomini nel grembo di Saturno*, in AMEDEO GIACOMINI, *Tal grin di Saturni*, Boetti, Mondovì 1990; *Su Paolo Bertolani*, in PAOLO BERTOLANI, *Libi*, Interlinea, Novara 1991; *Mauro Marè, un “belliano” di ritorno*, in MAURO MARÈ, *Controcure*, Campanotto Editore, Udine 1993; *Eugenio Tomiolo dall'uomo a Dio*, in EUGENIO TOMIOLO, *Farse la luna*, Liboà Editore, Dogliani 1994; *Achille Serrao, oltre la «cannatura»*, in ACHILLE SERRAO, *Cecatella*, Boetti, Mondovì 1995; *Antonio Bodrero, al confine tra la terra e il cielo*, in ANTONIO BODRERO, *Dal prim uch a l'aluch*, Centro Studi Piemontesi-Ca dè Studi Piemontèis, Torino 2000; *Pierluigi Cappello e le prescrizioni del corpo*, in PIERLUIGI CAPPELLO, *Assetto di volo*, Crocetti Editore, Milano 2006; *Renato Pennisi e lo scarso parlare*, in RENATO PENNISI, *La notte*, Interlinea, Novara 2011; *Nel cuore del «nagghjüre»: a proposito della poesia di Francesco Granatiero*, in FRANCESCO GRANATIERO, *La chieve de l'urte*, Interlinea, Novara

2011; *Franca Grisoni tra cura e cura*, in FRANCA GRISONI, *Compagn*, Morcelliana, Brescia 2012; *La «fodera del mondo» di Valeria Rossella*, in VALERIA ROSSELLA, *La città di Kitež*, Nino Aragno Editore, Torino 2012; *Claudio Salvagno: l'armata "altra" della poesia*, in CLAUDIO SALVAGNO, *L'altra armata*, Nino Aragno Editore, Torino 2013; *Remigio Bertolino e il sogno del mondo che (non) finisce*, in REMIGIO BERTOLINO, *La fin del mond*, Puntoacapo, Novi Ligure 2013; *Augusto Blotto, da un «angolo di pianura» a un'invincibile vocazione d'«eternità»*, in AUGUSTO BLOTTO, *I mattini partivi*, Nino Aragno Editore, Torino 2013; *Bianca Dorato, l'indicibile destino dell'altrove e Tavo Burat, un impegno per l'ignoto* sono inediti.

Per la sezione "Dintorni": *L'«amore lontano» di Sebastiano Vassalli*, in "Microprovincia", n.s., 49 (2011), gennaio-dicembre; *L'ombra della stella*, in *Il Natale dei poeti d'oggi*, a cura di Giovanni Tesio, Interlinea, Novara 2012; *Appunti su Nigra poeta*, in "Studi Piemontesi", XLVI (2012), 2; *Pavese e la gloria: la costanza di un'idea-guida*, in "Studi Piemontesi", XLII (2013), 1; *Il peso del "contenuto". Alcune considerazioni su parola e cosa*, in "Studi Medievali e Moderni", XVII (2013), 1.

INDICE DEI NOMI

- Abrate, Vincenzo 170n
Accorsi, Maria Grazia 20n
Adorno, Theodor 118
Agamben, Giorgio 136, 137, 144n, 161, 162n, 170n, 227
Agosti, Stefano 135, 137, 139, 145n, 309n
Alain-Fournier (Fournier, Henri Alban) 242
Albano, Mario 104n
Alberti, Rafael 61
Alceo 189
Alfieri, Vittorio 247, 285
Alighieri, Dante 88, 113, 127, 151, 164, 238, 259, 290, 295
Alione, Giovan Giorgio 301
Anceschi, Luciano 11, 19n, 23, 26, 27, 57, 64, 81n
Andreoli, Aurelio 120n
Angioletti, Giovanni Battista 50
Angiuli, Lino 43, 68
Arbasino, Alberto 30
Arbaud, Joseph (d') 96, 97
Ariosto, Ludovico 113
Aristotele 183,
Arneodo, Janò 235
Arneodo, Sergio 43
Arpaia, Bruno 201
Arpino, Giovanni 110, 112, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 170n, 171n
Artioli, Mario 173
Asor Rosa, Alberto 132n
Aubanel, Théodore 14, 96, 97
Auden, Wystan Hugh 168, 306
Auerbach, Eric 197
Avondo, Vittorio 274-275
- Bachelard, Gaston 241
Bachtin, Michail Michajlovič 301
Bacigalupo, Massimo 309n
Badini, Bruna 21n
Baguzzi, Piero 173, 174
Balbis, Silvio 204
Baldassari, Tolmino 43
Baldini, Raffaello 37, 45n, 46n, 302
Balestrini, Nanni 25
Balocco, Roberto 110
Balsamo, Luigi 20n
Banfi, Antonio 126
Baraldi, Ettore 43
Baranelli, Luca 297, 308n
Barbarani, Berto 15, 20n
Bárberi Squarotti, Giorgio 124, 130, 133n, 134n, 135, 139
Barengli, Mario 308n
Baretti, Carlo 104n
Barnes, Djuna 148
Barthes, Roland 163, 170n
Bartoli, Matteo Giulio 206
Bartolini, Elio 43
Baschenis, Evaristo 231
Basso, Salvo 43
Battisti, Eugenio 301
Baudelaire, Charles 44, 57, 136, 303, 304, 309n
Bazlen, Roberto (Bobi) 183
Belli, Giuseppe Gioachino 113, 191, 192, 194, 201, 202, 302
Bellini, Giovanni 35
Bellintani, Umberto 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 179n, 180n
Bellosi, Giuseppe 45n
Belpoliti, Marco 114, 118, 119, 120n
Benedetti, Mario 211
Benjamin, Walter 44, 183, 212
Beolco, Angelo (Ruzzante) 301
Berardinelli, Alfonso 23, 25, 28, 30, 31n, 68
Bergami, Giancarlo 91n
Bergman, Ingmar 307
Bernart de Ventadorn 265, 268
Berni, Francesco 149
Bertola, Stefania 183
Bertolani, Paolo 43, 187, 188, 189, 190
Bertolino, Remigio 43, 241, 242, 243, 244
Bertolucci, Attilio 50, 189
Bettini, Pompeo 273
Bevilacqua, Giuseppe 63, 309n
Binni, Walter 149
Biondi, Marino 179n, 180n
Blotto, Augusto 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144n, 145n, 245, 246, 247, 248, 249, 250
Bo, Carlo 11, 132n
Bobbio, Norberto 282
Bodini, Vittorio 61, 62, 63, 67
Bodrero, Antonio (Barba Tòni Bodrie) 43, 203, 204, 205, 207, 235
Boine, Giovanni 121, 122, 126, 127, 132n, 133n
Bollati, Giulio 164

