

ATELIER

*Trimestrale di
poesia critica letteratura*

L'invenzione della realtà



*Are Caverni - Bacchini - Brullo - Cinelli - Cortellessa - Croce - Francucci -
Galaverni - Gezzi - Ielmini - Italiano - Lagazzi - Lorenzini - Marano - Mengaldo -
Mishol - Moscè - Nannipieri - Onofri - Palumbo Mosca - Ponso - Raffaelli -
Raimondi - Ricco - Sanguineti - Santi - Saporiti - Spaccini - Trevi - Tuzet -
Verdino - Veronesi - Wasserman - Zublena*

EDIZIONI ATELIER

INDICE

- Editoriale**
3 L'invenzione della realtà
Marco Merlin
- In questo numero**
5
Giuliano Ladolfi
- L'autore**
Aldo Palazzeschi: tra favola e scherzo
6 Notizia biobibliografica
8 Aldo Palazzeschi: la poesia come sopramondo fiabesco
Giuliano Ladolfi
27 Cerchi di fumo. Suggestioni su Palazzeschi simbolista
Matteo Veronesi
- L'inchiesta**
31 Per un rilancio della critica
31 *Andrea Cortellesa*
37 *Roberto Galaverni*
40 *Niva Lorenzini*
41 *Giampiero Marano*
42 *Massimo Onofri*
43 *Massimo Raffaeli*
44 *Emanuele Trevi*
44 *Stefano Verdino*
45 *Paolo Zublena*
- L'incontro**
50 Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo
Andrea Ponso
54 «A me della poesia importa pochissimo». Incontro con Edoardo Sanguineti
Massimo Gezzi
- Saggi**
70 Il più conservatore fra i poeti italiani? Nota sul *Gatto lupesco* di Edoardo Sanguineti
Giovanni Tuzet
73 Il fallimento di Sanguineti
Luca Nannipieri
77 Dalla Neoavanguardia all'Avant-Pop
Marco Merlin
- Voci**
95 Lidia Are Caverni: *Il palazzo sommerso*
98 Pier Luigi Bacchini: *Contemplazioni mec-*
caniche e pneumatiche
- 103 Flavio Santi: *Storie fatte in presa diretta*
106 Achille Abramo Saporiti: *Vaso di nuove meraviglie*
110 Davide Brullo: *Fedeli fino all'ottusità: due poeti ebraici, Nathan Wasserman e Agi Mishol*
120 Jacqueline Spaccini: *Donne alla finestra* (racconti)
- Letture**
POESIA
122 Maria Angela Bedini: "La lingua di Dio"
Marco Merlin
123 Paolo Bertolani: "Il custode delle voci"
Paolo Lagazzi
124 Gabriel Del Sarto: "I viali"
Ermanno Ricco
125 Nicola Gardini: "Nind"
Riccardo Ielmini
126 Philip Larkin: "Finestre alte"
Federico Italiano
128 James Laughlin: "Scorciatoie"
Alessandro Moscè
129 Maria Grazia Lenisa: "Eros sadico"
Giuliano Ladolfi
131 Giorgio Luzzi: "Talia per pietà"
Marco Merlin
- NARRATIVA**
132 Mario Desiati: "Neppure quando è notte"
Gianluca Cinelli
134 Laura Pugno: "Sleepwalking. Tredici racconti visionari"
Federico Francucci
- SAGGISTICA**
135 Mauro Bersani: "I grandi autori italiani del '900. Gadda"
Raffaello Palumbo Mosca
137 Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet: "Le sfide dell'estetica"
Giovanni Tuzet
138 Umberto Fiori: "Scrivere con la voce"
Stefano Raimondi
140 Giampiero Marano: "La parola infetta"
Thomas Maria Croce
- 142 **Biblio**
144 **Le pubblicazioni di Atelier**

Atelier
Trimestrale di poesia, critica, letteratura

Direttori:

Giuliano Ladolfi (direttore responsabile) e Marco Merlin

Comitato di redazione:

Paolo Bignoli, Davide Brullo, Simone Cattaneo, Tiziana Cera Rosco, Umberto Fiori, Tiziano Fratus, Massimo Gezzi, Riccardo Ielmini, Federico Italiano, Enrico Piergallini, Andrea Ponso, Alessandro Rivali, Riccardo Sappa, Flavio Santi, Luigi Severi, Fabio Simonelli, Andrea Temporelli, Giovanni Tuzet, Cesare Viviani

Direzione e amministrazione

C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO) - tel. e fax 0322835681

Sito web: <http://www.atelierpoesia.it>

indirizzo e-mail: atelier.redazione@email.it

Stampa

Tipografia Litopress - Borgomanero (NO) - Via Maggiate, 98
Autorizzazione del tribunale di Novara n. 8 del 23/03/1996.

Associazione Culturale "Atelier"

Quote

per il 2004:

euro 20,00

sostenitore:

euro 50,00

La quota «sostenitore» comprende l'invio in omaggio
di quattro pubblicazioni edite dalla rivista.

I versamenti vanno effettuati sul ccp n 12312286 intestato a: Ass. Cult. Atelier - C.so Roma, 168 - 28021 Borgomanero (NO).

EDITORIALE

L'invenzione della realtà

Se ne rendono conto molto bene gli insegnanti, che anno dopo anno si trovano di fronte ragazzi sempre più intuitivi ma irrequieti, incapaci di concentrazione e di perseveranza su obiettivi a medio e a lungo termine. E se ne rendono conto molto bene i genitori, impegnati a seguire figli terribilmente precoci, che gestiscono risorse spaventosamente potenti con competenze che essi stessi non possiedono neppure adesso, da adulti.

La realtà virtuale sta progressivamente prendendo il posto del mondo, come ci racconta la vulgata cinematografica. L'ambiente che ci circonda si smaterializza, assume la forma di icone sul nostro desktop, sostituisce le curvature del paesaggio con orizzonti elettronici, dando l'illusione di espandere l'io lungo le diramazioni infinite degli strumenti tecnologici. La retina di un bambino è più sensibile alla luce di un monitor che a quella che colora il paesaggio, appena oltre. I movimenti leggeri ci sfuggono, non sappiamo più cogliere i sentimenti nemmeno sul volto delle persone che amiamo. Il mondo si va svuotando, le nostre mani non riconoscono più le forme che ci iniettano, eccitando e, insieme, inebetendo, la nostra immaginazione. Tutti gli apparati percettivi si innervano su specchi, funghiscono su sé stessi.

La storia, intanto, pare sfuggirci da ogni lato, come fossimo prigionieri di una bolla temporale: ci aggrappiamo ai feticci del momento, che vediamo riflessi e deformati dalle pareti invisibili che ci circondano. Ogni cosa è lontana, anche quando è vicina, o non esiste anche quando l'abbiamo sotto il naso.

Siamo nel mezzo di una rivoluzione estetica che non ha nulla a che vedere con l'arte e con la poesia, tant'è vero che le avanguardie di qualsiasi stagione si sono lasciate catturare dalla mania di riagganciare la poesia al proprio tempo, per riportarla sul carrozzone della storia, magari addirittura per attribuirle un ruolo strategico in tali mutazioni epocali.

Paradossalmente, invece, un simile contesto non delegittima la poesia, anzi, ne protegge il senso. «Questo mondo ha bisogno di poesia», si ripete riducendo a luogo comune un grano di verità cui è necessario dedicarsi con fervore e furbizia, mentre tanti impertentiti futuristi da museo si lanciano nel grembo di metamorfosi sociali che li trasformerebbero in scrittori da esibizione, in intellettuali di specie più evoluta (ma sempre con la griffe degli intellettuali...), in similcantanti, in poeti da installazione. (E qui il critico dovrebbe operare con precisione chirurgica, senza farsi partigiano di un'ideologia letteraria che garantirebbe soltanto la partecipazione allo show, legittimando ancora il gioco delle parti).

Non vogliamo cadere nella retorica delle «magnifiche sorti e progressive», che cela la nostalgia per un passato comunque idealizzato. Tant'è vero che ogni forma di contaminazione ci intriga e ogni possibile nuova esperienza ci seduce, consci, però, che la poesia non si riduce al gesto.

Anche una volta per imparare a gustare un buon piatto servivano le parole che lo descrivevano con esattezza. Non temiamo, dunque, il futuro che ferocemente ci divorerà con il vortice delle sue esperienze: siamo ormai antropologicamente flessibili, capaci di adattarci rapidamente a rivoluzioni reali o presunte, senza la falsa saggezza di chi dietro ad ognuna di esse intravede solo vacui trasformismi. Ci teniamo soltanto a ricordarci che la realtà per poterla vedere va continuamente inventata e che serve molta pazienza, per rallentare i nostri palpiti frenetici e sintonizzarli sulle fre-

quenze del respiro.

La poesia si oppone all'omologazione estetica, difende le differenze del sentire, chiede ai nostri sensi di riattivarsi continuamente per penetrare capillarmente ciò che ci circonda.

La poesia non crede nella realtà, ci aiuta a inventarla, a cogliere le sfumature dove riposa il senso, ad ascoltare il ritmo del tempo che troppo spesso ci illudiamo di beffare cambiando canale, spostando lo sguardo, rigettando parole che non si raccolgono intorno a nessun silenzio.

La poesia non ha nostalgia e, anche quando chiede alla voce di alzarsi e picchiare, non smette di sognare ciò che va toccando con il desiderio di un cieco. Ha bisogno di essere continuamente rassicurata sulla presenza degli altri, come l'innamorato sempre incredulo, sempre inadeguato, sempre capace di stupirsi di fronte allo spettacolo quotidiano del mondo.

M. M.

Questo numero è dedicato a Samuele, figlio di Davide, della regale stirpe dei salmisti.

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI POESIA:

NOVECENTO E OLTRE: LE PROSPETTIVE DELLA POESIA CONTEMPORANEA

All'inizio del terzo millennio in un momento di enormi mutamenti della società urge una riflessione sul destino della poesia, che si gioca ormai su uno scacchiere mondiale. L'insegnamento dei grandi maestri può aiutare ad individuare qualche linea di comprensione all'interno di una complessità difficilmente interpretabile. Dopo un secolo di profonda crisi che ha travagliato l'arte occorre fermarsi a riflettere per ascoltare e per comprendere.

Da parte nostra abbiamo privilegiato una precisa via per superare il frammentismo proprio del Novecento e del Postmoderno: l'incontro e il dialogo. Il Convegno di Stresa e di Orta S. Giulio si propone come obiettivo di radunare i più prestigiosi rappresentanti della poesia contemporanea al fine restituire alla poesia importanza nella vita della singola persona come elemento unico capace di farci comprendere il nostro tempo.

RELATORI: Ernesto Cardenal, John F. Deane, Michael Krüger, Franco Loi, Mario Luzi, Wilem Van Toor, Kenneth White.

PROGRAMMA

Venerdì 13 febbraio 2004

Stresa – Palazzo dei Congressi

ore 9,00: relazioni sul tema: "Novecento e oltre"

ore 15,00: visita alle isole Borromee

Sabato 14 febbraio

Hotel S. Rocco di Orta S. Giulio

ore 10,00: lettura di testi e tavola rotonda sul tema "La poesia dopo il Novecento"

ore 13,00: buffet di congedo

ore 15,00: visita all'isola di S. Giulio

ENTI ORGANIZZATORI: Regione Piemonte, Provincia di Novara, Provincia di Verbania, Comune di Stresa, Comune di Orta S. Giulio

Rivista di poesia "Atelier", Centro Culturale "Don Bernini" di Borgomanero, Istituto Alberghiero "Maggia" di Stresa, Hotel S. Rocco di Orta S. Giulio.

IN QUESTO NUMERO

Di fronte alle conquiste tecnologiche e telematiche il poeta si potrebbe sentire a disagio, quasi fosse un sostenitore di uno strumento ormai desueto. L'**Editoriale** di Marco Merlin, invece, lo invita a calarsi in profondità nel presente perché anch'egli crea una realtà "virtuale", quando va oltre la nuda realtà pro-gettando l'utopia. Ma ogni progetto degno di questo nome va costruito su solide fondamenta, le quali per chi lavora all'inizio del ventunesimo secolo non possono essere che l'attualità e il secolo appena concluso. Per questo motivo il presente numero si articola su due temi fondamentali: lo studio delle Avanguardie e la critica contemporanea.

Al primo tema viene dedicata la sezione **L'Autore**: Giuliano Ladolfi, esaminando la produzione poetica di Aldo Palazzeschi, intende sfatare il luogo comune che lo vede come un autore futurista e dissacratorio, cogliendo, al contrario, un aspetto opposto, la fuga dalla realtà nella fiaba, atteggiamento sintomo passaggio dal primo al secondo Decadentismo, momento in cui si apre il Novecento italiano; Matteo Veronesi mette in luce l'influsso esercitato sul poeta fiorentino dal Simbolismo francese.

Dall'Avanguardia di inizio secolo la sezione **Saggi** ci introduce nell'analogo movimento degli Anni Sessanta operante, per certi versi, ancora oggi: Giovanni Tuzet, infatti, vede sostanziale continuità di scrittura in Edoardo Sanguineti nel *Gatto lupesco*, considerato «un notevole documento della poesia italiana di fine Novecento» e Luca Nannipieri intende smantellare i presupposti avanguardistici della poesia sanguinetiana mediante argomentazioni interne: il poeta stesso è testimone di quell'ideologia borghese che vuole combattere. E Marco Merlin con acribia filologica pone in luce gli elementi strutturale della recente produzione avanguardistica in versi, tracciandone un bilancio critico.

Al secondo tema, che apre una nuova sezione, **L'inchiesta**, la quale potrebbe di tanto in tanto far di nuovo capolino, è dedicato un sondaggio, rivolto inizialmente soltanto ai critici "puri" (Andrea Cortellesa, Roberto Galaverni, Niva Lorenzini, Giampiero Marano, Massimo Onofri, Massimo Raffaeli, Emanuele Trevi, Stefano Verdino, Paolo Zublena). In primo luogo ci siamo proposti di chiarire le idee sulla presenza di giovani studiosi, di verificarne l'attenzione "militante" alla letteratura *in fieri*, di offrire visibilità al loro operato e, se possibile, di stimolarlo ulteriormente, anche attraverso la scoperta di problematiche insolite e di possibili prospettive sia per i metodi sia per gli obiettivi. L'argomento viene ulteriormente sviluppato nei due **Incontri**: a simili questioni poste da Andrea Ponso Pier Vincenzo Mengaldo risponde sostenendo la necessità di una presenza critica fondata e fondante all'interno del dibattito letterario, capace di immedesimarsi nel testo e con l'autore, capace di porre in luce la personalità dello studioso, mentre Edoardo Sanguineti, partendo dalla rivisitazione del fenomeno avanguardistico, espone a Massimo Gezzi un parere su urgenti questioni letterarie e sulla questione ideologica in letteratura.

La sezione **Voci** è variegata: Lidia Are Caverni lascia emergere dall'inconscio situazioni di disagio che traduce in figurazioni animalesche; Pier Luigi Bacchini offre ancora una volta la prova di una stupenda poesia capace di cogliere il senso unitario del reale; Flavio Santi in versi apparentemente "leggeri" lascia trasparire il disincanto e l'amarezza di tante "storie" individuali, mentre Achille Abramo Saporiti individua nei segni "minimi" il "luogo stilisticamente scarno" da cui partire per costruire senso e significato all'esistenza. Davide Brullo presenta due autori israeliani ricercando il legame tra la contemporaneità e la Lingua Sacra. Concludono due brevi prose di Jacqueline Spaccini, ispirate a quadri famosi e dedicate all'umanità delusa, sofferente, impotente contro il male esistenziale.

Recensioni di pubblicazioni italiane e straniere in versi, di romanzi e di saggi continuano ad animare il dibattito "militante" sulla letteratura in **Letture**, luogo come sempre ricco di spunti di dialogo e di discussione.

Conclude **Biblio**, dedicata ai migliori testi che giungono in redazione.

Rimandiamo al prossimo numero per evidenti motivi di spazio il dibattito sul canone del Novecento e lo studio sulla narrativa avanguardistica (G. L.).

L'AUTORE

Aldo Palazzeschi: tra fiaba e scherzo

NOTIZIA BIO-BIBLIOGRAFICA

«Ho vissuto a trecento metri di distanza da D'Annunzio. I miei genitori avevano una villa a Settignano, sopra la Capponcina. Così sapevo tutto, sentivo tutto. Guardavo, si figurì, le bollette della luce elettrica di D'Annunzio. Noi si aveva da pagare dieci, dodici lire; lui ne spendeva quattrocento. E pensi, la sua vita era tutta su questo tono» (Antonio Debenedetti, *La regola mi uccide*, «Il Mondo», 8 agosto 1971). La vicinanza del vate non poteva non incentivare nell'animo del giovane Aldo Giurlani, nato a Firenze il 2 febbraio 1885, la passione per il teatro e la letteratura, che l'avrebbe spinto, appena diciottenne, ad abbandonare gli studi commerciali, imposti dalla famiglia, e ad iscriversi alla Scuola di Recitazione Tommaso Salvini, dove avrebbe conosciuto Marino Moretti.

A vent'anni, pubblica a proprie spese la raccolta di poesie *I cavalli bianchi*, assumendo il cognome della nonna materna. Racconterà in un'intervista rilasciata a Grazia Livi: «Scrivere per i miei genitori era una cosa da morti di fame, da disperati. Così mi nascondevo, mi nascondevo. Mi nascosi perfino dietro il nome che presi dalla mia nonna materna, Anna Palazzeschi, la quale era nata a Città di Castello, una cittadina di preti, e a suo tempo era stata cacciata di casa perché aveva sposato un garibaldino» (*Ribelle da sempre*, «Corriere della Sera», 28 marzo 1971). Nel 1909, per interessamento di Marinetti, che lo arruola nel movimento futurista, Palazzeschi esce dall'isolamento culturale e dal silenzio che aveva accolto anche il suo secondo volume di versi, *La lanterna*: nel 1910 e nel 1911 vengono stampati dal tipografo Attilio Vallecchi, per le Edizioni Futuriste di «Poesia», *L'Incendiario* e *Il Codice di Perelà*. Tuttavia, la convergenza con i sodali dell'avanguardia milanese non avrà lunga vita: dalle pagine della «Voce», nel 1914, due anni prima di essere richiamato alle armi, prende le distanze dal movimento, contrario alle posizioni interventiste dei compagni. Negli anni tra le due guerre, fino al trasferimento definitivo a Roma nel 1941, vive tra Venezia, Parigi e Firenze, ossessionato dalle crisi depressive e successivamente dai problemi economici della famiglia: è il periodo della piena affermazione letteraria, confermata dal successo europeo delle *Sorelle Materassi*.

Non è semplice d'ora in avanti riassumere l'intensa attività di poeta, narratore, pubblicista e regista teatrale svolta dagli Anni Cinquanta in poi, fino alla morte, avvenuta a Roma il 17 agosto 1974.

Importanti ricerche biografiche sono state compiute da Giacinto Spagnoletti (*Palazzeschi*, Milano, Longanesi 1971) e da Francesco Paolo Memmo (*Invito alla lettura di Palazzeschi*, Milano, Mursia 1976). Fonte preziosa di informazioni biografiche sono pure i numerosi carteggi e le interviste pubblicate: un elenco chiaro ed esaustivo è incluso nella *Bibliografia* del volume Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori 2002.

La cospicua produzione dell'autore fu sistemata, tra gli Anni Cinquanta e Sessanta, nella collana mondadoriana *I classici contemporanei italiani*, programmata inizialmente in cinque sezioni. Al primo volume di *Tutte le opere di Aldo Palazzeschi*, dedicato alla novellistica (*Tutte le novelle*, Milano, Mondadori 1957), fecero seguito nel 1958 le *Opere giovanili* (*Poesie*; *Romanzi straordinari 1907 – 1914*; *Allegoria di novembre*; *Il codice di Perelà*; *La piramide*; *Scherzi di gioventù* con il titolo *Lazzi, frizzi, girigogoli e ghiribizzi*) e successivamente, nel 1960, *I romanzi della maturità* (*Sorelle Materassi*; *I fratelli Cuccioli*; *Roma*). La pubblicazione del volume *Tutte le poesie* (op. cit.), rende disponibile non solo tutta l'opera poetica, edita in raccolte (*I cavalli Bianchi*, 1905; *Lanterna*, 1907; *Poemi*, 1908; *L'incendiario*, 1910; *Poesie 1905 – 1915*; *Cuor mio*, 1968; *Via delle cento stelle*, 1972), dispersa o ancora inedita (*Poesie disperse e postume*), ma, soprattutto, offre allo studioso uno strumento

indispensabile per ulteriori approfondimenti. L'accurata e ponderosa *Bibliografia* dimostra quanto sia difficoltoso ed inevitabilmente parziale qualsiasi tentativo di sintesi, che aspiri a tracciare sicure direttrici in poche pagine. Sarà senz'altro più proficuo rimandare al volume di Stefano Giovanardi, *La critica e Palazzeschi* (Bologna, Cappelli 1975), al quale dovranno essere aggiunte le *Note Bibliografiche* di Sirio Ferrone (*Palazzeschi oggi, Atti del convegno, Firenze 6 – 8 novembre 1976*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Il Saggiatore 1978, che raccoglie tra l'altro interventi di Montale, Contini, Sanguineti, Luzi ed altri) e di Simone Margherini (*Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi*, a cura di Simone Margherini e Gloria Meneghetti, prefazione di Gino Tellini, Firenze, Pagliani Polistampa 2001).

Tra le recensioni e i saggi sedimentatisi nel corso degli anni, che certificano se non altro la fiducia costante accordata dalla critica all'opera palazzeschiana, si potrebbe ricordare il giudizio di Sergio Solmi, nel saggio *Palazzeschi poeta e romanziere* del 1935 (poi in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore 1963), dove all'accusa di una sostanziale cecità, rivolta agli interventi militanti di Gargiulo, Serra e Borgese, incapaci di ascoltare nella poesia palazzeschiana il «fondo umano», sottinteso dalla superficiale «levità ironica», seguivano la sintesi mirabile della «breve favola poetica» dell'autore e l'individuazione della «sua vena gracile ma originale», riassumibile quest'ultima nel «passaggio da un mondo iniziale tramato d'immaginazioni aeree e vaghissime, prevalentemente descrittivo e musicale» a «figurazioni sempre più disegnate e concrete, sempre più vivificate dai reagenti dell'ironia»: un giudizio, insomma, che innestava sul piano evolutivo quella opposizione tonale, tra «il sentimentale» e «il buffone», tra la «nobile smanceria patetica» e il «largo, sbocciato, italiano riso plebeo», già indicata dallo stesso Borgese (*Un umorista in Studi di Letterature Moderne*, Milano, Treves 1915).

Più tardi, per spiegare le ragioni di questo «misterioso sdoppiamento», Edoardo Sanguineti (*Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo in Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia 1961) sarà costretto a rifiutare l'opposizione tra «il primo e il secondo Palazzeschi, tra l'elegiaco e l'ironico, tra lo snob e il monello» come un'opposizione tra due direzioni di cultura – ovvero come un'opposizione tra l'anima crepuscolare del poeta e quella futurista – e a ricondurre quest'ultima nell'ambito della prima. Tant'è che, non appena Palazzeschi accoglie «in una sintesi definitiva» le poesie giovanili «scritte con intenzione affatto seria» è costretto non solo a «deformarle» ironicamente, ma, soprattutto, a scegliere soltanto «quei componimenti che siano suscettibili, ancorché nati in una prospettiva tonale del tutto differenziata» ad una «lettura nel senso del grottesco».

In ciò consiste per Mengaldo la «sensibile svolta» di Palazzeschi e cioè in uno «svuotamento dei temi lirici tradizionali», al quale «succede la loro esplicita parodia», favorita proprio dall'impersonalità e dalla teatralità caratteristiche dell'autore: l'io del poeta, insomma, «quando pure sia presente, è anch'esso contemplato dal di fuori come personaggio o piuttosto "figurina" nella meccanica "deformazione autoplastica" (Bonfiglioli) dei suoi atti e gesti quotidiani» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978).

Due ottimi punti di partenza, per risalire a ritroso la storia della critica, sono i volumi *L'opera di Aldo Palazzeschi* (Firenze, Olschki 2002) e *Aldo Palazzeschi et les avant-gardes* (Firenze, Società Editrice Fiorentina 2002), curati entrambi da Gino Tellini, che raccolgono gli atti rispettivamente del convegno fiorentino del 22-24 febbraio 2001 (con interventi, tra gli altri, di Luigi Baldacci, Fausto Curi, Adele Dei, Marziano Guglielminetti, Franco Contorbia e Giuseppe Savoca) e del colloquio internazionale, organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura, che si è tenuto a Parigi il 17 novembre 2000. Si ricordino, infine, le *Concordanze delle poesie di Aldo Palazzeschi* (Firenze, Olschki 1993), curate in due volumi da Giuseppe Savoca.

Giuliano Ladolfi

Aldo Palazzeschi: la poesia come soprammondo fiabesco

1. *L'equivoco*

La produzione poetica di Aldo Palazzeschi ha subito alterna fortuna critica: celebrata dai contemporanei, cadde dimenticata fino agli Anni Sessanta, quando la Neoavanguardia suscitò un rinnovato interesse per gli analoghi movimenti di inizio secolo, come testimoniano la rivalutazione di Sanguineti, il numero unico del «Verri» (5-6, marzo-giugno 1976) e lo studio di Luciano De Maria *Palazzeschi e l'avanguardia* (Milano, Scheiwiller 1976). Il successivo declino del movimento coinvolse anche la valutazione del poeta, che, tuttavia, continuò a proporsi come presenza nella storia letteraria dei primi quindici anni del Novecento, come dimostra il suo inserimento anche nell'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo.

Nonostante la critica non abbia ancora sciolto alcuni importanti nodi interpretativi, si continua, da una parte, ad applicargli le etichette di crepuscolare e di futurista e, dall'altra, gli si nega l'appartenenza a questi movimenti:

Ma occorre subito insistere sul carattere tutto personale dell'avanguardia palazzeschiana, e sulla sua sostanziale indipendenza dalle correnti letterarie che attraversò e fiancheggiò (anche la collocazione proposta da Sanguineti, «tra liberty e crepuscolarismo», si attaglia [...] assai meglio a Govoni). [...] Anche discutibile è l'accostamento al crepuscolarismo. [...] Una sensibile svolta [...] porterà Palazzeschi entro le schiere futuriste. [...] Va sempre notato però che questi sviluppi avvengono in Palazzeschi condividendo solo in minima parte dell'armamentario stilistico proposto dal futurismo (specie l'onomatopea e lo sminuzzamento fonetico, mentre la sintassi resta saldamente tradizionale, parlata) e comunque piegandolo decisamente nel senso di un giososo *dada* avantlettera¹.

A Pier Vincenzo Mengaldo fa eco Niva Lorenzini che definisce il poeta «individualità irriducibil[e] ad ogni etichetta di scuola»², per cui l'unica cifra interpretativa della sua poesia è la dimensione ludica, la risata dissacrante e beffarda, l'estrosa bizzarria, il divertimento funambolico, desunto dalla più antologizzata composizione *Lasciatemi divertire*.

Singolare si presenta anche la vicenda editoriale del poeta, perché, dopo cinquant'anni di silenzio, nel 1968, Mondadori pubblica una nuova silloge poetica dal titolo *Cuor mio* con una sezione in lingua francese. Oltre ad un'attenuazione di toni, non troviamo significativi mutamenti, se non un velo di nostalgia per il tempo che passa, pare, pertanto, opportuno nel tratteggiare la fisionomia del poeta privilegiare le pubblicazioni di inizio Novecento.

A quasi quarant'anni dalla sua morte e a quasi cento anni dalla prima pubblicazione, alla luce del mutato clima culturale, la ripubblicazione dei poemi giovanili da parte di Empiria e di Mondadori³ sta riproponendo l'autore all'attenzione della critica per merito dei curatori, Stefano Giovanardi nel primo caso e Giuseppe Nicoletti nel secondo, i quali nel tracciare il suo profilo manifestano la consapevolezza di un'inadeguatezza dell'immagine stereotipata tramandata acriticamente da studioso a studioso.

2. *La componente fiabesca*

Uno degli elementi che considero fondamentali e a cui la critica del Secondo Novecento non ha dedicato la dovuta attenzione è la componente fiabesca:

L'oscuro viale dai mille cipressi
che porta al cancello del grande piazzale

è aperto a la gente.
Soltanto il cancello non s'apre.
Va e viene la gente pel lungo viale
che il sole soltanto non lascia passare,
si sosta al cancello che à cento colonne di ferro
la gente a guardare.
In una carretta ch'è piccolo letto
due monache nere conducono attorno
pel grande piazzale, il Signore,
padrone del grande castello.
Cent'anni à il Signore
padrone del grande castello!
Lo portano attorno due monache nere,
attorno al castello ch'è in mezzo al piazzale.
Non ode, non vede la gente
che al vano dei ferri del grande cancello
sta ferma a guardare.
Va e viene la gente pel lungo viale
che il sole soltanto non lascia passare,
si sosta al cancello che à cento colonne di ferro
la gente a guardare.
Ogn'anno a quel grande cancello
s'aggiunge una nuova colonna di ferro:
il posto d'un altro a guardare.

Il cancello (p. 18)⁴ è una delle prime composizioni della raccolta *I cavalli bianchi* del 1905 e presenta una serie di caratteristiche della poetica palazzeschiana, che, come si dimostrerà, rimarranno pressoché costanti in tutta la sua produzione poetica:

a) il ritmo datilico con anacrusi e catalessi, fondato sull'alternanza di dodecasillabi (doppio senario), novenari e senari secondo il seguente schema: U-UU-UU-UU-U, U-UU-UU-U, U-UU-U. Mengaldo parla di «monotonia della formula ritmica, che è, quasi senza eccezioni, il piede trisillabo con *ictus* sulla seconda sede, ripetuto *ad infinitum* (da un minimo di tre a un massimo di diciotto sillabe per verso); sorta di colata ritmica indifferenziata in cui gli accapo grafici appaiono arbitrari (e sono infatti continuamente rimescolati nell'elaborazione) e implicitamente l'aspetto orale e cantabile del testo prevale su quello scritto, per la lettura, evocando una potenziale recitazione»⁵. Una simile cadenza rievoca il ritmo delle fiabe e riproduce l'andamento stesso della lingua italiana caratterizzata da parole piane; la cui sillaba tonica è preceduta da una sillaba atona o proclitica: si potrebbe parlare di ritmo "epico", nel senso etimologico (ἔπος, parola) del termine, connaturato al parlare toscano già presente nel Pascoli («Il giorno fu pieno di lampi»), nelle strofe arcadiche e in alcune ballate romantiche. Tale scelta è costante nelle prime tre raccolte e non sarà abbandonata neppure nell'*Incendiario*.

b) l'eclissi dell'io a favore della misteriosa presenza della «gente» (Eduardo Sanguineti), che nei moti di stupore, di meraviglie rappresenta il "rovescio" della situazione descritta. Non possiede volto né individualità. Non è solo anonima, ma anche agnosica, si limita ad osservare la stranezza di un fenomeno indecifrabile, avverso alla logica. Mentre in *Cavalli bianchi* si limita a guardare con meraviglia compiendo al massimo con gesto apotropaico «il segno di croce», nella seconda raccolta *Lanterna* del 1907 si articola in un corso a diverse voci:

- Si legge là dentro!
- Si legge una pagina al giorno!
- Chi legge?

– Qual libro?
– È un vecchio che legge,
un vecchio con barba bianchissima!
Il libro racconta una storia...
– La storia dev'essere lunga,
da tanto è il voltare di foglio!
– È un giovine invece che legge,
un bimbo coll'ali dorate!
La storia è assai breve,
ma è scritta una sola parola ogni foglio!
– Il Sole vi legge
È il libro del Sole!
La sera al tramonto è il voltare di foglio.

La meraviglia indistinta si scompone in un accavallamento scomposto di domande e di ipotesi, come avviene anche in *Comare Coletta*: «la piccola vecchia», che «saltella e balletta» per guadagnarsi da vivere: ella si irrita a causa dei discorsi degli spettatori che le ricordano «gli antichi splendori» e il suo «sozzo peccato» (pp. 50-51).

c) Il cancello funge da strumento divisorio tra il mondo della normalità, occupato dalla «gente» e quello della fiaba, popolato da persone strane. «Il cancello non s'apre», non è possibile varcare questo *limen*, questo *pomerium*, il quale, se ha perso ogni connotazione religiosa, mantiene il carattere di invalicabilità come la «muraglia» montaliana.

Palazzeschi, diversamente da Govoni, il quale immerge il reale in una dimensione fiabesca, crea una situazione di fiaba a volte limitata ad una scena come in questo caso, a volte imperniata su una vicenda. Come strumenti usa l'iperbole numerica («mille cipressi», «cento colonne di ferro», «cent'anni ha il Signore»), i luoghi tradizionali delle fiabe (il castello), personaggi altolocati o singolari (il Signore, le monache), la descrizione di strumenti magici o quasi («In una carretta ch'è piccolo letto»), di azioni che suscitano la meraviglia («Lo portano attorno due monache nere»), la precisione delle sfumature che rovesciano il reale ci producendo un effetto di straniamento (il particolare, il colore) e infine la ripetizione («Va e viene la gente pel lungo viale / che il sole soltanto non lascia passare, / si sosta soltanto al cancello che ha cento colonne di ferro / la gente a guardare», l'azione assurda delle «due monache nere»). «Affatto vuoti, affatto indeterminati, di una consistenza fantasmatica e fiabesca sottolineata dalla stilizzazione dei tratti e dal loro ricorrere formulare (“cent'anni”, “tre vecchie”, “tre stille”...), i personaggi e gli oggetti [...] paiono prendere vita solo nel momento in cui qualcuno li guarda» (Stefano Giovanardi, *op. cit.*, p. 8).

Tuttavia, rispetto alla fiaba, in cui gli elementi irreali e fantastici trovano una loro collocazione logica e credibile, in Palazzeschi rimane irrisolto il dualismo non tra realtà e sogno come in Govoni, non tra mondo reale e mondo letterario come in Gozzano, ma tra situazione normale e situazione paradossale.

Una simile concezione difficilmente trova riscontro nella poesia contemporanea; non ci si può appellare né alle fiabe vere e proprie né alle ballate romantiche né ai racconti gotici o fantastici. A differenza di questi generi letterari, in cui la magia e l'incanto sono la regola, qui l'impossibile, come sostiene Roger Caillois a proposito del romanzo fantastico, sconvolge la stabilità di un mondo che ha estromesso l'evento soprannaturale. L'elemento fantastico, secondo Howard P. Lovecraft, semplicemente se il lettore avverte profondamente un sentimento di timore e di terrore, la presenza di mondi e di potenze insolite, come avviene nella reazione della «gente» che si interroga di fronte al *mon-*

strum che sta accadendo. Tzvetan Todorov addirittura rifiuta ogni definizione di fantastico su basi tematiche per definirlo come “esitazione” di fronte ad un evento insolito di fronte al quale ci si domanda se sia vero oppure immaginario. Analogamente Palazzeschi rappresenta o narra fenomeni misteriosi, i cui nessi lacunosi e le cui relazioni assurde rispetto alla normalità non vengono mai chiariti, anzi egli intenzionalmente sottolinea il baratro esistente tra due realtà presentate ugualmente come vere e come credibili.

Proprio nella consapevolezza dell'insanabile e insuperato dualismo si può individuare la cifra dell'intera produzione palazzeschiana. Gregor Samsa fin dall'inizio della narrazione è un insetto: Kafka presenta la situazione come un dato reale, per cui il lettore subito si preoccupa di colmare il dissidio mediante un'interpretazione allegorica. Qui, invece, la situazione di stallo non muta.

Il fantastico nella letteratura europea non è una novità, basti pensare alle leggende medioevali recuperate in chiave romantica. Le situazioni che ora stiamo esaminando, invece, si riferiscono al presente, il presente atemporale caratteristico delle fiabe.

3. *Le rappresentazioni del fiabesco*

Diverse sono le modalità di rappresentazione del fiabesco. Meravigliosi possono essere i luoghi: *La fonte del bene*, che getta acqua per «guarire una piaga» (p. 19), un pozzo dove si trova un tesoro (p. 21); nell'*Orto dei veleni* è «sepolta la vecchia / padrona dell'orto [che] aveva cent'anni» e la gente nel narrare questo «fa il segno di croce» (p. 24); il campo dell'odio non produce nemmeno gramigne, perché lì «moriron, si dice, ridendo / fratelli bruciati dall'odio» e ad ogni anniversario «si vedono alzare leggere e svanire / le fiammelle gialle: / sorriso dell'odio dei morti» (p. 25). In un giardino dietro a «un grande cancello», «passeggiano al sole / le fanciulle bianche [...] Non ànno un sorriso» (p. 37). Nel *Castello dei fantocci*, edificio senza finestre “forse” ornato «di broccati, di seggiole d'oro, / di mobili grandi cosparsi di gemme, / di cofani zeppi di perle e rubini» alla «proda del tetto» si vedono «quattordici teste di marmo / corrose e annerite dal tempo» (p. 38). Nel parco «serrato serrato serrato / serrato da un muro ch'è lungo / le migliaia le migliaia le migliaia / [...] / soltanto tre donne s'aggirano lento / bellissime donne: Regine Parenti / [...] / [...] trascinano il manto di lutto» (p. 68).

Talvolta la composizione si distinde in un breve racconto:

Sul lago tranquillo sfiorando,
la lancia percorre girando più lesta del vento.
Un giovine bianco la guida.
V'è dentro la folle
padrona del grande castello
ch'è in riva del lago.
Avvolta in un manto di lutto è la vecchia.
Correndo sul lago essa vive.
Nemmeno a la notte si sosta.
La gente alle rive si ferma guardando.
La lancia sfiorando sul lago tranquillo
percorre girando più lesta del vento.

La poesia intitolata *La lancia* (p. 22) contiene tutti gli elementi precedentemente messi in luce. In questi paesaggi le presenze sono contrassegnate da individui particolari, come «la folle / padrona del castello». Se «s'innalzano fiamme viola ne la nebbia densa / che vieta la vista del mare», «il gemito d'ode del folle» (p. 29). *Il figlio d'un Re*,

«un giovine bianco», vive solo «passando nell'ombra dei lunghi cipressi» (p. 34). Una cieca «insegna il cammino» alla gente per salire sulla vetta del monte, dove si trova «il Santuario», spiega che lì apparve la Madonna, «“sostò nell'ombra e pianse”» e indica dove cadde la «Lacrima» (p. 36). Mara ha cent'anni e vive filando «seduta nell'ombra dell'alto cipresso» (p. 40) a lato della sua piccola casa, davanti alla quale passano treni veloci. *La figlia del Sole* al sopraggiungere della notte rimane in attesa sulla soglia di una casa che di giorno sembra disabitata; solo il vento porta lamenti e «ombre di croci» (p. 41). Nel *Tempio serrato* prega «prostrato / dinanzi all'altare maggiore / ov'ardono i ceri del segno [...] il Kinik», a cui «strappato di mano àn l'impero» (p. 47). «Le Nazarene bianche e le Nazarene nere / [...] s'incontran la sera / la sera al crepuscolo / [...] sul ponte, sul ponte che unisce i conventi» (p. 49). Come nelle fiabe, *A Palazzo Oro Ror* si svolge una festa a cui partecipano dame vestite di «ricchi broccati» intessuti di «finissime gemme / topazi ametisti», le quali scendono da «cocchi dorati» (p. 52). *Il Principe Bianco* in uno scenario allucinante posa un bacio sulla dama prescelta: un gruppo di signore «coperte da un manto bianchissimo» con trecce «più bianche del latte» attendono «intorno alla vasca dei latti» l'arrivo del giovane «sul dorso di un cigno grandissimo» (pp. 59-60). «Nel mezzo a la sala degli ori massicci» si radunano le sette «Tristi» dai nomi fantasiosi («Ginnasia Contessa di Borgo Silenzio, / Meriga Contessa di Casa Lontana» ecc.), si salutano con un inchino, si siedono a vegliare senza una parola guardando immobili il bagliore del camino; poi «si strisciano muto l'inchino profondo / scompaiono» (pp. 69-70).

Talvolta la funzione fantastica si incarna in un animale dall'agire misterioso, come il pappagallo che «sta da cent'anni / guardando passare la gente» (p. 23). Tal altra gli oggetti posseggono proprietà magiche: le erbe che nascono sotto *Il tempio pagano* «ristagnano il sangue», ma da lì «di notte si senton talvolta / terribili alzarsi le voci discordi» (p. 28). Nel santuario «che non si chiude mai» c'è «la grande campana di vetro / che ricuopre lo spino fiorito / che non sfiorisce mai» (p. 35). Sul mare si aggira la «Vela» di una barca che trasporta «tre giovani Principi: / Martillo, Corano, Ginnello / [...] / con occhio rivolto alla terra lontana, / ravvolti nel nero mantello» (p. 53). Gli specchi in un *Gioco proibito* «non àno riflessi» (p. 66).

Quando sono presentate situazioni normali, il processo di trasformazione viene affidato ad una sorta di proiezione nell'incertezza: intorno ad una vasca «nel giorno la gente sta a pescare», ma «si dice» che vi siano le anguille, «si dice» che siano «più grosse di un bimbo fasciato», «si dice» che siano «più buone del pane e del miele» (p. 33).

In tutte queste vicende è assente la tragedia; è difficile anche intravedere una vena di malinconia: tutto viene giocato sul piano del fantastico e questa considerazione ci permette di cogliere la distanza di Palazzeschi dal Crepuscolarismo, limitata da Mengaldo alla natura tematica ed ideologica, ma negata «in una certa stanchezza estenuata della dizione (“Al dolce rumore dell'acqua / la vecchia s'addorme, / e resta dormendo nel dolce romore / dei giorni dei giorni dei giorni...”)⁶». Personalmente non concordo, anche se ammetto che sia legittimo giungere a conclusioni diverse nella percezione delle sfumature. Prendiamo in considerazione la vicenda di Madama Mirena (pp. 56-58), il cui Palazzo è stato distrutto da un incendio. Durante una festa,

fra muover di passi leggeri,
di piccoli passi dorati,
strisciare di inchini profondi, lentissimi,

frusciare di serici manti,
di manti vermigli, violetti,
di manti bianchissimi,
coperti di gemme fulgenti,
cosparsi di perle finissime,
goccianti di vivi diamanti,
fluenti di trecce biondissime,
nel mezzo a la notte
le fiamme terribili avvolsero
il grande palazzo.
Moltissime dame perirono,
alcune rimasero folli,
le meno ne furono salve.
Madama Mirena,
la bionda Contessa, dal guardo di Sole,
rimase al suo posto.
[...]
Di sotto ai carboni
si dice che ancora Ella guardi.

La tensione descrittiva sollecitata dalla regolarità della cadenza determina l'orrore per la vicenda solo per esaltare il prodigio di una donna, che misteriosamente conserva anche dopo la rovina la possibilità di guardare, almeno secondo la credenza popolare. Si avverte il tono fiabesco presente in quel misterioso e magico castello. A stento nella *Storia di Frate Puccio* tra le «Nazarene bianche, le Nazarene nere, / i Valpassiti, le Rocchettine, i Nazareni, / i Domiziani, le Valeriane, le suore Vesce» è riscontrabile la «stanchezza estenuata della dizione», anzi nella rappresentazione della sua allegria, distrutta dai confratelli che bruciano la bambola di stoffa «figura profana di femmina!» (pp. 71-74) trovata nella sua cella, si può riscontrare un rinnovato desiderio di dizione.

Rosario (pp. 61-65) presenta un aspetto teatrale grazie alla presenza di molteplici personaggi denotati con il nome e la passione (Pallante regina, Corilla beghina, Callina centenario, Erak stregone, Cucù pappagallo ecc.), i quali recitano tre versi ciascuno, alcuni dei quali fortemente rimati:

Per Cristo
subisco
gioisco e finisco.
Non vale
per male uguale
salire con ale.
Chi vuole Cucù?
Cucù non c'è più
Cucurucucu.
Diomede Prassede
Per l'erto Carmelo dei Santi
chi cede con fede, concede.
Rerè mio Rerè!
Più bello chi è?
Rerè mio Rerè!

Gli interventi non seguono alcun filo logico, ma solo la rima in un gioco di filastrocca infantile.

4. *Ironia o fiaba?*

La raccolta *Poemi* del 1909 è preceduta dalla celeberrima composizione *Chi sono?*, nella quale Palazzeschi si dichiara «Il saltimbanco dell'anima mia». L'ordito di senso del testo, perfettamente scandito tra interrogazioni, risposte e negazioni, affonda le sue ragioni in tre requisiti: follia, malinconia e nostalgia, ciascuno dei quali non basta per qualificare l'autore né come poeta né come pittore né come musicista. I piani su cui si gioca ogni definizione si avvalgono di stilemi tardoromantici: «la penna dell'anima mia», «la tavolozza dell'anima mia», la «tastiera dell'anima mia» (p. 81). La battuta finale più che una poetica esibisce un altro dei suoi personaggi strani, che vivono una vita al di fuori dagli schemi comuni, in una realtà indefinita e indefinibile.

La sezione *Galleria Palazzeschi. Piccoli paesi e paesi in grande* è composta da 12 liriche dedicate a scorci paesaggistici particolari: «due cipressi neri» «fanno la guardia» «all'angolo della via» (p. 86), sulle «tre casettine / dai tetti aguzzi» di Rio Bo veglia «una stella innamorata» (p. 87), dietro al cancello di «un prato grande sempre verde e bello» «sulla fine del giorno» «s'alza una mano bianca che benedice» (p. 88), «la gente [che] si accalca torno torno». In un «altro prato in forma di triangolo / rettangolo / [...] tre vecchie / filano immobili» (p. 89), in un altro ci sta «un grandissimo salice bianco» (p. 90), in un altro ancora «c'è una camicia bianca di bucato» (p. 91), nel mezzo di un altro c'è un uomo «steso in terra addormentato / sempre giovine uguale, sempre biondo, sempre colla sua veste / bianca di candore»: «la gente è sempre stata / nella più grande ammirazione / giro giro tondo tondo, / da che mondo è mondo» (p. 92), in un altro «fanno i lor giuochi prediletti / undici Reali Principesse, / lungi fuori dal mondo, / non si occupano che del loro girotondo» (p. 95), un altro è occupato da un inginocchiatoio, un altro da «settecentomila beghine» (p. 97). Come si vede la maniera non muta.

La sezione *Marine* comprende quattro testi *Mar Rosso, Mar Giallo, Mar Bianco, Mar Grigio*: il primo non è altro che un possesso di «un giovane Principe / biondo, bellissimo», «che vive girando il suo mare / [...] / che à forma di cuore» (p. 101); è vietato toccare il secondo, «in forma di perfettissimo disco», perché «il dito resta di giallo tinto, / e la legge lo punisce» (p. 103); tutti candidi sono i frequentatori del terzo: «fanciulli tutti bianchi / dall'ali di piccione / posan leggeri con un piede solo, / sul loro cigno dal rapido volo. / Riempion le barche, / dame vestite di lucenti rasi» (p. 105); il quarto è immobile, sempre uguale: «non nave, non vela, non ala / soltanto egli sembra un'immensa / lamiera d'argento brunastro»; alla domanda se esista veramente, il poeta, diventando egli stesso personaggio fantastico, dichiara: «io solo lo vedo, io solo / mi posso indugiare a guardarlo, / tessuta ò la vela io stesso, / la prima a solcarlo» (p. 106).

La successiva sezione *Ritratti* introduce personaggi fiabeschi: il vecchio Lord Mailor chiede al servo fedele di leggere il racconto di una sua antica vittoria ad un torneo, questi lo avverte che l'emozione gli avrebbe provocato un pericoloso attacco di tosse; tutte le sere passa uno sconosciuto «che guarda laggiù, / laggiù dove il cielo incomincia / e finisce la terra, laggiù / nella riga di luce / che lascia il tramonto» (p. 113); tre fanciulle pregano «Madama Matrigna» (p. 114), la matrigna delle fiabe, di guardarle e di parlare loro; un «bianco paone» irradia la «chioma corvina» (p. 116) della Regina Paolina, mentre la Regina Carmela «non lascia la torre» del suo palazzo e sotto l'azione del vento «talor Ella sembra una fiamma», che le genti del mare considerano «un sinistro faro» (p. 117); la Regina Carlotta vestita di lutto continua eterna-

mente a girare attorno al castello; presenze sinistre bussano alla porta e tentano di entrare la notte nelle case; la gente si domanda dove sia andato *Il Principe scomparso*, forse continuerà a vagare «con l'aria uguale / del più perfettamente / infelice, o in questo / o in un altro mondo / come un povero vagabondo» (p. 124); *La Principessa Bianca* riceve splendidi doni dal Principe, il quale non sa che ella è di marmo.

Il tanto celebrato aspetto parodistico si trova nei cinque ritratti della sezione *Caricature*: ogni composizione è formata da soli tre versi: *Cecco* «con un collo secco secco / con un naso lungo lungo / con un cappello come un fungo» (p. 131); *Il sindaco di Terrazza* «Tutto il giorno se la gira per la piazza, / facendo giuochi in aria con la propria mazza, / si ferma quando passa una bella ragazza» (p. 134).

Non mutano registro anche le composizioni seguenti: gli abitanti di Borgo Tramontano vivono in case che hanno finestre rivolte ad occidente e passano le serate osservando il tramonto; undici infelici sono seduti di fronte ad una tavola imbandita di ogni ben di Dio, ma essi non toccano le prelibate leccornie né si dissetano con le raffinate bevande; la gente mormora di fronte alla porta del poeta, perché è rimasto abbandonato e chiuso per moltissimo tempo; sotto *La lanterna* «dalla luce eterna» (p. 152) egli vorrebbe cenare. La sofferenza di *Habel Nassab* «con quegli enormi calzoncini blu!» (p. 155) si stempera in una figura di servo fedele, incapace di vivere senza il padrone; *Vittoria*, un giorno «augusta matrona» ed ora «vecchia stracciona», «custodisce la porta / della gente morta» (p. 158); *Arcadio* conserva nella «vastissima sala terrena» in un'arca le spoglie della «tenera sposa [...] divorziata / dal dì delle nozze» (pp. 160-161). La descrizione dei *Ritratti delle nutrici* non è esente da un sentimento di generica pietà: «Oh, povere nutrici! / il compito vostro / d'alimentarci questa povera vita, / la vostra fu finita» (p. 164). L'immagine del poeta riflessa dallo *Specchio* propone una persona sconosciuta, particolare, «un uomo / tutto rosso, che orrore!» e lo spinge a domandarsi: «Perché non mi dici allora / se quello che tu mi fai vedere / son veramente io?» (p. 173). Pare importante sottolineare che non ci troviamo in un momento di destrutturazione dell'io, ma di fronte ad un processo straniante del reale, come quello che si può osservare dalla *Finestra terrena*, di fronte alla quale passano bizzarri personaggi. *Il Frate Rosso* che stava suscitando tanti discorsi e tante perplessità, dovrà emigrare perché un misterioso incendio durante la notte aveva bruciato l'altare.

L'elemento fiabesco trova espressione anche nella struttura della filastrocca, nella quale la componente fonica si pone sia come strumento mnemonico sia come intreccio di suoni infantili sia come espressione di misteriose formule: *Ara, mara, amara* sono tre vecchie che giocano ai dadi su un prato all'ombra di «altri cipressi», «non alzan la testa un istante / non cambian di posto un sol giorno» (p. 26), fisse in una condizione che rievoca particolari pene infernali. Similmente in *Oro, doro, odoro, dodoro* nella nicchia gigante di altri cipressi «quatt'uomini avvolti nei neri mantelli: / Si guardan fra loro in silenzio / non muovono un dito» (p. 32). Altre volte prevale l'aspetto della cantilena:

Nazarene settecento
tutte chiuse in un convento,
senza luci e senza grate
per le suore rinserrate.
[...]
Una gran croce sul petto

un anello benedetto,
una cinta nera e dura
per le suore di clausura.

Facce liete facce austere,
chete chete passeggiare,
adunate in grandi schiere,
con somnesso mormorare.

(*Il Convento delle Nazarene*, p. 141)

Tale tendenza trova l'apice nella *Fontana malata*, in cui l'aspetto fonico determinato dal ritmo, dalla musicalità e dall'onomatopea prevale su quello fiabesco, che non è assente, fosse solo per l'antropomorfizzazione dell'oggetto e per la pietà che il poeta afferma di dimostrare nei suoi confronti.

L'aspetto ironico, pertanto, rimane marginale nella produzione palazzeschiana.

5. *L'incendiario*

Nel 1910 per le Edizioni Futuriste di «Poesia» esce la prima edizione della raccolta *L'incendiario*, preceduta da un ingombrante *Rapporto sulla vittoria futurista di Trieste* e dedicato «A F. T. Marinetti anima della nostra fiamma». L'anno precedente Palazzeschi aveva personalmente conosciuto il fondatore del movimento che non aveva tardato ad arruolarlo nelle proprie fila invitandolo a turbolente manifestazioni. L'editore aveva consigliato il cambio del titolo provvisorio *Sole mio* in un'immagine più consona alla nuova poetica.

In realtà di Futurismo nella pubblicazione c'è ben poco, perché marginali ed esteriori sono gli atteggiamenti di contestazione, di insulto, di sberleffo e di divertimento.

Nella prima lirica viene presentato un personaggio particolare, clownesco, *L'incendiario* (pp. 3-10), il quale probabilmente non sarebbe stato collegato con la violenza futurista, se fosse stato inserito nelle note vicende editoriali. Questi, al pari degli altri, è strano e, collocato in una gabbia di ferro «in mezzo alla piazza centrale / [...] / perché tutti lo possano vedere»⁷, suscita la meraviglia e la preoccupazione delle persone che variamente commentano. Di fronte a lui l'"io" narrante «così insistente e polifunzionale» (Stefano Giovanardi, *I*, p. XII), che si dichiara poeta, dimostra una venerazione religiosa verso costui che, come Gesù Cristo, è stato «coperto d'insulti / di sputacchi»: «più l'uomo / il Dio tu sei». Anche il poeta vorrebbe essere un incendiario, ma è in prigione e, quindi, «non può bruciare». E allora con un gesto di estrema fiducia apre la gabbia per far fuggire il personaggio a cui assegna una missione velleitariamente palinogenetica. Proprio questa poesia testimonia la mancata adesione dello scrittore a quella carica eversiva che avrebbe dovuto porre le fondamenta di una rivoluzione poetica, perché il personaggio-poeta dichiara la propria sconfitta: «Incendio non vero / è quello che scrivo»; è il letterato che sconta il peccato della propria diversità, la cui pena è l'autoesclusione dalla vita, condizione che da Gozzano è percepita come vergogna.

E lasciatemi divertire conserva un sottotitolo eloquente: *Canzonetta*; pertanto è lecito, come nel caso della *Fontana malata*, interpretare la supposta disposizione ludica dell'autore come un semplice tema per elaborare una cantilena senza legami di significato: «Voglion dire... come quando uno / si mette a cantare / senza saper le parole» (p. 66). Il personaggio del poeta un po' grullo, quasi giullare, subisce un'ulteriore caratterizzazione. Anche la conclusione: «I tempi sono molto cambiati, / gli

uomini non dimandano / più nulla dai poeti, / e lasciatemi divertire», che potrebbe indurre a ritenere che lo scrittore abbia espresso una riflessione sulla mutata condizione della poesia, in realtà altro non è che una giustificazione in linea con molte giustificazioni addotte dai vari personaggi fiabeschi al fine di rendere credibile la loro incredibile esperienza. All'interpretazione tradizionale si è giunti più per suggestioni esterne indotte da altri poeti coevi che per coerenza logica interna.

Non è un caso, infatti, che nel resto della raccolta troviamo i consueti luoghi: *Villa celeste* «stranamente abitata / [...] / ora è del tutto abbandonata». Il poeta sostava «ogni sera / un istante ai ferri del cancello». «Passavano leggere / esangui dame, sottili nelle loro vesti celesti» che poi furono cacciate dalla polizia per «orribili profanazioni, / scandali, oscenità» e verso le quali manifesta un attaccamento accorato in stile gozzariano (*I*, pp. 11-13).

La continuità con le raccolte precedenti è ammessa anche da Giuseppe Nicoletti: «Eppure *L'Incendiario* non è cosa del tutto nuova, e anzi la sua intima semantica letteraria può essere messa a nudo a patto che venga geneticamente riscontrata sul testo di composizioni ancora afferenti la trilogia d'esordio» (*I*, p. X).

Il rovesciamento della realtà può assumere anche la piega del romanzo nero nella *Fiera dei morti* (*I*, pp. 15-21), ove si opera un accostamento tra le due maniere, si tratta solo di una *variatio*:

I poeti cantano
malinconicamente
questa fiera;
tutti alla stessa maniera,
questa giornata grigia o nera.
(Ma si può benissimo cantare
anche in un'altra maniera).
Dice che sempre piove
un'acquerugiola trita,
che tutto fiorisce nel fango
in una primavera di pillacchere.
Le solite antiche fole
della solita antica gente!
Oggi invece non piove,
splende un magnifico sole;
il tempo ci porta le sue cose nuove.
Avete dei pensieri neri?
Veniteli a svagare
dentro i cimiteri.

«Le solite antiche fole / della solita antica gente» vengono ora sostituite dalla descrizione della festa dei morti. La prima parte è dedicata alla fiera: la gente si accalca alle baracche dei saltimbanchi, ai personaggi della fiera, ai suoni dei tamburi, ai dolci, alle caldarroste. Nelle osterie si canta, si mangia e si beve; nelle botteghe pendono salsicce, «cotechini, zamponi, mortadelle». «Tutti si riversano a mangiare / a crepapelle». Nella seconda è descritta la visita ai cimiteri, dove si assiste ad un rovesciamento ironico nel contrasto tra il silenzio dei vivi e l'eloquenza dei morti: «“Telemaco Pessuto / d'anni cinquantatre, / padre e marito esemplare.” / Se t'avessimo incontrato vivo / chi l'avrebbe saputo?». Nella terza, assai meno felice, si assiste alla vendita all'asta dei teschi e alla fine «ogni buon diavolaccio / se ne viene col suo teschio sotto il braccio». La scena né impressiona né suscita ilarità né pare dissacrare il culto dei morti.

Il fiabesco domina incontrastato nella vicenda del Principe e della Principessa Zuff: sono giovani, ricchi, belli e fedeli, perché dormono sempre. Cobò è un altro personaggio particolare: incompreso dall'umanità, ha vissuto nel suo castello circondato solo da animali. Al momento della morte, essi compiono i riti religiosi e si comportano avidamente come gli uomini. L'ultima parola è lasciata alla morte che invita a distruggere tutto: «Fuoco, fuoco. È l'unica maniera / per evitare un più gran male» (I, p. 37). Nella *Regola del Sole* (I, pp. 39-45) «un piccolo gruppo di signore / dei più svariati paesi / si son fatte suore / di una loro speciale religione / che si chiama la Regola del Sole». Vivono su un'isoletta in mezzo al mare e di giorno si dedicano al culto dell'astro con gioia. La notte e le brutte giornate recano loro sconforto. Il poeta vorrebbe recarvisi, ma «esse non riconoscono / che un maschio solo, / nella loro strettissima clausura, / il santo della loro regola: il Sole». Il mondo delle *Carovane* suscita l'ira del poeta: «Andate alla Città del Sole Mio? / Imbecilli! Idiotti! Fermatevi! / Non lo sapete / che in quella Città / non posso andarci che Io? / Per Dio!» (I, p. 49). Non dimentichiamo che *Sole mio* era il titolo originario della raccolta, per cui possiamo dedurre che la città dove si deve recare solo il poeta sia la fantasia piuttosto che la poesia. Infatti, nella seguente composizione proprio intitolata *La città del Sole Mio* (I, pp. 51-54), l'autore, dopo aver ripreso il motivo del precedente lavoro, descrive la città, dal momento che «voi non la potete vedere, / ci vuole il mio canocchiale»: ha forma di un quadrato perfetto, «quattro son le porte, e son serrate / non à / né sindaco né prefetto». È abitata da gente legata da stretta parentela. A destra si trovano le case dei giovani, vestiti come principi, a sinistra quelle delle vecchie più che centenarie «vizze vizze, piccoline»: «ognuno se ne sta sulla soglia ad aspettare. Nessuno si volge al vicino / o a quello dirimpetto». La città è «senza romore e senza parole». «Che sole ci può brillare, / se non un faro di scarabei, / nel cielo dei sogni miei? / Ma io posso tenerlo in mano; / giuocarci sul mio tavolo / come se fosse un cavolo». La «città del Sole» è il regno della pura fantasia, con la quale può manipolare a piacimento la realtà e proprio in questa onnipotenza creativa sta la felicità, il divertimento del poeta.

Secondo questa prospettiva, la critica novecentesca ha confuso la conseguenza con la causa. Nella fantasia, infatti, lo scrittore può sbizzarrirsi a costruire tutti gli ambienti, le scene, i personaggi possibili; può mettere in bocca alle persone le parole che vuole, può permettere loro tutti i gesti, da quelli ironici a quelli fantastici, al *nonsense*, all'assurdo, al grottesco. E la felicità non consiste nello sberleffo, ma nella creazione. Le difficoltà non si trasformano mai in tragedie, perché lo scrittore sa di aggirarsi in un mondo fittizio; i personaggi sono strani, perché lontani dalla vita e il divertimento può tramutarsi in filastrocche, in splendidi giochi di parole.

La celebrazione del grottesco raggiunge l'apice nella composizione *Le Beghine* (I, p. 55-59). Più che sulla denudazione degli istinti repressi, dell'acidità morale e della falsa religiosità, il poeta si accinge a stilare una compiaciuta descrizione dei loro cappelli, dei loro vestiti, delle loro abitudini («fra gli ori, fra i damaschi, / i pizzi degli altari, / i doppiieri i candelabri / andate e venite come in casa vostra / Inchini secchi / di gambe irrigidite. / Mi sembra di sognare / alle decrepite reggie / di spodestati re centenari»), delle loro persone («Le vostre facce / sono pugni di rughe, / i vostri colli sbucano / si muovono fra i cenci, / come i colli di tartarughe»). E di fronte a tali «bellezze» l'io poetante, un altro personaggio molto particolare, dimostra una morbosa attrazione sessuale:

Io penso a denudarvi,

cavarvi i vecchi giacchetti sbiaditi;
i sudici panciotti
che v'ammassaste addosso
per la paura delle polmoniti,
spogliarvi, spogliarvi
di quel sudicio fasciame
e avervi nude dinanzi.
Gobbe, torte, mostruose
farvi rinascere per un istante solo
un brivido del più orribile desiderio;
vedervi balbettare dinanzi sconciamente,
stampellare ridendo aizzate,
le più vergini vorrei,
magri quella
che non fu toccata mai,
e darvi i miei vent'anni.
[...]
(Le vostre bocche
sdentate, sinuose,
mi fanno vedere
libidini mostruose.)
Contaminarvi tutte,
tutte, darvi odio amore scherno,
perdervi, gettare in un sol pugno,
al vento, tutte le vostre preghiere,
eppoi lasciarvi ridendo!
Via! Via! Via!
Cosa vedo dinanzi? Chi?
Nuda dinanzi a me,
la madre di mia madre,
la vecchia...
No! Lo giuro!
Non le ò mai toccate, le beghine,
mi piace solamente guardarle.

La questione ermeneutica potrebbe essere delegata alla critica psicanalitica nel caso in cui si facesse coincidere l'io poetante con l'autore stesso, ma tutta la produzione palazzeschiana impedisce o limita al minimo tale operazione. Dal lato opposto, vi si potrebbe vedere nei versi presentati null'altro che una presa di posizione contro la morale borghese o ancora lo sberleffo del poeta che gioca con argomenti scabrosi. Nella silloge *L'incendiario* l'impressione di una simile posizione è indotta non dalle tematiche, del resto già presenti nelle precedenti raccolte, ma dalla supposta coincidenza in particolare in alcuni brani del personaggio con l'io poetante. Senza dubbio l'attribuire tali caratteristiche a Palazzeschi comporta un impatto storico, morale e letterario di tutt'altra portata, ma l'identificazione *tout court* non mi pare proponibile: lo vieta in primo luogo la stessa dimensione fantastica che occupa pressoché l'intera produzione poetica. Nella *Visita alla Contessa Eva Pizzardini Ba* il riferimento al personaggio poeta diventa esplicito: «– Oggi giornata bella, Contessa / – Troppo bella, carissimo Aldo, / non fa né freddo né caldo / [...] / – Bravo! E passate per un giovane bizzarro... / per un uomo così strano... / strano... bizzarro... / bizzarro... strano... / Bravo...» (I, p. 61). La poesia è tutta basata su brevissime battute di un dialogo che parte dal *nonsense*, passa attraverso l'insulto, per giungere al ricordo di un amore dimenticato o mai esistito.

