

CENOBIO

rivista trimestrale di cultura

anno LXVII numero III
luglio-settembre 2018

Fondatore
Pier Riccardo Frigeri (1918-2005)

Direttore responsabile
Pietro Montorfani

Comitato di redazione
Federica Alziati
Daniele Bernardi
Andrea Bianchetti

Comitato di consulenza
Giuseppe Curonici
Maria Antonietta Grignani
Fleur Jaeggy
Fabio Merlini
Daniela Persico
Giancarlo Pontiggia
Manuel Rossello
Claudio Scarpati

Redazione svizzera
c/o Pietro Montorfani
Via alle Cascine 32
CH-6517 Arbedo

Redazione italiana
c/o Federica Alziati
Via Liberazione 14
20083 Gaggiano (MI)

Amministrazione e stampa
Industria Grafica Gaggini-Bizzozero SA
CH-6933 Muzzano-Piodella
tel. 0041 91 935 75 75

Questo fascicolo è stato pubblicato con il
Contributo del Cantone Ticino
derivante dall'Aiuto federale
per la salvaguardia e promozione
della lingua e cultura italiana

Un fascicolo costa 16 CHF / 15 euro.
Condizioni di abbonamento per il 2019:

SVIZZERA (in CHF)
ordinario 45
sostenitore 100

ITALIA (in euro)
ordinario 40
sostenitore 80

ALTRI PAESI (in euro)
ordinario 50
via aerea 80
sostenitore 100

Versamenti dalla Svizzera
CCP 69-2337-7
IBAN CH94 0900 0000 6900 2337 7
Rivista Cenobio, 6933 Muzzano

Versamenti dall'estero
Gaggini Bizzozero SA
CH-6933 Muzzano-Piodella
conto corrente 103700-21-2
c/o Credit Suisse, CH-6900 Lugano
IBAN CH83 0483 5010 3700 2100 2
BIC: CRESCHZZ69A
Rif. Rivista Cenobio

**Abbonamenti, fascicoli arretrati
e volumi delle Edizioni Cenobio
possono essere acquistati online
tramite il nostro webshop sul sito:**
www.edizionicenobio.com

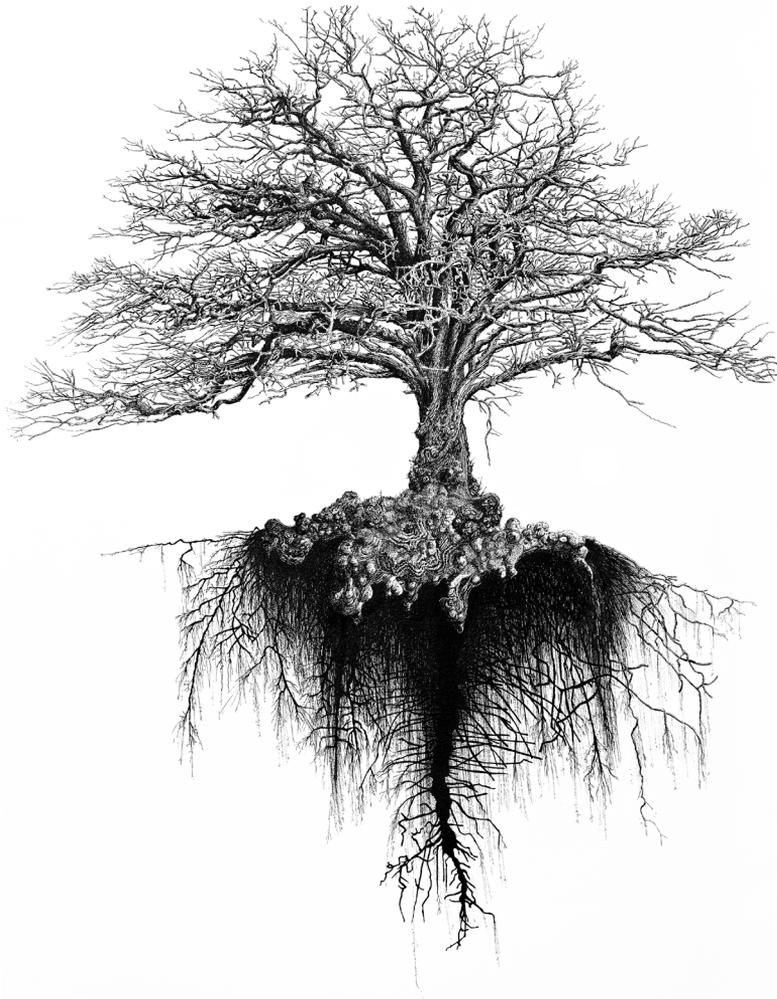
Tutti i diritti riservati.
È vietata la riproduzione, anche parziale,
non autorizzata dall'editore.
© Edizioni Cenobio

Email: info@edizionicenobio.com

ISSN 0008-896X

SOMMARIO

| | | |
|--|----|---------------|
| GIACOMO BERCHI | 5 | INTERVENTI |
| Accertamenti danteschi nella poesia di Giorgio Orelli | | |
| AURELIO BULETTI | 31 | |
| La poesia di Ugo Petrini | | |
| LUCA SERIANNI | 35 | INTERVISTE |
| Ripartire dal testo (a cura di A. Franciotti) | | |
| LAURE K. PHOENIX | 45 | INTERSEZIONI |
| Blondes / Bionde (traduzione di M. Veronesi) | | |
| FRANCA GRISONI | 56 | INEDITI |
| Cinque poesie (nel dialetto di Sirmione) | | |
| LUIGI FONTANELLA | 67 | |
| Guardando il movimento dei rami (nota di G. Pontiggia) | | |
| David Chauvel / Cyril Pedrosa, <i>Ring Circus</i> (E. Rossello) | 72 | INCHIOSTRI |
| Dorothy Allison, <i>La bastarda della Carolina</i> (A. Bianchetti) | 75 | INTERSTATE |
| C. Ossola, <i>Europa ritrovata</i> (S. Di Benedetto); F. Parazzoli, <i>Apolo- gia del rischio</i> (S. Di Benedetto); R. Rossi Precerutti, <i>Un sogno di Borromini</i> (M. Vitale); I. Turina, <i>I destini minori</i> (M. Migliorati); G. Pontiggia, <i>Il moto delle cose</i> (M. Migliorati); S. Vitale, <i>La sag- gezza degli ubriachi</i> (L. Cannillo); A. Anedda, <i>Historiae</i> (J. Valentini) | 77 | ISTANTANEE |
| ZENO FILIPPINI | 93 | ILLUSTRAZIONI |



ZENO FILIPPINI — *Fantastische Eiche I* (2011)

«Scusi signora se glielo dico ma / consideri la sua semenza» Accertamenti danteschi nella poesia di Giorgio Orelli

You're part of my parts of speech
(Ch. Wright, *To Giacomo Leopardi in the sky*)

Il caso di Giorgio Orelli corrisponde a «quel quasi necessario triangolo poeta-critico-traduttore che caratterizza la miglior poesia moderna»,¹ e non solo quella. La possibilità di accostare i percorsi del critico e del poeta in parallelo rappresenta, in Orelli come in molti altri, un'occasione unica di intravedere il magma di memoria personale in cui lo studio, la lettura, la lunga frequentazione hanno in modo decisivo impresso le parole di altri poeti e altri testi. Si tratta di quella «dinamica della rammemorazione che un poeta ha d'un altro poeta o di se stesso»,² evidente all'occhio del critico, e tanto più attiva nel fare poetico. Intertestualità non come azione meccanica ma come profonda e sedimentata memoria.

Sul rapporto fra Orelli e altri poeti è stato detto: «Nessuno forse sa incastonare come lui nel proprio testo un verso classico, per esempio di Dante».³ È l'idea di un semplice incastonare che il presente lavoro intende ampliare e problematizzare, prendendo come caso specifico proprio il Dante della *Commedia*.⁴ Il tentativo delle seguenti pagine è quello di cartografare il rapporto verbale Dante-Orelli nell'opera poetica di quest'ultimo, un rapporto i cui risultati artistici, come si vedrà, vanno ben al di là di un semplice riuso di tessere lessicali.⁵

INTERVENTI

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Giorgio Orelli: un'introduzione*, in GIORGIO ORELLI, *Tutte le poesie*, a cura di P. De Marchi, bibliografia di P. Montorfani, Milano, Mondadori ("Oscar"), 2015, pp. v-xvi, a p. vi. I testi poetici di Orelli citati nel presente lavoro fanno riferimento a tale raccolta.

² GIORGIO ORELLI, *Dantismi nel Canzoniere*, in *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, p. 70.

³ *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano, 1978, p. 819.

⁴ Studio ulteriore meriterebbe un'indagine analoga a partire dal *Fiore*, di cui Orelli, seguendo Contini, asseriva con certezza la paternità dantesca.

⁵ Ben più preciso Lonardi, parlando di una «ripresa-deformazione che ne assecond[a] il disegno sintattico ritmico» (GILBERTO LONARDI, *Accertamenti sul Dante di Giorgio Orelli*, «Cenobio», XXXII, ottobre-dicembre 1983, pp. 291-301, a p. 291, ora nel suo *Con Dante tra i moderni: dall'Alfieri a Pasolini*, Verona, Aemme, 2008). Nel presente lavoro si è tenuto in considerazione tale prezioso saggio di Lonardi, cercando di esplicitarne e ampliarne le indicazioni.

Giova in tal senso prendere avvio dall'attività del critico. Orelli dedica al poeta fiorentino diversi interventi, sondaggi sempre mirati: di Dante tratta in *Ritmi, timbri, il disegno del pensiero*, *Un sonetto del «Fiore»* e *Dantismi nel Canzoniere*, ora raccolti in *Accertamenti verbali* (1978); ancora ne *La qualità del senso* (2012). Ovviamente, scorribande, o per dirla con Orelli stesso, «saccheggiami» dei testi danteschi si trovano anche altrove, data la capillarità della presenza del poeta nella storia letteraria italiana ed europea, per non parlare poi di altre lezioni e incontri pubblici su Dante tenuti in Svizzera e in Italia.

Il primo intervento contenuto in *Accertamenti verbali* ben rappresenta il fare critico orelliano, quant'altri mai alieno alla «temperatura del discorso teorico». ⁶ Si tratta infatti di una critica che subito trascina il lettore in una fitta rete di costellazioni verbali, semantiche, fonetiche di testo in testo, di autore in autore. Ma il retroterra teorico, per così dire, è ben chiaro. Così l'incipit:

Accertamenti verbali, stilistica del “discorso”, delle parole. Strutturale nella misura in cui s'attenua il carattere soggettivo della lettura: produrre senso, come si dice, descrivendo, non facendo “letteratura sulla letteratura”, non inseguendo un “pensiero su un pensiero”. ⁷

E poco oltre:

Qualunque fosse il livello scelto, ho sempre creduto di cercare e illuminare non già, come sento dire ogni tanto da pur intelligenti investigatori, un “contromessaggio” o una “controinformazione” (quale potrebbe dirsi un discorso osceno o blasfemo decifrabile a livello fonologico, contrastante con un discorso inequivocabilmente non osceno o edificante rilevato da una corretta analisi semantica), ma, si capisce, un messaggio, una identità (di contenuto e forma, diceva Croce), o coincidenza, una consostanzialità di significante e significato, quella «specifica struttura di senso che rappresenta l'essenza del verso» (da Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972). Si parli pure di informazione seconda, di superinformazione ecc. (dalla benzina alle sigarette, tutto oggi vuol esser *super* o *extra*), ma non si dica che il linguaggio umano comunicativo viene

⁶ GIORGIO ORELLI, *Ritmi, timbri, il disegno del pensiero*, in *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani, 1978, p. 32.

⁷ ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 7.

“violentato” a fini espressivi dal poeta. La poesia sarà afferrabile nella relazione stessa tra significante e significato. [...]. Io sono dunque così fatto che non posso immaginarmi i poeti, giusto nei momenti più felici del loro lavoro, del loro alto artigianato, nei momenti di massima concentrazione e senso della misura, come gente che sguinzaglia i significanti fuori delle loro proprietà.⁸

E in questa alleanza fra significante, significato e cosa, la lezione dantesca non tarda a fare capolino, accanto tra l'altro a un estratto non di letteratura alta come un titolo giornalistico: «Mi viene in mente un titolo del quotidiano milanese “Il Giorno”: Ford: “Siamo ancora forti”, ma subito Dante mi dà *come da corda cocca* (che basterebbe a sottrarre la poesia dantesca alla “poesia del *come*”), *l'alta ripa, di merda lordo, ipocriti tristi, ecc. ecc.*».⁹ E non poteva mancare un affondo circa *Inf* XXII 7-12:

INTERVENTI

Chè non è impresa da pigliare a gabbo
 descriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o babbo:

Ma quelle donne aiutino il mio verso,
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sì che dal fatto il dir non sia diverso.

Si noti in sequenza di rima: *tutto l'universo; il mio verso; non sia diverso*. Un programma di poetica tanto dantesca quanto orelliana. Così prosegue il poeta ticinese:

Per discernere abbastanza bene fino a che punto il *dir* non sia diverso (più *fioco*) dal *fatto*, o dal *concetto*, o dall'*imaginar* (la difficoltà del dire costituisce un tema tutt'altro che sterile della *Commedia*, contribuendo a saldare profondamente il primo canto dell'*Inferno* all'ultimo del *Paradiso*; a metà strada, direi *Purg* XXIII 58-60, «*Però mi dì, per Dio, che sì vi sfoglia / non mi far dir mentr'io mi maraviglio, / ché mal può dir chi è pien d'altra voglia*») occorre forse un'attenzione più puntuale alla fitta rete di relazioni morfofonematiche del testo dantesco. Lo spartito

⁸ ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 9.

⁹ ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 10.

sonoro di questo passo ubbidirà tanto più docilmente a un preciso intento rappresentativo, quanto più inevitabile o “naturale” apparirà lo sfruttamento che Dante opera felicemente delle risorse o dei fattori estetici peculiari della propria lingua.¹⁰

Bastano questi esempi per dar conto della presenza possente di Dante nell’orizzonte critico di Orelli, un orizzonte peraltro in costante dialogo con figure della critica di primo rilievo, si pensi solo a Genette, Benveniste, Segre e molti altri, fittamente presenti nei diversi contributi.

La lezione fondante è però senz’altro quella di Gianfranco Contini. È sotto l’egida della critica continiana, per diretta ammissione, che si svolgono infatti i percorsi danteschi di Orelli:

Vorrei dire che sono sempre stato tra quelli che Gianfranco Contini, mio maestro, chiama «operai della critica verbale». Penso soprattutto al saggio del 1965, *Filologia ed esegesi dantesca*, dove accenna ad «auscultazioni della lettera», «analisi dei valori fonosimbolici», «convogliabili con altri interventi di assai varia morfologia [...] sotto l’etichetta di critica verbale». E aggiunge: «Sarebbe certamente esagerato asseverare la fine dell’esegesi ideologica, ma è evidente che quella buona si svolge tutta sopra un solido fondamento verbale». I «maestri e operai della critica verbale», dice ancora Contini, «documentano tutti qualcosa come quel gusto dei segni, *Geschmack an Zeichen*, che tanto appassionò Hegel in Hamann».¹¹

Così, con questa sequela dichiarata di Contini, si apre la *Premessa* dell’ultimo contributo critico di Orelli, *La qualità del senso*. Ma, per tornare al già citato saggio di apertura della raccolta *Accertamenti verbali*, Orelli è ben consapevole della qualità ermeneutica di tali catene fonetiche e verbali:

Ritmico-timbrica è essenzialmente la memoria che i poeti hanno di sé e d’altri poeti. Di tale memoria, quando si tratti di riprese (consapevoli o inconsce poco importa) in profondità, con una nuova densità, si può dire che è già un’esegesi. Il discorso poetico ne è informato molto più di quanto comunemente non si creda: anche e soprattutto a questo pensiamo quando si dice che un poeta è figlio di qualcuno.¹²

¹⁰ ORELLI, *Accertamenti verbali*, pp. 10-11.

¹¹ GIORGIO ORELLI, *La qualità del senso. Dante, Ariosto e Leopardi*, Bellinzona, Casagrande, 2012, p. 9.

¹² ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 28.

La memoria di un testo è una sua possibilità esegetica: citare è interpretare. Le parole, i suoni, le rime, il ritmo passano da un poeta all'altro non come materia neutrale ma come viva costruzione di nuovo significato, a tutti i livelli.

Questo rapido sorvolo dell'Orelli critico consente ora di volgersi al poeta, alla ricerca delle riprese del testo di Dante all'interno delle diverse raccolte.

L'ora del tempo (1962)

La prima raccolta poetica personale, un'antologia dei primi vent'anni di attività, porta un titolo dantesco. Il sintagma è ricavato da *Inf* I 43: «l'ora del tempo e la dolce stagione».

INTERVENTI

La terza parte si apre con *Epigramma veneziano*, poesia occasionata da gite scolastiche nella città lagunare:

«El va drito, po 'l volta, po 'l va drito,
po 'l volta...» E quando tace,
l'angelo spettinato par m'additi
oltre le calli il Campo
da cui si svolta nell'eterna pace.

La figura della guida (un gondoliere?) è un «angelo» dantesco sì, ma anche «spettinato». Dantesco è pure l'attacco *congiunzione coordinante + avverbio di tempo* dopo il discorso diretto, ma ancor di più il «par m'additi»: il *par* è nella stessa sede metrica, ad esempio, di *Inf* XI 55: «Questo modo di retro par ch'incida». Lo stesso verbo *additare* si ritrova più volte nella *Commedia* (cfr. ad esempio *Purg* XXVI 116). «Eterna pace» al v. 5 è memoria doppia: lo stesso sintagma ricorre in *Purg* XXVIII 93 a indicare l'Eden e in *Par* XXXIII 8 nella preghiera alla Vergine, a indicare la sede dei beati; nell'utilizzo di Orelli però, a significare lo sbocco dei canali di Venezia nel mare, sembra agire un altro passo del *Paradiso* ovvero il discorso di Piccarda, nel canto terzo, e precisamente le celebri terzine:

E'n la sua volontade è nostra pace:
Ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella cria e che natura face.

In Orelli la pace e il mare danteschi vengono a coincidere, dopo il voltarsi delle calli, nell'aprirsi della laguna.

In *Nel dopopioggia*, il v. 9 recupera integralmente *Purg* I 75, con colorito cambio in ultima sede: «la vesta ch'al gran di sarà si viola (*chiara*, in Dante)», riferita non più a Catone Uticense ma ad una suora. Nella poesia successiva, *L'estate*, Orelli dimostra una salda memoria ritmica assieme a due sostituzioni decisive: da *Inf* I 99, riferito alla lupa, «e dopo il pasto ha più fame che pria», il v. 19 suona: «e dopo il pianto ha più gioia di prima», dove i due bisillabi *pianto* e *gioia* ne sostituiscono altri due, *pasto* e *fame*, nella stessa sede ritmica, il tutto chiuso dalla lezione moderna *di prima*. La memoria, come dimostrano i due termini scelti, è del tutto opposta al buio luogo dantesco e qui riferita ad una «servetta» (v. 17) che canta «come donna innamorata» (*Purg* XXIX 1), ovvero «accende / baci d'amore nei suoi canti» (vv. 17-18).

In *Passo della Novena* si ha l'inserzione di un verso senza modifica alcuna, anzi con segnalazione in corsivo: al termine dello sguardo sul «mio paese d'origine» (v. 5), il poeta dipinge un quadretto naturale, introdotto da un vago infinito «guardare», in cui compaiono un camoscio e la madre. La descrizione di questa è interamente affidata ad un'inalterata tessera dantesca: «soave per lo scoglio sconcio ed erto», *Inf* XIX 131. In Dante si ha in *enjambement* «carco» / «soave», riferito al peso del poeta stesso: si tratta infatti di una salita alpestre, in cui Virgilio si è fatto carico del pellegrino. Di tale «scoglio» è detto nel verso successivo «che sarebbe alle capre duro varco». Orelli stabilisce dunque un legame fra i camosci ticinesi e le capre della poesia infernale; ma non è da sottovalutare la rete fonetica della vocale /o/ che il verso dantesco instaura con i precedenti della poesia del ticinese:

Poi sul passo, guardare, stancarsi di guardare,
chiudersi nel rumore fitto d'elitre,
scoscendere colà
dove al camoscio ultimo nato e incerto
volga gli occhi la madre,
soave per lo scoglio sconcio ed erto.

Allo *scoglio sconcio* si riallacciano in particolare *scoscendere* e *camoscio*.

Una puntuale memoria lessicale dantesca è riscontrabile forse in *Dicembre a Prato* e, per via indiretta, in *Prima dell'anno nuovo*. Nella prima il termine «sorbi quasi di collina», in contrasto con le «alte pasture» degli uccelli, è lo stesso adoperato in una metafora vegetale in bocca a Brunetto Latini, *Inf* xv 65: «Ed è ragion, chè tra li lazzi sorbi...», in contrasto con «il dolce fico»; nell'altra poesia, il rimando è diretto al Salmo del *Miserere*, citato all'inizio della seconda strofa nelle parole del sacerdote benedicente, e richiamato, con nota di lieve indifferenza – «nulla, o quasi, sappiamo dell'issopo» – poco sotto, sempre nella prima parte. Lo stesso Salmo si trova in una delle scene cruciali della *Commedia*, la purificazione di Dante davanti a Beatrice giudicante, sulla cima del monte del Purgatorio. Il testo di Orelli però sembra non necessitare qui della mediazione dantesca, ma si rivolge direttamente al testo liturgico.

INTERVENTI

Di occasione esplicita, *A un amico che si sposa* presenta diverse memorie dantesche.

Per te ricordo questa sera Isotta
 aggrappata a Tristano su uno scooter
 fra Toscana ed Emilia

– partimmo

che il mare latrava in tempesta
 e avvezzi come siamo a conifere
 tanto più rapinosa ci abbagliava
 quella luce d'ulivi nel vento –

Isotta

lieve posata, sospesa i piedini
 dai tacchi arresi
 come in un giro più alto di giostra;
 poi, tra i nocciuoli e le care robinie,
 la grandine, e sul passo la neve
 non aveva coperto tutto il verde;
 ma in poco d'ora cangiò faccia il mondo,
 un altro vento si levò, dischiuse
 il valico del sole;
 e all'imbrunire, in terra già lombarda,
 sul ponte sotto cui sfrecciavamo
 le due ombre abbracciate contro il cielo.