- Bonnefoy, Yves 256
 Bonora, Ettore 309n
 Bonsanti, Alessandro 135
 Borges, Jorge Luis 115, 120n
 Borgna, Eugenio 133n, 134n
 Brahms, Johannes 76
 Branda, Paolo Onofrio 301
 Brero, Camillo 94, 206
 Brero, Renzo 104n
 Bressan, Luigi 43
 Bréton, André 61
 Brevini, Franco 40, 41, 46n, 103n, 157
 Brizio, Alberto 251
 Brofferio, Angelo 110, 111, 251
 Brondi, Vittorio 84
 Bruschi, Enio 179n
 Büchner, Georg 63
 Buffon, Georges Louis Leclerc, comte de 299
 Buonarroti, Michelangelo 151
 Buratti, Gustavo (Tavo Burat) 93, 94, 251, 252, 253, 254
 Burckhardt, Carl Jacob 46n
 Burgos, Jean 24, 25, 31n
 Busi, Aldo 293n

 Cacciatore, Edoardo 140
 Cajumi, Arrigo 271, 276n
 Calandra, Edoardo 204
 Calcagno, Giorgio 147, 148, 149, 151, 152, 153n
 Cali, Santo 43
 Callimaco 272
 Calvino, Italo 26, 31n, 144n, 162n, 177, 180n, 293n, 297, 308n
 Calvo, Edoardo Ignazio 251
 Calzavara, Ernesto 42
 Camerano, Vito 170n, 171n
 Campailla, Sergio 132n
 Campana, Dino 11, 12, 132n, 163, 245, 267
 Campo, Cristina 118, 136, 137, 144n, 148, 150, 153n, 195, 225, 257
 Canaletto (Canal, Giovanni Antonio) 231
 Canossi, Angelo 14, 15, 16, 17, 19
 Capitini, Aldo 62
 Cappello, Pierluigi 43, 209, 210, 211, 212, 213
 Cappi, Alberto 173
 Caprioglio, Sergio 294n
 Capristo, Giovanni 126, 127
 Caproni, Giorgio 25, 116, 149, 189
 Capuana, Luigi 19
 Capurro, Giovanni 20n
 Cardarelli, Vincenzo 170n
 Carducci, Giosuè 72, 85, 113, 273
 Carena, Carlo 132n
 Carlyle, Thomas 87, 282
 Carrer, Luigi 273
 Casagrande, Maurizio 210
 Casula, Antioco 16
 Cataluccio, Francesco M. 31n
 Cattafi, Bartolo 69
 Cattaneo, Carlo 58
 Catullo, Gaio Valerio 272
 Cavalcanti, Guido 136
 Celan, Paul 63, 113, 212, 307, 309n
 Celati, Gianni 34, 45n
 Céline, Louis-Ferdinand 295, 308n
 Cena, Giovanni 84
 Ceronetti, Guido 189, 282, 295, 308n
 Cescutti, Celso (Argeo) 16
 Chabod, Federico 272
 Cherubini, Francesco 18
 Chiara, Piero 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59
 Chiesa, Francesco 50
 Chiesa, Mario 40, 41, 42, 162n, 258
 Chopin, Fryderyk 231
 Cibaldi, Aldo 17
 Cicala, Roberto 132n, 133n, 180n, 280
 Cioran, Emil 95, 197
 Cirese, Eugenio 16
 Civinini, Guelfo 74
 Claudel, Paul 147
 Clemente, Vittorio 16
 Clivio, Gianrenzo P. 103n
 Colasanti, Arnaldo 216
 Coleridge, Samuel Taylor 119
 Colli, Barbara 170n
 Consonni, Giancarlo 43
 Conte, Paolo 111
 Conti, Angelo 73
 Conti, Guido 174, 175, 180n
 Conti, Marco 138
 Contini, Gianfranco 39, 44, 46n, 97, 105n, 111, 113, 122, 132n, 238, 258
 Cortellessa, Andrea 130, 133n, 134n
 Corti, Maria 184, 186
 Cossali, Mario 133n
 Costa, Nino 14, 16, 20n, 38, 103n, 104n, 105n, 251
 Cremante, Renzo 14, 20n
 Crico, Ivan 43
 Croce, Benedetto 13, 19n, 41, 271, 301
 Crovi, Raffaele 170n, 171n
 Cugno, Marco 104n
 Curi, Fausto 27
 Cvetaeva, Marina Ivanovna 298