La soggettivizzazione del personaggio fantastico viene codificata nella seconda

parte dell'*Incendiario*, intitolata *Al mio bel castello*, dedicata «a mio padre, instancabile e geniale lavoratore, affettuosamente». Dal momento che non poteva più vivere in pace a causa delle continue richieste e della curiosità della gente del paese, il poeta, «come qualunque saltimbanco», cambia castello. Va a visitarne uno abbandonato da dieci anni, dopo la morte della Contessa, il quale «odora di centenario, / di beghine morte lentamente.... / “senza male, disseccate al sole / “come le rose e le viole / “senza la consueta putrefazione» (*Quando cambiai castello*, I, pp. 71-75). Lì vicino passa la «via provinciale», dove egli può compiere lunghe passeggiate (*Le mie passeggiate*, pp. 76-78). «Sulla cima di un bel colle, / meravigliosa altura, / dove ogni altro uomo che vi fosse giunto, / si sarebbe messo a sognare come nulla / il proprio monumento, / io un bel momento, / ci sognai la mia culla»: la voce poetica rievoca con compiacimento i capricci infantili. Nell'ozio può percepire il movimento circolare della natura (*Il mio castello e il mio cervello*). Nella sala da pranzo ha conservato un quadro che rappresenta *La ciociara in lutto*: l'immagine suscita una serie di interrogativi (funzione ipotizzante delegata in altre liriche alla «gente») sulla sua identità e sulla sua vicenda, come si addice ad una delle tante presenze sinistre e misteriose della produzione poetica palazzeschiana. Non poteva mancare in un castello un elemento spiritico al limite del paranormale: una mano che «amputata da qualcuno», gira per la stanza, «m'abbraccia, m'affonda, m'assorbe, / [...] / m'accarezza m'accarezza / [...] / mi liscia i capelli, / me li solca / le fronte, le tempie, / le palpebre mi socchiude / mi gira dietro il collo / [...] / mi palpa dietro la nuca» (*La mano*, I, pp. 86-94), conduce il poeta-castellano al bordello e all'osteria; la mano lo aiuta a sottrarsi all'inseguimento di prostitute e di lenoni. Tornato a casa sente le unghie penetrare dentro il cervello. La sensazione di morte lo induce a domandarsi se abbia veramente vissuto una simile esperienza e conclude affermativamente. Spiega poi che non riesce a sfuggire a questo incubo perché non sa rinunciare «quando mi sento accarezzare / da quella mano, / e mi lascio andare, / e so dove, / e fin dove». Gli spiace lasciare il suo bel castello dove vivono anche la moglie Cherubina e le sorelle Stellina e Cometuzza, tutte consapevoli del suo comportamento. Ad una parete della «stanza / da letto, c'è appeso / un orologio vecchio: / uno di quelli di vecchia usanza, / colla catena e il peso»; purtroppo non funziona più (*L'orologio*, I, pp. 95-99). La meditazione sul tempo lo induce a cercare di conoscere l'ora della morte; nell'impossibilità di trovare una risposta certa, in un moto di delirio di onnipotenza vuole arrogare a sé il diritto di sceglierla aggirando quella segnata dal destino. Ma, sia la moglie sia le sorelle presentano una situazione particolare: se gli uomini «nella buona società / usan tenere, per il buon umore, una moglie / al posto della scimmia, / io, tanto di modeste voglie, / lontano dalla buona società, / tengo una scimmia / al posto della moglie» (*Cherubina*, I, pp. 100-102) e le due belle e care sorelline al mattino preparano «una grande consolazione / al loro caro fratellone. / Oh! Io non sto più in me / quando sento: / cocococococococodè / cococococococococodè / cocodè cocodè. / E la gioia che provo / quando vengo a prendermi / quel bell'uovo» (*Ginnasia e Guglielmina*⁸, I, pp. 103-105). A castello «una festa ci vuole / ogni tanto. / il ballo è un'abitudine antica», due o tre volte durante l'inverno; «Non mand[a] nessuno ad invitare, / tutti quelli che debbono venire / lo debbono sapere da sé». È una gran seccatura, perché bisogna che «tutto sia pulito con cura» e preparato secondo l'etichetta della gran società. Il padrone indossa «l'abito di gala / quello rosso più bello». «Entra il re. / mi strisciano le dame / i loro inchini più profondi» e quindi inizia il ballo. Non si fa distinzione di mode: «sono

ammessi perfino i cerchi e tornù». Poi, quando si apre «il buffè», egli si ritira nel suo appartamento (*Il ballo*, I, pp. 106-109). «E anche i pranzi e le cene / devono essere numeri del programma / della gente per bene», ma con Cherubina, Ginnasia e Guglielmina non si può svolgere che una «cena boccacesca» (*Il pranzo*, I, pp. 110-112).

Nell'ultima composizione, *La visita di Mr. Chaff* (I, pp. 113-119) Palazzeschi definisce il mondo della sua poesia: passato a salutare il poeta-castellano, il «lontanissimo parente» straniero mette in luce i limiti del luogo, l'angustia di una vita ritirata, la povertà di una simile esistenza; a lui di rimando egli dichiara di essere soddisfatto di quanto possiede, perché sotto il profilo politico «un poeta [...] non à colore / [...] non ama il suo paese / se non è un bel paese, / lo rinuncia con la massima disinvoltura». Il suo partito? «un impasto uguale, metà sublime, e metà bestiale». Il suo ideale consiste nello starsene «comodamente a dormire, / dormire per sognare». A lui non manca nulla: si diverte e si comporta come «un eterno convalescente. / È così bello essere stati malati / e non aver più male / e non sentire niente». Quando crea, ha bisogno di terra «tanta quanta ne sta / sotto i [suoi] piccoli piedi», perché può spaziare «nell'aria, nello spazio» oltre «i cancelli del cielo». Là si trova la sua testa e nell'azzurro profondo le stelle gli «sorriscono amiche, sorelle». E di fronte all'invito a ritornare sulla terra, egli risponde che «la terra è angusta / per il [suo] calare».

Il baudelairiano motivo dell'"albatros" qui è piegato alla definizione di poesia come creazione senza limiti di un mondo fantastico.

6. Valutazione

Senza dubbio in quest'ottica perde di significato ogni atteggiamento di autentica contestazione, di critica, di sberleffo e di dissacrazione. La poesia di Palazzeschi va interpretata, a mio parere, sul versante della fuga dalla realtà nella creazione di un soprammondo fiabesco. L'esistenza non è ignorata, come testimonia la presenza della «gente», espressione della normalità e del buon senso, la quale manifesta timore ed esitazione di fronte al paranormale, ma l'autore si colloca in un'altra dimensione. E proprio la raccolta *L'incendiario*, quella generalmente ritenuta futurista, è la prova di un cammino che giunge all'apice nel poeta castellano sperduto tra le stelle, lontano dalla terra. La dimensione ludica, più volte documentata dai testi, diventerebbe, come già si è detto, non la causa, ma la conseguenza: all'interno della fiaba egli può divertirsi ad inventare a suo piacimento situazioni, ricavando la stessa soddisfazione prodotta dall'istinto adolescenziale di onnipotenza.

A questo punto, prima di tentare un bilancio, si rende necessario individuarne le motivazioni, chiarire la posizione dello scrittore all'interno della poesia del primo quindicennio del secolo ventesimo partendo da alcune considerazioni.

In primo luogo, pare opportuno ribadire che gli agganci con il mondo crepuscolare e futurista furono o casuali o superficiali, non tali da accreditare l'immagine di un Palazzeschi crepuscolare o futurista. Pur diffidando delle dichiarazioni personali di poetica, non si può non ricordare che egli stesso ha negato ogni legame con argomenti convincenti. A proposito di una sua presunta appartenenza al movimento crepuscolare, egli, riferendosi alla recensione di Corazzini ai suoi *Cavalli bianchi*, in cui si avanzano ipotesi di derivazione da «poeti francesi e della Fiandre», osserva:

È in questo libro una recensione di Corazzini riguardante un mio libro di poesie e nella quale si parla di imitazioni apertamente. Debbo dichiarare che questo non poteva essere per

la mia parte giacché io non conoscevo quei poeti nemmeno per sentito dire, conoscevo i poeti principali del mio paese ma degli stranieri poco o niente, e non di quelli in particolare. Se affinità ci sono vuol dire che stati d'animo affini e affinità dello spirito producono naturalmente somiglianze e coincidenze a meno che la poesia non giunga come il polline di fiori di cui si fa messaggero il vento. Se li avessi conosciuti li avrei fuggiti senz'altro, tale è il mio carattere, non ebbi mai né vera curiosità né troppo interesse per quello che facevano gli altri, non ho amato i libri, e ritenni sempre lo scrivere una pena riservata a me⁹.

Ugualmente nette sono prese le distanze dal Futurismo:

[...] queste mie opere giovanili furono in parte legate al movimento futurista, anche per esservi state, in parte, ospitate editorialmente, pure non avendo quei caratteri che per futurismo comunemente s'intese e che rispecchiavano in modo particolare la personalità di Marinetti. Futurismo volle dire soprattutto, ora lo vediamo chiaramente, spirito di avanguardia, e i pochi che in quello spirito vivevano, sparuti e dispersi, ebbero tutti con esso qualche contatto, in un paese che dopo essere stato per secoli all'avanguardia della vita dello spirito, cedendo poi il passo ad altri, imperdonabilmente rinunciatario, quasi si fosse per lui fermato il tempo, si è addormentato sul passato. Marinetti usava spesso dire che io traevo futurismo dal passatismo più deprecabile. Precisamente perché la vita è movimento. E concluderò affermando che i cinque anni nei quali feci parte del movimento futurista furono quelli della mia vita nei quali conobbi la giovinezza¹⁰.

Tra il mondo della poesia e quella della realtà il contrasto è insanabile; non mancano frequenti tentativi di dialogo tutti fallimentari. La «gente» sta sempre al di fuori del «cancellino chiuso» e non comprende quanto avviene nel castello o nei luoghi misteriosi. Il dualismo è insanabile: i due piani non si incontrano, anche perché quello della fiaba è un «altro» mondo e non un mondo rovesciato mediante il quale rappresentare in modo ironico la società.

L'incomprensibilità del reale è l'elemento portante della poesia palazzeschiana: quelle situazioni strane, quelle persone bizzarre, quegli atteggiamenti vicini al paranormale, lo scambio tra esseri umani e animali determinano un atteggiamento di perplessità, di stupore, di meraviglia che non trova mai né soluzione né spiegazione. La ragione non riesce a trovare la chiave per entrare in tali situazioni e si arretra sconfitta.

Palazzeschi, come Govoni, come Corazzini, come Gozzano, iniziano il Novecento poetico non solo perché rifiutano il ruolo di poeta-vate, ma anche perché esprimono alcuni motivi fondanti del Decadentismo europeo e, primo fra tutti, la crisi gnoseologica. Mentre in un primo momento il problema era stato superato mediante delega all'arte quella funzione conoscitiva che la filosofia non riusciva più a sostenere o che nel Positivismo sorreggeva in modo assolutamente parziale, ora ci si rende conto che, se l'uomo non è più in grado di interpretare il mondo, anche la poesia non può più operare con gli strumenti precedenti quando si faceva banditrice di verità e di senso. L'impalcatura ermeneutica derivata dal pensiero greco e, in campo artistico, dal classicismo aveva subito contraccolpi pesanti dal pensiero e dall'estetica romantica e all'inizio del Novecento stava completamente crollando per opera di Nietzsche, della Fenomenologia e della filosofia della scienza, che proprio stava intaccando la fede nell'oggettività demolendo anche la certezza in un intelletto capace di adeguarsi al reale.

Se Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé credettero nella poesia come strumento per attingere al noumeno mediante l'adozione di strumenti irrazionali (le corrispondenze, la musicalità della parola, l'analogia, la parola pura), sia pure in modo parziale, particolare e provvisorio con la conseguenza di riportare alla luce mediante *fulgurazioni* brandelli di realtà, ora si sta diffondendo una vera e propria sfiducia nella

possibilità di descrivere il reale, per cui, se non si vuole rinunciare ad essa, occorre trovare rintracciare tematiche alternative: Govoni sublima la realtà nel sogno, Gozzano si crea un mondo provinciale e Palazzeschi ne costruisce uno fiabesco. Ma la contraddizione è talmente insanabile che, per quanto si sforzi, nel «castello» si compiono riti assurdi che suscitano la meraviglia della gente comune, inintelligibili mediante le tradizionali coordinate ermeneutiche.

Di fronte allo scacco allo scrittore non resta che la fuga in una dimensione, in cui è onnipotente e che modella a suo piacimento, popolandola di personaggi strani e bizzarri che nella loro “diversità” testimoniano lo scarto con la realtà. Questo secondo elemento portante si presenta come conseguenza dell’indecifrabilità del mondo all’interno della ricerca di una soluzione provvisoria, che consente di mantenere in vita la scrittura in versi e di ribadire la responsabilità di invitare gli uomini ad assumere consapevolezza della crisi culturale. Per questo la poesia non incendia il mondo: il povero incendiario viene fatto fuggire, ma l’io poetante come controcanto conosce con precisione i limiti della propria condizione.

Pare importante ripetere che ci troviamo di fronte ad una vera e propria fuga dalla realtà e non di un rovesciamento, per il fatto che gli elementi di riferimento alla vita sono scarsi e per di più occasionali. Non è vietato vedere nella scimmia Cherubina un attacco all’istituzione del matrimonio, ma un rovesciamento comporterebbe puntuali sviluppi tematici e non una sola battuta confinata all’interno di un soprammondo fiabesco. Il poeta si chiude nel castello; come Cobò, vuole troncane ogni contatto con la società; preferisce vivere con gli animali; se organizza qualche festa, vi partecipano solo i personaggi delle fiabe; il suo regno è la fantasia.

In terzo luogo osserviamo che la situazione poetica palazzeschiana è dominata dalla presenza costante e insistita della morte e non solo quando il tema viene espressamente evocato. L’incendiario vuole distruggere il mondo, la maggior parte dei personaggi sono vecchi o vecchi ultracentenari sulle soglie della tomba, già fissi in atteggiamenti immutabili come spettri; i re, le regine, le principesse compiono riti ripetitivi, sterili; le beghine sono il ritratto vivente della consunzione; i castelli sono vecchi e diroccati; i personaggi appartengono per lo più alla tradizione del racconto nero o *horror*; l’atmosfera è gravida di sensazioni sinistre e misteriose. La morte, del resto, è un tema ricorrente nel Decadentismo: è presente in Gozzano al punto da determinarne la poetica, in D’Annunzio a volte sotto il profilo estetico a volte sotto il profilo eroico, in Pascoli come oscura presenza nelle cose. Il senso di sconfitta e di disagio, conseguente all’incapacità della cultura occidentale di offrire una spiegazione accettabile ai quesiti esistenziali, è spesso vissuta dagli autori di questo periodo nella metafora della fine. «Tutto è mangiato, tutto è bevuto» esclama Verlaine: una volta compiuta ogni esperienza e ogni tentativo di uscire dalla crisi, non resta che la rassegnazione e l’aprassia che si identificano nella fine di tutte le cose. E alla morte è legata la tematica dell’infertilità: il Principe e la Principessa dormono, questo mondo fantastico è popolato di suore, di beghine, di vecchi decrepiti, di presenze paranormali. Mai viene introdotto un bambino, neppure nella descrizione della fiera, i re e le regine non hanno figli, se esiste un rapporto di figliolanza questo è affidato alla matrigna. L’unico «giovin» è il poeta castellano, il quale vive con gli animali lontano dal mondo e le sue uniche tentazioni sono gli amori mercenari o la sensualità delle decrepite beghine.

A questo punto si può anche comprendere come il divertimento, a cui si accenna nell’*Incendiario*, più che sullo sberleffo e sulla contestazione delle esistenti istituzio-

ni, vada considerato come un tentativo di sdrammatizzare il senso di sconfitta che grava su questa *Weltanschauung*. Il poeta è consapevole che il mondo costruito è fittizio e che la realtà non tarderà a presentare i conti e allora, invece di disperarsi, vale la pena oppone una difesa ludica, che non deve trarre in inganno. La fragilità di una simile posizione è riscontrabile anche nel fatto che nei successivi cinquant'anni Palazzeschi avrebbe abbandonato la poesia, strumento inefficace, che conteneva, come del resto stava avvenendo in quegli anni a livello europeo, in sé i germi della sconfitta. E la prova di questo legame tra disagio personale e fuga nella fiaba è documentato da una dichiarazione contenuta nella lirica *Monastero di Maria Riparatrice* scritta nel 1913 e pubblicata solo nell'edizione vallecchiana delle *Poesia* (1925): «Oh! Viver come voi in una *finzione*. / Come voi, povere suore, / annientare, schiacciare, soffocare / giorno per giorno con dolore / il proprio io, come voi fate, / com'io giorno per giorno con dolore / lo vado a scavare / per metterlo alla luce». Di fronte a queste parole l'interpretazione critica di un Palazzeschi giocoso non regge e Stefano Giovanardi nella prefazione all'edizione del 1996 delle raccolte *I cavalli bianchi, Lanterna, Poemi*¹¹, esclama perplesso: «È abbastanza sorprendente quest'ammissione da parte del "saltimbanco dell'anima": sorprende cioè che poco prima di chiudersi in un silenzio poetico che sarebbe durato oltre mezzo secolo, Palazzeschi abbia lusingato con forza un tratto fra vociano ed espressionista (lo scavo doloroso all'interno del proprio io per farne emergere i caratteri più autentici e nascosti, e magari drammatici) finora del tutto estraneo, almeno in apparenza, alle coordinate espressive della sua opera» (p. 6). Lo scrittore, infatti, traccia una sintesi del lavoro poetico ormai concluso, di un lavoro non riducibile unicamente al divertimento. Lo stesso studioso si domanda: «Se avesse inteso avvertirci che le figurazioni sempre alquanto misteriose delle prime raccolte – le quali fecero peraltro dannar i critici che come Pancrazi volevano a tutti i costi ravvisarvi un'ironia della stessa marca del successivo *E lasciatemi divertire!* – altro non erano che simboli onirici, metafore ossessive dietro cui si celava quella dolorosa ricerca psichica ora finalmente confessata?» (*Ibidem*). Da parte nostra, escluderemmo il versante psichico per attenerci ad una dimensione culturale, per il fatto che consideriamo i personaggi, compreso l'io poetante, non come proiezioni, quanto piuttosto come elementi di una rappresentazione poetica. Ad ogni modo l'intuizione di Giovanardi rappresenta il segno di una necessità di un mutamento critico. Anche Giuseppe Nicoletti ammette come componente importante della poesia palazzeschiana la presenza di «stilizzazione favolistica».

Si rende, pertanto, necessario concludere che la divisione in tre tappe postulata da Luciano De Maria¹² e la «sensibile svolta che porterà Palazzeschi entro le schiere futuriste» sono difficilmente sostenibili.

Del resto la dimensione fantastica infantile non era sfuggita né a Luigi Russo, che parlava di «un fanciullo palazzeschiano», né a Giovanni Getto che, nella rilevazione del carattere di «figurine» propria dei personaggi palazzeschiani come ritagliate dalle forbici di un bimbo i quali «vivono o in un'immobile fissità oppure in un frenetico gesticolare», individua la struttura portante dell'ispirazione di questo poeta: «L'amore per le situazioni estreme, l'assenza di un tono medio, la negazione di ogni forma di equilibrio e di armonia, intervengono nel suo poetare come segno caratteristico di un'infantile eccessività e di inimicizia di ogni civile compostezza»¹³.

Meno concorde mi trova una lettura psicoanalitica di Glauco Viazzi:

P. insomma cela i significati sostituendo al rimosso, o al vietato, proiezioni ora solo iconi-

che ora solo foniche, con esse organizzando un codice affatto suo, del grottesco, del deforme, del difforme, e con toni che trapassano dal delicato al livido [...] Questo codice con i suoi parametri fissi, le sue gestualità maniacali, le sue ossessioni, gli consente di scrivere impronunciabili rapporti sodomitici (la scimmia-moglie), fantasie masturbatorie, inclinazioni coprolaliche, tentazioni gerontofile ed incestuose, ed al tempo stesso di non pronunciare in chiaro la propria condizione ed identità sibbene di alludervi trasponendola e proiettandola: l'incendiario, malizioso terrorista anarchico, è anche un fin troppo scoperto simbolo di frustrazione sessuale: diventando vittima espiatoria, eroe sacrificale, rappresenta l'emarginato, l'escluso, il "deviante"¹⁴.

E la perplessità non deriva da testimonianze biografiche quanto piuttosto dalla labilità di un legame che dal testo deve necessariamente risalire alla personalità dell'autore.

Sotto il profilo stilistico, secondo Mengaldo, Palazzeschi rappresenta «la reazione più radicale [...] al vecchio soggettivismo lirico»¹⁵, determinato non da un programma letterario e neppure, aggiungiamo, dall'influenza del movimento futurista, ma per sviluppo congenito di una parola che non si dimostrava più capace di toccare il reale. Concordiamo con Viazzi quando a tal proposito osserva che la sua poesia contiene:

la sconfitta del poeta, impossibilitato a parlare se non a patto di mentire o di essere condannato all'impotenza (*L'incendiario*) è anche una radicale "critique alla poésie" trascina con sé la sconfitta della letteratura, ed ecco allora la rinuncia al significato e lo spostamento tutto in favore del significante, e più in là, del nonsense, e fin delle unità minimali del linguaggio, fonemi puri che par consentano di dire quello che il linguaggio organizzato e codificato non consente, la disperazione di un "apparente" divertimento, la scrittura di un'angoscia¹⁶.

La sua lingua può essere considerata come l'esempio del migliore uso toscano di inizio secolo: varia, cristallina, uniforme, viva. Egli nel ritmo dattilico, abbandonato nell'*Incendiario*, esalta le proprietà musicali della lingua materna e nella filastrocca la tradizione orale.

7. Bilancio

L'opera di Palazzeschi, dunque, se non per aspetti marginali, può essere accostata ai movimenti dei Crepuscolarismo e del Futurismo; egli rimane una figura isolata all'interno di quella fucina letteraria del primo decennio del secolo, dalla quale, attraverso il crogiolo "vociano", si sarebbero chiarite le linee della poesia novecentesca. In lui ritroviamo gli elementi tipici dell'evoluzione della crisi decadente, interpretati sul versante della fuga nel fantastico. Senza dubbio, egli va annoverato nella storia della poesia italiana come un autore di nuovi indirizzi letterari. Nel momento in cui trionfava il classicismo carducciano e il decadentismo dannunziano e pascoliano, egli percorse altre vie per testimoniare la crisi.

Cercò di liberarsi dalla tradizione imboccando una strada autonoma, che si esaurì per consunzione interna: una volta individuato lo strumento, non poteva che ripetere all'infinito gli stessi contenuti, variando scene e personaggi senza cambiare l'impostazione. Al posto del mistero contenuto in un prato, in una villa, ci si può sbizzarrire inventando un convento collocato su un'isola misteriosa o descrivere i riti di un castello; al posto di personaggi misteriosi, si può introdurre un "io" soggettivo o un "io" protagonista, ma si finisce unicamente per dilatare all'infinito le stesse atmosfere. E Palazzeschi probabilmente ne divenne consapevole, perché per cinquant'anni non pubblicò più versi. La stessa sua maniera di attingere a piene mani dal racconto fantastico, dal romanzo gotico e nero non costituisce che un tentativo di rifugiarsi in un

mondo letterario per fuggire le contraddizioni di un periodo che, pur essendo stato definito *belle époque*, stava preparando la catastrofe della Prima Guerra Mondiale e la dissoluzione di un'intera civiltà. Nella sua poesia le contraddizioni culturali possono essere riscontrate solo in modo mediato nella scelta del soggetto fiabesco, perché non troviamo altra traccia del periodo di trasformazione civile e sociale della società italiana né delle tensioni tra le nazioni europee né della rivoluzione industriale che in quegli anni stava conseguendo i primi risultati nel nostro Paese. Egli rimane un poeta letterato, che vive il disagio della crisi della poesia e si chiude nel suo «castello» a favoleggiare con re, principi, dame e beghine, attuando nel senso più profondo del termine il pascaliano *divertissement*, parola che va intesa come unione tra il significato etimologico di “de-vertere” ossia allontanarsi dai problemi e “divertimento” ossia compiacimento del mondo creato in modo onnipotente dalla fantasia.

In ogni caso, se il dibattito culturale, come testimoniano le riviste letterarie e la nascita di diversi movimenti artistici e di nuove correnti di pensiero, produsse una svolta decisa nella poesia italiana, non si può dimenticare che proprio autori minori come lui, come Govoni, come Corazzini, iniziano la letteratura del Novecento. Non sarebbe corretto tacere il loro apporto, perché, se è vero che in letteratura non esistono fiori che nascono nel deserto, è dovere di chi ne traccia la storia mettere in luce anche il contributo di coloro che con coraggio osarono tracciare solchi per coloro i quali con maggiore potenza sarebbero riusciti a raccoglierne i frutti.

NOTE

- ¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, pp. 48-51.
- ² NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 32.
- ³ ALDO PALAZZESCHI, *I cavalli bianchi, Lanterna, Poemi*, Roma, Empiria, 1996 e ALDO PALAZZESCHI *L'incendiario*, Milano, Mondadori, 2001.
- ⁴ I brani citati con il numero di pagina tra parentesi sono tratti da ALDO PALAZZESCHI, *I cavalli bianchi, Lanterna, Poemi*, Roma, Empiria, 1996.
- ⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 50.
- ⁶ *Ibidem*, p. 49.
- ⁷ Le citazioni tratte dalla pubblicazione ALDO PALAZZESCHI, *L'incendiario*, Mondadori, Milano, 2001, saranno indicate con il numero della pagina preceduta da una «I».
- ⁸ «Nell'intimità: Stellina e Cometuzza», suggerisce la nota (I, p. 103).
- ⁹ Così testimonia ALDO PALAZZESCHI «nell'Introduzione a *Vita e poesia di Sergio Corazzini* di F. Donini (Torino, 1948, p. XIII) citato da STEFANO JACOMUZZI in *Aldo Palazzeschi, Letteratura Italiana Contemporanea*, Roma Lucarini, 1979, vol. I p. 484.
- ¹⁰ ALDO PALAZZESCHI, *Premessa* all'edizione delle *Opere giovanili*, pubblicate da Mondadori nel 1958, *Ibidem*, pp. 484-485.
- ¹¹ *I cavalli bianchi, Lanterna, Poemi*, op. cit., pp. 5-6.
- ¹² LUCIANO DE MARIA, *Palazzeschi e l'avanguardia*, Milano, Scheiwiller, 1976.
- ¹³ GIOVANNI GETTO, *Palazzeschi poeta*, «Civiltà moderna», a. XIV, n. 3-4, maggio agosto, 1942, p. 169.
- ¹⁴ GLAUCO VIAZZI, *Palazzeschi oggi, Atti del convegno*, (Firenze, 6-8 novembre 1976), Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 335.
- ¹⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, op. cit., p. 49.
- ¹⁶ GLAUCO VIAZZI, *I poeti del Futurismo*, Milano, Longanesi, 1979, p. 148.

Matteo Veronesi

Cerchi di fumo. Suggestioni su Palazzeschi simbolista*

Toute l'âme résumée
Quand lente nous l'expirons
Dans plusieurs ronds de fumée
Abolis en autres ronds

[...]

Ainsi le choeur des romances
A la lèvre vole-t-il
Exclus-en si tu commences
Le réel parce-que vil

Le sens trop précis rature
Ta vague littérature

Anche se la cultura di Palazzeschi non era particolarmente vasta e profonda (tanto che può ancor oggi apparire fondata l'immagine di scrittore "senza maestri" offerta dalle *Lettere* di Renato Serra), non è impossibile che il suo sguardo sia caduto sui versi di Mallarmé appena riportati, pubblicati, tra l'altro, su «Le Figaro» del 3 agosto 1895, all'interno di un'inchiesta su *Le vers libre et les poètes* che non poteva non attrarre l'attenzione di uno scrittore sospeso tra Crepuscolarismo e Futurismo, immerso nell'atmosfera inquieta e densa di fermenti dell'avanguardia primonovecentesca.

D'altra parte, Marino Moretti, sul «Faro romagnolo» del 1 agosto 1906, in veste di solidale recensore, aveva iscritto l'enigmatica poesia dei *Cavalli bianchi* all'interno di una galassia decadente e simbolista in cui brillavano gli astri di Wilde, di Baudelaire e, per l'appunto, di Mallarmé. Negli ultimi anni (basti citare gli studi di Piero Pieri apparsi recentissimamente su «Poetische»), la contestualizzazione dell'opera in versi palazzeschi entro il sistema del Simbolismo è stata confermata in modo ben più ampio e più articolato. Il fatto che possa trattarsi, come scriverà l'autore stesso nella prefazione al benemerito volume di Filippo Donini *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, di spontanee consonanze di sensibilità fra poeti lontani e ignoti gli uni agli altri, uniti solo nel vasto afflato di una poesia che «giunge come il polline dei fiori di cui si fa messaggero il vento», nulla toglie, mi pare, al significato storico e alla rilevanza ermeneutica di questi nessi e di questi accostamenti.

Del resto, questa simbologia metapoetica che fa del fumo – della sua impalpabile levità, della sua forma immateriale ed effimera – l'icona di una parola poetica rarefatta, volutamente ambigua, libera, nella sua autoreferenziale autonomia, dalla pesantezza e dalla "viltà" della materia e del reale, non era priva di riscontri nel vasto sistema letterario del Simbolismo. Ad esempio, Albert Samain, in un testo di *Au jardin de l'infante* intitolato *Dilection*, persegue una parola poetica che restituisca nel verso il movimento ondivago e sfuggente di «tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie», come «Les rimes se frôlant comme des tourterelles» e, appunto, «La fumée où le songe en spirales tournoie». Analoghi riscontri in Pascoli, nei cui versi l'immagine del fumo, con più o meno espliciti risvolti metapoetici, affiora a più riprese a connotare una condizione di indeterminazione, inafferrabilità, evanescenza, dalla "lodola" dell'*Ultima passeggiata*, in *Myricae*, che canta «perduta nell'aurora», inseguendo con lo sguardo «un fil di fumo che qua e là vapora», a vari testi dei *Canti di Castelvecchio* (la poesia come "lam-

* Lo spunto essenziale e l'origine prima di questo scritto sono da ricondurre ad un seminario tenuto dal professor Piero Pieri presso la Scuola di Dottorato di Ricerca in Italianistica dell'Università di Bologna.

pada” che, appesa alla «fumida trave», ascolta «assidui bisbigli perduti» e il cui raggio «arde blando» nell’anima del viandante notturno, la «nebbia impalpabile e scialba», il “fumo” che «rampolla su l’alba» avvolgendo e stemperando i contorni e le forme di una realtà filtrata e trasfigurata dalla parola poetica, il «fumo d’ogni focolare» che «erra [...] tra i mondi, come un grigio velo», sospeso tra le case e gli astri, tra microcosmo e macrocosmo), fino alla Psiche dei *Conviviali*, «lieve figura tenue come un soffio», «tenue più del tenue fumo». Già Luigi Baldacci, del resto, in *Letteratura e verità*, suggeriva la presenza, nel *Codice*, di una reminiscenza, pur se sottilmente parodica, del *Libro* pascoliano. Per questa via, attraverso questo ideale estetico di levità, allusività, indeterminatezza, attraverso l’aspirazione ad una parola poetica «vaga e solubile nell’aria», «senza nulla in sé che pesi o che posi», per citare il Verlaine di *Art poétique*, il Simbolismo arriva a prefigurare quell’estetica della “leggerezza” che tanta importanza avrà – da Kundera a Calvino – nella letteratura contemporanea.

È forse tempo di scoprire le carte e di enunciare con chiarezza il nucleo essenziale di questo breve intervento. Credo che Perelà, l’intangibile uomo di fumo (ed è, si noti, proprio l’“inafferrabilità”, la refrattarietà ad essere ridotto entro categorie interpretative univoche, a rappresentare, come scrive Stefano Giovanardi introducendo una preziosa antologia della critica palazzeschiana, il carattere essenziale dell’autore), possa incarnare, secondo una modalità di rappresentazione tipicamente simbolista, la poesia stessa, con la sua anima sovrana e irriducibile i suoi multiformi e cangianti aloni di significati. Quest’identificazione, che sembra essere direttamente autorizzata dal testo stesso. Nel primo capitolo, *L’utero nero*, il poeta Isidoro Scopino accosta, sulla base di una sottile assonanza, il nome di Perelà (quel nome carico di molteplici possibili valenze simboliche, denso e pregno di *mots sous les mots* che la critica ha spesso rincorso) alla parola “poesia”: sia all’uno che all’altro di quei due significati polivalenti e intrisi di sfumature viene associata l’idea, essa stessa dai contorni mutevoli e indecidibili, di qualcosa che – cito dalla prima edizione, quella marinettiana del 1911 – «si vede sfuggire quasi rapidamente, [...] partire per innalzarsi lievemente delicatamente». Il fare poetico, del resto – e qui Palazzeschi, come ha dimostrato Pieri, ricalca ironicamente un passo pascoliano –, consiste nel “gonfiare” il “globo azzurro” della poesia «sino a renderlo trasparente perché esso possa innalzarsi»; l’«arte del poeta» è l’arte di «ottenere il vuoto». A suo modo, con quell’attitudine ironica e multivoca che gli è propria, Palazzeschi si accosta così all’estetica simbolista della parola che non deve avere in sé «rien qui pèse ou qui pose» o addirittura *tout court* «rien d’humain».

Non è difficile trovare, anche nei versi dell’autore, riscontri di questi principi di poetica. Addirittura nelle tarde prove di *Via delle cento stelle* si avvertirà il riflesso di una certa sensibilità tardo-ottocentesca e primonovecentesca, tra il *surnaturalisme* baudelairiano, le parnassiane *pierreries* e i miti surrealisti del sogno e dell’assurdo: poesia come «tessuto puerile di un sogno», «concentrato assurdo della fantasia», «realtà / al disopra della realtà», come preziosa creazione che il poeta leviga e cesella «per vederla risplendere / sempre più bella, lucida, maliosa». Più in particolare, quei “ronds de fumée” da cui siamo partiti – le “*métamorphoses du cercle*” a cui, con riferimento anche all’immaginario simbolista, Georges Poulet ha dedicato un libro importante – trovano ampio riscontro, a livello tanto tematico quanto formale, sul piano sia dei nuclei semantici e simbolici che della costruzione del testo, in varie pagine dell’autore, dalla *Voce dell’oro* al *Principe bianco*, da *Mar bianco* alla *Principessa bianca*, ove sarà da notare, accanto all’insistenza, che può far pensare tanto ai “blancs” di Mallarmé quanto ad un testo

come *Symphonie en blanc majeur* di Gautier, sulle valenze evocative del bianco come spazio simbolico del silenzio, dell'ineffabilità, dell'enigma, la pregnanza di personificazione allegorica che è possibile attribuire alla Principessa Bianca, destinata a riflettere la propria marmorea forma in uno specchio «del più puro cristallo» come se fosse «acqua / limpida e pura», e le cui labbra sono «fredde come quelle / della morte» – un po' come Erodiade, che specchia nell'acqua gelida il proprio vergine corpo, bella di una bellezza che reca il crisma della morte. D'altra parte, anche nel *Codice*, e per l'esattezza nelle pagine finali del terzo capitolo, *Il thè*, la parola romanzesca – e qui il complesso e chiaroscurale umorismo palazzeschi vira verso l'ironia tragica – affonda nel *Néant*, nell'*Abîme*, nel *Gouffre* dei simbolisti francesi, si confronta con «la morte nel suo più rigoglioso fiorire di petali freddi, con tutto il ghiaccio della sua vita», per spegnersi, infine, nell'ombra e nel silenzio di una «villa dove nessuno può entrare», dove «nessun uomo penetra mai», fosco sacrario della musica e della danza. D'altra parte, scrive l'autore nel capitolo *Villa rosa*, un Nulla è – in una prospettiva che può ricordare tanto Nietzsche quanto un altro ironista tragico come il Richter del *Discorso del Cristo morto sull'inesistenza di Dio* – Dio stesso, un nulla di cui gli uomini hanno bisogno per poterlo rivestire delle vacue forme dell'arte, per poterlo «dipingere sopra la tela e scolpire nella pietra».

Anche l'enigmatico finale – una sorta di apoteosi, di assunzione in cielo dell'uomo di fumo –, intorno a cui la critica si è tanto affaticata, riflette una *imagery* simbolista: basti pensare ai nubi simili ad «aquile bianche, candide aquile», che «come cigni / vanno su, su, vanno con i loro becchi adunchi» – e vengono in mente, qui, tanto il “Cigno” di Mallarmé e di Baudelaire quanto, e più ancora, i «candidi paoni» della *Chimera* dannunziana, che discendono «a torme a torme», «lenti, silenti come neve in aria» (e si noti che «ali di cigni» e «code di paoni [...] vagano» e «roteano» anche nel surreale *Mar bianco*, spazio immenso e bizzarro del possibile poetico, cui è dedicata una lirica di *Poemi*, del 1909, ripresa con varianti nelle *Poesie* del '30).

Né questa identificazione di Perelà con la Poesia esclude altri possibili significati (basti qui citare quello cristologico, proposto con forza, e non senza un qualche fondamento, da Luciano De Maria, o quello a sfondo avanguardista ed anarchico, che accosterebbe l'uomo di fumo all'“uomo nudo” dell'espressionismo europeo, ipotizzato, in modo altrettanto plausibile, da Pieri in *Ritratto del saltimbanco da giovane*). Nel “tempo ambiguo dell'arte”, come lo chiama Borges nei saggi danteschi, possono del resto coesistere, addensati in una stessa immagine o in un medesimo simbolo, significati e messaggi difforni o anche antitetici. D'altro canto, proprio l'avanguardia simbolista persegue una poesia «fatta da tutti», come scriveva Lautréamont in pagine che hanno suggerito profonde riflessioni a Julia Kristeva, o capace di «ritmare l'Azione» e di essere «*en avant*» sulle sorti di un'umanità incamminata verso la liberazione, secondo il messianico disegno della rimbaudiana *Lettre du voyant*. E, quanto all'interpretazione cristologica, è altrettanto radicata nella visione simbolista e decadente, ma prima ancora nella poetica sottesa alle *Contemplations* di Hugo, la tensione – fiduciosa nel caso di Hugo, angosciata e vana nella *décadence* – della parola poetica verso un «Verbe poétique» che si identifica con il Verbo divino, con la Parola e il Libro assoluti ed eterni. E si potrebbero citare, quasi a voler avvicinare Perelà al Cristo-Dioniso che prendeva forma nei deliri dell'ultimo Nietzsche, anche le *Baccanti* euripidee, attraversate da una simbologia che si muove tra l'«immortale fuoco di Zeus» che arde intorno alla tomba di Semele e la sostanza illusoria e inafferrabile di cui è fatta l'immagine, la *anthropine*

morphe, di Dioniso – *phasma* e *phaennos aither*, “fantasma” e «risplendente etere» (e, si noti, nemmeno la natura dionisiaca dell’atto poetico era estranea – basti pensare al D’Annunzio dei *Ditirambi* di *Alcyone* o al Nietzsche “poeta frenetico”, come proprio l’autore delle *Laudi* ebbe a definirlo, dei *Ditirambi di Dioniso* – all’immaginario decadente).

E si può rendere ragione, per questa via, anche del nesso tra il fuoco dell’ispirazione poetica (fuoco della creazione e insieme della distruzione, per alludere alle categorie interpretative di Gaston Bachelard, fuoco che forgia l’opera e che, nel contempo, incenerisce e cancella l’ombra paralizzante dei Padri), a cui rimanda, pur se nel consueto straniamento ironico, il poemetto *L’incendiario*, e il fumo di cui sono materiate le inafferrabili membra di Perelà. Secondo un’antichissima concezione, che da Eraclito passa a Platone e agli Stoici e perviene alla cultura moderna attraverso il Cicerone della *Pro Archia* e del *Somnium Scipionis* (per poi riflettersi, in certo modo, ma ormai, per così dire, secolarizzata, tecnicizzata, ristretta alla sfera immanente dell’autocoscienza artistica e della perizia letteraria, nell’immagine parnassiana, comune a Carducci e a D’Annunzio, del poeta *artifex* che acquieta e ricompone, nella perfezione del verso, «la sacra ebbrietà che accesa / leva da’ cuor la fiamma de la gioia»), l’anima dell’uomo e a maggior ragione del poeta, del Vate, ha natura ignea, è come un’emanazione, una favilla del fuoco primordiale e cosmogonico – dell’*Hestia*, l’Altare di Fuoco dell’universo. Ma del sacro fuoco dell’ispirazione (della fiamma, esile ma ferma, di cui parlava il Tommaseo, che «non, come sol, risplende, / né, com’incenso, fuma», ma «con la cima tende» al cielo da cui proviene) non resta ormai che il fumo, la traccia vaga, labile, inafferrabile, l’anima leggera e disincarnata dell’ironia.

E a questo punto si insinua, nel nostro discorso, il germe e l’ombra della contraddizione. Pretendere di attribuire alla scrittura palazzeschiana un messaggio univoco, riconducendola per di più a ben determinati antecedenti escludendone altri possibili, significherebbe far torto all’indole bivoca, bifida, anfibia che contraddistingue il beffardo ironista del *Controdolore*. Ma, come sa ogni lettore di Freud (le cui teorie gli esegeti palazzeschiani, da Guglielmi a Curi a Pieri, hanno spesso richiamato), proprio attraverso l’umorismo l’uomo moderno «getta il fardello delle false apparenze» e «grida proprio all’ultimo un brandello di verità» e dell’umorismo ha bisogno «per sentirsi felice di vivere». La Poesia, un tempo sorella della Verità e della Vita, può, con la sua lieve ed ilare incondizionatezza, con il suo non significare nient’altro che se stessa, farsi strumento di questa liberazione, di questa irridente – anche se forse illusoria, se è vero che il poeta non è, in fondo, che un incendiario da nulla, “un incendiario da poesia” – emancipazione.

Questo è, in fondo, il significato più lato, e insieme più profondo e più umano, delle esperienze che furono accomunate sotto l’etichetta dell’Avanguardia. E mi piace chiudere questo cammino di lettura citando i giudizi di due scrittori il cui accostamento, tra l’altro, salda idealmente le due avanguardie, quella storica e quella dei Novissimi. Scriveva Soffici, in *Statue e fantocci*, che Palazzeschi era futurista in grazia della sua «estetica funambolesca, danzante, da creatore puro, sciolto da tutti gl’impacci terrestri e librantesi nell’aria serena», proprio come il suo Perelà, «come una figura impalpabile». A distanza di un cinquantennio, in un articolo raccolto in *Il fiato dello spettatore*, Elio Pagliarani chiarirà la sottile valenza metaletteraria di quell’enigmatica figura, che «è metafora di niente, non rimanda ad altro che alla propria leggerezza».

L'INCHIESTA

Per un rilancio della critica

QUESTIONARIO

- 1) *Solitamente, non ci sono ritrosie nello stilare liste di autori contemporanei: quali sono secondo lei, invece, i critici giovani maggiormente autorevoli e preparati?*
- 2) *È opinione comune che i critici siano poco attenti al presente e che la critica militante vada scomparendo: supplisce a tale mancanza solo il lavoro dei poeti stessi, ma tutto ciò spesso genera un circuito autoreferenziale che all'esterno appare poco credibile. Ci interessa in particolare la situazione degli autori nati negli Anni Sessanta o poco prima, "quarantenni" che in Italia non hanno il credito che qualche volta hanno altrove in Europa (si pensi a nomi come Armitage, Grunbein...): qualcuno rimpiange momenti in cui la riflessione teorica, svolta da chi non è anche scrittore in proprio, partecipava al formarsi di tensioni stilistiche, di nodi culturali fecondi. Ritiene che ci sia un'effettiva latitanza della critica, oggi? In tal caso, quali sono i principali motivi che determinano tale situazione? La poesia contemporanea merita ancora attenzione?*
- 3) *Alla luce di una certa affermazione raggiunta da quella che Raboni ha definito la "generazione del '68" (Cucchi, Conte, Viviani, De Angelis...), l'ultima che può dirsi in qualche misura storicizzata, e di un'attenzione per alcuni aspetti persino eccessiva rivolta di recente agli autori "nati negli Anni Settanta", ritiene che ci siano generazioni privilegiate dalla critica? Perché?*
- 4) *Quali strumenti e quali principi sostengono le scelte di un critico di fronte all'intricato panorama contemporaneo? Davvero una primissima selezione è dettata solo da fattori contingenti (contatti personali, ricevimento dei libri in omaggio, passaparola fra addetti ai lavori ecc.) oppure esiste un metodo, magari implicito, a guidare il monitoraggio della poesia odierna?*
- 5) *L'eventuale disattenzione della critica nei confronti del presente ha, secondo lei, delle ripercussioni sulla letteratura e sulla società?*

Andrea Cortellessa

Premetto che sono felice di partecipare all'apertura di «Atelier» sulla critica di poesia. L'iniziativa, se vedrà partecipazione ampia e (come si dice) "qualificata", potrebbe consentire di aprire un confronto effettivo su un fenomeno (la latitanza della critica "pura" – s'intende, cioè, escludendo quella che si esercita fra colleghi o, per meglio dire, rivali – nei confronti della poesia contemporanea) da molti già a più riprese segnalato ma mai, credo, analizzato in profondità. È un problema anche deontologico, quello di cui stiamo parlando, e altresì strettamente collegato a un altro fenomeno a mio modo di vedere alquanto grave – forse tipicamente postmoderno, ma sempre più accentuato – come la mancanza di contatti effettivi tra riviste, gruppi, generazioni, tendenze, addirittura singoli poeti. Se si pensa al fervore del "mitico" convegno di San Pellegrino del '54 – che in varie occasioni Andrea Zanzotto ha ricordato come momento chiave della sua, non si può dire formazione (aveva già al suo attivo *Dietro il paesaggio*, scusate se è poco), ma certo evoluzione – vien davvero fatto di compiangere la triste atomizzazione d'oggi. Una volta ho citato il precedente a uno scrittore, Tiziano Scarpa, e lui subito ne ha approfittato per polemizzare – dicendo che se oggi si prova a fare un convegno fra autori (come era quello milanese che diede vita allo sciaguratissimo volume *Scrivere sul fronte occidentale*, edito l'anno scorso da Feltrinelli a cura di Antonio Moresco e Dario Voltolini), subito noi critici spariamo a zero. Sul momento la battuta mi ha messo a tacere. Ma ora vorrei rispondere (chissà se Scarpa mi legge ancora) che forse, in occasioni

Atelier - 31

come quella, proprio l'assenza di critici – beninteso quelli che non si limitino a fare da portavoce o megafono a certe voci autoriali già di per sé troppo stentoree – può portare a squilibri, parole in libertà, in generale esibizioni di *falsa dialogicità*: ciò che garantisce trip da sballo ai più vari narcisismi, senza far fare però al dibattito (come si diceva una volta) un solo singolo passo avanti.

Purtroppo non ho potuto partecipare al convegno fiorentino dello scorso 5 dicembre, altra iniziativa di «Atelier» che va, con tutta evidenza, nella giusta direzione. Ma ricordo come massimamente stimolante un incontro tenutosi lo scorso maggio, molto alla macchia, sempre a Firenze (per iniziativa di Vittorio Biagini). Fabio Zinelli presentava Stefano Dal Bianco e il sottoscritto Gabriele Frasca, cioè i “giovani poeti” di maggior “consistenza” critica; e partecipava, fra gli altri, anche Alberto Bertoni. L'apertura alla discussione dei due poeti (il tema era, dirò all'ingrosso, la funzione della ricerca metrica), nonché di alcuni fra i migliori critici della generazione precedente (ricordo presenti fra il pubblico Laura Barile e Antonio Prete), conferì all'occasione l'aura di quello che mi piace definire (con Sklovskij) “punteggio d'Amburgo”. Dove cioè ciascuno espone a muso duro i propri valori, lealmente, senza manovre di copertura e cerchiobottismi tattici; ma, soprattutto, ascolta le ragioni *degli altri*. Era in corso, in quei giorni, il convegno-*monstre* di Bologna, l'automonomentalizzazione mediatica del Gruppo 63; e la riunione pressoché carbonara di Firenze pareva distante ben più che un Appennino da quell'ostinato, e un po' maniacale, ribadire steccati e schieramenti di un secondo Novecento che dovrebbe essere finito da molto più di tre anni.

E tuttavia, quando leggo una formula come *dopo il Novecento* (e penso ad altri titoli di libri da me molto considerati, come *Dopo la fine* di Giulio Ferroni o *Dopo la poesia* di Roberto Galaverni), in genere, provo un moto di fastidio. Perché anche l'antinovecentismo è una ben precisa ideologia letteraria novecentesca (con un alfiere della taglia di Pasolini...) e mi pare che a volte, in tanta insofferenza per il secolo nel quale bene o male siamo tutti nati e tutti ci siamo formati, non si faccia che ribadirli: quegli schieramenti e quelle ideologie. Invece già qualche volta mi sono richiamato a una considerazione svolta (parlando di un poeta giovane e molto interessante come Fabrizio Lombardo) da Fabio Pusterla, per il quale (e si era nel 1999) «qualche compartimento stagno sta cominciando a vacillare; qualche rigido steccato *va in pezzi*», e al quale pareva possibile, giunti alla fine del secolo, «provare a rileggere la migliore produzione poetica degli ultimi trenta o quarant'anni non come uno scontro fra decenni o gruppi in cordata [...]; nemmeno come un meccanico alternarsi di movimenti sistolici o diastolici, una specie di sistema idraulico fra avanguardia e restaurazione; piuttosto come una ricca officina, all'interno della quale le contraddizioni e gli scontri danno l'idea di essere l'altra faccia della possibile collaborazione al “progetto infinito”». Questo richiamo a una sorta di sperimentazione non teleologica («senza nostalgie neoclassiche; ma anche senza tentazioni dogmatiche»), *infinita* come il *progetto infinito* dell'ultimo Antonio Porta, mi pare davvero fondamentale. E altrettanti, più sottotraccia ma anche più sottilmente incandescenti, mi paiono le considerazioni di un poeta giovane che è anche un critico molto fine, Paolo Maccari, nel suo recente libro su Bartolo Cattafi (maestro segreto di questi anni, al quale ho visto anche «Atelier» dare di recente uno spazio significativo), *Spalle al muro* (Società editrice fiorentina, 2003): solo l'artificiale schierarsi secondo cartelli lobbistici ed etichette di comodo ha sottratto certe “punte” della ricerca di Cattafi alla *Koiné* (se poi davvero di *Koiné* si può al riguardo parlare) dello sperimentalismo anni Sessanta; mentre a leggere *L'osso, l'anima* davvero ci si stupisce come ancor oggi il poeta di Barcellona Pozzo di Gotto sia per lo più rubricato sotto l'etichetta, ancor più vaga delle altre, della cosiddetta “scuola lombarda”.

È davvero giunto il momento di cominciare a segnare il “punteggio d'Amburgo”, per quanto riguarda la seconda metà del secolo che ci siamo lasciati alle spalle: cioè di ricucire lacerazioni artificiali e salvare esperienze poco illuminate – senza paura di rimuovere qualche altarino rimasto sin troppo sotto i riflettori. Solo a queste condizioni si potrà davvero andare *oltre* (come preferirei dire, piuttosto che *dopo*) il Novecento.

1-3)

Qualche distinguo preliminare. Quando si parla di “critici giovani” s'intende *quanto* giovani? Gente come Manica e Raffaeli – mi perdonino gli amici Raffaele e Massimo se metto in questione una freschezza, la loro, beninteso solo anagrafica – la consideriamo tale? Fino a che età siamo condannati a questa taccia? I poeti, ormai, mi pare si dicano tali ben oltre i cinquanta. Ancora più difficile: quando si dice “critici” s'intende critici “puri” oppure anche poeti (penso per esempio, oltre a quelli citati nella premessa di poco fa, a Umberto Fiori, Alessandro Fo, Giuliano Mesa, Tommaso Ottonieri, Giovanni Nadiani, Antonella Anedda, Paolo Febbraro, Florinda Fusco, Marco Giovenale, Massimo Sannelli...) che scrivano regolarmente critica? Poi, sempre più complicato: cosa vuol dire “regolarmente”? Per esempio Enrico Testa, Vito Bonito, Marco Berisso, Nicola Gardini o Flavio Santi sono poeti che scrivono critica o critici che scrivono poesie? Quando si dice “regolarmente”, in altri termini, s'intende su giornali e riviste specializzate, oppure soprattutto in veste accademica (penso a teste fini e penne eleganti come quelle di Giancarlo Alfano, Cecilia Bello, Guido Mazzoni, Pierluigi Pellini, Raffaella Scarpa, Paolo Zublena)? E, di stretta conseguenza, intendiamo critici di poesia, va bene, ma di quale poesia? Quella del secondo Novecento o quella degli ultimi vent'anni? Perché un saggio su Sereni o su Caproni o su Emilio Villa (a parte il fatto che questi signori hanno continuato a scrivere sino agli anni Ottanta), lo sappiamo bene, può essere ben più “militante” di una presentazione un po' ingessata all'ultimo volumetto della “Bianca”. Ma già sento rispondermi che “militante” è anche scrivere in un certo modo di Dante. Ci mancherebbe.

Allora, in mancanza di paletti rigidi (meglio così, con quanto premesso), mi porrò dei limiti empirici e di comodo. Quelli di cui stiamo parlando sono critici sotto i quarantacinque anni; che non affianchino alla loro produzione una parallela, quand'anche ancillare, produzione creativa; che intervengano con una sufficiente continuità *anche* su giornali e riviste, oltre che nei propri lavori più ampi, accademici o altrimenti organici; e che così aggiungano all'analisi storica e critica della poesia del secondo Novecento una, sia pur parca, attenzione “militante” (dateci un sinonimo, vi prego!) a libri che escono *oggi*.

Un'esperienza pilota del massimo interesse, ancorché penalizzata dalla pressoché inesistente diffusione editoriale, è stata, nell'ultimo biennio, quella della rivista fiorentina «L'apostrofo», animata da giovanissimi critici d'impostazione “accademica” (come Tommaso Lisa e Riccardo Donati), che hanno fatto la scommessa di concentrarsi – con una scrittura che rifugge come il diavolo l'acqua santa l'impressionismo sospirato di certa parafrasi *en poète* – su poeti a loro volta “giovani”, o quasi tali (da Magrelli a Buffoni e Valduga, da Frasca a Ottonieri, da Anedda a Frixione), proponendoli come nuovissimi “classici” della contemporaneità.

Non vorrei tacere i nomi di alcuni lettori assai sensibili e preparati, giovani e giovanissimi, che lavorano in alcune delle case editrici più attente alla poesia contemporanea. Con alcuni di loro le occasioni d'incontro e scambio di idee sono più frequenti che con altri. Ma sappiamo tutti che specie per la poesia c'è un livello di apprezzamento, diciamo esclamativo anziché analitico, che solo questa forma di passaparola consente. Sono convinto che anche alla controprova della scrittura certi miei interlocutori preziosi come

Alessandro Baldacci e Andrea Mecacci di Donzelli, Giovanna Rosadini di Einaudi, Vincenzo Ostuni di Fazi (e poi, un po' più attempati, Oliviero Ponte di Pino di Garzanti, Stefano Verdicchio di Quodlibet, Luca Sossella... in proprio) potrebbero dar prova di grande finezza critica (alcuni di loro, in effetti, l'hanno già data).

Con un po' di malizia, i nomi li ho già fatti (l'accorgimento serviva a eliminare l'effetto da enumerazione caotica). Vorrei però spendere qualche parola in più per Roberto Galaverni. Al di là del merito, il suo *Dopo la poesia* (uscito da Fazi nel 2002) una cosa me l'ha fatta capire e un'altra me l'ha ricordata una volta di più – con la massima forza. Quello che ho capito è che la pur parziale sistemazione in volume di una produzione critica ampia come la sua le conferisce tutt'altro disegno, ne chiarisce il *pattern* oltre che darle (com'è ovvio) ben diversa autorevolezza. Nelle convenzioni accademiche, le raccolte di articoli e saggi sono molto malviste, specie da parte dei “giovani”. In ambito che accademico non è, o non del tutto – com'è il caso di *Dopo la poesia* –, quest'assunto si deve capovolgere. Ma più importante è quello che Galaverni (col libro di cui sto parlando ma anche col suo intervento al recentissimo convegno sullo sperimentalismo, a Palermo alla fine di novembre) mi ha ricordato. La critica che ha *senso* si riconosce essenzialmente da una cosa: che ci permette di dissentire, ma non di ignorarla. Mentre quella che ha davvero *valore* si riconosce dal fatto che, nel dissentire anche meglio che nel consentire, ci permette di chiarire meglio le *nostre* idee.

4-5)

Avendo fatto molti nomi, potrei dare l'impressione di vedere, per la critica, un orizzonte roseo. Non è così. E non mi metterò ora a ripetere la giaculatoria del *mancano gli spazi*. È vero: i quotidiani prestano sempre meno attenzione alla poesia contemporanea. Ma è in generale la *critica* vera e propria che va sparendo dai giornali – sostituita dalla velina dell'ufficio stampa, dall'intervista in ginocchio, dall'anticipazione pelosa. Personalmente posso dirmi fortunato, perché collaboro a testate («Alias», «Stilos», «La Rivista dei Libri») che fanno eccezione – seguendo la poesia, come fanno, quasi quanto la narrativa.

Il punto è un altro. Le riviste specializzate ci sono, sono diverse quelle ben fatte, e penso che le conosciamo e seguiamo un po' tutti: da «Atelier», appunto, al «verri», da «La clessidra» a «Semicerchio», da «Poesia» di Crocetti all'*Annuario* di Castelvecchi (che fine ha fatto «Versodove»?). Il problema è, come accennavo nella premessa, che – se si facesse una statistica delle recensioni e dei saggi dedicati alle novità di poesia da queste testate – si potrebbe avere l'impressione di vivere in tre o quattro paesi diversi. Le riviste “di tendenza” ci sono sempre state, ma in passato non mancavano neppure sedi diciamo “pluralistiche” (e, perché no?, “eclettiche”) sulle quali leggere di séguito l'uno all'altro, e confrontare *in corpore vili*, che so, chi stravede per Marcello Frixione o Patrizia Valduga e chi ha occhi solo per Paolo Bertolani o Nino De Vita. In questo senso – so di non apparire neutrale perché da qualche tempo la mia collaborazione s'è diradata per non dire interrotta – non posso mancare di rilevare come «Poesia» abbia in sostanza perso una funzione di “collante” (o “reagente”) che per qualche tempo era invece tutto sommato riuscita a esercitare. Daniele Piccini, che ormai s'identifica appieno con la rivista, è serio e fa un lavoro professionale, ma ha un difetto insuperabile: poeta in proprio, impersona (non potrebbe fare altrimenti, in effetti), più che un gusto, una poetica.

Una volta, oltre a convegni come quello di San Pellegrino, facevano da “interzona”, diciamo, i premi. Sappiamo tutti quanto abbiano contato, nella biografia dei nostri poeti preferiti, premi più o meno celebri (penso al Libera Stampa o al Crotone, oltre a luoghi tuttora deputati come il Viareggio e il Montale), con giurie di grande prestigio e non par-

ticolarmente tendenziose. Oggi anche quest'istituzione è decaduta. Non voglio polemizzare con casi recenti, anche clamorosi per personalismo e bizzosità, ma è netta l'impressione che i premi di poesia (beninteso quelli reali, non le truffe e truffette del sottobosco) abbiano seguito l'esempio vitando di quelli di narrativa – i quali almeno hanno l'alibi del mercato –, e si siano trasformati in una più o meno equa spartizione fra gruppi di pressione. Il vero problema, nelle giurie come nelle riviste specializzate – e mi scuso se dovesse vibrare nelle righe seguenti qualche accento moralistico di troppo, in chi per vostra fortuna non fa parte della categoria –, è l'enorme sopravvento preso, rispetto ai cosiddetti “puri” (un sinonimo, un sinonimo!), dai critici-poeti. Scusate se riprendo la vostra definizione – «circuiti autoreferenziali che all'esterno appare poco credibile» – e le sottraggo un po' di buona educazione: fatta salva la fondamentale importanza della critica dei poeti (sto lavorando a un volume sull'argomento: spero di non essere frainteso), una critica che sia svolta esclusivamente dai diretti interessati è, in qualsiasi campo, semplicemente ridicola. L'ovvia trasversalità degli scambi di favori non è il peggio; il peggio è la prevedibile schematicità, lo schierarsi di tutti i chiamati in causa secondo suddivisioni ed etichette che, se già quarant'anni fa erano forzate e complessivamente inattendibili, figuriamoci oggi. Altro che punteggio d'Amburgo: siamo al manuale Cencelli!

Dunque il “monitoraggio”, per usare la vostra metafora, è (come del resto in passato), del tutto empirico: personale e soggettivo. Si spera non troppo soggettivistico, naturalmente. Naturalmente abbiamo lo strumento delle riviste specializzate, con tutti i suddetti difetti di “tendenziosità” (difficile spiegare gli esercizi di “tara” mentale che, nel leggerle, talora si debbono adottare...). Oltre alla critica, le riviste forniscono ovviamente anche *specimina* dai lavori in corso, di esordienti e non. E quelli si possono leggere con meno riserve mentali (anche se personalmente tendo a non fidarmi molto di me stesso di fronte a componimenti “spicciolati”, come si diceva una volta delle novelle; ho bisogno del “libro”, di valutare contrappesi e architetture, per poter poi tornare, in circolo ermeneutico – mi spiace la pretenziosità dell'espressione, ma facciamo a capirci –, alla singola poesia). Un altro strumento fondamentale è costituito dalle antologie (sulle quali però dovrei aprire una lunga parentesi che ripeterebbe, rincarando, quanto detto dei premi), e soprattutto dai *Quaderni di poesia contemporanea* del mai troppo riconosciuto come benemerito Franco Buffoni (perché ogni poeta all'esordio vi ha a disposizione più spazio che in una normale rivista, e può quindi proporre un insieme leggibile alla stregua di piccolo “libro”).

Per i libri veri e propri, le librerie non aiutano granché: sappiamo tutti che specie per i famosi “giovani” le collane *major* sono quasi tabù, mentre quelle “di tendenza” (sinonimi, sinonimi, presto...) vi arrivano a fatica. Dunque gli invii *ad personam* restano un male (per tutti i soggetti coinvolti, Poste Italiane non escluse) necessario. Si capirà che non è possibile, nonché leggere nemmeno aprire, *tutto quello che arriva*. Personalmente ricevo in media due o tre libri o plaquettes di versi *al giorno...* per non parlare dei dattiloscritti inediti, immancabilmente autodefiniti geniali (nasce un genio alla settimana, in questo Paese). *Cosa leggere, allora?* Se ci si pone un obiettivo di esaustività, di astratta imparzialità, si finisce per fare *solo* il lettore di poesia – ciò che nessuno si può ovviamente permettere (prescindendo dal fatto che ogni tanto vorrebbe rileggersi Góngora o Rimbaud...). Molto, anzi diciamo tutto, è affidato alla memoria: quel nome l'hai già incontrato appunto su una rivista, dell'altro ti ha parlato l'amico di cui ti fidi – e cominci a scavare nel mucchio.

Beninteso, non ce lo ordina il medico. Anzi, tutto sembra congiurare per farci gettare la spugna. Due sintomi eloquenti, di questa condizione frustrante, sono rappresentati da un

critico ormai a sua volta storicizzato, nonché ormai sessantenne, Alfonso Berardinelli (colui che avrebbe forse più strumenti per orientarsi, e orientarci; caso davvero *puzzly*, però, il suo: può dirsi *puro* l'autore di *Lezione all'aperto*, Specchio 1979, poi mai tornato alla scrittura in versi?), e da uno che al contrario ha meno di venticinque anni, Matteo Marchesini. Berardinelli già vent'anni fa iniziava un suo saggio dicendo che «nessun catalogo, nessuna bibliografia, e tanto meno nessuna antologia potrebbe ormai contenere il mare della Nuova Poesia Italiana. Nessun Ercole dell'informazione e della critica potrebbe venire a capo di questa Idra dalle mille teste». Di conseguenza, le più di sessanta fitte pagine che lo stesso critico ha dato un paio d'anni fa agli *Scenari di fine secolo* garzantiani, in aggiornamento della vecchia Cecchi-Sapegno, per un panorama della poesia recente (ma perché sottoporlo ancora a questa che egli considera, con tutta evidenza, la peggiore delle torture?), evitano accuratamente di abbozzarla, questa lotta con l'Idra; né tampoco intendono proporre (come lo stesso Berardinelli ha scritto sull'«Indice», replicando all'insoddisfatto Giorgio Patrizi) un disegno “militante”.

Esattamente il difetto opposto mostra la fatica, se non altro per mole in sé meritevole di considerazione, del pasdaran Marchesini sull'ultimo numero dell'*Annuario* manacordecso. Un libro dentro la rivista, centosessanta pagine di bilancio della produzione di coloro che hanno esordito negli anni Novanta. Ma di questo coro discorde e babelico il nostro piccolo Ercole vorrebbe uscire trionfante distribuendo colpi di clava a destra e a manca – soprattutto non dissimulando (proprio come fa Piccini su «Poesia») quanto più che un gusto è una poetica. Sfuggitagli dalle mani la testa d'Idra più ambita, Frasca (per sua sfortuna all'esordio già nel 1984), Marchesini non manca di chiarire in abbrivo che proprio all'autore di *Lime* si può far risalire tutta una costellazione di dis-valori (freddezza, oscurità, autoreferenzialità, metrica “difensiva”, insomma il solito ba-bau dello *sperimentalismo*) che – ironia della sorte, considerata l'ostinata *reclusiveness* di Frasca – popolerebbero in grande abbondanza (ohibò, e io che non me n'ero mai accorto...) la plaga riarisa dei *Nineties*. Infatti, senza ripeterne l'orrido ètimo, cotali dis-valori vengono ossessivamente branditi a guisa di spauracchio, da Marchesini, nelle moltissime pagine seguenti. Il critico, critico-poeta ahinoi, ha insomma adottato uno standard, per il suo “monitoraggio”, quanto mai semplice e brutale: tutto ciò che per un verso o per l'altro gli pare somigliare a Frasca è, presto detto, irredimibilmente *brutto* (ricordate Corrado Guzzanti nel *Caso Scafroglià?* Droga... *brutto!* Discoteche... *brutto!*...). Tutto il resto, più o meno, va sostanzialmente bene.

Sintetizzando al massimo: per la poesia che si scrive oggi il critico che avrebbe *tutti gli strumenti* non ha *nessuna curiosità*; mentre a *leggerla tutta*, ma proprio tutta!, è il critico che (almeno a quest'altezza, e a parte la commendevole volenterosità) non ha *nessuno strumento*. Un doppio legame da manuale. Con le braccia cadute a terra, verrebbe da dire (mai come in questo caso si può) *habent sua fata libelli* – dopo di che, malinconicamente, prendere la via dell'uscita. Ma alla fine no. Se faccio questo mestiere è perché penso che la letteratura sia un microcosmo sempre più debole e appartato, nel presente buio e scosceso che è sotto gli occhi di tutti; un microcosmo, tuttavia, che resta colmo di valori e di fedi – quelle, laicissime, nelle virtù umane. E penso che la scrittura in versi sia, di questo microclima in perenne pericolo di esaurimento, sineddoche privilegiata: ancora più debole e appartata, irriducibilmente *minore*, la poesia di chi continua a cercarci è un *resto* – di passione, competenza, generosità – al quale rinunciare sarebbe un delitto. Ha detto una volta Francis Bacon: «la sola cosa che rende qualcuno interessante è la sua dedizione».