La coppia dei romanzi cortesi, Tristano e Isotta, viene subito evocata all'inizio («Per te ricordo questa sera Isotta...»); il cavaliere è lo stesso menzionato da Dante nella schiera dei lussuriosi, *Inf* v 67, dopo Paride. E allo stesso canto si riallacciano i vv. 4-8, in dialogo evidente con *Inf* v 28-33:

| | |
|--|--|
| <p>Io <i>venni</i> in luogo d'ogne <i>luce</i> muto, che muggia come fa <i>mar</i> per <i>tempesta</i>, se da contrari <i>venti</i> è combattuto.</p> <p>La bufera infernal, che mai non resta, mena li spirti con la sua <i>rapina</i>: voltando e percotendo li molesta.</p> | <p>— <i>partimmo</i> che il <i>mare</i> latrava in <i>tempesta</i> e avvezzi come siamo a conifere tanto più <i>rapinosa</i> ci abbagliava quella <i>luce</i> d'ulivi nel <i>vento</i> —</p> |
|--|--|

Con pure significative rimodulazioni: *latrare*, verbo quant'altri mai infernale qui al posto di *muggiare*, ricorre in *Inf* VI 14; XXX 20; XXXII 105, 108; *Par* VI 74. Ad agire come *rapina*, al posto della *bufera*, è in Orelli la *luce*, di cui il passo dantesco è dolentemente privo. Ancora: il v. 16 «ma in poco d'ora cangiò faccia il mondo» riscrive *Inf* XXIV 13-14: «veggendo 'l mondo aver cangiata faccia / in poco d'ora...»; infine, «le due ombre abbracciate» della chiusa, richiamano sì Paolo e Francesca, protagonisti del già evocato canto quinto, ma anche, per catena di nessi, la scena fra Stazio e Virgilio di *Purg* XXI 130-132:

Già s'inclinava ad *abbracciar* li piedi
al mio dottor; ma el li disse: «Frate,
non far, chè tu se' *ombra* e *ombra* vedi!»

Il successivo *Frammento della montagna* incastona al v. 3, ribaltato da un *non*, *Inf* I 54: «ch'io perdei la speranza dell'altezza», volto ora in «non perdei la speranza dell'altezza».

Difficile non pensare al «vecchio sartor» di *Inf* XV 21 leggendo il primo verso dell'ultimo componimento de *L'ora del tempo*: «Se fai come il vecchio sartore, vedi...». Anche qui, come in Dante, l'immagine del sarto che infila l'ago nella cruna ricorre in una metafora relativa all'aguzzamento della vista.

Sinopie (1977)

Raccolta segnata da un più ampio spettro di temi e registri, anche *Sinopie* continua a mostrare il persistente dialogo di Orelli con la poesia di Dante. I testi qui raccolti, scritti fra il 1962 e il 1976, appartengono agli stessi anni in cui Orelli arricchisce la sua critica verbale con lo studio di Jakobson, della semiotica e della linguistica.

In *Frammento dell'ideale* si ha il primo accostamento fra il poema dantesco e la vivacità della lingua dialettale (vv. 6–9):

Non mi dava del tu, ma nel presente
 indicativo del suo dialetto
 le doppie sibilanti sibilavano
 come nel Canto Quinto dell'*Inferno*.

INTERVENTI

Il riferimento è esplicito, e specificato in nota dall'autore col v. 63 di tale canto: «Poi è Cleopatràs lussuriosa». La multiforme contiguità delle parole di Dante col dialetto tornerà ancora in diverse poesie di Orelli, così come è presente all'attenzione del critico.¹³

L'esergo di *Ginocchi* è preso da *Par* XVIII 130: «Ma tu che sol per cancellare scrivi». Il riferimento, in Dante a papa Giovanni XXII e all'emissione delle scomuniche, è volto da Orelli a introduzione di un episodio di dichiarazione d'amore infantile: «Cannello il bianco e poi col lapis scrivo sulla gomma, / in stam-patello: T'AMO». Nel testo, il v. 7, «mi vengono incontro i suoi ginocchi lucenti», è memoria sintagmatica di *Inf* II 116: «li occhi lucenti lagrimando volse», riferiti in Orelli ad una «ragazza bruna» in altalena, in Dante, via Virgilio, a Beatrice.

¹³ Ad esempio, nel cortocircuito Dante-Petrarca-dialetto, come nota nel citato *Dantismi del Canzoniere*, pp. 78–79: «Quando dico che Petrarca “fa quel che può”, intendo anche che il *Canzoniere* è in qualche punto un prodotto così umano da echeggiare Dante in modo che perfino i nostri concittadini appena intinti di lettere non debbano arrossire dicendo, per esempio: *Pan e salamm, pan e salamm a fette* o *Non ti curar di lor, ma màia e piàca* («mangia e taci»). Sicché ognuno capisce che specie di festa facciamo a dantismi come: *Fontana di dolore, albergo d'ira* CXXXVIII 1 (*parole di dolore, accenti d'ira, Inf* I 26); *schietti arboscelli* CLXII 5 (*rami schietti, Inf* XIII 5); *alma, non ti lagnar, ma soffri e taci* CCV 5 (*Caron, non ti crucciare, Inf* III 94 + *non ragioniam di lor, ma guarda e passa*, v. 51; *voci alte et crude* CCCLX 5 (*voci alte e fioche, Inf* III 27); *P'vo piangendo i miei passati tempi* CCCLXV 1 (*che va piangendo i suoi eterni danni, Inf* XV 42); eccetera.

Già ripresa in *A un amico che si sposa*, la tessera «in poco d'ora» di *Inf* XXIV 14 è il titolo, virgolettato, di un componimento di *Sinopie*. Il primo verso dialoga con l'apertura di tale canto, ovvero il dantesco «In quella parte del giovinetto anno», con metafora astronomica il mese di febbraio, diventa in Orelli «In quella parte dell'anno non più giovinetto». La scena si svolge a bordo di un treno diretto a Zurigo dal Ticino: l'io della poesia, l'autore, ascolta il dialogo fra un'anziana e una ragazza sua accompagnatrice, dirette in Svizzera interna per ragioni di cura. La parte centrale del componimento è occupata dai pensieri dell'autore al riguardo, introdotti dal dantesco «Ahi, tant'è pallida / che morte è poco più», rimodulazione della selva oscura in *Inf* I 7: «Tant'è amara che poco è più morte», qui riferito invece alla cera dell'anziana signora. Il pallore tornerà a fine componimento, riferito però alla ragazza avvicinatasi al poeta, forse, essendo ora «un pallore consueto», con un accenno di innamoramento. Ancora dantesco, come segnalato in nota dallo stesso Orelli, il v. 20 «ringavagno la speranza», ovvero «poi riede, e la speranza ringavagna» di *Inf* XXIV 12.

Il contrasto è invece fra il paradisiaco e il «cerchio familiare», in *Sera di San Giuseppe*: la tessera «veramente Giovanna» di *Par* XII 79-81 («Oh padre suo veramente Felice! / Oh madre sua veramente Giovanna, / se, interpretata, val come si dice!»), ovvero l'antica *interpretatio nominis* riferita ai genitori di San Domenico, sottolinea in questa poesia di Orelli l'avvicinarsi sgambettante della figlia in cerca delle braccia della nonna: «balzata al trambusto dal letto / col pigiamino giallo, veramente Giovanna». Poco oltre, nello stesso componimento: «e: “Che figlio”, dicevi, “tu non l'hai visto / muoversi”, far segno / con l'arco della schiena», rima con i delfini in *Inf* XXII 19: «fanno segno / ai marinar con l'arco della schiena».

Dedicata all'altra figlia è la poesia *A Lucia, poco oltre i tre anni*. L'odore del sambuco («“Del san cosa?” “Del sambuco”», v. 2) ridesta a padre e figlia il ricordo della nonna ormai morta; il cambio di tempo verbale, dall'imperfetto del padre al presente della figlia, ricorda lo scatto di consapevolezza in Cavalcante Cavalcanti destato proprio dalla variazione del tempo verbale in *Inf* X 63-69.¹⁴

¹⁴ Lo nota De Marchi: «L'imperfetto “faceva”, pronunciato dal padre a proposito della nonna, è istintivamente riconosciuto dalla piccolissima Lucia (“poco oltre i tre anni”) come un tempo verbale che si usa parlando dei morti. Di qui la sua affermazione, a tutta prima sorprendente, che rivela invece la sua precoce consapevolezza, o addirittura la sua accettazione dello stato di fatto (“Sì, è morta”). È un luogo, questo di Orelli, tra i più aderenti al *sermo humilis* del colloquio familiare, ma

La memoria del nome della figlia non può non suggerire al poeta, quasi automaticamente, l'epiteto dantesco di *Inf* II 100 riferito alla santa protettrice del pellegrino ultraterreno, appunto Lucia: «nimica di ciascun crudele», modernizzato in «nemica» e inserito da Orelli al penultimo verso del componimento.

Esplicitato in nota è il richiamo a *Inf* XVII 63: «oca bianca più che burro» (è lo stemma di una borsa al collo di un usuraio dannato), al termine del breve quadretto di *In riva al Ticino*: «nell'ombra dove vanno, più che burro, due oche». L'omissione dell'aggettivo quasi evidenzia la bianchezza delle oche, sotto l'ombra degli alberi.

Orelli spazia oltre la *Commedia* in *Secondo programma TV (o programma di contrasto)*, richiamando la canzone allegorica *Tre donne intorno al cor mi son venute*, introducendo un'avversativa al v. 7: «ma le tre donne che siedono intorno al mio cuore». Si tratta di una «bionda», una «fulva» e «la terza, nera» a ciascuna delle quali, come nella canzone d'esilio dantesca, viene affidato un breve discorso diretto.

In *A una signora di squisito sentire* la celebre terzina del discorso dell'Ulisse infernale, proverbiale come altri luoghi del poema, viene riscritta in tono seccato all'interno di una scena di condominio: una signora blocca, al pian terreno, la fotocellula dell'ascensore, impedendo così al poeta di chiamarlo al suo piano. Così, *Inf* XXVI 118-119: «Considerate la vostra semenza: / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza», diventa (vv. 1-8):

Scusi signora se glielo dico ma
consideri la sua semenza:
 lei non è mica stata fatta per continuare a chiacchierare
 con la nostra cortese portinaia,
 poggiata le spalle alla porta dell'ascensore,
 ma per ricordarsi ogni giorno degli altri
 cominciando da me che al decimo
 piano...

che si può, credo legittimamente, accostare a uno dei grandi luoghi della poesia dantesca, al celeberrimo passo di *Inf* X, dove l'uso del passato remoto da parte del personaggio Dante (v. 63: «forse cui Guido vostro ebbe a disdegno») fa sì che Cavalcante gli ribatta subito pieno d'angoscia: «Come? / dicesti *elli ebbe?* Non viv'elli ancora? / non fiere li occhi suoi lo dolce lume?» (vv. 67-69) (PIETRO DE MARCHI, «Una cosa che comincia con la r in mezzo». Sul tema della morte, in *Dove portano le parole*, Lecce, Manni, 2002, pp. 21-53, a p. 29).

INTERVENTI

Non nel testo ma in nota è il rimando dantesco, a partire, eccone un esempio, dal dialetto, in *Per Agostino*. La poesia si apre con un verso tutto ticinese: «Mi ca m' piès l'è d'aurì, quand u va tütt a sctì», così tradotto da Orelli in nota: «dialetto di Prato Leventina (Ticino): “A me che mi piace è d'aprile quando va tutto a stille”. Si può pensare a *Purg* XXX 85, “Sì come neve tra le vive travi”. Il detto popolare indicante l'incipiente stagione primaverile, in cui la neve si risolve in *sctì*, riporta alla memoria del poeta l'immagine dantesca legata ai sospiri penitenti del pellegrino.

Ben più articolata la riscrittura dantesca di *In memoria*. Ecco il testo:

È bastato un uccello che fuggisse
di sotto ai rami schietti d'un sambuco
e un attimo radesse l'acqua verde
per ripensare a te, convinto
com'eri che «una fine con spavento
è meglio d'uno spavento senza fine»
(ancora *annominatio*, disco rotto).

Ma ecco avvampa nel suo training rosso
l'ex allieva che non ricorda nulla
e si ritempra col PERCORSO VITA.
Di stazione in stazione
eccola che s'arresta: flette, tende
il tronco, alza le braccia in alto,
le bilancia in avanti, poi cerchi,
salti accosciati, costali
sugli ostacoli, senza trascurare
le ginocchia, le anche,
fino al ponte
dove ti ritrovarono.

A essere qui ricordata è la tragica occasione del suicidio di un collega alla stessa scuola di Bellinzona dove Orelli ha insegnato per diversi decenni. La poesia è divisa in due parti: nella prima, è il sintagma «rami schietti» al v. 2 a indicare il canto dei suicidi, *Inf* XIII, come la filigrana del testo. Così infatti Dante, al v. 5: «Non *rami schietti*, ma nodosi e 'nvolti». Dei versi successivi Orelli sottolinea in

nota: «*annominatio*: quel che basta per tornare col pensiero a *Inf* XIII. Ma già rami schietti». ¹⁵ Si tratta infatti della stessa figura retorica del dantesco v. 25: «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse». ¹⁶ La riscrittura, meno diretta ma più elaborata, continua nella seconda parte, a partire dal «Ma ecco...». La figura dell'ex allieva lungo il *Percorso vita* viene descritta nella sua attività in modo da mettere in scena come un disarticolarsi del corpo umano («tronco, braccia, costali, ginocchia, anche»). Dopo il ricordo del suicida, come Pier delle Vigne, si assiste dunque ad uno smembramento, sia pure non effettivo, come quello degli scialacquatori nella parte finale di *Inf* XIII. Ancora, da ultimo, è possibile forse riscontrare un ulteriore richiamo fra il «passo d'Arno» di *Inf* XIII 146 e il «ponte» del penultimo verso in Orelli.

INTERVENTI

In memoria rappresenta un ottimo esempio del multiforme rapporto poetico di Orelli con Dante: memoria di una tessera, di una figura retorica pur imbastita con altre scelte lessicali, di una situazione narrativa riproposta.

Sempre in nota, nella poesia *Nello stesso giorno*, Orelli rimanda a *Purg* XI 20 per l'ultimo verso della seconda parte del componimento: «spermentiamo la nostra virtù», rimodula la riscrittura dantesca del *Padre Nostro* all'inizio del canto, e precisamente:

Nostra virtù, che di leggier s'adona,
non spermentar con l'antico avversaro,
ma libera da lui, che sì la sprona.

La successiva *A un amico* ripropone uno dei versi più proverbiali della *Commedia*, ovvero *Inf* III 36: «che visser senza infamia e senza lodo», tradotto in «Perché non ce ne restiamo lì senza infamia e senza lode» (v. 43).

Ancora una memoria di *Inf* XIII contiene la prima parte di *Foratura a Giubiasco*, il componimento posto a chiusa di *Sinopie*. La parte iniziale ripropone con accumulazione caotica la stessa dinamica de *La passeggiata* di Palazzeschi, in cui un cognome, probabilmente letto su di un campanello, evoca subito nel poeta, a piedi con la gomma della bicicletta bucata, una precisa terzina dantesca:

¹⁵ ORELLI, *Tutte le poesie*, p. 129.

¹⁶ Rammemorato poi dall'Orelli critico con le stesse parole (*disco rotto*) in *La qualità del senso*, p. 22.

«Ah, LAVASOL con signora Scerpella. / Uno schianto? ...». Ecco di contro il cupo contesto dantesco (*Inf* XIII 31-36):

Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno:
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi *schiante?*».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi *scerpi?*
Non hai tu spirto di pietà alcuno?»

Si chiude così, con questa memoria semantica, la serie di tracce dantesche rintracciabile nella raccolta *Sinopie*.

Spiracoli (1989)

Questa raccolta contiene al suo interno solamente due riprese dantesche. Nel componimento VII della poesia *Cardi*, la sequela di un'altra figura su di un insidioso sentiero di montagna ricorda l'avvio della *Commedia*:

m'inducesti a seguirti, *ed io*
ignaro della mia stessa paura
ti tenni dietro con alato tremore

Il dantesco «Allora si mosse, e io gli tenni dietro» di *Inf* I 136, viene spezzato e incalzato in mezzo e subito dopo con notazioni di spavento e timore, uno stato d'animo che, tra l'altro, segnerà il poeta pellegrino all'inizio del canto successivo. L'attacco del componimento IX, diretto con disappunto contro un gruppo di estranei mai visti prima «in questa chiesetta di montagna», suona così: «Chi siete, che con zelo di claque fate festa». La formula *interrogativa diretta* + *relativa* marca diverse scene di incontro del poema, come ad esempio: «Ma voi chi siete, a cui tanto distilla...», *Inf* XXIII 97; «ditemi chi voi siete, e di che genti», *Inf* XXIX 106; «Chi siete voi che contro al cieco fiume...», *Purg* I 40.

Il collo dell'anitra (2001)

In questa raccolta di inizio millennio la presenza dantesca torna più consistente. A partire dai due versi in esergo: «non altrimenti l'anitra [...]», *Inf* XXII 130; «e similmente l'anima [...]», *Purg* XXVI 100. Il richiamo è nel titolo, ma il verso dell'anatra era già presente alla memoria dell'Orelli critico, per cui la vicinanza di avverbio e nome di animale la rende «doppiamente anitra»,¹⁷ quasi da poter ora qui dire doppiamente anima.

La poesia *Per zia Anna* inizia con un ricordo di un lontano giorno di estate, in cui la zia, appunto, si perse nel bosco. La parte centrale ricorda un incontro sinistro («tale / da non ispirarti fiducia, da farti anzi paura») lì avvenuto, e il suo cambiare percorso per evitarlo. All'apertura al passato prossimo corrisponde nei quattro versi di chiusa il presente, che presume la scomparsa terrena della zia. Ed è qui che lo smarrimento in un bosco avvenuto in «quel giorno d'estate» e raccontato dalla poesia si riversa ora in un al di là dove, forse, accade di nuovo. E l'evocazione di questo secondo smarrimento, attraverso un drammatico presente verbale in un'interrogativa indiretta, viene riletto in filigrana con un altro smarrimento ancora, in un'altra selva pericolosa, all'avvio della *Commedia*:

INTERVENTI

Ora non posso chiederti di dirmi
se dove stai *smarrendoti* qualcuno
ti viene incontro senza spaventarti
e *ti prende per mano*.

A differenza dell'inquietante incontro sul sentiero boscoso, si rimanda qui con speranza, senza nominarlo («qualcuno»), all'arrivo di Virgilio in cerca del pellegrino smarrito.

In *Da molti anni* Orelli parla del padre, o meglio della sua sete che ora sembra non esserci più. «Era certo una sete esagerata, / una cosa da canto trentesimo / dell'*Inferno* o tredicesimo della / *Liberata*» (vv. 5-8): qui il poeta dà conto della sua memoria dantesca senza però esplicitarla verbalmente, ma solamente indicando un rimando – peraltro doppio, assieme a Tasso. Il termine sete ricorre più volte nella *Commedia*, coprendo un'ampia gamma di significati, dalla bruciante

¹⁷ ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 7.

sete fisica all'ardore celeste del desiderio. In *Inf* XXX ricorre ben tre volte, nella bassa tenzone fra Sinone e mastro Adamo, nel significato più fisico e tormentato possibile; al v. 56:

faceva lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la *sete*
l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinvertè.

Al v. 121, più bruciante:

«E te sia rea la *sete* onde ti crepa»
disse 'l Greco, «la lingua e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi a li occhi s'è t'assiepa!»

Infine al v. 126:

Allora il monetier: «Così si squarcia
la bocca tua per tuo mal come suole
chè, s'è ho *sete* e omor mi rinfarcia

Sebbene la sete del padre evochi tali luoghi poetici, la sua figura rimane estranea, agli occhi del poeta, a qualunque collocamento sia in gironi o balze: «Non so figurarmi mio padre / in nessuno dei regni cosiddetti / d'oltretomba».

Pura memoria lessicale è quella del neologismo dantesco nel terzo componimento degli *Altri cardì*: «e no, non *s'invola*, non fugge zuffolando». Dante impiega *involare* in *Inf* XXVI 42: «e ogni fiamma un peccatore *invola*»; più puntuale, con il riflessivo, *Par* XXII 69: «onde così dal viso ti *s'invola*». Anche il sesto e il settimo componimento attestano memorie dantesche: «Duolo non strinse in “uh!”», ritessuto in nota con *Purg* XVI 64: «Alto sospir, che duolo strinse in “uhi!”»; e il sintagma infernale connotativo di Farinata, *Inf* X 36: «com'avesse l'inferno *in gran dispitto*», riscritto in «Ma se scompare qualcuno che abbiamo / da sempre *in gran dispregio*».

A volte però la memoria supera il testo dantesco e non vi ritrova ciò che credeva di rintracciare. È il caso della prima parte di *Studio d'ambiente*, dove il criticato rifacimento di Piazza del Sole, davanti ai castelli di Bellinzona, viene sbeffeggiato con un riferimento all'*Inferno*, qui ora architettonico, opera dei

discendenti del Borromini. Il nome dello scultore ticinese, significativamente in minuscola, assona con «il freddo maxiborro». Che però dantesco non è: «Pensavo», così, in nota, Orelli, «che l'inferno fosse detto da Dante (anche) “caldo borro”, ma non pare».¹⁸

Nel decimo componimento, riferito ad Alessia, di *Con Matteo, Maria, Alessia, Valerio e Nevio* il breve quadretto di spiaggia riporta una memoria del verso di *Inf* XXIV già titolo della prima raccolta personale orelliana, diventando qui «in poco d'onda» (da «in poco d'ora»), a dare assieme il senso di momentaneo, bagnato accenno. Nel quattordicesimo si parla di Maria, che «ama la perla del superlativo»; e di questa forma si intesse infatti tutto il componimento. Tale preferenza è parte del «suo dolce stile», nel senso di *stile dolce* ma con ovvia memoria poetica di *Purg* XXIV 57: «di qua dal *dolce stil novo*». Anche «s'inciela», a chiusa del componimento, suona dantesco per il riflessivo e il neologismo, già presente in *Par* III 97: «Perfetta vita e alto merto *inciela* / donna più su». Il componimento successivo ritorna su Alessia e tratteggia un incantatore di serpenti all'opera: come l'angelo in *Inf* IX 89 tiene in mano «una verghetta» (si ricordi che anche in Dante, poco sopra, c'è la menzione di un serpente, una «nemica / biscia», ma immagine dell'angelo stesso nei confronti dei demoni); l'altra mano dell'incantatore, libera, è «come le penne / estreme della gru del paradiso quando si posa ma pronta / a stringere il collo su su verso la nuca». Non sembra improprio, in un paragone animale, accostare a questo schizzo descrittivo quello tratteggiato da Dante in *Purg* VI 66 all'apparire di Sordello: «come [...] la gru del paradiso *quando si posa*» (Orelli), «a guisa di leon *quando si posa*» (Dante).