- D'Ancona, Alessandro 271, 273
 D'Annunzio, Gabriele 11, 12, 13, 72, 77,
 85, 102, 122, 133n, 273
 D'Orta, Marcello 33
 Dall'Ongaro, Francesco 273
 Dalla Torre, Marco 132n, 133n
 Daumal, René 83
 Davico Bonino, Guido 151
 De Amicis, Edmondo 20n
 De Angelis, Milo 156, 161, 162n, 288, 307
 De Monticelli, Roberta 227
 De Robertis, Giuseppe 13, 20n
 De Sanctis, Francesco 299
 De Santi, Gualtiero 134n
 De Simone, Anna 209, 210
 De Titta, Cesare 16
 De Vita, Nino 43
 De Vivo, Enrico 33, 35, 45n
 Debenedetti, Giacomo 38, 169
 Dell'Arco, Mario 13, 40, 43, 194
 Della Casa, Giovanni 149, 151
 Della Torre, Ada 116
 Delogu, Ignazio 43
 Di Giacomo, Giovanni Antonio (Vann'An-
 tò) 13
 Di Giacomo, Salvatore 13, 15, 19n, 20n,
 21n, 46n
 Di Giovanni, Alessio 15, 19
 Di Girolamo, Costanzo 97, 105n
 Di Monte, Nelia 43
 Di Vittorio, Giuseppe 236
 Dickinson, Emily 226, 257
 Diego, Gerardo 61
 Dionisotti, Carlo 41
 Dommarco, Alessandro 43
 Doplicher, Fabio 43
 Dorato, Bianca 43, 46n, 255, 256, 257, 258,
 259, 260
 Dossi, Carlo 281
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 301, 304
 Dughera, Attilio 293n
 Dumas, Alexandre 149
- Eco, Umberto 135, 162n
 El Greco (Theotokòpulos, Domìnikos)
 231
 Eliade, Mircea 95
 Eliot, Thomas Stearns 44
 Eluard, Paul 136, 139
 Eraclito 307
 Erba, Luciano 57, 149, 281
 Erbesato, Gian Maria 173
 Esenin, Sergej Aleksandrovič 163
 Ezechiele 225
- Falqui, Enrico 133n, 135
 Falsetti, Giovanni 43
 Farassino, Giuseppe (Gipo) 107, 108, 110,
 111, 112
 Fasolo, Oreste 38
 Faustini, Valente 15
 Fellini, Federico 307
 Fenoglio, Beppe 163, 165, 170n, 179, 244
 Ferrandino, Giuseppe 34
 Ferrata, Giansiro 177
 Ferrero, Salvatore 104n
 Ferroni, Giulio 23, 24, 44, 46n
 Fertonani, Roberto 180n
 Fiacchi, Antonio 19, 21n
 Ficino, Marsilio 183
 Fiedler, Konrad 217
 Filicaia, Vincenzo 164
 Fino, Leone (Rico) 38
 Fino, Saverio 104n
 Fiore, Tommaso 62
 Firenzuola, Agnolo 76
 Firpo, Edoardo 14
 Flaubert, Gustave 170n, 309n
 Flora, Francesco 269n
 Fo, Alessandro 210
 Foà, Luciano 164
 Folengo, Teofilo 113, 301
 Forest, Philippe 137
 Formica, Remo 104n
 Formiggini, Angelo Fortunato 14, 20n
 Fortini, Franco 24, 25, 27, 28, 29, 31n, 67,
 177
 Foscolo, Ugo 113, 274
 Fradeletto, Antonio 15
 Francavilla, Carlo 64
 Francavilla, Francesco 91n
 Frantz, Marie-Louise von 186
 Frattini, Alberto 133n
 Fregoli, Leopoldo 15
 Friedrich, Caspar David 136
 Fubini, Elsa 294n
 Fumaroli, Marc 297
- Gadda, Carlo Emilio 113, 295, 301
 Galdieri, Rocco 16
 Galimberti, Cesare 45n
 Gallina, Oreste 104n
 Gamaleri, Gianpiero 20n, 45n
 Gandolfo, Renzo 93, 98, 105n
 Gandolin (Vassallo, Luigi Arnaldo) 16
 Ganni, Enrico 180n
 Garavini, Fausta 97, 105n, 236
 Garboli, Cesare 297, 309n
 Gastaldi, Giovanni 14
 Genette, Gérard 71, 81n, 199, 201