Roberto Galaverni

1) Prima di tutto bisognerebbe intendersi sul concetto di giovane. In genere – si sorride già da tempo un po' tutti su questo – vengono considerati giovani poeti di 50-55 anni. Il fatto è che l'Italia è un Paese di entusiasmi giovanilistici (dunque di una considerazione tutta di superficie della qualità reale che un giovane può possedere: il giovanilismo, allora, come modo per disattivare il vero potenziale innovativo della giovinezza), ma nei fatti terribilmente gerontofilo. Per questo giovane risulta ciò che in realtà giovane non lo è. E mi metto anch'io tra questi critici che davvero giovani non sono più. Comunque sia, se applichiamo anche alla critica il limite d'età sopra indicato e, se ci limitiamo, come intendo fare, al solo campo poetico, i più capaci di riflettere sulla poesia sono, anche molto diversi tra loro, Paolo Lagazzi, Massimo Raffaelli e Andrea Cortellessa. Ce ne sono anche altri, ovviamente, e forse più numerosi di quanto in genere si creda; ma per continuità e personalità della scrittura e del taglio critico, tra i più bravi mi preme ricordare anzitutto questi tre. Per quanto riguarda poi il più preparato, la lista si può ulteriormente restringere, perché, qui davvero senza dubbio alcuno, è Cortellessa. Chi lo legge e lo conosce, lo sa. Voglio aggiungere che di interventi di una certa qualità sulla poesia contemporanea in questi anni ne ho letti parecchi ad opera di critici diversi, anche molto giovani, cioè giovani per davvero. Forse bisognerà abituarsi ad aspettare e a cogliere idee e intuizioni interessanti dalle parti più diverse e imprevedibili. E ciò non significa che ci si debba auspicare un livellamento diffuso, che è la cosa peggiore che in letteratura possa capitare, perché com'è noto il livellamento è sempre verso il basso, toglie di mezzo il meglio.

2) Che i poeti siano delle coscienze critiche imprescindibili riguardo sia alla tradizione poetica, tra passato e presente, sia alla natura della poesia stessa, è vero da sempre. Basta pensare a Dante, il più grande di tutti. Allora è vero semmai il contrario, che il nostro presente non brilla per una particolare intelligenza e profondità dei cosiddetti poeti contemporanei, fatti salvi i grandi vecchi, ovviamente. Le cose vanno malino in poesia e, dunque, vanno piuttosto male anche nel pensiero dei poeti sulla poesia. Il fatto che ci siano centinaia e centinaia di poeti, di libri e di opinioni, non significa niente. Il talento creativo (e critico) non è democratico, ma "elitista". C'è poco da fare. E la cosa più efficace per umiliare le proprie richieste e la propria intelligenza è seguire tutte queste false piste, sprecare il tempo della propria vita su una letteratura mediocre o meno che mediocre, adattarsi, dare credito alle semplificazioni e all'imbecillità: artistica e letteraria, dico. Da lì, non è possibile ricavarci nulla. Per questo, mi pare che la direzione della domanda vada capovolta: "il lavoro dei poeti stessi" oggi non "supplisce" un bel niente, è anzitutto visibile quantitativamente e la sua qualità rappresenta la latitanza principale. Oserei anche dire che i risultati poetici di questi anni sono in genere anche un po' migliori del pensiero sulla poesia. Forse. Comunque sia, ammesso che oggi si dia in qualche misura una latitanza della critica, come continuità di presenza e come altezza di risultati, è vero che questo accade anzitutto perché risulta insufficiente la qualità della materia prima, della poesia. Non si può suonare una bella musica eseguendo uno spartito mediocre. Così è un po' tutto il sistema letterario italiano che da parecchio tempo ormai, per così dire, tira la minima, a meno che uno non si accontenti, che non sia un povero di spirito, così da trovare straordinario tutto quello che accade. E questo, in genere, si riscontra, guarda un po', in chi intende celebrare anzitutto se stesso. Che dire? contento lui... In realtà, il critico è come un surfista: per fare il suo bel passaggio al sole e mostrare i muscoli ha bisogno dell'onda, se no, non può fare nulla, può solo aspettare

che l'onda che fa per lui arrivi. Poi, se le onde ci sono, deve saper scegliere le migliori. Ma la presenza dell'onda-poesia è imprescindibile. E come un'onda piccola è facile da cavalcare, ma poi non ti consente granché, così un'onda grande diventa impegnativa, ti mette alla prova, ma può permetterti anche di compiere uno splendido tragitto. E a quel punto scrivere la critica può anche essere esaltante. Ci sono poi onde così grandi che, per quanto tu sia bravo e motivato, ti buttano sempre giù, ti rovesciano, non si lasciano cavalcare o domare completamente. E Dante è sicuramente tra queste, un'autentica onda anomala. Così, ci vuole anche fortuna, perché si nasce su mari diversi, vale a dire in epoche più o meno favorevoli. Contini, Debenedetti, Solmi, ma anche Fortini o Pasolini erano incredibilmente capaci, certo. Ma in confronto al nostro presente italiano sembrano essere nati alle Hawaii o sulle coste della California. Che splendido mare o palestra letteraria è stato per quei critici il loro tempo! Se si era dotati, era possibile misurarsi su un livello molto alto di complessità e di ricchezza della poesia e diventare anche dei critici molto, molto bravi. La critica d'oggi, invece, sull'Adriatico quasi sempre piatto non può che confidare nell'arrivo di una tempesta e intanto arrangiarsi oppure, per chi abbia qualche ambizione, guardare lontano, cercare altri mari. Il quasi silenzio di Mengaldo sulla contemporaneità poetica dopo la sua antologia del '78 e più ancora quello di Berardinelli dopo *Il pubblico della poesia*, credo che si giustificino proprio così: il non voler consentire a un abbassamento delle proprie prospettive. Con Montale, Sereni, Giudici, Zanzotto, avevano avuto (e hanno tuttora) la possibilità di muoversi a una certa altezza, di essere degli splendidi e bellissimo surfisti. E molto semplicemente, ma con una scelta che certo non deve essere stata per loro senza costi, non hanno in seguito voluto abbassarsi, contribuire anche loro a una diminuzione della civiltà letteraria. Il loro "gran rifiuto" non è dovuto a pusillanimità. Erano loro a valere e potere di più della materia disponibile e di questo non possono essere rimproverati. Ecco tutto. Non so se abbiano fatto bene fino in fondo, perché qualche torto allo stato delle cose alla fine anche se indirettamente forse ne sarà venuto. Ma credo di capire benissimo le loro ragioni, le aspettative che non volevano vedere negate. Non raccontiamoci frottole: riguardo ai nuovi autori gli ultimi 30-35 anni sono stati di gran lunga i peggiori del secolo (lo dico io che pure amo e ho sempre considerato con attenzione la poesia di non pochi più o meno giovani) e intendo non solo gli anni peggiori o meno favorevoli della poesia, ma anche della critica, certo. Ma ai surfisti sono mancate le onde o, se volete, ai cavalli è mancata la biada. Quali sono stati gli errori dei critici? Dove sono tutti questi poeti e libri nuovi sottostimati o passati inosservati? Io davvero non li vedo. E, mi si creda, sarei davvero felice di sbagliarmi, felice, perché, come critico, so perfettamente che ho bisogno delle onde per scrivere e di onde grandi per farlo bene. Non avrei nessuna convenienza a negarle. Sarebbe come dire no alla mia stessa esistenza di critico, che viene sempre, mi cito, *dopo la poesia*.

Siamo in un periodo medio, medio-basso, e soltanto non confrontandosi con altri anni anche vicini è possibile non accorgersene. Soltanto l'autoreferenzialità, l'ignoranza o la malafede consentono di credere che non è così. Proprio per questo tutto è possibile, tutto può improvvisamente precipitare ed aprirsi. Forse è anche per questo motivo che personalmente sono sempre piuttosto ottimista riguardo alle cose della letteratura. Se uno ama davvero la poesia, conosce anche i tempi lunghi, sa aspettare e riconoscere. E poi la penuria rende le non tante creazioni di valore più preziose. È necessario distinguerle e difenderle, se ci si crede. Non tutto è stato scarso in questi ultimi decenni.

Mi si chiede poi del credito verso la generazione dei nati negli Anni Sessanta. Per quanto mi riguarda quel credito c'è stato e rimane, se non altro perché quella generazione così disgregata è anche la mia. Ad esempio, ho scritto specificamente su alcuni dei poeti

italiani nati in quegli anni che ritengo più interessanti, come Antonio Riccardi, Andrea Gibellini e Gian Mario Villalta, mentre altri, anche se li ho trattati più tangenzialmente, li seguo comunque con molto interesse, come Stefano Dal Bianco, Alba Donati, Giancarlo Sissa e qualche altro. Anche su Armitage e Grünbein ho scritto diffusamente, in un saggio dove anzi ho provato anche a individuare una dimensione per lo meno europea di riferimento. No, no, su questa generazione ci sono. Avrò scritto sciocchezze, ma sull'oggetto ci sono.

Da ultimo: sì, certo, «la poesia contemporanea merita ancora attenzione». Vorrei vedere. Motivi particolari non ce ne sono, se non il fatto incontestabile che la poesia è una passione.

3) No, non mi pare che la «generazione del '68» sia stata particolarmente privilegiata dalla critica. Forse si è un po' troppo autocelebrata, ma è anche vero che di cose buone ne ha fatte. Nel senso di scritte. Per quanto riguarda i «nati negli Anni Settanta», ancora non saprei. Il sospetto che abbiano messo talora il carro davanti ai buoi viene, ma in ogni caso si vedrà. Per ora posso dire che di opere prime che siano state individuate come di riferimento con un discreto consenso, ancora non ce ne sono state. Il sentimento di novità e di valore che ha subito accolto, che so, *Invettive e licenze*, *L'ultimo aprile bianco*, *Il disperso*, *Somiglianze* e *Ora serrata retinae*, ancora non si è verificato, ma sono certo che presto qualcosa di buono salterà fuori, anche perché qualche giovane sinceramente motivato mi pare che ci sia. Ma il fatto è che la poesia e la critica non sono una gara. Se qualcuno le concepisce così, ha già perso in partenza. Nessuno ti dà la medaglia alla fine della corsa. Se esce un bel libro, se viene alla luce un buon autore, è un bene per tutti. Privilegi? Non contano nulla. Non servono. Sono finti problemi. Soltanto chi consideri la letteratura come una battaglia per il successo dentro a una struttura aziendale può mettere al centro della propria attenzione cose di questo tipo. E spesso ciò accade perché non si ha altro da dire e da spendere. Ma la giustizia poetica, che esiste, fa sempre a meno di tutte queste cose inessenziali. Le lascia cadere e in un tempo molto più breve di quanto in genere non si creda. Non so, ma temo che quella che dovrebbe essere la riflessione sulla poesia o anche della poesia, sia oggi sostituita troppo spesso da ragioni di questo tipo, reali, certo, ma esterne. Sono queste cose che per lo più occupano la mente dei poeti: la propria sussistenza, il proprio piccolo orto dentro alla nicchia, le chiamate alle letture pubbliche, i premi letterari, gli editori che sono distratti, le copie vendute (invendute), i lettori che non ci sono, gli altri che non capiscono che siamo grandi come Montale, che non vedono (ma come fanno?) che siamo la reincarnazione di Pasolini e così via. La letteratura non si fa e non si farà certo in questo modo. Ma poi, a parte tutta questa bella spazzatura, ognuno di noi che cosa ha da dire che sia davvero così importante?

4) Posso parlare soltanto molto personalmente. Non possiedo nessun metodo di «monitoraggio della poesia odierna». Anzi, col tempo mi interessa sempre meno provare a seguire e a comprendere un po' tutto. Semmai mi ha sempre affascinato *saggiare*, forse prima di tutto a me stesso, la possibilità di un cortocircuito di una certa intensità tra un poeta e un critico, tra una poesia e il suo lettore e vedere i frutti che ne possono uscire. Ecco, senza l'idea o per lo meno la speranza di questa intensità non scrivo. Nel senso che per me non ne vale la pena. La mia scelta deriva dalla natura stessa di questa intensità, che è capricciosa, ingiusta e appunto selettiva per costituzione. D'altronde, chi scrive su tutto parifica anche tutto, non può che fare di ogni erba un fascio, a meno di non essere un invasato. Certo, esistono motivi contingenti a guidare i nostri avvicinamenti, ma è la vita stessa ad essere contingente. La contingenza è anche la concretezza delle cose. È la nostra storia che diventa anche la storia di un libro o di una poesia e viceversa. In questo territorio fortunatamente non c'è niente di impersonale e di obbligato. Anche nel metodo di un critico.

5) Lo dicevo anche prima. Non è questione della critica, o della critica soltanto. È tutto il nostro sistema letterario che è poco fecondo. Delle “ripercussioni” sulla “società”? Qui davvero non lo so. Vorrei rispondere di sì, visto che la letteratura dovrebbe avere una funzione qualificante in una società. Ma, se poi penso che la letteratura potrebbe anche esserne l'espressione, di quella società, allora mi pare che le cose non potrebbero andare diversamente, vale a dire non benissimo. Ma è poi vero? Forse la letteratura, la letteratura in sé, dico, rappresenta ancora il meglio di quello che abbiamo, anche qui, anche oggi, qualcosa di diverso, di altro rispetto alla magnifica e progressiva azienda Italia, come a qualsiasi altra azienda, come infine a tanto, tanto, tanto di più.

Niva Lorenzini

1) Sono personalmente ritrosa a stilare qualsivoglia lista, di autori o di critici. Ogni autore, per quanto condivida posizioni comuni con altri, è da considerare a sé, nello sviluppo della sua produzione, nella coerenza alle proprie scelte, nelle trasformazioni che ne segnano il percorso. Quanto ai critici – ai giovani critici di cui si chiede conto nella domanda – ne conosco alcuni molto validi, spesso essi stessi poeti. Conoscete *Come si legge una poesia* di Stefano Colangelo? Un libretto spiazzante, coraggioso, fuori degli schemi. Forse il punto è proprio questo: sapersi collocare – metodologicamente, intanto, ancor prima che contenutisticamente – fuori degli schemi, optando però per sicure scelte di campo, senza preclusioni né arroganza. Non essere arroganti significa conoscere, leggere, confrontarsi coi testi: lo fa bene anche Andrea Cortellessa, da critico militante, tra i pochi che meritino l'appellativo.

2) La seconda domanda sulla latitanza della critica è veramente curiosa. Mi chiedo se Zanzotto o Sereni o Caproni o il ventenne Sanguineti alle prese con le prime sezioni di *Laborintus*, si preoccupassero davvero dei critici. Non è questo il punto. Chi scrive per necessità, per convinzione, non avverte, credo, come prioritario quell'obiettivo, semmai si può lamentare oggi l'assenza di una situazione storica, di un contesto, di condizioni del mercato editoriale e massmediatico, che incoraggino a un dibattito e a un confronto dialettico. Ma questo è problema che va ben oltre la poesia o la letteratura. D'altra parte, in convegni anche recenti e sufficientemente tumultuosi (mi riferisco a quello di Palermo di fine novembre) non si fa che dare addosso, a distanza di quarant'anni, alla stagione forte degli scontri e dei confronti culturali, del dialogo e della contrapposizione tra riviste e gruppi, come se si dovesse addossare a chi prendeva coscienza, tuffandosi a capofitto nelle situazioni e schierandosi, la colpa di aver considerato le ideologie e il dibattito intellettuale altrettanto importante che la scrittura creativa. E si finisce, quasi sempre, per ribadire banalità ripetitive e ormai insopportabili, del tipo: le Neoavanguardie non hanno fatto che copiare le Avanguardie storiche e amenità del genere; hanno invaso i luoghi di potere, sono strafinite nel nulla (salvo poi ascoltare con rispetto chi accenna, in prospettiva straniera, al tedesco Gruppo '47 o al francese *Nouveau Roman*, padri storici, si sa bene, di quei vituperati teppisti nostrani). Se nessuno ha voglia di confrontarsi con i contenuti o con l'evolversi di una scrittura, in casi ormai a modo loro “classici” (come faccio a non accennare ad Antonio Porta? Ma anche al Sanguineti amato da musicisti, registi, pittori, nella sua versatilità funambolica?), che senso ha parlare di incidenza della critica sulla poesia oggi? Che i poeti facciano da soli, se vogliono; nessuno glielo potrà impedire. Ma nessuno potrà poi impedire, credo e spero, ai critici, di interessarsi a quella poesia che sappia porsi, anche oggi, anche molto individualmente, come coscienza critica del presente. Ed è compito, sappiamo tutti, difficilissimo, registrare questo presente: mancano strumenti aggiornati alla critica come alla poesia in un contesto in cui tutto si velocizza

za e in cui tutto viene fagocitato, tra realtà e virtualità. Ma si può provare, a piccole dosi, con tentativi parziali.

3) Non ritengo che ci siano generazioni privilegiate dalla critica. Mi sembra di aver fatto capire che ritengo che ci siano, piuttosto, situazioni storiche che aiutino certe generazioni e penalizzino altre. La poesia è ogni volta in situazione o non è: un'affermazione cara ad Anceschi, che le situazioni le aveva conosciute bene, come le tradizioni, le sperimentazioni. Ho avuto la fortuna di dialogare spesso con lui, nella sua casa bolognese di via Finelli. Eravamo molto amici: poteva parlarmi – pensate – nello stesso pomeriggio, dei suoi rapporti con Ungaretti o Quasimodo o Sereni e poi di Balestrini o Porta, i più amati da lui tra i Novissimi; e poteva – è successo – presentarmi Alfredo Giuliani o Ermanno Krumm, Patrizia Vicinelli o Luca Cesari, uno tra i giovanissimi poeti del suo ultimo seminario. Non ho imparato, da lui, né dogmatismo né arroganza, ma disposizione all'ascolto.

4) Questa è proprio una bella domanda. Impegnativa. Si può arrivare alla poesia da tutt'altre letture (dall'antropologia come dalla sociologia, dalle inchieste sulla globalizzazione o dalle riflessioni di un filosofo). Oggi credo che la percezione della mutata rappresentazione della corporalità e della fisicità, così come la percezione del mutietnico, l'interferenza tra generi e stili, l'attenzione al dettaglio, al frammento, il convivere di tecniche mutate dal cinema o dalla musica, dalle arti o dal fumetto, sia una delle condizioni della poesia. Sia ben chiaro: non è necessario che nella poesia tutto ciò debba trasformarsi in contenuto esplicito, obbligato. Si deve però quantomeno avvertire che il testo nasce in concreto da quell'impasto o se ne distanzia consapevolmente, intenzionalmente. Non esiste innocenza rispetto al proprio tempo, se non ironica, insomma. E io amo leggere i testi che possiedono quella consapevolezza. A volte, certo, li incontro per caso, tra i moltissimi che non riesco a leggere; a volte è una presentazione di amici, una situazione propizia, a consentirlo.

5) La critica, di ripercussioni, non ne ha proprio. È il potere concentrato dei *media* a decidere tutto e su tutto. Il critico può persino provare a consentirsi il lusso di essere "disattento": vediamo chi se ne accorge. Ma c'è, semmai, un impegno individuale a resistere, a sollecitare chi ti si accosta, chi riesci a raggiungere col dialogo, magari rispondendo a un'inchiesta sulla poesia.

Giampiero Marano

1) Spesso il "critico giovane" è uno studioso esperto e molto competente; proviene da un *cursus honorum* filologico serissimo, tiene corsi universitari, traduce i classici antichi e moderni, dirige riviste letterarie, scrive sui maggiori quotidiani o lavora nell'editoria, ecc. Però, anziché proporre un canone dei nuovi critici, cosa che non mi interessa fare neppure riguardo agli scrittori, vorrei soffermarmi su questa nozione, insidiosa quanto decisiva, di "autorevolezza". Partendo dalla definizione tuttora validissima formulata da Franco Fortini, secondo la quale il critico «è esattamente il diverso dallo specialista, dal filologo e dallo studioso di "scienza della letteratura"», direi che l'autorevolezza della critica deriva dalla capacità di incontrare in qualunque frangente le contraddizioni del mondo e di scoprirvi il segno di quel *logos* condiviso sempre più difficilmente rinvenibile nell'attuale fase di "dissoluzione". La specializzazione del sapere unita al tentativo illusorio di difendere una presunta autonomia dello spazio estetico congiurano in modo davvero drammatico ai danni della critica e alla fine la sua autorevolezza risulta inficiata, paradossalmente, proprio dall'eccesso di preparazione.

2) Oggi è in crisi irreversibile un modo vecchio di fare critica, legato a una visione elitaria della cultura e a privilegi di casta ormai scomparsi, mentre la possibilità della critica non è mai tramontata (e non tramonterà) effettivamente: alla crisi anzi, come diceva

Guido Guglielmi, bisogna rispondere con un po' più di critica. Per questo credo che tutta la letteratura contemporanea meriti attenzione, che necessiti di atti spontanei di generosità militante.

4) La critica non può lasciarsi influenzare dalla casualità dell'impressione soggettiva o delle contingenze né, al contrario, fondarsi sopra una griglia chiusa di assiomi e di modelli aprioristici, astratti, imposti in modo meccanico a quegli organismi in continua trasformazione che sono i testi letterari. Il "metodo", se di metodo è corretto parlare, consiste nello sforzo di divinare la proprietà più rara, ma che più di altre rende un'opera letteralmente e letterariamente "autorevole", cioè espressione di un *auctor*: mi riferisco alla capacità di dialogare con il senso comune, di raccontare ciò che non appartiene a nessuno in particolare, che ha la stessa linfa del mondo.

5) A me pare che la disattenzione della critica nei confronti del presente rischi di avallare direttamente o indirettamente l'ideologia egemone, molto pericolosa anche per il destino della letteratura, che predica la "fine" della storia e del futuro.

Massimo Onofri

1) La situazione della critica delle ultime generazioni mi sembra di salute. Tra quelli di poco più grandi di me farei il nome di Massimo Raffaelli e Raffaele Manica, tra i coetanei quello di Giuseppe Traina, tra i più giovani, quelli di Roberto Galaverni, Gabriele Pedullà, Andrea Cortellesa, Alessio Martini. Si affacciano adesso, in Sicilia, i giovanissimi Salvatore Ferlita e Matteo Di Gesù.

2) Rispetto a dieci anni fa, l'attenzione dei critici mi pare sia cresciuta e diventata sempre più consapevole, se non altro perché è venuto meno, tra i migliori, il pregiudizio che per sentirsi scrittori sia necessario misurarsi con il romanzo. Si dà il caso, invece, che, anche tra i più giovani, i migliori prosatori si trovino con più facilità tra i saggisti che tra i narratori. Il calo di tensione ha, semmai, un'altra ragione: il ruolo sempre meno significativo che la letteratura ha nella società di oggi: supremamente, tra i generi letterari, la poesia, che, guarda il caso, è quello meno funzionale al mercato. Non c'è dubbio che la poesia contemporanea meriti attenzioni, ma i critici, per quel che possono, gliela danno. Penso all'eccellente libro di Galaverni pubblicato da Fazi.

3) Il problema è sempre quello: la definizione del canone, dov'è in giuoco la questione della sopravvivenza degli autori all'interno d'una determinata cultura. Ecco perché non c'è una generazione privilegiata, ma tutto dipende dalle forze in campo. In questo senso i critici sono decisivi. La generazione dei Raboni ha avuto Baldacci, Garboli, Siciliano, lo stesso Raboni, Mengaldo. Quella di Conte ha avuto Ferroni, Berardinelli, Cordelli. Anche la generazione più recente non credo possa lamentarsi: senza mai dimenticare, però, la sempre più decisa riduzione dell'aura che la letteratura ha vieppiù subito nel corso degli anni, fino a perdere completamente di valore sociale, anche se, in un futuro più o meno prossimo, questa debolezza potrà essere la sua forza.

4) L'unico metodo che un vero critico deve assumere all'uopo è quello che gli impone il suo oggetto, altrimenti la sua battaglia sarà destinata a sconfitta certa, condizionata del tutto come sarebbe dallo spirito del tempo. Un modello di riferimento che presuppone grande libertà e grande consapevolezza filosofico-metodologica? Giacomo Debenedetti.

5) La risposta a questa domanda è presupposta nelle precedenti

Massimo Raffaelli

1) Se per “giovane” si intende chi ha meno di quarant’anni, farei due nomi, che mi sono tra l’altro contigui nella redazione di «Alias»: Andrea Cortellessa e Gabriele Pedullà. Cortellessa, diciamo così, ha una apertura alare impressionante, un dominio sorprendente (non solo rispetto all’età) di quote larghissime della letteratura modernista (e non solo italiana); con il tempo (e questo gli ha giovato) è andato persino mitigando quello che ai miei occhi è un peccato d’origine (la giunzione con l’eredità neoavanguardista) e che, invece per lui, probabilmente, è il primo aculeo di una passione letteraria e militante tanto necessaria da sembrare, a chi lo legge e lo sente parlare, un fenomeno naturale. Di Gabriele Pedullà vorrei solo ricordare la precisione filologica e la maturità critica del libro recentemente dedicato a Fenoglio: non è una semplice raccolta di studi, ma appunto un libro di critica, *rara avis*. Aggiungo il nome di Roberto Galaverni: alla risonanza del suo lavoro nuoce il non poter disporre ancora delle pagine di un quotidiano, ma *Dopo la poesia* (Fazi, 2002) è un volume che rivela la misura saggistica di un talento vero, di uno sguardo vero, vorrei dire pienamente vero e “umano” circa una produzione poetica che il senso comune oggi confina nell’orto delle attività separate e specializzate, cioè consegna alle forme del disumano, sia pure un disumano ipercodificato e superaddobbato.

2) Non so se esista una latitanza della critica, semmai si assiste alla sua marginalità. A nome di chi parlare e per chi e a che scopo? Se manca (e manca) un mandato sociale, ogni critico, anche il più bravo, annaspa nel fai-da-te e asseconda le sue predilezioni e i propri automatismi ovvero affoga, senza volerlo o volendo il contrario, nel mare grande dell’industria culturale, cercando di salvarsi l’anima (e non è detto sempre ci riesca). Mi viene da dire, con amarezza, che grande è il disordine sotto il cielo, ma la situazione non è affatto eccellente. Penso ci si trovi nella condizione in cui ci si trovava all’inizio del secolo scorso: stiamo attraversando un deserto o una discarica. Ognuno ricerca e avvalorare una propria tradizione oppure un canone, come si dice, ma nessuno può contare su qualcosa che sia altro da una scommessa o da un atto di coraggio e/o superstizione. Della verità o meno delle singole scelte non decidono loro, i critici, né la qualità delle singole scritture, ma lo stato di cose presenti, gli assetti medesimi di una società che ritiene la parola scritta un lusso, una modalità sofisticata del tempo libero, insomma un *training* autogeno per fasce minoritarie, pateticamente irrilevanti.

3) Non penso ci siano generazioni privilegiate dalla critica. Semmai, nel generale disorientamento, si tende a stare sul sicuro e perciò ad occuparsi dei padri piuttosto che dei figli coetanei o, peggio, dei nonni piuttosto che dei padri (tra l’altro longevi). Quanto poi all’attenzione rivolta ad autori giovanissimi, essa non mi risulta: costoro gremiscono di interviste e soffietti gli inserti dei quotidiani, ma tutto finisce lì; ogni giorno nasce un autore e ne muore un altro, dentro una fungibilità tuttavia agghiacciante.

4) Questa è una domanda terribile, anzi impossibile. Se davvero ci trovassimo (come pure ci troviamo) nella torre di Babele, si dovrebbe cambiare mestiere. Se comunque nessuno o quasi lo cambia (per vanità o testardaggine o vocazione che sia) ciò vuol dire che non è morta l’attitudine, in chi legge e chi scrive, a distinguere/valutare/scegliere. È la radice etimologica della critica ed è l’insegnamento dei nostri maggiori, da Benedetto Croce a Carlo Dionisotti, da Gianfranco Contini a Luigi Baldacci, da Franco Fortini a Pier Vincenzo Mengaldo. Non credo si siano mai posti quesiti del genere.

5) Ricordo che uno dei maggiori critici sociali dei nostri tempi, Ignacio Ramonet, ha

scritto che nella società globalizzata la ripetizione sostituisce la dimostrazione. Se questo è vero (e se questo è in definitiva il “pensiero unico”), allora è “critica” tutto ciò che contraddice la naturalezza del presente e, dunque, la conciliazione tra quanto avviene fuori dalla finestra e quanto è scritto nei libri che, ordinatissimi, affollano le nostre scrivanie.

Emanuele Trevi

1) Seguo molto il lavoro di Philippe Forest, ancora poco conosciuto in Italia. Sempre dalla Francia, i saggi critici di Houellebecq mi sembrano straordinari («contro il mondo, contro la vita»). Fra i critici italiani ce ne sono molti interessanti, però raramente il passaggio dall'articolo di giornale al libro è veramente utile. Se dovessi assegnare la palma al più penetrante lettore di poesia, la dividerei tra Giorgio Agamben e Roberto Galaverni. Andrea Cortellessa è bravissimo ma non condivido le conseguenze (sbagliate) della sua (giusta) partigianeria, Paolo Lagazzi è bravissimo ma fin troppo simile a me, Raffaele Manica è un vero lettore ma scrive poco di poesia contemporanea. In generale, comunque, come sappiamo, si parla troppo poco di poesia.

2) Non credo che esistano epoche d'oro o epoche di decadenza in poesia – ciò vuol dire che devo la stessa qualità dell'attenzione a Paul Celan e a un poeta di oggi. Inoltre, la vera pietra di paragone di un pensiero critico è il presente, il rischio di scegliere e sbagliare – se parlo solo di valori risaputi, non svolge che in minima parte un ruolo. Certo, oggi più che le menti mi sembrano mancare i luoghi della riflessione, ma non penso che la situazione sia così negativa. Ci sono giornali come quello su cui scrivo («il Manifesto») e soprattutto mi sembra che le potenzialità della comunicazione in internet più che la poesia riguardino la critica.

3) Sono d'accordo con la domanda in una cosa: è venuta a mancare una capacità di storicizzazione e questo crea delle difficoltà di “leggibilità” del paesaggio contemporaneo. Ma la legge dell'interpretazione, mi sembra, è tale che se io mi fermo a trent'anni fa, non solo non capisco il presente, ma uccido il passato.

4) Vivendo in una città come Roma, non posso sottovalutare l'importanza dei contatti personali, del caso, di quella curiosità che ci spinge ad aprire un libro arrivato per posta e divorarlo. Ho scoperto così Simon Armitage, per esempio. Su molti stranieri, direi che il principale veicolo di diffusione è la passione dei traduttori (penso per esempio al lavoro di Damiano Abeni sull'area anglosassone, ma è un esempio fra mille). È poi: viva le riviste!!!

5) Tante volte, quello che ci sembra una crisi è invece la ricerca di forme nuove di comunicazione. Voglio dire: è il tempo della povertà che ci rende ricchi di iniziativa. Lodare il tempo passato mi sembra ridicolo.

Stefano Verdino

1) Per critici giovani, presumo si intenda sotto i cinquant'anni: in questo caso, in ordine d'età, rubrico Enrico Capodaglio (Recanati 1954), che ha pubblicato proprio in questi giorni una bellissima raccolta di saggi (*Il volto chiaro*, Marsilio 2003) su figure del Novecento (da Tozzi a Rebora, da Volponi a De Signoribus); Enrico Testa (classe 1956), poeta non secondario in proprio e autore di *Lo stile semplice* (da Einaudi); poi Stefano Dal Bianco, anche lui poeta significativo, ed Elisabetta Selmi, che lavora a Padova, sul Guarini; e alcuni under-quaranta: dai veronesi Andrea Afribo e Arnaldo Soldani, allievi

di Mengaldo, specialisti del Cinquecento, ma lettori attenti di Novecento; al feltrino e ora esule in Svizzera, Rodolfo Zucco, curatore del Meridiano su Giudici; ai romani Andrea Cortellessa, Silvia Tatti (settecentista) e Paola Cosentino, che ha appena pubblicato un importante contributo sulla tragedia del Cinquecento (*Cercando Melpomene*, Vecchiarelli 2003). Non posso dimenticare i genovesi: Paolo Zoboli, che sta ultimando un volume su *Sbarbaro traduttore*, Tiziana Arvigo, magistrale commentatrice degli *Ossi di seppia* (Carocci), Simona Morando, che ha pubblicato la prima monografia su *Giudici* (Campanotto), Andrea Aveto, che ha curato il carteggio Papini-Novaro (Ed. Storia e letteratura), Paolo Zublena, iperappassionato lettore di poesia.

2) Il problema è complesso e non si può liquidare in una battuta. Partirei più a monte dal crollo (più che crisi) dell'udienza della letteratura italiana nei confronti della società e del Paese. Mentre storia, filosofia e arte mantengono se non incrementano il loro spazio, a mio parere la letteratura italiana fatica a far sentire la sua voce, non la letteratura straniera, come dimostrano i successi dei festival di letteratura e i fasti dei libri venduti con i giornali, dove è significativo che per la maggior parte siano titoli stranieri. La letteratura italiana non tira e non interessa. Perché? Forse, rispetto ad altre letterature, ha vissuto troppo (nel secondo Novecento fino agli anni Ottanta) di ideologie e di schematismi. Non ha avuto la forza di raccontare il Paese dopo la generazione dei Calvino e Sciascia, che fu ancora di un Pontiggia. Rischia di diventare un *hortus conclusus* e per quanto riguarda la poesia, che amo e seguo, ciò accadde immeritabilmente. Per me ci sono oggi in Italia dei notevoli poeti post-novissimi, da De Signoribus a Viviani, da Sovente a Magrelli, ma chi li legge? Non ce la fanno a bucare il circuito degli addetti. Per i poeti più giovani, sotto i quaranta, io stesso, che pure sono nel giro, trovo pochi punti di riferimento. Con il crollo della consapevolezza letteraria, crolla anche la lingua italiana, che va, infatti, continuamente riducendosi, perduta ormai la sua ricchezza e i suoi colori, per la mera funzionalità.

Quanto ai critici è evidente che la militanza non può esistere in una società che non ascolta e non è interessata, quando i giornali non fanno più recensioni e unificano le antiche terze pagine sotto il tetro binomio cultura e spettacolo.

3) Non credo ci siano generazioni privilegiate: ogni generazione di poeti si accompagna ai suoi critici. Mi sembra sia sempre stato così: a Sbarbaro e Rebora corrispondevano Serra e Boine; a Ungaretti e Montale, De Robertis e Gargiulo, e poi Contini; a Luzi e Caproni, Bo e Anceschi, ecc. Anche oggi mi pare capiti ancora così.

4) La poesia è per antonomasia il messaggio nella bottiglia buttata nel mare e si fa conoscere nei modi più diversi. Certamente, data la situazione di clausura, il contatto personale, l'amicizia e il passa-parola, è il più frequente. Per altro, io ho scoperto per mio conto due poeti a me carissimi: De Angelis, comprai in libreria *Somiglianze*, nel '76, vi feci poi un saggio, che mandai alla redazione di «Niebo» (la rivista di Milo) e lui mi chiamò contento. Molti anni dopo scoprii De Signoribus all'interno di una antologia di nuovi poeti di Franco Manzoni. Non ricordo più come ebbi l'indirizzo e lo invitai a pubblicare su «Nuova corrente», dove comparvero, inediti, alcuni splendidi versi di *Istmi e chiuse* e passarono alcuni anni prima che ci conoscessimo di persona. Tuttora non ho mai visto Michele Sovente, di cui acquistai *Cumae* anni fa e con cui sono in contatto, epistolare e telefonico, da alcuni anni.

5) Credo di avere già anticipato la risposta nella seconda domanda.

Paolo Zublena

1) Dunque... Ci sono molti giovani preparati e talvolta brillanti (l'autorevolezza si acquista sul campo) che si occupano di poesia contemporanea. Non sempre però hanno voglia, tempo o modo di occuparsi di poesia "molto" contemporanea e soprattutto pochissimi possono disporre di spazi extra-accademici per comunicare i risultati delle loro ricerche. Francamente devo dire che, se dovessi fare dei nomi che possano soddisfare ad alta preparazione scientifica e sicura capacità di giudizio, esercizio dell'attività critica in utroque iure (sedi accademiche – riviste militanti e quotidiani), continuità di attenzione (soprattutto nelle recensioni), il conto si ferma all'unità: mi viene in mente il solo Andrea Cortellessa.

Ci sono invece diversi casi di studiosi di formazione e – più o meno precaria – collocazione accademica, che per lo più scrivono di poesia contemporanea in misure – uso un termine che non amo – saggistiche e solo di tanto in tanto decidono (o sono richiesti) di adire spazi più militanti. È il caso mio, tanto per non nascondersi dietro al classico dito, e di amici che stimo come Giancarlo Alfano, Andrea Afribo, Rodolfo Zucco e Raffaella Scarpa. Assai più ampio è il numero di coloro – e qui non farò nomi, ma non sarebbe difficile farli: alcuni sono bravissimi – che si occupano dei classici novecenteschi e, al limite, degli autori "grosso modo" ultracrinquantenni già canonizzati, ma non credo rientrino nel focus del nostro tema.

Esistono poi moltissimi giovani, in genere meno – o più mediamente – legati all'accademia, che si occupano quasi esclusivamente di poesia appena sfornata: buona volontà tanta, ma spesso anche molta ingenuità e implicazione in conventicole dialogicamente a chiusura stagna. Tra di essi, poi, un folto numero sono anche produttori di poesia... (ma di ciò al punto 2).

Oggetto di riflessione dovrebbe essere il seguente interrogativo: perché, rispetto ad altre epoche storiche, i giovani critici più riconosciuti e/o riconoscibili si occupano meno della poesia a loro contemporanea? Tre possibili risposte: a) alcuni inseguono perigliosi itinerari lavorativi che li sottopongono a una coazione a temi di ricerca classici, più facilmente spendibili nelle occasioni concorsuali; b) i quotidiani e i periodici, anche di alto livello – vedi purtroppo «L'Indice» – tendono a diminuire lo spazio dedicato alle recensioni di libri di poesia; c) quotidiani e riviste non specialistiche dimostrano non di rado quello che non saprei meglio definire che un certo antiaccademismo strisciante, diffidando spesso di pratiche discorsive esorbitanti dal common sense e dall'orizzonte di attesa del lettore medio (esigie le eccezioni, «Alias-La talpalibri», «Stilos» e poco altro). Quanto al punto c), credo sia una tendenza pericolosa. Sono d'accordo anch'io che scrivere su un quotidiano è altra cosa che scrivere su «Stilistica e metrica italiana», ma sono altrettanto convinto che la critica non possa e non debba rinunciare alla specificità del suo discorso (si badi: non ho scritto specialismo), che è poi la specificità stessa dello spazio letterario, in nessuna sede. Purtroppo questa tendenza asseconda un moto, ormai di lunga durata, tendente all'azzeramento della mediazione critica. Basti pensare alla linea che va dalla Prefazione alla Parola innamorata (storicismo e semiologia i grandi nemici, che in realtà stanno metonimicamente per la critica e – più in generale – per il pensiero critico) fino all'inguardabile antologia Loi-Rondoni di Garzanti, tutta tesa alla immediata delibazione di un testo fuori dalla storia e fuori dalla realtà: quella che sembra l'uccisione liberatoria di un padre è, invece, l'uccisione masochistica di un compagno di dialogo. Non starò qui a argomentare, tale è l'evidenza dei fatti, come una situazione siffatta sia espressione della peggiore temperie postmodernista (fine della storia, morte delle ideologie, anything goes non decostruttivo ma genericamente legittimante).

2) Riprendo la risposta precedente. Di fronte all'abdicazione-esclusione (come abbiamo visto un po' l'una un po' l'altra cosa) della critica militante "esterna", si è formato un vistoso, e un po' vizioso, circolo di letture incrociate dei poeti stessi.

Se si eccettuano i casi dei più autocoscienti tra i poeti-critici o critici-poeti (Enrico Testa, Stefano Dal Bianco, Gabriele Frasca, Tommaso Ottonieri, Giuliano Mesa: tutti oltre i quaranta; poi Vito Bonito, Marco Berisso, Nicola Gardini, Giovanna Frene, Andrea Inglese e Stefano Raimondi; tra i più giovani direi Flavio Santi – il più lucido della sua generazione –, Massimo Sannelli e Florinda Fusco), temo che una larga maggioranza (maestri molti cinquanta-sessantenni) si eserciti in una pratica anodina di legittimazione reciproca – soprattutto sulle riviste letterarie "militanti" – tale da produrre un folto assieppamento senza distinzioni. Un problema grosso è proprio la scarsa autocoscienza di molti poeti e qui siamo al nodo del tramonto delle poetiche di gruppo. Se è vero che esse fornivano spesso un ombrello ideologico e persino una sorta di ricettario pratico, non si può negare che portassero pure un contributo di chiarezza (ma anche di rigidità, ovvio) alle riflessioni autoscopiche. Oggi il terreno sarebbe fertile, grazie tra l'altro al superamento della stitica dicotomia avanguardia-tradizione rimasticata fino agli anni Ottanta e venuta definitivamente meno con i Novanta: manca però l'autentica discussione sulle poetiche. Pochi sono in grado di metterla in atto e quei pochi vengono quasi guardati con sospetto, quasi che fare della auto-critica sia una sorta di passaggio al campo del nemico. E siamo di nuovo all'idolatria dell'occhio ingenuo proposta dalla linea di cui sopra, con buona pace della tradizione fenomenologica.

Che cosa manca? Non so se più le buone intenzioni o i terreni su cui esercitarle. Faccio solo notare che al giorno d'oggi è letteralmente impensabile una rivista come – che so? – «Primo tempo», mensile militante torinese degli anni 1922-23 (mirabilmente studiata e ripubblicata negli anni Settanta da Franco Contorbia). Si leggano anche solo gli indici di quella formidabile rivista: non c'è un nome sbagliato. Una redazione forte (tra gli altri Giacomo Debenedetti e Sergio Solmi) compie scelte precise e sicure: Ungaretti, Saba, Sbarbaro, Piero Gadda, Linati, gli stessi Solmi e Debenedetti, un giovane Montale che non ha ancora pubblicato gli Ossi e pochissimi altri. Perché impensabile? Perché è difficile immaginare nello scenario attuale che due o tre giovani critici di valore trovino i soldi per fare una rivista di almeno minima diffusione e poi esercitino il loro giudizio senza cedere a pressioni e a logiche di reciproco riconoscimento o di onni-inclusione. Oggi non c'è, per esempio, una rivista che pubblichi poesia inedita attuando una scelta impegnata e responsabile: tout va bien, appunto.

Le riviste migliori («Semicerchio», la stessa «Atelier») sono parziali eccezioni, ma faticano a smarcarsi completamente dal gioco che si è detto. Una rivista come «Poesia» ha subito una deludente involuzione: se prima era un contenitore un po' incoerente, ma tutto sommato accogliente, ora – con la gestione Piccini – si è fossilizzata sulla difesa di una certa linea, con assottigliamento e tendenziale sparizione delle voci dissonanti. Faticosissima la vita per riviste che privilegiano la riflessione e la critica come «Versodove» e «L'Apostrofo», entrambe in stallo e non certo per responsabilità dei valentissimi redattori.

Il peggio della militanza, sottobosco a parte, mi pare sia individuabile nell'*Annuario* curato da Giorgio Manacorda per Castelvecchi che spaccia per critica idiosincratiche pagelle e sfoghi umorali, offrendo anche soluzioni per il futuro di dubitabile presa e attualità (il neopennismo e altre amenità purché antisperimentali, antiavanguardistiche, antinovecentesche ecc. ecc.).

Resta sempre la possibilità di trattare i poeti nuovi come classici, pubblicando lavori

di respiro su sedi il più possibile all'altezza. È così, ad esempio, che un poeta come Eugenio De Signoribus – per me senza dubbio il maggiore tra i nati dopo la guerra e fino alla metà degli Anni Novanta incresciosamente sottovalutato – ha potuto acquisire una maggiore evidenza grazie, anche, all'uscita di alcuni saggi o recensioni lunghe (lavori comunque di profondo impegno) firmati da Stefano Verdino, Rodolfo Zucco, Vito Bonito, Andrea Cortellessa (oltre che da chi scrive) che hanno, credo, aiutato a comprendere la straordinaria novità e grandezza di libri come *Istmi e chiuse* e *Principio del giorno*. Se l'impegno di un critico può servire a influenzare la fortuna di un testo cercando di interpretarlo (anche se sono convinto che prima o poi i valori si palesino quasi per necessità), beh, allora la critica serve ancora a qualcosa.

3) Mi pare che gli attuali quarantenni siano stati un po' penalizzati. Sul perché bisognerebbe meditare. D'altronde sono la generazione più penalizzata anche all'università, tagliata fuori quasi in blocco. È una domanda dolorosa a cui è difficile rispondere.

4) Si fa quel che si può. I libri si moltiplicano, il corpo è stanco, le cose da fare sono innumerevoli... Leggere tutto non è possibile e credo che dedicarsi intensivamente a un terreno delimitato (es. la poesia italiana contemporanea) sia poco raccomandabile, anche per l'interpretazione di quello stesso oggetto: si rischia di affogarci dentro e di perdere punti di riferimento extraletterari sempre necessari alla critica.

Una volta io cercavo i libri, ora è più facile che siano loro a cercare me. D'altronde nelle librerie ci sono solo le grandi collane... Ricorrere agli invii personali mi pare inevitabile. E certamente l'attenzione, se non l'attrae il caso, è in molta parte guidata dall'opinione sensibile degli amici di cui più ci si fida. Diciamo che ognuno di noi ha scommesso con forza per primo su qualche nome, che poi è diventato – credo per la gioia dello stesso *prôtos euretés* – patrimonio di tutti, o almeno di molti.

5) Direi – ma l'ho già detto – che l'eventuale disinteresse è più conseguenza di strutture sociali e politiche che non causa di qualche mutamento nella società. Occuparsi di letteratura, ma non solo quella contemporanea – anche un cinquecentista può affrontare i suoi temi con spirito militante – è più che altro una testimonianza di fede nel valore rivoluzionario (in tutti i sensi: politico, ontologico, patico) della scrittura, della sua infinita opera inoperosa di autotrascendimento.

NOTIZIE BIOBIBLIOGRAFICHE

ANDREA CORTELLESSA (Roma 1968) si è laureato e ha conseguito un dottorato e un assegno di ricerca all'Università "La Sapienza" di Roma. Attualmente insegna a contratto Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Camerino, sede di Ascoli. Ha pubblicato saggi su riviste letterarie, d'arte e di cinema, nonché su diversi libri collettivi. Collabora ai programmi culturali di Radio Tre (nel gennaio 2003 ha ideato e curato, fra l'altro, venti puntate di *Occasioni*, un programma sulle voci dei poeti del Novecento). Del 1998 è il volume a sua cura *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia di poeti italiani nella prima guerra mondiale* (Bruno Mondadori); del 2000 la monografia *Ungaretti*, corredata da video (Einaudi Tascabili-RAI Educational). Fra le altre sue curatele, "*Quel libro senza uguali*". *Le Operette morali e il Novecento italiano* (con Novella Bellucci, Bulzoni 2000), *La biblioteca di Don Gonzalo. Il fondo Gadda alla raccolta del Burcardo* (con Giorgio Patrizi, Bulzoni 2001) e *Il Cordelli immaginario* (con Luca Archibugi, Le Lettere 2003). Collabora ad «Alias» (supplemento del «Manifesto»), a «Stilos» (supplemento della «Sicilia»), all'«Indice dei libri del mese» e alla «Rivista dei libri».

ROBERTO GALAVERNI è nato a Modena nel 1964. Scrive di letteratura contemporanea su periodici e quotidiani. Nel 1996 ha pubblicato l'antologia *Nuovi poeti italiani contemporanei* (Rimini, Guaraldi). Nel 2000 ha curato *I luoghi dei poeti* (Bari, Palomar). Per l'editore Fazi di Roma ha pubblicato nel 2002 il volume *Dopo la poesia. Saggi sui contemporanei*.

NIVA LORENZINI insegna Letteratura italiana all'Università di Bologna. Tra i suoi lavori ricordiamo l'edizione commentata di D'Annunzio per i Meridiani Mondadori (*Versi d'amore e di gloria*, I, 1982 e *Prose di romanzi*, II, 1989) e saggi dannunziani (*Il segno del corpo*, Roma, Bulzoni, 1984; *D'Annunzio*, Napoli, Palumbo, 1993). Alla poesia tra Otto e Novecento ha dedicato *Il frammento infinito* (Milano, Angeli, 1988), *Il presente della poesia 1960-1990* (Bologna, Il Mulino, 1991), *Poesia italiana del Novecento* (Bologna, Il Mulino, 1999), *La poesia: tecniche di ascolto* (Lecce, Manni, 2003) e ha curato l'antologia *Poesia del Novecento italiano* (Carocci, 2002).

GIAMPIERO MARANO è nato nel 1970. Svolge l'attività di insegnante. Ha pubblicato due saggi critici sulla letteratura moderna e contemporanea: *La democrazia e l'arcaico* (Bologna, Arianna 1999), *La parola infetta* (Varese, Nuova Editrice Magenta 2003).

MASSIMO ONOFRI, nato a Viterbo il 13 settembre 1961, è docente di Storia della critica letteraria e Letteratura italiana contemporanea presso la Facoltà di Lingue dell'Università di Sassari. Tiene una rubrica di narrativa italiana sul «Diario della settimana», collabora all'«Unità», al «Manifesto» ed ai programmi culturali di Radiorai, Rai international Rai Educational, Raisat. Autore di numerosi saggi e prefazioni su autori italiani del Novecento (da Pirandello a Brancati, da Alvaro a Moravia, da Borgese a Brandi, dalla Bellonci – di cui ha prefato un “Meridiano” – a Bufalino), ha pubblicato *Storia di Sciascia* (Roma-Bari, Laterza 1994), *Ingrati maestri* (Roma, Theoria 1995, finalista per la sezione saggistica del «Premio Pisa» dello stesso anno) dedicato alla critica letteraria italiana del Novecento, *Tutti a cena da don Mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia* (Milano, Bompiani 1996), *Nel nome dei padri. Nuovi studi su Sciascia* (Milano, La Vita Felice 1998, vincitore della sezione saggistica del premio nazionale «Latina» per il Tascabile 1999), *Il canone letterario* (Roma-Bari, Laterza 2001, fiorino d'argento per la sezione saggistica del Premio «Firenze-Letteratura» 2001), *Il secolo plurale. Profilo di storia letteraria* (Bologna, Zanichelli 2001), *Sciascia* (Torino, Einaudi 2002), *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento* (Cava de' Tirreni, Avagliano 2003). Gli è stato assegnato il Premio della cultura 2001 della Presidenza del Consiglio dei Ministri per la saggistica.

MASSIMO RAFFAELI (1957) scrive sul quotidiano «il Manifesto» e su numerose riviste. Collabora ai programmi di RadioTre. Ha curato testi di autori italiani (Carlo Betocchi, Alberto Savinio, Massimo Ferretti, Primo Levi) e versioni di scrittori francesi (fra cui Artaud, Céline, Crevel, Genet, Nimier, Duvert). Parte della sua produzione è raccolta nei volumi: *El vive d'omo (Scritti su Franco Scatagliani)* (Transeuropa 1998), *Céline e altri francesi* (Pequod 1999), *Appunti su Fortini* (L'Obliquo 2000), *Questa siepe (Scrittori nelle Marche)* (Il lavoro editoriale 2000) e *Novecento italiano (Saggi e note di letteratura)* (Luca Sossella Editore 2001).

EMANUELE TREVI è nato a Roma nel 1964. Ha pubblicato *Istruzioni per l'uso del lupo* (Castelvecchi 1994), *Musica distante* (Mondadori 1997) e *I cani del nulla. Una storia vera* (Einaudi 2003). Collabora al «manifesto».

STEFANO VERDINO è nato a Genova nel 1953, insegna letteratura italiana all'Università di Verona. È stato a lungo docente di lettere nei Licei, a Genova.

È membro del direttivo scientifico della Fondazione Mario Novaro di Genova. È redattore dal 1980 di «Nuova corrente», semestrale di critica letteraria, e di «Resine». Collabora con note di critica letteraria al quotidiano «Il secolo XIX» di Genova e con i mensili «L'indice» di Torino e «Poesia» di Milano.

È autore di saggi sulla letteratura del Manierismo (in particolare Tasso), sul primo Ottocento (Manzoni, la librettistica), sulla teoria critica e sulla poesia del Novecento (in particolare Montale, Caproni e Luzi). Si è interessato anche dell'attività letteraria in Liguria, dal Cinquecento a oggi.

Ha pubblicato: *La poesia in Liguria* (1986); *Luciano Anceschi* (1987); commento ai *Promessi sposi* (1990); *Storia delle riviste genovesi del 900* (1993, premio Ossi di Seppia per la critica letteraria); *Rimatori politici e erotici del Cinquecento genovese* (1996); *Riviere in versi* (2002). Nel 1998 ha curato l'edizione dell'opera poetica di Mario Luzi per Mondadori; *Racconto della poesia. Il novecento europeo* (2003).

PAOLO ZUBLENA (Genova, 1973) è ricercatore di Linguistica italiana all'Università di Milano-Bicocca. Si è occupato della lingua della prosa del Cinquecento (Bembo, Della Casa), di narrativa (Gadda, Landolfi, Calvino, Volponi, Del Giudice, Biamonti) e poesia (Montale, Betocchi, Caproni, Zanzotto, Sanguineti, De Signoribus, poesia in prosa, narratività, ultime generazioni) del Novecento. Ha collaborato a riviste scientifiche («Lingua e Stile», «Stilistica e Metrica italiana», «Italianistica») e militanti («Nuova Corrente», «Istmi») e, con recensioni, all'«Indice dei libri del mese» e ad «Alias». In volume ha pubblicato *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2002.

L'INCONTRO

Andrea Ponso

Intervista a Pier Vincenzo Mengaldo

Abbiamo incontrato il prof. Pier Vincenzo Mengaldo nel suo studio padovano per ascoltare dalla viva voce di uno dei protagonisti del lavoro critico di questi anni qual è la situazione e quali sono le prospettive di questa importante disciplina.

Il professore è gentile e schietto, poco incline ai cerimoniali ma affabile: iniziamo subito a discutere dopo che si è acceso la prima sigaretta.

La più volte prospettata crisi della critica: si dice che sia una questione relativa più all'ambito militante in senso stretto che non a quello accademico. Lei che cosa ne pensa, esiste questo problema? E, se sì, quali ambiti coinvolge?

È difficile parlare senz'altro di crisi... in ambito accademico, almeno per quel che riguarda il modo di lavorare vicino al mio, certo c'è stata una crisi delle metodologie che in parte, e questo è un bene, sono state assorbite in modi di fare critica meno dogmatici, ma in parte sono sparite e questo in molti casi non è certo positivo. Penso, ad esempio, che gli insegnamenti dello Strutturalismo non dovrebbero sparire del tutto. Questo per quel che riguarda la critica accademica, non quella di ogni tipo, ma quella vicina al tipo che pratico io, perché di questo posso rispondere. Dell'altra critica accademica preferisco invece non parlare, perché il mio giudizio è piuttosto negativo. Una critica che sia sprovvista di strumenti di analisi specifici, vuoi formali o vuoi, ad esempio, psicanalitici, ma precisi, diciamo tipo Francesco Orlando, non so fino a dove possa arrivare. Questo per quel che riguarda la critica in senso specifico, che, mi permetto di osservare, è realtà diversa dalla storia letteraria. Le due possono intrecciarsi, la buona critica deve avere uno sfondo di consapevolezza della storia letteraria, ma le due operazioni sono diverse: la storia letteraria è soprattutto storia degli intellettuali, mentre la critica verte sui testi e questa è una differenza da non amplificare, ma da tenere ben presente. Quanto alla critica militante, sì io credo che si possa parlare di crisi e credo che dipenda fondamentalmente da un elemento e cioè che tutti fanno critica militante, anche le persone che sono sprovviste di mezzi d'approccio stringenti ai testi. Probabilmente sta venendo meno quello che per qualche decennio ha reso importante la critica militante in Italia: il fatto che fosse praticata, non solo, ma anche da studiosi di classici forniti di strumenti di analisi precisi, basti citare il nome di Contini. Che nasca un altro Contini è difficile, ma quello che oggi si vede è un paesaggio di dilettanti che non fa bene alla critica militante e non si vede perché la critica militante debba essere più sciatta della critica accademica esercitata sui classici. È solo un fatto di malcostume letterario.

Riacciandomi a questo, devo dire che preparando e cercando i nomi per un'inchiesta sulla critica militante. Ci siamo accorti che i critici puri sono davvero un numero esiguo: troviamo quasi sempre poeti-critici o scrittori-critici o, peggio, critici-poeti e critici-scrittori. È una caratteristica più volte discussa soprattutto a partire dalle ultime generazioni che hanno iniziato a scrivere intorno agli Anni Cinquanta e Sessanta. La latitanza del critico puro pare abbia in qualche modo favorito questo clima, che spesso diventa autopromozione, nel bene e nel male, all'interno di un luogo spesso asfittico, in cui si è costretti a leggersi e a criticarsi a vicenda, ad essere il proprio stesso pubblico e, quindi, a creare dal nulla anche una critica. Lei che ne pensa?

Questo è, secondo me, uno dei guai, non voglio dire il maggiore, ma uno dei guai. Con ciò non voglio dire che uno scrittore non possa essere all'occasione un ottimo critico, lo abbiamo visto lungo tutto il Novecento, però certo oggi la qualità degli scrittori

che si occupano di critica è spesso bassa, e bassa per molte ragioni che sono dovute anche all'eccesso di produzione letteraria e al malcostume per cui i testi devono essere per forza accompagnati da "istruzioni per l'uso"... e, siccome i veri critici non sono molti in Italia in questo periodo, allora c'è una specie di pronto soccorso da parte degli scrittori. Ci sono scrittori che sanno essere anche ottimi critici e come esempio citerò l'introduzione alle *Opere* di Levi scritta da Del Giudice per Einaudi. Però, per lo più questo non succede e tocca leggere quasi quotidianamente interventi *ad hoc* sul libro in questione o sciatti o estranei al testo di cui stanno parlando... e un caso tipico di critica inaccettabile di questo tipo e, mi dispiace dirlo perché è un ottimo poeta, è quello di Franco Loi, dalla prefazione all'antologia fatta con Rondoni, che non ha né capo né coda all'ottimo libro di Zuccato, che contiene una prefazione che non c'entra niente e questo è dovuto al fatto che le qualità critiche sono frequentemente sommerse da un ideologismo spinto che spesso porta fuori strada. Questa è una situazione abbastanza comune. Gli scrittori dovrebbero sapere sempre che, quando si mettono a fare critica, anche scrivendo tre paginette, devono un po' trasformarsi, perché l'atteggiamento del critico ha rapporti stretti con quello dello scrittore, però fondamentalmente è altro e bisognerebbe avere l'umiltà di indossare questo costume diverso e non sempre lo fanno e allora sono cose spesso un po' così... una specie di piagnisteo critico.

In effetti, forse proprio l'antologia Loi-Rondoni da lei citata è un segno, nel bene e nel male, sintomatico di una certa situazione in questo campo.

E quella è bene dimenticarla o ricordarla come esempio perfetto del modo in cui non si deve fare un'antologia. Non si deve fare così.

Sempre per rimanere nell'ambito della contemporaneità: lei non si occupa moltissimo di ultime uscite. Volevo chiederle se questo va considerato come una scelta di campo e di azione oppure è in essa implicito un vero e proprio atto critico che contiene un giudizio di valore forte sui libri e le opere che sono pubblicati in questo periodo

Mah... più di adesso me ne sono occupato per qualche anno, quando scrivevo su giornali di vario tipo. Ed è un'esperienza che mi ha fatto piacere e che anche mi ha insegnato a scrivere un po' meglio. Allora facevo critica militante in senso stretto di rado, spesso parlavo di altri argomenti, di saggi o addirittura di problemi etico-politici. Il fatto che ora non me ne occupi è dovuto semplicemente al fatto che non sto collaborando con nessun quotidiano. Se riprendessi, le cose tornerebbero certo come prima. È anche vero che, se mi capita tra le mani un libro notevole, io cerco di parlarne; è il caso di Zuccato, ad esempio. Tra i tanti libri di narrativa e di poesia che ricevo, in ogni caso, parlerei comunque di uno o di due titoli ogni tanto, di cui vale la pena parlare. Per esempio, se scrivessi su qualche giornale, avrei voglia di parlare delle prose di Magrelli uscite da Einaudi, veramente notevoli e impressionanti. Di libri così in Italia non ne escono molti, in effetti. Anche quando collaboravo, parlavo quasi sempre di romanzi stranieri tradotti, per forza... Il fulcro del romanzo non è più nella vecchia Europa occidentale.

Rimanendo in questi paraggi relativi alla narrativa, mi vengono in mente certi fenomeni recenti, tipo quello della tendenza cannibale e mi pare che mai nessuno abbia detto con decisione "questa è letteratura" oppure "no, questo è intrattenimento": mi pare latiti l'idea del giudizio forte del critico, anche sulle cose che letteratura non sono, una sorta di elettroshock per lettori che credono di essere veri lettori.

Questo ci vorrebbe. Non voglio certo darmi arie, ma io questo lo facevo: mi ricordo di aver stroncato il primo libro di Marai e l'ultimo libro di Kundera. Questo è semplice-

mente il dovere del critico. Lei ha mille ragioni di dire che pronunciare giudizi di valore è uno dei compiti principali del critico, senza che si limiti a descrivere o osannare testi che non meritano. Certo che i giudizi di valore si possono pronunciare quando si ha senso dello stile. E torniamo al punto di prima. I libri che lei ha citato che cos'hanno che non va? Non hanno uno stile, hanno caso mai un controstile che, però, a sua volta è facile e sciatto. Io sono dell'idea che un narratore debba giocare la vita sullo stile, altrimenti nulla reggerebbe. Io temo che la critica militante di oggi sia abbastanza priva di orecchio, anche per le ragioni dette sopra.

Allora, per rimanere nei paraggi del problema del giudizio: una frase di Spitzer che mi ha molto colpito dice che ogni saggio tende ad un certo radicalismo teorico, neutralizzato dai radicalismi di altri saggi. Io mi chiedevo se ci sono abbastanza radicalismi. Esiste una società che abbia la capacità di misurarsi e controbilanciarsi?

È un po' il discorso di prima, sulla capacità di emettere giudizi. Si capisce che questa richiede un radicalismo intellettuale ed anche etico che non è molto frequente. Ma il fatto che non sia molto frequente è legato alla mancanza di radicalismo della nostra classe intellettuale. Non è una questione di metodo o non metodo, qui è questione di che cosa un intellettuale crede e pensa sia suo dovere fare.

Forse assistiamo proprio ad un livellamento verso il basso che nell'illusione di una cultura alla portata di tutti produce simulacri di conoscenza pericolosamente ingombranti...

Per l'appunto. Per conto mio, uno dei segni negativi della nostra società attuale è proprio la mancanza di radicalismo, che non vuol dire manicheismo o cose del genere. D'altra parte, Spitzer, che ha pronunciato questa sentenza, che tipo di critico era? Era un tipo di critico fortemente capace di immedesimarsi nel testo o nell'autore che aveva di fronte e convinto che un critico dovesse parlare dei pregi piuttosto che dei difetti. Per la mia conoscenza di entrambi, era il rovescio di un critico come Fortini, che invece scavava a fondo sui limiti e sui difetti. Spitzer no, pensava che ci doveva essere un'empatia. E anche questo è verissimo. Secondo me, il buon critico, sempre, anche quando parla di Dante, deve bilanciarsi fra empatia e radicalismo.

Rimanendo a questo tipo di critica legata in qualche modo al mimetismo, mi viene in mente un certo tipo di analisi del testo legata all'immedesimazione, ad esempio quella di Citati, forse priva di quel giudizio militante che si diceva sopra.

Citati indubbiamente era partito come un ottimo critico. Oggi non più, proprio perché questa sua immedesimazione ha un carattere descrittivo e parafrastico, non servito dallo stile che è una sorta di melassa, per usare un termine di Fortini. Quando dico empatia rispetto all'autore, naturalmente penso non ci si debba mai spingere ai livelli cui arriva Citati, che in una delle sue biografie, quella di Tolstoj, si avventura a dire quello che pensava lo scrittore russo, che è una cosa altrettanto superba che dire quello che pensava il buon Dio... e questo non sta né in cielo né in terra. Quindi, c'è anche molta superbia in questo far tutt'uno con l'autore e spesso sostituirsi ad esso. Quindi direi che questo non è un buon metodo. Detto ciò, certo, Citati è un uomo intelligente e cose interessanti riesce sempre a dirle, ma nel complesso direi che è proprio l'anticritica.

Mi sembra che anche in questi casi si veda una fuga dal giudizio e poi questa cosa confina, non in Citati ma a livelli più bassi, quasi con la "promozione culturale", con la pubblicistica...

Sì, e poi c'è questo, secondo me, che la critica alla Citati oltre a svincolare dal giudi-

zio di valore e storico ha appunto il difetto di sostituirsi all'autore. Insomma, il buon critico non deve mai sostituirsi all'autore. Ci deve essere un dialogo, siamo comunque in due, è un gioco tra due personalità. Se tu ti immedesimi in Goethe, ti fai passare per Goethe, per uno del livello e della complessità di Goethe... E questo un critico non dovrebbe farlo.

Per passare all'estremo opposto, lei ha scritto che la poesia neodialettale è una poesia per filologi, quasi scritta per filologi e letta da filologi. Ecco, è forse il rischio opposto della critica? La tendenza di una certa critica ad andare troppo verso la specificità e che potrebbe essere anche in questo caso letto come una fuga dal giudizio, una sorta di descrittivismo scientifico fine a se stesso e un ambito di lettura che si restringe sempre di più e che potrebbe diventare, anche in questo caso, privo d'aria e di movimento...

Questo pericolo c'è. Io penso però che le principali scuole di critica filologica o di filologia che sbocca nella critica, insomma, chi ha guardato a Contini e a Folena, di solito cerchino di scansare questo pericolo. Bisogna dire però che nell'ambito degli studi accademici ci sono lavori che sono utilissimi, anche se sono lavori puramente descrittivi. Questo è perfettamente legittimo, certo, quando si vuole fare un lavoro di un certo tipo, non bisogna arrestarsi prima di un certo giudizio. In fondo il fatto è questo: ciò che significa in un testo è soprattutto la forma. E, se uno non ha gli strumenti per aggredire la forma, difficilmente capisce il significato. La tensione tra la forma e qualcos'altro è ciò che costituisce il significato del testo. Non si può pretendere di giudicare un testo scartando completamente la forma e su questo non c'è il minimo dubbio. Quindi, diciamo che le scuole critiche basate sull'analisi formale in linea di partenza hanno un vantaggio rispetto alle altre, purché non si fermino alla pura descrittività e vogliano e sappiano collegare l'analisi della forma con altro.