INTERVENTI

Verso «*L'orlo della vita*» (*Poesie edite e inedite*)¹⁹

Le ultime poesie di Orelli, destinate ad un'incompiuta silloge, *L'orlo della vita*, interrotta a causa della morte dell'autore, proseguono la lunga traiettoria di memorie dantesche da sempre presenti, lo si è visto, nel suo percorso di poeta. Il

¹⁸ ORELLI, *Tutte le poesie*, p. 305.

¹⁹ PIETRO DE MARCHI, *L'orlo della vita e il soffio della poesia: il «quinto» libro di Giorgio Orelli*, in Orelli, *Tutte le poesie*, pp. XVII-XXIV.

titolo stesso di tale raccolta, come lo era il primo, torna a Dante, e precisamente a *Purg XI* 127-128: «Se quello spirito ch'attende, / pria che si penta, l'orlo della vita».

In *collegio ad Ascona*, dove l'autore ricorda i primi anni della giovinezza di studio, compare «raccesi», come spesso nel poema dantesco: in contesto astronomico di computo del tempo in *Inf X* 79: «Ma non cinquanta volta fia *raccesa*», e *Inf XXVI* 130 «cinquanta volte *racceso* e tante casso»; come epifanico riaccadere di conoscenza in *Purg XXIII* 46-48: «Questa favilla tutta mi *raccese* / mia conoscenza a la cangiata labbia, / e ravvisai la faccia di Forese»; nelle altezze paradisiache, ancora la vista di Dante del fiume di luce, poi candida rosa, *Par XXX* 58: «e di novella vista mi *raccesi*», e infine nelle amoroze parole di Bernardo, nella preghiera a Maria, *Par XXXIII* 7: «Nel ventre tuo si *raccese* l'amore». In Orelli, il contesto è molto più basso; così l'incipit della poesia: «Per odorosi corridoi *raccesi*», dove l'aggettivo riprende il suono /r/ uscendo, con le vocali aperte, dal precedente suono /o/.

Decisamente incalzante la poesia *Libia*:

Vista dall'aldilà la vita è:
viva,
lieta, dolce, beata, serena,
semplice, sconosciuta, gloriosa,
viziata e lorda, pura e disonesta,
bella, bassa, bugiarda, cieca, ria,
corta...

Tutta questa masnada variopinta
era nel soffio d'una vecchia, sorta
come un iris violaceo contro i muri
di Sant'Ilario d'Elba (forse troppo
adorno d'altri fiori): «Buffa», disse,
«che buffa la vita», strappandosi
cose tutt'altro che allegre dal cuore,
non senza ridere del proprio nome
come d'un alibi grottesco: Libia.

Giustamente, si è parlato della capacità di Orelli, in questa poesia, di «conferire alla sua Libia la medesima dignità letteraria di una Francesca da Rimini o di

una Pia de'Tolomei». ²⁰ Dantesca è innanzitutto l'affastellata rassegna di aggettivi della prima parte: diversi personaggi del poema affidano infatti a molti di essi la loro visione dell'esistenza. L'aggettivo *vivo*, al femminile, ricorre più volte: riferito a persona, come subito in *Inf* I 27: «che non lasciò già mai persona *viva*», o anima, con lo stesso significato, in *Inf* III 88: «e tu che se' costì, anima *viva*». Altrove rinvigorisce invece un sostantivo astratto, come ad esempio *Par* VI 88 «ché la *viva* giustizia che mi spira», o concreto, come *Purg* XXX 33: «vestita di color di fiamma *viva*». *Lieta* è definita la vita terrena, in confronto alle pene infernali, da Dante stesso, nel suo rivolgersi al simoniac Niccolò III, in *Inf* XIX 100-103: «E se non fosse che ancor lo mi vieta / la reverenza delle somme chiavi, / che tu tenesti nella vita *lieta*»; col sintagma «vita beata» è appellata la luce di san Pier Damiano, in *Par* XXI 55. Ancora, *serena* è, in bocca a Ciaccio, la vita terrena, in *Inf* VI 51, così come nelle parole del pellegrino ultraterreno, nella stessa prima cantica, in *Inf* XV 49: «Là sù, di sopra, in la vita *serena*». L'aggettivo semplice si trova poi riferito a vita soltanto nell'epiteto di Enrico III, re d'Inghilterra, nella rassegna dei principi purgatoriali, in *Purg* VII 130: «Vedi il re della *semplice* vita / seder là solo». *Hapax* in tutto il poema è l'aggettivo *sconoscente*, in bocca a Virgilio per definire l'irriconoscibilità della natura umana in una vita di peccato, qui in particolare degli avari e dei prodighi, *Inf* VII 53: «la *sconoscente* vita che i fè sozzi». Agli antipodi è «la gloriosa vita di Tommaso», *Par* XIV 6, dove per il sostantivo si intende la persona, avvolta di viva luce celeste. La coppia «viziata e lorda» è una tessera di *Purg* VII 110, così come «pura e disonesta» è preso dal discorso di Adamo in *Par* XXVI 140, a definizione della sua condizione prima e dopo il peccato. *Bella* è la vita terrena nel ricordo di Brunetto Latini, *Inf* XV 57. Da *Inf* III 47: «e la lor *cieca* vita è tanto *bassa*», Orelli ricava altri due aggettivi, *bassa* e *cieca*; *bugiarda* è invece la vita precedente alla luce della conversione per Adriano V, in *Purg* XIX 108: «così scopersi la vita *bugiarda*». Per Sapia, la vita di peccato, pur non avendola condannata all'inferno, è comunque *ria*, in *Purg* XIII 107. Infine, *corta* è la vita umana alla coscienza di Dante, di fronte alle miserie infernali dei violenti, in *Inf* XII 50.

INTERVENTI

²⁰ Così De Marchi, che prosegue: «Non c'è dubbio: Giorgio Orelli ha imparato soprattutto da Dante, il "miglior fabbro del parlar materno", a rendere memorabili, con pochi tratti, le vite più umili e in disparte», in ORELLI, *Tutte le poesie*, p. XXIII.

Tale accumulo termina, significativamente, con i puntini di sospensione. La caleidoscopica varietà – *masnada* è altro termine dantesco, si veda *Inf* XV 41 e *Purg* II 130 – così evocata si ritrova dunque «nel soffio d'una vecchia», la signora Libia. La quale, da par suo, aggiunge, in discorso diretto e con ripetizione, il suo personale aggettivo, quasi sintesi di tutti gli altri: «“Buffa”, disse, / “che buffa la vita”, strappandosi / cose tutt'altro che allegre dal cuore».

Altre eco dantesche, ma questa volta dal *Fiore*, si possono trovare nel componimento VIII da «*Rendez vous*», un malizioso approccio maschile in discorso diretto. Il chiasmo con successiva paranomasia fra i vv. 2-3, «Non sei più giovanissima e folletta / ma sempre un po' *volaggia* / *Volaggiamente* provo / ad esibirmi», che riprende *Fiore* LXI 5. Dantesco, e piuttosto stilnovistico, è il di poco successivo «angelico sembante», e ancora una latente assonanza di «Io non sono che un oste» con il celebre «I' mi son un che» di *Purg* XXIV 52.

Più complessa la rete di rimandi ed evocazioni dantesche in *L'altalena*. Il poeta, accompagnato probabilmente dalla moglie, ritorna ad Airolo, nell'alto Ticino, in cerca della casa in cui è nato. Dantesca, qui, e anzi purgatoriale è l'atmosfera: l'incedere senza esitazione delle tre figure femminili («contenta di non esitare», «si piegava / venendo verso me come per dire», «Ed ecco [...] venire verso me»), di cui quest'ultima pronuncia chiaro il nome del poeta, proprio come, caso unico, fa Beatrice in *Purg* XXX 55. E proprio questo nome focale, della sorella del poeta, ricorre in questo riemergere di ricordi di giochi infantili, su un prato, in cui si rammenta anche una pompa dell'acqua usata per divertirsi. Il tutto nel contesto vegetale di un «orto», un «prato», in cui fanno capolino anche dei «fiori». Non sembra inadeguato ravvisare qui, attraverso lo sfumato dei ricordi d'infanzia, più che un intertesto quasi un filtro dantesco nella memoria personale di Orelli. Ancora più evidente nei versi della chiusa, dove la lettura di «Era d'estate, / uno scherzo *mostrare* a tutt'e due, / nei pressi dell'ascella, *la vasta cicatrice*», un vanto da ragazzini, rende impossibile non ricordare il gesto *in figura Christi* del Manfredi di *Purg* III III: «e *mostrommi una piaga* a sommo 'l petto».

In *Cremona*, il verso d'avvio riscrive, quasi nella stessa scansione metrica, il celebre *Inf* V 127: «Noi leggevamo un giorno per diletto», che diviene: «Leggevamo non senza diletto».

Nella successiva *Con Tullio* la memoria dantesca è a diversi livelli: la precisione tassonomica vegetale, «da sorbo a sorbo», comune a entrambi i poeti, ma poi ancora la *verve* neologistica di «ne inazzurra», *in + verbo tratto da un sostantivo*,

dantesco non nel risultato ma nella matrice. È poi la rete rimica del poema ad agire nel testo orelliano. Si legge nella quarta strofa:

[...]. Ora è quasi festosa
 l'accoglienza a un'insolita *locusta*
 turchina, *la vivanda del Battista*
nel deserto, nascosta fra i gigli
decapitati dal maltempo.

La visione delle «cavallette» rammemora il *Vangelo* riscritto da Dante in *Purg* XXII 151-152: «Mele e *locuste* furon le *vivande* / che nodriro il *Batista nel deserto*». In più, in Orelli, certamente non occasionale l'aggettivo «decapitati», riferito ai gigli, appena di seguito alla menzione di Giovanni Battista, decollato, com'è noto, nel testo evangelico.

INTERVENTI

Il terzo componimento della serie *In collegio ad Ascona* recupera ancora una volta, nel suo secondo sintagma, una verso davvero caro al poeta come *Inf* I 43: «l'ora del tempo e la *dolce stagione*». La seconda poesia della serie *Linea Lombarda* si apre con una terzina purgatoriale, i vv. 43-45 del canto VII: al sintagma «bel soggiorno», in bocca a Sordello, si riallaccia il «Grotto Bel Soggiorno». Memoria forse non dantesca per i proprietari del locale – «a Maccagno, nei pressi di Varese» – ma dichiaratamente tale per Orelli.

L'incipit di *Sulla spiaggia* attacca: «Tanto è docile che non si direbbe / inanimato il *fresbee*». La comparazione «Tanto... che...» è la stessa dei primi versi della *Commedia*, ovvero *Inf* I 7: «*Tant'è amara che poco è più morte*», riferito alla selva oscura.

Due successivi componimenti, privi di titolo, contengono il primo una memoria fonetica, l'altra di neologismo lessicale. Si veda la comparazione con *Inf* XVIII 115-117:

E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
 vidi un col capo sì *di merda lordo*,
 che non pareva s'era laico o cherco.

La *merda* che i cani, *pardon*, i padroni di cani
 lasciano a sommo dei mucchi di neve,
 quando questi si sciogliono rimane
 lì sull'asfalto a *lordare*
 il marciapiede. Come nel buon tempo
 di Ludovico il Moro, dorme.

Si noti anche, al v. 2, il sintagma «a sommo», più volte impiegato da Dante (ad esempio, *Inf* III 10-11: «Queste parole di colore oscuro / vid'io scritte *al sommo* d'una porta»).

La poesia successiva riprende, in senso basso e ironico, *Purg* XXX 15: «la reve-stita voce *alleluiando*», così: «traversandolo quasi / con l'impazienza d'*alleluiare* / tra le natiche d'una sublunare».

Due brevi prose raccolte da De Marchi sotto il titolo di [*Quei due*], raccontano di due compari, Cornelio e Gervaso, delle valli altoticesi. Questo il testo della seconda:

II

E quei due di Faido, un po' strambi, dicevano, che un bel dì senza dire né scoppia né crepa sono andati via dal paese e nessuno sapeva dove s'erano cacciati. Va che dopo un po' d'anni il dottor Borrani, vecchio e solo, stanco di fare il medico, decide di riposarsi viaggiando. E arriva in Svezia, è sera e va a spasso per le strade di Stoccolma e vede un cartellone che annuncia uno spettacolo di circo. È scritto in svedese ma si ferma e scorrendo i numeri del programma cosa legge? Qualcosa che non fatica a capire: I selvaggi del San Gottardo. Poco dopo è tra i fortunati che possono godersi meglio di tutti lo spettacolo, e quando irrompono i selvaggi, due capelloni barbuti, sporchi e malvestiti, che s'agitano come pantere ruggendo dentro a una gabbia, subito gli pare di riconoscerli: «Uhéila», dice, «cosa fate qui?». E loro: «I sem cö a fè la beštia».

Il quadretto aneddotico, fra il narrativo e il cronachistico, termina e culmina con un'inattesa scena di riconoscimento: il dottor Borrani, stupefatto, avvicina i due «selvaggi» e si meraviglia di riconoscerli in un contesto – si noti a maggior ragione l'uso familiare ma qui straniante del dialetto – così, appunto, bestiale. Non sembra improprio accostare a tale scena i tanti riconoscimenti pieni di stupore del pellegrino in tutta la *Commedia*, in particolare nell'*Inferno*, dove la pena dei dannati spesso sconvolge il loro aspetto fisico («due capelloni barbuti, sporchi e

²¹ Così annota, in contesto critico, a proposito del verso dantesco: «Il modulo comparativo è cavalcantiano: *Tant'è gentil che, quand'eo penso bene / l'anima sento per lo cor tremare (Io non pensava)*» (ORELLI, *La qualità del senso*, p. 29).

malvestiti, che s'agitano come pantere ruggendo dentro a una gabbia»). Si pensi al commosso «Siete voi qui, ser Brunetto?» di *Inf* XV 30, oppure alla ferinità di molti contrappassi infernali, la «matta bestialitate» di *Inf* XI 82-83, o ancora altre immagini animali, come *Inf* XVII 74-75: «Qui distorse la bocca e di fuor trasse / la lingua, come bue che 'l naso lecchi».

Il quinto componimento della serie *Via Ravechia*, dal nome della via sopra la stazione dei treni di Bellinzona dove abitò il poeta, segue il profumo del gelsomino e il volo di una farfalla, la quale «vòlita», con lo stesso verbo frequentativo latino degli angeli di *Par* XVIII 77, i quali «*volitando* cantavano». La nona breve poesia di *Riserva protetta*, serie in cui il poeta riscrive ironicamente annunci di persone in cerca di partner, termina con l'avverbio «tantosto», da *Purg* XXIV 77: «ma già non fia il tornar mio *tantosto*».

INTERVENTI

Alcune ulteriori memorie dantesche sono rintracciabili nelle traduzioni da Goethe operate dal poeta e pubblicate per la prima volta a Milano, presso Mantovani nel 1957. Nel *Canto di Chiaretta*, il forte impatto del «tutto gioia» del primo verso può venire al poeta da *Inf* I 78: «ch'è principio e cagion di *tutta gioia*», in bocca a Virgilio e riferito al monte sovrastato dal sole fuori dalla selva oscura. In *Presenza dell'amata* si ha: «Io penso a te se la brace del sole / mi *sfavilla* dal mare», con un verbo già presente in Dante; *sfavillare* ricorre in accezioni sempre incandescenti, relative alla pena degli ipocriti nella quinta bolgia («e che pena è in voi che sì vi *sfavilla?*», *Inf* XXIII 9), o diverse volte nel *Paradiso* (come ad esempio in *Par* VII 64-66: «La divina bontà, che da sé sperne / ogne livore, ardendo in sé, *sfavilla* / sì che dispiega le bellezze eterne»).

Nel secondo componimento, senza titolo, riportato da De Marchi e tratto dal *Divano occidentale-orientale*, il v. 2 recita: «e intenda il suon della divina voce». Il sintagma *suono* + *complemento di specificazione* ricorre più volte nella *Commedia*; l'esempio più vicino a questo sintagma orelliano ricorre a *Par* XI 67-68: «ne valse udire che la trovò sicura / con Amiclate, *al suon de la sua voce...*».

Conclusione

Se, come si è visto, Orelli rivendica per sé la denominazione continiana di «operaio della critica verbale», la rassegna appena conclusa non può che confermare tale rivendicazione, allargandone la validità ai testi di poesia propria. Orelli

è un poeta eminentemente *verbale*. La sua memoria infatti non è solo un mero attingere alla materia verbale di altri poeti, come per ciascun poeta più o meno versato nelle tecniche dell'arte allusiva; nella maggioranza dei casi, il senso di tale operazione rimane per Orelli legato alle specificità verbali e fonetiche dei sintagmi, dei vocaboli, dei nessi consonantici o vocalici ripresi, senza implicare una dimensione ideologica. Quando, ad esempio, in *Sera di San Giuseppe*, la figlia del poeta corre in braccio alla nonna: «balzata al trambusto dal letto / col pigiamino giallo, *veramente Giovanna*», il poeta non intende riacciare il proprio testo, e meno ancora la scenetta familiare, alla storia di San Domenico di *Par XI*. Nel componimento dedicato all'altra figlia, *A Lucia, poco oltre i tre anni*, ugualmente, la tessera «nemica di ciascun crudele» chiede al lettore la memoria complice di *Inf II* come pura rammemorazione del testo dantesco, non come ripresa ideologica dell'intero contesto. Altrove la memoria è puramente fonica («con signora Scerpella. / Uno schianto?», *Foratura a Giubiasco*), lessicale («della dolce stagione», *In collegio ad Ascona*), o di un intero verso, più o meno rimodulato («Leggevamo non senza diletto», *Cremona*). Questo s'intende quando si parla di un Orelli poeta eminentemente verbale: è la *vis* del suono, della parola, del sintagma, del verso stesso ad attrarre l'attenzione del poeta fino a diventare parte attiva del momento compositivo. La profonda conoscenza del testo dantesco non si traduce in Orelli in un riacciarsi al grande affresco del sistema-mondo del poeta fiorentino; a interessarlo è piuttosto il tessuto, si potrebbe dire la sua sinopia verbale, compresa, assorbita e presente in risultati di estrema inventiva e libertà. È questo il livello di presenza della parola dantesca, più che mai *sermo humilis* di questa poesia del cerchio familiare e delle valli e alpeggi ticinesi.

La memoria di Dante si fa in Orelli del tutto prossima al dialetto,²² nell'emergere con estrema familiarità nei contesti più diversi. Altre volte ancora, la rimodulazione di un verso dantesco avviene per quelli divenuti ormai comune patrimonio linguistico e proverbiale, come l'orazione di Ulisse: «Scusi signora se glielo dico ma / consideri la sua semenza» (*A una signora di squisito sentire*).

Non vanno comunque dimenticati alcuni casi in cui il rapporto con la *Commedia* si fa più complesso, coprendo tutta la traiettoria dalla materia verbale alla situazione evocata. Nel componimento *In memoria* ovviamente voluto è il nesso – stabilito da richiami lessicali, di contesto e rimodulazioni – fra la tragedia della

²² Cfr. la nota 13.

cronaca di Bellinzona e i suicidi della selva di *Inf* XIII. Ne *L'altalena* si è parlato di un filtro dantesco nella memoria del passato personale del poeta: l'aura del poema si respira per rimandi come i «fiori», l'«acqua», la «cicatrice» e l'atteggiamento delle donne incontro all'io della poesia. È un caso, questo, sicuramente più elaborato e delicato.

Il rapporto di Orelli con la poesia di Dante, e in realtà con quella di tutti gli altri poeti, è dunque qualcosa di più complesso, libero e artisticamente riuscito di un semplice incastonare. La cifra della fedeltà dantesca di Orelli, vero «toscano di Svizzera» come lo ebbe a definire Contini, risiede infatti in colpi di scalpello più mirati e sorprendenti. Si tratta di una lunga fedeltà che si fa suono, ritmo, grammatica per dire la vita: «anche e soprattutto a questo pensiamo quando si dice che un poeta è figlio di qualcuno». Come si è visto nel caso di *L'estate*: alla lupa feroce e mai sazia dell'allegoria medievale – «che dopo il pasto ha più fame che pria» – si sostituisce il canto di una donna dalle valli ticinesi – «[che] dopo il pianto ha più gioia di prima».

INTERVENTI



ZENO FILIPPINI – *Fantastische Eiche III* (dettaglio, 2018)

La poesia di Ugo Petrini¹

Ciascun poeta, ciascun artista a dire il vero, è, come il gatto di Ugo, «sempre a metà strada / fra contemplante e contemplato» (*Gli stilisti ingelosirebbero*). Ciascun poeta scruta la vita per cercare di annotarla nei suoi versi e, di seguito, quando gli riesce di farlo, spera che i suoi testi siano osservati con ammirazione da chi li legge. Se poi quei testi sono tradotti in un'altra lingua, sa che sono stati ritenuti idonei a una riflessione attenta, fino allo scrupolo, come è nelle buone e severe abitudini dei traduttori, e se ne rallegra. Si può anche sostenere che ciascun poeta è come la poiana di una delle poesie di questo libro: «rotea gli occhi / sul quotidiano senza perdere / mai di vista il sublime» (*La poiana che sul mezzogiorno*). Conosco poche persone intente come Petrini a scrutare il quotidiano: il cibo, gli umani – primo fra loro il padre – con predilezione per gli umili, gli animali – il gatto è il loro principe – le case, i loro muri, altro ancora, per esempio *la luce nascente* del giorno (*Stare desti*). La coscienza dell'esito incerto della sua ricerca non ne limita il valore, anzi, quando si legge, in una poesia dove sono di nuovo protagonisti gli uccelli, «si baloccano i poeti / per dare un senso / alle cose» (*Volando ora rasoterra*) e quando, spingendosi ancora oltre nell'incertezza, Ugo interpreta l'insegnamento del padre giunto agli ultimi giorni della sua vita, come una negazione della possibilità che le parole possano servire a comprendere il chiaro della vita («non servono le parole / per godere del suo bianco», *Il silenzio*), si è ancora più convinti della serietà della sua indagine, come capita ogni volta in cui ci si trova di fronte a un esploratore prudente.

Abbiamo però a che fare con un esploratore cauto che ci fornisce rapporti chiari, veritieri, essenziali e, allo stesso tempo, completi delle sue ricognizioni.

¹ Testo apparso in versione tedesca come prefazione al volume di UGO PETRINI, *Seiltänzer der Leere / Funamboli del vuoto*, Zurigo, Limmat Verlag, 2018.