- Gentili, Eugenio 116
 George, Stefan 163
 Gezzi, Massimo 293n
 Ghidetti, Enrico 49
 Giacomini, Amedeo 43, 183, 184, 185, 186, 210
 Giammattei, Emma 20n, 21n
 Giannoni, Roberto 43
 Gianotti, Giovanni 14, 104n
 Gibellini, Pietro 16, 20n, 46n, 134n, 302, 309n
 Gigli, Lorenzo 135
 Gilardino, Sergio Maria 98, 103n, 105n, 251
 Ginzburg, Leone 288
 Ginzburg, Natalia 286, 307, 308, 309n
 Giobbe 226
 Gioberti, Vincenzo 88
 Gioja, Edoardo 72
 Giona 225
 Giorda, Michelangelo 271, 272, 275, 276n, 277n
 Giorgieri Contri, Cosimo 84
 Giotti, Virgilio 13, 14, 18, 37, 38, 42, 45n, 158
 Giovanni della Croce 86, 258
 Giraut de Bornelh 97
 Giudici (Bibbia) 225
 Giudici, Giovanni 25, 26, 31n, 85, 111, 115, 116, 119, 120n, 189
 Giuliani, Alfredo 24, 25
 Givone, Sergio 308n
 Glavaš, Suzana 174, 176, 177, 180n
 Gnoli, Antonio 46n
 Gnoli, Domenico 273
 Goethe, Johann Wolfgang von 180n, 187, 296, 298, 308n
 Gombrowicz, Witold 25, 31n
 Gongora, Luis de 307
 Govoni, Corrado 12, 13
 Gozzano, Guido 12, 27, 73, 74, 84, 85, 86, 91n, 148, 149
 Graf, Arturo 73, 84, 85, 273
 Gramsci, Antonio 292, 294n
 Granatiero, Francesco 43, 219, 220, 221, 222
 Grandesso, Enrico 134n
 Grasso, Giuseppe 170n, 171n
 Grasso, Mario 43
 Gray, Thomas 244
 Gribaudo, Gianfranco 206
 Grignola, Fernando 43
 Grimaldi, Giulio 16
 Grisancich, Claudio 43
 Grisoni, Franca 43, 223, 224, 225
 Guagni, Caterina 178, 179n
 Guerra, Tonino 43, 45n
 Guglielminetti, Marziano 124, 133n, 162n, 293n
 Guglielmino, Francesco 16
 Guilbert, Yvette 231
 Guillén, Esperanza 144n
 Havel, Václav 252
 Hawthorne, Nathaniel 43, 257
 Heaney, Seamus 187, 220, 309n
 Hebel, Johann Peter 42
 Heidegger, Martin 36, 253
 Hemingway, Ernest 170n
 Herbert, George 187
 Heredia, José-María de 14
 Hillman, James 44, 46n
 Hofmannsthal, Hugo von 257
 Hölderlin, Friedrich 161n, 178, 250, 296, 298
 Hopkins, Gerard Manley 306
 Hopper, Edward 231
 Huret, Jules 303
 Iannaccone, Giuseppe 281
 Ionesco, Eugène 95
 Isaia 225
 Isella, Dante 31n, 185, 301
 Isler, Ignazio 110
 Isnenghi, Mario 134n
 Jacobbi, Ruggero 200
 Jakobson, Roman 248
 Jameson, Fredric 23
 Jedlowski, Paolo 45n
 Joubert, Joseph 75, 296, 308n
 Joyce, James 138
 Kafka, Franz 138, 169
 Kierkegaard, Sören 160
 Kleiner, Jack 45n
 Kleist, Heinrich von 187, 296
 Klibansky, Raymond 183
 Kommerell, Max 163
 Kraus, Karl 194
 Krumm, Ermanno 211
 La Spina, Silvana 215
 Lacan, Jacques 136
 Lamberti, Angelo 173
 Landolfi, Tommaso 193
 Lanzetta, Peppe 34
 Larocchi, Marica 139
 Lebesque, Morvan 252
 Leonardo da Vinci 76
 Leopardi, Giacomo 71, 113, 164, 252, 264, 265, 266, 267, 268, 269n, 293n, 300

- Levi, Carlo 62
 Levi, Primo 67, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
 119, 120n, 127, 149, 235, 237, 307, 309n
 Levi Della Torre, Stefano 160
 Liguori, Alfonso Maria de' 280
 Lodi, Mario 173
 Loi, Franco 42, 46n, 199, 200
 Lolini, Attilio 305, 306, 309n
 Lollo, Renata 133n
 Lonardi, Gilberto 31n, 71, 81n
 Longo, Andrej 34
 Lorca, Federico García 61, 62
 Lorenzini, Niva 31n, 91n
 Lorio, Gino 212
 Lotto, Lorenzo 231
 Luciano di Samosata 120n
 Lucini, Gian Pietro 12, 74
 Lucrezio, Tito Caro 113, 267
 Lunetta, Mario 192
 Luperini, Romano 30
 Luraghi, Eugenio 43
 Lussu, Emilio 62
 Luzi, Mario 25
 Luzzi, Giorgio 139
 Lyotard, Jean-François 23

 Machado, Antonio 189, 282
 Machiavelli, Niccolò 121
 Machiedo, Mladen 177
 Macrì, Oreste 19n, 63
 Maffia, Dante 43
 Maggi, Carlo Maria 301
 Magnani, Luigi 251
 Magrelli, Valerio 296, 308n
 Magritte, René 231
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 65,
 290
 Malagò, Elia 180n
 Malerba, Albina 20n, 45n, 103n
 Malinverni, Carlo 16
 Mallarmé, Stéphane 84, 136, 139, 303
 Mancino, Leonardo 61, 62, 63, 64, 65, 67,
 68, 69, 70
 Manet, Édouard 231
 Manfriani, Franco 38
 Manganelli, Giorgio 26, 31n, 117
 Manzoni, Alessandro 113, 274
 Maquet, Albert 253, 254
 Maraini, Fosco 295
 Marana, Eugenio 16
 Marangoni, Matteo 180n
 Marchione, Margherita 132n, 133n
 Marciani, Marcello 43
 Marcoaldi, Franco 144n
 Marè, Mauro 43, 191, 192, 193, 194, 202