Un'ultima domanda, forse scontata e banale: dove e come nasce oggi un critico, nasce all'interno dell'università, nasce selvaggio, qual è la sua formazione?

Mah... forse oggi nasce da più luoghi di una volta. C'è la formazione universitaria. C'è poi la nascita di un critico in quanto prima è scrittore e utilizza la sua competenza di scrittore anche per esercitare la critica... Guardi che in linea teorica non ho niente da dire su questa cosa. Poi ci sono forse altre incubazioni: le scuole di scrittura, che sono una novità, e spesso da qui nascono persone che fanno cose che si avvicinano alla critica. Dal giornalismo non direi, perché al giornalismo si arriva dopo, quando si è già formati. Voglio dire che quello che sarebbe molto importante sarebbe mantenere o ricreare, perché mi pare un po' vacillante, il dialogo fra i vari tipi di critica... Bisognerebbe che tutti imparassero qualcosa dagli altri, almeno in sede militante, altrimenti il nostro lavoro è inutile. È un dialogo molto affievolito, si sono create come delle corporazioni.

Certo, e questo forse scongiurerebbe anche i pericoli ricordati prima. En parlando sempre di dialogo, che ne pensa invece di quello tra scrittore e critico?

Questo è difficile. Spesso in pratica si verifica, ma sempre con qualche equivoco: ho notato che gli autori spesso pensano la propria opera in modo diverso dal modo in cui la vede un critico, anche eccellente. Gli approcci sono diversi: il critico fa il critico, l'autore nel momento in cui giudica la propria opera non riesce quasi mai o forse mai a fare il critico. Mi ricordo le mie esperienze con Fortini, che era un grandissimo critico, ma, quando si trattava della sua opera, parlavamo due linguaggi poco o tanto diversi.

E qui saluto e ringrazio Peri Vincenzo Mengaldo che, spegnendo la sigaretta, non so più se quella dell'inizio o più probabilmente una delle altre accese durante la conversazione, mi accompagna alla porta e mi congeda.

Massimo Gezzi

«A me della poesia importa pochissimo». Incontro con Edoardo Sanguineti

Piove quando arrivo a Genova. Il regionale da Pavia – indovina – è in ritardo di più di mezz'ora. Io sono stato saggio però: avvezzo ai più impensabili disguidi" offerti" da Trenitalia ai suoi clienti ho previsto tutto e ho preso un treno mattutino che mi permette di arrivare con un'ora di anticipo. Piove su una Genova bellissima, che vedo per la prima volta. Da un sito *web* ho catturato la piantina della città. Non avendo una stampante in casa ho provato a copiarla: non ti dico. Tiro fuori dalla tasca il foglietto con le linee che si incrociano, i nomi scarabocchiati, le frecce che vorrebbero suggerire l'itinerario. Incredibile, ma ci capisco. Dalla stazione scendo a destra per Via Prè e costeggio il ritaglio di mare che si insinua nel porto. Poi dentro, per Via del Campo, dove infatti trovo il negozio che diffonde una vecchissima canzone di De André, Genova è piena di negozi: una via larga poco più di un rigagnolo eppure stipata di botteghe di ogni tipo, sormontate da tubi che si intrecciano in ragnatele su cui saltano come fosse niente muratori meridionali, che bofonchiano apprezzamenti alle ragazze che passano al di sotto.

Ho appuntamento con il "Gatto Lupesco" al caffè del Teatro alle undici. Undici e un quarto e non si vede nessuno. Mi chiedo se ho capito male e per fugare ogni dubbio lo chiamo. Il professore aveva capito si trattasse di un'intervista telefonica. Quando lo smentisco ha un moto di stupore e mi assicura: «Accidenti! Allora salto in auto e corro!». «Per carità non corra!», faccio in tempo a rispondere. Quando arriva, si scusa calorosamente del ritardo. Ci sediamo nel locale ormai affollato per i primi pranzi. Lui ordina un caffè, io un tramezzino. Lo consumo in fretta mentre tiro fuori il registratore e il copione da cui ricapitolò la prima delle accuse che mi sono promesso di ridiscutere.

Bene, comincio con una domanda che si aspetta di sicuro, quella sui quarant'anni del Gruppo 63. Invece di chiederle una celebrazione o un ricordo, le chiedo di rispondere ad alcune accuse. E vorrei riproporle non tanto quelle di Pasolini, quanto quella più tagliente di Franco Fortini, che già nel 1965 estrapolava un suo verso, «E lo riportava nella stalla silenziosa», per rendere allegoricamente la vicenda della Neoavanguardia. Fortini insomma sosteneva che voi avevate rinunciato, rispetto alle Avanguardie storiche, a due caratteristiche fondamentali: «alla oltranza e alla trasgressione pratica», trasformando il delirio in «delirio di immobilità» e risultando, quindi, perfettamente integrati nell'ordine capitalistico. «Le nuove», concludeva decisamente, «non sono avanguardie». Mi potrebbe spiegare da cosa è nata secondo lei?

Dunque, lasciamo stare il verso citato, che si trova in una poesia di un erotismo abbastanza perverso... Fortini era un uomo che non mi piaceva assolutamente. La posizione anti-avanguardia non è la sua posizione originaria. In verità Fortini un giorno viene a casa mia, quando sembrava che Einaudi – in seguito all'attenzione rivoltaci dal «Menabò» di Vittorini e Calvino già nel 1962 – volesse sposare la causa dell'Avanguardia e sostiene che avevamo ragione noi e che la nostra posizione era quella corretta. Egli faceva un discorso di puro opportunismo: era convinto che l'ondata fosse a favore dell'Avanguardia, che ne Einaudi fosse conquistato, e allora venne da me a battersi il petto, salvo poi tornare a sparare, "dopo", contro di noi. Ma questo voltafaccia da che cosa derivò? Derivò dal fatto che si era accorto che l'Avanguardia non era quell'ondata di assalto destinata al successo, ma anzi era frenata dall'*establishment* dei buoni letterati milanesi o torinesi: allora, sentendosi tranquillizzato, ritornò difilato alle proprie posizioni, sostenendo che non era il caso di compromettersi con noi che erava-

mo dei puri perdenti; ma il suo atteggiamento opportunistico è costante! Vengo però all'accusa. Fortini era un conservatore letterario e, secondo me, anche politico: era un anticomunista viscerale, odiava il partito furibondamente e aveva costruito una sua metafisica della rivoluzione che è una faccenda tutta idealistica e conservativa. Elogiava la grande lingua e la grande poesia borghese; trafficava con Brecht, un Brecht evidentemente non guardato per il suo atteggiamento di frattura radicale con la tradizione borghese. Fortini ha sempre difeso le forme dell'alta poesia borghese e da sottomontaliano com'era in partenza poi è restato sempre tale: dunque, un uomo assolutamente nemico di tutte le Avanguardie. E contro la Neoavanguardia si trovava nella situazione paradossale di dire che non eravamo avanguardisti.

Infatti vi accusa di usare il «materiale iconografico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia storica era spesso ancora “tragico”» addirittura in modo «quasi esclusivamente ironico e “classicheggiante”»...

... che è la cosa più ridicola che si possa immaginare! Sull'«ironico» c'è qualcosa di vero, solo che Fortini non ha mai capito che alle radici della Neoavanguardia la strategia del comico che sostituisce il tragico è fondamentale. Lasciamo stare che un Palazzeschi ci arriva subito, ma, insomma, Kafka considerava comiche le proprie strutture e per Beckett: il personaggio del clown, del pagliaccio... Sono tutte tematiche di degrado, ma tutto il Novecento (che poi vuol dire tutte le Avanguardie) è fondato sopra l'idea che non è più possibile il tragico nel vecchio senso. La tragedia si esprime nel degrado e, dunque, in atteggiamenti peggio che ironici, semmai comici. Questo, però, è quello che Fortini non ha mai capito: oltre le mille cattive qualità che aveva, aveva anche quella di essere un serio; era incapace non solo di prendere quel po' di straniamento nei confronti del mondo (lui che avrebbe preteso di amare Brecht!), ma anche nei confronti di se stesso. Si prendeva orribilmente sul serio, viveva del proprio ombelico. Insomma, si sentiva poeta seriamente.

Rilancio con un'altra obiezione. Un sociologo, Gian Franco Venè, sempre nel 1965 ragionava in questi termini: «A differenza delle avanguardie storiche, [...] la neo-avanguardia non contesta niente al passato. Al contrario: essa rispetta la grande arte del passato, denunciandone però il logorio, per il nostro tempo, di quei mezzi espressivi». Questo logorio esige, continua Venè, «un diverso modo di entrare in contatto con la realtà. Senonché questo diverso modo, rifiutando ogni mediazione, [...] rifiutando ogni ordine, quindi anche l'ordine dei frammenti in cui disporre la realtà si da conferire ad essi un significato universale, finirebbe, in teoria, per negare qualsiasi possibilità artistica, qualsiasi vitalità effettiva dell'arte. In pratica poi – conclude il sociologo – sappiamo che attorno al movimento neoavanguardistico [...] sono nate opere di poesia e prosa nelle quali avvertiamo un autentico valore». Non è una contraddizione verisimile, questa?

No. Prima di tutto ricordo che un amico, credo Viazzi, diceva: «Quello che voi state avviando non è caratterizzato da quello spontaneismo di rozzezza che era tipico del vecchio futurismo: voi avete letto tutti i libri» – anche se c'era qualcuno più selvaggio e pulsionale di altri – «e questo rende più forte la vostra posizione». Noi non avevamo nessun proposito di cancellazione del passato; al contrario, quello che ci interessava del passato era proprio vederlo come catena di rotture, non come tradizione. La tradizione è qualcosa che viene inventato, ricostruito, salvato con molta fatica. Noi eravamo interessati ad amare certi momenti della tradizione: io avevo cominciato come dantista e ciò che mi interessava era la rottura dantesca. Prima di lui non c'era nulla di simile, massi-

mamente per quanto riguarda la *Commedia*, che giustamente nelle epoche classicistiche è stata guardata come una sorta di mostro gotico incompatibile con ogni galateo letterario; amavamo gli autori che rappresentavano delle rotture, dunque non una galleria esemplare da coltivare come pensavano gli Ermetici, ma tutti coloro che avevano segnato delle fratture e dei momenti rivoluzionari, esattamente come Benjamin amava Baudelaire per la rottura che questi rappresentava. Allora anche qui c'è un equivoco pazzesco. Di che cosa ci rimproverano? Di essere avanguardisti o di non esserlo? Se siamo avanguardisti, allora «che orrore, sono avanguardisti!»; se invece non corrispondiamo a una certa idea “loro” di avanguardia, allora siamo in contraddizione e, dunque, ancora peggio; d'altra parte, a proposito dell'accusa di Fortini – e non solo sua: ho fatto polemica con Fortini perché lo considero un cattivo maestro... –

... come Pasolini...

... esattamente – a proposito dell'accusa di essere voci del neocapitalismo: io a Bologna, al convegno per i quarant'anni della Neovanguardia, ho fatto l'elogio dei nostri nemici, i quali sostenevano che noi eravamo le voci del neocapitalismo. Avevano ragione: ma non già in quanto portatori e apologeti del neocapitalismo, semplicemente ci eravamo accorti che esso esisteva e avevamo iniziato a combatterlo con i nostri mezzi, senza gli equivoci alla Pasolini sul plebeo o il rurale. Dicevamo: «Vi siete accorti che questo non è più il capitalismo classico e che ha liquidato le campagne e sta per liquidare la classe operaia nel senso tradizionale dell'industria di fabbrica?» Nessuno se n'era accorto! Invece la Neoavanguardia, almeno nei suoi momenti migliori, rappresentava la presa d'atto che il mondo era dominato da una tecnologia e da uno sviluppo industriale violentissimi e che ciò che oggi chiamiamo la “globalizzazione” era il destino fatale e già segnato, anche se non giunto al compimento, del mercato mondiale. Gli altri vivevano in un mondo totalmente arcadico: erano lì a coltivare le loro anime e i loro sentimenti privi di ogni interesse...

Anche se lei poi, quando compilò l'antologia Einaudi del 1969, incluse anche questi altri...

Vede, io sono nato, a differenza anche di alcuni apologeti della tradizione, sapendo a memoria tutto Montale, tutto Ungaretti, tutto Saba, tutto Cardarelli... Poi col tempo non li ho più riletti o li ho riletti con consapevolezza. Certo che li dovevo leggere: io facevo un'antologia della poesia del Novecento. Ma l'antologia cominciava liquidando il ruolo di D'Annunzio e di Pascoli eleggendo Lucini come primo grande poeta. Dopo di che addirittura ho assunto la difesa di Cardarelli, perché Cardarelli, voce evidente della reazione, è tutt'altro che un poeta trascurabile o non significativo. Allora, quando io organizzo i quattro *Lirici Nuovi*, che con l'Ermetismo hanno poco a che fare – perché ognuno di loro andava per la propria strada, con niente in comune e per altro non amandosi a vicenda – non li portavo certo come esemplari! A me interessavano Govoni, Palazzeschi, Campana, cioè i momenti di frattura, che non erano da inquadarsi nella formula della «tradizione del nuovo», salvo intendere per tradizione del nuovo la non-tradizione: il nuovo! Chi vuole il nuovo può benissimo guardare all'esperienza del passato, ma di un passato che è il passato delle fratture. Baudelaire, ad esempio, per difendere Manet dall'accusa di rifare gli spagnoli (Velazquez, Goya ecc.), dice: «È come quelli che sostengono che io imito Poe. Ma io non l'ho imitato! Ho scoperto con brivido che Poe diceva le stesse cose che io avevo pensato. Se traduco Poe, è perché mi trovo in lui». Se io ho amato Dante, è perché vedevo in Dante una grande frattura; se traduco Sofocle, è per lo stesso motivo; se faccio l'*Orlando Furioso* con Ronconi, è perché vedo

nell'*Orlando* un rovesciamento radicale nel corso della letteratura italiana...

... poi paradossalmente Dante, secondo lei, è un grande reazionario, no?

Esattamente! Come Balzac – avrebbe detto Marx –, dunque tanto di cappello! È un realista. Io rimango fermo alla posizione di Marx ed Engels per cui il risultato estetico importa, se importa, in quanto risultato realistico, non nel senso, ahimè, naturalistico o neorealistico, ma nel senso che coglie gli elementi di innovazione e di rivoluzione nel corso storico. Balzac si accorge di quanto sta accadendo nella società e nella cultura francese e lo deplora guardando tutto da destra e producendo il quadro più spietato e crudele della borghesia perché la detesta. Ma, se si vuol capire che cos'era la borghesia nel primo Ottocento o a metà del secolo, bisogna leggere Balzac; allo stesso modo, se voglio capire cosa succede nell'età comunale al principio del Trecento, leggo Dante che si mette le mani nei capelli per quello che sta succedendo e assume una posizione puramente realistica, ma gli altri non si accorgono di niente: lui si accorge che esiste il fiorino, la lupa, insomma che esistono i banchieri fiorentini e che il mondo va in quella direzione: è l'inizio della rivoluzione borghese.

Lei ha diretto una sola volta, mi pare, una collana editoriale: si intitolava «Testi della cultura italiana», perché – come ha spiegato – nutre una decisa avversione verso le parole “classico” e “letteratura”. Ora Aldo Nove, che per altro gode della sua stima, in uno scritto apparso su «Poesia» (171, Aprile 2003) sostiene che lei è destinato, suo malgrado, «a diventare un novissimo classico». Io credo che lei classico lo sia già: in tutti i manuali scolastici la sua opera trova posto; è intervistato dalle più svariate testate, compresa «Io donna» del «Corriere della Sera»; è stato invitato alla Camera per leggere poesie; da ultimo ha vinto il Premio Campiello: è diventato più classico di Mario Luzi, paradossalmente! Non le sembra che la sua operazione eversiva rischi di risultare annullata da questa canonizzazione pacifica? Mi spiega questo paradosso?

Ci sono due risposte che mirano alla stessa sostanza. Uno scrittore d'avanguardia non è mica un suicida o un martire che vuol vivere in soffitta. Questo è l'atteggiamento che può valere per qualche *bohémien* che è costretto a vivere in soffitta perché gli altri non lo accolgono. Se si milita per il nuovo, non è per vocazione di martirio; sarebbe come immaginare che un rivoluzionario vuole morire sulle barricate; può capitare – perché le psicologie sono tante –, ma semmai vuole conquistare il potere. Ora che cosa vuol dire conquistare il potere? Entrare nel potere qual è o rovesciare il potere e proporre un'altra cosa? Io sono ben contento che Dante sia letto da tutti: non amo la parola “classico; ma se per “classico” intendiamo qualcuno che con la propria qualità di scrittura riesce a trovare ascolto o consenso per le idee che propone, allora certo, io scrivo perché le mie idee sostanziali e formali vincano e, se ci riesco, sono ben contento. Questo per eliminare l'obiezione di chi pensa: «Siccome lei gode di una certa reputazione, vuol dire che ormai è neutralizzato». Io ho sempre e soltanto detto quello che pensavo e scritto quello che volevo scrivere. Se questo ottiene consenso ne sono ben contento, perché non io ho cambiato opinione né mi sono reso commestibile: sono gli altri che a un certo momento hanno capito di dover fare i conti con questo individuo e, fatti i conti, spesso dicono: «Però, accidenti!...». Avranno torto, troppo buoni! Vede, io ho vinto il Campiello alla carriera, non quello di concorso; quando mi sono trovato davanti alla televisione, non credo di aver fatto un elogio degli industriali veneti: ho detto tranquillamente le cose che pensavo. Il giorno, che non lo facessi più, allora sì mi guarderei molto inquieto! Per il resto, sarebbe come se Togliatti fosse stato molto dispiaciuto di essere alla guida del più grande Partito Comunista d'Occidente che cercava di tutelare le forze del proletaria-

to. Ma, se avesse potuto vincere le elezioni o ottenere ancora più consensi, sarebbe stato ben felice!

Certo, io però parlavo di poesia, di letteratura; il fatto che la sua poesia venga affiancata normalmente a quella che lei chiama dell'ordine o del ritorno all'ordine può far sì che quel momento di rottura – che non sembra aver generato nulla di duraturo, in fondo – sembri nient'altro che un momento necessario, storicamente utile, ma poi pacificamente superato.

Questo tipo di problema io l'ho affrontato nel '63, quando scrissi *Sopra l'avanguardia*: l'equivalenza mercato-museo; la lungimiranza cinica del produttore che, indovinando le tendenze oggettive, prepara una merce che oggi non vale niente ma che un giorno avrà un valore infinitamente superiore... Questa dialettica dell'Avanguardia, se qualcuno ha avuto il coraggio di metterla in luce, sono stato io, che considero "fondamentale" la posizione dell'Avanguardia e ne faccio una categoria perenne della storia. Ma chi idealizza questo momento come se fosse un momento di candida innocenza rivoltosa, quello ha un atteggiamento veramente borghese! Van Gogh non vendeva quadri: oggi è il più quotato, vale più di un Tiepolo. Questi sono problemi del mercato. Se io voglio straniarmi di fronte al mondo devo anche incominciare a straniarmi di fronte a me stesso e tentare di capire con occhi lucidi perché sono quello sono, nel bene e nel male. La stessa cosa vale per questa situazione: io faccio letteratura, ma combatto radicalmente l'idea di letteratura borghese, cioè di quella zona innocente dove qualcuno può pubblicizzare sentimenti sublimi, patetici, commoventi, per poi, girata la pagina – come dice bene lei –, passare a quello... che tanto fa tutto lo stesso brodo. Se questo è la letteratura, io combatto la letteratura, avvertendo che ci vuole un supplemento di letteratura per combatterla, cioè occorre consapevolezza della storia della cultura e un'interpretazione materialistica della storia e del mondo. Io non ho mai portato un mio libro al *Costanzo Show*, nonostante i cortesissimi inviti del giornalista, che ogni volta ringrazio, come ringrazio Chiaberge che mi invita a collaborare al supplemento domenicale del «Sole 24Ore»: ma io non posso collaborare a quel giornale. Lui mi risponde che sono del tutto indipendenti; è vero, lo apprezzo, ma questo implica una collusione per me eccessiva; quando poi Chiaberge mi obietta che collaborava anche Fortini, io gli rispondo: «Appunto»! Non collaboro neanche con il «Corriere della Sera». L'ho fatto due sole volte in vita mia. Ricordo che in un comizio del '68 uno studente mi accusò di aver collaborato al questo giornale e io risposi che non avevo mai collaborato, sentendo le sue parole come argomento che mi poteva essere giustamente rimproverato. Poi mi ricordai: aveva ragione, una sola volta avevo collaborato, perché il «Corriere» aveva invitato Palazzeschi a scrivermi una lettera sul tema dell'Avanguardia; lui ci stava e io accettai, perché mi pareva un'eccezione degna di essere affrontata. Quando mi hanno comunicato che ripubblicavano i «Classici dell'Arte» di Rizzoli e mi hanno chiesto una presentazione, io ho chiesto se ci fosse Manet. Accettai per scrivere qualcosa su Baudelaire e Manet, perché mi aveva sempre colpito il fatto che Benjamin, che aveva letto Baudelaire in modo discutibile ma comunque straordinario, non fa mai, che io sappia, il nome di Manet. Parla spesso della pittura del tempo, ma in tutta *Parigi, capitale del XIX secolo*, se ho letto bene, non fa mai questo nome. Allora mi è sembrato utile fare un'eccezione – per il giornale comunque più serio d'Italia fra quelli borghesi – per porre un problema molto rilevante in un momento in cui c'è un'attenzione più forte da parte del lettore non necessariamente professionista.

Due giovani critici, Guido Mazzoni e Roberto Galaverni, in un paio di passaggi dei loro recenti libri di critica (rispettivamente *Forma e solitudine*, *Marcos y Marcos 2002* e *Dopo la poesia*, *Fazi 2002*), mi sembrano ridimensionare, in qualche modo, la sua audacia critica e poetica. Mazzoni sostiene che quando nel 1969 lei liquida Sereni e Luzi «ammucchiandoli nella congerie dei “poeti ermetici”», in fondo fornisce «la versione più radicale di un gusto diffuso»; Galaverni invece, sulla scia di Remo Paganelli, parla per Postkarten di un abbassamento tonale e stilistico che sarebbe comune a molte opere poetiche degli Anni Settanta, da *Satura di Montale* a *Trasumanar e organizzar* di Pasolini. Mi sembra paradossale che la si possa affiancare a Montale e a Pasolini; e già Paganelli aveva parlato di uno «stile testamentario, refertuale» che poteva essere rilevato in molta poesia di quegli anni «da Montale a Sanguineti», addirittura...

Per il problema d'ordine critico, prima di rispondere, potrei domandare: chi aveva letto Gozzano come un eversore e non come un poeta morbidamente crepuscolare prima di me? Chi si era accorto che Lucini era un personaggio chiave? E potrei fare l'elenco delle mie benemerienze, che potrebbero riguardare il modo in cui ho letto l'Ariosto o Dante: chi ha detto che Dante era un grande reazionario? Ma prendiamo l'antologia e rispondiamo al punto: bene, nessuno diceva che Sereni era un ermetico! Ancora oggi si stenta a sostenere che Sereni sia un ermetico: al limite si dice che è un postermetico, ma comunque tutt'altra cosa. Per me no. Non è un caso che ho immesso nell'Ermetismo tranquillamente Erba, Sereni...

Anche Zanzotto.

Ecco. Zanzotto, che per me è l'ultimo degli Ermetici, non lo misi nell'antologia per pure ragioni cronologiche, perché dormiva ancora il sonno d'arcadia dei giusti e scriveva quello che scriveva. Qualcuno mi chiede: «Che cosa farebbe oggi se dovesse riscrivere l'antologia?». Innanzi tutto non la riscriverei, ma se un autore dovessi immettere, metterei Zanzotto come epigono terminale dell'Ermetismo.

È quello che ha fatto nell'Atlante del Novecento italiano pubblicato da Manni.

Infatti. Lì ho cercato di integrare. Del resto l'*Atlante* era una proposta anche abbastanza fortuita: mi son già “pentito” di aver o non aver messo qualcuno... Ma quel lavoro non ha la stessa responsabilità dell'antologia. È una sorta di gioco cui ho risposto, come dire, per associazione libera. Vengo alla seconda osservazione, quella di Galaverni. Quello che nessuno dice è che, dopo che il Gruppo 63 ruppe la cintura di castità che stava intorno alla cultura italiana, i ritorni all'ordine stavano saltando in aria. Quando il Gruppo fa cadere l'argine di sicurezza e dice: «Pensatela come volete, ma il mondo non è quello che state scrivendo né sostanzialmente né formalmente», a quel punto tutti si mettono a fare i conti col problema dell'Avanguardia. Montale non avrebbe mai scritto quello che ha scritto se non avesse letto i testi dei *Novissimi*. Tutta l'ultima poesia montaliana è la fase, nel complesso maldestra, di aggiornamento. Che accanto a questo ci siano alcune riuscite felici, me ne faccio un vanto, perché se le poesie in morte della moglie sono le più belle poesie che Montale ha scritto è perché per una volta, credo l'unica, è riuscito a ricavare in modo felice la lezione delle Avanguardie ed è passato ad una prosa che non aveva mai gestito, perché la sua prosa era un prosaico poeticizzato, ma sempre in un regime di alto stile.

Quindi Montale è andato in un qualche modo nella vostra stessa direzione...

Sì, ma perché noi avevamo segnato quella direzione! È che le cose vengono rovesciate! Perché Pasolini molla il suo modo di scrivere e comincia a usare quella scrittura

delirante e brutta (brutta è anche quella di Montale, con quelle eccezioni)? Non è che *Le ceneri di Gramsci* siano un gran libro, però era riuscito a costruire una sua certa immagine. Quando passa alle opere successive, è un deragliamento continuo di chi tenta, nel modo più maldestro, di passare a modalità di avanguardia allo scopo di neutralizzarla e di ingurgitarla. Ma lo stesso fa Zanzotto: ad un certo punto scopre che *Dietro il paesaggio* stanno cose ben diverse da quelle che pensava; scopre che l'elemento psicanalitico non può agire nella patologia privata punto e basta, ma che esiste Lacan, e allora comincia a delirare a suo modo. E Moravia abbandona sia la vecchia posizione esistenziale dei primi romanzi sia quella "neorealistica" dei racconti romani (*La Ciociara* e cose del genere) e comincia a sperimentare un romanzo che debba tener conto se non altro che in Francia c'è il *Nouveau Roman*, che in Germania si son fatti ben altri romanzi, che in America Latina sta nascendo una narrativa tutta diversa, non ortodossa...

Male anche Moravia.

Male anche Moravia, con qualche cosa di notevole, che è il romanzo che nessuno ha letto, *1934*, che secondo me è il più bel libro dell'ultimo Moravia (il resto, da *Io e lui* a cose di questo genere, è la zona peggiore). Insomma, diciamo le cose come stanno: non c'è una pulsione verso il prosaismo che così, a un certo punto nasce. La pulsione verso il prosaismo, se comincia da qualche parte, comincia con *Laborintus*, poi agisce in certe modalità, ma non dal 1978 di *Postkarten*, bensì dal 1971 di *Reisebilder*, anzi dal 1963 di *Purgatorio de l'Inferno*! Anche la prima posizione teorica, di cui diceva, nasce da una falsificazione dei miei atteggiamenti: occorre chiamare le cose con il loro nome, perché io ho chiuso, documentandolo, il blocco ermetico e ho sottolineato che erano tutti, per dirla molto in fretta, nipotini di Quasimodo, volenti o nolenti. Poi i loro sonni tranquilli sono stati turbati dal fatto che sono stati costretti non a fare una gita a Chiasso, ma a capire che c'era un mondo che andava al di là di Chiasso e che tutte le fanfaluche delle *Visite in fabbrica*, dei sogni orfici – quelli sì crepuscolari in senso deteriore! – o l'ironia di Erba (tutte cose carine, per l'amor del cielo!) non avevano niente a che fare con quello che il gruppo veniva denunciando. Allora, se c'è una curva prosaica rimettiamo a posto le date: Montale ha letto queste cose; le hanno lette Pasolini, Zanzotto, Moravia. E Luzi scrive *Nel magma*! Da dove spunta *Nel magma*? Dopo di che tutto viene ricucito, perché questi rimettono tutto in ordine: il diarismo finale di Montale è abbastanza disastroso. Lasciamo stare l'opera postuma, ne discutano i filologi. Ma l'ultimo Montale ha dei momenti che sono realmente penosi, nel tentativo di quella scrittura *nonchalance*... Insomma sono deragliati tutti. Perché uno [Montale] ha detto una volta: «Adios muchachos / compañeros de mi vida», non si può dire che ci sia una pulsione al prosaismo, perché quello è anche l'uomo del sublime, con tutto il neomisticismo alquanto sospetto delle apparizioni angeliche più o meno platonizzanti; questo sublime poi, certo, poteva inglobare episodicamente anche la prosa... ma questo è vecchio come il cucco! Invece il prosaismo della *Signorina Felicita* di Gozzano, sparato contro D'Annunzio, quello è prosaismo! Come lo era il grande prosaismo di Dante.

Nell'antologia curata da Ermanno Krumm per Skira c'è un'introduzione alla sue poesie firmata da Vincenzo Guarracino, il quale sostiene che nelle raccolte degli Anni Settanta ci sarebbe «un energico recupero dei valori, quasi un neo-contenutismo capace di esorcizzare il vuoto e l'afasia», e Fausto Curi per le sue ultime opere parla di «recupero del linguaggio comunicativo», insinuando il leggero sospetto che lei ripieghi un po' verso «atteggiamenti intimistici e moralistici». Non è d'accordo ovviamente.

No, per quello che riesco a capire di me. Ognuno poi è libero di dare le proprie lettu-

re. Io nelle differenti fasi della mia scrittura uso dei procedimenti abbastanza diversi, perché *Laborintus* è una cosa, *Purgatorio de l'Inferno* un'altra, *Postkarten* un'altra ancora, e credo che il *Novissimum Testamentum* sia molto diverso da *Cose*, eccetera. Che di fronte alla fruizione generalmente queste cose possano apparire meno disagiabili non mi dispiace mica! Credo che sia in atto una sorta di non ricercata mitriditizzazione del modo di leggere contemporaneo: uno procura veleni, questi vengono assorbiti e passano in maniera condizionata ed equivoca come fruibili con una certa tranquillità.

È il rischio che dicevamo prima: quello di entrare in un'antologia o in un manuale e di risultare una voce fra le altre...

Tra l'altro non è un caso che, quando entro in un'antologia, è sempre con vecchie poesie: *Laborintus*, *Erotopaegnia*, le poesie per i figli. Vede, io scrivevo delle cose apparentemente tranquillizzanti quando in *Purgatorio de l'Inferno* [10] scrivevo «questo è il gatto con gli stivali». Voglio sapere però se quel messaggio è così tranquillizzante quando spiego che tutto si risolve in denaro e che il denaro si risolve in niente. Prendo volutamente una filastrocca popolare, la rovescio come un guanto: formalmente non è tranquilla, perché questa enumerazione caotica ha delle buone ragioni e inalbera dei procedimenti non consueti; e sul piano tematico è politicamente durissima, anzi esistenzialmente durissima. Prendiamo un'altra poesia, quella che chiude la breve serie del *Mauritshuis* (in *Senzatitolo*), in cui mi rivolgo a mia figlia a proposito di un quadro di un pittore olandese, *Pieter Claesz*, e comincio: «contempla intatamente, figlia mia, questo morto cronometro [...]» e tutti gli altri oggetti raffigurati e finisco: «qui tutto è niente: / (e questo niente è tutto):»; spiego a mia figlia che il mondo è un insieme di vanità, di cose effimere. Sembra il vecchio moralismo, ma la poesia si chiude sì dicendo che qui al mondo tutto è niente – riprendendo lo stesso tema della poesia per i bambini – però con un'aggiunta: questo niente che noi abbiamo è “tutto” ciò che abbiamo. È una poesia così agevole? Credo che formalmente non lo sia, perché specula sopra un'immagine pittorica non per parafrasarla, ma per sollevare tutta una rete di tematiche che una volta erano declinate in senso d'ammonimento etico: «devi morire, comportati bene...». Qui al contrario c'è un disvelamento, non in vista di valori altri e migliori, ma in vista di uno sguardo “reale” sulla realtà: si deve tentare di godere e modificare quello che abbiamo in mano, ma certamente è una cosa destinata a finire, transitoria come tutte le cose del mondo. Ma, se lei legge una poesia tanto affabile com'è il *Novissimum Testamentum* dove faccio l'elenco di tutto ciò che lascio, è piena di *humour*, è piena di paradosso, di gioco, ma è una poesia estremamente violenta! C'è un erotismo assolutamente intrangugiabile, ed è comica proprio perché è estremamente tragica; c'è una presa di posizione politica sul mondo alla rovescia, sul mondo come grande magazzino. In *Cose* il tema principale è l'avvento della globalizzazione compiuta: la prima poesia si svolge a Rotterdam e dice: «il mondo [...] è un dappertutto ormai dovunque» in cui si comunica «con afrogesti e anglogemiti», e mi piace perché io sono apologeta della globalizzazione come momento unificante, momento in cui la borghesia chiude il proprio ciclo e finalmente si svela che essa precipita nelle contraddizioni di chi, avendo conquistato il mondo, non è in grado di gestirlo, vedi Bush e la catastrofe dell'Iraq, che dimostra che l'imperatore del mondo non capisce un accidente di quello che sta capitando nel mondo. Se questo è cercare di addolcire, addomesticare, temperare le cose, vuol dire che il mondo è pronto davvero a tutto, ma non è così! Queste sono lette o male o con pregiu-

dizio o addirittura non sono lette. Lasciamo pure da parte i giochi linguistici, che comunque non mi sembrano la cosa più commestibile del mondo, perché queste acrobazie di linguaggio non sono mica giochi fortuiti...

Ecco, proprio sulla questione della forma e dello stile Curi sostiene che da un certo punto in poi si può rilevare in lei «un assetto stilistico costante, pieno di stabilità che sembra non dover riserbare più folgoranti sorprese». Anche qui una sorta di paradosso: lo stile acrobatico e anarchico alla fine risulta anch'esso prevedibile; si potrebbe scrivere persino un'imitazione di Sanguineti.

Credo che questo capiti con tutti. Quanto falso Dante o falso Leopardi, quanto falso Shakespeare? Il problema, però, per me è un altro. C'è qualcosa che viene vissuto paradossalmente dal fruitore – posto che davvero legga – ed è che per un certo verso non ho mai scritto due volte la stessa poesia: è una scrittura eraclitea che fluisce perpetuamente; ma nello stesso tempo, nel momento in cui divento un materialista storico, non ho mai cessato di esserlo e c'è una noiosa compattezza, che convive col desiderio di non entrare due volte nella stessa scrittura: questo è quello che imbarazza anche i più volenterosi e affezionati interpreti. Curi, quando scrive la prefazione a *Cose* sostiene che sono senza novità: io capisco che questa possa essere la prima impressione, ma gli direi: «Prova a rileggerle adesso, che oltre tutto l'opera è completa e ha i suoi termini, un inizio e una fine». È come per il tema familiare, l'amore coniugale, io ho molto amato un intervento di un linguista come Coletti, che metteva in luce quel che c'è di singolare e di rilevante nella mia posizione: 1) la mia è un caso eccezionale di poesia coniugale; nella tradizione lirica dell'Occidente, non solo italiana, le poesie d'amore non sono scritte per la moglie; al limite occorre che muoia – alla Montale – e allora comincia a esistere, altrimenti l'amore, per lo meno nell'accezione moderna della parola – ma nel mondo antico è ancora peggio – non è un amore coniugale. Quello che è singolare non è che uno scriva per la moglie (anche Saba scrive una bella poesia per la moglie), è che questa posizione sia di un erotismo violentissimo. Le poesie per la moglie sono al limite del pornografico – e in alcuni casi lo sono proprio –, questa è una cosa singolare in me ed è una costante; 2) i poeti sono soprattutto dei figli; bene, è la prima volta che c'è una poesia paterna. Quello che manca in me è la posizione eternamente filiale di rimpianto per la giovinezza, di ritorno al proprio passato. Secondo me Coletti ha tanta ragione che quando mi rivolgo ai miei figli spiego loro che, se vorranno, racconteranno che il loro padre è stato un uomo straordinario, che tutti gli uomini sono straordinari, ma che essi sopravvivono, se va bene, in dieci frasi compresi i *tic* e i *lapsus*; non è una poesia filiale, è una poesia paterna in cui si utilizza la morte del padre, un *topos* classico, ma per trattarlo in una maniera estremamente cruda e violenta. Insomma, il problema è il realismo, come dicevo all'inizio; credo che Coletti abbia colto questi elementi caratteristici, gli altri no. Di qui gli equivoci, come se io fossi un neocrepuscolare patetizzante, accidenti! A parte che io ho un'idea di Crepuscolarismo che è molto diversa e potrei al limite accettare. Ma come insulto, questo no!, perché se volesse dire patetismo, sentimentalismo, nostalgia... non ce n'è l'ombra.

La trattazione ironica delle più svariate forme metriche in lei appare come una costante: a volte esse sembrano subire, nella sua scrittura, una sorta di camuffamento, o di astuta disseminazione. Ad esempio: alla base di un suo testo, la Canzonetta pietrosa di Senzatitolo, Gianfranca Lavezzi ha ipotizzato una rivisitazione ironica,

pur se molto libera, della sestina. È corretta questa ipotesi? E quanto è sistematico questo suo atteggiamento dissimulatorio?

Sì, ricordo che c'è un testo... [Lo rilegge] Sì, sì. Direi non solo in questo. Quando si usano procedimenti metrici, ci sono due modi di adottarli: uno è di crederli ancora naturali alla lingua e alla tradizione, come se nel mondo non fosse successo niente; l'altro è di usarli in maniera straniata. Come nella musica si possono usare le combinazioni tonali a patto di intenderle come uno dei tanti modi in cui si esprime una visione che ormai è atonale, così io posso scrivere un sonetto, ma dev'esser chiaro che mi sto servendo di una citazione: io sono pieno di endecasillabi, ma questi endecasillabi vengono il più possibile dissimulati, mortificati, incastrati con altri. Come non utilizzare questo tesoro di esperienza? Però occorre utilizzarlo non come natura, ma come storia. Si potrebbe utilizzare l'immagine dell'atleta: se un ballerino riflettesse su tutti i movimenti che fa, non ballerebbe più e cadrebbe per terra; deve acquistare quei movimenti con naturalezza. Quando io scrivo un endecasillabo, è chiaro che non sto a contare le sillabe: viene così, e allora mi prendo la libertà di incatenarlo, di mortificarlo, di romperlo; insomma, quando io inizio *Laborintus* sono consapevole – ma lo so solo io – che «composte terre in strutturali com-» per me è un endecasillabo! Certo, lo è tagliando lì, ma l'attacco gioca su una sorta di “ur-endecasillabo” che naturalmente non c'è – perché dovrei cominciare a tagliare le parole – ma un po' in realtà c'è. Spero bene che le mie sestine o ottave siano sestine-antisestine e ottave-antiottave, anche quando hanno una loro regolarità, tanto è vero che nell'*Alfabeto apocalittico* sono iperregolari. Certo, sono ottave in distici come di solito non si usa, ma sono regolarissime, e per di più tutte le parole cominciano con la stessa lettera.

Rispetto al Gruppo 93 lei si è posta in maniera piuttosto tiepida: ha apprezzato gli intenti, mi pare, ma non troppo i risultati. La nostra, secondo lei, è un'«età postletteraria», soprattutto per quanto riguarda la poesia. Ma, se non è sufficiente neppure un'ideologia contestataria e anarchica come quella che professa il Gruppo 93, come si fa adesso a scrivere una poesia nuova? Questo anche per ridiscutere la “ricetta” che aveva messo a punto in una celebre poesia di Postkarten...

Se lo sapessi, lo farei; ma, siccome in fondo lo so, lo faccio! L'età romantico-borghese è l'età della lirica. È morta la tragedia, è morta l'epica, sostituita dal romanzo. La poesia si riduce fondamentalmente alla lirica. I tentativi epici non funzionano né il romanzo in versi si costituisce come genere forte né il diario rappresenta un punto di riferimento: in fondo anche Petrarca scriveva un diario, sia pure simulato e manipolato; Leopardi ancora di più... La mia idea di poesia è quella di assumere molto realisticamente l'esperienza nelle sue forme più diverse per cavarne una liricità allegorizzante che sta all'interno del mondo frantumato dell'esistenza in cui naturalmente si esprime una soggettività, che non è una soggettività di confessione, ma la costruzione di un personaggio che dice io e che non ha nessuna ragione per inventare qualcosa. Io non invento niente e me ne vanto. Il fatto vero mi interessa in quanto spera, com'è nella forza della tradizione lirica forte, di cavare dei significati ulteriori da un dato molto concreto e molto preciso...

... a tal proposito lei parla di fatto come “sintomo” di qualcos'altro, no?

Esattamente. Questo è quello che tutta la grande lirica ha sempre fatto – e io non pretendo di fare niente di diverso – e che non ho ritrovato come elemento davvero significativo nei nuovi poeti. Poi potrei ammettere, ma sarebbe sgradevole, una certa

eccezione o una qualche riuscita per diversi giovani poeti, del Gruppo 93 o al di là del gruppo; però né come Gruppo 93 nel suo complesso né come gruppi in cui rapidamente esso si frantumò né come individui mi è accaduto di dire: «Accidenti! Ecco uno che, col procedimento che indico in *Postkarten* o uscendone fuori, è riuscito a dare una svolta». Io sto aspettando con ansia quelle emozioni – chiamiamole così per brevità – che provai quando lessi le prime poesie di Balestrini o di Porta, pensando: «Ecco, qui c'è qualcuno che sta facendo un lavoro del tutto diverso dal mio, ma con un significato», lavoro che anche Balestrini e Porta a un certo punto smettono di fare, perché gli sviluppi dell'uno e dell'altro non è che mi convincano poi tanto...

Ma neanche, che so, il primo tempo di un Cesare Viviani, quello di L'ostrabismo cara o di Piumana, l'ha convinta?

No. Non mi convince assolutamente. Rimane prigioniero di una posizione liricizzante. “Lirica” è una parola ambigua, se designa il genere forte dell'allegoria moderna, allora, per così dire, non si può che essere lirici; se lirica invece è il “poetese”, cioè questo gergo più o meno sublime, incantatorio, intenerito, allora no. E Viviani mi pare non esca da qui.

Neanche nei suoi primi libri, che mi sembrano completamente frantumati, quasi illeggibili?

No. Vede, io sento sempre forte un bisogno di concretezza, anche nelle poesie più deliranti, anche nei giochi linguistici, come per l'*Alfabeto apocalittico* con cui Curi, per esempio, cercò di fare i conti, interrompendo poi l'analisi perché non riusciva a comprenderne il meccanismo...

In un saggio su Montale contenuto nel suo libro Il chierico organico lei sostiene che la «linea crepuscolare» potrebbe quasi essere rinominata «linea dell'inettitudine», e isola dei passi di Montale dove chiaramente agisce quella che lei chiama «mitologia dell'inettitudine». Io mi sono divertito ad isolare alcuni passi del suo Cose in cui mi sembra che, in modo frammentario o lampeggiante, agisca la stessa mitologia. Cito qua e là: «io sono, nel mio complesso, un corretto signore complessato»; «si vive qui, a metà, sospesi e sballottati, tra gli euforici semiminisogni e le caute minisemiverità»; [sono] «un pinocchietto inetto: aureo: pelosin pelosino»; «sono un uomo, e non sono, e non so»: c'è anche nella sua poesia qualche riflesso di inettitudine?

Dunque, cos'è poi l'inetto? Parlando in termini socio-storici l'inetto è un figlio di borghesi a cui viene rimproverato di essere un artista, cioè uno che non sa stare al mondo perché il problema nel mondo è far soldi. Questo lo capisce molto bene Svevo, poeta per eccellenza di queste angosce, perché è un industriale che sente che la propria attività intellettuale è guardata un po' come si guarda un vizio: l'ultima sigaretta è anche l'ultima pagina che bisognerebbe scrivere. Quando ironicamente Gozzano riconosce che in lui c'è «la stoffa del borghese onesto» e che è ora di finirla con i sogni, esprime la stessa angoscia che esprimeva Montale ostentando quella sorta di inettitudine esistenziale, che però ha radici economiche. Montale è spedito a fare studi tecnico-prosaici per diventare un uomo che sa camminare sulle proprie gambe e vivere alla luce del mondo facendo cose. Bene, non è il mio problema: la mia inettitudine è altro, nel senso che è una pura denuncia della fragilità dell'io; apparentemente prolunga questa linea, in realtà la rovescia. Per fortuna non è mia preoccupazione essere un borghese che accumula denaro, anche se facendo il professore e scrivendo sono riuscito a campare, a fare quattro figli, a tenere una famiglia... tutto sommato ho assolto al com-

pito di sopravvivenza e non mi sono mai sentito un poeta disagiato che vanta la sua diversità. Ma *Tonio Kröger* chi è? È uno che tradisce i compiti della sua classe e *I Buddenbrook* racconta la tragedia di una famiglia in cui gli inetti sono i guastatori estetici di una vita che sarebbe da vivere in prosa accumulando e guadagnando. Il motto sul quale insisto è: «Si è poeti perché si scrivono poesie» e non: «Si scrivono poesie perché si è poeti». Io non ho nessuna aura poetica da effondere, ho fatto un certo lavoro accanto ad altri, come il professore, persino il politico. Adesso faccio il lessicografo con passione, in un'attività semiclandestina... In ultima istanza, come dico volentieri, a me della poesia m'importa pochissimo, quello che m'importa è la politica. La poesia è uno strumento di comunicazione ideologica. L'inettitudine qui è in fondo una testimonianza di finitezza, di anti-sublime.

Anche di edonismo fine a se stesso, come nella bella poesia n. 35 di Postkarten, quella del «chiavare nel sole [...] pieni di Saint-Emilion»...

Ecco, io dico sempre: «Occorre essere epicurei e stoici al tempo stesso: epicurei perché è doveroso godere la vita al massimo possibile, stoici perché di fronte alle difficoltà che si incontrano nell'affermare la propria idea e che possono incidere indipendentemente da tutto, occorre un atteggiamento coraggioso: me ne frego!». Non voglio entrare in un «Meridiano» quando scrivo.

Chissà se glielo faranno, suo malgrado...

No, me vivo, no! Né morto! L'altro giorno c'era una commemorazione a più voci di Berio e dissi a mia moglie: «Che cosa spaventosa è morire!», non già perché morire sia terribile – è la cosa più naturale del mondo – ma perché poi viene fuori della gente... Io devo dire che ho fatto e sto facendo il possibile perché quello che dico nei testi, se viene letto equivocamente, venga letto bene, perché dopo non potrò più difendermi. Ma già da *Poesia informale* o *Sopra l'avanguardia* mi rendevo conto che la mia era una poesia piena necessariamente di contraddizione, di complessità. È tutt'altro che l'isola dove ci si salva, anzi, si tratta di sudare terribilmente! L'autocalunnia, questo sì che è un tema importante. Forse il culmine è in quella poesia di *Reisebilder* [16] che finisce dicendo: io sono un «fragile erotomane platonico, inibito pornografo: un poeta», dichiarazione che può essere presa alla lettera: «Ah ecco! altro che inettitudine, c'è proprio un deficit esistenziale!», ma che in realtà è uno sbeffeggiamento della tipologia del poeta. È evidente che tutto il resto della mia produzione smentisce questa immagine. È un gioco di autocalunnia, di autoderisione...

Prendiamo l'Atlante del Novecento italiano che ha curato per Manni nel 2001; mi piacerebbe tentare con lei il gioco delle esclusioni e delle inclusioni, che a me sembra sempre un'indagine molto significativa. Innanzi tutto nell'Atlante non c'è Anceschi, che pure è stato molto importante per lei e per l'Avanguardia. Come mai?

Sì, ho cercato di distinguere la grande gratitudine personale da altro. La condivisione del metodo e delle posizioni anceschiane è molto più limitata. Ha creato una scuola rilevante, ha tanti meriti. Lo potrei mettere, non ho niente di ostile in fondo, però ho cercato di tenere distinto il debito ricevuto personale da altro. Anzi, può darsi che questo mi abbia persino inibito.

Amelia Rosselli?

Non mi convince e non mi ha mai convinto. È un caso di lirismo. Capisco che piacesse a Pasolini, capisco che piaccia ad altri...

È anche lei un'ermetica, secondo lei?

Sì, decisamente. Ultimamente Niva Lorenzini mi diceva di aver riscontrato in lei delle influenze di D'Annunzio. Non conosco le argomentazioni né se ha elaborato fino in fondo questa sua tesi, ma se le cose stanno così...

Una conseguenza che deriva dall'esclusione di Sereni e di Anceschi è il ridimensionamento, se non l'annullamento, della linea lombarda o comunque della poesia lombarda...

Secondo me, è un grande mito. Si è inventato un mito di poesia ligure perché c'è Montale, Boine, Sbarbaro... A questo punto c'è anche una poesia fiorentina: vivevano là fior di gentiluomini, colti, esuli o nativi, e c'è una poesia veneta... insomma fare di ciò un principio di poetica è uno degli errori di Anceschi e della scuola anceschiana.

Tra i narratori invece lei inserisce Gianni Celati e poi Nove e Scarpa, saltando Pier Vittorio Tondelli, che invece a me pare un narratore fondamentale.

Tondelli mi sembra importante, più che per i risultati, per aver preparato le strade... nei risultati non mi sembra altrettanto felice.

Neanche nel suo primo libro, Altri libertini?

Io ho stima di Tondelli, forse in un altro momento l'avrei messo, però a un certo punto ho deciso di stringere... La cosa che più mi viene rimproverata, invece, è quella di non aver inserito neanche una donna. Quando mi viene obiettato ciò io invito sempre a suggerirmene una. Non ho mai trovato, devo dire, risposte convincenti: inserire una donna per salvarmi l'anima... no, preferisco non inserirne.

Poco fa ha affermato che la sua è scrittura «eraclitea» che «fluisce ininterrottamente». È la stessa immagine che viene di solito utilizzata per formalizzare la concezione di ritmo propria del filosofo e poeta Henri Meschonnic. Lo conosce?

Sì, ma non benissimo.

Meschonnic assume una concezione preplatonica del ritmo: una concezione di ritmo non come ordine, metro, misura, ma appunto come fluire eracliteo, «organizzazione del soggetto come discorso nel e attraverso il suo discorso». Ecco, qual è la sua definizione di ritmo, magari in rapporto alle osservazioni elaborate anche da Octavio Paz, che mi pare fosse suo amico, visto che gli ha dedicato una sorta di semi-sonetto acrostico (Un brindisi, nella sezione Fuori catalogo di Senzatitolo)...

Sì, eravamo amici. Per quello che riguarda il ritmo, si può fare una specie di sommaria di elementi che presentano una lunga costanza nelle diverse culture, perché interessa anche un livello più fisiologico. Penso a Olson e al verso secondo il respiro, però il fenomeno in realtà è più complesso, cioè la poesia vive di segni socializzati, di un codice mutevole nel tempo. Assimilare il ritmo che ci può essere in un racconto mitico tribale arcaico di una società primitiva a quello omerico o a quello di un inno grafico medievale o a quello di Mallarmé, è usare un arbitrio. Quello che mi interessa è l'interrelazione; potrei sostenere, invece, che ciò che conta molto nella poesia è proprio la tonalità vocale, non ritmica, le modalità di comunicazione. Poi una cultura si esprime su ritmi di durata: sillabe lunghe e sillabe brevi, sistemi di accentuazione, altre sulla rima, sull'accento... sono segni socializzanti.

Quindi l'antropologia del ritmo probabilmente non la convince.

No. Mi pare che tenti di naturalizzare e di rendere per così dire fisiologico e immortale qualcosa che invece è un accidente storico. È come dire: «Mah, in fin dei conti, al suono di un *tam tam* della giungla o in una *discomusic* gira e rigira siamo sempre lì a

saltare», no, non è la stessa cosa. Un rito magico primitivo è ben altra faccenda che essere in una discoteca.

E ovviamente per lei non esiste la dimensione rituale del ritmo che vedeva Paz...

È una riduzione fisiologica, arbitraria. È un tentativo di naturalizzare la storia.

Il ritmo insomma è anche storia.

È solo storia. Non lo percepiamo che storicamente.

Paz invece, come sa, ha delle pagine di assoluta suggestione sul ritmo che vanno in una direzione piuttosto diversa dalla sua.

Ma certo. È molto affascinante, ma non è una cosa vera, insomma. Non vale nemmeno per la musica.

Stiamo per avviare in «Atelier» un'inchiesta sulla critica letteraria. Qual è, secondo lei, il ruolo attuale della critica e delle riviste letterarie, se un ruolo rimane?

Sì, il ruolo potenzialmente è dato. Basta esercitarlo. Invece la critica tende ad essere sempre più uno strumento pubblicitario, anche quando è accompagnata da argomentazioni. All'ultima riunione di «Ricerca» io mi sono pronunciato contro molti degli scrittori, dicendo tranquillamente che non mi piacevano. Ma soprattutto deploravo l'atteggiamento dei critici: dicono questo, ma, se in fondo dicessero quello, non cambierebbe niente. Quello che manca in senso ideale e letterale è la politicità.

Militanza, quindi.

Militanza come presa seria di posizione sul mondo. Difendetemi gli Ermetici, se volete, o i neoorfici, mi va benissimo. Ma datemi delle argomentazioni che siano – uso un termine che non adoro – falsificabili, così avrei una tesi davanti e potrei smentirla. Se io leggo Heidegger, mi rendo conto che sto leggendo un teorico nazista – checché si dica – e non cedo ad incanti. Però, se considero come Heidegger descrive l'uso della morte nella società borghese, la manipolazione dei funerali, la chiacchiera, trovo degli elementi critici molto importanti; soltanto non spiego poi queste cose in termini di essere e mondo, di deiezione, di essere per la morte come fa lui, costruendo una sua metafisica che non mi interessa. Se, invece, si traspone tutto in una diagnosi sociale concreta, allora sì, la chiacchiera volgare che oggi ci infliggono le televisioni con la loro pubblicità o “consigli per gli acquisti”...

Allora lo vede il Costanzo Show!

Certo che lo vedo! Io cerco di seguire quello che accade: alcune cose mi indignano, altre mi divertono. Se vado in discoteca, non è mica per vedere lo spettacolo del mondo, ci vado per ballare, perché mi diverto! Non vedo perché dovrei non approfittare: è come confessare che mi piace guidare la macchina. Ma, per tornare alla critica, c'è scarsa militanza e capacità di presa di posizione. Sembra che quello che si pubblica abbia sempre una ragion d'essere...

Per quanto riguarda la questione dell'allegoria e della critica allegorica, cara a Luperini e al Gruppo 93, a me pare che talvolta la questione sia posta in maniera troppo rigida. Anche Remo Ceserani, ad esempio, in occasione di uno dei convegni dedicati al Gruppo 93, ha sostenuto che non si deve sclerotizzare la contrapposizione fra allegorico e simbolico, dal momento che i due modi in un testo possono senz'altro cooperare. Che ne pensa?

Io credo che sia quella sia una posizione difficile, più che rigida, però è una posizione realistica.

Dunque non vi è alcun altro modo di interpretare un testo poetico, se non quello allegorico?

No, non c'è, in questo senso: la poesia è uno strumento che nasce in una cultura di tipo magico; nel mondo più arcaico quello che poi diventerà la poesia è un insieme di formule rituali e magiche, non è nemmeno parola, è un insieme di ritmo e di parole. Se io l'assumo come momento incantatorio e non la secolarizzo, questo mi porta a una lettura simbolica: la poesia diventa un'aura e un incanto. La caduta dell'aura e dell'aureola però, per lo meno da Baudelaire in poi, è un dato di fatto irreversibile, spero; persino Montale l'aveva capito presto, quando sbeffeggiava D'Annunzio e i poeti laureati: quello è il momento più costruttivo del giovane Montale, quello per cui io parlai di una linea crepuscolare, idea a cui poi rispose Mengaldo con lo sgarbatissimo complimento che fece a Montale, sostenendo che in realtà su di lui D'Annunzio agiva in modo fortissimo. Se io fossi stato Montale mi sarei offeso a morte, da vivo.

E però ciò che sostiene Mengaldo è vero, almeno dal punto di vista linguistico.

Sì, ma nel senso in cui anche Gozzano impiega il codice dannunziano. Quando Montale lo rovescia, va tutto bene; quando, invece, "dannunzieggia" – e non per un esorcismo, ma perché comincia a condividere – allora no: è un nipotino di D'Annunzio e rientra nelle tonnellate di dannunziani che hanno guastato la poesia italiana. Se, invece, io rifiuto questo residuo magico-mistico e auratico e ho una visione secolarizzata e materialistica, allora sono un allegorista. Io posso anche sentire un incanto nella poesia, posso sentire che mi stanno seducendo, però devo sforzarmi, per quanto so e posso, di demistificare la cosa, cioè di capire che cosa mi vuol dire esattamente costui che scrive.

Sta sostenendo che in una poesia tutto dipende sempre dalla volontà predeterminata di chi scrive, volontà che un lettore deve decifrare? Ma allora come può agire, ad esempio, l'inconscio, e come si coniuga ciò con la supposizione che chi scrive mi voglia dire «esattamente» qualcosa?

La poesia è una scrittura a doppio livello. Oggi, nell'età della lirica, la poesia è proprio la capacità di lasciare spazio all'inconscio (che non è il cuore, anzi è proprio il contrario). Io parlo dicendo da un lato delle cose molto lucide, ma contemporaneamente... faccio sempre questo esempio: «Dolce e chiara è la notte e senza vento» è un bollettino metereologico, se leggo dal punto di vista razionale; poi invece questo endecasillabo è talmente manipolato: «Dolce e chiara» deriva da «Chiare, fresche e dolci acque», una coppia canonica dunque. Leopardi si rivolge a un pubblico colto, non a un brutto studentello dei futuri licei: è un aristocratico che parla a una società squisita di conti e di nobili (i borghesi gli fanno orrore) e presuppone che tutti abbiano nelle orecchie Petrarca, magari senza accorgersene nemmeno; questo è un procedimento seduttivo, ma, se io me ne rendo conto, a questo punto non è che l'incantesimo svanisca, semplicemente mi accorgo di essere sedotto.

E della «libido vocativa» rilevata da Stefano Agosti in A Silvia e che si manifesterebbe nella coppia anagrammatica «Silvia/salivi» che cosa pensa?

Ah, poi il rischio di stravedere, trovando artifici dove non esistono, c'è. Discutiamone. Se io utilizzo un metodo laico, razionale e storico per decifrare i testi – chiamiamolo allegorico – allora va bene.

Anche il metodo di Agosti in questo senso è allegorico.

Se è argomentato e argomentabile e confutabile allora sì. Ma l'ipotesi che

«Silvia/salivi» sia rivelativa mi sembra eccessiva. Non c'è dubbio che nell'orecchio Leopardi sentisse questi giochi verbali... *Les mots sous les mots* è un classico della storiografia critica, ma ridurre la critica alla scoperta dei metodi incantatori è una forma, alla fine, di scolasticismo accademico. Se si smonta la macchina per arrivare alla prospettiva ideologica, mi va bene; se la si smonta solo per fare vedere che quello è un acrobata di grande rango...

Ma "ideologica" può anche voler dire, latamente, "inconscia"? L'ideologia agisce anche nell'inconscio?

Certamente! Mio Dio, siamo fatti di inconscio prima di tutto! Insisto sul fatto che l'io è una cosa debole e fragile che cerca di galleggiare sull'oceano di pulsioni assolutamente bestiali e poco manipolabili che ci dominano, altrimenti il mondo sarebbe molto meno sconvolto di quello è.

Sono passate due e ore e mezza. La moglie chiama per reclamare il marito e per avvertirlo della raffica di telefonate che stanno tempestando casa Sanguineti. Sono già le tre del pomeriggio; piove ancora, anche se leggermente. Usciamo dal bar e ci congediamo. Manifesto a Sanguineti il mio innamoramento improvviso per Genova: «Sa, anch'io scrivo poesie e a differenza di lei in me i luoghi pesano molto... Sono sicuro che lei mi considererebbe un epigono dell'Ermetismo».

«Beh, non è detto, può anche essere...».

«Glielo assicuro: per lei sarei un ermetico».

«Allora coraggio!», sorride scappando e salutandomi: «C'è ancora tanta strada per cambiare!».

Così torno verso la stazione con due audiocassette in tasca fitte di parole e di pensieri. Ma intanto imbocco passo Eugenio Montale (tu pensa!), scendo rifacendo al contrario un itinerario che ho già dimenticato, mi perdo – finalmente – in questa Genova verticale...

...vertigine, arenaria, scale.

SAGGI

Giovanni Tuzet

Il più conservatore fra i poeti italiani?

Nota sul *Gatto lupesco* di Edoardo Sanguineti

Dopo aver raccolto la sua produzione poetica dal 1951 al 1981 nel volume *Segnalibro* (Milano, Feltrinelli 1982), Edoardo Sanguineti raccoglie in un nuovo volume la produzione successiva: *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)* (Milano, Feltrinelli 2002). Si tratta, come recita una *nota redazionale* a fine libro, di una raccolta di raccolte, cioè di un libro che comprende le sillogi pubblicate fra tali date. Il criterio non è nuovo: è lo stesso utilizzato in *Segnalibro*. Di certo, non si può dire che l'autore manchi di coerenza. Qualcuno potrebbe pensare che ne ha o ne esibisce persino troppa. Egli non fa nulla per nascondere, dato che sembra perseguire una "strategia" (di questo si tratta, ci informa la *nota redazionale*) cui una certa schiera di concetti come "scrematura" o "evoluzione creativa" non sembra alleata. Così come non cambiano i criteri delle raccolte di raccolte, Sanguineti cambia poco o nulla del suo stile e della sua poetica dal 1951 ad oggi. Basterà sfogliare le pagine delle due raccolte di raccolte per averne visivamente l'intuizione. Qualcuno potrebbe finire col pensare che la sua poesia sia un esempio di conservatorismo letterario. Non faticiamo troppo a immaginare un novello Marinetti irrompere ed esclamare: «Sanguineti è il più conservatore fra i poeti italiani!». «Ma come?», verrebbe da replicare, «Il neo-avanguardista Sanguineti, il novissimo, tacciato di conservatorismo?». Non certo rispetto alla tradizione, ci mancherebbe, ma certamente rispetto a se stesso. Si dovrebbe allora precisare che la poesia di Sanguineti è un esempio di auto-conservatorismo letterario?

In un breve scritto di Stefano Salis pubblicato sul «Sole-24Ore» (5-12-2002) l'opera è presentata come «il più bel libro di poesia dell'anno». Non abbiamo il timore di ammettere che proprio questo giudizio ci ha spinti a ricercare il *Gatto lupesco*, per metterlo alla prova. Del resto da sempre la poesia di Sanguineti ci provoca e ci piace. Ci pare felicemente intrigante e seriamente spassosa.

Più che un resoconto informativo, data la mole del libro, preferiamo osarne una specie di bilancio: oltre ad essere un notevole documento della poesia italiana di fine Novecento, è pieno di cose divertenti, moderne e salaci. (Sanguineti ci perdonerà, se dovesse leggere questa nota: cerchiamo di essere un po' bisbetici, impazienti e spiritosi come sono i suoi versi migliori).

Non mancano i temi e i registri da lui prediletti: il registro erotico (si riveda *Erotopaegnia*, del 1956-1959, in *Segnalibro*), la scrittura di viaggio (aperta mirabilmente da *Postkarten*, 1972-1977), il forte senso del vissuto e della politica, ma soprattutto il tono burlesco e satirico di tante composizioni¹: «stanotte ho mugolato, forse, forte: prima amore, e poi morte: (e poi ho singhiozzato: / patisco il raffreddore in calze corte» (p. 66). Certi passaggi nello spirito di *Postkarten* dimostrano una narratività godevolissima, cui si aggiunge un'abilità inventiva indubitabile e una capacità di ironizzare altrettanto gradevole (Palazzeschi *docet*).

Nel particolare, si possono proporre alcune considerazioni sulla continuità formale del lavoro di questo poeta. Sul mistilinguismo, sui versi tendenzialmente lunghi, su altre caratteristiche macroscopiche non c'è bisogno di aggiungere molto alla vasta bibliografia esistente. Una costante formale meno osservata è la tecnica che potremmo chiamare dell'"inciso", il cui effetto più immediato sono le sincopi nel ritmo, sia in *Segnalibro* sia nel *Gatto lupesco*, come si può vedere nella composizione n. 62 di

Postkarten (dedicata al fare poesia), tratta da *Segnalibro*:

la poesia è ancora praticabile, *probabilmente*: io me la pratico, *lo vedi, in ogni caso*, praticamente così:

con questa poesia molto quotidiana (*e molto da quotidiano, proprio*): e questa poesia molto giornaliera (*e molto giornalistica, anche, se vuoi*) [...] [corsivi nostri].

I corsivi evidenziano gli “incisi” (se ne contano otto) che spezzano e allo stesso tempo muovono il ritmo. È una costante del verso di Sanguineti ed è anche, sembra, una metafora del dire e delle sue difficoltà, di un dire che non sa essere lineare e procede per rotture, parentesi, deviazioni. Il seguente esempio, dal *Gatto lupesco*, riporta la prima poesia di *Corollario* (1992-1996), dedicata alla figura dell’acrobata.

acrobata (*s.m.*) è chi cammina tutto in punta (*di piedi*): (tale, *almeno*, è per l’etimo): poi procede, *però, naturalmente*, tutto in punta di dita, *anche*, di mani (*e in punta di forchetta*) [...] [corsivi nostri].