Per esempio questo:

Non che in definitiva le cose
cambiarebbero di molto
se i pluviali, i chiusini e le gronde
prolungassero il loro chioccolare
o se invece si avvertisse
il fischio della ringhiera
il canto del cucùlo (seppure lontano);
nel secondo caso ci sarebbero
certo buone possibilità di vedere
di buon'ora o nel tardo pomeriggio
una coppia di anziani fare la loro
comparsa nell'orto posto alle porte
del paese e di ascoltare
le loro conversazioni ad alta voce
– per la sordità dell'uno o dell'altro –
sulla luna, i gatti, il grillotalpa.

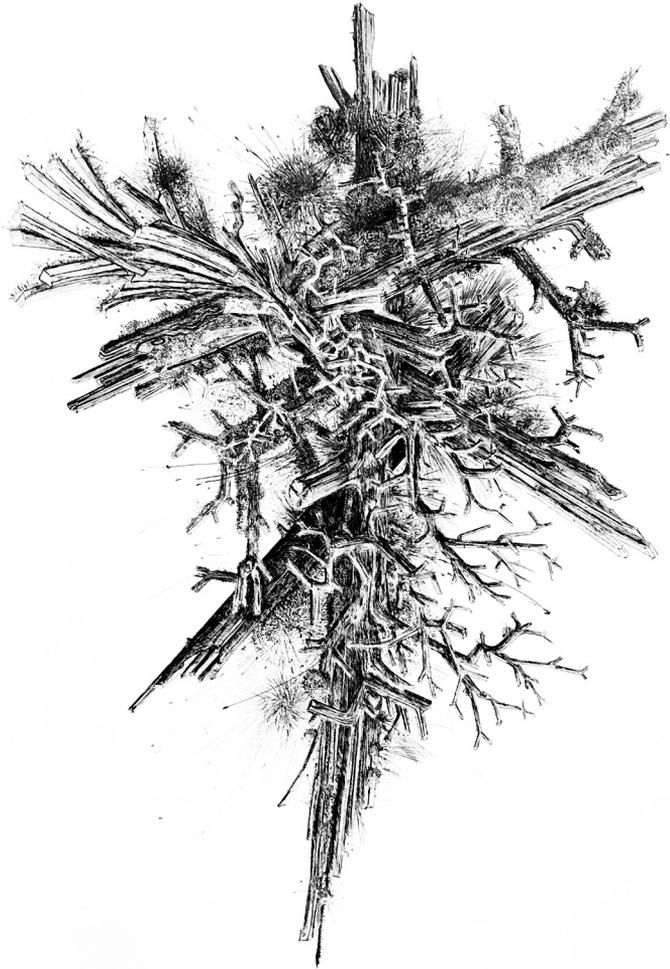
Le due possibilità, quella della continuazione della pioggia e quella del ritorno del sereno, sono indicate con i diversi suoni che le segnalerebbero e la spiegazione di questi suoni è data con una graziosa geometria, nella quale si amalgamo corrispondenza e distinzione. Il suono del permanere della pioggia è uno, segnalato da tre elementi; i suoni del ritorno del sereno sono due, annunciati ciascuno da un elemento: in entrambi i casi la somma dei dati è quattro. La frase che indica la possibile permanenza della pioggia è attiva, quella che prospetta il ritorno del sereno è passiva. Con questa scrittura la situazione è sotto controllo e davvero, «in definitiva», nell'uno e nell'altro caso, «le cose non cambierebbero di molto». Dichiarata l'equivalenza – un'equivalenza vivace, mossa – fra le due possibilità, c'è ora un'opportunità per quello che sembra essere l'esito preferito da chi scrive, il secondo, che potrebbe comportare l'arrivo di una coppia di anziani diretti al loro orto: anch'essi resi noti da un suono, quello delle loro voci, necessariamente alte «per la sordità dell'uno o dell'altro». Nel testo questa causa è messa in inciso, cioè, nel medesimo tempo, è evidenziata e nascosta, come spesso capita quando si fa sentire in chi scrive la *pietas*. Sono voci di una conversazione che riguarda tre argomenti inerenti alla vita dell'orto: la luna, i gatti, il grillotalpa. Dunque con un rapporto uno-tre che rovescia il rapporto

tre-uno del suono iniziale, mantenendo però intatte le proporzioni numeriche. Una simile essenzialità e un'uguale completezza si ritrovano in questo testo:

La ballerina bianca
coda lunga e tremula
ondeggia in volo
rapida corre e leggera
saltellando tra i sassi dei fiumi
con ritmo si muove
orante inchina la testa
atterra sui campi concimati
(che ci farà tra il sudicio
e lo scuro dei letami?):
candida signorina bella
bel bijou dei campi arati
pastorella.

INTERVENTI

Il soggetto dell'indagine, la ballerina bianca, dopo essere stata evidenziata con la sua caratteristica corporale più evidente – la «coda lunga e tremula» – è rappresentata in una serie di azioni che la vedono in volo per due volte successive inframmezzate da alcune azioni che avvengono a terra. Sia del primo sia del secondo volo non è dato l'inizio: la troviamo subito in volo e, dopo, vediamo che «atterra sui campi concimati» senza che ci sia stato detto quando si è rialzata dal suolo dove aveva corso, saltellato, si era mossa, aveva inchinato la testa pregando. Nei versi che concludono la poesia non ci sono più azioni, ma sono date tre qualità della ballerina e questi versi si possono immaginare collegati ai primi, quelli in cui è annunciato il soggetto ed è indicata la caratteristica che più la distingue dagli altri uccelli. In questo modo abbiamo tutte le azioni, tutti i movimenti, a terra e in aria, come immessi in un inciso o, se si vuole usare un'altra immagine, in una cornice che mette meglio in evidenza la loro forza, la loro energia. C'è poi anche un inciso vero e proprio, un passaggio fra parentesi prima dei versi finali. Passaggio che garantisce che in questo libro si troveranno testi di un poeta che non dimentica la commistione fra la grazia e «il sudicio e lo scuro». E, come il lettore attento scoprirà – sembra quasi che nel caso di un lettore di poesia non si possa pensare alla disattenzione – altre mescolanze. Altre ricchezze di contenuti e altre forme giuste ed efficaci per quei contenuti.



ZENO FILIPPINI – *Tötholz mit Moosbewuchs* (2016)

Ripartire dal testo. Intervista a Luca Serianni

Una calda mattina di ottobre, Università di Roma La Sapienza. Il bianco marmo degli edifici contrasta meravigliosamente con l'azzurro del cielo. Salgo le scale della Facoltà di Lettere e Filosofia e incontro il Professor Luca Serianni, appena uscito da una sua lezione di Storia della lingua italiana. Mi accoglie con un franco, cordiale sorriso e mi precede nel suo studio. Tra scaffali colmi di libri, nel silenzio della facoltà semivuota a quell'ora, ci sediamo alla sua scrivania...

INTERVISTE

Da diversi decenni l'italiano è diventato una lingua di comunicazione di massa: parliamo, scriviamo, comunichiamo quotidianamente in italiano. Tuttavia l'impressione di molti è che gli italiani parlino una lingua poco ricca, poco espressiva, a volte sgrammaticata e appiattita sulle formule del parlato. Si tratta di un eccessivo allarmismo o c'è qualcosa di più?

*Intanto distinguerei la dimensione della lingua da quella della cultura: sono due aspetti diversi, anche se hanno una serie di importanti contatti. Dal punto di vista della lingua, e soprattutto della lingua parlata, il codice è largamente condiviso e le persone che parlano in territorio italiano o nel Canton Ticino lasciano al massimo trasparire la macroarea di provenienza, ma niente di più. Dal punto di vista della cultura, invece, si nota indubbiamente una riduzione di quelli che chiamerei gli spazi colti, e questo non tanto dal punto di vista delle cosiddette sgrammaticature, che in realtà o non sono tali o sono fenomeni di lunghissima gittata (come la riduzione del congiuntivo rispetto all'indicativo, tanto per citare un esempio classico spesse volte ripetuto) ma proprio nella ricchezza del lessico, e nel lessico astratto in particolare. Molti studenti, anche bravi, non sanno cosa vuol dire una parola come *abbiente*, per esempio, o verbi tipici della struttura argomentativa come *evincere*, *dirimere*, *inferire*, verbi cioè che non sono importanti da un punto di vista astrattamente letterario ma per la loro rilevanza nelle tecniche di argomentazione. Quindi da questo punto di vista certamente il bilancio presenta delle zone d'ombra.*

A cosa imputerebbe questo fenomeno? Faccio alcune ipotesi che vanno per la maggiore: l'uso dilagante dei *social media*, la poca familiarità con la lettura...

Possiamo individuare cause di vario tipo ma mi concentrerei sulla scarsa familiarità con la lettura, e in particolare con la lettura cartacea. Il giornale è una palestra linguistica di prim'ordine e il fatto che anche gli adulti non lo leggano più e spesso non lo sostituiscano nemmeno con la lettura sul tablet (abitudine ancora molto marginale) segna il distacco della lingua parlata rispetto alla lingua scritta, alla lingua che troviamo normalmente in un articolo di fondo. Il fenomeno non riguarda soltanto l'Italia, converrà ricordarlo, e la ragione di questo allontanamento dalla lettura distesa, cartacea, è abbastanza evidente: nella giornata tipo di un giovane, ma anche di un adulto acculturato, pesa il rapporto con la lettura mediata dal computer, la posta elettronica, la connessione continua, i social. Si ha meno tempo per la lettura tradizionale, per ciò che la lettura ha, o aveva, di caratteristico, e cioè la possibilità di riflettere e ragionare con calma su ciò che si sta leggendo. Attenzione, non sto facendo una particolare denuncia ma una semplice constatazione: oggi, quando leggiamo ad esempio la posta elettronica, pratichiamo una lettura rapida per arrivare subito al succo del messaggio. Ben diversa è la lettura riposata di un libro o di un testo complesso, con tutto ciò che questo comporta in termini di perdita di determinati saperi, di determinate competenze anche linguistiche. Oggi si scrive e si legge molto, ma lo si fa in funzione di una necessaria immediatezza, senza lo spessore caratteristico della scrittura o della lettura stratificata.

La scuola è un organismo istituzionale deputato a porre rimedio a questo tipo di difficoltà. Lei ritiene che la scuola abbia delle responsabilità?

Io ho una certa conoscenza dei licei ticinesi che sono di qualità media alta e vantano insegnanti particolarmente motivati e sensibili ad aggiornarsi. Forse però, in generale, a scuola non si insiste sufficientemente sulla lettura che chiamerei di alta divulgazione e che potrebbe essere oggetto di specifici esercizi. Mi riferisco a saggi, articoli di geopolitica, di storia economica, di storia della scienza, cioè ad ambiti linguistici e culturali che hanno molta importanza non soltanto per rendere l'alunno consapevole del mondo in cui vive, ma anche per arricchirne il bagaglio lessicale.

Forse proprio sul terreno delle applicazioni, degli esercizi, si dovrebbe insistere di più su questo tipo di testi, e dal momento che la scuola ha un tempo definito che non può essere dilatato oltre una certa misura, bisognerebbe sacrificare, per quanto riguarda la grammatica italiana, le parti puramente teoriche che non hanno una effettiva ricaduta nella comprensione reale dei meccanismi linguistici e nell'affinamento della loro padronanza da parte degli studenti.

Nel suo libro *Prima lezione di grammatica* lei parte dal testo come unità di misura di riferimento nell'insegnamento linguistico, operando di fatto un ribaltamento virtuoso rispetto alle grammatiche tradizionali che espongono gli argomenti a partire dalla fonologia, la morfologia, la sintassi. Nel suo libro i primi argomenti trattati sono la coerenza e la coesione testuale, i coesivi e i connettivi, e solo alla fine anche il nome e il verbo. Perché questa impostazione?

Perché a me sembra che la dimensione del testo sia assolutamente quella più produttiva per entrare nel fenomeno lingua. La dimensione della linguistica testuale è poco tassonomica, e consente di riguadagnare tutta una serie di classificazioni che altrimenti rischiano di essere puramente fini a se stesse, come ad esempio quelle tradizionali dell'analisi logica, dove spesso si riscontra la tendenza a classificare tutti i complementi indiretti con etichette molto discutibili, e nella migliore delle ipotesi modellate su una lingua diversa dalla nostra, il latino. Inoltre la linguistica testuale permette di guardare al testo nel suo concreto farsi. Dobbiamo pensare che qualunque enunciazione di senso compiuto è un testo, dalla scritta «Uscita» alla Divina Commedia, dunque è interessante riflettere sui meccanismi che rendono questi due enunciati, così diversi tra loro, egualmente dotati di dignità testuale, di capacità di comunicare qualcosa.

INTERVISTE

Quale è secondo lei un'alternativa valida ai difetti di un'eccessiva tassonomia?

Una delle proposte alternative più interessanti rispetto alla grammatica tradizionale è la grammatica valenziale, fondata sulle valenze, cioè sugli argomenti che servono a saturare un verbo. Tuttavia questa proposta, se applicata in modo sistematico, rischia, almeno secondo me, gli stessi difetti della tassonomia tradizionale. E qui non posso non fare un esempio: il verbo viaggiare. Si dice giustamente che sia un verbo monovalente, come quasi tutti i verbi intransitivi, perché per saturarlo occorre solo l'espressione di un soggetto, chi viaggia. Però non è difficile immaginare un contesto reale in cui il verbo resta incompleto se noi non aggiungiamo altri elementi circostanziali. Immaginiamo un dialogo tra due persone in cui Anna dica a Paolo: «Non metterti in viaggio con questo tempo!» e Paolo risponda semplicemente: «Io viaggio». In questo caso la risposta non sarebbe soddisfacente, non avrebbe nessun senso. Per rispondere in modo adeguato Paolo dovrebbe dire: «Ma io viaggio in treno!» intendendo di non avere il problema della strada bagnata, o della macchina che slitta, o della scarsa visibilità. Ecco allora, viaggiare è un verbo monovalente che però nella concreta realtà di un qualunque esempio ha bisogno di un altro elemento che ha la stessa dignità di argomento, perché se non lo esprimiamo, la frase non ha nessun senso o ne ha uno diverso. La semplice risposta: «Io viaggio» potrebbe significare: «Non mi importa niente del

maltempo e dei rischi che comporta, io penso a viaggiare» cioè appunto una frase dal significato del tutto diverso. Dunque è importante calare qualunque comunicazione linguistica in un contesto comunicativo.

Nel suo libro *L'ora di italiano* c'è un paragrafo sugli aggettivi determinativi, che lei propone di classificare in maniera diversa: aggettivi pronominali e numerali. Perché?

Perché l'aggettivo vero e proprio è quello qualificativo! Semmai all'interno di questa categoria di aggettivi possiamo forse riconoscere un'altra che spesso viene un po' disattesa nell'insegnamento pratico, quella degli aggettivi di relazione, cioè gli aggettivi che indicano semplicemente il riferimento alle qualità di un nome: se io dico sole, posso avere solare, se dico Zurigo posso avere zurighese. Questi sono aggettivi di relazione, sono molto importanti e molto comuni, e offrono anche (ad esempio solare) la possibilità di una distinzione: solare è un aggettivo di relazione se io penso alla luce solare, ma diventa invece un aggettivo qualificativo se io intendo dire, come oggi si fa in misura forse un po' ripetitiva, una persona solare, aperta, cioè di carattere socievole ed estroverso. Quanto agli aggettivi determinativi, questa etichetta copre in realtà aggettivi molto diversi, perché è difficile trovare un contenitore comune per il numerale, il possessivo, e tutti gli altri che fanno riferimento al pronome. Classificandoli come aggettivi pronominali, noi otteniamo un piccolo guadagno da un punto di vista strettamente didattico, perché non introduciamo un'altra categoria ma ci limitiamo a combinare le due categorie degli aggettivi e dei pronomi, riuscendo a rimanere nell'ambito delle tradizionali parti del discorso senza complicare inutilmente le cose. Ecco, questa è la semplice ragione della mia proposta.

Oggi, per lo studio della grammatica, spesso si utilizzano testi che sembrano quasi approfondimenti universitari nei quali ogni argomento viene analizzato sistematicamente. Spesso poi l'insegnamento grammaticale si ripete quasi identico da un ciclo scolastico all'altro. Pensando alle scuole medie, visto che la grammatica è una questione di scelte, come sfortirebbe questo bagaglio enorme di informazioni mirando alla didattica?

Beh, intanto come lei diceva c'è un problema di distribuzione del programma nella scuola media di primo grado e nel biennio della sezione successiva: è vero che i testi sono spesso intercambiabili, si fa lo stesso percorso e lo si fa spesso con ricchezza di dati eccessiva alle medie. Secondo me, nella scuola media bisognerebbe insistere su alcuni concetti obbiettivamente fondamentali. Per restare all'analisi logica, pensiamo al concetto di soggetto, che non è affatto ovvio e che va illustrato, spiegato, e anche problematizzato.

Il soggetto in italiano occupa spesso il primo posto ma sappiamo che questa non è una regola, se io dico: «Arrivano i nostri» il soggetto è posposto, e allora occorre spiegare perché il soggetto può essere posposto, quando, cosa vuol dire questa postposizione? Sono tutte domande che richiedono tempo e agio per essere svolte. Nella scuola media bisognerebbe familiarizzarsi con la lingua attraverso la lettura di testi vari e l'arricchimento del lessico, e dedicarsi anche all'attivazione di altre aree latamente grammaticali che spesso sono un po' trascurate, come per esempio i meccanismi di formazione delle parole. Questi sono meccanismi che gli italofoeni interiorizzano fin dai primi anni, sono connaturati, ma è importante che vengano trattati. È un dato che mi sembra interessante perché la riflessione linguistica, dunque la teoria, dovrebbe partire in primo luogo dall'esperienza diretta dell'alunno e dovrebbe riguardare quello che lui già sa, o già dice spontaneamente, portando però l'allievo a rendersi conto del perché, di che cosa c'è dietro, di qual è la struttura che alimenta la lingua già posseduta.

Gianni Rodari sosteneva che dall'errore linguistico si può imparare divertendosi. La cosiddetta ludolinguistica può essere utilizzata per attivare la riflessione sulla lingua?

INTERVISTE

La ludodilinguistica è una branca che è stata coltivata soprattutto da un linguista italo-canadese, Tony Mollica (a lui si deve il termine ludolinguistica) con l'idea di insegnare l'italiano a studenti non italofoeni. Dunque parliamo di esperienze di didattica dell'italiano come lingua seconda. Ma la sua tecnica può essere variamente declinata, l'idea è quella di presentare degli esercizi che siano meno stranianti delle tradizionalissime frasi, spesso artificiali, fittizie, che si trovano nelle grammatiche.

Come si può promuovere l'arricchimento del lessico? È utile fare affidamento su liste di parole da imparare a memoria?

Anche il lessico si presta ad essere insegnato con i giochi. Per esempio, a partire da frasi assolutamente elementari ci si può rendere conto del perché io posso impartire un ordine ma non posso impartire un consiglio. Questa differenza è ovvia per un adulto, che non direbbe mai impartire un consiglio, ma non lo è affatto per un apprendente adolescente. Quindi occorre far capire perché ci sono restrizioni di questo tipo, in italiano come in tutte le altre lingue.

Poi può essere utile soffermarsi su alcune aree sinonimiche (solo alcune per carità!) particolarmente importanti, quelle per esempio di verbi come dire o parlare, oppure parole come vecchio, antico, vetusto, obsoleto, anziano. Ecco, facciamo l'esempio di anziano che credo si abbastanza adatto ad una scuola media. Anziano è una

parola che in linguistica ha il tratto semantico + umano, quindi lo diciamo di una persona, abbiamo già qualche difficoltà a dirlo di un animale, ma certamente non lo diremmo di una cosa. Dunque, se voglio dire che una chiesa, intesa come edificio, è antica, non posso dire che è una chiesa anziana. E qui scatta la riflessione che mi sembra utile proporre: se io dico una chiesa anziana, il mio ipotetico interlocutore cercherà di dare un'interpretazione, e in questo caso l'interpretazione sarà che la parola chiesa in questo caso indichi non l'edificio ma l'insieme del clero, come a dire, quella italiana è una Chiesa anziana; allora in questo caso la parola chiesa recupera il tratto + umano e indica l'insieme dei religiosi, significando che l'età media dei religiosi è alta. Questa riflessione preliminare è abbastanza importante quando poi passiamo alla didattica della lingua e del lessico in particolare. Partendo dalle parole che tutti sanno, come anziano, che è una parola di uso comune, si può verificare quali possano esserne le escursioni. Questo è un meccanismo che secondo me può dare qualche frutto, accanto a quello dell'apprendimento per osmosi durante la lettura di un testo: uno legge e impara una serie di parole. Però è anche vero che non possiamo scegliere i testi di lettura sulla base della ricchezza lessicale, per la lettura ci sono altri parametri più importanti che contano, mentre gli esercizi possono essere mirati e molto efficaci.

È vero che la punteggiatura non si può insegnare? Ed è vero che oggi la si usa con un grado di semplificazione sempre maggiore?

Sulla punteggiatura ci sono almeno due cose da notare. La punteggiatura nell'uso scritto comune tende effettivamente a ridursi al punto e alla virgola (oltre che ai punti interrogativo ed esclamativo) sacrificando segni di punteggiatura intermedia come il punto e virgola e i due punti, che possono avere invece un valore argomentativo importante e che pertanto non vanno trascurati. Se io dico per esempio: «So che Lucia sta passando un brutto periodo: l'ho vista molto giù», qui i due punti hanno un valore testuale. Un buon esercizio, come si fa nei test Invalsi, sarebbe quello di chiedere di sostituire i due punti con un connettivo: «So che Lucia sta passando un brutto periodo, infatti l'ho vista molto giù». Quanto all'abuso delle virgolette metalinguistiche, il parlare tra virgolette, è un uso che sta dilagando e che andrebbe ridimensionato perché molto spesso mostra acerbità, insicurezza linguistica, cioè si mettono tra virgolette anche parole ed espressioni molto comuni che non avrebbero bisogno di nessun segnale, oppure, viceversa, si mettono tra virgolette espressioni che non funzionano e che non possono riacquistare una loro verginità attraverso le virgolette. La punteggiatura non va trascurata, la componente soggettiva c'è ma non va enfatizzata e ancora una volta, se guardiamo alla punteggiatura di una prosa sorvegliata, normalmente vediamo come questa sia ben rispettata.

Nel suo saggio sulla didattica del testo argomentativo, *Leggere, scrivere, argomentare*, lei ha scelto unicamente articoli di giornale. Perché?

Quando prendo in considerazione il giornale non mi riferisco soltanto ad articoli di politica interna o internazionale, ma mi riferisco al giornale inteso in senso lato, dunque certamente il quotidiano, ma anche per esempio i supplementi, i settimanali, da «Io donna» a «Sette» al «Venerdì di Repubblica». Offrono articoli su temi vari che possono essere molto interessanti per i ragazzi, e poi sono spesso anche molto brevi, quindi si prestano ad essere utilizzati come testi didattici. Inoltre, e in particolare dal punto di vista testuale, gli articoli di giornale sono spesso molto ben concepiti: si parte da un dato, lo si sviluppa consequenzialmente. Gli articoli sono scritti bene perché il giornalista non potrebbe permettersi di scrivere qualcosa senza capo né coda. Imparare a svolgere un discorso, cominciare in un certo modo, finire con una determinata conclusione, è importante.