 Marelli, Piero 43
 Marin, Biagio 14, 18, 37, 38, 42, 257
 Marinetti, Filippo Tommaso 12
 Marino, Stefano 43
 Marradi, Giovanni 73
 Martini, Simone 231
 Masala, Francesco 43
 Masoero, Mariarosa 145n, 290, 293n
 Massano, Riccardo 20n, 103n
 Maticotta, Franco 62
 Matte Blanco, Ignacio 139
 Matthiessen, Francis Otto 290
 Mazzamuto, Pietro 20n
 Mazzini, Giuseppe 88
 Mazzucchetti, Lavinia 126
 McLuhan, Corinne 20n, 45n
 McLuhan, Marshall 17, 20n, 44, 45n
 Meersch, Maxence Van der 293n
 Meli, Franco 45n
 Mengaldo, Pier Vincenzo 12, 13, 19n, 43,
 50, 155
 Meriano, Francesco 132n, 133n
 Merimée, Prosper 272
 Michelstaedter, Carlo 122, 132n, 297
 Miłosz, Czesław 229, 299, 303, 309n
 Mistral, Frédéric 94, 96, 97, 104n, 236, 252
 Molinari, Renata 45
 Molinaro, Matie 20n, 45n
 Momigliano, Attilio 302
 Mondo, Lorenzo 162n, 293n
 Monet, Claude 231
 Montale, Eugenio 26, 85, 122, 163, 177
 Montesano, Giuseppe 34
 Monteverdi, Angelo 126
 Monti, Augusto 20n, 21n, 62, 288, 291,
 292, 293n
 Morano, Beppe (Beppe 'd Moncalé) 110
 Morante, Elsa 25
 Morello, Giovanni 94
 Moretti, Marino 15, 20n, 74, 191
 Moretti, Nanni (Giovanni) 281
 Mortara Garavelli, Bice 100, 105n, 139
 Mosconi, Piero 58
 Motta, Antonio 161n
 Mottura, Armando 104n
 Muratore, Umberto 132n
 Musil, Robert 138
 Mussini, Gianni 132n, 133n

 Nadiani, Giovanni 43
 Naldini, Nico 45n
 Napoli, Francesco 161
 Nava, Giuseppe 20n
 Navarro, Oscar 135
 Nay, Laura 162n, 293n

- Nicastro, Guido 19
 Nicola, Alfredo 104n
 Nietzsche, Friedrich 63, 296, 304
 Nigra, Costantino 271, 272, 273, 274, 275, 276n, 277n
 Nitti, Antonio 16
 Nizan, Tal 237
 Noica, Constantin 95, 104n
 Novalis 136
 Novelli, Ermete 16
 Noventa, Giacomo 38
 Nuvoli, Giuliana 28
- Odiard des Ambrois, Ernesto 104n
 Oliva, Gianni 20n, 71, 73, 74, 77, 80, 81n
 Oliva, Laura 295
 Olivero, Gabriella 145n
 Olivero, Luigi 93, 104n
 Olmo, Antonino 84, 89
 Omero 263, 264, 265, 267, 268
 Ong, Walter J. 155
 Onofri, Arturo 86, 304
 Orelli, Giovanni 43
 Ortona, Silvio 116
 Ossola, Carlo 46n
- Pacotto, Giuseppe (Pinin Pacòt) 13, 14, 20n, 38, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 103n, 104n, 105n, 251, 252, 253
 Pagliarani, Elio 25
 Palazzeschi, Aldo 12, 27
 Pampaloni, Geno 271, 272
 Pancrazi, Pietro 38, 45n, 155
 Pane, Michele 16
 Panizzi, Antonio Genesio Maria 272
 Pannunzio, Mario 164
 Panofsky, Erwin 183
 Pàntini, Romualdo 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 81n
 Panzacchi, Enrico 85, 273
 Paoli, Gino 111
 Parini, Giuseppe 113, 301, 309n
 Parnell, Thomas 244
 Parronchi, Alessandro 173, 177, 178, 179n, 180n
 Pascal, Blaise 307
 Pascarella, Cesare 14, 15, 20n
 Pascoli, Giovanni 11, 12, 13, 20n, 71, 72, 74, 76, 78, 85, 101, 151, 222, 238, 245, 248, 252, 273, 292, 295
 Pasolini, Pier Paolo 13, 14, 34, 39, 40, 42, 44, 45n, 46n, 67, 156, 157, 236, 246, 252
 Pasquazi, Silvio 81n
 Pasquini, Emilio 19, 21n
 Pastonchi, Francesco 84, 204
- Pavese, Cesare 63, 85, 108, 113, 155, 161, 162n, 163, 165, 170n, 179, 183, 252, 255, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 293n, 294n, 297
 Pedretti, Nino 43, 45n
 Pellico, Silvio 272
 Penna, Sandro 189
 Pennisi, Renato 215, 216, 217
 Perone, Ugo 212
 Persio, Aulo Flacco 307
 Pessoa, Fernando 160
 Petrarca, Francesco 15, 97, 105n, 164, 298
 Petrocchi, Giorgio 271, 273
 Petrolini, Ettore 192
 Peyre, Sully-André 96
 Pica, Vittorio 19
 Piccini, Daniele 233
 Pich, Vincenzo (Censin) 103n
 Pickmann (illusionista) 15
 Pierro, Albino 42, 44
 Pinchia, Emilio 272, 276n
 Pindaro 307
 Pinelli, Carlo 161
 Pirandello, Luigi 293n
 Pittara, Carlo 274
 Platto, Achille 43
 Plutarco 231
 Poe, Edgar Allan 91, 126, 136, 304, 309n
 Poerio, Alessandro 273
 Ponge, Francis 26
 Porta, Antonio 25,
 Porta, Carlo 14, 113, 301, 302, 309n
 Porzio, Domenico 120n
 Poulet, Georges 268
 Pozzi, Antonia 189, 255, 256, 295
 Prati, Giovanni 273
 Pratolini, Vasco 173, 236
 Prina, Maria Antonietta 45n
 Proust, Marcel 138, 139, 142, 173, 179, 180n, 192
 Puccini, Davide 132n
 Pulci, Luigi 301
- Qohélet 90, 197, 218, 263, 264, 265, 268, 273, 306
 Quadri, Gabriele Alberto 43
 Quaranta, Bruno 170n
 Quasimodo, Salvatore 180n
- Rabelais, François 113, 301
 Raboni, Giovanni 309n
 Rachewiltz, Mary de 281
 Ramondino, Fabrizia 34, 36, 157, 162n
 Ranieri, Antonio 264
 Rasi, Luigi 16