Almeno sette sono gli incisi e le sincopi in due versi e mezzo (non contando la parentesi da «tale» a «etimo»). Spesso sono costituiti da avverbi o da modi comuni e meno comuni di intercalare il discorso. Questa forma di poesia procede per piccoli scarti e devianze, segnalati da parentesi o virgole, fra contrasti o rime che si addossano. Curiosamente, c’è un ordine spezzato ma non mancano i confini e le strutture ben marcate, come se le difficoltà del dire trovassero sollievo nelle forme. Un critico riflessivo potrebbe interrogarsi: «La post-modernità è destinata al piccolo cabotaggio, ai piccoli scarti, a uno sgusciare camaleontico, non sa spiccare voli?». Il futurista redi-vivo esclamerebbe: «Quale fiacchezza! Quale distanza dal vigore che innalzava Marinetti, Soffici, l’Aeropoesia! Dateci almeno il veleno di Lucini!».

L’impressione, dicevamo, è che le difficoltà del dire trovino sollievo nelle forme. Non altrettanto sollievo è riservato al lettore. Certi esercizi di abilità formale non sono facilmente assimilabili e digeribili (come *Alfabeto Apocalittico*, del 1982, dove per ogni lettera dell’alfabeto c’è una poesia i cui termini iniziano tutti con la lettera in questione); ancora più difficile è indovinarne il senso. Non di rado l’eccessiva verbosità e proliferazione provoca forme d’asfissia, ma la sapienza tecnica dello scrittore è invidiabile. Pregevoli, d’altro canto, le imitazioni da Lucrezio (pp. 245-246) e da Orazio (p. 316).

Ma questi rilievi formali non facciano trascurare le correnti tematiche: l’ultimo Sanguineti spesso si rivolge alla vita che gli sta alle spalle; sembra volersi congedare ripensando al passato, ora con un senso di vuoto ora con la tentazione di tracciare, se possibile, qualche specie di bilancio (esemplari la n. 27 di *Rebus*, la n. 3 e la n. 34 di *Corollario*): fra i più gustosi, i pezzi in cui narra le sue supposte *gaffes* e vicende impacciate². Ma i più interessanti, a nostro avviso, sono i brani in cui il poeta, a vario titolo e in vari modi, evoca il senso della fine: «se mi stacco da te, mi strappo tutto: [...] vivo ancora per te, se vivo ancora:» (p. 264); «siamo clessidre, con la sabbia in fondo» (p. 340); «scappo dalla mia vita [...] quando si arriva, c’è un grido: si dice tana: (è la fine, sul serio)» (p. 346); «veramente morire è un po’ partire» (p. 354). Questa poesia offre il titolo all’intero libro (p. 363):

l’imperativo categorico dice:

mangiare, bere, e, soprattutto, fottere:

(fottere il più possibile, per certo): (e al meglio, se ci riesci, se ci puoi):

(io ci ho speso tutta la via, a farti questo): (e adesso me lo so, l’ho spesa bene):

dilettezzissima complice, mia sposa: sono un gatto lupesco, e laido, e lieto:

Quello che funziona meglio ed ha un'aria di sincerità in certi passaggi delle raccolte più recenti, è l'uso dell'autoironia, quando, ad esempio, si definisce un «vecchio vecchissimo, e anzi / un quasi agonizzante» e «buono, al massimo, per un minimo flirt» (p. 272) o un «matusalemme malamente danzante» (p. 366). Ma in filigrana, sotto l'ironia della vecchiezza, spunta un profondo senso della fine, tanto esorcizzato quanto minaccia di divenire angoscioso³. Sanguineti sembra volersi congedare da sé («Le tre palate di terra, me le sono gettate come addosso», p. 386) senza pianti e cerimonie, cosa fra le cose.

Del libro non è mancata una recensione di Niva Lorenzini: *Il "Gatto lupesco": le mille vite (e voci) della parola* («il verri», n. 21, 2003, pp. 122-129). Altroché mille vite (e voci)! «Fra *Segnalibro* e il *Gatto lupesco*», sottolinea il critico, «non vi è alcuna soluzione di continuità»: ci mancherebbe! Per dimostrarlo parla di «verbalità senza limiti» e di «universo del poetabile privo di confini»⁴. Con tutto rispetto, troviamo che la studiosa riprenda acriticamente degli stilemi già ampiamente utilizzati e stiracchiati dai vari post-strutturalismi e decostruzionismi. Ci sembra che un'interpretazione realista dell'ultimo Sanguineti sia ben più tonica e ficcante. Si rifletta sulla raccolta dal titolo *Cose*, che compone il *Gatto lupesco* e che comprende poesie del 1996-2000. Tanto per l'uomo comune che per il poeta che cosa c'è di più evidente, di più reale, delle cose da cui siamo circondati e di cui ci serviamo? Davvero il poetabile è idealisticamente privo di confini? Davvero il poeta gode di una «verbalità senza limiti»?

Chiediamoci: «Che cosa sono le cose?». Tutto ciò che tocca, riguarda, colpisce, complica e appassiona la nostra vita animale e pensosa. Sono, in senso lato, gli eventi che ci accadono e di cui non possiamo non tenere conto. Sono gli ostacoli che incontriamo ma anche gli strumenti di cui servirci⁵. Sono un vincolo reale che ingombra e necessita il detto. Questa è forse la dimensione più intrigante dell'ultimo Sanguineti e che in parte (ma solo in parte) sconfessa il polemico futurista: la «verbalità senza limiti» fa i conti con ciò che precede le parole, ciò che resta dov'è, ostacolo, offerta, immune a quanto se ne dica o poetizzi: le cose. Il poeta lo dice anche, in un certo qual modo, della poesia stessa: «la poesia, in un certo senso, è una macchina organica» (p. 356). Anzi, non ha valore quella poesia che non sa affondare nella «prosa pratica del mondo», come è detto in *Premessa* (da *Poesie fuggitive*, 1996-2001, p. 444):

la poesia già non mi piace (quasi quasi) più: e veramente, poi, da sempre,
io ho cercato di affondarmi e affogarmi, zavorrandomi, morbido e muto,
qui, dentro la prosa pratica del mondo:

adesso, per finire, torno,

annaspando stanco, verso il mio primo principio: (gesticolando): (in silenzio):

A parte le considerazioni sugli aspetti formali e meta-letterari dell'opera di Sanguineti, sui quali insiste la Lorenzini, a noi pare importante notare le tematiche della vecchiaia e della morte: *Cose* è pervasa da un profondo senso del congedo, della conclusione. Le cose hanno un che di inerte a suggerire l'idea di una non-vita, ma anche, stranamente, di una presenza inconfondibile, magari di un'offerta. L'esclusiva attenzione per gli aspetti formali e concettuali rischia di far passare sotto silenzio un aspetto tanto diffuso quanto sommerso, confessato e soggetto alle cure esorcizzanti dell'autoironia. Pertanto, rispondendo alla domanda del nostro titolo, l'ultimo Sanguineti innova in parte se stesso ma è difficile sostenere che innovi i temi della poesia contemporanea o che tracci una linea per il prossimo futuro. In questo il futurista ha ragione.

NOTE

- ¹ Per ironia e leggerezza, capaci fra l'altro di liberare la critica sociale da possibili pedanterie, si veda la n. 11 di *Codicillo* (1982-1984): «sono più bianco del bianco: (e sono carico di buoni / -concorso e -sconto e -omaggio e -acquisto e -premio): (e di figurine, di adesivi): / (e sono sorteggiabile, estraibile, indispensabile): ti seduco tre volte, quattro (a vista): / (a prima vista): (et à bout de souffle, che è l'ultimo respiro): sono un colpo di fulmine: / un colpo al cuore): (e un colpo di / fortuna): / io, tua mezza cartuccia (e mezza luna):».
- ² Dalla n. 3 di *Rebus* (1984-1987): «ho pestato un bel piede, muovendo indietro un passo, scoraggiato, davanti a un femminone / tutto DOC, marca Rubens, a un'esplosiva del Prado: (poi mi sono scusato, imbarazzato): / (e ho aggiunto un incantato, un molto gusto: a chi l'ho detto, non si sa, non so): io / mi estasio e mi godo, così, senza un motivo: anzi, piuttosto, mi incepto, mi incespico, / sbalottato sballato, e sbalordito, tra polpe incorniciate e muscolame turistico».
- ³ Cfr. FAUSTO CURI, *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, che a p. 281 parla di presagio/desiderio di morte.
- ⁴ Ma cfr. anche NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia. 1960-1990*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 173-180, nonché (a cura della stessa autrice), *Poesia del novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma, 2001, pp. 32-33 (ringraziamo MASSIMO GEZZI di questi riferimenti bibliografici).
- ⁵ Come ci è stato suggerito in una conversazione con GIAMPAOLO M. AZZONI, che ringraziamo, le cose hanno due modalità di presenza, per noi: la *resistenza* e l'*invito*. Resistono a ciò che vogliamo farne, ma allo stesso tempo ci offrono delle possibilità.

Luca Nannipieri

Il fallimento di Sanguineti

Finalmente trovai una poesia di Sanguineti che mi piacque, era la sola poesia finora che non mi faceva venire il sospetto di essere stato preso in giro, non da lui certamente, ma da quella indurita tradizione di critici e di poeti che da quattro decenni presenta la sua opera come un importante lavoro di poesia, un lavoro che agisce sotto, in sordina, con un movimento inverso rispetto alle altre esperienze poetiche: ogni poesia di solito, quando si ama, avvicina, accomuna, intreccia; la poesia di Sanguineti, invece, crea contatto attraverso il disagio nel leggerla, la brusca reazione, un fastidioso prurito. Se dovessi cercare un corrispettivo, direi che ha la stessa noiosa azione dell'orticaria sulla pelle. Sì, ho provato fastidio. Non perché parte delle sue poesie è illeggibile o incomprensibile, ma perché è propriamente "ingodibile". L'ingodibilità, infatti, non è un limite "trattabile", è qualcosa che non ti permette movimento né interazione tra te e ciò che non stai godendo. Il godimento è semplicemente una promessa di disponibilità. È come se dicesse: «Ecco, sono disponibile ad essere cambiato, ti ascolto, dimmi». La godibilità, quindi, non è ciò che approfondisce il rapporto fra due persone, la godibilità è ciò che non lo preclude.

Di fronte all'ingodibilità dei testi di Sanguineti, mi sono chiesto allora se questa infruttuosa relazione non fosse generata da un limite mio, insomma se non fossi io l'elemento deprimente. Mi sono armato, quindi, di buona pazienza e, comprati i libri di critica, da semplice lettore, ho cercato di capire. E ho appreso subito una cosa: per capire Sanguineti occorre prima leggere le argomentazioni che si sono fatte su di lui. Ha come bisogno di una mediazione, serve un buon critico che mi dica come io devo leggere o semplicemente interagire con le sue poesie. Ho, quindi, tirato una prima constatazione: il mio rapporto con Sanguineti non esisterebbe se non ci fosse una terza persona che mi spianasse il terreno. Questo, certo, non chiarisce ancora se il limite sia mio sia del nostro poeta. Però l'impropria presenza di un terzo mi dice che qualunque pensiero di Sanguineti io non potrò leggerlo per se stesso, ma soltanto attraverso l'occhio e la naturale deformazione di questo insopprimibile estraneo.

Ma andiamo avanti. Con il contributo ineliminabile, anzi, essenziale, dei suoi critici e dei suoi stessi saggi, ho capito che il pensiero di questo autore, pur molto articolato, si concentra e lavora su due diversi livelli: uno interno al discorso poetico, che consiste programmaticamente nel rifiuto di quel parlar dotto e garbato che ha ridotto al mutismo gran parte della poesia del Novecento (Gombrowicz, in un libro prefato da Sanguineti stesso, ci spiega la caratura del problema: «Il poeta non prende come punto di partenza la sensibilità dell'uomo comune ma quella di un altro poeta, una sensibilità "professionale" e, tra professionisti, si crea un linguaggio inaccessibile, simile a un qualsiasi altro microlinguaggio tecnico; ergendosi uno sulle spalle dell'altro, i poeti formano una piramide il cui vertice si perde nel cielo...»); si capisce, quindi, l'intenzione di Sanguineti: mettere in corto circuito questo circolo vizioso.

L'altro livello di riflessione è implicito nella scelta stessa del linguaggio e si può semplificare in una frase che all'apparenza promette molto: nelle sue eterogenee esperienze la poesia specchia comunque la realtà, per cui la sua profonda crisi non è altro che una fedele testimonianza di un malore più grande, di una congestione che riguarda la società a produzione capitalistica, la natura stessa dei rapporti che abbiamo in ragione di tale sistema. L'impegno dell'Avanguardia, in nome di un mutamento dei rapporti dell'uomo con se stesso e con il mondo, mira alla distruzione di tutte quelle consolidate convinzioni che stagnano questa congestione, che non le permettono uno sbocco. Quest'ultima affermazione sottintende che l'Avanguardia è l'elemento propulsivo, che spinge in avanti, mentre tutto ciò che non è avanguardia è, in quanto tale, recalcitrante e trattiene la corsa. «Il problema – ci dice il nostro poeta – è quello di sviluppare a fondo le pulsioni anarchiche che sono alla radice, inequivocabilmente, di tutta la grande antipoesia di questo secolo che muore...».

È esaustivo questo discorso per capire la sostanza di Sanguineti? Credo proprio di no. Però è un buon quadro di riferimento, in cui i particolari non sono ancora delineati, ma le strutture forti ci sono già pallidamente tutte: ciò che lo interessa è che «tale contestazione, nell'atto stesso in cui si genera sul terreno estetico, mette in causa, immediatamente, la struttura tutta dei rapporti sociali». Non voglio qui addentrarmi nello specifico delle sue riflessioni, perché sarebbe un particolareggiare questo quadro, un definirlo nei dettagli, nelle trame più piccole; io, invece, voglio contestare proprio il quadro d'inizio, questa premessa con la quale Sanguineti parte ad approfondire il suo discorso. Io credo che alla base ci sia un problema di conoscenza, anzi, di amore (parola, questa, assolutamente improduttiva in coloro che percepiscono la storia, sia essa anche storia della letteratura, come contrapposizione tra chi si definisce innovatore e chi è considerato conservatore). È proprio, io credo, questa premessa che conduce sia a quel senso di "ingodibilità" di cui parlavamo all'inizio riferendoci alle sue poesie, sia a quel senso di gravosa "prevedibilità" del tutto, di cui parleremo dopo, che investe la sistematizzazione critica dell'opera di Sanguineti.

Questa, infatti, è stata finora e in sintesi la buona lezione che ho appreso e riferito. Questa è la buona lezione che ora vado per contraddire, ma non con i miei argomenti, ma con Sanguineti stesso. Sarà lui stesso a contraddire e confutare se stesso. Mi muoverò anch'io sui due livelli prima accennati: quello interno al discorso poetico, e quello più esteso che riguarda complessivamente il rapporto fra linguaggio e individuo.

Sono convinto anch'io, come lo è lo scrittore, che quando da prelinguistica un'esperienza si fa comunicativa, il linguaggio non è affatto neutro e impartece in questa trasformazione, non è un tramite "naturale". Il linguaggio specifica una determinata condizione storica, anzi, spieghiamo meglio, un linguaggio denota sempre una condizione di sistema, la quale produce per necessità in tutti gli uomini un comune assetto ideologico. Questa costituzione comune, questa imprescindibile ossatura negli uomini, se riferita al

nostro tempo, si può chiamare ideologia borghese. Il mio rapporto con una persona è in tutto determinato nella sua natura da questa ideologia. Per cui anche il modo con cui parlo o faccio esperienza di qualcosa è una manifestazione di questa impalcatura. Il mio grado di apertura e di lettura del mondo non è un grado “libero”, perché è condizionato da questa ideologia che si è ossificata nei miei comportamenti, determinandomi la natura dei bisogni che sento, i sentimenti stessi che provo. L’azione dell’Avanguardia, sia quella storica sia quella del Sessanta, centra sempre quel punto: smantellare tutti i presupposti con cui tale ideologia in poesia si è ossificata. Non esiste un bello assoluto: il bello viene ritenuto tale da un’induzione e un’educazione ideologica. Ciò che ha voluto fare, quindi, l’Avanguardia è un lavoro di “dimensionamento”, ha posto in discussione l’ovvietà di un pregiudizio, quello che vedeva nel poeta un individuo straordinario, colui che aveva uno sguardo più vero e più a fondo nelle cose.

Ma questo grandissimo tentativo di cambiamento è riuscito soltanto a livello teorico, cioè di pura poetica, di semplice intenzione. Infatti, come affronta operativamente, e cioè sulla pagina, Sanguineti tutto questo? Come risponde? Risponde in un solo modo, per me fallimentare: con l’intenzione di combattere il sedimento di ideologia borghese che abbiamo, crea un prototipo linguistico, ripetuto poi in mille varianti, in cui assembla materiali verbali presi dovunque o inventati da lui stesso; ma la sensazione finale, che è appunto l’“ingodibilità” citata prima, è quella di essere davanti ad un fedele sismografo che capta e trascrive gli impulsi, gli eccessi, le sovrapposizioni di senso, di suoni, che ci arrivano addosso. La sensazione è che si stia davanti o ad un sismografo o ad un gioco di enigmistica di cui non si vede il premio. È, quindi, una sensazione che non matura alcunché, che finisce lì. Dire, come hanno fatto molti critici, che *Laborintus* è una sincera trascrizione del caos contraddittorio della società capitalista, significa mancare di una domanda iniziale: a chi legge, questo sperimentalismo *che cosa* vuole consegnare? Poniamoci questa domanda, perché è essenziale. Infatti, far vedere attraverso la laboriosa combinazione di disparati linguaggi il presunto baratro dell’uomo moderno, non vuol dire affatto contestare un’ideologia, vuol dire soltanto esserne fedeli testimoni. È un modo forse intellettualmente stimolante di confermarla, l’ideologia, non di metterla in discussione. Gli assemblaggi verbali di Sanguineti hanno l’intenzione, così dicono, di darci testimonianza del caos che abbiamo attorno. Ma purtroppo non bastano né a darcene coscienza né tanto meno a stimolare una volontà di cambiamento. Tant’è vero che i *fans* più assidui di Sanguineti sono in buona parte quei critici che hanno fatto dello *status quo*, che Sanguineti contesta, il laghetto dove meglio si bagnano le gambe. Ma perché non basta?

Io credo che alla base di tutto questo ci sia un problema di conoscenza e di ciò che alla conoscenza subito umanamente si lega: la condivisione. In un saggio Sanguineti sostiene che l’Avanguardia si presenta come l’esperienza letteraria più innovativa e corrosiva. È con questa presupposta convinzione che, a mio parere, egli fallisce. Il processo di conoscenza, di qualunque natura esso sia, non può partire da una condizione di disparità umana: se il gesto che offro attraverso la mia poesia nasce dalla consapevolezza di una mia superiorità, ciò che offro non costruirà mai nulla tra di noi. Considerare la propria esperienza uno sguardo più lucido rispetto a chi si ha davanti, è una presunzione che rende inautentica e parziale tutta l’esperienza poetica. Qualunque esperienza (e lo dimostra il fatto che, per istinto, siamo portati a comparteciparla) nasce da un *humus* di identità, non di stacco. Il poeta che amo, infatti, pur nella sua sproporzione, non mi mette mai a disagio. Parimenti, invece, alla bella forma, che Sanguineti accusa, lo sperimentalismo avanguardistico nega qualunque possibilità di incidenza nelle cose per la propensione stessa a credersi avanguardistico, cioè a credersi, per una sorta di autoelezione, necessa-

riamente innovativo. La bella forma e lo sperimentalismo avanguardistico sono infatti modi diversi, ma uguali, di fallire. Non dico che sono sbagliati, ma, partendo entrambi da una presunzione, sono semplicemente testimonianze di una parzialità. E la parzialità, si badi bene, non è il contrario della totalità, è una mancanza di pienezza. La poesia, infatti, li aspetta altrove. Appunto dicevo all'inizio: finalmente trovai una poesia di Sanguineti che mi piacque. La trovai in *Postkarten*, raccolta poi in *Segnalibro*; ha un inizio così stupendamente semplice che subito fronteggia la consueta laboriosaggine delle sue poesie. Dice: «Ho insegnato ai miei figli che mio padre è stato un uomo straordinario». Ha un respiro limpido questo verso, non nasce da una progettata architettura o se lo fosse, sarebbe venuta di natura: sembra scritto da una genuina necessità di confidenza. La prima cosa che mi sono detto è che Sanguineti qui vuole dirmi qualcosa di importante per entrambi, infatti non sento alcuna frazione fra me e lui che l'ha scritto. Poi la sua poesia cresce e dice una cosa che è banale tanto più adesso, lì, nei versi, appare stupenda, e cioè «che tutti / gli uomini sono straordinari: / e che di un uomo sopravvivono, non so, / ma dieci frasi, forse (mettendo tutto insieme: i tic, / i detti memorabili, i lapsus): / e questi sono i casi fortunati». Le parole di questa poesia sembrano uscite di bocca, non hanno il penoso sovraccarico di uno scrittore che ti dimostra qualcosa, non c'è l'avanguardista che sbeffeggia i cantori: chi parla è semplicemente e spudoratamente un uomo. Qui è il Sanguineti che fa del processo di conoscenza un processo vero di condivisione, e quindi di autentica contestazione.

Ma questo discorso ci chiarisce un'altra cosa: quando veramente si vuole comunicare, nel senso proprio di “rendere comune”, qualunque diatriba tra le poetiche diventa subito di secondo grado. È la necessità interna con cui viene fuori tale comunicazione che sfonda i deboli confini di queste controversie. La poesia, infatti, esiste nella misura in cui riesce a far riconoscere questo terreno comune di identità fra gli uomini, che l'ideologia caratterizza in un certo modo, ma non esclude. La conoscenza che si forma sotto l'impulso della condivisione unisce non per similarità ideologiche, ma per affinità umana, come il Sanguineti di quella poesia. L'altro Sanguineti interessa la storia della letteratura, non me.

Ho avuto, infatti, l'impressione di una singolare comunanza fra tutti coloro che mi parlavano entusiasticamente di “quell'altro” Sanguineti: amavano la storia della poesia, non ciò che la poesia faceva negli uomini, amavano Sanguineti perché è stato un punto di snodo centrale per la storia della poesia, non lo amavano per ciò che ha cercato di far intravedere. C'è logica in tutto questo, ma non c'è necessità umana, non c'è incontro fra gli uomini, gli uomini in questo discorso si schivano. La sensazione che ho ricevuto dalle loro parole è quella di una gravosa e inesorabile prevedibilità, per cui qualunque esperienza poetica non è affatto l'esperienza di un uomo, che si innamora, che gioisce, che parla: è una sorta di prevedibile conseguenza delle esperienze poetiche anteriori: quella poesia è il necessario sbocco delle poetiche precedenti, come un'esperienza già predeterminata. Non ho sentito la critica come ampliamento del dialogo, con tutto quel che di non previsto porta con sé l'aprirsi all'esperienza di un altro uomo. L'immagine che ho avuto in mente è quella di un dottore che appena riconosce il male, sa già di quale famiglia sia e quale concausa l'hanno prodotto. E, infatti, parlano di Futuristi, di frammentismo vociano, di esperienza ermetica, come flussi che si giustificano e si motivano tra di loro, ma sono termini che non dicono di uomini, di sfide, di tempi. Parlano di realtà desublimata, parlano di un “Io” frammentario e detritico, «che vive il proprio esaurimento storico» (N. Lorenzini).

Ho chiesto a mia nonna come viveva il suo personale esaurimento storico, ma lei mi ha fatto una grossa torta di mele.

Marco Merlin

Dalla Neoavanguardia all'Avant-Pop

Poesia "sperimentale"?

Agli albori del 2004 è giunto il tempo di chiedersi se abbia davvero senso, in fin dei conti, parlare di poesia "sperimentale". La poesia non merita sempre, proprio in quanto *poiesis*, tale attributo? La formatività (con Pareyson: l'atto di produrre è insieme momento di invenzione; nel proprio farsi che l'arte trova, insomma, le proprie regole, che non le preesistono) non è carattere peculiare di tutta la poesia o, quanto meno, il carattere che maggiormente si è accentuato da Baudelaire in poi?

Concordiamo pertanto con Gianni Turchetta:

Perché sono profondamente convinto che, nell'era della modernizzazione e poi dei media, già da centocinquanta se non da duecento anni, la poesia abbia trovato il modo, nonché di sopravvivere, di vivere, spesso gloriosamente, proprio approfondendo la sua diversità. E questo è avvenuto perseguendo strategie formali che non è troppo azzardato definire, in un senso necessariamente largo, sperimentali: strategie propriamente avanguardistiche, ma, più ancora e più in generale, di trasgressione, di innovazione, di allontanamento dal «già noto» e dal «già usato» linguistici, di «disautomatizzazione» pressoché di ogni livello testuale¹.

In altri termini, oggi come oggi non possiamo che dirci tutti sperimentali, volgendo leopardianamente a considerare la strada percorsa dagli illustri predecessori. Del resto, «sperimentazione è quando si avverte una crisi tra il mezzo letterario e una realtà che si impone, nuova, non commisurabile allo strumento e che chiede a questo di rinnovarsi se vuole raccontarla»².

Celebrazioni non novissime

Queste riflessioni si impongono anche in virtù delle ultime celebrazioni della Neoavanguardia, in occasione questa volta del quarto decennio dalla costituzione del Gruppo 63. C'è da stupirsi, peraltro, dell'indomita capacità organizzativa di tale movimento, se è vero che ormai la trafia di rievocazioni è cospicua.

Questa volta, tuttavia, abbiamo il privilegio di assistere ad un evento editoriale di primo piano, vale a dire la riedizione dell'antologia *I novissimi. Poesie per gli anni '60*³.

Quali dati emergono dall'apparato introduttivo (ora arricchito ulteriormente da una *Prefazione 2003*) firmato da Alfredo Giuliani?

Ne propongo sinteticamente alcuni.

1) *L'imperativo di essere contemporanei*. I *Novissimi*, è chiaro fin dalla sigla, sfidavano «il deprimente tran tran del lungo dopoguerra»⁴ con l'intento di innovare a tutti i costi. Di più: a metà del Novecento avvertivano di essere al tramonto della modernità, anche se riconoscevano di non essere in grado di definire l'epoca in cui s'inoltravano. Affermazioni del genere diventano un *assist* impeccabile per i teorici del Postmoderno: Giuliani si mostra saggiamente scettico di fronte a simili categorie, anche se dà loro credito surrettiziamente. «Ci piaceva congegnare, da artigiani un po' matti del mestiere, nuovi orditi di parole e ritmi, nuove musiche. C'eravamo stufati della cosiddetta tradizione del Novecento, con la quale quasi tutti si aggomitolavano»⁵. Ma da quanto tempo si celebra il funerale del secolo scorso? Reduci da un convegno che abbiamo intitolato proprio *Dopo il Novecento*⁶, ci siamo anche interrogati sulla molteplicità di questi slanci rivoluzionari, in un'età convulsa e nevrotica che si manifesta ora con un volto poliedrico, dato dall'intrecciarsi di più tradizioni o tendenze (tra cui il medesimo antinovecentismo ovvero l'antiermetismo in senso lato). L'Avanguardia è una delle facce del poliedro: i superamenti

che teorizza risultano in fin dei conti parziali, come dimostrano i seguenti punti.

2) *L'istanza mimetica*. La poesia della tradizione ormai declinante su tonalità neo-crepuscolari pareva viziata da un anacronismo di fondo: non era più in grado di raccontare il presente. Tant'è vero che l'oscurità dei Novissimi veniva giustificata alla luce dell'imperativo di essere contemporanei: le loro poesie non andavano lette sul prototipo riconosciuto di poesia.

Il punto è che la poesia contemporanea non esalta il linguaggio dandogli una «forma» diacronicamente elaborata, bensì straniandolo dalle sue proprietà semantiche, lacerandone il tessuto sintattico, scomponendone l'armonia, e ricostruendolo in ordini provvisori violentemente sincronici. In maniera molto scorciata e riassuntiva, possiamo dire che per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo. Ciò non significa che il poeta ha fatto tabula rasa della tradizione: è il lettore timorato che ha il torto di connettere la tradizione con l'idea del dovere⁷.

L'ultima affermazione chiarisce la consapevolezza che, in fondo, la dinamica innovativa di cui si facevano carico non rifiutava veramente la tradizione: i Novissimi contestavano semplicemente un canone storico. La tradizione, infatti, è da sempre costituita tanto da atti di continuità quanto da atti di rottura, l'importante, semmai, è indagare ogni volta le ragioni dell'una e dell'altra.

Rivendicando una poesia che non fosse trascrizione naturalistica, ma esperienza creativa, il primato nei tratti di un testo veniva affidato alla struttura e all'invenzione linguistica. La poesia non riproduce il vissuto, ma si manifesta come un fare che riscrive la vita, la prolunga nella scrittura.

In altri termini: il primato della struttura, il suo porsi in luogo della rappresentazione, significa che la poesia, anziché offrirsi nel suo insieme come metafora del reale, si costituisce come un altro polo di quel mondo linguistico che tutti scriviamo vivendo⁸.

«Il problema è il realismo», afferma a tutt'oggi Sanguineti (si veda l'intervista di Gezzi su questo stesso numero). Siamo, a tutti gli effetti, *in pieno Novecento*.

Noi, che non siamo classicisti e nemmeno crepuscolari, abbiamo della vitalità un concetto linguistico che cercheremo di spiegare. Senza dubbio, in ogni epoca la poesia non può essere «vera» se non è «contemporanea»; e se ci domandiamo: – a che cosa? – la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi con i suoi segni inconciliabili⁹.

3) *Nichilismo dell'atto volontaristico*. Volendo ripristinare l'attrito virtuoso tra la memoria letteraria e il presente, il gesto di rottura dei Novissimi non si appoggiava su alcun «contenuto» ontologico: «la poesia deve porsi nel rigore dell'anarchia, quale estremo tentativo di conferire un senso all'insensatezza quotidiana. [...] Il non-senso è divenuto un materiale «iconico», come le madonne e gli angeli delle antiche Annunciazioni»¹⁰. La novità che contraddistingueva questi poeti era tutta nella poesia intesa come gesto (come fare, per ricorrere a formula cara a Porta), che tuttavia si astraeva nell'anarchia e pone, un po' aprioristicamente, il non-senso come proprio orizzonte. L'ineffabile cacciato dalla porta rischiava ancora di rientrare dalla finestra.

4) *Verso la prosa*. Le differenze tra poesia e prosa non sono di natura, ma «di destinazione e d'uso»: di questo tutti i Novissimi erano convinti.

5) *Definizione di una poetica (purché vaga)*. Tutta l'intenzionalità di questa poesia si qualificava in una poetica definita essenzialmente in questi termini:

Tre punti principali (interconnessi) vennero in evidenza: 1) la «riduzione dell'io» a soggetto critico, utente e antagonista di condizioni storiche determinate; 2) la «visione schizomorfa» della composizione (ossia l'intenzionalità alla forma scissa); 3) la *texture* metrica svincolata dalla misura sillabica e fondata sull'intonazione dei gruppi o nuclei semantici (un'altra misura,

non un verso libero)¹¹.

Se, per avventura, la nostra nozione di poesia divenisse tanto popolare da improntare il senso comune, «quant si poet» verrebbe pressappoco a significare: quanto sei incongruo, dissociato, schizofrenico (e balordo). Dal senso comune si potrebbe pur sempre risalire alla nostra idea della poesia quale mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato¹².

Considerate tali premesse, col senno di poi è facile capire come si sia potuti arrivare ad una perdurante Arcadia della sperimentazione, anche oltre i “nipotini” del Gruppo '93.

6) *Contiguità con la poetica orfica*. Siamo poi così tanto distanti dalla poesia innamorata? La domanda sorgeva già in riferimento al punto 3, ma anche qui, perché il quesito non paia una *boutade* (piuttosto, una provocazione), citiamo ancora Giuliani:

Non vorrei dare l'impressione di voler sprofondare il lettore nella mistica e nell'ineffabile. Il linguaggio è certamente un'elaborazione razionale, ma la sua materia è psichicamente e ideologicamente indistinta, deposita sedimenti sociali di ogni provenienza, è insufficiente e discontinua, inerte o in stato di sobbollizione, putrefatta o cristallina; questa materia ingannevole (cosa, sentimento, nesso, idea, nozione, archetipo, gioco) il poeta coltiva, sceglie, manipola senza riguardo per una pre-verità che essa possa contenere¹³.

L'invito è quello di tornare a sfogliare le pagine di «Niebo», a riscoprire le sorprendenti contiguità fra gli esordi di poeti come Conte, Cucchi, De Angelis con la sperimentazione avviata dagli Avanguardisti, soprattutto con il versante portiano di tale ricerca. Altrimenti, più comodamente, si prenda visione dell'inossidabile esperienza di «Anterem» (il cui nome, lo ricordiamo, enuclea il disinteresse per una verità che preesista, che sia *in re*, in quanto inessenziale al lavoro poetico), rivista ancora oggi fedele ad un anacronistico connubio di ricerca orfica e materialistica.

7) *Da una costola della poesia pura*. Stiamo correndo sul filo del paradosso? Può darsi, ma è indubitabile il richiamo a Rimbaud e a Mallarmé cui fa appello Giuliani, appropriandosi della stessa genealogia ermetica: «Questo libro [...] era un salto dalla preistoria del “moderno” alla contemporaneità pura e semplice»¹⁴. E si tratta, si badi, di un gesto a-ideologico:

Il fatto che non proponessimo una poesia «ideologica» era accuratamente calcolato: mostrando che non si può fare poesia pensando nella direzione della poesia se non come tecnica, lasciamo aperte all'ideologia, o, come dice Sanguineti, al linguaggio-ideologia, tutte le strade. E proprio su questo punto, che a qualcuno pare dolente e che a me sembra pacifico, bisogna aggiungere che non proponevamo neppure una «poetica» univoca. La poesia deve consegnarsi nuda al linguaggio, non rivestirsi dell'ideologia; e, quali che siano i suoi interessi politici o sociologici, il poeta deve anzitutto studiare gli influssi, i segni, le ferite che quel linguaggio fa su di lui. Ciò permesso, ognuno di noi aveva, e ha continuato a sviluppare, una propria idea sulle funzioni «strutturali» (NON contenutistiche) dell'ideologia. Per mio conto, credo semplicemente che essa faccia parte del materiale da costruzione¹⁵.

Terza ondata? L'Arcadia della ricerca

Per quanto riguarda il Gruppo 93 (ma la denominazione più appropriata è quella proposta da Tommaso Ottonieri, che parla di *Avant-Pop*), vale l'osservazione di Luperini (centrata in verità sulla prosa, ma estendibile alla poesia):

L'avanguardia si caratterizza per alcuni aspetti decisivi: 1) la consapevolezza teorica (espressa magari attraverso “manifesti”, prefazioni, riviste ecc.); 2) la compattezza di gruppo; 3) un atteggiamento di rottura provocatoria contro il pubblico, il mercato e il museo; 4) la volontà di produrre il “nuovo” e dunque la polemica contro la tradizione. Ebbene, questi aspetti mancano del tutto nella cosiddetta neo-neoavanguardia. La «terza ondata» è un'avanguardia di cui nessuno si è accorto; il che per un'avanguardia sarebbe strano alquanto. Nessuno, nemmeno i prota-

gonisti: infatti i giovani che Barilli considera hanno sempre platealmente ignorato la questione dell'avanguardia o, quando, molto raramente, l'hanno considerata, come nel caso di alcuni dei principali esponenti del Gruppo 93, l'hanno fatto solo per negare di essere autori di avanguardia e anzi per affermare l'impossibilità dell'avanguardia oggi. Potremmo dire altrettanto per Martinetti o per Sanguineti, per citare due campioni rispettivamente della prima e della seconda ondata? Inoltre l'avanguardia è sempre un fenomeno internazionale. E se una tendenza internazionale si può, forse, intravedere dietro Scarpa e Nove, Ottonieri e Ammaniti, Vinci e Brizzi, Ballestra e Santacroce, Voce e Mozzi (le coppie sono assortite, come si vedrà, con qualche malizia), rimanda piuttosto alle poetiche del postmodernismo, che nascono però dalla consapevolezza della fine delle contraddizioni e dell'impossibilità delle avanguardie¹⁶.

È un dato di fatto che non richiede documentazioni la tendenza a liquidare rapidamente tale movimento (all'esterno dello stesso, s'intende), come se si trattasse di un'inconsapevole retroguardia incapace di affrancarsi dall'ombra dei predecessori, più celebri e più bravi tanto sul piano organizzativo quanto sul piano prettamente poetico. Crediamo, anche in considerazione di tutto ciò, che ora sia invece opportuno rileggere il fenomeno e, soprattutto, alcuni dei suoi attori, in modo meno sbrigativo.

Per rendersi effettivamente conto, tuttavia, di come tale esperienza abbia in seguito generato una sorta di "arcadia della poesia di ricerca" si potrebbero prendere in esame diverse pubblicazioni antologiche, ma più comodamente mi limito a invitare il lettore a cercarne su Internet, sul sito <http://www.cirps.it/risorse/poesia>. La vasta costellazione di voci che in queste pagine si spalanca davanti agli occhi non rifugge da una certa pedanteria: a parte i molteplici autori (e il catalogo non è affatto esaustivo!), il sito si può navigare anche sulla scorta di una brava introduzione che spiega "perché leggere un testo poetico" o "che cos'è la poesia di ricerca" o "qual è, a grandi linee, la sua storia". E da ogni pagina si può passare alla spiegazione dei concetti chiave della poetica di ricerca, attraverso i *link* che illustrano che cos'è comico, il plurilinguismo, la poesia visiva, il non senso, lo straniamento, e così via. Non mi soffermo a raccogliere dalla galleria le varie amenità che il lettore cercherà da sé, scoprendo persino pose veramente neofuturiste che lasciano alquanto perplessi.

Oltre il gruppo 93, una vaga costellazione

Il campione indiscusso fra gli autori delle ultime generazioni presente in queste pagine è sicuramente quel Tommaso Ottonieri autore anche del saggio *La Plastica della Lingua*¹⁷, cui talvolta faremo riferimento (nonostante il linguaggio esoterico e spesso veramente illeggibile che contraddistingue il volume). Qualche parola andrebbe spesa, in verità, anche per Giuliano Mesa, uno dei più "talentuosi" e sottostimati di tale linea.

Il nostro discorso, tuttavia, vuole aprirsi per sondare, a grandi linee, diversi esempi che, se a rigore non possono venire rubricati entro l'unica scia aperta dalla Neoavanguardia, in qualche modo vi si riconnettono, sviluppandone in modo originale le eredità.

Ci occuperemo quindi anche di Aldo Nove, Rosaria Lo Russo e Luca Ragagnin.

A parziale, introduttiva giustificazione di tale raggruppamento si richiami l'esperienza della collana diretta giustappunto da Aldo Nove per Bompiani, «inVersi», che ha ospitato, ad eccezione di Mesa, gli autori testé citati, ai quali aggiungeremo, infine, Gabriele Frasca, autore iscrivibile pure sotto sigle differenti (per esempio il neometricismo in voga).

In ogni caso, per identificare un nucleo primario comune a questo gruppo, si riprendano le espressioni di Romano Luperini spese come contributo teorico all'antologia *Poesia italiana della contraddizione*, che rappresentò l'antefatto del gruppo 93:

il gruppo è compatto almeno su un punto: quello della negazione della tradizione simbolista e postsimbolista e delle sue attuali propaggini, vale a dire – il che non è poco – del filone princi-

pale della lirica italiana (e non solo italiana) dalla fine dell'Ottocento alla metà di questo secolo. Di più: da parte di quasi tutti questi poeti è posto in discussione lo statuto del soggetto lirico [...]»¹⁸.

Queste asserzioni, per quanto ancora generiche, sono senz'altro valide pure nel nostro caso, mentre maggiori dubbi ne suscitano altre («la frattura che pure contrapponeva il gruppo di *Officina* a quello dei "Novissimi" sembra superata. Se del primo si riprendono infatti la tendenza alla progettualità e alla narratività e, talora, la tendenza a una dimensione etico-politica, del secondo si recuperano lo sperimentalismo linguistico, l'abbassamento ironico e realistico, il gioco del *collage* e del montaggio, l'apertura all'onirismo», anche se la differenza con questi punti di riferimento è marcata dal fatto che oggi i poeti si riscoprono «senza più i sostegni ideologici e politici del passato»¹⁹).

Si ribadisce però che, alla nostra altezza cronologica, il peso della contestazione implicito nell'autodefinirsi "avanguardia" o comunque nel riconoscersi entro un alveo di poesia sperimentale risulta, invero, meno importante del fatto di richiamarsi, appunto, a una particolare tradizione, a un filone tipicamente novecentesco (si pensi in particolare al *joycismo*) che chiama in causa tanto modelli nostrani poco acclarati ma strategici come Emilio Villa ed Edoardo Cacciatore (imprescindibili soprattutto per la linea romano-napoletana) oppure di calibro internazionale come Beckett (e tutti gli altri esempi delle neo-avanguardie europee postbelliche).

Detto questo, il punto di partenza per ogni epigonismo neoavanguardistico resta la netta contrapposizione alle poetiche neoromantiche, che si erano affermate in particolare negli Anni Ottanta.

Tommaso Ottonieri

Se uno dei dettami della poesia di ricerca è confrontarsi con la cultura di massa, nulla risulta più adatto del tormentone di Sanremo (o, più in generale, del mondo della musica di consumo, come accade nel caso analogo di *Nelle galassie oggi come oggi*²⁰). L'esordio poetico di Tommaso Ottonieri, proveniente dalla "Terza Ondata" del Gruppo 93, avviene proprio con *Elegia sanremese* nell'ambito della famigerata ed effimera esperienza della collana «inVersi», curata da Aldo Nove per i tipi della casa editrice Bompiani (serie di testi avanguardisticamente studiati nel formato e nella grafica). Il CD allegato al volume (una delle caratteristiche della collezione) esemplifica bene l'essenziale valore performativo di questa poesia, tutta giocata sulla citazione dal repertorio musicale nazional-popolare, sul motteggio delle movenze da canzonetta («*Parlano d'amore tutti tulli- / tulli-tulli-tulli-pan*»), dei ritmi, delle pose vocali che ricorrono a frequenti troncamenti, a inversioni, a calchi stereotipi, in una tensione a esibire forme chiuse nell'atto stesso di aprirle (sulla scia del poeta Edoardo Cacciatore, di cui Ottonieri ha curato il volume postumo *L'esse blesa*²¹). Le percussioni ritmiche e acustiche che esasperano l'aspetto plastico della lingua e il rimbalzo della citazione nella memoria, con l'effetto di armonia o interferenza che ne deriva, sono tesi a far pullulare la materia posata in una forma comunque eclettica, sciupata da feroci sprezzature, in particolare certi "a capo" del tipo «sai per sai per sai per / ché mi piaci», o futuristici effetti tipografico-lessicali che vanno dall'«&» per la congiunzione alla mimesi – banale – dell'oralità: «*vooorrr- / tiii / caaa / nnn / dooo*».

Il passaggio dai versi delle prime sezioni alla prosa dell'ultima risulta naturale, per quell'effetto di indistinto generato proprio dall'andamento sincopato (scontato il richiamo al *rap*) che si autorigenera a partire da qualsiasi spunto fonico senza soluzione di continuità, vale a dire senza ipostasi testuale, ultimo residuo auratico della letteratura.

Prosa e poesia sono esperiti dall'autore con un unico approccio. In entrambi i casi il testo è animato da una simultaneità di aperture discordi, su registri diversi che esaltano (citiamo direttamente dalla pagina *web* del sito indicato) le tematiche «dell'infanzia, della materialità del corpo, dell'immaginazione primaria (e quasi della fantasia intrauterina)».

Il perpetuo movimento della parola dovrebbe esprimere energia mimetica, ma rischia nel complesso di sguazzare nella stessa poltiglia massmediatica (si indica sempre la *palus putredinis* sanguinetiana come nobile origine) senza sapersene riscattare. Si tratta del «programma "situazionale" delle avanguardie o di una fuoriuscita dall'estetico, di un autosuperamento dell'arte (autosuperamento dell'opera) nella presenza, nella vita...»²², che trova probabilmente un emblema compiuto nella protagonista del romanzo *Crema acida*, Nunzia Orfica, che si aggira in una discarica virtuale. L'irrisione dell'ispirazione romantica, qualora riuscisse nel proprio intento di completa desublimazione dell'arte, annullerebbe l'arte stessa: al posto della poesia avremmo solo "testi", indistinguibili dall'universo mediatico in cui si inseriscono senza pretese.

Per restare all'*Elegia sanremese*, ci si può domandare come certe elucubrazioni, per esempio quelle intorno ai Jalisse, debbano risultare emblematiche, partendo dalla loro stessa intenzione polemica. Al di là del dilemma costitutivo, le soluzioni più felici paiono estemporanee ed effimere, l'immaginario poetico resta aperto, non coagula, malgrado il ritorno di *flash* distintivi, su tutti quelli erotici o comunque con forte richiamo alla corporeità (si tratta di un altro tratto distintivo della poesia d'Avanguardia). L'esito è paradossale: la mimesi del reale, di un reale interpretato alla luce di una completa dissacrazione e aderenza al vero di una visione materialistica, conduce alla stesura di testi in cui il peso referenziale passa in secondo piano rispetto alla loro intrinseca letterarietà e includiamo in tale letterarietà la stessa poetica di manipolazione di materiali dell'immaginario comune, percepita presto dal lettore come maniera.

L'autore è perfettamente consapevole di ciò:

Innervata di ritmi e stili velocissimi, sembra una poesia che scrive, di nuovo, il contatto, la strada. Deviante, «creativa», ricca di sorprese e di sottocodici tutti da decrittare o anzi da godere nella loro perfetta, imprevedibile autoreferenzialità/irrelatezza: proprio come negli iperspazi comunicativi su cui, nell'aperto, («keep in touch!»), *battendo* il tempo, ci teniamo in contatto²³.

Il fondo indistinto implicato da questa voce poetica e dai materiali che offre quasi nel segno dell'ideale reversibilità (suggerita da iterazioni e variazioni *ad libitum*) o malleabilità plastica è confermato anche dal successivo *Contatto*²⁴, che giustappunto si presenta come forma provvisoria di un'opera perennemente *in fieri*, non fissabile, che comprende testi elaborati dal 1979.

Siamo dunque consapevolmente nel flusso indistinto («ascolta: di continuo tutti noi siamo toccati», afferma Ottonieri, «da eventi – cose – corpi – che modificano in noi la percezione degli eventi – delle cose – dei corpi») che tende all'insignificanza. L'unica possibilità è giustificare tale pratica alla luce di un programma poetico: eccoci alla teorizzazione di una poesia «trash'endentale»,

in cui la parola poetica possa annullarsi per quanto ha in sé di iniziatico e di elitario, anche di (presunto) durabile, e possa offrirsi in qualche sua deperibilità esagitata, nella devastata casualità in grado di trasferire di trascendere verso altra mondanità, quasi una plastica mentale, fino alla polpa più consumabile, alla consumazione del consumo. E, per vivere, questa parola *poetica*, sia in grado di deprezzarsi²⁵.

Si tratta, è chiaro, di una poetica capziosa che indica la morte dell'arte, compartecipe della poltiglia massmediatica e delle leggi del mercato, come necessario passaggio per la sua palingenesi.

Della marmellata megacomunicativa: tutti a rappare, l'*irritualità* che diede origine a questo stile, ridotta al pastone di un rito... – In verità, questa pulsazione basilare, nella sua chiave *hip-hop* che domanda attori più che ricettori (attori per incidere per riscrivere il *corpo della città*), questa pulsazione contenne in sé, fino a un certo punto, qualcosa di selvaggiamente inomologabile: una «irriducibilità» che la fece – ancor più che estetica – linguaggio o meglio, *azione* comunicativa.

La verbalità *hip-hop* il suo recitativo sincopato sfondava cioè lo schermo del testo, per prodursi in/mediatamente come *azione*. Testo-azione: la cui pronuncia rotta innaturale fosse la chiave stessa che aprisse una forma nuova e forzante di naturalità, ove lo spazio riscritto della comunicazione (*il corpo*, ecco, della *città aperta*) divenisse paesaggio, divenisse *natura*. La scrittura orale del rap conteneva in questo una immediata valenza collettiva: epos contemporaneo, per cui a parlare non fosse tanto la voce d'un *poeta*, ma la *natura* in sé, e il poeta (il *rapper*) più che autore fosse l'esecuzione d'un paesaggio-in-atto²⁶.

Siamo al misticismo di chi si oppone ad ogni mistica: nell'indistinto la catena di immagini che regna sovrana è il liquame – liquido amniotico – acqua – sessualità, buona per tutti gli usi.

Non è un caso che il tema esplicito della *plaque* più recente (sorta di monologo delirante)²⁷ sia l'acqua, scelta quale epifania dello scorrere di ogni cosa. Il testo, ancora una volta, è, secondo le parole dell'autore, una «versione rimissata e nuovamente messa a fuoco (restituita dunque alla sua fluidità, rivedibilità, non-finitezza)» di un testo della fine degli Anni Settanta.

Che tale insistenza su testi datati sia la più efficace smentita della stessa tensione al superamento dell'estetico e della poetica dell'autore?

Aldo Nove

Com'è noto, Aldo Nove è il secondo pseudonimo adottato da Antonio Centanin, che esordisce come poeta nel 1989, con il nome di Antonello Satta Centanin (Satta è il cognome materno), pubblicando il volume *Tornando nel tuo sangue*²⁸. Uno dei suoi padri putativi letterari è Franco Buffoni, al quale è infatti dedicato il volume, ma il poeta che maggiormente influisce sulla sua ricerca è Milo De Angelis, per altro firmatario della controcopertina. L'intonazione predominante del libro è tragica, i testi si stagliano su uno sfondo di concentrazione lirica tanto da risultare spesso ermetici, tesi alla ricerca di folgorazioni memorabili e perentorie oppure pronti a registrare frammenti di dialoghi o affermazioni sospese in un contesto ambiguo. Le movenze testuali ricordano libri come *Millimetri* e *Distante un padre* per l'eclettismo sorvegliatissimo che propone versi brevi e lunghi, “a capo” che violentano la sintassi, improvvise cesure del respiro; a tratti sembrano persino riemergere accenti ungarettiani («Incedere che non so / umano / ci sottende // al buio, ci dilania»), probabilmente filtrati dalla lettura di Celan (cui è dedicato un testo). L'ossessione per le date (giusto la poesia dedicata a Milo De Angelis si intitola *L'accento delle date*) o per le ore (*Le dodici e ventuno* o *Un'ora precisa* sono titoli esemplificativi) diventano il sintomo della ricerca lirica spinta al massimo grado di esistenzialismo: ci si inabissa nell'*hic et nunc* senza compiacimenti sentimentali, quasi con cinismo – alla maniera, appunto, di De Angelis – e con tanta forza da sfidare la logica comunicativa, spesso messa in scacco da affermazioni apodittiche: «così che / in ogni cosa segretamente stava / la galassia».

Vero è che già in *Tornando nel tuo sangue* (il titolo è un riferimento alla figura materna, al tema capitale della riappropriazione dell'origine) accoglie poesie che rivelano la presenza di un'altra pronuncia, che punta sulla chiarezza comunicativa e su un'intonazione talvolta alta e lirica talvolta bassa e ironica e che denuncia l'impulso a dissacrare la poesia stessa. Sembra anzi che il poeta cerchi lo *shock* fra un'idea di scrittura ancora

radicata nel sublime e il confronto con lo squallore della realtà quotidiana: viene in mente la dinamica di reazione all'aura poetica dannunziana tipica dei Crepuscolari («il problema è vivere bene, anche / pagare la tassa di successione», si confida nella poesia introduttiva del volume). Il testo che esprime compiutamente tale apertura è *O lapide*. Già il titolo, per l'enfasi del vocativo e per il simbolo attivato, con tutte le suggestioni che esso si trascina (la poesia come monumento perenne, ridotto nel tempo presente a totem nostalgico), tradisce l'impulso che anima il testo. La citazione introduttiva è tratta dal componimento più celebre di Giovanni Giudici (il richiamo all'area crepuscolare, quindi, rimane per ciò stesso giustificato), *Una sera come tante*. I versi sono stati estrapolati sotto l'ipnosi provocata, appunto, dal dato crudamente realistico, grezzo, impoetico per eccellenza, benché pronunciato in una posa sintattica persino manierata: «i bambini si sono addormentati, / e dorme anche il cucciolo i cui escrementi / un'altra volta nello studio abbiamo trovati». La poesia in questione si sdipana in quattro pagine con noncuranza, senza particolare tensione compositiva. La tenuta è data appunto dall'intonazione "vocativa", dalla pronuncia quasi di preghiera, inizialmente del tutto consona al timbro "deangelisiano" anche per la forza visionaria di alcuni passaggi ellittici, che innestano "per sghimbescio" nuovi attanti e nuove immagini: «Bambini come siete belli e / come nascete adesso, dallo squillo / più donna / e un grumo, cercando / di contenere la recinzione, / mentre un caldo arginava, / di stanza in stanza, / settembre, / gambe». Nel suo percorso, tuttavia, la scrittura si fa sempre più vorace e i *realia* chiamati in causa danno sempre più credito alla piega crepuscolare-giudiciana («O lapide / gesù, nel paradiso / untuoso dei bollettini cristiani della / nonna come crescevi / nel suo suicidio gentile, fatto / di pere cotte e preghiere / con l'urinale per la notte»), fino a permettere lo sbocco finale della pronuncia, che si fa disinibita («O lapide puttana / e leccata mentre pensava la tariffa» ecc.) e magari "politica", rimettendo in discussione la tenuta complessiva. Questa infrazione di registro è poi ripetuta e raggiunge il culmine nell'ironica e volutamente dissacrante citazione di Mario Luzi: «O lapide pettegola della Verità / come sei pesante, / ordinata, imbellettata / come una poesia di / Mario Luzi». Qui il poeta fiorentino è preso a personificazione e bersaglio, appunto, della poesia sublime, estremo opposto al Giudici che torna nel finale per rispondere alla sua stessa citazione: «O / Giudici, quanto dura / nei secoli / quella cacca sul tappeto?» (e non sfugga quel «nei secoli» che riattiva tutta la valenza simbolica della «lapide / poesia che passa / alla storia», degradata fino a ridursi a «escremento»).

Malgrado questi testi siano tutti concentrati all'inizio del libro, al momento questo differente versante della ricerca di Aldo Nove rimane subalterno rispetto al primo (orfico, se vogliamo, ma solo per intenderci), vuoi per la quantità dei testi, in un libro per di più giovanile e quindi mosso da tensioni non ancora assorbite in una cifra stilistica matura e uniforme, vuoi per la sensazione che tale dissacrazione non è ancora portata alle estreme conseguenze: si tratta, insomma, di infrazioni che rientrano ancora, paradossalmente, sotto il magistero deangelisiano: si veda come anche nei testi di quest'ultimo l'improvvisa irruzione di un elemento bruto, impoetico, discordante rientri nella quota di sprezzatura prevista dalla sua poetica. Si può citare a tal proposito la poesia *Bolletta dell'Enel*, che segue *O lapide*: l'inizio "basso" («Adesso è questa / bolletta dell'Enel») viene presto corretto e deviato verso un finale asciutto e drammatico («dove il deserto è una goccia / che dall'infanzia prorompe / in questa cucina»). Un puntello che avrà certamente agito su questo particolare aspetto (l'irruzione dell'elemento quotidiano, di quello che in seguito diventerà la poetica della merce) sarà stata indubbiamente la lettura di Giovanni Giudici, ma questo conferma, appunto, che la dissacrazione della poesia non si spinge oltre ad una calcolata soglia ironica, oltre uno *shock* produttivo.

vo all'interno di un'idea sublime della poesia non ancora delegittimata.

Il successivo *Musica per streghe*²⁹ rappresenta un passaggio evolutivo, a giudicare dal tenore complessivamente più coerente, improntato ad una maggiore trasparenza comunicativa, pur in un tono fermo – non estraneo, per altro, alla cultura lombarda che ne rappresenta quantomeno il contesto – e a tratti venato di qualche punta moralistica ancorata ad una poetica delle cose e della realtà sociale (come nella poesia *Negro*), tant'è vero che la voce dell'autore è prestata a figure di un ideale coro (figure anche femminili, come nella poesia *Un'altra sigaretta, un mezzo cielo...*: fin quasi agli ultimi versi di tale poesia l'identità dell'io testuale non era stata ancora seriamente posta in dubbio). Anche la posa dei testi è meno inquieta, mentre lo sfondo, rappresentato dalla città di Milano, contribuisce a conferire coerenza immaginifica.

La matrice deangelisiana (si pensi ancora a certi attacchi, del tipo «Chi muore è volgare»), che resta sostanzialmente confermata, spiega qualche deriva surreale (o fiabesca, per tornare ai termini della prefazione di Marano), esemplificabile in particolar modo con *Le camicie stirano gli abissi* («Segnando / la via Caronte ride, / ma s'innamora presto di una voce / di gelataia, / e spera di sposarla. // Nell'Acheronte / passano battelli / che mio nonno / buttava dentro il camino. / Bruciavano le suore che parlavano di razzi e scudetti...»), che si chiude comunque con un motto preciso: «In questo post-elettorale caos / cercavo di non perdere la calma, / tenevo bene stretto il portafogli».

Fin qui una poesia, per altro molto bella, come *Tornare*, composta nello schema del sonetto, rappresentava un *unicum* formale. Con la breve silloge *La luna vista da Viggiù* pubblicata nel *Quarto quaderno italiano di Poesia contemporanea*³⁰ e composta in gran parte da un'antologia di testi delle prime due raccolte, assistiamo invece ad un assemblaggio eterogeneo dal punto di vista formale (oltre a diversi componimenti in forma chiusa, troviamo alcune prose) e spiazzante soprattutto dal punto di vista tonale: compare infatti quel filone epico-pornografico (si vedano *La scoperta della pornografia*, *Dove nascondevo i porno*, *Come rubare «Anal sex» all'edicola*) che probabilmente ha connotato il personaggio di Satta Centanin, ormai pronto a diventare Aldo Nove (ricordiamo il fortunato, ed effettivamente godibile, esordio in prosa di *Woobinda*³¹) e guadagnarsi un posto (costruendosi una maschera-personaggio?) nel contesto della giovane narrativa, tra «cannibalismo» e «pulp».

Potrà trattarsi anche di una maligna coincidenza, ma la contiguità di testi come *Sacrestano* e *Pasqua* pare appositamente congegnata per giustificare lo scivolamento verso il registro scopertamente parodico, che rappresenta la novità fragrante nella ricerca di Aldo Nove, sulla base della piattaforma metrica. È come se il poeta sentisse il bisogno di controbilanciare l'uso del repertorio metrico più frusto con il ricorso a una materia scabrosa: qualcosa di ben più spinto della “gestione ironica” di giudiciana memoria. La poesia *Sacrestano* si sintonizza ancora su un timbro del tutto serio, mentre *Pasqua*, che chiude il primo verso su un termine già usato nella stessa posizione strategica nel testo precedente, «oratorio», scivola a piè pari, complice la rima questa volta con «obitorio», verso il registro “comico”, anche sulla scia dell'impulso narrativo. E l'autore ci prende gusto, fino ad apparecchiare tutti gli elementi della nuova poetica: la rappresentazione degli oggetti diventa feticismo della merce, la tensione moralistica si fa sarcasmo divertito, le strutture chiuse si trasformano da strumenti di addensamento a supporti potenzialmente espandibili a piacere per contenere la vena affabulatoria, lo sfondo lombardo – avvertito forse come “esausto” – cede al piacere liberatorio del confronto con la cultura *pop* e la poesia ora viene veramente dissacrata. L'effetto è ovviamente quello di uno *shock* disorientante al limite della delusione, per chi finora aveva immaginato ben altri percorsi, ma anche di una sorta di piacere della demistificazione e di consenso per alcune tematiche

(l'educazione sessuale dell'adolescente) che finora avevano trovato poca legittimazione nella letteratura "alta". Tuttavia, questi ultimi esiti positivi risultano piuttosto effimeri, come ci si trovasse di fronte a un inevitabile declassamento all'interno di un genere costitutivamente subalterno, non certo disprezzabile, ma per sua stessa natura in grado di brillare di riflesso, sfruttando l'effetto parodico (di corrosione ironica) rispetto al genere letterario maggiore (contemporaneo o meno; si pensi alle ottave "ariostesche", al lessico e alla sintassi aulici di *Come rubare «Anal sex» all'edicola*).

Ci troviamo di fronte ad una svolta radicale e irreversibile oppure al procedere lungo due piste parallele che si affiancheranno anche in seguito? O, ancora, esiste la possibilità di trovare una qualche sintesi tra i due versanti poetici, tra Antonello Satta Centanin e Aldo Nove? La recente pubblicazione dell'antologia *Fuoco su Babilonia!*³² (il titolo, tratto da una canzone di Sinéad O'Connor, punta evidentemente dritto al cuore della cronaca contemporanea), che, pur presentando testi non compresi nelle uscite qui prese in esame, resta bloccata entro gli estremi cronologici 1984 e 1996, non scioglie questi dubbi, anzi li rafforza, malgrado l'effetto equilibrante delle scelte e dell'apertura con testi in metro tradizionale, che costringono a retrodatare la "maniera comica" emersa compiutamente solo a metà degli Anni Novanta. I poderosi apparati critici che irrobustiscono il volume (l'introduzione di Pagliarini, la postfazione della curatrice Gemma Gaetani, leggibile anche in un'anticipazione sulla rivista «Poesia», l'appendice che ripropone le pagine critiche di Milo De Angelis e di Franco Buffoni) forse rappresenteranno in modo meno temporaneo l'aspetto ironico dell'operazione, ma attualmente c'è da credere, considerata la parte ricoperta da Aldo Nove nello strano caso del volume di *covers Nelle galassie oggi come oggi*³³, che l'autore sia intenzionato a prendere ancora sul serio soprattutto il versante goliardico della sua ricerca.

Rosaria Lo Russo

Nell'introduzione a *Vrusciamundo*³⁴, secondo libro di Rosaria Lo Russo dopo *L'estro*³⁵, Francesco Stella ha indicato con esattezza nella vocalità e, quindi, nella «corporalità», il «principio costitutivo» dell'opera di questa autrice:

Ne nasce una poesia recitativa, uno stile che presuppone la scena (cioè un corpo in uno spazio) e anela a crearla moltiplicando le rifrazioni della parola, producendo con l'alternanza dosata dei toni una prospettiva acustica, una profondità mentale. Teatro della poesia come sdoppiamento del soggetto, attore-ascoltatore della sua voce³⁶.

Ci troviamo quindi di fronte a una parola tesa alla *performance*, a una scrittura che vuole essere gesto e che si qualifica per la forza espressionistica con cui centrifuga molteplici registri e temi: l'infanzia, con il suo repertorio di personaggi e di ritmi da filastrocca, che trasfigurano tanto la reale biografia dell'autrice quanto l'immaginario fumettistico e fiabesco (con la galleria di vari personaggi: il Signor Coniglio della favola d'Alice, Pinocchio e la Fata Turchina, Topo Gigio, Barbablù), piegato però più verso l'incubo che l'idillio («'l'amia l'è mure fatina / condensa di piccola tremenda ferocia, / n'occiolo di tutti i colori / va' via dalla poltrona, / non mi fissare / con quell'occhio / da cartone animato, / va' via / strega di Biancaneve!''»); la diffusa sensualità («Dal basso all'alto / toccami!») protratta fino all'eroticismo esplicito («Ché son di lei stessa / che vorrebbe saziarsi di me stessa / se ne trovasse il modo ermafrodito») che si riannettono forse a una linea volutamente femminile della ricerca letteraria («il suo lessico carnale» osserva sempre Stella, «si oggettiva in mitologie personali del corpo femminile, trasfigurazioni dei riti di passaggio – adolescenza matrimonio filiazione»); i riferimenti al prontuario televisivo-cronachistico («Quando morì Stefano Casiraghi / in un

banale incidente di off shore»; «non potesti vedere la trecentosettantesima / puntata di *Beautiful* / [...] / *Ridge* son le catene montuose / *Thorne* è la spina d'un fiore / *Brook* un gaio ruscelletto») e commerciale della società dei consumi («rice Krispies croccante»); il tema del sacro, che abbraccia soprattutto le figure del Cristo e della Vergine, tra rivisitazioni dettate dall'iconografia reale, e specificamente fiorentina, o sulla scia della rivisitazione dei mistici («Il Mascolino Arcangelo / del Dio degli Eserciti / mi spalancò la porta»); l'intreccio di citazioni che spazia dai poeti ai mistici, da *topoi* stereotipati («E v'andavate così / salutando i vicini, / a miracol mostrare») a luoghi precisi di un percorso di rilettura personale (*Gaiezza Mala* si apre per esempio con una frase di Giordano Bruto «*L'autore, se voi lo conosceste / direste c'have una fisionomia smarrita...*») e che definiscono un repertorio più o meno occulto di cui ci si appropria bellamente spesso senza renderne ragione attraverso le note; l'esibita poetica del cibo e dell'alimentazione («Oh cuor di noce / cuor di nocino, / oh dolceamaro!»); le forzature onomatopoeiche («brr brr», «e pss pss») già incastonate in un tessuto espressivo tendente al pluringuismo («Don't ravish me / no more no more / piccinedda»), più per le caricature toscane e calabresi (o più genericamente meridionali) che per le inserzioni da altre lingue, pur presenti (l'inglese, e ricordiamo che l'autrice ha tradotto le americane Anne Sexton e Sylvia Plath; il francese, ma soprattutto il latino ecclesiastico); e si tace, in tutto questo, del procedere, entro una fluenza versale sciolta, adagiata per lo più in versi brevi, dei continui contrappunti fonici, paronomastici o allitterativi, che mantengono alta la temperatura di questa «lingua estrema», «tirata alla radice», come afferma la stessa poetessa (o poetrice, come forse preferirebbe essere chiamata), anche quando si sporca raccogliendo materiali tanto eterogenei, con una voracità mimetica che si vorrebbe comico-realistica pure quando si fa letteraria e manierata («ti extollo le peccata»). Molti di questi tratti poetici possono ricondurre a una sorta di *koiné* toscana (si pensi ai casi di Alba Donati o al Paolo Iacuzzi autore del *Magnificat*), nient'affatto sorda alle sirene avanguardistiche benché saldamente ancorata a una matrice orfica inevitabile e talvolta persino sofferta, ma i successivi sviluppi porteranno decisamente Rosaria Lo Russo su versanti esplicitamente sperimentali, come vedremo. Resta da osservare che, pur entro una poetica tanto ricca e suggestiva, i lasciti letterari risultano compromessi per l'eterogeneità complessiva e a una formalizzazione troppo spontanea: i motivi non si intrecciano con sufficiente forza immaginifica entro un corpo testuale stringente, pur viaggiando su una voce (e torniamo così al dato primario, alla pretesa del testo di verificarsi nell'esecuzione) che spazia sempre a buoni livelli fra registri ironici, tragici, comico-popolari, grotteschi ecc., mai disponibili a fissarsi nell'aura del sublime.