Per la didattica della scrittura, ma non solo, lei ha insistito moltissimo sull'utilità del riassunto...

È vero, il riassunto potenzia come forse nessun'altra prova scritta una serie di competenze. Intanto per fare il riassunto bisogna capire il testo di partenza, fatto che non è del tutto ovvio, e capire significa anche capire quali sono gli elementi fondamentali e quelli che invece possiamo trascurare, significa dunque gerarchizzarli, ed essere in grado di farlo in modo autonomo. Si può anche prevedere una consegna aggiuntiva al riassunto: non usare più di tre parole di seguito tra quelle presenti nel testo, obbligando quindi lo studente a riformulare le frasi, a cambiarle. Se ridimensioniamo l'idea del tema come palestra della libera fantasia dell'alunno, scopriamo che il riassunto ha una capacità straordinaria di disciplinare l'uso della lingua. Il tema è uno strumento educativamente molto importante, ma dal punto di vista linguistico occorre riconoscere che l'esperienza del riassunto è molto formativa.

I classici a scuola possono favorire l'insegnamento della lingua? E che cos'è un classico?

Tra le varie definizioni ricorderei quella di Calvino, che è molto felice: un classico è un testo che ha sempre qualcosa da dire, qualcosa da dirci; un classico è un testo in cui scopriamo sempre qualcosa di nuovo. Se questo non fosse vero non si spiegherebbe l'interesse non solo degli studiosi ma anche del largo pubblico per esempio per Dante, un autore su cui è stato scritto tantissimo ma che continua ad esercitare una grande attrattività. E poi il classico è un po' la memoria storica di una comunità linguistica, e questo spiega il fatto che alcuni autori siano più classici di altri. Dunque, certamente,

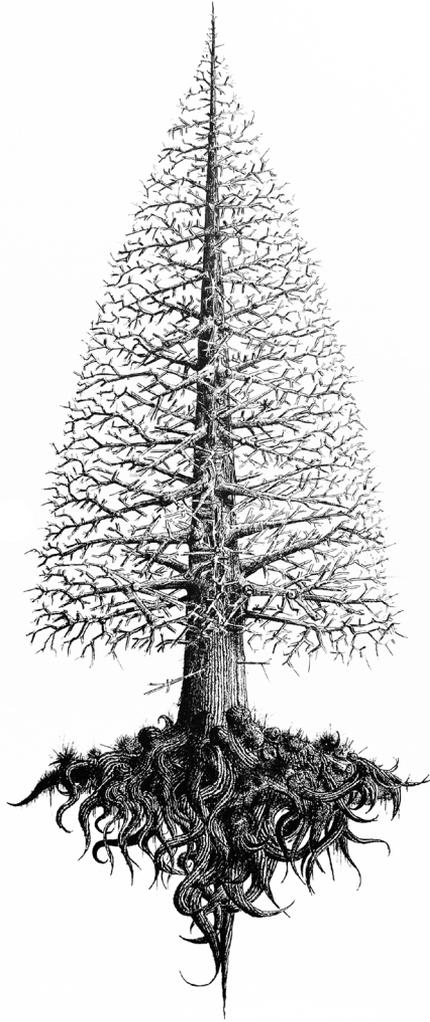
anche a scuola il contatto con i classici può essere molto produttivo, ovviamente con tutte le prudenze didattiche che questi testi richiedono. Il classico ha anche la capacità di suscitare emozioni, riflessioni, educare al sentimento, insomma ha delle funzioni pedagogiche, oltre che storico-culturali, notevoli, e quindi va presentato a scuola in una certa misura, e naturalmente nella lingua originale. Io sono molto contrario all'idea di studiare i testi italiani in traduzione o di studiarli non direttamente. Le racconto un aneddoto: guardando in internet per curiosità ho letto i programmi di un liceo di una grande città del nord Italia e ho scoperto un programma su Dante così formulato: sono stati letti i seguenti canti, degli altri è stato studiato il contenuto e le note. Ora, questa a me sembra un'aberrazione! Già del contenuto forse possiamo fare a meno ma studiare le note senza il testo è veramente una cosa assurda. Questo va evitato a tutti i costi. Eppure, si trattava di un liceo classico di una grande città del nord, non sono andato a pescare chissà quale sperduto esempio della provincia più lontana.

Un canone della letteratura del Novecento (in particolare del secondo)?

Io non ho un'idea di canone del secondo Novecento, ma farei un'altra riflessione didattica, cioè è assolutamente giusto che l'insegnante faccia trasparire nelle sue scelte i propri gusti. Mentre è abbastanza ovvio dire che Dante, o Leopardi, non li puoi saltare, è anche giusto che l'insegnante possa lasciare una traccia, un'impronta del proprio gusto personale, persino qualche volta nel senso dei propri tic, o delle fissazioni su certe cose. È giusto. Perché, come mi è capitato altre volte di ribadire, se all'alunno deve essere assolutamente garantito un trattamento di alta professionalità, pretendere che le cose che imparerà, che gli stimoli che riceverà, siano gli stessi che riceverebbe se avesse un altro insegnante, beh, questo non è possibile. La personalità di ogni insegnante sottolineerà di volta in volta delle cose diverse.

Del Novecento cosa le piace?

Per fare solo un nome: Dino Buzzati, oggi un po' trascurato dai critici.



ZENO FILIPPINI – *An imaginary tree* (2016)



ZENO FILIPPINI – *Fantastische Eiche III* (dettaglio, 2018)

Blondes / Bionde

(nella traduzione di Matteo Veronesi)

Laure K. Phoenix, pseudonimo di Pascale Kukawka, parigina, formatasi alla Sorbonne, è autrice di poesie e testi teatrali (uno dei quali, *Jours d'été*, rappresentato in una rassegna della Comédie-Française). Traduco ora alcuni brevi passaggi del suo primo romanzo, *Blondes*, edito da L'Harmattan alla fine del 2013. Anche nel romanzo, la scrittura dell'autrice ha quella stessa essenzialità venata di poesia, quella stessa secchezza punteggiata di silenzi evocatori, di enigmi suggeriti e sfiorati, di sentimenti e sensi taciuti e intuìti, che contraddistinguono il suo teatro e i suoi versi. Viene in mente *l'école du regard* per la scrittura rapidissima, a schegge, frammenti, inquadrature cangianti, che quasi mimano i tratti del pennello o il susseguirsi dei fotogrammi cinematografici. E certo uno dei nomi che si potrebbero fare (anche per il legame fra scrittura narrativa e rappresentazione teatrale, e per l'idea della sofferenza e della morte che si mescolano, come per unità degli opposti, al piacere nella passione amorosa) è quello di Marguerite Duras (penso ad esempio a *Les yeux blues cheveux noirs*). I personaggi, come in quelle pagine, si spingono fino «all'estremo limite del mondo là dove i destini svaniscono, dove non sono più sentiti come personali e neppure forse umani». Eppure, sulla scena del testo narrativo (non rappresentata, né presupposta, non implicita nello statuto della scrittura, ma piuttosto evocata e suggerita alla mente del lettore dal tessuto stesso, e dallo sguardo, del discorso, come tratteggiata e descritta e illuminata dalla voce fuori campo della narrazione), sembra infine affacciarsi, inattesa, la speranza di una nuova vita: speranza che riscatta, in modo quasi disperatamente ironico, il buio della follia e la fiamma del dolore. Rapidissime ellissi narrative, unite ad una straordinaria capacità di sintesi, di sottinteso e di allusione, rendono possibile un difficile e prezioso equilibrio fra racconto e poesia in prosa, stratificata e scavata evocazione memoriale e fulminea illuminazione lirica.

INTERSEZIONI

Matteo Veronesi

Fin.

Quarante-deux centimètres. Une fente longue et verticale dans le châssis en bois blanc de la porte-fenêtre, en haut, à droite. Quarante-deux centimètres, ce pourrait être la taille d'un enfant à la naissance, un peu petit sans doute, prématuré peut-être, la moyenne se situant entre quarante-cinq et cinquante-cinq centimètres. Quarante-deux centimètres, le bois ouvert que je contemple sans ne pouvoir en détourner les yeux. Je ne connais pas la taille d'un enfant à la naissance, je n'ai pas d'enfant. J'ai recopié ce que j'ai lu. J'ai tout raté. Ma vie professionnelle, ma vie amoureuse. Je suis seule. Je n'ai jamais vécu seule. Une bête ou un homme, parfois les deux. Plusieurs fois. Une bête toujours, voire deux. Mes chattes sont mortes, elles étaient deux. Elles étaient vieilles, elles étaient sœurs.

J'ai aimé un fou.

Fine.

Quarantadue centimetri. Una fenditura lunga e verticale nel quadro di legno bianco della porta a vetri, in alto, a destra. Quarantadue centimetri, potrebbe essere la dimensione di un bambino appena nato, certo un po' piccolo, prematuro forse, dato che la media è fra quarantacinque e cinquantacinque centimetri. Quarantadue centimetri, quel legno ferito che contemplo senza riuscire a distogliere lo sguardo. Non conosco la dimensione di un bambino appena nato, non ho figli. Ho copiato quello che ho letto. Ho sbagliato tutto. La mia vita professionale, la mia vita amorosa. Sono sola. Non sono mai vissuta sola. Un animale o un uomo, a volte entrambi. Più volte. Un animale sempre, a volte due. Le mie gatte sono morte, erano due. Erano vecchie, erano sorelle.

Ho amato un pazzo.

INTERSEZIONI

Tu es maintenant debout, tu hurles, je te demande de partir, de rentrer chez toi, je prépare tes affaires, tu appelles ton père, que peut bien faire ton père, tu me menaces, tu parles de moi à ton père comme d'une «chose!», je suis devenue une chose, une chose que l'on peut casser comme ma sœur le faisait avec ses poupées, elle leur arrachait la tête puis les membres, j'ai toujours eu peur des baigneurs et autres poupées probablement à cause du sort qui leur était réservé, tu claques une des portes-fenêtres, la vitre est toujours là pourtant je sais que tu l'as cassée mais j'ignore encore où. Je prends mon sac, j'ouvre la porte, tu es toujours avec ton père, tu gesticules, «cette chose mais oui papa!!!», tu hurles encore, je referme la porte. Tu es chez moi, je ne plus y être. Quand nous vivions ensemble, à minuit ou à six heures du matin, hiver comme été, j'arpentais les rues du quartier. J'attendais que tu te calmes. La folie ne connaît pas les saisons.

Tu n'as plus rien d'humain.

Ora sei in piedi, urli, ti chiedo di andartene, di tornare a casa tua, metto a posto le tue cose, chiami tuo padre, cosa può fare tuo padre, mi minacci, parli di me a tuo padre come se io fossi una cosa, sono diventata una cosa, una cosa che si può rompere come mia sorella faceva con le sue bambole, staccava loro la testa poi le membra, ho sempre avuto paura dei bambolotti e delle bambole forse a causa della sorte che li attendeva, sbatti la porta a vetri, il vetro è sempre là ma so che l'hai rotto, non so ancora in che punto. Prendo la mia borsa, apro la porta, sei sempre con tuo padre, gesticoli, *questa cosa ma sì papà!*, urli ancora, richiudo la porta. Sei a casa mia, io non posso più starci. Quando vivevamo insieme, a mezzanotte o alle sei del mattino, d'inverno come d'estate, percorrevo le vie del quartiere. Attendevo che tu ti calmassi. La follia non conosce stagioni.

Non hai più nulla di umano.

INTERSEZIONI

Je ne sais plus ce qui m'unit à toi. Je ne connais rien de ce lien puissant et immémorial. Il me réduit en esclavage. Je t'aime et je m'anéantis.

Je repense à ces temps heureux et bénis, blancs comme des ciels d'hiver où l'or du soleil devient rose, à nos étreintes douces et calmes, à nos ventres amoureux, à tes cris de jouissance, à notre sauvagerie, à ta beauté.

Où tout cela s'est-il enfui?

J'aurais donné ma vie pour que tu puisses être heureux, que nous puissions l'être ensemble. Je t'ai donné ma vie. Je suis vivante.

Une heure, dans mon lit, les draps sont glacés. Tu n'es plus là.

Non so più cosa mi unisca a te. Non conosco nulla di questo legame potente e immemoriale. Mi riduce in schiavitù. Ti amo e mi annienti.

Ripenso a quei tempi felici e benedetti, bianchi come cieli d'inverno dove l'oro del sole si fa roseo, ai nostri abbracci dolci e quieti, ai nostri ventri pieni d'amore, alle tue grida di gioia, alla nostra follia, alla tua bellezza.

Dov'è fuggito tutto questo?

Avrei dato la vita perché tu potessi essere felice, perché potessimo esserlo insieme. Ti ho dato la vita. Io sono viva.

Un'ora, nel mio letto, le lenzuola sono gelide. Non ci sei più.

INTERSEZIONI

Tu ne m'appelleras plus.

Tu as marqué de ton sang les dalles vertes de la cuisine. Sang sur eau. Veines ouvertes, le dix-huit, Maison-Blanche, Bichat. Trois tentatives, une seule avec moi, le chantage constant. On n'y peut rien. Personne. J'ai signé, pour cette fois seulement. Boulevard Ney, deux heures du matin, ta main dans la mienne, un oiseau. En immersion. Je marche dans la nuit.

Je suis devenue ton pire ennemi. Vivante. Insupportable. Tu me veux folle et internée.

Tu rejoindres dans ces zones indéfinies, no man's land, borderline, terres en friche, infinies, approchées, inconnues.

Tu m'as tant aimée, je le sais, tu me veux heureuse même avec un autre homme. «J'ai fait ce que j'ai pu». Dévastation, je hurle! La douleur.

Anéantie.

Non mi chiamerai più.

Hai marchiato con il tuo sangue le piastrelle verdi della cucina. Sangue sull'acqua. Vene aperte, le sei di sera, Maison-Blanche, Bichat. Tre tentativi, uno solo insieme a me, il costante ricatto. Non si può fare nulla. Nessuno. Ho firmato, per questa volta soltanto. Boulevard Ney, le due del mattino, la tua mano nella mia, un uccello. Sommersi. Cammino nella notte.

Sono divenuta il tuo peggior nemico. Viva. Insopportabile. Tu mi vuoi folle e rinchiusa. Raggiungerti in quelle zone indefinite, terra di nessuno, linea di confine, campi inariditi, infiniti, vicini, ignoti.

Mi hai tanto amato, lo so, mi vuoi felice anche con un altro uomo. «Ho fatto ciò che ho potuto». Devastazione, grido. Il dolore.

Annientata.

INTERSEZIONI

Paris. Enceinte de sept mois enfin presque, dans dix jours. Deux petites filles! Mon ventre lourd, beau, plein. Mes petites jouent, font des bonds, déjà si différentes.

Les jours passent, les semaines, au grès du vent et du soleil, un soleil d'été planté haut, le ciel infiniment bleu. La vie s'étire comme par paresse, mes jambes de plomb. De l'eau partout, encore et encore.

Je vous parle, des arbres et du ciel, de sa lumière, la vie à l'étroit de plus en plus. Je suis trois. Trois cœurs qui battent, ensemble ou pas, parfois, rarement, mon corps qui en contient deux autres, l'œuvre de chair à son apogée!

Je ne peux plus quitter Paris, j'espérais, le bord de mer, les bateaux en partance pour les îles, les pieds sur le sable.

Nous irons ensemble. Ibiza, sa terre rouge, ses forêts de pins aux essences multiples, ses eaux turquoises, votre terre, la mienne, mains dans la main, l'horizon devant. Nous irons.

Je suis en eau, mon ventre une piscine, mes jambes douloureuses. «Les Seychelles!» me dit le professeur G. «Dites-leur que l'hôtellerie sera encore meilleure dehors!». Vous ne voulez pas me quitter, moi non plus. Nous flottons toutes les trois.

Je patiente.

Et puis un matin, on m'ouvre le ventre, cicatrice indélébile. Vous êtes là. Vous êtes deux, vous êtes sœurs.

Blondes.

Parigi. Incinta di sette mesi infine, quasi, fra dieci giorni. Due bambine! Il mio ventre gonfio, bello, colmo. Le mie piccole giocano, sobbalzano, già così diverse.

I giorni passano, le settimane, in balia del vento e del sole, un sole d'estate piantato in alto, il cielo infinitamente azzurro. La vita si distende come per pigrizia, le mie gambe di piombo. Acqua dappertutto, ancora e ancora.

Vi parlo, degli alberi e del cielo, della sua luce, la vita sempre più alle strette. Sono tre. Tre cuori che battono, insieme oppure no, a volte, di rado, il mio corpo che ne contiene altri due, l'opera di carne al suo culmine!

Non posso più lasciare Parigi, speravo, sulla riva del mare, i battelli in partenza per le isole, i piedi sulla sabbia.

INTERSEZIONI

Andremo insieme. Ibiza, la sua terra rossa, le sue foreste di pini dalle essenze molteplici, le sue acque turchesi, la vostra terra, la mia, mano nella mano, l'orizzonte davanti. Andremo.

Sono in acqua, il mio ventre una piscina, le mie gambe doleranti. «Le Seychelles!» mi dice il professore G. «Dica loro che il soggiorno sarà ancora più bello fuori!» Non volete lasciarmi, io neppure. Galleggiamo tutte e tre.

Paziento.

E poi una mattina, mi aprono il ventre, cicatrice indelebile. Siete là. Siete due, siete sorelle.

Bionde.

Cinque poesie

(nel dialetto di Sirmione)

*Scundit nel sò luntà
sota la tera, zo zo,
nel sem sgiuf del sò spetà
che ghe se spaches
la scorsa per bötà,
nel negher el ciücia
chèl che nisü sa.
Gna lü. L'empararà
furma e culur, i sò,
chèl che gh'è tocat.
Per chèl sota la grösta
de tera za el se lasa nà
per el sò fiur
splendur scundit
che nel sò dé, de bot,
a l'aria, en böt el s-cioparà.
Che ries mia, sö lü,
el düer de 'n qualc calcagn.*

Nascosto nel proprio lontano
sotto terra, giù giù,
nel seme gonfio d'attesa
che gli si spacchi
la buccia per germogliare,
nel nero succhia
ciò che nessuno sa.
Neanche lui. Imparerà
forma e colore, i propri,
quelli che sono toccati a lui.
Per quello sotto la crosta
di terra già si lascia andare
per il proprio fiore
splendore nascosto
che nel suo giorno, di botto,
all'aria, in germoglio deflagrerà.
Che non arrivi, su lui,
il duro di un qualche tallone.

INEDITI

*Se m'enzenoce
vegnendo chí a dacquà
el tò giardì sarat
la sponzi fin al sanc
la tò curuna de spi
dal picol pomagrà
che te cres sura.
I laer fericc
sö te i cula
picole gose rose
le vé zo a 'ncontrat.
I cret, i laer, de dà
per chel poc de sanc,
ma i vé a domandà
chel vero-per-du
che l'era stat asé
e no l'è pö stat.*

Se mi inginocchio
venendo qui ad irrigare
il tuo giardino chiuso
punge fino al sangue
la tua corona di spini
dal piccolo melograno
che su te cresce.
Le labbra ferite
su te colano
piccole gocce rosse
scendono ad incontrarti.
Credono, le labbra, di dare
per quel poco di sangue,
ma vengono a domandare
quel vero-per-due
che era bastato
e non è più stato.

INEDITI

*Ma quat el me bofà
en poca aria
schisa, a stofegam
a l'orba sciüra, nando
senza pudì fermam
e pò 'na svolta
sul da 'nduinà.
Sul el respir el paria
dentà pö larg
come se 'l ciel el fös
vignit zo, pö 'n bas,
fin nei pulmù,
aria lü d'oter fiat
sempre pö fond,
come la pena
la podes smorsas.*

*El senza merit
völel pröa a das?*

Ma quanto il mio ansimare
in poca aria
schiacciata, a soffocarmi
alla cieca, andando
senza potermi fermare
e poi una svolta
solo da indovinare.
Solo il respiro pareva
diventare più largo
come se il cielo fosse
sceso più in basso,
fin nei polmoni,
aria lui d'altro fiato
sempre più fondo,
come se la pena
potesse spegnersi.

Il senza merito
vuole provare a darsi?

INEDITI

*Vist e ricordat aca
se pode mia fidam
de occ che i sà el sbagliat
e i la 'ndrisa mia.
I metaró söl piat
com'ó vist a 'n altar.
Da là oter el vardà.
Là, vergot la sa
che l'orba che la 'l tas
en del sò scür sgrandat
nei vöcc avercc en front
che la scond mia.
Buna l'è de dunàl
chel sò vergot de sant,
lüs che capie mia
e 'l tegne el me sbagliat
e vo con el me dan
che 'l guaris mia.*

Visto e ricordato anche
se non posso fidarmi
di occhi che conoscono l'errato
e non lo raddrizzano.
Li metterò su un piatto
come ho visto ad un altare.
Da là altro il guardare.
Là, qualcosa sa
quella cieca che lo tace
nel suo buio allargato
nei vuoti aperti in fronte
che lei non nasconde.
Capace è di donarlo
quel suo qualcosa di santo,
di luce che non capivo
e lo tengo il mio errato
e vado con il mio danno
che non guarisce.

INEDITI

*E l'è la vita
en del sò specias
con 'na qualc crepa otra
che la vöi mia spiegas
e la me lasa chí,
da sula, a domandam
a me e prima e pò
aca a vergü tra chèi
che i dis che i sa.
Eser curius?
el pöl aca mia bastà
se 'l vero el resta
en de 'n cristal crepat
quasi amó entrec nel bèl
anviat da 'n qualc dan.*

Ed è la vita
nel suo riflettersi
con una qualche crepa altra
che non si vuole spiegare
e lascia me qui,
da sola, ad interrogare
me e prima e dopo
anche qualcuno tra quelli
che dicono di sapere.
Essere curiosi?
può anche non bastare
se il vero resta
in un cristallo crepato
quasi ancora intero nella bellezza
avviata da un qualche danno.

INEDITI



ZENO FILIPPINI — *Quasi un faggio* (2011)

Guardando il movimento dei rami

Un senso di prodigioso stupore e di sospesa trepidazione abita questi versi di Luigi Fontanella, che sembrano nascere, come suggerisce il verso finale, dal respiro stesso delle cose: respiro «mio», ma anche respiro del mondo, come se il poeta si lasciasse accadere, abbandonandosi all'onda sovrana della vita un attimo prima che il pensiero la incardini in sequenze astratte.