- Rebora, Clemente 121, 122, 124, 125, 126,
 129, 131, 132n, 133n, 134n
 Rebora, Roberto 132n
 Rega, Enzo 293n
 Rentocchini, Emilio 43
 Ricaldone, Luisa 255, 259
 Ricci, Manuela 45n
 Rilke, Rainer Maria 42, 46n, 220
 Rimanelli, Giose 43
 Rimbaud, Arthur 23, 24, 137, 139, 245,
 264, 266, 267, 268, 285, 303
 Riva Rocci, Scipione 152
 Rocco, Carlottina 104n
 Romana, Cesare G. 111
 Romani, Fedele 20n
 Romano, Lalla 108, 110, 148, 257, 286,
 293n, 309n
 Romanò, Angelo 132n
 Rosa, Norberto 110
 Rosato, Giuseppe 43
 Rosato, Italo 114
 Rossella, Valeria 229, 232, 233
 Rossetti, Dante Gabriel 73
 Rossi, Valerio 133n
 Rossi Precerutti, Roberto 135, 140, 145n
 Rosso, Giuseppe (Bep Ross) 235
 Roumanille, Joseph 96, 97
 Rousseau, Jean-Jacques 247
 Rovere, Teresio 104n
 Roveri, Nella 180n
 Rubinstein, Arthur 231
 Rudel, Jauré 264, 266, 267, 268
 Ruffini, Francesco 84
 Russel, Charles 23, 24
 Russo, Ferdinando 15, 19
 Russo, Luigi 13, 19n

 Saba, Umberto 62, 163, 177, 180n
 Saffo 189, 264
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin 173, 179,
 180n
 Saint-John Perse (Léger, Alexis) 25
 Salinas, Pedro 309n
 Salvagno, Claudio 43, 235, 236
 Sanguineti, Edoardo 12, 13, 19n, 24, 25,
 26, 27, 28, 31, 31n, 67, 86, 91n, 140, 246
 Santi, Flavio 43
 Savinio, Alberto (de Chirico, Andrea Fran-
 cesco Alberto) 119, 120n, 296, 308n
 Saxl, Fritz 183
 Scalvini, Giovita 273
 Scamara, Elio 43
 Scataglioni, Franco 43
 Scheiwiller, Vanni 133n, 281
 Scherb, Julia 49

 Schiller, Friedrich 300
 Schubert, Franz 230
 Scotellaro, Rocco 62, 189
 Segre, Cesare 40, 46n, 301
 Segre, Giulio 104n
 Sella, Emanuele 83, 84, 85, 87, 89, 90, 91n
 Sereni, Vittorio 25, 26, 31n, 85, 163, 168,
 173, 180n, 189, 190, 286, 309n
 Serra, Luciano 43
 Serra, Renato 58
 Serrao, Achille 43, 199, 200, 201, 202
 Shakespeare, William 282, 290
 Sheed, Frank 20n
 Shelley, Percy Bysshe 14
 Siani, Anna 161n
 Siani, Cosma 155, 156, 160, 162n
 Simonide 231
 Sinigaglia, Sandro 140
 Sinigalli, Leonardo 192
 Sisti, Alberto 171n
 Siti, Walter 45n
 Soldati, Mario 242, 309n
 Solferini, Amilcare (Actis, Amilcare) 14, 38
 Sollers, Philippe 137
 Solmi, Sergio 135
 Sontag, Susan 183
 Sovente, Michele 43
 Spagarino Viglongo, Giovanna 204
 Spagnoletti, Giacinto 11, 19n, 46n, 199
 Spallicci, Aldo (Spaldo) 16, 20n, 302
 Spina, Alessandro 195
 Starobinski, Jean 91n
 Stecchetti, Lorenzo (Guerrini, Olindo) 281
 Steiner, George 307, 309n
 Stevens, Wallace 220, 309n
 Straniero, Michele 135
 Succi, Giovanni 15
 Swift, Jonathan 295
 Szondi, Péter 309n

 Tarchetti, Igino Ugo 71
 Tasso, Torquato 71, 113
 Tesio, Giovanni 20n, 21n, 45n, 103n, 144n,
 145n, 180n, 293n
 Tessa, Delio 14, 301, 302
 Testoni, Alfredo 14, 15, 19, 20n, 21n
 Thoreau, Henry David 33
 Thovez, Enrico 84, 85
 Todorov, Tzvetan 298, 308n, 309n
 Tomiolo, Eugenio 43, 195, 196, 197, 198
 Tommaseo, Niccolò 267
 Toni, Carlo 173
 Tonna, Giuseppe 173, 179
 Trabucco, Carlo 152
 Trebbi, Oreste 14, 15, 20n