Mi pare che abbia colto bene il profilo di questa poesia proprio Antonello Satta Centanin, introducendo la silloge intitolata *Sanfredianina* accolta nel *Quinto quaderno italiano di Poesia contemporanea*³⁷: «Il registro su cui tale ricerca si innesta è, diremmo con Bachtin, quello carnevalesco. Rabelais innanzitutto, e tutta la sua fitta, e crittografica, permanenza di arcane suggestioni rinascimentali»³⁸. Ma in quella sede lo stesso Centanin riscattava anche il tratto apparentemente *naïf* della strutturazione dei testi di Rosaria Lo Russo:

Versicoli irregolari si affiancano a distesi endecasillabi *ad maiore* (*sic!*), accavallandosi ad accenni di ritmica carducciana subito infranti nell'eco di una canzonetta commerciale o nel piano svolgersi della narrazione intimistica. Ritmi trocaici e giambici si alternano qui con sapiente disinvoltura.

Tale registro "spurio" mi ricorda le parentesi canore dei canovacci della Commedia dell'Arte, nelle loro più tarde, talora raffazzonate ma sempre colte versioni d'uso: ancora, il registro popolare (Jacopone da Todi potrebbe essere un altro possibile referente).

Per venire ai nostri giorni, inscriverei la poesia di Rosaria Lo Russo, sotto l'aspetto formale, a metà tra le asperità del Pagliarani della *Ragazza Carla* (come pure quello, più intimistico, dell'*Inventario privato*) e le dense "filastrocche" di Vivian Lamarque, senza dimenticare la presenza di certe "petrosità", avvicinati alla ritmica di Jolanda Insana³⁹.

Precisazione ineccepibile, ma che in fondo non intacca le riserve avanzate, anzi le invalida.

Dopo la sezione "lirica" introduttiva (*Tre variazioni sulla nascita*), il successivo libro di Rosaria Lo Russo, *Comedia*⁴⁰ («com'è ovvio, dal latino *comedere*», annota l'autrice), si manifesta fino all'eccesso come un libro-canovaccio, pronto alla recitazione, tant'è vero che entrano direttamente nel testo, nel segno di quella voracità ben esemplificata dal tema-allegoria dell'alimentazione (*Gli angoli della bocca* è proprio il titolo della seconda sezione), le indicazioni scenografiche e interpretative («*Moderare con quiete*», «*Pispigliando*», «*ECESSO*», «*SIPARIO*»). Non solo, gli innesti di materiali eterogenei si moltiplicano (si pensi in particolare al riferimento a canzoni, che evidentemente provocano un'interferenza sulla frequenze mentali della lettura: «la porti un bacione a Firenze cantavamo»; «*vi-va la pa-ppa pa-ppa col po-po-po-po-po-po-po-modorò!...*»), mentre il testo si allarga, si dispiega su due colonne, trapassa rapidamente alla prosa, insomma amplifica il coacervo di ingredienti apparecchiati per l'abbuffata (secondo le suggestioni del titolo complessivo). Ancora, l'erotismo si spinge fino al pornografico, benché sempre inglobato tramite il collante di un misticismo blasfemo che ora però rischia di scadere a pretesto (si veda la poesia *Bocchino*: «Come il presame fa nel latte / coagula coloso sperma in bocca / [...] / o fuoco di Sant'Antonio da preziosissimo sangue»: verrebbe da chiedersi se Centanin riproporrebbe la distinzione con la poesia della Valduga per quanto riguarda la gestione del tema della sessualità⁴¹). Anche per questo, la sezione più convincente pare la terza, *Sequenza orante*: in una *oratio continua*, che fagocita citazioni esibite in grassetto della Beata Angela da Foligno (e viene spontaneo il confronto con operazioni simili di una poetessa affine anche sotto molti altri aspetti come Mariella Bettarini), ma anche citazioni occultate da Dino Campana (come indicava l'anticipazione autonoma del testo⁴²), il funambolismo linguistico dell'autrice trova una propria densità figurativa coniugando furore sacro e corporeità in una sintesi convincente: il brano registrato dall'autrice nel CD allegato rende in tal caso felice testimonianza della riuscita.

Luca Ragagnin

Luca Ragagnin rappresenta sicuramente un inserimento anomalo, rispetto all'area post-avanguardista qui abbozzata. Tuttavia, la sua presenza non si giustifica, come vedremo, solo per la pubblicazione di *Fabbriche Lumière*⁴³ nella collana di Aldo Nove o per la prefazione firmata da Tommaso Ottonieri a *Biopsie*⁴⁴, dati comunque sintomatici.

La sua ricerca si è proposta da subito entro sotto il segno di un sostanziale rispetto della tradizione formale e lirica, come dimostrano i versi della silloge *L'angelo impara a cadere*, edita in un collettivo della serie *Poesia contemporanea*⁴⁵, a tal punto che Gian Piero Bona non riesce a trovare parametri caratterizzanti per presentarlo e tergiversa con considerazioni generali. Le poesie si strutturano in strofe, ricorrono spesso alla rima, talvolta riprendono pose sintattiche di maniera («Lettere ti mando dal silenzio»), anche se evitano di esibire la forma chiusa, ruotano attorno ai metri tradizionali sprezzandoli costantemente (secondo la lezione montaliana?) e cercano una naturalezza di fondo, che azzeri gli estremi e si conceda solo qualche virtuosismo («ma un marinaio è un marinaio un pescatore anche. / Nella luce che scompare le onde sono stanche / e nel rullino che hai stampato le foto sono bianche»). Nel complesso, si oscilla fra momenti compiutamente

descrittivi, in cui domina il paesaggio in cui l'io si eclissa, e momenti più lirici (non privo di eccessi: «Coagulo di stellati respiri»), con l'emergere di alcune figure (su tutte, l'angelo) dai tratti talvolta velatamente stilnovistici.

Fabbriche Lumière è una raccolta articolata in un *Primo* e un *Secondo tempo*, con l'intermezzo di un *Cinegiornale*. La nota conclusiva rende ragione di tutto l'immaginario cinematografico che funge da sostrato e da fonte di ispirazione dei testi, questa volta formalmente più eclettici: si passa da sequenze (*Trentadue piccoli film su Glenn Gould*) tutte generate a partire da un'unica matrice strutturale al componimento-poema di *Cinegiornale* ai versicoli palazzeschi snocciolati in apertura in *Anémic cinéma* e così via. È proprio la poetica cinematografica a connotare in direzione "pop" quest'autore, a tal punto da giustificare l'inserimento in quest'area. Si aggiunga che l'operazione ha deviato sensibilmente il registro poetico da una medietà sorvegliata e ancora alta verso timbri più ironici, indotto dalle maschere chiamate sulla scena e dal filo narrativo con cui si rappresentano i «miti dell'infanzia» (con inflessioni eroicomiche care ad Aldo Nove, si suppone: «sottratti al cerbero guardiano di palestre / le chiavi del ricatto luccicanti / libere di prendere / in mezzo alle sue sante gambe aperte»). Il dettato perde spesso tensione e si rilascia, fino alla trasandatezza ammiccante e parodica: «Si tratta di una prima nazionale / dai giornali già molto chiacchierata / e fuori inoltre un sordo temporale / ha fatto il resto [...] / [...]: comunque, / alla buon'ora, adesso basta».

Il ritorno con *Biopsie* a un tenore espressivo ben più raccolto, anche in virtù della forma questa volta esibita tanto sul piano macrostrutturale (la raccolta è divisa in sette sezioni di dieci testi ciascuna) che strutturale (tutte le poesie sono «ricercari» composti da un distico d'apertura e di chiusura che delimitano una quartina centrale), non smentisce la produzione precedente: in certo qual modo, si può affermare che promuove semplicemente l'eclettismo quale dato precipuo per la produzione di Ragagnin (ma ciò non equivale a riconoscerne la volubilità?). Ma va tenuto presente che tra la linea di quegli autori tesi, magari seguendo dettami non completamente omogenei, al recupero della metrica e delle forme canoniche e la linea sperimentale sempre più attratta dalla cultura *pop*, esiste un'ampia piattaforma comune, una sovrapponibilità documentabile in vari modi: si rilegga in tal senso, per rimanere all'interno dei riferimenti di questo saggio, le pagine dedicate da Ottonieri nel saggio *La Plastica della Lingua* al «metricismo di ritorno»⁴⁶.

In Ragagnin egli apprezza «un oltranzismo [...] cacciatoriano, formale-tematico» e giustifica «l'ombra minacciosa del Sacro» che aleggia in queste pagine, vale a dire la tentazione di un'idea ancora sublime della poesia, riportandolo nell'ambito della «lingua lirica del rock o semplicemente del pop» presente in *Biopsia* come «vero canone poetico dei nostri tempi, in grado ancora di permeare immaginari, con il suo sublime popolare, minore, mitopoietico, oppure semplicemente da strapazzo»⁴⁷. Si tratta, evidentemente, di una giustificazione di comodo, per dimostrare lo sforzo di superare per via di intensificazione la letterarietà di questi testi, evidenziata tanto dall'«estro anagrammatico» e dalla «variazione allitterativa» quanto dalla modulazione tendenzialmente asettica (dati sempre ben annotati da Ottonieri) dei «prelievi a scopo diagnostico» di Ragagnin.

Gabriele Frasca

L'esempio massimo della contiguità fra tendenza neometrica e sperimentalismo è, però, il «talentoso» Gabriele Frasca. I titoli dei suoi libri poetici (è anche autore di saggi e di romanzi, l'ultimo dei quali, *Santa Mira*⁴⁸, andrebbe confrontato proficuamente con la sua ricerca poetica: ci limitiamo a rinviare allo scritto di Paolo Giovannetti apparso su *Tirature* '03⁴⁹) sono altamente significativi: *Rame*, *Lime* e *Rive*⁵⁰ ben esem-

plificano il procedimento combinatorio (ma gli esempi sarebbero molteplici; non si perda nell'ultimo libro la parola che chiude la sezione *rimavi*, «rimi», che si riverbera nel titolo della sezione successiva, *rivi*, la quale si apre con la parola «rivà»...) che insieme al furore sintattico (per riprendere la formula adottata dallo stesso autore per un suo celebrato studio sulla sestina⁵¹) sta alla base della sua opera: pare di assistere ad una lucreziana caduta di atomi-sillabe che, dentro l'ordigno universale della gabbia metrica, proliferano caoticamente. Tanto a livello macrostrutturale quanto a livello testuale, i congegni del poeta si palesano come spettacolosi caleidoscopi, barocche rappresentazioni del nulla. Se i limiti della composizione risultano ineludibili e talvolta freddamente perfetti, la frantumazione sintattica e la moltiplicazione ritmica al loro interno li conducono ad una sorta di implosione, tant'è vero che il primo effetto sul lettore è un urto percettivo (stroboscopico, allucinante, psicotropo), un'interferenza che irrita e attraverso un eccesso di rumore allontana ed esorcizza il "contenuto", lasciandolo anzi in preda al dubbio di trovarsi di fronte, appunto, alla sua terrorizzante rivelazione «nel nitore del niente dei miei versi» (come di fronte ad una reliquia, sempre sotto la luce spiazzante di un assurdo beckettiano).

Anche in Frasca ritroviamo l'armamentario "pop" (tralasciando l'immaginario cinematografico, televisivo e fumettistico più manifesto nei romanzi, si consideri almeno la collaborazione con alcuni gruppi e musicisti *rock*, per esempio Robert Fripp e Steven Brown, ma anche l'attività radiofonica), ma qui veramente distillato entro una letterarietà sostanziale, basica. Anche le marche di una poetica sperimentale, come il ricorso imperterrito alle minuscole oppure l'eliminazione della punteggiatura, spesso sostituita da un punto ossessivo, che spezza il dettato fino a un ritmo sillabato, si ricontestualizzano a partire da tale letterarietà. Per esempio, l'uso dei punti, più che ricordare soluzioni analoghe adottate da altri (vengono in mente le barre oblique di Fabrizio Lombardo), suscita l'idea di antichi canzonieri; ciò è dovuto al fatto che il meccanismo di scivolamenti fonici sortisce (per allitterazione, paronomasia, cacofonia, rima, etimologia e quant'altro), anziché un senso di moto in avanti, inventivo, un effetto di fissità e di nitore, come se, malgrado il dantismo esibito (soprattutto per le rime difficili), Frasca tendesse a petrarchizzare il proprio repertorio: un confronto con la lingua più varia di Sanguineti, qui in certo senso azzerata, standardizzata, sarà in tal senso proficuo. Il fatto il procedere per cellule ritmiche che frantumano dall'interno la forma chiusa diventa a tratti un *escamotage* per evitare i rischi della sintassi spiegata: al posto di zeppe o pose un po' forzate, troviamo l'alibi della mimesi caotica del discorso interno o esterno, di una voce insomma teatralizzata anche nel proprio procedere contraddittorio, nevrotico, ripetitivo. Invece che guadagnare terreno, si acquista misura nella stasi, nello scattare perpetuo di una tagliola che ingloba materia riducendola ad elemento indifferenziato. Il passaggio dal flusso di coscienza di joyciana memoria al flusso percettivo non è indolore, implica un'ulteriore parcellizzazione temporale, con esiti di stordimento e di afasia pari almeno a quelli suasi.

Vero è che dal primo al secondo libro einaudiano si assiste ad uno sviluppo significativo. Le piattaforme metriche di *Lime*, che non disdegnavano anche forme popolari (la villanella, lo strambotto) oltre a quelle più nobili (fino al virtuosismo di quella che si può definire, memori di Zanzotto e del suo lavoro sul sonetto, una ipersestina) e che restavano spesso vincolate alla misura del frammento, soprattutto quando per la propensione alla sentenziosità presente nelle riscritture di Beckett (che a sua volta rileggeva Chamfort), cedono spazio in *Rive* a inserzioni massicce di prosa (sempre nell'ottica desublimante del poeta sperimentale) e a strutture più ampie e innovative, a tratti poematiche.

Non basta, anzi, ancor più significativa è probabilmente l'emersione in *Rive* di un personaggio-io. Non siamo, ovviamente, al recupero di una dimensione lirica, ma il pro-

tagonista che si inscena nel contesto di una vita domestica inautentica, circondato da elettrodomestici e altre protesi tecnologiche che amplificano il rumore di fondo della società e mantengono desta l'illusione di una vita per lo meno virtuale, del tutto assorbita dalle radiazioni dello schermo verso cui ci si espone, invitano a un confronto con la poesia, formalmente ben diversa (ma non priva di uno spiccato gusto calligrafico...), di Magrelli. L'io di *Rive* è, come nel poeta coetaneo, un segno, ridotto a oggetto tra oggetti, vivo artificiosamente perché senziente e consapevole della propria condizione ormai quasi post-umana. Assai indicativi risultano in tal prospettiva i titoli della sezione *fenomeni in fiera (i transtelegenici)*: si passa da *l'uomo-tubo* a *il ragazzo-pietra*, da *la ragazza-copertina* a *il ragazzo stadio*, ecc.

È possibile che lo sviluppo presente tra la seconda e la terza raccolta di Frasca segnali l'intento di "alzare la temperatura" del discorso, finora unanimemente avvertito come troppo algido (dato che tuttavia, secondo Verdino, lo differenziava dagli autori più esplicitamente postmoderni nel loro recupero di forme chiuse e repertori tradizionali): in quest'ottica non è irrilevante ricordare che qualcuno ha percepito in *Rive* persino la presenza di accenti pasoliniani. Ma l'attacco del libro («uno finisce che si sveglia un giorno / e dice ma che cazzo ci sto a fare») è sufficiente per rendere il tenore di un dettato che ora non disdegna di farsi immediato fino alla banalità, alla sciattezza, all'incontinenza, in una sorta di colata di luoghi comuni che si snoda lungo i paletti fissati dalle rime (spesso, però, facili). Al lettore adesso è proposta, con dotta noncuranza, la pellicola di un senso percepibile, slittante sulle concatenazioni foniche predisposte: «vedi. credi / che ti sia chiaro il senso. appena poggi / lo sguardo senti i suoni. come eredi / almeno di parole a tutto fiato». Inevitabile dover arzigogolare ironicamente per dissimulare, concettualizzare, sliricizzare: «no. del grave / brusio che ti rimangi non c'è nulla / che mi dica. o che tenga la tua chiave / d'accesso nel remoto. non è sulla / pagina o dentro gli occhi. di me basta / niente. di te altrettanto». Siamo ancora al gioco di rispecchiamenti nel vuoto, al tentativo di rendere un contenuto l'assenza di contenuto: «a cosa mai / ti servirebbe seguitarmi i passi. / sapere di sapere che saprai / del mio sapore».

Va ribadito, tuttavia, che l'esercizio metrico non passa affatto in secondo piano. Le sezioni si impostano, come d'abitudine, secondo lo schema strutturale di volta in volta adottato (sempre sotto il segno di un eclettismo "sperimentale"), talvolta ricollegandosi a quelle dei volumi precedenti (i sonetti di *rimavi* riportano a quelli inclusi sotto la sigla, ambivalente, di *rimasti*, in *Lime* e, ancor più a ritroso, con la sezione *rimerai* della raccolta *Rame*); così troviamo capitoli raccolti alla luce di un semplice numero e, ancora, sezioni in cui si cerca un cortocircuito fra inglese e italiano e così via.

Non si smentisce, insomma, la natura performativa della ricerca di Frasca: si tratta, in definitiva, di altissimi esercizi formali, che per una lingua di maggiore ampiezza (pare che «cazzo» sia ormai tra i lessemi privilegiati), sono ormai in grado di toccare molteplici registri (fino al *kitch* di svariate sequenze: «si gratta le cosce va nel cesso / lo specchio gli ripete ci hai lo stesso / corpo di sempre sebbene per meglio / mentire il ventre in dentro abbia nascosto / tenendo il fiato per sentirsi a posto / poi contento del falso del riflesso / si fa un caffè lo beve e pensa sveglia / sono davvero sveglia o non è un segno / che continuo a dormire questo gusto / strano che provo ad ogni sorso in basso / fra le viscere e il cazzo»), ma non di risolvere il dilemma cruciale: come può tale mimesi artificiosa pretendere di riscattarsi dal brusio di fondo che ci riduce ad automi che si muovono nel vuoto?

Tratti distintivi dell'Avant-Pop e una conclusione polemica

Il lettore avrà riscontrato da sé il ritorno di alcune caratteristiche comuni in questi autori di area "sperimentale". Ci permettiamo di annotarne alcune.

Assistiamo al continuo passaggio dalla poesia alla prosa e viceversa. La pratica (nel senso appunto di “sperimentazione”, di messa a verifica) di diverse opzioni testuali ha lo scopo di sottrarre qualsiasi privilegio alla poesia, che non si differenzia per sostanza dalla prosa, anche qualora si ricorra a una strutturazione retorica assai complicata per qualificarla. Non c'è tolleranza per un'idea sublime dell'arte, emarginata dalla stessa società capitalista. Le nuove forme di scrittura creativa devono confrontarsi apertamente con la contemporaneità, smascherando anche le leggi del mercato.

C'è una cospicua attenzione all'elaborazione metrica e retorica, che si qualifica in ambito sperimentale per la valenza artigianale e seriale che marca in modo oggettivo, materialistico, la differenza tra verso e prosa. Non c'è dunque nostalgia nel recupero delle forme canoniche, spesso portate ad un grado di oltranzismo o di sperimentazione tale da demistificare la stessa Tradizione.

Il recupero dell'oralità e della corporalità in tutti i modi possibili si affianca al lavoro metrico per connotare l'opera come *performance*, possibilmente ben disposta nei confronti delle lusinghe dei nuovi supporti tecnologici offerti dalla società.

L'immaginario *pop* (la canzone e il cinema su tutto, ma anche i loro surrogati commerciali e televisivi) rappresenta un serbatoio da cui attingere e operare montaggi a piacere: anche qui siamo nell'ottica desublimata di un lavoro artistico che si vuole creativo in senso antiromantico, artigianale.

Anche la letteratura, tuttavia, resta un vasto repertorio dal quale attingere, allo stesso livello, appunto, dell'immaginario *pop*. Ricorrere a citazioni, maschere, riferimenti può diventare un buon mezzo per vincolare l'ispirazione dell'autore a un dato materialistico e contraddirne la pretesa lirica.

Conseguenza del mescolamento di tanti materiali eterogenei è il plurilinguismo, protratto a un livello tale per cui la stessa coerenza poetica cede all'eclettismo pluristilistico. Non c'è una voce (lirica), ma molteplici maschere, al limite un coro di attori che si appropriano del testo al posto del soggetto, dell'*auctor*.

Predomina, inevitabilmente, la tendenza al registro ironico, comico, sarcastico; si cerca lo sberleffo e il riso tragico all'interno di una mimesi pienamente disillusa del mondo.

Tale complesso “realismo” ha pretese di critica sociale a vasto raggio: i temi della merce, della guerra mediatica, della condizione post-umana sono gli ultimi simulacri contro cui si rivolge (non priva, però, di atteggiamenti ambigui e spesso contraddittori) una *vis* polemica orfana del ben noto contesto ideologico entro cui, invece, avanzava il movimento neoavanguardistico degli Anni Sessanta.

Quest'ultimo nodo ci offre lo spunto per una conclusione. Il vero fulcro della sperimentazione non è più l'ideologia o comunque l'orizzonte politico entro cui acquisiva valore il gesto letterario (nonostante, ovviamente, i continui riflussi nostalgici dei decenni passati). Ora, il vessillo degli eredi dell'Avanguardia è il dischiudersi di una visione di radicale mutamento, in termini sociali e antropologici, dell'arte. Preso atto della perdita dell'aureola del poeta, della fine del mandato sociale della letteratura “alta”, dell'impossibilità della lirica tradizionale di farsi strada nel mercato, al nuovo scrittore si prospetta la sperimentazione di nuovi modelli, la contaminazione, l'abbattimento di ogni pretesa sublime del suo prodotto. Questa è l'illuminazione che si pone alla base di tante esperienze letterarie contemporanee (fuori di quest'ambito di retaggio avanguardistico, viene in mente l'adesione di un ex-poeta come Giuseppe Genna al romanzo giallo o *noir*, letto in chiave persino esoterica). Paradigmatica è l'evoluzione poetica di Antonello Satta Centanin-Aldo Nove: se la poesia densa e “mistica” di un De Angelis non apre alcuna breccia nella società, meglio lasciare ogni titillamento esistenziale da epigono identifica-

tosì fino alla nevrosi con la propria fede nell'arte per calarsi nei panni di un nuovo prototipo di scrittore, capace di dominare le mode, di usarle, di garantirsi uno spazio vivibile e magari godibile entro il sistema editoriale.

Eppure, una guerra alle intenzioni (che anzi, nel caso specifico, risulteranno ai più legittime e degne di simpatia) non può far altro che alimentare il gioco delle parti. Viene in mente il caso di tanti "artisti", magari presi nel circolo dei tanto invidiati cantanti, i presunti veri poeti del nostro tempo. In fondo, poco ci importa sapere, per esempio, che Zuccherò "Sugar" Fornaciari abbia deciso a tavolino, a un certo punto della sua carriera, di crearsi un nuovo personaggio "shakerando" sacro e profano, sesso e spiritualità, *performance* studiate e manifestazione di genio innato (una poetica non dissimile a diversi poeti, come si vede): il problema resta la valutazione dei testi. Solo nell'opera si verifica una poetica. Solo una lettura critica non partigiana può appurare il valore di versi così accuratamente confezionati a norma («fortuna finì il tempo dei contini / di quello sprofondarsi dentro i testi», scrive Frasca, ma nell'atto ambiguo di dar voce a un personaggio del suo teatrino di *fenomeni in fiera*).

Non si tratta, dunque, di ottenere una riprova sulla base di statistiche di mercato, che non hanno mai stabilito il valore letterario di un'opera, anche se non mi risulta, in ogni caso, che le *covers* di Nove-Scarpa-Montanari abbia venduto più copie di un libro di poesia di Paolo Ruffilli o di Umberto Piersanti o che la loro operazione abbia in qualche modo avvicinato al mondo della poesia nuovi lettori, come spesso ingenuamente (o furbescamente) si vorrebbe far credere. Il fatto è che testi siffatti, poniamo ad esempio *Sono un ragazzo di cinquantun anni*⁵² (e prendiamo l'esempio tra quelli considerati più riusciti nel repertorio di *Nelle galassie oggi come oggi*, opera dell'unico poeta del trio), restano prigionieri nel campo asfittico di una mimesi ironica, che cerca di far virtù della propria tautologia costitutiva (il riso amaro di chi è consapevole e non può che restare paralizzato, inetto, dentro la sua stessa consapevolezza). Non basta la fenomenologia pirandelliana dell'umorismo, se non si inserisce in una visione più ampia, se non diventa l'ingranaggio di una macchina interpretativa del mondo ben più complessa. Il *kitch* non si riscatta con il *kitch*, se la poesia anela a rendere memorabile, spaventosamente bello anche ciò che è volgare e vile. La condizione perché ci riesca è una capacità di compartecipazione, di compassione, di luce interpretativa che non ci sembra di ritrovare in tanti versi ben torniti o divertenti o apparecchiati secondo una poetica vantaggiosa. Serve ancora questa scintilla di serietà umana per far scattare dentro un potente armamentario tecnico l'innesco di una consapevolezza non sterile. La poesia sia pure intesa come gesto dissacratore, purché non perda il contatto con il desiderio di aprire prospettive vitali, di partecipare al reale con la responsabilità di chi se ne sente, almeno in piccolissima parte, un artefice.

NOTE

¹ GIANNI TURCHETTA, *La comunicazione poetica. Il prestigio della poesia difficile*, in *Tirature '02*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore 2002, p. 11.

² NICOLA BALDONI, *I Grandi Vecchi*, in *Poesia 2002-2003. Annuario*, a c. di GIORGIO MANACORDA, Roma, Cooper & Castelvecchi 2003, p. 44).

³ *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a c. di ALFREDO GIULIANI, Nuova ed., Torino, Einaudi 2003.

⁴ ALFREDO GIULIANI, *Prefazione 2003, I novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, Nuova edizione 2003, p. V.

⁵ *Ibidem*, p. VI.

⁶ Ci piace annotare, *en passant*, che inizialmente il titolo era *Oltre il Novecento*, ma si è preferita la seconda formulazione proprio per evitare quel senso di volontaristico distacco da un supposto canone (tutto ancora da definire, per la verità) che sentiamo superato biologicamente, per così dire, al di là cioè delle nostre

- stesse intenzioni e senza un vero movente di contrapposizione, benché, è ovvio, la maturazione di tale consapevolezza sia un atto comunque militante.
- ⁷ ALFREDO GIULIANI, *Prefazione 1965, I novissimi. op. cit.*, p. 3.
- ⁸ *Ibidem*, p. 12.
- ⁹ IDEM, *Introduzione, I novissimi. op. cit.*, p. 15.
- ¹⁰ IDEM, *Prefazione 1965, I novissimi. op. cit.*, p. 5.
- ¹¹ *Ibidem*, p. VIII.
- ¹² *Ibidem*, p. 7.
- ¹³ *Ibidem*, p. 8.
- ¹⁴ *Ibidem*, p. 10.
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 11.
- ¹⁶ ROMANO LUPERINI, *Un'avanguardia immaginaria*, «l'immaginazione», XVII, 171, ott. 2000, p. 30.
- ¹⁷ TOMMASO OTTONIERI, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri 2000.
- ¹⁸ ROMANO LUPERINI, *Una nuova razionalità?*, in *Poesia italiana della contraddizione*, a c. di FRANCO CAVALLO e MARIO LUNETTA, Roma, Newton Compton 1989, p. 298.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 299 e 300.
- ²⁰ RAUL MONTANARI – ALDO NOVE – TIZIANO SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers*, Torino, Einaudi 2001.
- ²¹ EDOARDO CACCIATORE, *L'esse blesa*, Lecce, Manni 1997.
- ²² TOMMASO OTTONIERI, *La Plastica della Lingua. op. cit.*, p. 10.
- ²³ *Ibidem*, p. 131.
- ²⁴ IDEM, *Contatto*, Napoli, Cronopio 2002.
- ²⁵ IDEM, *La Plastica della Lingua. op. cit.*, p. 135.
- ²⁶ *Ibidem*, p. 169.
- ²⁷ IDEM, *Coro da l'acqua per voce sola*, Napoli, Edizioni d'if 2003.
- ²⁸ ANTONELLO SATTA CENTANIN, *Tornando nel tuo sangue*, Spinea, Edizioni del Leone.
- ²⁹ IDEM, *Musica per streghe*, Milano, Polena 1991.
- ³⁰ AA. VV., *Poesia contemporanea. Quarto quaderno italiano*, Milano, Guerini e Associati 1993.
- ³¹ Aldo Nove, *Woobinda*, Roma, Castelvecechi 1996.
- ³² ALDO NOVE, *Fuoco su Babilonia! Poesie 1984-1996*, Milano, Crocetti 2003.
- ³³ RAUL MONTANARI – ALDO NOVE – TIZIANO SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. Covers. op. cit.*
- ³⁴ ROSARIA LO RUSSO, *Vrusciamundo*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro 1994.
- ³⁵ IDEM, *L'estro*, Firenze, Cesati 1987.
- ³⁶ FRANCESCO STELLA, *Prefazione* a ROSARIA LO RUSSO, *Vrusciamundo. op. cit.*, p. 6
- ³⁷ AA. VV., *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano*, Milano, Crocetti 1996
- ³⁸ *Ibidem*, p. 91.
- ³⁹ *Ibidem*, p. 94.
- ⁴⁰ ROSARIA LO RUSSO, *Comedia*, Milano, Bompiani 1998.
- ⁴¹ Cfr. AA. VV. *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano. op. cit.*, p. 93.
- ⁴² ROSARIA LO RUSSO, *sequenza orante implorazione derelizione derelizione implorazione*, Firenze, Gazebo 1995.
- ⁴³ LUCA RAGAGNIN, *Fabbriche Lumière*, Milano, Bompiani 1998
- ⁴⁴ IDEM, *Biopsie (pietre, polmoni, pozzanghere)*, Lecce, Manni 2000
- ⁴⁵ IDEM, *L'angelo impara a cadere. Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano*, Milano, Crocetti 1996.
- ⁴⁶ TOMMASO OTTONIERI, *La Plastica della Lingua. op. cit.*, pp. 133-134.
- ⁴⁷ IDEM, *Sotto il rumore del sangue*, introduzione a LUCA RAGAGNIN, *Biopsie. op. cit.*, pp. 8-9.
- ⁴⁸ GABRIELE FRASCA, *Santa Mira. Fatti e curiosità dal fronte interno*, Napoli, Cronopio 2001.
- ⁴⁹ PAOLO GIOVANNETTI, *La narrativa arcicolta. L'invasione degli ultrageneri*, in *Tirature '03*, a c. di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore 2003, pp. 33-36.
- ⁵⁰ Il primo è stato edito a Milano da Corpo 10 nel 1984, ma nel 1999 ne è stata offerta una seconda edizione (Genova, Zona), che andrebbe considerata come una effettiva riscrittura: si veda ANDREA CORTELLESA, *Gabriele Frasca. Calcare e ricalcare*, «Poesia», XII, 128, maggio 1999, pp. 71-73. Gli altri sono apparsi per Einaudi rispettivamente nel 1995 e nel 2001.
- ⁵¹ GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia* (Napoli, Bibliopolis 1992).
- ⁵² Cfr. RAUL MONTANARI – ALDO NOVE – TIZIANO SCARPA, *Nelle galassie oggi come oggi. op. cit.*, p. 19.

VOCI

Lidia Are Caverni – *Il palazzo sommerso*

«Berremo il bicchiere fino all'ultima / goccia del vino novello»: l'inizio della silloge della Are Caverni trabocca di vitalità, di vigore, di gioia, sensazioni, però, spente ben presto dalla realtà. Il "palazzo sommerso" presenta una condizione ben diversa al punto che non si concede la possibilità ad alcun rimedio: l'amore «allappa la bocca» e il «bicchiere dorato / di mosto addolcito con il miele / delle valli» non distrugge il cerchio di solitudine in cui la poetessa rimane a consumare il «cibo di lichene / del cervo». Il pessimismo sfocia in «follia», che altro non è che l'assurdità riscontrata nel contemplare muti e impotenti il quotidiano spettacolo di dolore iscritto nel mondo della natura vivente. Il paesaggio ci presenta l'inverno, e le rovine, le immagini il topo ragno, la salamandra e tutto un bestiario recuperato dall'età medioevale. La desolazione non viene proiettata all'esterno secondo la tecnica del correlativo oggettivo; qui ogni rappresentazione diviene una figura introiettata, non una visione: l'animale può attaccare, aggredire, produrre repellenza, perché per la poetessa la sofferenza non costituisce un problema filosofico è lacerazione interiore e la scrittura altro non è che lo strumento per riportare alla luce "il palazzo" mediante un cumulo di sensazioni prive di barriere logiche, ribelli ad ogni tentativo di inquadramento, aperte ad esiti diversi: neppure il drago riesce ad imprigionare la luna, i sogni e le speranze.

Non ci troviamo, pertanto, di fronte ad un rinnovato simbolismo, ma a schizzi impressionisti di sensazioni psicofisiche e inconse che emergono alla coscienza in forme animate in quel limitare tra incubo e realtà, un po' come nei Capricci di Goya, anzi di una realtà più vera, perché interna e totalmente posseduta e sofferta (G. L.).

Berremo il bicchiere fino all'ultima
goccia del vino novello è dolce
e non allappa la bocca un'inesauribile
freschezza che di poco stordisce
lasciamo che il campo trovi i suoi
riposi e il becco d'uccello che gli fruga
il grembo l'arista ha dato fuoco
all'inverno nell'ultimo falò le scintille
si disperdono ovunque un brivido
sottile di fiamma che riscalda il viso.

* * *

Al topo ragno scoppiava il cuore
conosceva la notte il volo rapace
del gufo il silenzio minaccioso
del bosco aspettava la luce per
abbandonare il nido e correre dove
profumava l'erba a trasportare
la prole intanto altrove si consumava
il sacrificio lucertola trafitta
dal becco d'averla.

* * *

Non chiedere alla salamandra quando
finirà l'inverno l'involucro di gelo
in cui tacere e morire neppure il cardo
lo sa pronto ad aprirsi nel sole la cincia

aspetta sulla sommità dell'albero
non ha lasciato il suo nido nel volo
ingrato che porta alla pianura e canta
perché il tempo trascorra.

* * *

Un poco di vino è rimasto sulla tavola
spoglia le labbra tacciono riarse
i commensali sono altrove dove ride
l'inverno il palazzo sommerso dei sogni
anche il topo ragno tace aspettando
che il gufo si addormenti e sorga il giorno
a riportare parole la notte incombe
avvolgendosi di nudità.

* * *

Perché tu sia felice e il tuo cuore
rida tarda la nottola stasera gravida
di sonno la locusta ha ripreso
il suo viaggio suonano sommesse
le parole con la lampada accesa la strada
canta canzoni di ghiaccio il freddo
dei lampioni che spengono le stelle
la luna guarda aspettando di mutarsi
in spicchio e morire.

* * *

Il drago aveva mille sorrisi e vapori
di fuoco voleva imprigionare la luna
perché brillasse solo per sé la notte
tremava di sgomento l'esile volo
di falena prossima a morire ogni creatura
nascosta negli anfratti desiderosa di luce
ma il drago sorrideva e preparava
una scala di seta per imprigionare la luna.

* * *

Di foglia verde come il cielo nel riflesso
dell'erba lucida di stagno d'acqua
matta che d'inverno tracima come fosse
torrente nell'impeto che ci rimette
il sangue di dolore premevo guarda
l'uccello la rovina che più non dà

semenza il sole tace dopo tanta pioggia
splendendo cupo sopra i tetti i nidi
vuoti e i passerì per via sui rami spogli
poveri di gemme consumati d'attesa
e di follia.

* * *

In via della Grotta si consuma l'amore
un sapore denso che allappa la bocca
di olio e vino di pane mescolato
al sale come si fa con l'ospite con cui
dividere il cibo intorno l'aria imbruna
non c'è più sole tramontato dove
la città si perde e non la vedi in
quest'angolo che non è neppure
campagna è solo una via dove ci si
può fermare e consumare l'amore.

* * *

Solo io consumo il tuo cibo il lichene
del cervo nell'umido del bosco la felce
furtiva che nasconde il suolo lo strisciare
di vipera ansante per il tuo ricordo
porgimi se puoi il tuo bicchiere dorato
di mosto addolcito con il miele
delle valli dove segnavamo percorsi
ora sola va la lepre bianca sulla neve
lasciando il suo fragile segno e le dita
che segnano un nome.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Lidia Are Caverni, nata a Olbia (Sassari) nel 1941, risiede da molti anni a Venezia-Mestre.

Si occupa di poesia e narrativa, ha moltissimo materiale in versi, in racconti, in due romanzi. Ha scritto molte cose anche per bambini e ha pubblicato nel 2000 un romanzo intitolato "Clotilde e la bicicletta" con la Casa Ed. B. Mondadori. Due suoi racconti, sempre per l'infanzia sono stati pubblicati su libri di lettura ministeriali della Casa Ed. ElMedi oltre a brani del romanzo.

Ha pubblicato i seguenti libri: *Un giorno e poi*, Venezia, Edizioni Del Leone 1985; *Nautilus*, Venezia Edizioni Del Leone 1990; *Il nido della termite*, Milano, Edizioni Universitaria 1991; *Il passo della dea*, Firenze, Masso delle Fate Ed. 1999; *Fabulae linguarum*, Firenze, Masso delle Fate Ed. 2000 (Premio speciale per l'inedito della Giuria dell'Istituto Italiano di Cultura di Napoli); *Il giorno di Ognissanti*, Firenze, Masso delle Fate Ed. 2002.

Ha pubblicato parecchi racconti e collabora a varie riviste letterarie italiane. Alcune sue poesie sono state tradotte in lingua anglo-americana e diffuse in antologia tramite l'Istituto Italiano di Cultura all'Estero nelle principali capitali europee e negli Stati Uniti.

Si interessa di studi antropologici e storici, anche del linguaggio e ha collaborato per oltre dieci anni alla rivista «I viaggi di Erodoto» della Casa Editrice B. Mondadori.

Pier Luigi Bacchini – *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche*

La poesia di Pier Luigi Bacchini è scandalosa ed essenzialmente per due motivi. Il primo riguarda il terreno conoscitivo che essa intende occupare: ci troviamo di fronte ad un procedere che non disdegna gli apporti non solo delle scienze naturali, della botanica, ma anche quelli della fisica e dell'astrofisica (e non è una questione di lessico). E certo questa collocazione per un poeta non è facile o scontata in un momento in cui il modello importato della specializzazione sta invadendo non solo i mercati, ma anche le aule universitarie, impedendo una visione della totalità e della stessa complessità con intenti a dir poco terroristici. È poi una poesia scandalosa per il fatto che ci costringe a essere natura, a soffrirne la crudeltà e i colori, le gemmazioni e le necrosi, l'insostenibile vorticosità logica, in un tempo che, al contrario, lavora alla volatilizzazione del corpo nel virtuale e non solo del biologico, ma dello stesso umano.

Non tragga in inganno il titolo: le contemplazioni di Bacchini, ci pare, sono qualcosa che non attiene agli ambiti stretti e staccati dello sguardo, non ci troviamo di fronte ad una poesia descrittiva. Siamo, invece, in una dinamica, lucida e intricata a un tempo, di partecipazione, nella quale le scritture vegetali (titolo di un precedente libro dell'autore) hanno l'altissimo e arduo compito di essere il prolungamento molecolare e filamentoso di ciò che apparentemente descrivono; ed ecco allora l'andamento mai pacifico e sempre aperto a nuove soluzioni della sintassi e del ritmo, la disponibilità prosodica al didascalico (nel senso della migliore tradizione in questo ambito che spesso ha incrociato le scienze), la stessa sofferenza della forma che obbedisce alle leggi, sia essa quella delle molecole e dei tessuti o quella del discorso poetico. Tuttavia, questo agganciarsi e prestare le proprie vene alla violenza o alla dolcezza della natura non ha niente di idillico e non diventa mai mimetico nascondimento: l'attenzione permette al poeta di biforcare violentemente il suo sentire senza disperderlo e senza goderne troppo il sapore dolciastro, come un chirurgo che agisse sulle sue stesse masse arteriose, attento e sofferente ad un tempo, preoccupato della propria e altrui salute, senza mai cadere nell'accanimento (e anche questo, lo ribadiamo, ha qualcosa di scandaloso) (A. P.).

CONTEMPLAZIONI MECCANICHE E PNEUMATICHE

Su queste radure del parco ho bisogno di pecore,
anche le nubi sono pecore fantastiche.

Come le greggi che un tempo
attraversavano Parma brucandola per le secche del torrente.
Sotto i parapetti della passeggiata.

E che tutte queste margherite si trasformino
in lane che belano,
anche quelle davanti al palazzo ducale
e alle aristocratiche statue circondate da giardinieri.
E i fiori dei pruni con i petali ai piedi; e questa erba
detta dei poveri, la *Tradescantia albiflora*
e i Penati e i rimorsi e la pena,
e così poi morire

in quelle migratrici senza alcuna forma
o delle più mutevoli,
che sorvolano gli stadi e le piazze, e i teatri all'aperto
e i cinema estivi,
– sistemi dinamici o della turbolenza
che danno forma al vento.

Quando la vivificante opera delle nuvole
si muove
sopra la crosta della terra che s'apre

nella potenza delle viole,
sino all'urlo delle ombre trasvolanti
sui crinali e sui fondali
allora si torcono i tronchi con minime crepe
delle loro bucce;
e questo libeccio profumato
di pruni e mare

di forza 5 –
che i monti rallentano, ha percosso il mio corpo, vibra –
con cariche elettriche che s'incrinano
nelle lugubri ripercussioni del tuono.

Ma le carreggiate dei volti gelidi là in alto
oltre i parafulmini e le guglie
sono la benefica elevazione dei fiumi che ritornano
a noi per altri corsi, veleggiando, tra argini
d'aria celeste.

Semblanze incomprensibili, senza similitudini
con le cose della terra – benché siano la più meticolosa ricostruzione
delle grigie inondazioni padane –
o la peregrinante fantasia dei mari evaporati,
acque viaggianti allo stato liquido gassoso.
Matematica del disordine e del desiderio,
e d'innumerevoli percezioni, ben più del Nord magnetico delle oche
e delle direzioni di passo tra figure astrali.

Ancorato alle torri e alle cupole d'aria,
bianche

delle cattedrali
guardo la parte del globo lassù, *extensa* e incalcolabile,
nelle correnti trascinati.
Acqua fossile che vola
e che berrò; ed è già in me,
nelle osmosi marine del mio corpo: soffio, respiro, pneuma
– e nelle cose ormai in dissoluzione –
sorta dalla purgazione degli animali

e dai crateri esplosi; utilmente definita
dalla conferenza meteorologica internazionale
con i nomi di *cirrus* *cumulus*,
stratus, *nimbus* che passa sugli scavi
e sui reperti degli dèi archeologici –
innumerevoli volte condensata,
e precipitata
e divenuta oceanica, umana e intellettuale.
Al di là di transumanze di popoli e miserie.

FOGLIO STRAPPATO

Peccato che tu sia così sputacchiata
o che pochi si curino di te,
con le tue ghirlande di capelli
e le tue voci non scritte –
pergamene sepolte
che si ascoltano tra le erbe delle pianure
conquistate al mare dai fiumi
e dalla furiosa compagine dei torrenti.
Memoria quindi delle geologie marine,
genitate dai fondali. Ritmo delle maree, voce
del meditante pianeta,
e d'ogni altra speciazione, ma col vestigio
delle antiche dee che ci ispiravano.

AVVERTIMENTI

Anche nelle città, che hanno voluto nascondere proprio tutto,
per renderci soltanto smemorati
vi sono irrefrenabili terrazze di gloxinie
e profumi, che irrompono nelle abitazioni.
E poi perché la cura del Comune scalpella sulle torri
le erbe ricadenti
ma altre risalgono i muri dai marciapiedi
o per le traversine delle linee tranviarie.
E qualcuno che viene azzannato da un cane.
Visto lo squilibrio, anche le volpi
o gli orsi compaiono nei paesi del Nord
fra le immondizie.
E nelle zone costiere i maremoti,
che rigettano cirripedi, conchiglie.
Certuni dipingono i visi dei morti.
E le strutture di cemento e ferro ondeggiano
– i grattacieli –
sottoposti ai moti continentali.

PUNTO DI RIFERIMENTO

Lo specchio sfaccettato, e la cameriera
che roteava con lui, moltiplicata
nelle luci riflesse – sprazzi
come stelle – e il bicchiere della mia fantasia,
umiliata in un succo di pompelmo. All'esterno
la strada, auto
dietro i vetri, i passanti; non siamo
come siamo, da non crederci – estesi
più nella memoria e nel pensiero infinito
e nell'ansia amorosa,

che nel breve spazio. Urne
minime. Straniti
nell'osservarci da qui, simmetrici non simultanei,
con orologi atomici
tra moti astrali, velocità incrocianti, orbite nuove.

NOMI

Perché trovarsi nella solitudine disperatissima di viole
o di giunchiglie
e abbandonare questa città
col ricordo gioioso e protettivo
d'un sole meccanico che si riflette, e il frastuono,
i vetri ampi dei bus
rispecchianti facciate in movimento? E il daffare, i ristori
e i tavolini
come cimiteri già fioriti, che spuntano di bacche
e di sorrisi.
Gente che si ritrova
con memorie così lontane
da sembrare velari trasparenti.
I giorni dei viaggi, quei baci che si scambiano
tra monumenti
e i dipinti nelle gallerie.
Quando l'uomo ha scavato le cripte,
con le pietre enormi di sostegno e le colonne,
con i nomi dei pellegrini antichi nei muri
sotto una mano d'intonaco, allora si amano
le meditazioni,
soltanto allora, in quei luoghi. E le giunchiglie si amano
quando ci si accompagna e si ride
e si beve la bocca dell'altra – così il nome divino
si colora di noi, delle nostre essenze
profumate e artificiali. È difficile scontrarsi
con la città di Dio
a tu per tu
con la sua robustezza selvaggia e l'inafferrabile grazia.

Le nostre anime
sono firme lasciate nel cielo, come i pellegrini,
che le affidano all'ampiezza affrescata
delle cupole e delle absidi.
Ma gli inganni degli uomini a poco a poco ci deludono
– le loro scaltrezze –
e alla fine ci annoiano, e la vita che si cerca
è solo la musica
i grandi cori sinfonici, e il risalire di un violino
e la memoria senza fine antica dei suoni.

DIARIO AL PARCO DUCALE

Il 26 gennaio ho scorto, ai margini di quelle forme lunghe
che chiamiamo pioppi, ben 7 bucaneve,
gelidi e tiepidi – più in là verso la proda
del Ponte Verde
gli sguardi dell'amata veronica.

Antichi semi. La ripetitiva vita
rinnovava l'enigma del visibile
e nutriva il pensiero.
E il giorno prima in una cuna avevo scorto
la materia composita in forma,
chissà perché, d'acheni scanalati
che chiamiamo anche soffione, e il mio fiato e il vento
lo avevano disperso, obbedendo alle leggi.

Svolarono sul torrente nella zona urbana.

Ma oggi mi sono chinato dinanzi a 2
verdissimi – e crudi e astratti, e pieni d'acqua
e d'infanzia, e di quadri di pittori e di aggraziate
femmine
dinanzi agli incredibili giacinti, creati
per la bellezza. Se strappassimo il giacinto
dalle vecchie serre
se lo eradicassimo per sempre,
non precipiterebbe il globo della Terra
attraverso la nebulosa,
ma ne farebbe a meno. Il giacinto
(con bulbo tunicato e fiori a grappolo,
dal profumo asiatico)
soprattutto è bellezza
e funebre rimpianto. Solo alcuni ne patirebbero,
indizio dello spirito.

Nato per il nostro occhio e il mio silenzio.
Altrimenti per chi nato?

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Pier Luigi Bacchini è nato a Parma nel 1927, dove ha risieduto fino al 1994. Ora abita in campagna, nei pressi di Medesano (Parma).

Ha pubblicato i libri di poesia *Dal silenzio d'un nulla* (Milano, A. Schwarz 1954), *Canti familiari* (Roma, De Luca 1968), *Distanze fioriture* (Parma, La Pilotta 1981), *Visi e foglie* (Milano, Garzanti 1993, Premio Viareggio), *Scritture vegetali* (Milano, Mondadori 1999, Premio San Pellegrino 2000), *Cerchi d'acqua – Haiku* (Milano, Garzanti 2003). Suoi versi sono stati editi nell'*Almanacco dello Specchio* (1978) e in varie riviste, fra cui «Paragone» e «Nuovi Argomenti», oltre che nella *Giovane poesia* di Enrico Falqui (Roma, Colombo 1956) e in altre antologie (Garzanti, Einaudi, Crocetti).

Flavio Santi – Storie fatte in presa diretta

Non so se Flavio Santi conosca le Dichiarazioni di un soldato morto di Emilio Villa (in Oramai, 1947). Parla una recluta, in quel testo, «una minuta recluta da niente, una frasca», che nelle ultime strofe si rivolge al suo colonnello in tono irriverente: «Signor colonnello / dei miei stivali, io vorrei / permesso per andare libero a caccia / di lepri, di lumache, di gazzelle, / [...]». Sta di fatto che due reclute altrettanto singolari aprono e chiudono questa silloge di Storie fatte in presa diretta: quella che nel primo testo scrive all'amico Gianni (verosimilmente D'Elia) e quella, partigiana, che spunta nel sogno di No logo, la poesia più perfecta del gruppo. Vestire i panni della recluta vuol dire militare e, infatti, nella poesia di Santi non vengono mai meno una materia ed un piglio civili: le storie in presa diretta si affidano a un eloquio disinvolto e a un tono da conversazione (con tutti i relativi tic: «Boh», «Capisco», «ecc.»), ma la conversazione qui – sia essa dialogo o lettera o scambio di battute – non scade nella chiacchiera, perché in questi versi a legger bene si parla di cose terribilmente serie: dell'«infame mietitrebbia» che per l'autore è la realtà, ad esempio, e soprattutto della storia, che nei testi centrali viene sottoposta a una sorta di esame geologico il cui referto è il seguente: «la storia è fatta di strati / di merda e gemme d'onice», dove chi vorrà parlare ancora di ironia non potrà ignorare che sotto l'epidermica nonchalance del dettato posa un fondo leopardiano (del Leopardi morale) di disincanto e di amarezza, se non peggio: «In una nera primavera / di un mattino / che volge alla disperazione» comincia infatti un testo, dove i topoi idilliaci vengono in blocco rovesciati in dramma.

Donde scaturisce questo dramma? Dalla realtà, appunto, e dalla storia, che attraversata à rebours si rivela ben poco orientata al progresso e troppo simile al peggio di se stessa: «Capisco...», può infatti rispondere l'io interlocutore alla voce che ha concluso un racconto piuttosto tragico dell'Italia degli Anni Settanta. Ma la storia non è il fato, altrimenti la recluta-Santi non avrebbe motivo di battere «le ragioni della poetica» né di accorgersi dei nigeriani costretti a vendere stancamente «la bella merce di tutti i giorni». La storia, insomma, passa anche per le nostre fibre e le nostre singole storie. Di qui la domanda sgomenta che chiude l'ultimo testo, davvero intenso, in cui un sognato io-partigiano scappa, pur abbracciando il fucile, di fronte alla paura della morte. Con questo senso di limitatezza, di «comunione [unita] a disperazione», deve fare i conti chi vive il nostro imperfettissimo tempo e chi, come Santi, abbia scelto di interrogarlo e di scriverne «in presa diretta» non potrà che estrarne questa poesia orizzontale, allegorica, «imperfetta», appunto (M. G.).

Caro Gianni

– così inizia ogni lettera –
abbiamo battagliato come soldatini,
tanti sassolini,
le ragioni della poetica,
non auto-archiviamoci, non indulgiamo
alle magre vanità
chiudendoci in granai
mentre la realtà lei l'infame mietitrebbia
si lancia sulle messi...
l'acqua dei cessi sarà sempre più netta
di quella dei bei lavelli liberty...
dove si sciacqua il cazzo il colonnello,
la recluta ha le muffe e i pidocchi, ma
la carta su cui disegnate i piani di battaglia – pensa –
frollerà, mai il mio cuore di recluta
cinghia e scarpe rotte.
Rimbaud, fucile in spalla,
cacciava leopardi e rapaci mentre Verlaine
bagnava le labbra in po' d'assenzio
un'Europa assente nei bistrot serali.
Chi Rimbaud? Chi Verlaine?
Io pronome individualista darwiniano...
Ma questa domenica è così dolce
i colombacci sul tetto d'ardesia
le foglie pendono a una minaccia d'aria,

possiamo lasciar perdere, tirare fino a sera,
per una volta nelle planimetrie della battaglia
le ragioni dei colonnelli cedono ai pidocchi
delle reclute...

MILANO, CASTELLO SFORZESCO, GABINETTI

Esco dai Cessi sforzeschi
in gualdrappe d'oro. Così
cinquecento anni fa, rimettendo
l'anima nelle braghe. Ma anche ora
riemergeo dal piano basso,
dove appunto i Cessi sforzeschi.
Sul parapetto galoppo gatti,
minacciano un assedio, così dicono.
Lo sanno, come
tutti gli animali qui del parco.
"Cosa sanno?" Boh.
Uscendo adesso il cielo
s'è fatto fitto
di semi e lampi,
ritorna ai suoi contorni.
Sanno che la storia è fatta di strati
di merda e gemme d'onice.

MILANO, CASTELLO SFORZESCO, BUCHI NERI

In una nera primavera
di un mattino
che volge alla disperazione
attraversare l'anello del castello
come attraversare
le ere della storia:
non sapere e trovarsi
il torrione bugnato
e questa gente
di razza pressata,
Cina, Marocco,
a sciacquare al sole
la bella merce di tutti i giorni.
C'è lo scatolino cinese
dove sono finite
a fisarmonica
le multinazionali
e aspettano un buon padre
per uscire
e i negri (nigeriani, senegalesi, ecc.)
che vendono cuoia e allegria
e quando passano
non chiedono più

si sono stufati
se vogliamo qualcosa.
I barboni si danno del lei
e a una certa ora
planano sulle panchine
come mosche sul miele
e c'è nell'aria il loro sapore
e se un barbone ti fissa
è un chiodo nelle orbite.
Le loro anime si incrinano
come cristalli.
In questa nera primavera
unire comunione a disperazione.

* * *

“Ma che Italia era?”
“Pasolini stava per morire, Mina cantava *Sei grande grande grande*, le calamite si caricavano di tempeste negative, la DC andava a comprometersi i pantaloni scendevano a zampa e noi ci eravamo abituati l'uno all'altro come cane a padrone.
La gente continuava a creparti in faccia su una casuale scacchiera”
“Capisco...”

NO LOGO

Quella foto di Bertold Brecht
di Konrad Ressler, sigaro in bocca,
giacca di cuoio: cosa dice? dove va?
Che il proletariato è morto?
Che siamo incapaci di rivoluzioni?
Non saprò mai come è andato
a finire quel mio sogno su io
che sono partigiano ma ho paura,
imbraccio il fucile col senso di morte
ma scappo tremando, mi sembra di ricordare.
Ma se abbiamo paura della morte in sogno,
questo sembra sussurrare Brecht,
dal cartone ingiallito della stampa,
vita assassina come farò
a chiamarti bellissima?

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Flavio Santi (1973) vive tra Pavia e Codugnella (Udine). È un tipico esempio di nuovo “preariato (o manovalanza) intellettuale”: dottorato senza borsa, collaborazioni con UTET, Treccani, redazione di vari cataloghi, collaborazione con riviste, traduzioni, senza mai un lavoro stabile. Ha pubblicato per Stamperia dell'Arancio, Marcos y Marcos, PeQuod, Marsilio, Mondadori, ecc. Non ha mai versato contributi. Non avrà mai una pensione.

Achille Abramo Saporiti – Vaso di nuove meraviglie

«Già sostammo agli inferi. È ora di salire»: l'invito di Achille Abramo Saporiti coinvolge non solo la poesia, ma il pensiero contemporaneo in procinto di uscire dalla parabola nichilista del Novecento. La via non passa attraverso la spettacolarizzazione né attraverso i miti del mondo della comunicazione, ma attraverso una quotidianità "interna", quella del mondo degli affetti, concepita bergsonicamente non come perdita ma come durata e come ricordo. Ci troviamo di fronte a situazioni interiori di conquiste alla ricerca di un'essenzialità di concezione, che nella pratica induce ad abbracciare i valori essenziali dell'esistenza e nella poetica rifiuta ogni orpello retorico di qualsiasi genere per attestarsi su una dizione sommessamente cadenzata, che talvolta giunge alla sentenza.

La fecondità di tale scelta permette al poeta di superare ogni chiusura solipsistica per approdare ad una dimensione di avvincente dialogo con la totalità del reale che lo aiuta a vedere il legame che dall'essere inanimato, attraverso l'animale, giunge all'uomo, mediante il recupero di una unità "ontica" («tra asceti e miseria / mi colloco indiviso»), la quale non ignora le debolezze e l'eccellenza umana («Noi siamo di una pasta / che ben conosce erte e scollinamenti»), da cui trae vigore la prospettiva della speranza («Siamo di quelli / che non si lasciano vivere») e un rinnovato impegno nel mondo.

Sono segni, "minimi" forse, ma segni precisi i quali indicano che gran parte della negatività e dell'afasia del secolo scorso sta cedendo il posto ad una rinnovata volontà di dire: la ricerca "utopica" (nel senso etimologico del termine) pare sfociata in una parola "chiara e forte", anche se umile, che in Saporiti si esplica in un'estenuata ricerca di senso organico, totale, capace di infondere vigore all'azione e prospettiva alla conoscenza (G. L.).

*Forse esiste ancora una tenda
da cui guardarmi agire
e veder salire le nostre linfe
noi gemmare insieme
nel giardino della luce
tornare al nostro
vagheggiato futuro*

* * *

Con tutto il mio bisogno
di credere e d'amare
invidia quelli che partono
ma amo restare; mi appartiene il senso fibroso
di una sfibrante fatica.

Sono questi i giorni dell'esiguità,
di una narcosi dell'anima.
(Nemmeno mi sorride alla finestra
il fiore baldanzoso della palma,
dalle grasse corpute stelle).

Come candela
che esala fumo e non più luce
arrivo a invocare momenti d'uggia,
a preferir la sonnolenza
agli aculei dell'ansia,
alla ferocia del cuneo

puntato al cuore del ceppo.

Richiamare il dolore
non è far pace:
da questo tagliente scrimolo
forse un declivio o forse il baratro.

Non è dato scegliere.

Sotto un cielo così pulsante
cammino a testa bassa
e sento gioire nell'aria fronde
che nulla sanno del passato,
e nulla del dolore.

* * *

Il ruglio dei motori si allontana
col giorno che già infoca
e il tramonto si attarda
nella luce di rame alle pareti.

In questo annunciato abbandono
il sangue addensa in ore,
in giorni di solenni ugge,
di passi come sospiri.
(I nostri gemiti salgono
come sbuffi dall'incensiere).

La memoria palesa un muro
inciso dalla furia dei chiodi.

(Memoria non sia rimorso,
fermo immagine o zavorra;
sia vento che inarchi le vele!):
uno sguardo fisso all'indietro
a statua di sale riduce
l'essenza di quanti ci han preceduto.

La calda legatura dei segreti
apre alla visione di te lontana.

Già sostammo agli inferi.
È ora di salire.

* * *

La geometria del silenzio
apre gli spazi
santifica i muri del chiostro
estorce alla natura i suoi segreti.

L'infinito amalgama
il visibile, stupore ed anima;
di qua dall'infinito
il desiderio inganna.

Quando la svolta si impone
e la strada dirupa o s'incollina,
non chiedere consiglio
all'ansa troppo prudente del fiume
e non alla falena ignara
d'esser calamitata al suicidio.

Sull'ultimo scalino
sorretti dall'amore
intoneremo il canto.
Più in alto e più vicini
al grande rapimento.

* * *

Guardo gli eventi
attraverso vapori di passione
ora che un'ossuta solitudine
mùtila le occasioni per dire
e di dire acumina l'urgenza.

Una grazia inconsumabile
è pronta ad inondare
il cuore che la cerca:

tra ascesi e miseria
mi colloco indiviso.

Il tempo ci è dato in prestito
e ogni attimo sottratto
è assenza imperdonabile,
interruzione del circuito.

La vita si conosce dopo,
varcato lo steccato,
nel cuore di un presente
mai sazio d'infinito.

Al cedere della materia
resiste il soffio delle tue parole;
resiste quel poema
di un solo verso antico
e sempre nuovo che ci unisce.

* * *

Dopo il crepitio dei bengala
e il breve fiore di fuoco nel buio
che deterge la notte
tutto torna ad esser come prima
salvo, forse, l'odore di bruciato.

Abbiamo perduto il silenzio,
la battuta d'aspetto
che distende la melodia.

Nessuna redenzione è possibile
senza compatire le pene
di uomini alberi e bestie,
senza essere almeno un oscuro Cireneo.
(Pur vive nel meriggio tardo
– per contagio crepuscolare –
una speranza inconsapevole).

Tra noi la smania di armonia
è al calor bianco,
e intera aleggia l'anima
nel fiato acceso di non bastevoli parole.

Noi siamo di una pasta
che ben conosce erte e scollinamenti,
gli squassi del cuore e le risalite.
Siamo di quelli
che non si lasciano vivere.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Achille Abramo Saporiti, nato a Gallarate nel 1937, vive a Cassano Magnago (Varese). Ha cominciato a pubblicare in dal 1970. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi letterari nazionali. Sue liriche sono apparse in raccolte e antologie di poesia del Novecento.

Ha pubblicato i seguenti testi poetici: *Galli di latta*, Como, Baldini 1986; *Amorosissima follia*, Como, Baldini 1987; *La donna di Pietro*, Como, Baldini 1989, (II edizione 2003); *D'una promessa* (in collaborazione con Mariagrazia Carraroli), Treviso, Santi Quaranta 1992; *Nel crocevia dei giorni*, Bologna, Tamari 1993; *Canto discanto* (in collaborazione con Mariagrazia Carraroli), Padova, Amadeus 1996; *Un amore di vigilia*, Bologna, Book 2000.

Davide Brullo

Fedeli fino all'ottusità: due poeti ebraici

Sono tornato a riprendere in mano *Lingua Sacra*. Lo ho fatto a distanza di un anno e qualche cifra sommata sopra, quando come un alchimista che fallisce ogni volta il tentativo di tramutare il liquido in materia preziosa ho tentato di entrare in *Testo Sacro*. Lì ogni lettera era un orientamento preciso, ogni stanga, ciascuna gobba puntava a un'unica, precisa direzione. Non potevi sbagliare il bersaglio, semmai potevi errare la via che a quel bersaglio avrebbe portato. Non dimenticai di utilizzare le giuste tenaglie per afferrare quelle lettere incandescenti (puro fiato di Dio ossidato, pura lingua terrosa in cui Egli si fece manifesto a *quel* popolo, a *quella* terra, in *quel* tempo. In questo è stato assai preciso Paolo che, pur ammonendo severamente i Giudei – *Rm* 2.28/29: «Infatti, Giudeo non è chi appare tale all'esterno, e la circoncisione non è quella visibile nella carne; ma Giudeo è colui che lo è interiormente e la circoncisione è quella del cuore, nello spirito e non nella lettera; la sua gloria non viene dagli uomini ma da Dio» – tuttavia non li rinnega, anzi, la loro conversione, il loro maturo orientamento diventa chiave di volta, pietra d'inciampo e di prova per la compiuta realizzazione della promessa cristiana – *Rm* 11.1 e seg.: «Io domando dunque: Dio avrebbe forse ripudiato il suo popolo? Impossibile! [...] Dio non ha ripudiato il suo popolo, che egli ha scelto fin dal principio. [...] Non voglio infatti che ignoriate, fratelli, questo mistero, perché non siate presuntuosi: l'indurimento di una parte di Israele è in atto fino a che saranno entrate tutte le genti. Allora tutto Israele sarà salvato»). Poi le presi a mani spoglie; le mie mani si fecero ganasce, si fossilizzarono.

Tornare adesso a *Lingua Sacra* è re-imparare, raddrizzarsi. *Lingua Sacra* è divenuta nel frattempo lingua d'uso, in essa sono fermentate altre esperienze, altre memorie, altri morti. Questo richiede allora altri confronti, altri parametri su cui valutare a tentoni il proprio orientamento (proprio questa distanza, che si è mutata in difficoltà insormontabile, mi ha costretto ad affiancare al testo ebraico alcune traduzioni in inglese delle medesime poesie, utilizzate come “bussola”, come “mappa stellare” su cui aggiustare l'ebraico). Agi Mishol, una delle poetesse presentate in questa breve rassegna, non esita a scrivere la lista della spesa e, nel medesimo istante, ad innalzare preghiera in ebraico. Nathan Wasserman, poeta assai più robusto, piuttosto che a una tradizione letteraria giudaica (in cui non esiste, lo ricordiamo, atto poetico che non sia, proprio per questo a maggior ragione, etico) o veterotestamentaria (ne scorgo il ricordo e lo esalto in un verso di *Odisseo* che mima *Sal* 16.8: «Custodiscimi come pupilla nell'occhio») sembra azzannarsi a un fondo culturale greco (lo dimostra non solo il titolo di una delle poesie tradotte, *Odisseo*, e di certe sezioni del suo libro *Breaking the Bread* – che, tra l'altro, ha chiari ammiccamenti cristiani – come *Hellas*, ma anche la forma lirica tentata, esemplificata dai “frammenti ellenici” dedicati idealmente a Saffo) o, meglio, forse, giudeo-ellenico (di quel giudaismo della Diaspora, cioè, che ebbe chiare esperienze di commistione ad Alessandria d'Egitto, per citare un solo esempio ma assai luminoso).