Il lettore *sentirà* subito, fin dai primi versi, questo sprofondare degli occhi nel movimento ipnoticamente cullante dell'aria, in cui pare echeggiare una memoria inconscia dell'«aura dolce, senza mutamento» dell'Eden dantesco: e d'altronde l'accenno, nella quarta strofe, al «Bianco d'arpa», così come la consistenza angelica delle nuvole nella seconda, sembrano autorizzare una lettura dell'intero componimento come sogno di un luogo innocente, *naturalmente felice*.

Il trapasso, non brusco ma condotto per volute pazienti, per replicazioni intensive di parole-immagini («rami fratelli rami uccelli / [...] / nel folto verde nel folto verde») dagli occhi al sonno (seconda strofe), così come dal presente alle ere passate (sesta strofe) accentua questo stato edenico del componimento, che mantiene nondimeno – come nella ricca tradizione biblico-medievale – tutta la sua consistenza naturalistica, la sua dimensione fisica.

Il sonno è fatto della stessa materia dell'acqua, e l'entrare «piano» nella materia del sonno si traduce nella materia ancor più sottile dei sogni. L'annullamento progressivo dei vincoli di spazio e di tempo è costantemente sottolineato dall'uso, per lo più in anafora, di avverbi e di preposizioni che introducono a una dimensione leggera e vagante della percezione: «senza stanze / senza porte» (seconda strofe); «senza segni, senza connotazioni» (terza strofe); «non più sangue / non più fine / non più morte» (sesta strofe). E d'altronde è l'intera compagine espressiva, forse con un'eco delle ariette verlainiane di *Romances sans paroles*, a darsi nella forma di una ripetuta geminazione di suoni: «s'incontrano

INEDITI

s'incrociano» (seconda strofe); «limite e limine» (quinta strofe). Come se la lingua stessa si dissolvesse nella pura sonorità di una lingua originaria, pregrammaticale, in una sorta di infanzia del mondo che si ripete nell'infanzia mitica di ciascuno di noi: e a questo alluderà forse l'immagine di «quella corsa a piedi scalzi / di bambini lasciati a se stessi / bambini / che ruzzolano incoscienti ed eterni» della terza strofe.

C'è forse un'aura di surrealtà in questi versi così onirici e mollemente andanti: ma di una surrealtà colta nelle sue prime fonti storiche, forse in quelle meravigliose pagine nervaliane di *promenades* e di *souvenirs* così care, da sempre, all'autore: che qui non è però solo, ma accompagnato in ogni suo volante pensiero, e lo si intuisce dalla dedica, da una figura amorosa che impedisce – come per Nerval – di cadere nei precipizi angosciosi e tragici di *Aurélia*: l'ora e il giorno in cui questa «storia / che non nasce, che non finisce» (settima strofe) si compie, si iscrive in un orizzonte di condivisione e di dolcezza: la fraternità del mondo implica una complicità d'amore.

Giancarlo Pontiggia

Guardando il movimento dei rami

a Irene

Guardando il movimento dei rami
davanti ai miei occhi
al tremore che li anima
nel silenzio
nel vento amico
che li avvolge e li separa
rami fratelli rami uccelli
fermi in quest'aria già autunnale
nel folto verde nel folto verde

Nuvole che corrono nel cielo
s'incontrano s'incrociano
senza toccarsi
riformandosi lievi
vaporose
impalpabili nuvole
angeli leggeri e purissimi
per sempre staccati
dentro un cielo che li abita
senza stanze
senza porte
vaganti

INEDITI

L'arte del sonno che ti impadronisce
come semplice acqua
culla i tuoi non pensieri. Aria dolce
aria assente
senza segni senza connotazioni
linea invisibile che si abbassa e si alza
linea cieca e sicura
come in quella corsa a piedi scalzi
di bambini lasciati a se stessi
bambini
che ruzzolano incoscienti ed eterni

Bianco d'arpa la persistenza del sonno
in una lettera da chiudere
dentro una busta aperta

È l'ora infinita e ferma
scandisce il respiro
insistente
sotto la massa corazza
che la ricopre
incombente
limite e limine
porta alla pianura
aperta a quella immensa laguna
solitaria
dove far rinascere una diversa
esistenza

Piove piano vi entro piano
in questa pioggia che carezza le mie mani
non più corpo ma suono tenero
avvolgente
benefico
risalgo le ere
risalgo gli altri che sono stato. Annullo
ogni oggetto. Risalgo piano
fino a scomparire
nell'acqua sempre più fine
nella pioggia lieve
sottile
lenzuolo trasparente che mi avvolge
e mi fa volare. Piove piano
e vi entro piano
senza porte
ammorbidisco ogni picco ogni venatura
non più sangue
non più fine
non più morte

INEDITI

Lascia che ti spieghi
mio lettore
che ti racconti un poco questa storia
che non nasce, che non finisce
la storia di quest'amore per lo spazio
in cui ogni giorno nasco e vivo
perché
questo il luogo assegnato.
Questo
il mio respiro.

Long Island, 19 agosto 2018

Ring Circus

Pagiacchi, acrobati, domatori di belve: da questo si lasciano ammaliare Jerold e Anthonin, due giovani scapestrati, quando decidono avventatamente di unirsi a un circo itinerante in partenza. Ma la storia raccontata da David Chauvel e Cyril Pedrosa in *Ring Circus* mostra chiaramente che la vita dei saltimbanchi è ben lontana dal luccichio sfoggiato sotto i riflettori del tendone colorato. Sul percorso della lenta carovana di artisti si trovano infatti innumerevoli ostacoli: omicidi, incendi, perdite di animali, attacchi di lupi, incursioni di ladri e perfino la magia nera. Abbondano inoltre i misteri, per via di personaggi ambigui o gelosi di un passato enigmatico. Il circo prosegue il suo viaggio sempre più duro e sopporta ogni difficoltà pur di giungere a San Pietroburgo alla corte dello zar. Una volta là, credono finalmente di aver superato il momento più buio... se non fosse che la rivoluzione socialista, iniziata pochi giorni dopo il loro arrivo, infrange le speranze dei variopinti nomadi. Il finale non solo non corona gli sforzi del popolo del circo: nemmeno chiarisce tutti i misteri disseminati durante il racconto, e tantomeno segna la fine di un viaggio, che il Ring Circus è costretto per necessità a proseguire riprendendo il cammino con il presentimento di un futuro funesto. Nemmeno per le storie di Jerold e Anthonin viene fornita una conclusione; si intuisce anzi che i due amici sono proprio all'inizio della loro più

grande avventura. Questo coerentemente alla loro esperienza: se inizialmente si dimostravano spensierati e irresponsabili, infatti, grazie alla permanenza nel circo essi acquisiscono (contro ogni loro previsione) una maturità che prima scarseggiava, e alla fine del volume sono entrambi in grado di prendere le decisioni che determineranno la loro vita a venire. Ed è proprio qui che, scopertisi molto diversi, le strade dei due inseparabili amici si dividono: mentre Jerold sceglie di combattere per la causa bolscevica, Anthonin rimane con il circo, dove ha trovato una sua stabilità. Imprevedibile il destino di entrambi.

Inizialmente questo fumetto è stato pubblicato in francese in quattro volumi distinti tra il 1998 e il 2004, periodo di tempo durante il quale lo stile del disegnatore ha sviluppato notevoli cambiamenti, pur mantenendo ogni personaggio ben riconoscibile: le prime pagine esibiscono forme semplici e stilizzate definite da linee precise che rendono i volti vagamente simili a quelli dei burattini, a loro agio nell'ambientazione circense; nel corso della lettura le linee si ammorbidiscono verso uno stile più convenzionale e tondeggiante. I colori infine, cominciando pieni di vivacità e poi via via incupendosi, ubbidiscono all'atmosfera del racconto e accompagnano il circo durante la sua discesa tra le ombre.

(Elisa Rossello)



À ce moment où j'écris ces mots, mon camarade Jorrell n'est plus que tristesse.

Le désespoir ayant pour forme humaine.

C'est son visage, toute sa personne ne sont plus que le reflet de l'amour, desu, ravagé dans ses foyers par l'impitoyable maître de l'échec sentimental.



Ce n'est pas la première fois que je le vois dans un semblable état et si ce n'est pas pour moi non, ce ne m'inquiète pas non plus au point que je puisse redouter un geste aussi irréremédiable que définitif.



INCHIOSTRI



ZENO FILIPPINI – *Lebendes Totholz* (2013)



DOROTHY ALLISON

La bastarda della Carolina

La bastarda della Carolina di Dorothy Allison, un romanzo del 1992 ma tradotto per la prima volta solo quest'anno, inizia con un rocambolesco incidente in macchina e termina con un inatteso abbandono. Ruth Anne, soprannominata Bone, la protagonista di questo ambizioso e potente romanzo, viene subito registrata come illegittima (da qui il titolo del libro), perché il padre, un uomo sconosciuto, è stato scacciato dalla famiglia di Anne, la madre di Bone, una ragazzina di appena diciassette anni.

Anne, una donna caparbia e bellissima, dopo il parto torna a lavorare alla tavola calda, dove un giovane operaio subito si innamora di lei e la sposa. Ma il destino è crudele: il nuovo marito, un uomo gentile e amorevole, muore all'improvviso, lasciando di nuovo sola Anne con la piccola Bone. Anne è stravolta dal dolore ma si rimette in piedi e torna a lavorare al ristorante. Qui, di nuovo, le viene presentato un ragazzo, gentile, mellifuo, un po' viscido. Ma che possibilità ha Anne? Ha forse una scelta? Dopo un corteggiamento durato mesi alla fine la donna cede e sposa Glen.

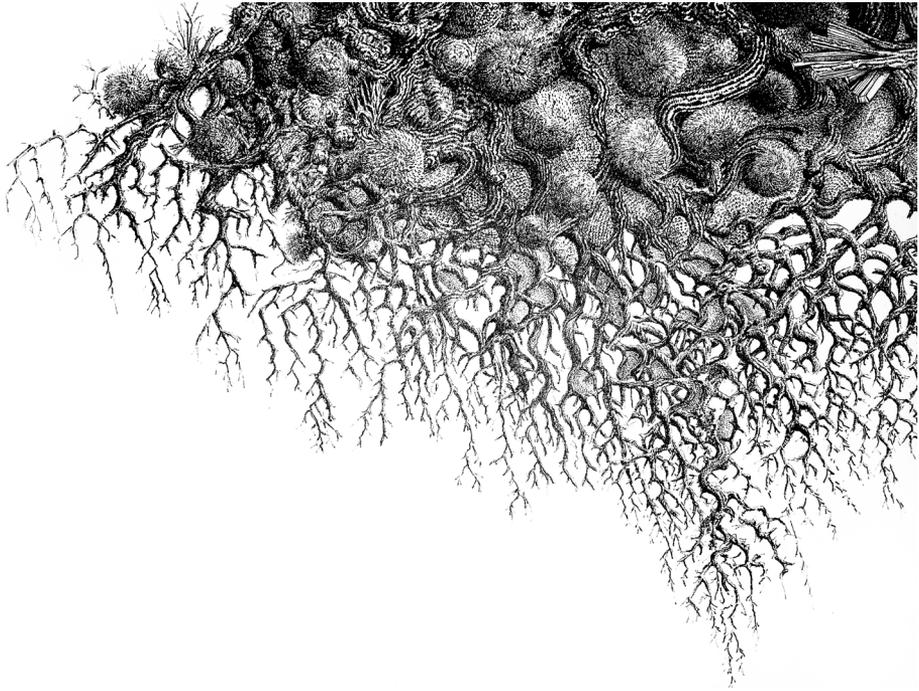
Ma ben presto le cose precipitano. Bone ha otto o nove anni quando Glen, il patrigno, inizia ad abusare di lei. Inizial-

mente gli abusi non sono altro che sfregamenti e poco più; ma con il tempo le violenze si fanno sempre più atroci e insistenti. Punizioni, torture e molto altro. Bone cresce timorosa, piena di sensi di colpa, angosciata davanti a una madre che si fa sempre più sottomessa e docile e a un patrigno che sviluppa una vera ossessione nei suoi riguardi, un'ossessione che si risolverà nel peggiore dei modi.

La bastarda della Carolina di Dorothy Allison, un libro crudo e violento, proibito o censurato in molte scuole superiori americane, ha al centro la tanto sottovalutata violenza familiare. Forse, più che altro, spiega come la nostra società continui non a sottomettere le donne, ma a creare dei sistemi di sottomissione che fanno in modo, perversamente, che una donna si sottometta per conto proprio alle arcigne, detestabili, nauseanti voglie degli uomini. Un libro assolutamente da leggere che insegna che per correggere una società è inutile insegnare a una donna a difendersi, a proteggersi, a vestirsi, ma che è necessario, doveroso, indispensabile educare, rieducare il maschio al rispetto, alla tolleranza e, perché no, forse persino a un po' più d'amore.

(Andrea Bianchetti)

INTERSTATE



ZENO FILIPPINI – *Fantastische Eiche III* (dettaglio, 2018)

CARLO OSSOLA, *Europa ritrovata. Geografie e miti del vecchio continente*, Milano, Vita e Pensiero, 2017.

«Questo volume è il frutto di quasi vent'anni di insegnamento al Collège de France»: è un compendio di molto *labor* carico di passato e aperto al futuro uno degli ultimi libri di Carlo Ossola, noto professore e studioso di fama internazionale, che continua la felice collaborazione con la casa editrice dell'Università Cattolica licenziando *Europa ritrovata. Geografie e miti del vecchio continente*. Il libro, «nutrito da quel progetto di un'Europa conscia delle proprie radici», si innesta e fruttifica sull'albero della prestigiosa istituzione parigina, facendo tesoro della vocazione europea di Ossola, il quale assume gli abiti del viandante per percorrere il “vecchio continente” in diciotto tappe, che riprendono analoghi articoli editi su «Il Sole 24 ore»: scopo del viaggio è cercare, riscoprire e consegnare al lettore tesori di cultura che abbracciano millenni, dal mito di Europa cantato dall'antichità greca e ripreso dal Boccaccio fino alla contemporaneità più esigente.

È un'Europa all'apparenza minore, quella che Ossola propone e percorre: diciotto stazioni che, ad eccezione di Roma, rappresentano una sorta di periferia, andando a escludere volontariamente le capitali degli Stati nazionali. In realtà si tratta di «nodi che, toccati dall'agopuntura della coscienza storica, rilasciano il dolore di tanti scontri e la sapienza di tanti saperi» (p. 23), nodi che sono «luoghi comuni di un quotidiano da ritrovare», dove meglio si possa rispondere alla

domanda «Che cosa può dire di sé oggi l'Europa, che valga a riconoscersi, a farsi riconoscere?».

L'Europa è dunque un viaggio o, meglio, una direzione, come emblematicamente rappresenta la prima meta, Anderlecht: cittadina del sobborgo di Bruxelles ove sorge la Maison d'Érasme, la casa dove il grande umanista olandese soggiornò per cinque mesi nel 1521, nel pieno della contrapposizione tra cattolici e riformati, facendosi propugnatore di pace. Ma, sulla stessa linea dei trasporti urbani, a pochi minuti si trova anche Molenbeek, il quartiere tristemente noto per esser stato culla dei terroristi autori degli attentati di Parigi del 2015 e di Bruxelles del 2016. Allora veramente l'Europa è primariamente una direzione: si può prendere la via per il fondamentalismo e le paure urlate, oppure per la misura della memoria e la pazienza della costruzione; si può scegliere «se portare nella nostra Molenbeek un po' della pace respirata nelle case della memoria che abbiamo in noi, oppure se riempirle di ciò che ci dicono le domestiche Molenbeek» (p. 27). Carlo Ossola percorre dunque il continente, sulla scorta di altri illustri viaggiatori, alla ricerca di una storia che sappia parlare all'oggi, che tenti di rendere cosciente il lettore che le sfide dell'attualità sono da affrontare con il bagaglio di secoli di pensiero, per non venire travolti dal flusso del contemporaneo. E in effetti l'autore più volte sosta guardando all'Europa di questo inizio millennio, percorsa da tensioni e utopie, regressioni e slanci, speranze e paure: così si snoda l'iter disegnato dallo studioso, tra l'Oriente di Leopoli, culla e incontro di lingue, religioni e culture ma

anche ferita dagli abissi del Novecento, Odessa, porto e foce, incrocio tra Mediterraneo e mondo slavo, e Ankara, sempre meno laica e democratica, che conserva reliquie della civiltà romana e del fecondo cristianesimo orientale. Ugualmente la mappa dello storico conduce a sud, da Otranto a Reggio Calabria, segni di quella Magna Grecia che ci ricorda come «riparare nella bellezza il nostro limite» (p. 74) è aspirazione e compito dell'uomo. Al centro del continente la traccia passa per le ticinesi Negrentino e Mogno, dove arte, tradizione alpina e fede si fanno edificio, mentre a Ovest tocca Belém, alla periferia di Lisbona, dove la magnifica Torre costruita sul Tago richiama l'orizzonte del viaggio, l'apertura a Nuovi Mondi, tra Pessoa e Saramago, Manuel de Oliveira e gli antichi re portoghesi. Da qui si parte per toccare il nord di Glendalough, i cui antichi resti monastici ricordano che i monaci irlandesi hanno, tra gli altri, «creato i modelli del sognare e del pensare europeo» (p. 93), grazie all'opera di predicazione e alla compilazione di manoscritti che dall'isola sono poi approdati negli *scriptoria* del Medioevo europeo.

Ad ogni tappa, comprese le ultime due, che delineano due città ideali e utopiche di Louis-Sébastien Mercier e Ludvig Holberg, l'ampia erudizione di Ossola fa incontrare il lettore con poeti e filosofi, artisti e condottieri, santi e teologi, registi e scrittori: è un pantheon di «costruttori di civiltà», al fine di rendere «accessibile» un patrimonio e farne ancora feconda *humus* di futuro, cogliendo eredità la cui «permanenza possa essere identificata come “costitutiva”» (p. 8).

È in quest'ottica che si comprende anche la seconda parte del libro, che racchiude quattro saggi su altrettanti miti dell'Europa: capitoli intensi e di ampia prospettiva, come il primo, magistralmente trattato, *Ulisse e Enea. Della dignità della quète e dell'obbligo di responsabilità*, in cui l'autore accosta l'Ulisse «eroe del moderno, sicuro della propria intelligenza», assetato di novità e conoscenza, «eroe del ritorno» (p. 130), all'Enea virgiliano, che si carica sulle spalle il padre e prende per mano il figlio, eroe della memoria e della responsabilità, uomo della «perdita» e della fatica del costruire. Così nel secondo e nel terzo saggio Ossola richiama le due grandi tradizioni del pensiero occidentale, quella platonica (*Eros e Psiche. Dell'amore e dell'anima*) e quella aristotelica (*Aristotele non abita più qui. Per una teoria del luogo comune*): considerazioni svolte con lo sguardo rivolto al presente, arrivando a focalizzare una «teoria delle pari compatibilità», in quanto i valori fondanti e condivisi devono farsi «luogo comune», intendendo con esso «la dignità dell'uomo, l'uguaglianza per tutti e per ciascuno, l'opportunità di crescere secondo se stessi» (p. 167), opponendosi così sia a chiusure «penose» che a facili «paternalismi come “tolleranza” e persino “laicità come fondamento” se essa non definisce un “luogo comune” tra culture diverse». L'ultimo saggio, *Il mausoleo di Lenin*, unisce in un *fil rouge* antiche leggende altomedievali con il Novecento, offrendoci nuovamente uno sguardo e un metodo per leggere il presente tenendo in filigrana il passato.

Il lettore, alla fine del viaggio, tra parole e immagini, note approfondite e ampie

vedute, avrà avuto il pregio di interrogarsi su cosa sia e cosa può ancora essere oggi l'Europa, cogliendone alcuni tratti che ne caratterizzano l'essenza. Tra i tanti, Ossola ne individua uno che è assai convincente: la pluralità delle culture del continente si relazionano criticamente tra loro costituendo il fondamento della storia europea, infatti «essa non esibisce una natura, ma un intreccio di storie da interpretare, riannodare; la sua idea di civiltà è costantemente, nei secoli, la risposta di cultura e di ermeneutica rispetto a un “fondamento di natura” (p. 11).

Memento utilissimo, oggi, in tempi di nuovi muri, regressioni e patrimoni strumentalizzati.

(Sergio Di Benedetto)

FERRUCCIO PARAZZOLI, *Apologia del rischio. Scrivere è una roulette russa*, Milano, Vita e Pensiero, 2018, p. 112.

Le “lezioni americane” di Ferruccio Parazzoli: potremmo definire così, richiamando la celebre ultima opera di Italo Calvino, i sei interventi dello scrittore milanese con a tema la scrittura, raccolti sotto il titolo *Apologia del rischio*. Gli scritti di Parazzoli abbracciano un arco di tempo abbastanza vasto (dal 2006 al 2017) e sono già stati editi in «Vita e Pensiero», periodico dell'Università Cattolica (alcuni espressi una prima volta in forma orale e in un secondo tempo rielaborati nel medium scritto).

L'opera, agevole e di facile lettura, è percorsa da un *fil rouge* che dipanandosi nelle varie parti tutte le lega, costituendo

una trama di riflessioni su quale sia il senso dello scrivere, poiché l'autore, che negli anni avanzati sta conoscendo una nuova felice fecondità, non cessa di chiedersi «se l'uomo e le sue azioni, tra cui irrinunciabile quella della scrittura, abbiano ancora un senso e quale» (p. 19) e se tale senso sia da unire al coraggio di affrontare il «rischio, la “roulette russa”, il bang del proiettile d'argento che nessuno ha più il coraggio di sparare» (p. 20), da cui il sottotitolo: *scrivere è una roulette russa*.

Ma qual è il rischio di cui parla Parazzoli? La questione è affrontata nel quarto saggio, preparato dagli interventi precedenti in un crescendo contenutistico e propositivo: qui l'autore cita direttamente Péguy, per il quale il rischio è il tentativo di affrontare la «questione suprema, quella del senso o dell'assurdità del tutto», che è una parte essenziale «della condizione umana, essenzialmente precaria» (p. 66). E esso, invece, è oggi banalizzato a «pericolo», cioè qualcosa da cui tenersi lontani e da evitare perché potrebbe danneggiare la condizione superficiale della vita umana contemporanea. Allora l'opera letteraria che affronta il rischio sarà la sola vera opera «superiore» (aggettivo che Parazzoli mutua da Benjamin), capace cioè di scoprire e fondarsi sull'individualità in una società che invece dell'ebbrezza profonda e radicale dell'individuo non sa che farsene, ponendolo indistintamente nella massa.