- Treves, Claudio 84
 Trilussa (Salustri, Carlo Alberto) 15, 20n, 194, 302
 Turoldo, David Maria 68, 185
 Tusiani, Joseph 155, 156, 157, 159, 160, 161, 161n, 162n
 Ulivi, Ferruccio 271
 Ungaretti, Giuseppe 12, 134n, 163
 Valente, Francesca 20n, 45n
 Valéry, Paul 136, 303, 304
 Vallerugo, Ida 43
 Vallini, Carlo 84
 Van Gogh, Vincent 231
 Vassalli, Sebastiano 169, 175, 180n, 263, 264, 265, 267, 268, 269n, 281, 305, 306
 Vélasquez, Diego 231
 Venturi, Lionello 110
 Verdi, Giuseppe 144
 Verga, Giovanni 19
 Verlaine, Paul 14, 84
 Vermeer, Jan 230, 231
 Vetri, Lucio 27
 Viale, Ferdinando (Paggio Fernando) 14
 Viazzi, Glauco 85, 86, 87, 91n
 Viglongo, Andrea 104n
 Vigolo, Giorgio 302
 Vigorelli, Giancarlo 49
 Villa, Emilio 140
 Villalta, Gian Mario 36, 45n, 210, 211
 Villon, François 62, 264, 265, 266, 267, 268
 Vincentini, Isabella 162n, 293n
 Virgilio, Publio Marone 263, 264, 266, 268
 Viriglio, Alberto 14, 18, 19, 20n, 38
 Vitry, Philippe de 267
 Vittorelli, Iacopo 273
 Vittorini, Elio 11, 170n, 171n, 179
 Vivaldi, Cesare 46n
 Wagner, Richard 76
 Walzer, Michael 64
 Whitman, Walt 139
 Winckelmann, Johann Joachim 300
 Wittkower, Rudolf 183
 Zacconi, Ermete 16
 Zanazzo, Luigi Antonio Gioacchino (Gigi) 192
 Zanella, Giacomo 273
 Zanini, Ligio 43
 Zanini, Rosella 171n
 Zanzotto, Andrea 25, 28, 29, 36, 67, 140, 176
 Zavattini, Cesare 43
 Zini, Zino 84, 91n
 Zola, Émile 203
 Zolla, Elémire 102, 106n
 Zuccato, Edoardo 43
 Zumthor, Paul 155
 Zweig, Stefan 161n, 250, 297

Biblioteca

DEL CENTRO NOVARESE DI STUDI LETTERARI
COLLANA DI LETTERATURA ITALIANA DELL'800 E '900

7. **Rodari, le parole animate**, ill. di Altan, Luzzati, Munari, Maulini, con testi di G. Einaudi, P. Boero, E. Biagi, pp. 224, euro 12,91.
8. **Da Petrarca a Gozzano. Ricordo di Carlo Calcaterra (1884-1952)**, intr. di C. Dionisotti, documenti e lettere di Graf, Gozzano, Pasolini e Contini, pp. 144, euro 15,49.
11. **«Con la violenza la pietà». Poesia e Resistenza**, antologia con un saggio di F. Fortini, a cura di R. Cicala, pp. 112, euro 9,30.
12. **Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana**, a cura di L. Coveri, prefazione di R. Vecchioni, pp. 240, euro 15,49.
13. **Grossi, Rovani, Biffi, Prineide**, con un testo di Leonardo Sciascia, a cura di U. Gualdoni, introduzione di E. Paccagnini, pp. 128, euro 9,30.
14. **Le muse di Montale. Galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana**, a cura di G. Baldissonne, con antologia e immagini, nuova ed. accresciuta, pp. 120, euro 12.
17. ROBERTO CARNERO, **Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli**, pp. 144, ill., euro 15,49.
18. SONIA BERTI, IVONNE MARIANI, **Il codice dei colori nella poesia di Montale**, saggio introduttivo di D. Marchi e nota di M.L. Spaziani, pp. 112, euro 15,49.
19. RENATA ASQUER, **Fausta Cialente, la triplice anima**, pp. 104, euro 12,91.
20. GIUSI BALDISSONE, **Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi**, presentazione di G. Bárberi Squarotti, pp. 228, euro 20,66.
21. GIORGIO BERTONE, **Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale**, presentazione di G.L. Beccaria, pp. XII-272, euro 20,66.
22. **Pastonchi, ricordo di un poeta figure**, a cura di G. Bertone, con antologia e una testimonianza di M.L. Spaziani, pp. 144, euro 15,49.
23. PIER VINCENZO MENGALDO, GIUSEPPE ZACCARIA, **Lingua e stile nell'Ottocento italiano: due saggi**, pp. 64, euro 10,33.
24. **Il sacro nella poesia contemporanea**, a cura di G. Ladolfi e M. Merlin, con un testo introduttivo di M. Luzi, pp. 104, euro 12,91.
25. GIORGIA GUERRA, **Maria Corti: voci, canti e catasti**, con bibliografia e antologia della critica a cura di C. Nesi, pp. 160, euro 15,49.
26. **La Marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo**, a cura di S. Benatti e R. Cicala, con un saggio introduttivo di A. Arslan, pp. 288, euro 20,66.
27. **Salvatore Quasimodo: nel vento del Mediterraneo**, a cura di P. Frassica, pp. 160, euro 20.
28. SIMONA BERTINI, **Marinetti e le "eroiche serate"**, con antologia di testi e sezione iconografica, presentazione di G. Baldissonne, pp. 208, euro 20.
29. ENRICO PALANDRI, **La deriva romantica. Ipotesi sulla letteratura e sulla scrittura**, pp. 132, euro 15.
30. ROBERTO CARNERO, **Silvio D'Arzo. Un bilancio critico**, pp. 160, euro 15.
31. **La chimera. Storia e fortuna del romanzo di Sebastiano Vassalli**, a cura di R. Cicala e G. Tesio, con testi di G.L. Beccaria, C. Bo, M. Corti, un inedito di U. Bellintani e appendice di S. Vassalli, pp. 128, euro 12.
32. **Rodari, le storie tradotte**, con un ricordo di R. Cerati, presentazione di P. Boero, pp. 184, euro 15.
33. GIUSEPPE ZAMARIN, **Oltre il neorealismo. Guida all'opera di Gino Montesanto**, presentazione di G. Pullini, pp. 176, euro 15.
34. **Ercole Patti e altro Novecento siciliano**, a cura di P. Frassica, pp. 160, euro 15.
35. MARCO MERLIN, **Poeti nel limbo. Studio sulla "generazione perduta" e sulla fine della tradizione**, pp. 320, euro 20.
36. ANTONI ARCA, **Fabulas. Per una didattica della fiaba**, presentazione di P. Boero, pp. 208, euro 15.