L'atto della traduzione, è ovvio, pone perpetue domande a se stessi, alla propria sincerità. Credo che si sia più sinceri aderendo alla propria lingua (alla lingua che viene a crearsi, inedita, nella bocca del traduttore sfregando con quella del tradotto fino a scintillare) fino in fondo che tentando certe operazioni così dette “filologiche” che

credendo di essere più “aderenti” (possibilità che non ci è data in nessun tempo) in realtà tradiscono maggiormente, sbugiardano il tradotto, devastano la lingua imbalsamandola. Nelle mie traduzioni ho raziato, ho scambiato, ho sovrapposto con sovrana libertà. Restando fedele alla mia fedeltà. In questo senso e ancora una volta, utili e inarrivabili sono stati l'esempio dell'*Orestide* di Eschilo nel tradimento di Pier Paolo Pasolini (Einaudi, Torino 1985, condotta non sul greco, ma confrontando le versioni inglese, francese e italiano, successivamente calcando sopra la lingua poetica fino a quell'istante sperimentata. Mirabile in questo lato anche la traduzione in “romanesco” del *Miles gloriosus* di Plauto come *Il vantone*, Garzanti, Milano 1994) e dell'*Antigone* di Friedrich Hölderlin (Einaudi, Torino 1996), presentata alla fiera di Lipsia nel 1804 (attimi prima che il poeta penetrasse nella fertile selva della sua pazzia), sprezzata da Schiller e da Goethe per il migliaio circa di svarioni linguistici e di refusi. In realtà Hölderlin “divenne” interamente Sofocle divorandolo, digerendolo (leggere il secondo atto della tragedia in cui interviene per ampia porzione il Coro: una delle pagine migliori dell'intera poesia del tedesco) con una sincerità a se stesso marziale, geniale. Perfino ottusa.

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Davide Brullo parve destinato fin da subito, fin da quel nome, a occuparsi di Testo Sacro, fin da quel nome che calca quello del più importante (perché più umano, perché peccatore) re d'Israele, fin da quel nome accompagnato al nome che sembra descrivere in maniera assai accomodante la terra d'Israele. In Testo Sacro è entrato e ne ha fatto macello, scannatoio, olocausto (Scanni, Raffaelli, Rimini 2003). Poi ha scritto poesie, ne scrive ancora. Poi ha avuto un figlio (anniversario che coincide con l'anniversario) che ha chiamato come il giudice e profeta che ha unto Davide re tempi fa.

NATHAN WASSERMAN

אוֹדִיסיאָס

שׁוֹשְׁעֲנֵתִי אֶל הַמַּעֲקָה בְּטֹבוֹר
הָעוֹלָם נִזְכַּרְתִּי רַק בְּצִבּוֹר שָׁעוֹת:

בְּדָלוֹס הַצֶּפֶה עַל הַיָּם
בְּשִׁמְשׁ הַמְתַּגַּלָּה כְּאוֹר וְשֶׁמֶן בּוֹעֵר
כְּמוֹ בִּיצָה קְדוּמוֹנִית הַנוֹפֶלֶת אֶל דְּפָנוֹת הַסִּיר
זֶה הַמְקַדֵּשׁ שָׁאִין לוֹ שְׁמוֹת תְּאֵר

וְהַמְחַוְלָלוֹת לְאֶשׁוֹן עַל הָאֲרִיחִים הַבְּחָלִים
סוֹכְבוֹת וּמְבִיטוֹת זֹו כְּזוֹ עֵין בְּעֵין וְשׁוֹלֵי שְׁמִלוֹתֵיהֶן רְטֹבִים וְנִשְׁמֹטוֹתֵיהֶן
צְעִיפִים וּבְיַדֵּיהֶן טִמְבוּרִין וְרִיחֵן מִלַּח מְרַחֵק

וְכִרְתִּי אֶת הָאֵפֶלָה נִפְרָשֶׁת מֵעֲלֵי
כְּמוֹ עֶפְעֵף הַחֵשׁ צְרִין בְּלַחֹת הָאִישׁוֹן שֶׁנִּפְקַח תַּחְתָּיו

אֶת הַיָּם סָבִיב הַלֵּב הַמְהַבְּהֵב קֶשֶׁה לְחַצוֹת.
בְּשֵׁר עֲטוּף בְּשֵׁר מִנָּה בֵּין הַסְּדִינִים וְרִיחַ הַדְּבֶשׁ וְהָאֲצוֹת
מְמַלֵּא אֶתֶר צְהָרִים נוֹסֵף וְאִין עוֹד דּוֹנֵג לְאַטֵּם אֶחָ הַרְצוֹן הַמְתַּמּוֹטֵט
וְאֶרְגֹו הַתְּזוּה מְתַמְלֵא בְּחֹל. הָעֶרֶב בָּא וְהַיְלָדִים, לְחֵי שֶׁעַר,
צוֹהֵלִים, מְתַרְחֲקִים מִמֶּנִּי, נִשְׁעֵן אֶל הַמַּעֲקָה,
מִמִּיר יָמִים לְקַפְלֵי מִפְרָשִׁים רְטֹבִים

ODISSEO

Il tempo accade con lentezza:
mi sporgevo oltre la prua, sovrastavo il centro del mondo

sopra Delo, la Lucente, che scivola sulle acque
sotto il sole martellante, lucente olio che fiammeggia,
come un uovo primordiale che si espande e cade ai bordi della pentola.
Questo è il santuario e le parole si consumano

e le donne danzano con lentezza sulle piastrelle blu
in cerchio, guardandosi l'una nell'altra negli occhi,
fradici i bordi delle loro vesti e i loro fiati
s'annodano, tamburi nelle loro mani, il loro odore di sale remoto.

Ricordo lo scuro avvolgermi
come la pupilla incassata nell'occhio che avverte ancora la sua umidità rugiadosa.

È difficile attraversare le acque con un cuore senza forza.
Carne sommata a carne sotto le lenzuola e l'odore di miele e di alghe
di un altro pomeriggio. Non c'è più cera per sigillare la volontà sprofondante,
e le otri sono colme di ghiaia. Casca la sera e i bambini dai capelli umidi
ridono, allontanandosi per sempre da me, mentre mi sporgo oltre la prua,
mutando i giorni come si arrotolano le vele appena fradice.

da *Breaking the Bread*, Helicon, Tel Aviv 2002

סקוט בשמים

והמוכבים, להקת בלבי המזחלת שלי.
נעצרו לרגע לרחוץ וחזרו למשך אחי בפראות מתוך החרד.
טרקתי את הדלת שבציד העולם ויצאתי
לתוך גושי השחב הכחם, הקפוא והספוגי כאהבה,
צוער, כחל ומלבני, בין קרחוני השמים.

הם לא שמעו להוראותי. נבוכים הביטו בי בעינים שמימית ויָללו.
פּוֹרְתֵם הבהירה של פּוֹרְקִיּוֹן וּסְדִירִיּוֹס נַצְצָה מַחֲשֵׁק שֶׁלֹּא הִיְיָ אַתְרָאִי לוֹ.
כָּל מָה שֶׁאַמְרָתִי לֹא נִשְׁמַע סְבִיר וְסִיבֻכִים אֲלִיפְטִיִּים וְכַחוֹת מְשִׁיכָה הִפְכוּ חֶסְרֵי טַעַם.
בְּעֵטְמִי בָהֶם אֲבָל הֵם הִפְגוּ רֹאשָׁם לְקוֹלוֹת מְגַלְקִסִּיּוֹת רְחוּקוֹת וְנַעֲצְרוּ עַל מְקוֹמָם.
דָּב לָכֵן הִסִּיט וְלוֹן וְנֵהֵם. הָאֲרִיָּה הִצִּיץ מִנְמָנָם מִתַּחַת לְאַפְּךָ.
הַיּוֹם אֲזוֹל גַּם הַחֵלֶב הַמְשָׁמֵר.

מִחֹר לְהִדְעַ בְּשָׁמִים אֲבָל הִזְעָתִי.
הָאֵהָבָה הִיְתָה כְּכֹר קְרוּכָה מְאֹד.
הוֹצֵאתִי אֶת הַדְּגָל הַמְקַפֵּל מִן הַמְגֵרָה. הַתְּקַדְמָתִי לְאֵט. כּוֹשֵׁל. מַחְמוֹטֵט בֵּין מַכְתָּבִים יְשׁוּיִם.
נִחְקֵל בְּזַנְבוֹ הַגְּלוּי לְמַחְצָה שֶׁל הַדְּרָקוֹן. רִגְשׁוֹתִי הַחִלוּ נִמְסִים. הַעוֹנָה הִיְתָה קְרוּכָה לְחֻלְיָ.
כִּסּוּף הַדְּרָד מִמְחִינָה לִי תִהְלֶה.

IN CIELO

Le stelle, la mia muta di cani da slitta,
si fermarono smusando per stanare la pista, si rialzarono e tornarono a trascinarci
[selvaggiamente attraverso la stanza.
Ho sbattuto la porta che taglia lungo i cardini del mondo e sono uscito
tra i mucchi di muschio arancio, gelido e spugnoso come l'amore;
camminai, tutto blu e rettangolare, tra i ghiacci nel cielo.

Non ubbidirono, mi guardarono smarriti con i loro occhi divini e piagnucolanti.
Il gelido pelo del Procione e Sirio lucido di un'avidità di cui non ho colpe.
Ogni cosa, dissi, aveva un suono irragionevole;
gli archi rampanti, la forza di gravità; ogni cosa divenne insignificante.
Scalciai, ma essi girarono ugualmente le loro teste verso quei fischi provenienti da
[galassie remote,
e si tirarono in piedi.
Un orso bianco schiantò il muro e si mise a ringhiare.
Il leone spuntò mezzo addormentato da dietro l'orizzonte.
Corremmo fuori dal giorno dopo aver munto la galassia di latte.

È strano sudare in cielo, ma io lo feci.
L'amore era così vicino.
Srotolai la bandiera ripiegata nell'armadio e inciampai, sprofondando tra vecchie carte,
sbattendo contro la coda del dragone appena intravista. Il mio corpo divenne acqua.
La stagione è destinata a finire.
La fama mi attenderà alla fine di tutto. Come la morte.

da *Breaking the Bread*, Helicon, Tel Aviv 2002

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Nathan Wasserman è nato a Gerusalemme, città in cui vive, nel 1962. Insegna Assiriologia al Dipartimento di studi antichi del vicino Oriente della Hebrew University. Il suo primo, e finora unico, libro di poesie, *Breaking the Bread*, è stato pubblicato nel 2002. Più folta e diffusa, all'opposto, la sua attività come ricercatore, che gli ha fruttato un'importante pubblicazione negli Stati Uniti sulla letteratura antica di area babilonese (*Style and Form in Old-Babylonian Literary Texts*, Brill-Styx 2003) che completa, ma assai più approfonditamente, un testo precedente che indagava lo sviluppo dei generi letterari nella letteratura antica (*Wool from the Loom*, Jerusalem, The Hebrew University 2002).

בהיפר

בסמטות ההיפר אני דוחפת עגלה כמו אמן
של שתי הכרוביות מנוטח על פי שירשימת הקניות
שיצא לי הבקר מעל לקפה.
כותרות המבצע מתנפנפות למעינים
בסוגת הרכיבים של כריכות המזון וקלידרמו
מנעים לעופות הקפואים. גם אני
שחיי עשויים רק מחיים, מתנהלת בעקול הדוגלי
אל מר פלינקר הממתיק לתוך אזני כי זה רק הגוף
שמתפורר אצל הנפש לעד היא צעירה
תאמיני לי. אני מאמינה. אף פני ליונתו
נאלקסנדר
חישו אחים אל הקוסברה
חישו חישו אחים
אני משוררת ההיפרשוק
אשורר את רשרשו של הקורנפלייקס
ואת עקמומית המלפפונים המורדים
עד שתושיט לי הקפה-רושמת
גרסה סופית ומדפסת
של שירי.

תמלה קטנה ליום א'

ובר לי שחרר אותי
משוקרים מתקבים
מקפות חולים וסיקלות
הבטוח הלאמי
מדבור עם רואה
השבון
ועברית פח אדם
של פקידות הקרה
מהבקר יורים פה
צדי התגלות
ולכד הקלבים משוטט
בקפרי
עמונים נושרים ונושרים
על ביתי
עם חרדים שחורי אגרוף
מבקרי שירה קפוצים
ודחפורים פעורי פה
מה בעיה לומר
לאחת כמוני
שפונתנת לחתך אותה
בבבישים
אני שהולכת לישן עם תרגולות
למרגלות הסקניונים המוארים

AL SUPERMERCATO

Tra le strettoie del supermercato spingo un carrello
come se fossi la madre di queste due teste di cavolfiore,
e navigo seguendo la rotta della spesa scritta in versi
che ho scarabocchiato stamattina trangugiando caffè.
Gli stendardi dei prezzi sventolano in faccia ai clienti
che studiano le etichette dei cibi impacchettati
mentre Muzak cinguetta ai polli surgelati. E anch'io,
che mi dico tanto la vita è la vita, scendo giù per le navate delle scatolette per cani
verso Flinker che mi sussurra solo il corpo si sbriciola
lo spirito resta per sempre immutato, credimi.
Ci credo, ma adesso corro verso Jonathan e MacIntosh.
Correte genti, correte alle verdure, dico
correte genti, affrettatevi,
io sono il bardo del supermercato
io canto il fruscio dei cornflakes scoppiettanti
io canto i corpi curvi dei cetrioli ammutinati
finché il registratore di cassa non mi consegna
l'ultima versione stampata
del mio poema

da *Ha-Shfela Ha-Pnimit*, Hakibbutz Hameuchad, 1995, presente anche in *The Defiant Muse: Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present*, Feminist Press/CUNY, 1999

UNA BREVE PREGHIERA PER LA DOMENICA

Concedimi l'esplosione delle pigne lampeggianti
nelle tempie delle compagnie d'assicurazione e nei templi della previdenza sociale
dei contabili, dei custodi del cicaleccio,
sopra le acconciature-elmetto delle segretarie d'azienda.

Hanno sparato tutto il santo pomeriggio;
i cacciatori di pernice e il segugio
trebbiano il mio cortile e i campi.

I giornali –
zeppi di uomini ortodossi tutti belli imbellettati,
e di crostosi critici di poesia,
e di bulldozer dalle fauci spalancate –
cadono come foglie sulla mia casa.

Che sarebbe una gran bella cosa da concedere questa
a una donna come me
che se ne sta spalata ai bordi delle strade.

Io che mi accuccio a terra a dormire con le galline
ai bordi dei viali abbaglianti –
ascolta la mia preghiera.

קָטָה אֵלַי

וְאֵל טָא תוֹשִׁיבְנֵי בְּסֵל תְּרַבּוֹת

אָנִי שְׂאִין לִי פֶטוֹר מִכְּלוּם

תָּן לִי לְפָחוֹת יוֹם

גִּימֵל

שאהידה

יֵהֲרֹב מִחֲשׂוֹר

וְאֵת רַק בַּת עֲשָׂרִים * (יֵעֲרֹב שֶׁל שׂוּקִי / אֵלְחֹרְמוֹ)

אֵת רַק בַּת עֲשָׂרִים

וְהַהֲרִיזוּן הָרֵאשׁוֹן שֶׁלָּךְ הוּא פִּצְצָה.

מִתַּחַת לְשִׁמְלָה הָרַחֲבָה אֵת הָרָה חֲמֹר נִפְיָ.

שִׁבְכִים שֶׁל מַחֲכָת, וְכֵן אֵת עוֹבֵרַת בְּשׂוּק

מִתְקַתֶּקֶת בֵּין הָאֲנָשִׁים עֲנֹדְלִיב תְּקַאֲמָקָה.

מִיִּשְׁהוּ שָׁנָה לָךְ בְּרֵאשׁ אֵת הַהֲבֵרָגָה

וְשִׁגְרָה אוֹתָךְ לְעִיר,

וְאֵת שִׁבְאָת מִבֵּית לַחַס, בַּחֲרַת לָךְ דּוּקָא

מֵאִפִּיָה. שֶׁסְּשִׁלְפָת מִתּוֹכָךְ אֵת הַנִּיִּצְרָה

בִּיחַד עִם חִלּוֹת הַשַּׁבָּת

הַפְּרָג וְהַשׁוּמְשׁוּמִים

הַעֲפָת אֵת עֲצֻמָּךְ לְשָׁמַיִם.

בִּיחַד עִם רִבְקָה פִּינֹק עֲפָת,

וְיִלְנָה קוֹנֹרִיב מִקּוֹקֹז,

נִיִּסִים כֶּהֵן מֵאֲפַגְנִיסְטוֹן

וְסוּהִילָה חוֹשֵׁי מֵאִירָאן,

וְגַם שְׁנַיִם סִינַיִם גִּרְפָת אֵתָךְ

אֵל מוֹתָךְ.

מֵאֲזַ כֶּסֶף עֲנִינִים אַחֲרִים

אֵת הַסְּפוֹר שֶׁלָּךְ

שֶׁעֲלִיו אֲנִי מְדַבֵּרַת וּמְדַבֵּרַת

מִבְּלִי שִׁיְהִיָּה לִי מִשְׁהוּ לְהַגִּיד.

Ti prego, non mi abbandonare al macello quotidiano della cultura.
Che non mi sia perdonato nulla –
ma concedimi almeno un permesso
per un giorno libero almeno
fuori dall'esercito.

da *Re'eh Sham*, Helikon-Tag, 1999

MARTIRIO

«Il pomeriggio s'annegra
e tu hai solo vent'anni»
Nathan Alterman, *Pomeriggio al mercato*

E tu hai solo vent'anni
e la tua prima gravidanza è una mina inesplosa
e sotto la tua vasta calotta di pelle sei piena di dinamite
e ghiande di metallo. E le senti quando cammini al mercato
e ciondoli tra la gente, tu, Andaleeb Takatkah.

Qualcuno ha manomesso gl'ingranaggi nella tua testa
e ti ha gettato in mezzo alla città;
e anche se vieni da Bethlehem,
la Casa del Pane, tu sei una fornace.
E ora hai sganciato l'innesto
e ora con le focacce di Sabbath
e il sesamo e i semi di papavero
sei esplosa in cielo.

Insieme a Rebecca Fink sei esplosa,
con Yelena Konreeb dal Caucaso
e Nissim Cohen dall'Afghanistan
e Suhila Houshy dall'Iran
e due cinesi, vieni innalzata verso
la morte.

Da allora altre cose
hanno oscurato la tua sorte,
di cui ciarlo tutto il tempo
senza avere un niente da dire.

dal supplemento settimanale del quotidiano *Ha'aretz*, presente, tradotto da Lisa Katz, anche nel numero di
Marzo/Aprile 2003 dell'*American Poetry Review*

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Agi Mishol è nata nel 1947 in Ungheria da genitori scampati all'Olocausto, ma giovanissima si è trasferita con la famiglia in Israele. Il suo primo volume di poesia è stato pubblicato nel 1972. Vincitrice del premio Yehuda Amichai Poetry Prize nel 2002, ha ottenuto svariati riconoscimenti in patria e fuori. Insegna tecniche poetiche alla Ben Gurion University, lavora come consulente editoriale per la rivista di poesia «Helicon» e come critico letterario per la radio. Sue raccolte sono state tradotte in Inghilterra, Irlanda e Stati Uniti; poesie singole sono apparse in Francia, Olanda, Germania, Russia, Spagna, Portogallo. Dieci le raccolte pubblicate a partire dal 1972 (*Nanny Ve-Shneinu*, Ekked) tra cui ricordiamo *Gallop* (Hakibbutz Hameuchad, 1980), *Ha-Shfela Ha-Pnimit* (Hakibbutz Hameuchad, 1995), *Hinneh* (Helicon-Tag, 1997), *Mahberet Ha-Halomot* (Even Hoshen, 2001). Una raccolta antologica arricchita di inediti è stata pubblicata nel 2003 per Bialik Press con il titolo *New and Selected Works*.

Jacqueline Spaccini - *Donne alla finestra*

1. *Fruscio d'acque. Medioevo futuro.*

Dalla vetrata istoriata, l'angelo non sembra più rivolgersi alla Vergine beata stamattina: il suo dito ammonisce severo Marianna. L'oro delle piume e il candore dei piedi nudi non riescono ad mitigarne lo sguardo che, come dardo, offende la languida figura della giovane donna. Solo il blu velluto del suo abito infatti l'osteggia, ergendosi a difensore della donna ch'esso veste; Marianna inarca indolentemente la schiena all'indietro. È stanca. Ode un fruscio d'acque: è il ruscello che scorre verso il basso. Ormai l'autunno è padrone incontrastato del giardino selvatico che circonda la sua casa e alcune foglie d'acero sono penetrate chissà come dalla finestra giacendo come barche in secca sul tavolino sottostante. La notte è stata lunga e insonne e la giornata che è appena sorta si preannuncia implacabile. Marianna non ha tregua, davanti a sé due sole vie: cancellare Angelo, l'ipocrita sposo o aver di lui pietà e perdonarlo. In nome di Dio. La cintura che sottolinea la vita snella pesa come ferro insanguinato e il fulgore delle gemme preziose non l'ingentiliscono, stamani. Lei si acconcia come meglio può i capelli e sfiorando il cuoio capelluto conficca con vigore studiato la forcella di rame nella chioma color del miele... Che fare? Che fare? La virtù di Angelo s'è svelata alfine come mera ipocrisia: non era lei che amava, bensì l'apparente armonia sociale della vita coniugale. Di lei e del suo casato s'è servito spudoratamente. È tempo di spengere il lume che le ha tenuto compagnia durante la notte abortita. È stanca Lady Marianna. Ha ripercorso nel buio sconsolato la storia dell'idillio in cui Angelo era l'uomo dei principi, l'uomo ideale. Suo marito. In nome del suo rigore, lei gli aveva perdonato il carattere brusco e violento, l'irascibilità, le giornate passate in silenzio lontani uno dall'altra quando lui partiva a cavallo per darsi alla macchia (a caccia di caprioli, diceva) nei boschi di Nottingham, ma in realtà per smaltire la rabbia che covava contro di lei, rea di chissà quale crimine... Ora Marianna sa che Angelo è un vile, un traditore ben nascosto sotto sembianze virili. Ha paura persino di ammetterlo con se stessa: un traditore della Patria, una spia che cospira col nemico, ecco chi è suo marito. Ma traditore lo è anche nei suoi confronti: quel che le era parso un angelo s'è alfine rivelato essere un demone. Denunciarlo alle autorità? Persino la Bibbia la giustificherebbe: «Occhio per occhio, dente per dente»... Ma come potrebbe, lei ama quest'uomo. Sradicare quest'amore dall'anima come si fa con le piante putrescenti? Facile a dirsi quando il cuore non trema di sussulti al solo intendere la voce dell'amato! Lui è l'uomo. Lui, lo sposo suo. Marianna si massaggia il collo e guarda oltre la finestra: lo vede arrivare, del tutto inconsapevole, sudato per l'ardore della caccia. Immagina l'odore del suo corpo, silvestre come i suoi occhi. E un guizzo acquoso le si agita d'improvviso nel corpo. Agita la mano a mo' di saluto al di qua del vetro all'uomo che avanza mostrando divertito una coppia di lepri che penzolano dalla cintura. Ora ne è certa: non lo tradirà.

In nome dell'amore, dice.

John Everett Millais: *Marianna*

4. *Quella volta*

È ingrassata Serenella. Il sedere le ballonzola allegramente nel vestito mentre canticchia un motivo spagnolo. Oggi non ha nulla da fare, domani riprenderà la scuola, ma oggi è ancora vacanza...

"Serenella, vieni, la merenda è pronta!"

Una mosca ronza a circolo e s'affanna a venir fuori dalla tenda azzurra che la spinge verso il vetro traditore. Quasi quasi ora l'ammazza. Prende lo strofinaccio con il quale ha asciugato piatti e bicchieri del pranzo di dianzi, poi si ferma. Ha altro a cui pensare Serenella.

S'annusa il collo bianco a strisce blu dell'abito che indossa. Cerca l'odore di lui. E lui è l'amore. Il suo amore che l'ha presa all'inizio dell'estate, ancora e ancora, giù alla darsena, quand'era buio e nessun pescatore impiccione poteva gettare l'occhio. Per questo non riesce a staccare lo sguardo dalla baia in lontananza. C'è una vela alla confluenza con il canale. Serenella ha quattordici anni e sogna.

“Vita, vita... che vita avrò? Quando diventerò una donna e condurre la vita che voglio con Vito? Quanto bisogna aspettare e quanto impiega il tempo a passare?”

I movimenti del pensiero della fanciulla assomigliano a quelli della mosca. Che non viene ammazzata e la scampa, per stavolta. Invece l'acqua è troppo stagnante e perciò lei non la sopporta. Sempre la stessa, quasi immota, come la vita sua e quella di sua madre. Da anni stanno da sole, in una casa troppo grande e troppo austera, dono del nonno, e ogni tanto sparisce un mobile. Serenella ha impiegato anni per capire come. Quand'era più piccola pensava che fossero i fantasmi del vecchio quartiere a fare i dispetti e rubare la roba a sua madre. Poi ha finalmente compreso che la mamma se li vendeva, i mobili.

“Se dovessi fare affidamento su quello che ci passa tuo padre, dovremmo stendere la mano giorno e notte, figlia mia!”

Serenella non vuole finire come sua madre. Non è vecchia sua madre, ma a forza di fare le pulizie alle zitelle del quarto piano, s'è ingobbata e nei suoi occhi ci sono troppi aghi pungenti. Lei no, vuole studiare, laurearsi, divertirsi e poi sì, anche sposarsi, un giorno, non subito però. Con Vito, certo, anche se forse la madre non sarebbe d'accordo perché in paese si dice che il padre di lui non sia una brava persona. “Gli uomini sono immondizia, figlia, spazza bene negli angoli della tua casa”, è il ritornello della mamma. Mica tanto: fare l'amore con Vito era stato come avere la casa in disordine, i cuscini con le piume che volano in alto e poi cadono a terra, i maglioni e le gonne sul letto, l'acquaio grasso e maleodorante e alla fine ritrovarsi forchette e forchettine tazze e tazzine piatti e piattini, tutto allineato ben bene in fila brillante e sgrassato.

Quando Vito tornerà dalle vacanze, riprenderanno a fare l'amore. Dovranno trovarsi un altro posto: d'inverno alla darsena soffia forte il vento. Ora però c'è ancora la vivida luce dell'estate, quella che posa un velo sulla nostalgia del cuore.

“Serenella, vieni, la merenda è pronta!”

“Vengo, mamma. L'hai messa la marmellata di fragole?”

Non lo sa ancora, ma teme l'appetito che da qualche giorno la perseguita: sarà mica incinta? Rassicurati, figlia, queste cose succedono la prima volta ormai solo nei romanzi: tu sei come quella mosca, per questa volta l'hai scampata.

Salvador Dalí: *Ragazza alla finestra*

NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

Jacqueline Spaccini, nata a Villerupt (Nancy, Francia), ha conseguito la laurea e il dottorato in lingue straniere in Linguistica Generale. È traduttrice dal francese dal serbocroato. Dal 1995 al 2000 ha fatto parte della redazione di «Avvenimenti sez. Cultura». Collabora come critico letterario e artistico a molte riviste, tra cui «Linea d'ombra», «Le Français dans le monde», «Il Segnale», «Semicerchio» e «Graphie». Ha pubblicato diverse raccolte di poesie e di novelle.

LETTURE

POESIA

Maria Angela Bedini, *La lingua di Dio*, Torino, Einaudi 2003

La poesia di Maria Angela Bedini si propone alla luce di una poetica che rischia di irritare il lettore, spesso diffidente nei confronti di un misticismo veicolato su una corporeità esibita che è diventata, ormai, il tema unico e quasi la condanna della ricerca femminile. Siamo per giunta ormai lontani dalle esperienze della "parola innamorata", per cui il tono alto di un poemetto suddiviso in canti e addirittura intitolato *La lingua di Dio* suscita, di primo acchito, molte perplessità.

Poi si apre il volume e si rimane presto abbagliati. Dalla fitta oscurità visionaria di questa poesia divampano versi di inusitata potenza. Ecco allora il rischio di una lettura per frammenti, che lascia cadere le astrattezze eccessive, gli irti analogismi, la struttura complessiva del poema.

Ma c'è probabilmente un livello ulteriore di avvicinamento al testo, se questo primo approccio funziona e si è pronti a dare credito all'esperienza estrema che ci viene prospettata.

Che cosa scatta a vantaggio di tale opera, rispetto alle precedenti esperienze dell'autrice? Le note biografiche indicano l'esistenza di due sillogi datate 1987 (*Trasgressioni*, Senigallia, La Fenice) e 1991 (*Essenze Assenze*, Crescentino, La Rosa), ovviamente introvabili, ma la pubblicazione che aveva proposto l'autrice all'attenzione generale veniva accolta nel 1995 sul collettivo einaudiano *Nuovi Poeti italiani*, il quarto della serie. Le poesie ivi incluse sotto il titolo *Ma il vuoto fu scarso a sparire* appartenevano, si leggeva nella nota, a una raccolta intitolata *A dismisura terra*, che non si ha poi avuto modo di leggere per intero. Ma la selezione ospitata in tale volume era sufficiente per rendere la misura di una lirica difficile, già intonata su registri alti, eppure suadente. «Il *trobar clus* prescelto non è ermetico sottrarsi, ma al contrario decisa profferta sirenica», annotava Bersani nell'introduzione; «i versi della Bedini sono messaggi cifrati che accumulano attrattive sensuali». Attrattive che si misuravano soprattutto sulla superficie del testo: rime (anche in posizione non canonica, in orizzontale), assonanze, allitterazioni («il volto / che ogni volta trattiene la svolta / vera che vaneggiando vola e svolge»), bisticci e

anagrammi («trema / il mare rema amena introna», «sforbiciare anemico / tra gli anemoni ci anima»), iterazioni e altri intrecci fonici tessevano un ordito raffinato, ricco di tonalità di colore (per l'accumulo di aggettivi, spesso in sintagmi criptici: «mappe meretrici», «fiori analfabeti», «sera calva», «grido nubiscente»), impreziosito da alcune parole ricercate che si incastonavano, con gusto spiccatamente ermetico, nella sintassi già estetizzante («rossificava un verbo puro», «espettoravo gli avi», «inflorescenze d'equiseto», «la luce tinnula»; ma si vedano soprattutto le forme agglutinate del tipo «fintallegra», «sommovero», «giallochiaro», «terramondo»). Tutto questo armamentario veniva bilanciato appena da qualche vezzo moderno, come la libertà metrica, le imperterrite minuscole o la soppressione della punteggiatura, ma l'astrattezza di fondo, il tema dell'assenza, dell'attesa e del vuoto costituivano un retaggio difficilmente sostenibile, nella cornice di una pronuncia come quella indicata, malgrado il tono alto non fosse completamente «atteggiato all'oracolare» (dal momento che, indicava sempre Bersani, «l'autrice non intende trasmettere contenuti sapienziali. Il suo passo è quello di una ricerca»). La figura del Cristo, adombrata nel 'tu' implicato nei testi, prendeva consistenza solo in chiusura: «cose lumi fiumi madrigali / tutto torna lieve e teme / tra le ombre spunti sposo».

Ora, invece, il dettato della *Lingua di Dio* appare più convincente a partire da due presupposti, apparentemente divergenti: da una parte una netta semplificazione delle strumentazioni retoriche, certo non abbandonate del tutto ma sciolte con più discrezione, senza generare altri addensamenti manierati, che finivano per opporsi come un filtro alla lettura; dall'altro l'ulteriore innalzamento del tono, vibrante ed ispirato, sfrontato e selvatico nella propria libertà visionaria: non è affatto inopportuno la designazione di canti per i LXII tasselli di un'avventura poetica che si articola anche in un prologo, un interludio ed un epilogo, quasi a rimarcare la necessità di una fruizione completa, che accetti la natura lavica, esuberante, senza compromessi di tale flusso di immagini.

Immagini che vorticano attorno ad una scena primaria, individuabile nello stesso atto della scrittura: la mano, le dita, la penna, il foglio bianco, lo scrittoio, sono il centro delle invocazioni, del desiderio smodato di ridare

corpo alla parola, di incarnare un verbo capace di penetrare la dura sostanza del mondo, di confortare l'anima nel buio dell'essere che rivela l'inadeguatezza della parola. I testi sacri (in particolare i Salmi, più volte citati nella traduzione di Ceronetti), oltre naturalmente alla voce dei mistici e di tanti poeti visionari, si pongono come nutrimento di tale esperienza, che piace anche per il pudore con cui si palesa la fisicità di ogni anelito mistico (il corpo non è mai veramente esibito, non c'è compiacimento carnale, espressionismo gratuito), per l'essenzialità dei simboli (la grammatica figurale riporta alla notte, alle stagioni, alla natura, ai mesi, alla presenza dei morti e delle creature spirituali, insomma a tutto un immaginario elementare che tuttavia non scade musica generica, per merito appunto del timbro espressivo che lo anima) e, perché no, per l'irresponsabilità consapevole (si vedano nel *Prologo* le affermazioni di alcune voci, fino alla domanda conclusiva) di chi, forte di un'aderenza alle proprie ragioni che non necessita di giustificazioni poetiche (anche la biografia lascia immaginare un percorso molto appartato), sperimenta la scrittura non come diversivo letterario ma come evoluzione carnale, come avvenimento estremo.

Marco Merlin

Paolo Bertolani, *Il custode delle voci*, Genova, Il Melangolo 2003

Tutta la poesia in dialetto di Paolo Bertolani è la trascrizione magica (nel senso di un esorcismo contro le potenze dell'oblio) delle voci disperse nel tempo della sua terra. Poche poesie ci appaiono altrettanto radicate nel gesto vivo della parola che si fa corpo, che si scava dei solchi nello spazio dell'esperienza e che poi come gesto, come corpo rivive nello spazio della scrittura. Benché leggerissime – impalpabili come soffi, fiati, attimi irripetibili, o come scintille di lucciole nel grande prato di tutte le sue estati perdute –, le parole del poeta hanno una consistenza unica nel panorama della poesia italiana contemporanea; prima che un fatto di stile; in esse avvertiamo la sostanza, la fragranza della vita: l'odore e il sapore dei momenti, la linfa degli incontri, il vino dell'amicizia, il turbamento d'amore e il palpito, il sospiro dei sensi.

Nel suo ultimo libro, *Il custode delle voci* (un testo in italiano e in prosa), egli confessa,

con tutta la chiarezza concessa a quella sorta di sciamani che sono i poeti della sua famiglia ideale, la qualità primaria, "orale" della sua ricerca. Ritrovare, attorno alla propria voce, le voci votate a perdersi nell'immenso abisso del silenzio e con esse salvare le scie, le tracce di vite destinate all'evanescenza definitiva, riaffermare di queste voci e di queste vite ciò che ancora alita, sospeso e palpitante come uno sventolio di fantasmi, nei crepuscoli della propria terra: non è forse questo il compito che Bertolani si è assunto e che schiude la sua intensissima lirica al respiro morale dell'epica?

Nel *Custode delle voci* alcuni amici di paese si ritrovano in piazza o all'osteria rilanciando di continuo il contrappunto delle loro parole nella fuga ardente delle invenzioni, nel gioco amoroso e rissoso dei racconti. Sciolte dal vino, le parole s'inseguono, si sovrappongono e alternano per evocare episodi, per suscitare figure e immagini pronte a levitare – fra toni sarcastici, precipizi comici e improvvisate impennate fantastiche – nei regni lustrati e coloriti di una specie di piccolo "Decamerone" "contadino". Un ruolo di primo piano hanno gli spunti grotteschi, provocati all'impulso liberatorio del riso: da storie di montoni isterici a una richiesta di matrimonio turbata da un imprevisto degno di Rabelais. Ma non meno frementi e saporosi sono i racconti di paure, di poteri ipnotici e di apparizioni notturne (sulla falsariga dei «môtri» evocati nel *Racconto della Contea di Levante*).

Benché svariati da note ambigue, sornione e in sordina a scoppi dionisiaci, ebbri di vitalità e di umori, tutte queste trafilie narrative appaiono profondamente radicate in uno stesso *humus*, in un medesimo paesaggio mentale. Ma, a tratti, i racconti che qui si inseguono – e i pensieri di chi li registra, il "custode delle voci" – appaiono assetati di orizzonti diversi. Le parole e i commenti deviano allora verso un altrove palpitante di incanti e di brividi esotici: l'America, il Mato Grosso, foreste costellate di viscidì serpenti...

Questa sete di spazi inusitati insiste ben al di là dei fondali dell'avventura romanzesca e fiabesca. Continuando a bere e a lanciarsi negli azzardi della fantasia e della chiacchiera, i personaggi del libro scavalcano senza saperlo le loro premesse, i loro limiti storici, la misura delle loro visioni. Senza cambiare, in apparenza, i registri, le loro voci s'interrogano sul

mistero del mondo, sull'esistenza o meno di Dio, sul problema della giustizia ultima. Le parole più umili vibrano, d'acchito, di tutto il dolore della terra e dell'eterno stupore degli uomini di fronte ad esso. Come il poeta che, seduto anche lui con un bicchiere in mano, ascolta queste parole, per salvarle dal nulla, questi uomini sanno bene che «il patire non è che raccontandolo se ne vada». Nessun discorso, nessun racconto ha mai arrestato la morte. Ma a tutti noi non resta che parlare e raccontare, che interrogare l'ombra e sognare, per ritardare, almeno, il momento in cui ciascuno potrà dire soltanto: «Sono arrivato in fondo al mondo».

Paolo Lagazzi

Gabriel Del Sarto, *I viali*, Borgomanero, Atelier 2003

Una lettura attenta della raccolta poetica di Gabriel Del Sarto, *I viali*, Atelier, Borgomanero, 2003, ci pone di fronte ad un libro in versi contenuto entro una struttura mitico-narrativa a forma di U (prosperità iniziale, umiliazione, rigenerazione) tanto cara, come osserva Northrop Frye, al testo biblico o alla stessa *Commedia* dantesca e, in via generale, a tutti i testi "comici".

L'io poetico dei *Viali*, fuoriuscito dalla «dolcezza del sonno dell'estate», dallo spazio amniotico dell'infanzia, in cui l'angelo del tempo non ha ancora fatto la sua comparsa, esperisce la propria caduta, attraversando una quotidianità imperfetta, contrassegnata dall'«elementare compatto ripetersi di un dolore», per poi andare incontro, nella fase conclusiva del libro, nelle ultime due poesie, ad una rigenerazione-risollevazione.

Il lettore, si badi bene, non si troverà però dinanzi ad un'esperienza poetica imbevuta di furia teleologica. Al contrario, l'autore non fa trasparire alcun fine ultimo. *Ascesi e Blessed*, le due poesie che concludono la raccolta, non sono l'esito di un'escatologia che informa l'intero libro. Si avanza, invece, non facendo scorgere alcun punto d'arrivo programmato. L'ascesi, la purificazione conclusiva irrompe improvvisamente e arbitrariamente sulla scena. La dinamica interna della raccolta non le prepara alcun orizzonte d'attesa. Nulla cioè, nei *Viali*, fa pensare, nonostante le avvisaglie di accadimenti intensamente attesi («quella fessura / quello spiraglio, quello solo / è il mio bisogno, da dove passa / la paura, la grazia

insicura / che mi può riconciliare»), ad un finale benedetto, ascetico, in cui l'io caduto, disperso fra le necessità e le circostanze «indecenti», nella differenza imperfetta del mondo, trova una centratura, provvisoria, una propria *Mesopotamia*, potremmo dire, ripercorrendo le tracce che conducono all'austerità del nonno paterno («Ma il mio posto, nonno, / è ancora accanto al tuo poco parlare / di te, all'austera / tenerezza mentre guardavi un bimbo / sparire nel tuo cappello») oppure sperimenta una sorta di "blocco biologico" in una sera *blessed*, perfetta, miracolosamente estranea a qualsiasi accidente: una «benedizione densa» ricopre una scena domestico-famigliare che ha per protagonista un padre che ascolta il monologo ludico del figlio e la canzone dello stereo, «una sera fra le piante».

La rigenerazione finale, la sospensione dell'indecenza del reale, delle «necessità, le cause di forza maggiore» che «hanno fatto andare a male il burro nel frigo» – recitano così i versi della poesia di apertura, *A 3 km., Gabriel* – è davvero un accidente fortunato, una grazia momentanea, sulla quale incombe la minaccia di una rapida dissolvenza. Del Sarto, ripeto, non lascia, nel suo percorso poetico, segnali precisi, capaci di condurci, come sospinti da un rigoroso filo logico, alla benedizione terminale. Il lettore viene diversamente guidato da un progressivo accumulo di versi: un processo diaristico (molto probabilmente suggeritogli – nota Guido Mazzoni, nel *Sesto quaderno di Poesia contemporanea*, Marcos y Marcos 1998 – dalla lettura di Pierluigi Bacchini, da *Distanze e fioriture e Visi e foglie*) estraneo a un qualsiasi progetto narrativo.

Altri versi sul mio stare sulla terra, si legge nella seconda parte di *Figure*, a cui succedono altri versi, poesie appoggiate ad altre poesie, poesie che sfiorano altre poesie, congiunte da legami lievi: questo è l'itinerario poetico ed è un itinerario che nasce sotto il segno dell'"ostinazione". Questi versi sono "ostinati" e sono il riflesso dell'"ostinazione" esistenziale di colui che li ha scritti, di una necessità («Proseguire, come una necessità, un ostinato discorso d'amore, biografia. Salmodia delle ore»), che, potremmo quasi dire, trascende l'autore stesso.

In questo, davvero, Del Sarto è tuoldiano, nell'aspirare a far sì che la propria parola, subita, possa risultare in qualche modo

“Parola”, nell’aspirare a documentare, su basi poetiche, un mondo nella forma voluta da Dio.

Il suo è un sentire esteriore, un comportamento modesto: affianca le cose senza fare loro violenza, “sta presso le cose”. Registra impressionisticamente, come è stato scritto, una realtà quotidiana, la “indica” («Radiosa, quest’ora [...]; di questi gridi siamo fatti [...]; Questi castagni / che hanno fruttificato [...]; Ho questo caffè d’orzo, caldo, con molto zucchero»), la accoglie con fiducia. L’io che entra in contatto con il mondo intero, sotto questo punto di vista, non deve dotare nulla di verità: il suo è un umile assenso, alla realtà grida la propria accettazione, sa, ad esempio, che «le dannose mareggiate [...] anch’esse / con la loro misteriosa violenza anch’esse / sono un qualcosa che ci deve essere».

Il mondo è “sublime”, perché tutto ciò che è dentro di esso è stato divinamente voluto e programmato. Tutto è “sublime” poiché tutto ha senso. Tutto ha senso poiché tutto è “sublime”. Tutto serve, ci suggerisce Del Sarto: «I panini all’olio / con carne impanata e pomodoro / che mi offri sono amore, carboidrati, / le proteine del latte mattoni / per il corpo, per il pensiero. Servono».

È fondamentale non perdere questa fiducia nella dinamica dell’esistente, nella sua funzionalità. Occorre “credere”, per istinto di conservazione, fiduciosi. E ciò non vuol dire esimersi dal gridare il motivo di tanta imperfezione mondana, il motivo “dello squallore della decomposizione”, per quanto attutita dall’efficacia di una gioia violentemente ricercata, costruita; il perché, come si legge in una delle più belle poesie della raccolta, *I lavori a maglia*, di «tanto male nelle ossa, nei tessuti, nelle cellule cotte: mostro ribollente». Del Sarto fa proprio il diritto di disperare, di gettare le proprie grida verso il divino, facendo eco, dal suo universo domestico, al Figlio dell’Uomo: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». Dispera, anche in ciò ostinato, consapevole che non vi è soluzione al proprio problema: la passione, si legge letteralmente, alla fine di *In queste mattinate le mansarde*, è inesorabile.

Insomma, al pari del vecchio Giobbe, l’io poetico dei *Viali* da un lato è fermamente fiducioso d’avere un difensore dalla propria parte («Io lo so, dice Giobbe, che il mio vendicatore

è vivo e che, ultimo, si ergerà, sulla polvere», Gb, 19.25), dall’altro non può fare a meno di constatare come Dio gli strappi la speranza, gli tolga il fiato, gli impedisca di respirare.

Ma vi è di più. L’io di questi versi non si muove soltanto in una dialettica tra fiducia e disperazione; il suo percorso, saturo di senso, ogni tanto è minacciato da incombenti vuoti improvvisi, buchi che rendono illeggibile il mondo. Siamo al di là di qualsiasi fiducia e disperazione, siamo prima o dopo la beatitudine imperfetta del reale: «I desideri, già se ne sentono i vuoti nei temporali / estivi e rimangono turisti coi sandali di gomma / e i calzini che io non capisco».

Del Sarto sopporta con difficoltà questi momenti in cui il dato di realtà si dissolve; pare aggrapparsi, lasciando commossi i suoi osservatori, all’ordine del mondo; si getta, ad esempio, sul figlio e lo stringe, senza saperne il motivo: lo fa e basta, un gesto quasi irreflesso.

In ciò – non so perché – ritrovo quella Callas bambina, raffigurata da Pasolini nell’ultima poesia di *Trasumanar e organizzar*, che, «atterrita dal sospetto di non essere più», si aggrappa a qualunque cosa, producendo in noi, inevitabilmente, l’irrefrenabile voglia di baciarla.

Ermanno Ricco

Nicola Gardini, *Nind*, Borgomanero, Atelier 2002

«Metà di sé e l’ombra»: è un verso riportato in due diverse poesie dell’ultimo libro di Nicola Gardini, *Nind*, edito per «Atelier». La prima occorrenza del verso si trova in un testo in latino, la seconda occorrenza in una personale rivisitazione di un testo di Laurentius Westdorp. Enigma su enigma: che cosa significa il verso? chi è la voce che lo canta? perché si nasconde dietro una “casa non sua”? ed è vero nascondimento o non piuttosto unica via per il canto? Leggiamo ripartendo proprio dal primo testo della prima sezione (*Imago*), interamente costituita da cinque testi in latino. Ne emerge l’idea di una incompiutezza, in quell’essere a metà, senza pienezza ulteriore se non quella, ahimè, dell’ombra, in quell’essere «come un’opera iniziata / soltanto...» («inchoatum quale manet opus»). Gardini suggerisce che le cose non si compiono, restano lì, sospese a metà, pronte ad esser soffiate via dal

vento, che le sottrae a se stesse, alla natura vera che dovrebbero raggiungere. Le cose, le parole, l'anima, tutto sfugge a se stesso e nella corrente irreversibile di questa fuga anche la bellezza è risucchiata, come si dice nel primo testo della seconda sezione, eponima del libro, una sezione ancora sospesa sull'orlo dell'enigma linguistico, perché cantata nel dialetto materno, dove *Nind* significa "niente" ed allora si va svelando la direzione del libro.

Ma cos'è poi questo *nind*, questo niente? Non è la negazione di tutto, sembra dirci Gardini. Il niente è piuttosto una non fedeltà piena, compiuta, è una corsa al contrario che le cose, le persone, il mondo si portano dietro come una macchia. Perciò le fragole che aprono la terza sezione diventano il pretesto per dare, almeno al niente, una compiutezza, per aggrapparsi, per guidarlo. La fragola che si salva, che sarebbe appunto l'ancora di salvezza, l'unica scampata all'annullamento, viene guidata al niente proprio dalla voce di chi canta («A casa solo una è arrivata salva / ma l'ho buttata via con le altre») perché al suo destino non sia sottratta.

Il libro pare vivere proprio sulla cifra del contrario, se lo stesso oggetto-niente si presenta contraddittorio («fisso il niente che non c'è / e il niente che c'è»), se la madre «culla e toglie la vita», se il ritratto stesso del poeta-da-bambino è consegnato nell'episodio in cui salva la vita al passero (qui e altrove, come in *Fine*, echi leopardiani), per poi vivere la pietà e la solidarietà con la natura come l'inizio di un possibile senso di colpa. Non per caso, la quarta sezione del libro (*Ombra*), se vuol essere un ponte gettato su questo nulla, è un ponte-specchietto-per-allodole, tutto costruito con testi di grande cura formale, con inversioni, rime, sistema metrico-rimico rigoroso, lessico che strizza l'occhio al passato, come a riproporre un sistema di galleggiamento su di un barocco *horror vacui*. Il ponte, però, c'è e porta dritto all'ultima sezione (sintomaticamente intitolata *Rogo di Natale*), dove ci sono i testi migliori, quelli nei quali prevale una spinta ad abbandonarsi, a cantare, a raccontare, a ricordare: i Frank ad Amsterdam, il padre, la lavanda ad Inverness, Isabella D., non ancora nata: campioni di un mondo a rovescio nel nulla, stanco, tanto «di fiorire, tanto di morire / che vive / ma non sa che è primavera».

Riccardo Ielmini

Philip Larkin, *Finestre alte*, Torino, Einaudi 2002

Meglio tardi che mai, verrebbe da dire. Si pubblica di tutto e di tutti, ma la qualità pare resistere magicamente alle rotatorie del mondo editoriale. *Finestre alte* (*High Windows*), curato per l'edizione italiana da Enrico Testa, è l'ultimo, e forse più significativo, volume di poesia del bibliotecario di Hull. Apparsa nel 1974 in Inghilterra, l'opera garantì in patria fama peritura a Philip Larkin. «[*Finestre alte*] – come ebbe a scrivere Andrew Motion – cambiò la vita di Larkin in maniera più decisiva di quanto fecero le sue collezioni precedenti. *The Less Deceived* gli diede il nome; *The Whitsun Wedding* lo rese famoso; *High Windows* fece di lui un monumento nazionale». Quando lo colse la morte nel 1985, egli era comunemente considerato il "Poeta Laureato" non ufficiale d'Inghilterra, colui che meglio d'altri aveva saputo esprimere le contraddizioni, i difetti e i pregi del cittadino medio inglese. Al di là delle sue poco entusiasmanti tendenze conservatrici (Larkin aveva sempre ammesso di optare per il tranquillo e rassicurante *British Conservative Party* e di simpatizzare per Mrs. Thatcher, per quanto ci tenesse poi a sottolineare che la sua coscienza politica non superasse il semplice «rigurgito di bile»), il tenore colloquiale dei suoi versi, la sottile e discreta ironia, non ultimo il lucido realismo delle sue diagnosi del quotidiano avevano strappato il consenso della critica e del pubblico.

Eppure, dopo l'uscita della monumentale biografia *Philip Larkin: A Writer's Life* (1993), scritta dal critico Andrew Motion, molti recensori parvero convinti dell'urgenza di risistemare e ridimensionare la sua posizione all'interno della tradizione britannica relegandolo ad un ruolo minore, classificandolo quale «archivista del disagio, burocrata della frustrazione» (James Wood), se non oltraggiandolo addirittura come filisteo «rancido e insidioso», «bigotto» (Peter Ackroyd), «razzista e misogino» (Jardine). Motion, lungi dal voler innescare un'avversione tale nei confronti dell'amato bibliotecario di Hull, si buttò a capofitto nella controversia, ricordando come gran parte dell'opera di Larkin fluttuasse magnificamente libera sulla contingenza, sul materiale ripugnante e irriverente di cui si tesse, ma soprattutto ribadendo che l'arte è molto più di una semplice espressione convulsa della persona-

lità. In fondo, il rigetto che questo scrittore conobbe una decina d'anni dopo la sua morte non cadde dal cielo e nemmeno trovò origine soltanto dalle indiscrezioni dell'indagine di Motion; l'Inghilterra stava cambiando, i conservatori erano in crisi e l'inequivocabile *Englishness* della sua poesia, con l'avanzare degli allora freschi *Post-colonial Studies*, era quanto di meno favorevole si potesse immaginare per un algido riconoscimento della critica militante. Insomma, Larkin, nel giro di un decennio, passò da adorato vicino di casa a nemico numero uno della convivenza sociale, poeta politicamente scorretto.

Sarebbe comunque un errore misconoscere il suo «senso del luogo», la sua particolare visione dell'Inghilterra, poiché in essa si enunciano le ragioni profonde della scrittura e dell'arte larkiniana, come bene indica Seamus Heaney, uno dei suoi più acuti lettori. Il suo retroterra «è la lingua inglese francesizzata e portata verso l'umanesimo dalla conquista normanna e dal Rinascimento, resa più sciolta, melodiosa e risonante da Chaucer e Spenser, spolverata delle pedanterie e degli elementi magici irrazionali dal diciottesimo secolo [...], il suo paesaggio non è dominato né dalle brughiere selvagge né da architetture totemiche fatte di pinnaoli e merlature, ma da prospettive di città, da tetti e giardini e prospettive nelle quali la visione urbana e quella pastorale interagiscono come "distretti postali pigiati come balle di grano". Il poeta non è più un fossile bardico, o un iniziato in scienze occulte, o un maestro geloso dei segreti del mestiere; è un membro umano e civile del servizio doganale, del servizio postale, o magari (come appunto Larkin) del servizio bibliotecario».

Heaney accenna ai toni francesi della sua lingua ben consapevole dell'armamentario critico smosso e non manca di individuare, in un saggio posteriore a quello citato, l'enzima simbolista voracemente attivo che rispolvera l'eredità yeatsiana. Andrew Motion, invece, coglie l'importanza delle letture francesi – a dispetto di quanto veniva generalmente affermato, ossia che l'autore avesse disprezzato la poesia straniera – citando e commentando una delle prime poesie pubblicate, *Femmes Damnées* (1943), re-scrittura della famosa poesia scartata da Baudelaire *À la pâle clarté des lampes languissantes* a «dimostrazione che io lessi

almeno una poesia straniera», come ironicamente rammentò lo stesso Larkin. Altrettanto significative in seno all'interpretazione simbolista sono due poesie presenti in *Finestre alte*, *Sympathy in White Major*, che può essere letta come una parodia di *Symphonie en blanc majeure* di Théophile Gautier, e la stessa *High Windows*, una risposta alle *Fenêtres* di Mallarmé.

Finestre alte, ad ogni modo, è molto più di un libro simbolista. Sebbene siano presenti e attivi elementi come dislocazione, illogicità o eccitazione dell'immaginazione, si ha l'impressione che il poeta li utilizzi semplicemente per sottrarsi alle spossanti circostanze della quotidianità. Il suo compromesso con il mondo reale è troppo grande per permettergli una fuga completa, come stabiliscono i due negativi insormontabili dell'ultimo verso di *High Windows*, «Nothing» e «nowhere». La «persona» narratrice, osservando attraverso «il vetro che assorbe il sole» (citazione da un verso di Shelley, «dome of many-coloured glass») «l'aria azzurra e profonda» che scorge al di là – «che non è da nessuna parte, che non ha fine» – viene ricondotta senza soluzione di causa all'ordinaria mancanza di senso, al debito impagabile con la realtà.

In Larkin troviamo un principio empirico irriducibile, un realismo tipico di Thomas Hardy, che impone una critica serrata a qualsiasi Parnaso. «Sembrirebbe che egli avesse volontariamente limitato il suo dono per l'evocazione, per la risonanza, per i *frisson* simbolisti. Ha lasciato Yeats per Hardy» (Seamus Heaney). Il poeta percorre costantemente il crinale tra ampiezza e attenuazione, tra impeto romantico e sguaiato rimbrotto da giocatore di carte. «Dick dà le carte. Fradici alberi secolari / strepitano nel buio senza stelle che sovrasta / questa spelonca illuminata: Jan si volta e scorreggia, / sbatte la regina di cuori e sputa sulla brace. // Pioggia, vento e fuoco! Oh bestiale, segreta pace». Il trasalire e la trascendenza sono accettabili, ma solo per moti d'incontinenza. «Brancolando verso il letto dopo una pisciata / schiudo le tende spesse: le nuvole veloci / e il lindore della luna mi fanno trasalire».

Questa poesia è una «luce razionale» che tutto demistifica, finanche se stessa, e mai, come nello scontro con l'idillio pastorale, si mostra tanto cruda e impietosa. Neil Corcoran

ha coniato una brillante definizione, «pastorale post-imperiale», per definire la complessa relazione che lega lo scrittore alla percezione della natura. Da Wordsworth a Yeats, da John Clare a Dylan Thomas, fino a Ted Hughes e Geoffrey Hill, la natura ha sempre rappresentato per la tradizione inglese l'ingaggio inevitabile per l'affrancamento dell'autocoscienza del poeta. In Larkin convergono le forme di una melanconia culturale collettiva, conseguenza della perdita del potere coloniale britannico e degli antichi fasti, elaborate quasi freudianamente nell'espressione del disagio sessuale (una costante di *Finestre alte*). L'indisposizione, la frustrazione, la grettezza sono le categorie umorali dell'uomo atomico, del maschio bianco e cristiano nell'era della Guerra Fredda. Il poeta «è l'uomo urbano moderno, l'inglese insulare, che risponde alle tonalità del suo clan, a disagio fuori dal suo ambiente. Egli è in effetti poeta di un composto e misurato nazionalismo inglese, e la sua voce è la non falsa, non ingenerosa voce dell'Inghilterra del dopoguerra, dove il berretto religioso e la corona reale hanno entrambe perso parte del loro potente simbolismo, e dove le categoriche funzioni di definizione sociale dell'accento del popolo e dell'eloquio dell'aristocrazia sono quasi svanite» (Seamus Heaney).

La sua poesia possiede toni civili ma non delicati, è educata ma non ipocrita. L'assenza di tale vizio è, più che un'attiva disposizione sociale e politica, la conseguenza di un'etica della determinatezza. Egli non è solo un negatore e mistificatore, come tanti nel Novecento, è soprattutto un quieto, ma non per questo meno galvanizzante, fautore della determinatezza. È colui che non teme di rispondere alla domanda: «Quando?»; è l'amante che fissa un *rendez-vous* e non ti dice semplicemente «a presto»; non ha tempo per "temporeggiare", la morte incalza. L'indeterminatezza è menzogna e nella menzogna non caglia la speranza. «Lambiccamenti vani e l'abbraccio dell'ignoranza congelano / il corso della vita e crollano soltanto / quando siamo chiamati a questi corridoi», gli anditi dell'ospedale, *L'edificio*, come indica ironicamente il titolo della poesia, la costruzione "funzionale" alla distruzione, all'annientamento. «Ognuno si alza e se ne va. / Alcuni saranno fuori verso mezzogiorno o le quattro; / altri, ignari, sono venuti per unirsi

alle congregazioni / che, nascoste alla vista, stanno, in bianche file, / separate in alto – donne, uomini; / vecchi, giovani; rozze facce dell'unica moneta / in corso qui».

Federico Italiano

James Laughlin, *Scorciatoie*, Milano, Mondadori 2003

C'è una poesia, non so quanto secondaria o minore, che prende forma da una precisa intenzione dell'autore, quella di infondere colloquialità in episodi tradotti nella micro-narrazione antipoetica. È quanto succede con l'antologia personale dello statunitense James Laughlin, che raccoglie i testi scritti nel lungo arco di tempo che va dal 1945 al 1997, anno della sua morte.

Massimo Bacigalupo, nell'introduzione, parla di franchezza e concretezza che ha molto a che fare con quella dei classici, così epigrammatici e, appunto, antipoetici. Gli eventi, piccoli e grandi, di matrice vagamente diaristica, sono l'asse portante del verso di Laughlin, che si interroga e dà risposte repentine nei fuochi accesi della memoria. La sua è una poesia che trasvola sul piano del quotidiano facendosi assolutamente referenziale. È soprattutto una poesia solare, con qualche ombra sul cammino a volte un po' debordante dell'esistenza che nasce sotto il segno della persuasività.

Laughlin è stato un personaggio di primo piano della vita culturale del Novecento americano, soprattutto come editore. Figlio di un industriale del ferro e dell'acciaio, nasce a Pittsburgh nel 1914. A diciannove anni pubblica il suo primo racconto. Darà alle stampe prose, saggi e poesie in una produzione che si contraddistingue per il minimo spreco di parole, come egli stesso ebbe a dire. Ha sottoscritto le parole di Confucio come fossero una ricognizione da fissare: «Tutti possono compiere eccessi, è facile andare oltre il bersaglio, è difficile stare fermi nel mezzo».

La poetica di James Laughlin viene semplificata in un'esigenza insopprimibile che nasce dalla fede per la sua età più stravagante, di ragazzo imbellè: «Le porte di casa non sono poi molto / interessanti. Quel che è più importante sono / le mie porte interne: la porta del mio / cuore e la piccola botola sul retro / del mio cervello da cui passano / le poesie».

Laughlin scrive in vitro di «poeti sui trampoli», non riconoscendosi nell'ufficialità di chi

consacra dall'alto di un pulpito. «Oggi sono rari i casi di chi scrive con i piedi per terra», ci informa uno scrittore fuori dal coro che rappresenta spiccatamente il poeta dell'amore, che si lascia andare all'illuminazione della vita erotica, che apre finestre sul reale della dialettica di un sentimento. L'imperscrutabile orizzonte è schiuso dal ricordo lontano che conserva la pienezza del *déjà vu*, sulla scorta di un sentimento autentico perché rimasto adolescenziale.

Cesare Pavese parlava di poesia-racconto giustificando questo duplice termine in quanto oggettivo sviluppo di casi e tentativo tra il psicologico e il cronistico, fuori da tutti gli atteggiamenti espressivi viziati. Ci sembra che questa definizione frontale possa valere anche per Laughlin, specie quando gioca, ecletticamente, con l'amore sessuale e il suo linguaggio diventa perfino cinematografico, fulminante: «Il mattino dopo la coppia / era partita, avevano un negozio / da qualche parte, lei disse: / – Beh, mi hai portata fin / qui, direi che ora devo dartela –. Si sedette sul sofà e tirò su / la sottana. Ormai non mi / interessava più ma mi / schernì: – Avanti, Yank, / vediamo un po' cosa sai / fare».

L'erotismo di Laughlin non è di certo prefabbricato, si trova squisitamente dentro un tema che gli sta a cuore, che lo ossessiona felicemente. L'inquietante e fascinosa universo femminile pulsa nella mente misteriosamente e lievemente. Le sue poesie sono problematiche sciolte nella scrittura, nella sensibilità rimasta acerba. Egli fa presa direttamente in un sano e palpitante ardere («appena venuta da tutta una notte fuori / bellissima ti sei fermata all' / angolo aspettando il semaforo e i tuoi / occhi mi hanno fissato bella così / bella e tu hai capito che / ti desideravo anch'io così fresca / dopo tutta una notte fuori bellissima»).

Struggente la poesia dedicata al figlio morto suicida, una digressione dalla leggerezza affabile di tutto un percorso durato più di cinquant'anni. L'esperienza di sangue è ovviamente traumatica e rivissuta secondo un dettaglio informativo e questo è uno dei pochi casi in cui prende corpo la figura tetra, la malinconia che non è più dolcezza, ma un segno del destino sbilanciato verso il male. Tutto è tenuto in gioco da quel colore della vita che ha tonalità variabili, “straniere”.

C'è un altro aspetto che caratterizza singo-

larmente questa raccolta da un punto di vista formale: l'effetto di prosa saltellante, in cui molto è legato all'a capo o *enjambement*. La punteggiatura è scarsa e la sintassi da “volgar eloquio”, come diceva Pound, del quale Laughlin è stato amico e discepolo («Tu mi hai istruito / e commosso e mi hai dato grande / piacere»). Il verso ha ritmo e ai bordi della storia scarica lampi di sguardi filmici, carrelate con nessi e stacchi che funzionano, risultando agevole la lettura di volti e scene dalla prima all'ultima pagina.

Alessandro Moscè

Maria Grazia Lenisa, *Eros sadico*, Castel-frentano, Orient Express 2003

Un Eros sadico, sessualmente sadico, cellularmente sadico, opera una sistematica violenza con tutti gli appositi strumenti classici del sadismo consacrato dalla più sfrenata libertà sessuale che non si arretra di fronte a nessun senso di pudore, a nessuna considerazione logica, a nessun rispetto per la dignità umana. La donna ne esce sfigurata, snaturata, distrutta, annichilita, le resta solo il grido della poesia per protestare; a lei non vale alcun moto di ribellione, perché nulla riesce a fermare l'impulso dell'amante: «Cancer, \ più bello non conobbi mai uomo crudele / tra staffili e pungoli e punte di coltello avvelenate. / Ma quegli occhi celesti \ di vetrare, lo sguardo / dolce da morire, il fascino di chi provoca tutto \ anima e sangue / m'invade, mi conquista, mi stra- \ pazza e pazza / io divengo ad aspettare il suo colpo finale».

Il cancro, la malattia, ha depauperato l'autrice del suo corpo ed essa lo sente parte di se stesso, padrone assoluto della sua persona, costruttore di una nuova identità: «Mi tiene stretta: bocca sulla bocca, gli di- / stacco la lingua. \ Continua a cantare...». La poetessa ha il coraggio di guardare negli occhi il suo stupratore e di pronunciare scandendo con ritmo sonoro l'esito di questo amplesso: «Cielo che schianto! \ Sbattimi, tu Vita al punto / di stremarmi ed aspetti la Morte il turno ultimo».

Cancer esercita un potere assoluto nei confronti dei suoi amanti e delle sue amanti, come già era accaduto con Allen Ginsberg e con Arthur Rimbaud, e non teme di dissacrare anche le concezioni religiose: «Cancer per burla recitava Abramo col coltello levato / ma d'improvviso sopraggiunse l'angelo e disse \

amen, \ tutto cancellando». Le tradizionali risposte al problema del dolore e della morte vengono spazzate via dall'irruenza della tragedia: «Cristòs conforto, rivoltato al padre – e pur sapendo / che non c'è la morte – ma il dolore è immortale / come lo stupro in vagina d'infanzia». «Uomo di croce non salirci più, / noi non soffriamo se non soffri tu e il padre / faccia calcoli perfetti e fermi la sua macchina brutale \ ai dinosauri, cervelli d'uccelli / e l'uomo mai e l'uomo ancora mai e l'uomo \ mai compaia sulla terra».