Il rischio pertanto è connesso alla possibilità di una «letteratura verticale», in tempi di «letteratura orizzontale», cioè una letteratura che abbia la forza di andare «oltre la parete» («Towards the door we never opened / into the rose-garden» è

ISTANTANEE

il distico di Eliot, tratto dai *Four Quartets*, che è posto in esergo al libro), ossia una letteratura che sappia indagare l'abisso o la vetta, insomma che si muova sulla linea verticale che unisce gli inferi e il cielo, il demonio e Dio (o le loro eco). Questi sono i nuclei dei primi due capitoli, sviluppati poi nel terzo in connessione con alcune considerazioni sulla società del XXI secolo, ancorata al profitto, che anche nel mondo letterario diviene legge e condizionamento: questione antica che risale all'Ottocento, ma che Parazzoli declina nel mondo attuale, quando la morte di Dio è divenuta anche morte dell'uomo e dove pure il nichilismo, che in qualche modo ha animato il XX secolo, ha perso i suoi tratti eroici, divenendo «pappa del niente» (p. 58). Di fronte a tale spettacolo, lo scrittore si è ormai adattato a galleggiare superficialmente sulla vita: «Il nichilismo eroico dei filosofi e degli scrittori non fa più per lui, ipnotizzato dai pendolini oscillanti di una democrazia parolaia, invece del "senso" trova più semplice cercare le 'cose' della vita» (p. 61). Parole severe, rivolte ai colleghi più giovani, che si limitano a «vendere sul mercato lo spettacolo di se stesso recitando le proprie minimali sciagure» (p. 57): giudizi taglienti, che abbastanza chiaramente prendono di mira il genere principe di questi primi anni del secolo, ossia l'*autofiction*.

Da una simile impietosa fotografia del panorama letterario attuale non sono esenti considerazioni sulla lingua e lo stile, oggi troppo spesso sviliti a semplice «chiacchiera», per cui al nichilismo debole si associa il nichilismo del linguaggio, non più in grado di dare peso alla «parola»: questi sono

gli argomenti degli ultimi due capitoli, che tentano anche il "corpo a corpo" con il tema Dio. Si può, oggi, «narrare Dio» (p. 92)? La risposta di Parazzoli è affermativa, sebbene suggerisca una modalità tipica della letteratura che è quella della mediazione: «il narratore non può affrontare direttamente, impudicamente, l'idea di Dio come, impudicamente, fanno la teologia e la filosofia. L'affronta indirettamente, con precauzione, come l'artificiere disinnesci la mina». Servono dunque un linguaggio e uno scrittore che sappiano misurarsi con il sacro, e di conseguenza che raccontino la tragedia in tempi di cronaca, entrando nelle contraddizioni più vive della contemporaneità per non addomesticarle; è l'urgenza di una letteratura che sappia, saggiando il sacro, tentare la rivolta, poiché «la tragedia è la rivolta di un mondo sacro» (p. 99), cioè di un mondo che sa, per usare la metafora di prima, andare oltre la parete.

Il libretto, che ha una forte capacità descrittiva del paesaggio culturale contemporaneo, si apre però anche ad alcune prospettive di sviluppo che indirizzano verso una letteratura verticale: capacità del rischio, forza di resistere alla sirena del mercato, coraggio per affrontare l'insuccesso, desiderio di scendere nell'abisso vero dell'animo umano e non semplicemente registrazione dei fatti di cronaca o esaltazione del narcisismo dello scrittore. Tra tutte le strade che le lezioni di Parazzoli aprono in un'operetta che ha il pregio della fecondità, in quanto stimola in modo ricco la riflessione, notevole è quella dischiusa meditando la differenza tra narrante e narratore: «Narrante al po-

sto di Narratore, al posto di scrittore – scrittori siamo tutti fin dalle elementari – indica una diversità di ruolo, così come Navigante [...] indica una condizione debole di fronte a ipotetiche tempeste, dove Navigatore – Giasone, Colombo, Vasco de Gama – indica una scelta di fronte a ipotetiche tempeste» (p. 76). È dunque urgente tornare a valorizzare il “Narratore” al posto del “Narrante”, poiché solo il primo ha il coraggio di affrontare la durezza della realtà, ascoltare l’inquietudine e dare spazio al desiderio, così da darne rappresentazione verbale e senso letterario con l’occhio e la penna rivolti al futuro, perché «gli scripta non rimangono, generano» (p. 101).

(Sergio Di Benedetto)

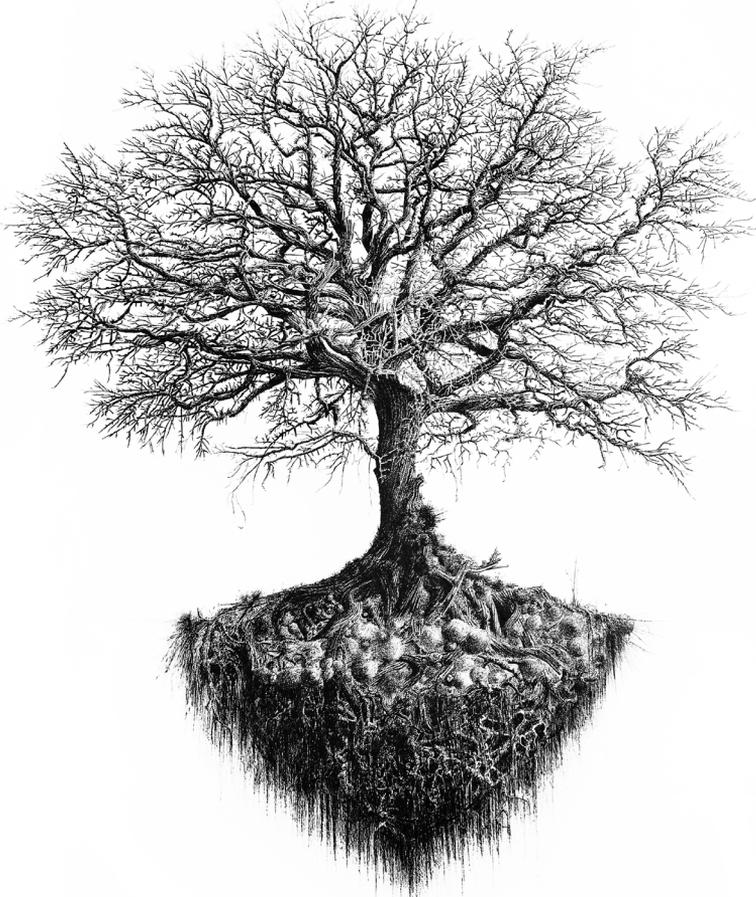
ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Un sogno di Borromini*, Pasturana, Puntoacapo, 2018, pp. 115.

Libro severo, a tratti perfino aspro, ma depositario di una riserva inesauribile di luce, questo *Sogno di Borromini* è a comporre un’ideale trilogia con due delle precedenti raccolte dell’autore – *Rimarrà El Greco* (Crocetti, 2015) e *Fatti di Caravaggio* (Aragno, 2016) – e si presenta a sua volta tripartito in un iniziale prosimetro (*Un sogno di Borromini*), una raccolta centrale di sonetti, e una sezione finale, pure di sonetti, dedicata a Pound.

La forma chiusa da sempre prediletta, e impeccabilmente praticata, da Rossi Precerutti, torna dunque anche in quest’ultima raccolta, e nel suo rispecchiarsi con

l’umana e professionale vicenda del grande architetto ticinese trova ragione e conferma. Quel mistero critico che risponde al nome di Francesco Borromini, al suo concreto e contrastato operare nell’architettura romana della prima metà del secolo XVII, viene a creare come una grande superficie riflettente davanti a cui l’autore si sofferma e ci convoca, e insieme una dichiarazione di poetica. Così il prosimetro iniziale, ma di fatto centrale, alterna al *poème en prose* – frequentato peraltro da Rossi Precerutti quale raffinatissimo traduttore della modernità francese – la misura oscura e perfetta della sestina araldica. Perché il sogno è al tempo stesso un dramma, il dramma di un’unicità irriducibile in serrato dialogo non solo con il proprio tempo, ma con il tempo che lo precede e con quello incerto che lo seguirà. E a riprova di questo il libro si apre con le stesse parole testamentarie del Borromini, dettate nelle ultime ore di vita e di pentimento, a seguito del suo drammatico gesto di negazione alla vita. Ma sogno e dramma sono le cifre dell’intera esistenza del grande architetto, fatta di adesione al canone e di sua interna torsione, di costrizione dello spazio cui l’esattezza del disegno concede vie di fuga, come nella prospettiva illusoria di Palazzo Spada, o soluzioni impeccabili nate sovente nello stesso cantiere unendo altezza di visione a sapienza e pratica artigiana. Ed è l’impressione che la misura inevitabilmente esatta delle sestine di Rossi Precerutti comunica, legando queste ultime alla modernità, scavandole al loro interno in virtù di un pensiero poetico che al pari di quello del grande architetto va in cerca della luce in un paesaggio

ISTANTANEE



ZENO FILIPPINI – *Fantastische Eiche II* (2016)

di ombre. Ombre naturalmente anche del vivere, di cui i bellissimi *poèmes en prose* si fanno stazioni, in alternanza alla luce talora abbagliante delle sestine, seguendo l'eroe eponimo dalle foschie del lago nativo fino a quella grande fabbrica a cielo aperto che fu la Roma di Innocenzo X, alto, ma unico protettore del ticinese. In quella «città dove si eterna ogni intuizione, e le cose lievitano in resurrezioni sontuose» ci è dato così assistere ad un'indagine appassionata, una vera e propria narrazione attraverso soluzioni esemplari che parlano al poeta moderno grazie alla loro ricchezza metaforica. E l'architettura di Borromini fu, va ricordato, architettura squisitamente metaforica (P. Portoghesi) e intessuta di simboli, di richiami alle «inascoltate geometrie della natura», ormai calate nelle inquietudini del secolo. Inquietudini che per tanti versi si apparentano, o preludono a quelle del nostro Novecento, e la *figura* del pittore Tancredi Parmeggiani, cui è dedicato uno splendido sonetto, è lì a ricordarcelo col suo bagaglio di dolore e «di luce grande gioiosa», sorta di ponte verso il dramma conclusivo che risponde al nome di Ezra Pound. E si potrebbe citare a titolo di esempio, a questo proposito, anche il messaggio apocalittico di Flannery O'Connor che Rossi Precerutti ricapitola ancora in due quartine e in due terzine di perfetta fattura: utensile favorito di misurazione, il suo sonetto, che gli permette di avvicinare e al tempo stesso oggettivare figure esemplari della poesia, care alla propria costellazione intellettuale, come Pavese o Pasolini, ma anche di raccogliere più direttamente gli echi di una personale elegia in un testo toccante come *Infanzia cattolica*,

quando «Lontano / fiammeggia un giorno d'infanzia, rimasto / nella retina commossa dal vasto / balenio di guerre cieche, dal vano // verde di un malconcio giardino...». Perché va detto che all'interno di un'architettura poetica di straordinario disegno, giustamente lodata da Giancarlo Pontiggia nella sua nota di presentazione, è la stimolante ricchezza e varietà dei temi e declinazioni a colpire, nel suo confronto sempre vivo tra modernità e grande tradizione che Rossi Precerutti offre ai lettori come un dono prezioso.

(Marco Vitale)

ISACCO TURINA, *I destini minori*, Rovigo, Il ponte del sale, 2017, p. 101.

Questa nuova raccolta di Isacco Turina riunisce testi nati in occasioni differenti (e stimolati da spunti differenti) così che l'organicità dell'insieme, più che in un progetto pianificato a monte, si trova nella lingua o, forse è meglio, nella voce che dà corpo ai testi. Una voce che fa le sue brave prove, com'è giusto, com'è saggio fare, al suo esordio: questa *I destini minori* è, infatti, la prima raccolta di Turina. La sezione d'apertura, non per caso dunque, s'intitola proprio *Prove della voce*, ma la *fictio* si rivela subito tale, dal momento che la voce è benissimo impostata e, nei primi versi, prende di petto un tema di non poco momento: «Mi chiedi / un figlio, dici, perché questo imbuto / che sentiamo d'essere, soffocato / di sabbia bagnata e muto benché / nutrito di tutte le parole / e d'altro ancora, restituiscia infine / un granello alla terra, a tutti i

ISTANTANEE

libri / almeno una sillaba». Bastano, credo, questi pochi versi, per attingere a qualche carattere sufficiente a collocare la poesia di Turina. Com'è nella più alta tradizione letteraria, e anche qui, la letteratura si confonde con la vita; la letteratura è anche vita non solo perché è una delle tante attività che la possono riempire di significato ma anche perché nella letteratura si specchia la vita. E nella percezione dilatata nel tempo della vita si legano, a consuntivo, le acquisizioni, i guadagni, le soddisfazioni, così come le perdite, le sconfitte, i risarcimenti. Rendere un granello di sabbia, come fissare una sillaba degna di stare nei libri, forgiando una voce originale, è il tentativo di durare oltre la morte, esattamente come dare alla luce un figlio.

Questo primo libro di Turina raduna i frutti di un'attenta osservazione della vita odierna e ha, sì, un buon manello di poesie sull'amare, ruvide in taluni passaggi, delicatissime in altri; ma accosta una poesia sulla maternità a una dedicata a un suicidio, alcuni testi commentano la recente immigrazione, o l'anoressia di una giovanissima ragazza, trattano di donne delle pulizie e dell'essere figli, dell'infanzia, dell'adolescenza, della condizione degli anziani, di una paternità desiderata e di un'altra rimpianta («Sepolto vivo in mezzo ai tuoi oggetti / – e vivo è dire molto, forse acceso – / conosci la vergogna d'invecchiare / fra schermi sempre nuovi / che non sanno di te e non ti accarezzano / come tu fai con loro»). La sezione centrale, che dà il titolo alla raccolta si apre nientemeno che con *Patria*, un tema (pur declinato nella nostalgia dell'infanzia) poco frequentato e che denota una noncuranza delle convenzioni,

delle tendenze, che segnala una originale impostazione dello sguardo.

Nei versi che concludono la prima poesia ci sono, dicevamo, elementi che aiutano a collocare *I destini minori*, a quelli andranno aggiunti, innanzitutto, una lingua che si snoda a temperature basse, semplice e mai banale, complice di uno sguardo che non nega nulla; e di realtà ne coglie del più vario genere: «Quando escono al buio / rovesciano sui muri i loro sputi / e gli escrementi e la potente urina». E la discreta presenza di altri autori, o della tradizione; e quando accade di notarne il rinvio è sempre quasi nascosto, sbiadito, come nella prima citazione che abbiamo riportato: il «restituire infine / un granello alla terra» è un rimando a Genesi; altri si possono far risalire al Vangelo (si veda *La casa vicino all'aeroporto*), in un punto richiama il Dante delle *Rime* («Tre donne intorno al cuore: / la prima ti solleva...»); ma in generale la poesia di Turina rifugge qualsiasi preziosismo.

E si comprende la saggia strategia di un titolo che vorrebbe orientare il lettore verso il basso, verso l'*humilitas* dei temi, ma la voce supera la prova volando alta.

(Massimo Migliorati)

GIANCARLO PONTIGGIA, *Il moto delle cose*, Milano, Mondadori, 2017, p. 160.

Il moto delle cose che Pontiggia cerca di svelare in questa opera composita è il movimento inteso come manifestazione imprescindibile della vita, l'«agitio», come lo chiama, da cui tutto deriva forma ed esistenza. Lo sguardo è rivolto alle origi-

ni, dunque, ma, rispetto alla raccolta precedente, intitolata proprio *Origini*, con un paio di guadagni decisivi: se là l'autore si volgeva agli inizi della cultura occidentale, con rimandi multipli all'antichità greca e, pur in misura minore, latina (Pontiggia è innamorato del paesaggio greco oltreché ferrato classicista); qui le origini ricercate sono quelle del mondo, del suo scaturire da dove e del suo farsi protraendosi nel tempo; se là lo sguardo aveva un soggetto singolo (per quanto indefinito), qui si allarga ad abbracciare tutte le cose, verso il mondo com'è, con la morte e la vita.

Rispetto a *Origini*, poi, coerentemente con un'indagine diversa, la lingua si fa meno accomodante, meno vigilata, si avverte più netta la tensione che percorre i testi; i verbi, per esempio: in pochi pagine si leggono *insorgere, conflagrare, smottare, ribollire*, vocaboli che oltre a recare nel significato l'accezione del movimento e della forza, hanno caratteristiche sonore ben marcate: raddoppiamenti consonantici, sequenze di arrotate ed esplosive richiamano i sommovimenti, gli scarti, le alterazioni che l'autore vuole indicare. Significativa è anche l'insistenza sul prefisso *in* (rinforzato dal pronome *si* o *ti*: *t'immoti, s'inabissano, infrazionabili, intediato, s'impaluda, s'incavediano, s'indedala*), che permette la formazione di neologismi (per lo più verbi parasintetici) a indicare il ripiegamento del soggetto grammaticale, quasi volesse rientrare in se stesso, in un processo autofagico non semplicemente distruttivo ma rigenerativo. Simile è l'insistenza sui suffissi *-osa/oso*, molto frequenti, a indicare l'ampiezza, l'onnipervasività del procedimento evolutivo che caratterizza tutte le cose incessantemente.

La raccolta è giocata su tre motivi principali, suggeriti dai *Tre prologhi*: *Sovrastino, su queste sabbie*, in cui viene introdotto il «contemplante», pellegrino spettatore della vastità del mondo e dei suoi meccanismi; *Pochi versi, ma veri*, dichiarazione di poetica e del rigore necessario alla scrittura; e *O tempo*, dedicato al tempo, appunto, e alla sua forza imperturbabile. Ai tre prologhi fanno da contraltare tre conclusioni (*Un presente remoto; E lo vedemmo, infine; Il tuffatore*). Il libro, nella propria struttura, sembra rispecchiare il caos primordiale, poiché se si osserva l'indice risaltano le numerose, ben diciotto, e differenti parti interne; vien da pensare che solo a fatica l'autore è riuscito a ricondurre una materia mutevole e magmatica ad un ordine possibile, uno dei tanti, in ogni caso imperfetto, lontano dall'armonia classica fondata sull'equilibrio delle parti. Alcune sezioni sono brevissime (una o due poesie) altre più distese (fino a sedici testi). Se si sfogliano le pagine si nota che alcune poesie sono di pochi versi, quasi frammenti di un discorso interrotto o troppo arduo, altre sono articolate in numerose strofe, brevi e lunghe, senza nessuna regolarità che attenga alle rime o ai metri. Sono versi sui moti cosmici e sulla complessità del mondo, che permettono letture differenti ma con tratti di lirismo non estatico, calato nella realtà: il cielo che comunica meraviglia ma anche sgomento: «quando / chi siede [...] sente / all'improvviso un urto, scricchia / il terso dei cieli, s'incavedia / il lume della vita»; la profondità della terra vista come un'enorme fornace dove tutto si fonde e ricrea: «Stridono, le cose,

ISTANTANEE

/ nella botola – scura – della materia, / oscillano // a un fiato di mondo»; l'incessante azione corrosiva e rigeneratrice, onnipotente, del tempo: «Si sforzano, le cose, / di risalire la corrente, ma un dopo / incessante le sospinge, di era // in era».

Il libro è molto meno lucreziano di quanto potrebbe suggerire il titolo ma, in ogni caso, cerca di guardare alla Natura nel suo farsi, alla sua origine caotica, reboante, in cui le forze primordiali si scontrano senza controllo né requie. E se tenta di spiegare la «natura delle cose» (il titolo di Lucrezio torna due volte, nei testi, una delle quali in *Scale*, il poemetto più impegnativo quanto a struttura e argomenti) lo fa ponendo l'individuo come fulcro del testo. Nel poema latino l'individuo è solo testimone, semplice osservatore dei fenomeni, scribe dello spettacolo a cui assiste, nel testo di Pontiggia la domanda di senso si fa impellente e non eludibile. L'autore prova a mettere in versi l'origine della materia ma anche l'inquietudine che accompagna gli uomini da sempre: cos'è vivere; da dove ha origine la vita, cos'è la morte. È innegabile che il protagonista dell'opera sia il «moto delle cose», l'origine del mondo così come si manifesta, ma non sarebbe possibile dirlo se l'individuo non esistesse. Di fronte al mondo è necessario l'uomo e la sua tendenza razionalizzante, a stabilire le cose tramite le parole (a renderle stabili, appunto).

La raccolta non a caso si snoda all'insegna della duplicità, poiché due elementi diversi, talvolta antitetici si presentano e sono in contrasto o dialogano fra loro. I testi hanno frequentemente un'impostazione dialogica e la voce poetica chiama

in causa, in modo inequivocabile, a tratti incalzante, un tu talvolta proiezione della voce poetante (*Cieli, tempi, cose – ori; Sotto un cielo nugginoso; Quando, dal niente*), talvolta un noi con cui scambiare sollecitazioni, dubbi, al quale apparentarsi (*E noi ci perdemmo in questo; E nascemmo; Ansiosi, un pensiero ci tormenta*).

Che il tentativo di dire il moto delle cose non sia atto solipsistico è poi confermato esplicitamente dagli interlocutori concreti (o parlanti altri) che sono chiamati a intervenire. In *Un'apparizione* – il testo di apertura – la voce poetante interroga l'apparizione, «ombra funesta», sul luogo da cui proviene; ma l'ombra non sa rispondere – contrariamente a quanto accade in molti testi antichi e moderni –. Il dialogo si risolve in un colloquio fra interlocutori che non sanno che dire, vista la vastità dell'argomento, né come dirlo, pur essendo animati dal desiderio, dal bisogno di comprendere. E il tentativo approda solamente ad alcuni inviti reciproci senza che nessuno dei due riesca a dire, in concreto, nulla. Anche *Il tuffatore* – il testo di chiusura – ispirato a un'immagine di epoca romana rinvenuta a Poseidonia-Paestum, è una figura importante; è immaginato un attimo prima di staccare i piedi: «buttarsi non / buttarsi» è il fulcro del testo in cui il dubbio amletico rinvia – anche – al responso della Sibilla «*ibis redibis non morieris in bello*», dove la posizione del «non» permette l'interpretazione duplice e opposta della frase. Il testo, però, svela, pur implicitamente, l'esito («dell'occhio che precipita»). Conclude così la raccolta un invito a lanciarsi, dunque, nella corrente della vita, a immergersi nell'ordine vitale. I due testi istitui-

scono una simmetria imperfetta: in apertura il dubbio riguardava le parole, qui il gesto; là la situazione era bloccata dall'incertezza, qui il testo suggerisce un'azione. A queste figure ne andrebbe aggiunta una terza, protagonista di *Nasce il bimbo, alla vita, e vede*, almeno altrettanto importante delle precedenti poiché inserita nella sezione con lo stesso titolo del libro. Qui la figura del bimbo, *exemplum* di come la vita nasce e si sviluppa, è assunto a metafora della storia del mondo (come già in Vico, fra gli altri): «Viene / dal fondo dei popoli, delle madri / antiche come la specie; del tempo / in cui tutto fu cielo, e acque, e frastornanti / fogliami».