37. **Magia di un romanzo. "Il fu Mattia Pascal" prima e dopo**, a cura di P. Frassica, 2005, pp. 274, euro 15.
38. GIUSEPPE ZACCARIA, GIULIANO LADOLFI, **Gozzano postmoderno. Un poeta alle soglie del Novecento**, premessa di Maria Motta, pp. 68, euro 10.
39. GIORGIO BERTONE, **Il confine del paesaggio. Lettura di Francesco Biamonti**, pp. 92, euro 10.
40. ANGELO MARCHESE, **Amico dell'invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale**, pp. 536, euro 25.
41. GIUSEPPE ZACCARIA, **Per una letteratura di confine**, pp. 244, euro 15.
42. FRANCO BUFFONI, **Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e l'essere tradotti**, pp. 232, euro 15.
43. **Il cavaliere che ruppe il calamaio. L'attualità di Gianni Rodari**, a cura di F. Lullo e T.V. Viola, pp. 116, euro 15.
44. GIAN PIETRO LUCINI, **Il verso libero. Proposta**, anastatica dell'edizione 1908 di Ragion poetica e programma del verso libero, a cura di P.L. Ferro, pp. XXXVIII + 710, euro 30.
45. MARIO SOLDATI, **Orta mia e altre pagine novaresi e piemontesi disperse**, pp. 174, euro 15.
46. **Un maestro della letteratura: Carlo Dionisotti tra storia e filologia (1908-1998)**, testimonianze, immagini, inediti e bibliografia, a cura di Roberto Cicala e Mirella Ferrari, pp. 184, euro 20.
47. ANGELO MARCHESE, **Manzoni in Purgatorio**, a cura di C. Freni, pp. 176, euro 15.
48. GIUSEPPE ZACCARIA, **«Reduce dall'amore e dalla morte». Un Gozzano alle soglie del post-moderno**, presentazione di P. Mauri, pp. 208, euro 20.
49. **Carlo Dionisotti. La vita, gli studi, il pensiero di un letterato del Novecento**, pp. 120, euro 15.
50. DANIELA BISAGNO, **L'orma dell'angelo. Saggio sulla poesia di Cesare Viviani**, con bibliografia critica, presentazione di E. Gioanola, pp. 160, euro 16.
51. SEBASTIANO VASSALLI, GIOVANNI TESIO, **Un nulla pieno di storie. Ricordi e considerazioni di un viaggiatore nel tempo**, pp. 148, euro 15.
52. WALTER FOCHESATO, **Raccontare la guerra. Libri per bambini e ragazzi**, pp. 248, euro 20.
53. FLAVIO BARONCELLI, **Alfabeto, con scritti e testimonianze sull'autore**, a cura di G. Carra-
ra, pp. 208, euro 15.
54. **Shades of Futurism. Futurismo in ombra**, a cura di P. Frassica, pp. 360, euro 25.
55. SEBASTIANO VASSALLI, **Maestri e no. Dodici incontri tra vita e letteratura**, pp. 120, euro 18.
56. ARRIGO BUGIANI, **Soprappensieri dell'età senile**, a cura di O. Bugiani, pp. 136, euro 15.
57. GIORGIO BERTONE, **Open blog. Che fare della letteratura italiana nell'era del globale**, pp. 144, euro 20.
58. STEFANO VERDINO, **Genova reazionaria. Una storia culturale della Restaurazione**, pp. 196, euro 20.
59. ROSSELLA FROLLÀ, **Il segno della parola. Poeti italiani contemporanei**, pp. 304, euro 20.
60. PINO BOERO, **Il cavallo a dondolo e l'infinito. Temi e autori di letteratura per l'infanzia**, pp. 136, euro 20.
61. MANLIO CANCOGNI, **Il racconto più lungo. Storia della mia vita**, conversazione con G. Capecchi, pp. 176, euro 15.
62. CARLA RICCARDI, **Montale dietro le quinte. Fonti e poesie dagli Ossi alla Bufera**, pp. 184, euro 20.
63. ROBERTO DENTI, **Le fiabe sono vere. Note su storie e libri non soltanto per bambini**, con un testo di G. Rodari, presentazione di R. Cicala, pp. 112, euro 12.