Cercare di dire cosa sia il «moto delle cose» è, in ogni caso, un'operazione che sa di passato o addirittura di antico ma Pontiggia ne fa un'operazione dei giorni nostri poiché le origini cercate non sono intese solo come le condizioni che furono all'inizio dei tempi (*Tutto ebbe inizio per caso, fra i colpi*); le origini che vorrebbe individuare Pontiggia sono anche nell'individuo in quanto lettore e interprete del mondo e di tutte le cose (*Tu eri lì, all'improvviso, fondato*). In questo senso il compito che si propone è pienamente in linea con i bisogni – in gran parte misconosciuti, è vero – della società contemporanea; che si agita scomposta in un presente continuo ignara della necessaria funzione stabilizzatrice delle origini. Di più: *Il moto delle cose* è un libro felicemente inattuale per almeno due motivi: affronta un tema assoluto, come la poesia – anche la migliore – non fa più da tempo (all'incirca dal Montale della *Bufera*); e lo fa con gli strumenti – e le parole – della letteratu-

ra. Infatti, sottotraccia si avvertono rinvii a Epicuro, Lucrezio, Dante, Baudelaire; l'asse poetico su cui si colloca quest'opera, però, è quello che collega Lucrezio a Foscolo e a Leopardi: «il moto delle cose» è sintagma fosciliano (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*) e per il leopardismo di Pontiggia, di cui si possono cogliere indizi quasi ad ogni pagina, si legga *E vedi*, i cui argomenti sembrano presi dal *Tramonto della Luna* (mentre i toni ricordano la rabbia esacerbata del Mazzarò verghiano).

L'inattualità di questo *Moto delle cose* consiste anche nell'affrontare un argomento – le origini del mondo – nominandolo; quasi l'autore conservi l'illusione che le parole lo possano dire, abbia fiducia nella possibilità di poterlo trattare con gli strumenti della lingua. Quasi come se l'autore non sapesse che il legame parola/cosa è stato messo in discussione da molto tempo. Ciò vale anche per i corollari al tema principale: per il motivo del «mondo» si legga *E affondi* o *E invochi il giorno, il mese, l'anno*; per le «cose» si legga *Urto contro urto*; per la «vita» si legga *Vita, ma cos'è vita*. Il dibattito filosofico sul tema del rapporto che intercorre fra le parole e le cose, se le prime possano dire qualcosa delle seconde, se, in definitiva, l'individuo possa spiegare e capire il mondo, è un dibattito inaugurato già da Socrate e che, a fasi alterne, ritorna nella discussione filosofica occidentale (Tommaso d'Aquino, Cartesio, Nietzsche, Wittgenstein, Foucault). L'inattualità del *Moto delle cose* consiste dunque nella fiducia nelle possibilità di dire come sono le cose del mondo. Viene il dubbio che Pontiggia pensi al rapporto parola/mondo come un presocratico. Non ci stupiremmo se, a una

simile domanda, rispondesse affermativamente, poiché questo spiegherebbe la fiducia negli strumenti della poesia che si coglie in queste pagine e che motiva, a parer nostro, sia la rinuncia a vocaboli presi da linguaggi settoriali, sia il rifiuto della mimesi della lingua parlata, nel tentativo di recuperare una lingua poetica che vuole smarcarsi dalle modalità comunicative del quotidiano. Pontiggia, per il dire «il moto delle cose» non ricorre alla lente scientifica e, di conseguenza, a linguaggi settoriali o tecnici, riduce il vocabolario a disposizione ma restituisce alle parole usuali alla poesia ambiziosa, come mondo, vita, natura, la statura che compete loro.

Questa inattualità, ci pare, è una peculiarità decisiva non solo rispetto alla poesia del precedente *Origini* ma anche rispetto al panorama nazionale poiché permette di proporre un'interpretazione delle cose del mondo, della vita e della morte con una lingua al tempo stesso potente e accessibile, recuperando una possibilità di comprensione che non esclude nessun lettore, più o meno colto, anzi, lo sollecita su questioni talmente antiche da essere sempre attuali.

(Massimo Migliorati)

STEFANO VITALE, *La saggezza degli ubriachi*, Milano, La Vita Felice, 2017, p. 92.

Due delle strade percorse dalla poesia, apparentemente in contrasto, sono da un lato il pensiero, la riflessione, la meditazione, e, dall'altro, l'emozione, l'euforia. La prima privilegia il controllo e la specula-

zione, la seconda l'edonismo, l'abbandono ai sensi percettivi. I due percorsi possono comunque intrecciarsi, scorrere paralleli, non necessariamente elidersi l'un l'altro. È quello che avviene nel titolo e nelle intenzioni della raccolta di Stefano Vitale, perseguito nella articolazione tematica delle diverse sezioni, accomunate comunque da un tono e da strumenti linguistici tendenzialmente omogenei.

Il tono più pensante e interrogativo caratterizza le sezioni iniziali, in particolare – ma non esclusivamente – la prima, dalla quale trae il titolo l'intera raccolta. La riflessione si muove tra due poli complementari. Il primo è quello della finitezza umana, dell'errore. Come esseri imperfetti siamo influenzati dall'illusione, dal limite che caratterizza la nostra imperfezione: «L'idea della perfezione / ci perseguita implacabile / azzanna i nostri pensieri / bestia della notte che s'aggira / dissimulata in comandi, precetti e avvertimenti / che proteggono dall'angoscia e dalla morte / ma ci consegnano al nemico». Il secondo è la responsabilità della Parola e della Verità, compito fondamentale della poesia: «Tirar fuori dalla selva del tempo / una parola certa e precisa / che ci rassomigli una volta per tutte / per dare un senso / al silenzioso scrutarsi delle cose: / è questa l'incrollabile speranza / che porta al fine di ogni arte». La conflittualità permanente tra imperfezione e tensione alla verità ha come percorso parallelo, visivo e metafisico allo stesso tempo, l'opposizione tra buio e luce in tutte le varianti, dall'ombra ai bagliori, dall'oscurità alla luce riflessa. Il viaggio burrascoso del pensiero viene così visivamente sostenuto, sottolineato visivamente,

dall'eterno conflitto tra luce e tenebre. Ma non basta: l'aspetto delle modalità percettive, essenziale per cercare di entrare nel cuore dell'intenzione poetica di fondo, si riflette e si sdoppia in controfigure, figure gemellari, immagini riflesse da specchi deformanti, in una specie di labirinto alla fine del quale gli eventi e il pensiero corrono il rischio di giungere alterati: «Anche gli specchi possono sbagliare / restiure ombre disfatte / pensieri capovolti, ceneri dimenticata / nella vecchia conchiglia riciclata. / Dalla finestra i contorni delle cose / di fuori e di dentro si confondono».

Nelle ultime due sezioni della raccolta, *Dal terrazzo* e *Moments musicaux* sembrano affermarsi invece diverse espressioni dell'ebbrezza attraverso la gioia della vista e dell'ascolto. Lo stato di grazia della natura, la potenza evocativa della musica contribuiscono ad esaltare la Bellezza e la riuscita dell'atto creativo, distendono anche i versi e la suddivisione strofica con indulgenza ritmica e cantabilità. Ma non rinunciano, nemmeno nel momento del possibile edonismo e dell'abbandono al piacere, alla necessità dell'esattezza nella ricerca della formalizzazione: «Desideriamo tutti una forma, / ma c'è una forma? / Appare e scompare un corpo liquido / di colori, timbri, altezze, suoni e dolori, sfuggenti onde dell'attimo / si scompongono e ricompongono / sotto i nostri occhi attoniti e scivolano via / tra mani inutilmente tese».

Ricorre, come *dominus* e limite, come memoria e frequenza, come continuità e caduta inesorabile, il Tempo: «tempo in gabbia», «crocevia del tempo» o «la tavola del tempo». La sua attesa, la sequenza delle sue minime unità costituiscono una sfida

alla fragilità e alla ostinazione degli umani: «Un gesto della memoria / gratta via la malinconia dai muro della notte / vibra zoppicando, smozzicando, insanguinando / l'aria umida di teste ritmate / folate di vento, sciami di suoni / affacciati al vetro del tempo».

La saggezza degli ubriachi è quindi una raccolta che dal punto di vista tematico manifesta profondi interrogativi esistenziali sulla nostra natura, sulle ragioni stesse dello scrivere. Il Soggetto non si espone quasi mai direttamente in prima persona, ma preferisce utilizzare la prima persona plurale: non sono tanto le reazioni individuali a essere messe in rilievo, quanto un destino collettivo. Anche per questo il clima meditativo antiretorico e gli slanci percettivi, al riparo dalle ambizioni dell'Ego, scelgono piuttosto misure di sobrietà e omogeneità nei diversi testi. L'eleganza della versificazione, ricca talvolta di figure di suono, alitterazioni, assonanze, percussioni in singoli versi sembra rispondere alla ricerca della forma del testo già sopra citato in modo misurato. Allo stesso effetto contribuisce la sintassi lineare e solida. Invertendo l'ordine dei fattori citati nel mio titolo, cioè antepoendo Ebbrezza a Saggezza, il percorso si rovescia, ma non il senso fondamentale della raccolta: forse è proprio dalla percezione ebbra della Bellezza e della finitudine umana che si può arrivare a considerare la vita con il necessario distacco. Il che non significa in Vitale una separazione dai fenomeni, ma la distanza necessaria per acquisire ed esercitare una visione estesa degli stessi, a fondare la consapevolezza della sua complessità e verità poetica.

(Luigi Cannillo)

ANTONELLA ANEDDA, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018.

La più recente pubblicazione di Antonella Anedda – a sei anni di distanza dalla raccolta precedente – matura rispetto a quest’ultima uno sguardo differente nei confronti dell’esperienza. Ciò concerne in particolare il passato, fondamentale in entrambe le raccolte, ma diverso già nei titoli: se *Salva con nome* (Mondadori, 2012) si riferisce a una pratica contemporanea e legata al mondo dell’informatica, l’ultimo libro volge l’attenzione ai classici latini. Figure e opere come Tacito, Massenzio e il sesto libro dell’*Eneide* sembrano quindi essere depositari di quel “salvataggio” che il libro precedente poneva in evidenza, assumendo un ruolo testimoniale. Opere vicine alla sensibilità della voce poetica rieccheggiano nella contemporaneità per trarre maggiore comprensione: Anedda non ignora il presente che sta intorno, ma anzi lo indaga oltre il vissuto personale, come nella poesia *Esilio*, in cui pensa a «due dei tanti morti affogati / a pochi metri dalle nostre coste soleggiate / trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati», e si chiede «se sulle ossa crescerà il corallo / e cosa ne sarà del sangue dentro il sale» (vv. 1-5).

Tuttavia, è la vicenda individuale a predominare. L’io poetico si misura costantemente con ciò che lo circonda, e a tratti lo invoca: «Pulisci la mia scorza, risuscita soltanto ciò che è vivo. / Sconponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci» (*Quaderno*, vv. 7-8); «Vieni ac-

qua buia intrecciarmi d’ortica / la crescita lenta è già finita» (*Alghe, anemoni di mare*, vv. 8-9); «Vieni mio solo amore del momento, / teniamoci vicini, riposa sul mio letto» (*Animalia 4*, vv. 5-6). Specialmente nella parte centrale della raccolta, è però il rapporto con la madre ad occupare maggiormente il discorso dell’io. La figura materna è presente in maniera molto più approfondita e sistematica rispetto alle altre raccolte, configurando una sorta di canzoniere che evoca elementi come l’addio e la malattia. In particolare, il lettore è spinto ad indagare l’influsso che questi elementi maturano non soltanto nelle persone, ma anche negli oggetti e nei luoghi, come nei versi che chiudono la poesia *Amore*: «Quando morì mia madre mio padre radunò i vestiti, se li mise sul petto, un cumulo di stoffa / e restò a lungo così, sotto quel peso di calore, / una notte e un giorno, / per poi rialzarsi e innaffiare / le piante già secche sul balcone» (*Amore*, vv. 9-14). È come se il padre diventasse, in questo preciso frammento della memoria, un *alter ego* dell’io poetico, che rimane fuori dalla scena e affida alla figura paterna l’accettazione del lutto, trattenendo gli oggetti come lascito di chi non c’è più. L’attenzione ai *miti oggetti* accompagna la riflessione di Anedda sin dal libro d’esordio, *Residenze invernali* (Crocetti, 1992). L’oggetto non si pone soltanto come teatro, ambiente in cui l’esperienza si consuma, ma partecipa all’avvenimento. Questa mescolanza può addirittura dispiegare una dimensione di metamorfosi, come nella poesia *Opere*:

«C'è un'attenzione inquieta che la inchioda alla luce / e trasforma il suo viso in un tessuto» (vv. 5-6). Ma non sono soltanto gli oggetti a porsi come specchio o simbolo dell'esperienza umana: una sezione del libro chiamata *Animalia* pone in scena tipi molto differenti di animali, morti come i pesci che l'io poetico maneggia per cucinarli; l'ape che non ha trovato il modo di uscire di casa ed è ritrovata il giorno dopo, le zampe verso l'alto; il moscerino catturato e smembrato dalle formiche. Oppure sono vicini per poi essere separati nella notte, come il gatto; in bilico tra vita e morte, ma in ogni caso vivi nella memoria, come il gecko che chiude la sezione. Si esprime in questa parte una sorta di necessità ineluttabile, delle cose che devono essere come l'io poetico le registra, senza poter interferire: non poter salvare l'ape perché «anche aprire il vetro non l'avrebbe salvata» (*Animalia* 3, v. 3).

Nella perdita, diventa centrale per Anedda anche riconoscersi figlia, recuperando una dimensione infantile che è sempre stata presente nella sua produzione poetica, ma che qui è più sottotraccia. In *Salva con nome* c'era il riferimento al cucito e ad altri ricordi esplicitamente denotati dell'infanzia; in *Historiae* predomina il presente, costantemente richiamato indietro, anche dagli oggetti, come «i vecchi libri / di medicina legale di mio padre» (*Esili*, vv. 6-7). A richiamare la voce a un'origine è anche l'uso della lingua sarda. A tratti essa precede o segue la sua traduzione italiana; non come nota a piè di pagina, come capita in casi simili,

ma a “pari diritto” nel testo. L'uso della lingua d'infanzia, se da un lato espone la biografia dell'autrice, dall'altro porta il discorso oltre l'individuo, per cogliere i segni di una sorte universale.

La poesia di *Historiae* è costantemente interrogata. L'esercizio della scrittura è esplicitamente chiamato in causa, nel suo limite e nella sua occasione (es.: «Più tardi sistemerò la poesia, ne farò una casa / con tetti a punta esatti per la neve»; *Artica*, vv. 3-4). Proprio per quanto riguarda la scrittura conta segnalare, a livello formale, un cambiamento piuttosto notevole: è abbandonato, in quest'ultima raccolta, l'alternarsi di discorso in versi e in prosa, presente nella poesia di Anedda fin dalla prima raccolta. È come se la parola avesse raggiunto una condensazione tale per cui la misura piana e riflessiva data dalla prosa non fosse più utile a inseguire le storie individuali e universali, nel dato contemporaneo e nella pagina degli antichi. Nella ricchezza aggiunta a temi e modalità già care alla poesia di Anedda, che pure non nega modi di espressioni inediti, è ravvisabile l'importanza di un'opera come *Historiae*: pure se «è duro il cammino verso ciò che è chiaro» (*axaxa*, v. 1), come recita l'ultima poesia della raccolta, Antonella Anedda mostra – senza nascondere fragilità e accogliendo in sé una pluralità di voci vastissima – un'estrema consapevolezza.

(Jordi Valentini)

ISTANTANEE

AUTORI DEI CONTRIBUTI

GIACOMO BERCHI ha conseguito la laurea magistrale all'Istituto di Studi Italiani di Lugano, con tesi sulla creazione delle stelle in alcuni poemi europei del Rinascimento. È attualmente dottorando in Letteratura Italiana e Studi Rinascimentali a Yale.

AURELIO BULETTI è nato nel 1946 e vive a Lugano. Sono usciti, fra il 1973 e il 2010, alcuni libri di poesie, un libro di racconti e una plaquette di vignette. Nel 2015 ha pubblicato, nel libro *In ogni dove* edito da «Alla chiara fonte» (Viganello), le traduzioni di circa cinquanta poesie del poeta svizzero francese Werner Renfer (1898-1936).

LUCA SERIANNI, tra i più noti linguisti viventi, è stato a lungo professore ordinario di storia della lingua italiana presso l'Università di Roma "La Sapienza". Socio dell'Accademia della Crusca e dell'Accademia dei Lincei, è direttore delle riviste «Studi linguistici italiani» e «Studi di lessicografia italiana».

ALESSANDRO FRANCIOTTI, nato a Roma nel 1974, si è laureato in filosofia presso l'Università "La Sapienza" con una tesi in linguistica generale. Ha insegnato lingua e cultura italiana in Australia, Italia e Inghilterra. Vive e insegna a Lugano.

LAURE K. PHOENIX, pseudonimo di Pascale Kukawka, parigina, formatasi alla Sorbonne, è autrice di poesie e testi teatrali (uno dei quali, *Jours d'été*, rappresentato in una rassegna della Comédie-Française). Il romanzo *Blondes*, composto di piccoli frammenti di prose brevi, è stato pubblicato nel 2013 dalle Éditions L'Harmattan.

MATTEO VERONESI, nato nel 1975, ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Bologna. Ha pubblicato vari saggi sulla letteratura italiana e comparata in riviste e miscelanee. Ha tradotto dal latino (Seneca, Persio) e dal francese (Jammes, *Le dit du sourd et muet* di D'Annunzio). In poesia ha pubblicato *Il cordone d'argento* (2003) e *Tempus tacendi* (2017).

FRANCA GRISONI scrive nel dialetto di Sirmione, dove è nata nel 1945. Ha pubblicato con Einaudi, Scheiwiller, L'Obliquo e altre case editrici italiane. Per Morcelliana nel 2009 è uscito il volume *Poesie*, che raccoglie tutta la sua precedente opera in versi.

LUIGI FONTANELLA vive tra Firenze e Long Island. Professore ordinario di letteratura italiana alla State University di New York, ha pubblicato vari libri di poesia, saggistica e narrativa. Dirige per Olschki la rivista internazionale di poesia «Gradiva».

ZENO FILIPPINI

Zeno Filippini nasce nel 1975 a Lugano. Sin dall'infanzia si interessa alla natura, alle scienze, al disegno e segue il lavoro del nonno, l'artista Felice Filippini. Frequenta l'École d'Humanité a Hasliberg (Berna) e ottiene la Maturità Federale scientifica. Dal 2009 prosegue la sua ricerca artistica: esegue grandi disegni a china, dipinti e installazioni che integrano i suoi interessi tecnici. Ha esposto a Berna, Zurigo, Montagnola e Milano.



pag. 4



pag. 44



pag. 66



pag. 82



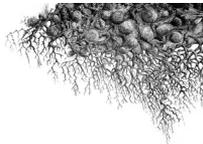
pag. 30



pag. 34



pag. 43



pag. 76



pag. 74

MARIO LATTES — IL GHETTO DI VARSAVIA

Quando Mario Lattes si laurea, il 26 novembre del Sessanta, con una tesi sul *Ghetto di Varsavia* (110 e lode), non è un giovane che sta compiendo il suo percorso di formazione. Trentasettenne, partecipa attivamente alla vita culturale con una rivista che ha fondato e dirige, con la sua casa editrice, dipingendo e scrivendo. Anche la tesi, frutto maturo di tale impegno, interrogazione del proprio destino di ebreo, è destinata alla pubblicazione: la presente edizione – come mostrano le carte d'archivio – non è il recupero dell'incunabolo di un autore illustre, ma la restituzione di un libro mancato.

(dall'*Introduzione* di Giacomo Jori)

MARIO LATTES

Il Ghetto di Varsavia

a cura di Giacomo Jori

Edizioni Cenobio

Collana Eclettica, 3

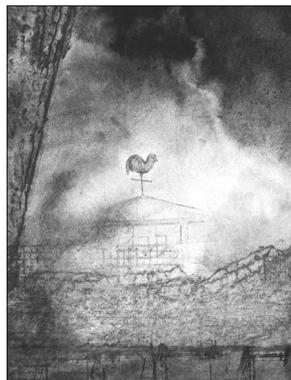
Lugano 2015

512 pagine

ISBN 978-88-85922-20-4

MARIO LATTES

IL GHETTO DI VARSAVIA



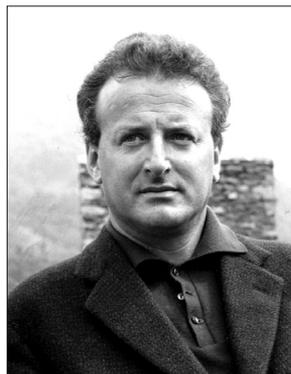
BIBLIOGRAFIA DI GIORGIO ORELLI

«Wer redet, ist nicht tot», «Chi parla [chi scrive] non è morto»: la citazione da Gottfried Benn, tanto cara a Giorgio Orelli, non è mai stata così vera come dopo la sua scomparsa. La parola di Orelli (parola poetica, narrativa, critica) risuona oggi nelle sue molteplici espressioni, nei libri come nei saggi in rivista, nelle traduzioni e nelle conferenze, nelle collaborazioni radiofoniche e televisive. La pubblicazione della bibliografia dei suoi scritti, presentata in anteprima al convegno di Bellinzona il 15 novembre 2014, offre occasione per una ricognizione a vasto raggio, per recuperare testi sparsi e dimenticati, accese diatribe giornalistiche e versioni delle sue migliori poesie in idiomi esotici e lontani (hindi, ungherese, ceco, ebraico, lingue slave). Inizia insomma a delinarsi una *geografia* della sua opera, di una varietà e di un'estensione prima d'ora insospettate.

Bibliografia di Giorgio Orelli

a cura di Pietro Montorfani
e Yari Bernasconi
Edizioni Cenobio
Collana Strumenti, 1
Lugano 2014
112 pagine
ISBN 978-88-85922-19-8

Bibliografia di Giorgio Orelli





Valfinas SA

previdenza | assicurazioni | investimenti
consulenza e gestione assicurativa

Viale Stazione 9, 6500 Bellinzona
Tel. 091 835 40 80, Fax 091 835 40 81
info@valfinas.ch