La poetessa, nel momento di affrontare l'angoscia della malattia, non può esimersi dal risalire alle cause prime, a chiedersi il perché del dolore e della morte. Non ci troviamo di fronte alla disquisizione filosofica o alla ricerca di una spiegazione sotto l'impulso di motivazioni logiche, ella si tortura in queste domande sotto l'ondata della disperazione, quella stessa disperazione che colse Cristo nel Getsemani. Non ci si può sottrarre alla tentazione di paragonare questi versi al Libro di Giobbe: anche l'autore sacro trovava difficoltà a conciliare la bontà divina con l'esperienza della sofferenza, infatti la poetessa esclama: «Io credo in Cristo, lui crede nel Padre, il Padre \ non si vede, / se ne parla, è Persona divina, irrazionale \ per la ragione che tutto oltrepassa», ma non si accontenta di constatare il limite umano, non accetta di entrare in un buio in cui la fede diventa silenzio e attesa, perché nella seconda sezione intitolata *Via Crucis*, essa stessa si abbassa per provare su di sé il peso della sofferenza.

Non esiste fede che sollevi nelle cosiddette "facili certezze", la fede è una quotidiana lotta contro la debolezza umana, è una sofferta conquista, un'ascesi contro «i muri nella schiuma / invisibile nell'afa che fa gommose le ali oltremisura. [...] scoppia il panico / dell'essere chiusa in sudore [...] Sta la casa alla tomba», perché la morte come «il pipistrello ad ali chiuse s'acquatta tra trave e trave, / rifugio del giorno... \ Sta il felino appostato, attende \ finamente sonnacchioso che ritorni la notte». La preveggenza della morte domina le stazioni della *Via Crucis* in un crescendo di orrore: «Un'ombra scura sopra il davanzale... Da dietro il vetro \ inorridita mi accosta. È solo un gufo, lo sguardo d'un morto \ ad occhi spalancati». Nella figura di un angelo, caduto a terra per aver perso l'orientamento, viene oggettiva-

to lo sconvolgimento del quadro di riferimento emotivo e conoscitivo costruito nella precedente fase di vita, per cui inesausta si alza l'accusa agli dèi (a Dio) che determinano la sorte umana: «Alla statua del corpo mutilata per i sol- \ lazzi / degli infermi dèi, porti l'ex dono che da libri \ nasce». E in queste condizioni cadono tutte le "maschere": alle persone "sane" è concesso l'alibi, l'autoinganno: («Girano con le maschere a difesa della caduta \ dell'ipocrisia / che l'altro sa davvero ciò che pensi: la video- / fronte rivela i pensieri. \ L'uomo impaurito / si difende, custodisce l'offesa che il male è \ dentro / e la maschera è lo schermo se non si sceglie / di restare soli»), a lei non è concesso sfuggire alla realtà, perché sempre si muore soli. E allora come fare poesia nella stagione del buio e dell'angoscia? La Lenisa è consapevole di aver impresso una svolta nel suo modo di poetare: «Quante parole / esplose nel disastro e insieme salvo \ che brillava un fiore / onde Poesia fu giudicata Amore in tempi / che negavano»; di fronte alla morte, nel momento in cui all'uomo non è più concesso barare, ella comprende le ragioni profonde di una scrittura, assolutamente lontana da ogni gioco letterario, profondamente incarnata ed "incosata": il senso profondo della poesia diventa allora la testimonianza di una verità: «Come fare poesia? / È dare senso al bello: un albero che cresce sopra / i vermi, un rapido sorriso d'innocenza do un raggio / di sole, un frammento... Sopra il Monte del Cranio \ crocifissa una luce redenta: il big bang del cervello». La risposta è un luogo, una persona: Cristo è il nome del dolore umano.

Fondamentale, pertanto, in questo nucleo di composizioni, preceduta da una citazione tratta da Mario Luzi: «... E poi come orientarla / la mappa del dolore umano, come / leggerla? », è la prima lirica di *Via Crucis*, nella quale la poetessa ricostruisce la Passione e la sua passione: «Non piangi, / Cristo, il dolore bruciante / mal'odio immane e l'abbandono / del Padre»: parole tremende, religiosamente blasfeme, ateisticamente mistiche, con le quali la ragione si ribella all'Assurdo, alla più contraddittoria assurdità, assolutamente inconcepibile per la mente umana e cioè che Dio ha sofferto e che Dio è morto.

Ma questo non è l'ultimo approdo: «Ora Gesù è deposto ed è la pace, / il cielo si è composto, \ apre il suo / grembo come madre il

sepolcro / onde possa rinascere. // Primavera / già canta tra le lacrime». La disperazione non è costituzionalmente connessa con il Cristianesimo: un fedele può discutere, può ribellarsi, può contestare, può anche bestemmiare, ma sa che dopo il Venerdì Santo c'è la Pasqua; lo crede non solo per fede, ma anche per testimonianze storiche di un fatto che, avvenuto in un *illic et tum*, attestano figuratamente una realtà destinata a tutti coloro che credono in Gesù Cristo. E, a riguardo del mistero della Croce, scrive Sandro Allegrini nella Postfazione, citando le parole di Sherwood Anderson: «Nel mondo, ciascuno è Cristo e tutti sono crocifissi», quasi ad indicare che il nucleo della vicenda umana della Parola divina sia consistita nel rivelare che nel dolore si trovi «l'immagine e la somiglianza» dell'uomo con Dio.

Lo stile della Lenisa è tagliente, “cosale”, sessuale, intimamente permeato di peso e di tragedia, una tragedia che, pur nella catarsi della fede, non smarrisce un solo istante la componente di angoscia. La forza del testo è connaturata proprio in questo vigore che materializza la malattia in una persona, che percepisce la sua invasione come stupro, che nutre per lei un'attrattiva di profondissimo odio-amore che la dilania tra ragione e sensi di colpa, nella ribellione contro i disegni divini, che distrugge dalle fondamenta tutte le risposte che la teologia tradizionale ha elaborato. Proprio per tale motivo raramente e parsimoniosamente l'autrice utilizza il linguaggio biblico: le ragioni elaborate nei secoli non reggono all'urto della ragione contemporanea, non appagano uno spirito assetato di conoscenza e di verità. I cieli non narrano più la grandezza di Dio e le opere delle sue mani non proclamano più la sua bellezza: «Primavera bastarda, d'improvviso mi tocca \ il culo un sole senza faccia, \ e spalanca la mente addormentata». Il suo linguaggio “teologico” sta tutto in questa materialità-parola che in Gesù Cristo ha vissuto tutte le realtà umane, dal momento che ha provato la nostra sofferenza senza spiegarcene il motivo.

Giuliano Ladolfi

Giorgio Luzzi, *Talia per pietà*, Milano, Scheiwiller 2003

Giorgio Luzzi è un poeta che si forma su una matrice lombarda dalle robuste aperture mitteleuropee (è valtellinese di origine), attratta però

dalle migliori forme di sperimentazione (i Novissimi, ma soprattutto Zanzotto): in questo alveo, frequentato assiduamente anche con l'attività critica, si forma lentamente la sua scrittura, a partire dalla fine degli anni Sessanta a tutti gli anni Settanta e oltre, periodo che potremmo definire di incubazione paziente, se consideriamo che l'autore si è proposto con un certo peso editoriale solo dal 1990, con la pubblicazione della raccolta (*Epilogo occitanico*, L'Arzanà) che ne sintetizzava un primo percorso sotterraneo. Le linfe provenienti dagli studi linguistici (sono gli anni dello strutturalismo, della semiotica) e psicanalitici ne corroborano la densità concettuale, alimentando le irte figurazioni simboliche, spesso tendenti al surrealismo, che ne popolano l'immaginario cupo, a tratti decisamente gotico, portato ad un grado di condensazione tale da sottrarre la poetica degli oggetti tipica della “linea lombarda” ad una funzione di correlativo oggettivo a suo modo lampante: più che trovare corrispondenza entro una rete mentalizzata di rapporti, i referti introiettati dalla sua poesia si palesano sotto forma di presenze minacciose, ossessive: concrete irruzioni di una realtà tarantolata dal dilemma del male (e forse su questo tema si potrebbe focalizzare proficuamente la frequentazione dell'autore con Turoldo). Anche quando la pronuncia severa di questo poeta sembra lasciarsi andare a tonalità più lievi, dietro l'acuto sguardo dell'intellettuale si percepisce sempre lo scatto trattenuto di una rivolta, di una contestazione. Lo scandalo della morte, il male estremo, aleggia pure dietro l'eventuale sorriso.

La natura spesso ermetica di questa poesia estremamente colta è spiegabile alla luce di una intertestualità fitta, talvolta intricata all'eccesso (ne siano una minima dimostrazione le note che accompagnano la raccolta più recente, *Talia per pietà*). Ne deriva persino un rovello intimo (ci piace ricordare alcuni versi rivolti alle figlie in *Allegretto e dipinto*, silloge del '94: «Mi avete chiesto chiarezza, odiavate / di non capirmi. Eccomi, / riparte la parola che rivela, / cadono gli aggettivi, l'arte resta / sempre lontana, vola / la vita, cede la tela sotto / un corpo nudo. Esagero / vi cedo la mia testa»), cui però lo scrittore non si piega, restando nel tempo ligio al rigore richiesto dall'arte. Semmai, tale rovello è utilizzato per generare un attrito virtuoso: senza cedere alle tentazioni di una trasparenza comunicativa, che non garantirebbe

resistenza nel tempo ai testi e quindi dissolverebbe subito la portata di un'opera letteraria, Luzzi tematizza il nodo.

Lo si avverte chiaramente nell'ultimo volume pubblicato, forse il più decisamente attratto dalle vicende del nostro tempo e dalla testimonianza. Si legga la poesia d'apertura: «Ma c'è altro da fare forse – dice – / che raccontare la propria storia». I filtri predisposti per lasciare esplodere simili dichiarazioni sono evidentemente molti, ma l'impulso persino civile è innegabile, per quanto allegorizzato: «C'è altro che un piccolo atto di memoria / se questa bolla di vetro si tende / smisurata sopra la città / e infuoca uomini e averi e già lo annuncia / una radio pirata dal Montana / in una inopinatamente alta / americana controverità» (notiamo, *en passant*, il tono decisamente luziano assunto qui e altrove da una sintassi fluente ma ricca di aggettivi e avverbi che dilatano fino all'ultima, decisiva emissione di fiato). Molti sarebbero gli esempi che confermerebbero questo dato: ne riportiamo uno significato per il contrasto, persino tetro, fra la levità squillante della struttura metrica adottata (l'ode) e l'argomento gravoso: «capitali nascosti, oro a quintali, / tiritere di papi, scimmie morte / battezzate in un cargo senza porte; / lucidi squali // che pinnacuti e filidenti e rari / nel sempre più piccino mondo alzate / sopra tranci di carni tonnellate / scie di dolàri». L'espressionismo sardonico (nient'affatto ironico: «L'ironia, non la tragedia, è il nostro niente», recita uno dei versi più importanti, nella sezione conclusiva della raccolta) della sequenza riportata aiuterà il lettore a cogliere l'efficace miscela di *pietas* e di sdegno che definiscono bene la forza di questo poeta dotto e sanguigno insieme.

Marco Merlin

NARRATIVA

Mario Desiati, *Neppure quando è notte*, Ancona, peQuod 2003

La radice della narrativa contemporanea, si sa, è Kafka, tuttavia, a ben leggere i romanzi soprattutto di area giovanile degli ultimi quindici anni, ci si accorgerà che molta farina viene dal sacco del minimalismo americano e soprattutto dai movimenti *beat*, i quali però rappresentano un patrimonio irrecuperabile così com'è, datato in certo senso, troppo colto

nei suoi legami profondi con il jazz e con la poesia degli Anni Trenta, esclusi dal nostro campo culturale dal filtro dei suoi due grandi figli: il rock, con i suoi miti giovanili di autodistruzione e rivolta a tempo determinato, e la letteratura minimalista di Bukovsky e Carver, il quale fino a *Fight Club* accarezza l'utopia di una rivolta tanto virtuale quanto fumettistica.

Come s'è inserita l'Italia nel percorso? Fermo restando che da noi difficilmente sorge qualcosa di autonomo, il minimalismo ha avuto i suoi epigoni così come il Postmoderno, i cui autori hanno avviato una faticosa decostruzione del personaggio e dei suoi spazi narrativi. La svolta decisiva fu, però, prodotta dal film *Pulp Fiction*. Il fenomeno *pulp*, prima d'allora relegato oltreoceano nei fumetti e nei prodotti di sottocultura *underground*, esplose come un petardo nella polveriera, gettando all'aria in un colpo forme, strutture, ritmi della narrazione e facendo saltare tante maschere, per parafrasare De André. Il personaggio vuoto, alcolizzato, tossico e violento del minimalismo, con il suo mondo asociale fatto di cinismo ed egoismo, subì una sorta di ipertrofizzazione, riempiendosi di parole, sciorinando di colpo immani dialoghi su cose futili, perdendo nel corso delle sue avventure il contatto con la realtà con la moralità più elementare, catapultandosi a piè pari nella possibilità infinita dispiegata dal nuovo universo verbale postmoderno.

Il Cannibalismo fu il primogenito italiano del *pulp*, distaccandosi di fatto dall'altro polo dell'evoluzione narrativa degli Anni Novanta, quella elegante e formalista di Baricco. Ammaniti, Nove, Santacroce, Luttazzi rilesse- ro con ironia questa già ironica lingua e furono subito notati dai redattori dello "Stile Libero" einaudiano, in cerca di svecchiamento. Dalla stagione declinante del romanzo degli Anni Ottanta, senza più un faro di riferimento preciso, i Cannibali emersero come una novità entusiasmante, qualcosa di nuovo (purtroppo già vecchio non appena si guardava ai personaggi del minimalismo americano), capaci soprattutto di leggere per la prima volta in quanto giovani autori il momento di acuta difficoltà del mondo giovanile. I ritratti della Roma pariolina e ricca di Ammaniti, dei figli di papà viziati e pieni di noia, violenti e cinici, trovarono una salda presa sulla realtà, ma presto ci si accorse che il gioco era puramente

formale e che questa letteratura continuava a non colmare il *gap* italiano tra letteratura e società, tra alto e basso, tra *élite* e popolino. Si passò in fretta alla ripetizione di genere, alla caricatura, all'autocitazione di un modello provinciale che non soltanto non creava una vera alternativa, ma che neppure sapeva far fruttare i prestiti a lungo termine. La gioventù cannibale, infine, è invecchiata (ma li chiamano ancora giovani) e altrettanto può dirsi della sua scrittura. Tuttavia ha lasciato un lascito, un linguaggio, un'irreversibile distanza tra lettore e personaggi, come se avesse superato un punto di non ritorno. Dopo la stagione postmoderna del piacere della lettura e dell'abbandono delle ideologie Anni Settanta, il Cannibalismo pose un nuovo ordine letterario: una ritrattistica di passaggio, che non voleva fissare troppo saldamente i lineamenti confusi di una società slegata, filtrata dallo schermo del cinismo di chi può permettersi di osservare tuttavia dal di fuori. Il prezzo pagato fu un diffuso senso di artificialità ad effetto, una platealità esasperata dell'eccesso. Questo il lascito da cui partono oggi i giovani scrittori, che fanno i conti proprio con la lingua, le immagini, i luoghi comuni e il ritmo del Minimalismo e del Cannibalismo.

Nel 2003 ha visto la luce il primo romanzo di Mario Desiati, ventiseienne, che racconta la storia del giovane pugliese Franz Maria, che fugge a Roma dopo la morte della madre e dopo la fine della relazione con Chiara. La città è il luogo dove iniziare una nuova vita, alla giornata, senza pensieri né responsabilità, senza nulla da perdere. La condizione perfetta è l'accattonaggio nella metropoli più grande dell'Europa occidentale, dove si può essere invisibili, dove si può morire anche senza il coraggio d'ammazzarsi. Gli episodi dell'esistenza da barbone hanno luogo a cavallo tra il 1999 e il 2000, anno del Giubileo e delle grandi illusioni salvacoscienza. In seguito Franz conosce Hoda, ragazza palestinese che lo ripulisce e lo mette sulla via della salvezza: un lavoro e una ragione per ricominciare. Finché alcuni amici del protagonista muoiono macinati dalla macchina di un'esistenza mostruosa e Hoda si allontanerà verso altri amori più sensati, verso la sua vera casa in Palestina. È la fine. Il giovane ritorna con sollievo all'accattonaggio e all'alcolismo fino a morire suicida in ospedale.

Il bagaglio di Franz all'arrivo a Roma è minimo, libri, vino, una cassetta dei Led Zeppelin e una confusa rabbia contro il mondo. Questi elementi dovrebbero delinearne il ritratto: si tratta di un giovane colto, idealista, che nelle parole dei suoi "miti di carta" trova consolazione e una sorta di autopromozione. Prima aspirante, poi convinto, in seguito pentito, infine recidivo alcolista, è un'ultima appendice nel tempo della schiera di anime in fuga che da Baudelaire arriva alle droghe sintetiche passando per Kerouac. La sua giovinezza è una dimensione esistenziale che ha perso il contatto con la realtà per diventare un ghetto virtuale. Risentito contro la società bene e ipocrita, contro lontanissimi burocrati «che vedono la vita solo dal busto in su», contro lo Stato, la polizia, i ricchi, ma con la vista appannata propria dell'ubriaco, senza capire nemmeno la distanza reale tra sé e loro, finisce per non essere veramente arrabbiato, poiché alla fine tutto è indifferenza, viversi addosso come il suicida vigliacco. La personale rabbia contro il mondo di sopra, quello che ogni giorno gli scorre accanto nei sottopassi della stazione, non sottende né un senso di classe né un più moderno senso consista delle differenze. C'è soltanto un primitivo io da contrapporre a tale realtà, come nei giochi di bambini.

In apparenza questo libro non propone niente di nuovo, soprattutto dal punto di vista formale, perché è scritto in una prosa ricalcata su quella cannibale, turpiloquante e gergale (con debiti da Bukovsky alla *Guerra degli Antò*), influenzata nella verbosità da *Fight Club*, per altro citato. Anche certi episodi sembrano saltare fuori dalle pagine parioline del primo Ammaniti, delle feste dei "fighetti" figli di papà, tra sborne pasticche e coca, finite in violenza e cinismo. Da un altro lato l'argomento si situa in una zona d'ombra della narrativa italiana e riesce perfino a farlo sottraendosi a volte alla retorica "giovanile" e forse proprio nei confronti di questa il libro di Desiati lascia l'interrogativo più inquietante. Andiamo per ordine.

Parlare degli invisibili in Italia non è cosa da poco e non è impegno letterario semplice, perché è facilissimo restare presi nella trappola della retorica e porgere il fianco ai *talk-show* che frullano tutto nell'indistinto buonismo. Ci piace tanto ricordare i barboni la notte di Natale, ma i giornalisti non ci sono il ventisei

mattina, quando li ignoriamo sotto le metropolitane. E ci piace in quei frangenti di umanità cercare sotto le croste i nostri simili, ma difficilmente ci commuoviamo davanti alla loro disperata rabbia e all'inconsolabile cinismo di cui si corazzano durante il resto dell'anno. Desiati sceglie per i suoi barboni un linguaggio che ricorda quello di Bukovsky, ma senza il suo disperato amore per la vita, e il disprezzo e la rabbia non sempre hanno un oggetto chiaro, un volto distinto da colpire: vi si sottraggono la politica e la religione, è assente la vecchia lotta di classe. La preoccupazione vera dell'autore non sembra quella di creare un nuovo o personale campo di lotta, ma semplicemente evitare le trappole della retorica, anche quella di partito nell'episodio del consigliere comunale che si preoccupa dei barboni solo perché c'è la campagna elettorale. La differenza che corre tra la disperata assenza di luce di questo libro e la furbizia dell'ideologia camuffata sta nella riconsiderazione di un mondo senza più vie d'uscita oltre quella sull'inferno. S'è avverato quel che diceva Dürrenmatt molti anni fa, il nostro mondo non ha più vie di salvezza, non resta che creare uno spazio dove tutto si tenga insieme senza implodere. Ecco l'interrogativo che resta alla fine, dopo che il suicidio di Franz ha scritto la parola fine sul dramma: che cos'è che lascia sgomenti, la stucchevole somiglianza truccata con la narrativa cannibale o la dimensione terrea, lugubre e desolata da oltretomba mesopotamico della tragedia di una generazione colta fuor di retorica? In epigrafe Desiati inizia proprio dicendo che i giovani non credono più a niente, non fanno politica, non hanno prospettive, non hanno valori. Ma la voce dei padri, dei sociologi, dei professori con le bocche piene di vecchie ideologie fossili e soprattutto ipocriti non nasconde la loro responsabilità verso i giovani, la colpa di non aver lasciato nulla. Minimalismo e Cannibalismo vollero svuotare di senso l'illusione della pienezza. Qui l'illusione sembra aggirata, è come se la scena avesse luogo dietro le quinte, come nell'agghiacciante *Matrix*, e la realtà nascosta dalle forme è un vuoto precipizio. Di certo resta l'autocondanna che Desiati fa pronunciare a Bertosky: «La battaglia che tutti i giorni fanno le persone che credono nelle idee e in qualche ideale, si fa da vivi». Resistere è il

vero centro pulsante dell'esistenza e in questo la morte di Franz diventa un polo di assoluta negatività e di provocazione, fåuga, l'ennesima, dalla responsabilità di ricostruire qualcosa da qualche parte, ma anche gesto estremo per richiamare l'attenzione sulla verità di un vuoto abissale. Forse si inizia a percepire oggi la maturazione consapevole di uno scarto generazionale incompiuto negli Anni Novanta, quando ancora i pilastri del nostro mondo reggevano. Oggi l'esistenza di chi deve per forza guardare avanti perché è giovane è ridotta a un punto pulsante di dolore, quel punto è la necessità di resistere e restare vivi. Perciò l'autore potrebbe presto anche cambiare rotta e accorgersi della nuova necessità d'edificare, abbandonando i cattivi maestri e proseguendo verso il mattino, se nemmeno nella notte ha trovato pace.

Gianluca Cinelli

Laura Pugno, *Sleepwalking. Tredici racconti visionari*, Milano, Sironi 2002

“Manovra (manodopera) dell'occhio”: se dovessi scegliere un altro titolo per il libro di Laura Pugno, sarebbe questo. Ciò che colpisce immediatamente, ad apertura di testo, è la scrittura, ipnotica e calamitante, costruita su una specifica densità, che avvolge come un liquido oleoso. È una scrittura piana, dettagliatissima, ma lontana da uno sguardo uguale, uniformemente attento, disposta se mai a chiazze, a zone. In una quasi totale assenza di ipotassi si susseguono segmenti di diversa estensione, cuciti in una trama che cresce sempre, ma ad un ritmo esasperatamente lento; non si tratta di inerzia né di stasi, anzi il movimento è incessante, ma sta alla soglia del percepibile e non si allontana mai dal suo ritmo dilatato, bisbigliato; tanto profonda è la manifestazione d'uniformità, che mimetizza i tagli, la trazioni e le distorsioni, operate tramite il trattamento delle forme verbali.

La poesia di Laura Pugno si scrive al presente, ma in un presente indecifrabile e solcato di increspature, di pieghe, di distanziamenti, un presente che raccoglie nel suo spazio, circonda e, come un'erba selvatica, ricopre il futuro e il futuro anteriore, l'imperfetto e il piuccheperfetto. Giulio Mozzi scrive nel risvolto di «una realtà che sembra quella ben nota e quotidiana, e invece è un sogno e una

visione», e di una scrittura che «come un sonnambulo attraversa la realtà non vedendola, non percepandola, ma sognandola». In effetti il sogno ha una parte fondamentale in questo libro, i suoi personaggi ne sono toccati come da una grazia oppure ne sono minacciati oppure lo subiscono passivamente; il sogno è profondamente legato ai temi della memoria e anche della divinazione. Si può anche arrivare a dire, registrando la bravura strepitosa con cui l'autrice ha saputo far risuonare o riverberare i suoi racconti gli uni negli altri in maniera ancora una volta appena percepibile, con discrezione feroce, che ogni racconto sia il sogno o il ricordo cancellato degli altri.

Ma credo che occorra qualche precisazione nel parlare di realtà sognata e di visione. L'elemento che rende "visionari" questi racconti ha poco a che vedere, secondo me, con un processo di ricreazione o duplicazione infedele o ricostruzione essenzializzante della realtà; non credo che *Sleepwalking* si possa leggere soltanto come referto di una *trance* o di una *rêverie* cloroformizzata. Se la visione si oppone alla vista, lo fa in quanto quest'ultima non vede veramente, è un senso astratto, che allontana, che dispone degli oggetti riconoscibili in gruppi ordinati, in uno spazio geometrico secondo un senso incontrovertibile: la traiettoria dello sguardo. Questa vista, la vista "normale", è rivolta all'interno di chi vede, sovrappone costantemente le strutture intellettuali e le abitudini percettive del soggetto a quello che dovrebbe essere il mondo e che invece si riduce ad uno schermo gigantesco su cui proiettare grafici e tabulati, niente di più lontano da questa vista, che permette di organizzare lo spazio e di conoscere sempre l'ubicazione di chi guarda. In *Sleepwalking* la vista è mescolata, inestricabilmente innervata con gli altri sensi, quelli più immediati e, quindi, meno nobili secondo la tradizione del pensiero occidentale, con un inevitabile azzeramento della facoltà di astrazione e, quindi, di organizzazione idealizzante. Nel libro l'occhio tocca, sente, assapora, annusa; l'occhio è corpo. Forse è proprio la rinuncia alla lucidità, alla chiarezza della vista e del pensiero, che produce quello stato di imbambolamento che permea i personaggi e la scrittura. I corpi offerti alla nostra vista sono cata-tonici, amnesici, immobili, insonnoliti, torpi-

di, astenici, stupefatti, ottusi, ma anche, e forse proprio per questo, maneggiabili, desiderabili. È l'unica lettura che il corpo ancora offre è quella in *braille* (ferite, ustioni, cicatrici, tatuaggi) oppure quella di segnali privi di un codice che li strutturi in insiemi significanti (bracciali, orecchini, trucco, segni di abbronzatura). Ci si tocca per leggere, per capire, per darsi piacere o distrattamente, sovrappensiero. Il regime dell'occhio tattile o manovrante della sensazione conoscitiva, investe anche il passato di chi si trova a praticarlo. I ricordi diventano estesici, vengono percepiti nel presente della visione con un duplice rischio. «La memoria dei sensi è il presente. / Passato del futuro. / Futuro del passato. / Memoria è senso immediato», scriveva Giovanni Giudici. Il protagonista di *ghiaccio*, uno dei racconti del libro della Pugno, è colpito, stordito e scavato dai suoi ricordi e cerca di disfarsene con una tecnica di abbandono; si libera di frammenti di oggetti legati a quel passato. La protagonista di *ustioni*, invece, non ricorda, se non confusamente, in sogno e cerca di riacquistare la memoria sciogliendo in acqua i cartigli su cui li annota e la beve. Vuole solo dormire. «La memoria dei sensi è niente. / Per sete, finge di bere. / Ma solo non più vedere / sarà vederti sempre». Nel mondo radicalmente contingente, radicalmente laico di *Sleepwalking*, niente ci garantisce mai contro il ritorno all'indistinto. È il «senso che sfugge», ancora con parole di Giulio Mozzi, non può essere portato alla luce e contemplato, ma filtra negli interstizi di un interminabile corpo a corpo.

Federico Francucci

SAGGISTICA

Mauro Bersani, *I grandi autori italiani del '900*. Gadda, libro e videocassetta, Einaudi-Rai Educational, Torino 2003

A trent'anni dalla morte, Einaudi propone un cofanetto libro e videocassetta su Carlo Emilio Gadda, il «gran lombardo» (secondo la celebre definizione di Carlo Cattaneo). Il libro di Mauro Bersani è diviso in undici capitoli e segue in maniera lineare; i *flash back* e le divagazioni sono usati con parsimonia e intelligenza; il percorso umano prima ancora che letterario dello scrittore; i riferimenti all'uomo Gadda non sono, però, gratuiti ma

propedeutici alla comprensione delle opere e molto utili per una corretta eziologia delle stesse.

Il punto di partenza è il maggio 1915 e le manifestazioni milanesi a favore dell'entrata in guerra dell'Italia, sono "le radiose giornate" per la retorica interventista e, almeno inizialmente, per lo stesso Gadda (che, infatti, si arruolerà volontario). L'esperienza bellica sarà, però, tutt'altro che quel duro ma idealizzato esercizio di rigore ed eroismo sognato dal giovane. La guerra sarà lo scacco della prigionia (a Rastaat) e l'immedicabile dolore della morte del fratello Enrico (anch'esso partito volontario). Il volume di Bersani mette adeguatamente in luce le contraddizioni che il Gadda soldato riporta fedelmente nel *Giornale* e nei *Diari* e ne coglie giustamente il carattere emblematico per l'opera futura, dai primi scritti di argomento ancora bellico (*Il castello di Udine*) sino al *Pasticciaccio*. Proprio l'essere «un fuoco di contrari» è anzi riconosciuto come la matrice fondamentale dell'uomo Gadda e centro della sua esperienza di scrittore. Altra contraddizione irrimediabile, cui viene dato il giusto risalto, riguarda una maniacale tensione all'ordine del soggetto e l'esperienza di disordine e caoticità del mondo che, come sappiamo, è la tensione irrisolta che percorre tutte le opere dello scrittore. Sempre in riferimento all'esperienza bellica ed al periodo immediatamente successivo è analizzato quel fondamentale triangolo Carlo Emilio-Madre-Fratello che costituirà il nodo centrale (ancora una volta irrisolto) della *Cognizione del dolore*.

I capitoli si snodano affrontando ognuno un'opera in rapporto all'esperienza di vita dell'autore; le ipotesi ermeneutiche sono presentate con chiarezza e sono ben supportate, anche perché seguono un tracciato ormai classico per la critica gaddiana.

La forza della lettura critica di Bersani risiede proprio in questa linearità di visione, nella capacità di ridurre la complessità di «mostruoso logogrifo», per citare Gadda stesso, del sistema gaddiano ai punti salienti individuati dalla critica precedente. Se ne è la forza, ne è, tuttavia, anche il limite e lo studioso avverte talvolta la mancanza di un approfondimento, di uno sguardo che illumini le aporie della scrittura che così fortemente ne

connotano. Il volume si propone, dunque, come utile strumento per chi voglia accostarsi alla figura di Gadda e trarne spunto per una lettura critica successiva più approfondita e la ben curata bibliografia è, in tal senso, un ulteriore strumento offerto al lettore.

La videocassetta, a cura dello stesso Bersani e di Maria Paola Orlandini (la regia è di Antonella Zecchini), rappresenta, invece, un "peccato di curiosità" che non aggiunge né toglie nulla alla figura di Gadda: molti dei *tic* e molte delle sue idiosincrasie vi appaiono, ma l'atmosfera è come ovattata, il tono è quello stanco, ben lontano dalla *verve* polemica delle opere, di un uomo anziano e prossimo alla morte. Emblematico è l'accento alla celebre «tavoletta di carne» della *Cognizione* che viene ricordata senza «cible polemica» ma solo con mal celato fastidio; gli stessi contadini, i memorabili *peones* sudici e «zoccolanti», sono liquidati con un: «Non tutti sono condannati ad essere intelligenti». Degli "amici" scrittori (Tecchi, Betti, Montale) Gadda non dice quasi nulla, se non che non erano «amici veri» e talvolta ne svela una deprecata e più o meno segreta ambizione di grandezza (Ungaretti su tutti). I rapporti cordiali ma mai fraterni tra Gadda e gli scrittori delle Giubbe rosse sono del resto ben descritti da Montale (l'unico di cui il romanziere riconosca la grandezza), in poche brevi battute: egli viene accettato con "curiosità e rispetto"; egli è uno «scrittore importante», ma caratterialmente appare, talvolta, come «un mostro».

Anche gli inserti che appartengono ad un periodo precedente, registrati, quindi, nella maturità e non nella vecchiezza – pur offrendo un suggestivo ritratto – risentono della proverbiale timidezza e formalità dell'autore nelle occasioni ufficiali: egli legge (male) discorsi che ha scritto e questi seguono pedissequamente ciò che con ben altro acume e profondità ha egli stesso disseminato per l'intero *corpus* della sua opera.

Non vogliamo, tuttavia, denigrare eccessivamente l'apporto audiovisivo, che rimane nondimeno interessante: le letture dei passi sono chiare e ben scelte e potranno servire da esca per il lettore non iniziato e, soprattutto, per lo studente.

Raffaello Palumbo Mosca

Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Le sfide dell'estetica*, Torino, UTET Libreria, 2002

Per verificare che l'estetica non è un campo in balia delle improvvisazioni postmoderne o delle fantasie decostruzioniste né è in silenziosa attesa di rivelazioni misticheggianti sull'essenza e il destino dell'arte, consigliamo questo libro equilibrato, chiaro, istruttivo. Uscito in Francia nel 2000 e in Italia nel 2002 nella traduzione di Monica Guerra, *Le sfide dell'estetica* è un'opera a sei mani i cui autori tracciano un quadro delle principali questioni discusse dall'estetica contemporanea di stile analitico (lo stile filosofico prevalente nei paesi anglosassoni, caratterizzato da certi requisiti metodologici come il rigore argomentativo e concettuale, l'utilizzo di definizioni chiare e proprio per questo suscettibili di discussione). Il libro contribuisce a colmare una lacuna, giacché nel nostro paese non sono sufficientemente noti gli sviluppi dell'estetica analitica. Inoltre, il fatto che sia scritto da tre autori ne fa uno strumento ancor più interessante. La varietà delle voci permette una giusta distanza dalle questioni affrontate: il testo non è il trattato organico di un unico pensatore ma è l'esposizione a più voci di una serie di questioni assolutamente aperte.

Per gli autori, l'estetica verte principalmente su un tipo di esperienza; in quanto tale, non coincide con la filosofia dell'arte ma con essa ha un rapporto privilegiato. Il problema filosofico affrontato nel primo capitolo riguarda la definizione: che cos'è l'arte? che cosa sono le opere d'arte? Vi sono richiamate le teorie non essenzialiste, di impostazione wittgensteiniana, secondo cui il concetto di arte si applica soltanto ad un complesso di pratiche e di oggetti storicamente e culturalmente determinati (gli autori fanno notare per altro che una critica dell'essenzialismo non comporta la rinuncia a qualsiasi tipo di definizione). Viene poi esposto l'approccio funzionale (Goodman), per il quale è arte ciò che funziona come arte, dal momento che un oggetto artistico ha un modo di funzionamento simbolico che lo rende tale. Sono analizzati inoltre i pregi e i limiti degli approcci istituzionali (Dickie) e degli approcci storici (Levinson).

Il secondo capitolo procede più a fondo nell'interrogazione filosofica, passando alle

questioni di ontologia suscitate dall'arte. Di quali entità si occupa l'estetica? Che differenze e che rapporti ci sono fra gli oggetti naturali e gli artefatti? E fra gli artefatti tecnici (ad esempio una sedia, un quadro) e gli artefatti sociali (un conto corrente)? Qual è il ruolo dell'intenzionalità nella costituzione e nell'esistenza di un'opera d'arte? Gli autori mettono in luce come le teorie intenzionaliste si contrappongano alle teorie del funzionamento simbolico dell'opera. «Essere un oggetto culturale vuol dire entrare nella storia, essere un'azione, essere un oggetto intenzionale» (p. 41). E ancora, quali relazioni vi sono fra le proprietà estetiche di un oggetto e sue le proprietà non-estetiche (fisiche in primo luogo)?

Dopo un terzo capitolo dedicato al rapporto fra linguaggio e simbolizzazione, il quarto si occupa delle differenze e dei rapporti fra l'estetico e l'artistico. Che rapporto c'è fra le proprietà estetiche e le proprietà artistiche? Fra le prime annoveriamo le proprietà come "bello", "triste", "suggestivo", fra le seconde "barocco", "romantico", "impressionista". Le une o le altre ci insegnano qualcosa del mondo? Che rapporto c'è fra arte e verità? Quale fra arte e realtà? In che misura l'arte può allontanarsi dalla natura e in che misura modifica la nostra percezione della natura?

L'apprezzamento dell'arte implica sia una componente emozionale sia una componente cognitiva (di contro alla vulgata kantiana che oppone emozione e conoscenza). «Come dice Goodman, l'atteggiamento estetico appropriato nei confronti di una poesia non è affatto fissare la pagina senza leggerla» (p. 85). L'apprezzamento di un'opera comporta la sua cognizione e quella delle informazioni rilevanti per la sua comprensione, oltre al fatto che l'arte stessa può offrire delle importanti cognizioni e riflessioni per la condotta. «Tutti i giorni creiamo scenari e ne ricaviamo conclusioni e predizioni, che utilizziamo per afferrare le situazioni in cui ci troviamo. L'arte ci aiuta a farlo» (p. 89).

Il rapporto fra arte e realtà è il tema del quinto capitolo. Tre problemi vi sono affrontati in particolare: (a) di che tipo è la percezione della rappresentazione artistica? (b) che ruolo ha l'intenzione dell'artista nella comprensione di ciò che un'opera rappresenta? (c) come è possibile rappresentare cose che non esistono?

La terza domanda riguarda la natura della finzione letteraria. Come riescono tali rappresentazioni ad essere credibili ed esteticamente buone? C'è una verità della finzione?

Già da questi cenni si potrà comprendere come si tratti di un libro che non ha niente di dogmatico, che anzi si costruisce come un'esposizione di problemi e di domande essenziali alla comprensione delle opere d'arte e dell'esperienza estetica. Rucercchino i lettori stessi le risposte: per gli autori è più importante suscitare le giuste domande.

Ci limitiamo ad una rapida rassegna delle restanti parti del libro. Le modalità della creazione sono il tema del sesto capitolo, la quale è l'azione che produce il nuovo. «Nel suo senso radicale, creare vuol dire fare esistere, fare passare dal niente all'essere» (p. 114). Il capitolo successivo tratta dei rapporti fra arte, storia e società. Fino a che punto l'arte è relativa alle culture e alle pratiche? Fino al punto che è arte tutto ciò che è accettato come tale in una data pratica? Un esito così decisamente relativistico non sembra soddisfacente. Infatti nell'ottavo capitolo, dedicato alla critica, gli autori notano che uno dei principali problemi odierni è la giustificazione dei giudizi critici. La libertà dei giudizi non deve confondersi con la loro irresponsabilità, con l'assenza di criteri. Dicendo questo non si risolve il problema, poiché i criteri restano tutti da determinare, ma almeno se ne prende coscienza. Sono richiamate diverse proposte a riguardo, che gli autori comparano sottolineandone la complessità, perché si intrecciano fattori estetici, ideali, storici: «i nostri giudizi critici sono lungi dal ridursi a giudizi sul bello, e anche a giudizi di gusto. Anche se si deve ammettere che in essi sono in discussione qualità estetiche, la valutazione delle opere si basa su molti altri aspetti» (p. 173). Il libro si chiude con un capitolo sull'estetica e le mutazioni contemporanee (di interesse particolare sono le pagine dedicate all'uso delle tecnologie nell'arte contemporanea).

Vorremmo proporre una riflessione finale sul ruolo dei criteri normativi in arte e in estetica. È un tema che attraversa gran parte del libro a partire dall'aspetto normativo delle definizioni fino all'aspetto normativo delle valutazioni critiche. «La storia dell'arte, nelle società moderne, è punteggiata di rifiuti (nor-

mativi) che dettano leggi su ciò che è e ciò che non è arte» (p. 140). Artisti e critici del Novecento non si sono risparmiati le dichiarazioni normative. Ma in questo inizio di XXI secolo, ora che l'impatto dei manifesti sembra esaurito, si sono esaurite anche le istanze normative? O si può pensare che esse operino o debbano operare ad un altro livello? Si possono elaborare dei criteri senza un preventivo programma di poetica ma attraverso un comune confronto di artisti, critici e pubblico? Da una parte, in positivo, sta la possibilità di operare in un canone, di discuterlo, di portarlo al limite. Dall'altra, in negativo, stanno l'irrigidimento, l'esclusione delle forme eterodosse; inoltre, una codificazione minuziosa del percorso creativo in precetti gerarchizzati può ostacolare più che favorire la creatività (cfr. pp. 77, 115). Il punto rimane quello di trovare delle giuste misure fra canoni e libertà creativa, fra espressività e giustificabilità delle scelte. E ciò vale specialmente per la critica odierna che non deve smarrirsi nella palude post-moderna della giustificabilità di qualsiasi opzione, ma trovare il coraggio di avanzare dei criteri. Certo è difficile pensare a norme universali, ma non è impossibile pensare a norme meno ambiziose e operativamente più duttili, attinenti a contesti specifici.

Giovanni Tuzet

Umberto Fiori, *Scrivere con la voce*, Milano, Unicopli 2003

Pensare la voce quale strumento di comunicazione e trasmissione dati, emozioni, pensarla dentro una parola, un dialogo, una battuta, ascoltarla in una canzone, in un disco, dal vivo, oppure immaginarsela "parlante" da una pagina, da un testo, in una poesia, domandarsi: «Quale rapporto di validità e di accettazione intercorre tra queste poliedriche e multiple possibilità? Quale equilibrio o disequilibrio si viene a creare tra una parola gettata nella musica e una lasciata sola?». Tutte queste domande si formano e si concretizzano di fronte a un problema che, dagli Anni Cinquanta in poi, molti si sono posti pensando al confronto tra poesia e canzone, tra ciò che distingue una parola concepita per la pagina e un testo scritto per essere cantato. Ma soprattutto il dibattito, tuttora aperto, si incunea su quali possibilità di soluzioni vanno incontro

gli scrittori e i compositori, poeti e cantautori. E ancora la voce si pone come spartiacque della scelta, nella costituzione dei generi e nell'incarnazione dei personaggi. A queste ipotesi di lavoro Umberto Fiori (conosciuto oltre che per le sue raccolte ormai radicate nel panorama della poesia italiana, vedi: *Case* 1986, *Esempi* 1992, *Chiarimenti* 1995, *Tutti* 1998, *La bella vista* 2002, anche per la sua esperienza in campo musicale in veste di cantante e autore di canzoni degli *Stormy Six*) si misura in questo approfondito testo, dimostrando la sua esperienza professionale in campo sia storico-musicale sia prettamente poetico. Musica e parola dunque, voce e pagina, presenza e sparizione sono le coordinate con le quali l'autore tratteggia questo studio che raccoglie saggi e articoli scritti nell'arco di vent'anni, tra il 1980 e il 2000. «Quando – negli anni Settanta – ho cominciato a occuparmi di canzoni, gli studi sull'argomento erano scarsi, e spesso deludenti. Quella che allora si chiamava “musica leggera” era generalmente considerata un sottoprodotto culturale; la superiorità della musica “colta” e della poesia restavano fuori discussione». Ma in questi ultimi anni sembra invece ancora attuale sapere se un testo di De André o di Carmen Consoli sia poesia e dove la figura del poeta con la P maiuscola inizia o dove finisce in questo altro corpo, in queste altre tipi di voci. Molti sono i pregiudizi e le barriere che rendono il discorso complesso e arduo, ma in questo testo il tentativo di dipanarle ne è la matrice prima.

Suddiviso in tre parti, *Canzone, Rock e Poesia e Musica*, il percorso porta alla luce importanti tracce di interpretazione, conducendo il lettore in un vero e proprio viaggio nel tempo e nelle sue esecuzioni sonore. Dalle canzoni popolari alle ballate, dai testi di Tenco e Mogol al *rock* dei Rollig Stone, dalle canzoni impegnate di Guccini, ai testi di Peter Gabriel, fino ad arrivare alle canzoni scritte direttamente dai poeti come Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini, Roberto Roversi, ma anche scrittori come Umberto Simonetta o Dario Fo. Ma dietro a tutte queste linee e procedure analitiche resta il problema: il paroliere è un poeta? E un poeta è di certo un bravo paroliere? Qui il poeta Fiori sembra subito risolvere il problema sostenendo chiaramente quale impossibilità strutturale impedisca alla

poesia “vera” di essere canzone e viceversa. La voce “incarnata” e la voce “disincarnata” è la differenza sostanziale. Le parole di Fiori chiariscono il declino del poeta-paroliere quando rigorosamente, afferma che «La resistenza vera – a me sembra – nasce piuttosto dalla irrisolta incompatibilità tra parola “incarnata” (la canzone) e la parola “disincarnata” (la vera poesia), tra canto muto, incorporato, consegnato per sempre alla pagina, e canto legato al timbro di una certa voce, all'intera presenza del corpo. I poeti italiani – anche i più aperti, in teoria, alle forme popolari – erano troppo profondamente legati alla pagina, troppo refrattari all'oralità, per scendere a compromessi con l'estetica della parola cantata e per sentirsene sinceramente attratti» (p. 127). Il poeta ha scelto la sparizione per consegnare alla pagina tutta la sua presenza, il suo procedere per significato e immagine, il cantante ha affidato alla propria voce tutte le modalità delle sue apparizioni, incarnando la parola nella musica, il ritmo nella sonorità. Nelle canzoni il testo nasce dopo aver composto il contenitore sonoro, nella poesia il testo si regge da solo, sulla propria musicalità, nel proprio ritmo. A convalidare questa posizione Fiori cita Montale: «La verità è che la parola contiene già la propria musica e non ne tollera un'altra; e che solo la parola poco o punto poetica sopporta di essere l'attaccapanni di una successiva poesia» (p. 112). Ma anche il Dante della *De vulgari eloquentia* verrà citato, per testimoniare quanto tempo abbiamo alle spalle per rendere la poesia salda nella sua singolarità e autonomia espressiva. Infatti senza giungere così lontani, «basterebbe – scrive Fiori – conoscere appena un po' meno superficialmente gli sviluppi della lirica del Novecento – da Gozzano a Saba, da Montale a Sereni – per capire che la sfrenata libertà della poesia contemporanea è soltanto apparente, che il problema della forma, del verso, dell'uso della rima, continua a porsi e, anzi, forse in modo ancora più pressante; ma – diciamolo con molta franchezza –: il paroliere italiano ignora per lo più la poesia, i suoi autori, la sua storia, i suoi problemi, o al massimo ne ha una conoscenza strettamente scolastica» (p. 37). Domandarsi, quindi, se poesia e canzone possano restare, ancora oggi, sullo stesso piano è un pensare che porge già dei dubbi di validità: porre sullo

stesso piano canzone e poesia non è del tutto scontato anzi è già preoccupante, soprattutto per molti poeti. A tale proposito sostiene: «La poesia si trova sempre più nella condizione di un nobile decaduto, al quale tocca convivere con una banda di giovanotti chiassosi, maneschi e buontemponi; hai voglia spiegare che i tuoi antenati salvarono la patria nei secoli bui! Ti ridono in faccia, e magari ti prendono pure a calci. Io credo, però, che proprio in tempi come questi dimostri la vera nobiltà» (p. 107).

È l'esibizione a fare la differenza, a rendere vano qualsiasi tentativo di omologazione dei generi, al livellamento consumistico tra poesia e canzone. È la comunicazione di ciascuna (poesia e canzone) a usare mezzi da sempre diversi, corpi differenti ed è questa eccezione a rendere i più, portatori dell'idea che un testo dentro una voce, un corpo attraente o carismatico, infarcito di sguardi penetranti e convincenti sia maggiormente fruibile. «Il poeta non è un giullare, non è un guitto: la sua opera non si risolve in un gesto, in un sorriso, in una piroetta. La parola poetica aspira sempre più rigorosamente ad essere apprezzata per i suoi meriti intrinseci, non grazie alla qualità della voce che la fa risuonare [...] la parola del poeta vuol essere ben altrimenti persuasiva» (p. 134).

Si arriva così all'estate del 1977: spiaggia di Castelporziano. Sul palco si avvicenderanno moltissimi poeti, ma il pubblico vuole altro, vuole musica, vuole movimento. Solo Ginsberg riesce per poco tempo a fermare i fischi. La mattina seguente il palco crolla. Questa vicenda è l'inizio di una caduta libera: la poesia perde il suo pubblico, i poeti si chiudono nei loro torrioni e la canzone riparte serena. Ma siamo arrivati al 2003: i poeti scrivono. Ma c'è chi canticchia vicino... «stessa spiaggia, stesso mare».

Stefano Raimondi

Giampiero Marano, *La parola infetta*, Varese, Nuova Editrice Magenta 2003.

Se i termini virus, contagio, infezione, inferno fanno pensare solo a eventualità negative, evocano solo terrore e ripulsa nella vostra mente, allora si provi a leggere l'ultima fatica di Giampiero Marano, il saggio *La Parola Infetta*, opera originale e intensa, avvincente *excursus* nella letteratura europea moderna, le

cui vicende vengono esaminate dalla prospettiva filosofico-sociale cara al giovane critico varesino. Da questo libro, che si rivolge agli studiosi ma anche agli appassionati di letteratura, e perché no?, agli stessi poeti, emerge chiaramente e provocatoriamente che il luogo naturale degli scrittori in versi non è l'eden arcadico né tanto meno la torre d'avorio ai quali una certa letteratura decadente o estetizzante ci aveva abituato, bensì l'inferno, inteso, d'accordo con Quevedo, come un insieme di situazioni che hanno a che fare con la realtà concreta, quotidiana, a volte anche brutale, e non con un mondo artificiale e perciò artificioso, costruito a bella posta. Il poeta, se vuole che la sua opera abbia un valore, una pregnanza, deve esporsi al rischio della contaminazione, lasciare che la sua parola si sporchi, s'infetti, per comunicare veramente. I poeti e la loro opera devono uscire dall'alveo protettivo, dalla nicchia nella quale la società li ha relegati affinché se ne stiano in disparte, innocui, a occuparsi di vane disquisizioni estetico-letterarie; in altre parole, gli scrittori devono rinunciare coraggiosamente alla loro *immunitas* secolare, garantita dal potere, se vogliono consentire al loro messaggio di avere ancora un'efficacia, di incidere in qualche modo all'interno del contesto storico in cui vivono.

Questo mi pare il senso più profondo, l'urgenza che anima il libro di Marano: è necessaria una presa di posizione da parte degli scrittori, degli artisti in generale, che non devono limitarsi a produrre valore estetico, svincolato dal contenuto conoscitivo, sociale e in fondo politico, come vorrebbero invece l'Illuminismo e il Pragmatismo contemporaneo. Se l'artista accetta questo ruolo decorativo, questa funzione di orpello che la società assegna alla letteratura, relegandola nel *locus* immune e asettico («il giardino della Bellissima Dama», per citare Blok), rischia di non essere più ascoltato, diventando parte integrante dello *show business*, marionetta da palcoscenico, finto ribelle. E questa presa di posizione, che può essere dettata solo da una consapevolezza interiore e dalla conoscenza dei problemi, è tanto più necessaria in una fase storica come la presente, nella quale letteratura e società si muovono su cammini divergenti come forse mai era successo in precedenza. In questo preciso momento l'autore non può che

opporsi all'ibernazione del dialogo, alla sterilizzazione dell'*humus* culturale, deve andare contro la società per essere credibile ai suoi occhi. Detto questo, non ci si aspetti vani discorsi e proclami politici all'interno del saggio: l'intento, come dichiarato nella lucida e interessante *Introduzione*, è quello di seguire da vicino l'evoluzione della letteratura, non per farne una storia di cui francamente non si avverte il bisogno, ma tentando di illuminare con alcuni esempi rivelatori il senso di un intero movimento. *La Parola Infetta* segue la parabola della letteratura nella modernità, della quale Dante è il precursore e Petrarca il vero iniziatore. Attraverso le puntuali analisi dell'autore si delinea un percorso affascinante nel quale si muovono autori, di volta in volta più o meno consapevolmente fondatori di un canone estetico o di una maniera poetica, quindi classicisti (e classisti), normalizzatori, che hanno avuto l'indiscutibile pregio di creare o proteggere nei secoli la lingua letteraria assurti a modello da imitare, ma nello stesso tempo sono corresponsabili della perpetuazione del paradigma immunitario tipico dell'epoca moderna, diventato una prigione per la libertà espressiva e la *vis* polemica. Fra questi, l'autore tratta Petrarca, Poliziano, Bembo e i petrarchisti del Cinquecento, Voltaire, Manzoni e Benn, considerato come ultimo erede del *verbum immune*. All'estremo opposto si collocano gli autori in qualche modo eversivi, fuori del canone, per loro stessa volontà o costretti dal destino, i quali demoliscono la tradizione per ricostruire un proprio mondo poetico (che non è il *locus amoenus* dei manieristi!), un cosmo fortemente soggettivo e spesso caratterizzato dall'irrompere nel linguaggio di forze incontrollabili, che ne stravolgono le regole; sono gli autori maledetti, quelli che tentano di uscire dalla cristallizzazione, dalla campana di vetro, per esporsi al contagio della parola infetta, non disdegnando affatto l'uso del plurilinguismo, dei dialetti, del pastiche; tali autori, ai quali va la simpatia del critico (che pure rispetta tutti gli altri), grazie alla loro costante ricerca espressiva hanno saputo avvicinarsi maggiormente all'indistinto originario, a quel *Unland*, terra-non terra, fatto di magma ribollente, ancora privo di argini e canalizzazioni, che si situa in una dimensione atemporale, prima della storia e del canone, dove regnano

l'Invisibile e l'Ineffabile. In questa seconda "categoria" entra per primo Rabelais, caso unico e rimasto senza seguito nella letteratura francese, autore disceso negli inferi, come più tardi Rimbaud, poi senz'altro Quevedo con il suo cosmo invertito, comico-grottesco, Lautréamont, dissacratorio, in grado di strappare la parola alla capsula immunitaria, rendendola programmaticamente infetta, mortifera. Sostenitore di una rivolta antiborghese estrema, consapevole che lo scontro in atto non è tra Destra e Sinistra, ma tra Oriente e Occidente, è Antonin Artaud, seguito dall'anarchico e antinazista Bataille, che al Soggetto moderno oppone l'arte intesa come delirio e sacrificio, infine Pasolini, l'antipetrarca per eccellenza, l'intellettuale che difende la comunità del sottoproletariato e si oppone allo "spettacolare integrato", definizione con la quale si allude al supremo capolavoro del progetto immunitario moderno, che consiste nella strategia adottata dal potere per trasformare il nemico nell'icona dell'amico e, viceversa, sterilizzare l'embrione del contrasto e dell'amore. C'è poi una terza "categoria": sono gli autori che stanno esattamente nel mezzo, anelano a sporcare la parola, ma rimangono nella protezione immunitaria, dibattendosi in un contrasto, spesso lacerante, fra "bene" e "male", Arcadia e Inferno, ordine moderno e caos primigenio, luce e ombra, ragione e follia, poetica e contropoetica. È il caso di Boccaccio, Leopardi, Blok, Pessoa, Celan, Zanzotto. Quest'ultimo, per citare Jünger, conosce bene "l'enorme potenza del niente" e della depressione, e vede nella ricerca poetica una terapia totale ed eroica.

Il discorso critico di Marano si distanzia dalle tendenze dominanti della critica letteraria novecentesca (strutturalismo e formalismo), pur riconoscendone l'importanza, è un discorso personale, non appartiene a nessuna scuola, anche se l'autore riconosce un "debito" nei confronti di filosofi scrittori come Bataille e Blanchot, del sociologo Latouche e, fra gli italiani, Cacciari ed Esposito. Fra i critici ammira Fortini e Carla Benedetti. Il libro, nonostante la complessità intrinseca degli argomenti, è di agevole lettura e si sviluppa quasi come un racconto, un diario di viaggio ricco di appunti e considerazioni.

Thomas Maria Croce

BIBLIO

Ferdinando Banchini, *Acontencimiento*, Barcellona, Save As 2003

L'edizione bilingue, italiana e spagnola, della casa editrice catalana ha il pregio di proporre nostre opere ad un pubblico che con difficoltà potrebbe conoscere testi in versi di autori contemporanei. Nel caso di Banchini poi si opera un felice connubio con la traduzione di Carlos Vitale, per fatto che i versi musicali ritmici dello scrittore italiano trovano adeguato riscontro in un idioma carezzevole e melodioso (G. L.).

Antonino Caponnetto, *La colpa del re*, Udine, Campanotto 2002

La raccolta *La colpa del re* presenta uno spessore poetico non indifferente. Il tema del viaggio viene perseguito a tutto tondo: dalla valenza topica, a quella cronologica, a quella letteraria, culturale, linguistica, filosofica. Sembra che l'autore voglia sondarne la consunzione per giungere alla «scissione dello zero», che può essere interpretata o come deflagrazione o come l'approssimarsi di una nuova modalità di conoscere il reale (G. L.).

Ada De Judicibus Lisena, *Segno d'aria*, Molfetta, Mezzina 2003

La poetessa, pur non credendo agli oroscopi, assume l'indicazione astrale come una dichiarazione di poetica: «un librarsi in profondo / un respiro disteso / un assorto andare / fra libertà e nostalgia». Ella inizia allora un ideale cammino al sopra della greve terra alla scoperta degli abissi celesti, dove ritrova in una nostalgia d'infinito la musica, i sogni, se stessa e i propri cari. L'ultima parte si erge come un grido di dolore per le stragi innocenti che le recenti guerre hanno seminato sull'intero globo. Il sogno di un Eden, in cui l'uomo possa esistere in pace, diviene l'aspirazione di una raccolta che, nata dall'interiorità della poetessa, diventa voce dell'umanità sofferente (G. L.).

Francesca de' Manzoni, *L'ultimo incontro lo vorrei gentile*, Piacenza, Blu di Prussia 2003

Il testo è impregnato di un sentimento di bellezza tutta femminile, che testimonia un'anima delicata e profonda, capace di penetrare all'interno di situazioni e di persone in modo saggio e distaccato. È presente anche un forte sentimento religioso che è diventato il modo stesso di contemplare la vita e la realtà. Lo stesso attendere la morte con calma e serenità dimostra una fede salda e la soddisfazione di chi si allontana dall'esistenza consapevole di aver compiuto il proprio dovere (G. L.).

Gianfranco Fabbri, *Album italiano*, Pasion di Prato (Ud), Campanotto 2002

Ricordi, passioni, esperienze seguono il filo di un viaggio ferroviario che percorre la penisola tracciando un ideale quadro delle più importanti città italiane. Il tratto poetico si insinua in una particolare abilità di cogliere attraverso elementi paesaggistici minimi il senso profondo della scena. Basta un accenno, una percezione, un'indicazione per sollevare una descrizione ad una visione interiore: «Ravenna è una città *trompe-l'oeil*, / è vetro soltanto. // Ravenna, dicevamo, / oltrepassa il colore; / è forse morta». Lo stile cristallino potrebbe ricordare la migliore Penna, in realtà segue linee molto personali che non disdegnano passaggi veramente illuminanti (G. L.).

Beno Fignon, *Haiku Furlans*, Pordenone, Società Filologica Friulana 2001

Non è facile padroneggiare lo schema haiku, che ha riscosso molta fortuna negli ultimi tempi presso i poeti nostrani; non è facile per l'apparente semplicità che inclina alla banalità di un dettato di tre versi. La capacità di raggruppare il lampo di ispirazione dichiara la qualità di un poeta. La raccolta di Beno Fignon, composta in dialetto friulano, si articola in 46 composizioni che non indulgono mai alla pura e semplice descrizione, magari anche arguta. Egli riesce a fondere nel breve respiro due elementi distanti: lo sguardo sulla natura e la concezione esistenziale. Raggiunge pregevoli risultati grazie alla capacità di accostare la situazione interna e quella esterna mediante "corrispondenze" originali, alogiche, apparentemente irriflesse, che inducono il lettore a ricostruire il filo invisibile che lega gli orizzonti: «Ce pazienza al fic salvade / ta la gravina stèrpa. / Beduins i òmi» (Che pazienza il fico selvatico / nella gravina sterile. / Beduini gli uomini). L'opposizione tra le radici delle piante che raggiungono risultati apprezzabili anche nelle difficoltà con la superficialità umana viene ricondotta all'indole girovaga della nostra specie. In questo modo Fignon riesce ad esprimere una concezione della vita saggia e dolorosa, consapevole di un mondo che si sta allontanando dalla civiltà contadina: «Conossén pi nome 'papàncul / e nissa povèa / e njan' nò» (Non conosciamo più l'acetosella / e nessuna farfalla / e neppure noi stessi). Su tutto impera un senso robusto dell'esistenza che si traduce in tre direttive: «Vïnse piêdre vîve» («Vincere perdere vivere») (G. L.).

Assunta Finiguerra, *Rescidde*, Roma, Zone 2001

Rispetto a molte pubblicazioni dialettali, il testo riesce a legare civiltà contadina con il suo vero strumento linguistico. Ne deriva una rappresentazione del mondo a tutto tondo in cui non mancano le filastrocche e soprattutto le tipiche espressioni dialettali che altro non sono che il modo originale di una particolare visione del mondo. Lo stile è sempre sorvegliato e nobilitato da una felicità versificatrice assai rara (G. L.).

Lucretia Frisa, *Disarmare la tristezza*, Dialogolibri, Valmorea (Co) 2003

«Quale poesia – si domanda – / ha l'arte di disarmare la tristezza?». Gli ultimi versi di un'intensa *plaque* illuminano l'interno dettato poetico. L'autrice, infatti, concepisce la poesia come azione sull'esistenza e non come un *divertissement*. In tale ottica inizia tutte le nove composizioni con l'indicazione «Lei ama», lei ama la durezza della pietra, la magia delle stelle, la vitalità degli animali, la duplice natura, inconsistente e violenta, del vento, l'indistinto della notte, l'immensità del mare, il mistero degli alberi, l'unione di luce e bellezza dei suoni e l'emozione si scrivere versi (G. L.).

Giorgina Busca Gerneti, *Ombre della sera*, Torino, Genesi 2003

Il testo presenta una molteplicità di sollecitazioni che fioriscono su un classicismo, inteso come rispetto della tradizione avvertita come il codice poetico italiano. Le allusioni, lungi dall'appesantire il dettato, creano aperture di orizzonti semantici mediante un'intesa con il lettore. Il processo di attualizzazione di stili letterari avviene anche mediante l'introspezione e la riscrittura poetica che intessono un dialogo tra presente e passato dopo il periodo della rottura avanguardista novecentesca (G. L.).

Catia Magni, *Ora*, Castelmaggiore (Bo), Book 2003

Se Magrelli in *Ora serrata retinae* ha descritto la genesi della poesia, lei ha descritto il rapporto tra parola e scienza, anzi tra pensiero (non si può pensare senza parola) e meccanismo. La sua ricognizione poetica si erge a difesa della dignità dell'essere umano, proclamata non retoricamente, ma attraverso una precisa e puntuale analisi dei processi cognitivi e pratici. La parola acquista una "materialità" ed una robustezza insolita nella poesia italiana soprattutto femminile, dove predo-

minano i toni tardoromantici dispersi tra “cielo”, “luna”, “mare”, “notte”, “vento” ecc. In questi versi si sente pulsare vita e “pensiero poetante” come difficilmente è concesso trovare (G. L.).

Mauro Francesco Minervino, *Senza fine, senza terra. Metafore del viaggio nella poesia di Giusi Verbaro*, Castel Maggiore (Bo), Book 2003

Quest’opera si prefigge lo scopo di operare una sintesi della trentennale opera poetica di Giusi Verbaro attraverso la tematica del viaggio, elemento costante nella sua produzione. Minervino ripercorre la vicenda delle singole raccolte ponendo in luce le rotte perdute e intuive, i tragitti simbolici percorsi da una donna che sente l’amore per la sua Calabria come elemento esistenziale prima ancora che artistico. Il percorso iniziatico si rivela, alla fine, una ricerca interiore di questo amore per la sua terra, per la sua gente, per la sua cultura, da cui solo una colpa la può allontanare (G. L.).

Filippo Neri, *Il rito delle labbra*, Novara, Interlinea 2003

La collana Idra di Interlinea si arricchisce della pubblicazione dell’opera prima di un giovane di grandi promesse. Neri, infatti, sa come pochi altri suoi coetanei cogliere l’essenza di una situazione attraverso particolari che allo sguardo comune sfuggono e riportarli in una dimensione di intensa folgorazione poetica: «pochi mesi / passati al nido / come pettirossi // poche le stagioni / come lo stóllo / ne la paglia // come il nettare / che versa le api / alla nudità della stoppia / come la sapienza di Dio // all’acqua / come al più nuova // convinto / d’essere / asseriti ribelli / tributari del sacro / nell’amore del volo». Ci troviamo di fronte ad un altro caso che ci spinge a prevedere una prossima grande stagione per la poesia italiana (G. L.).

Gianni Rescigno, *Dove il sole brucia le vigne*, Torino, Genesi 2003

La civiltà contadina trova in Rescigno uno degli ultimi nostalgici cantori. La sua voce, tuttavia, non scade mai in lamenta, ma si attesta su livelli di robusta elegia, che, nel momento in cui identifica la perdita irrevocabile della propria infanzia con il mondo campagnolo, accetta il passaggio storico come evento ineluttabile. Da qui deriva la necessità di un canto testimone di valori e di ideali che hanno contraddistinto e forgiato la razza di milioni di persone della nostra nazione (G. L.).

Armando Rudi, *Animazioni*, Como, Quaderni dell’Acàrya 2003

Nella pubblicazione sono raccolte le liriche composte da Rudi dal 1965 al 1975. La rievocazione del mondo contadino si traduce in elegia del mitico mondo dell’infanzia e della giovinezza vissute a contatto con la natura. Lo stile rielabora in chiave novecentesca un robusto classicismo che si propone come sinonimo di ritmo, di precisione lessicale e di amore per un’espressione chiara e calzante (G. L.).

Lina Salvi, *Negarsi ad una stella*, Olgiate Comasco, Dialogolibri 2003

La pubblicazione di Lina Salvi presenta alcune composizioni, le prime, di rara bellezza, frutto di uno stile che non ricerca né l’“aura” poetica né la parola sentimentale per cogliere un’intuizione interiore. Il dettato si incarna nell’immagine per denunciare le contraddizioni della società senza proclami né battaglie ideologiche: «Nel quadrilatero delle carceri le case / non hanno geometrie verticali / non hanno torri dipinte d’acciaio / tetti rigonfi di un seme / dune assolate // nel quadrilatero delle carceri / Giovanna giocava / alla prima guerra mondiale // nelle strade si assommavano / bambini a sassate» (G. L.).

Maria Teresa Santalucia Scibona, *L’amore imperfetto*, Arezzo, Helicon 2003

«Io donna / ho in serbo per te / una fiumana d’amore / senza limiti»: l’amore per essere perfetto richiede l’unione di due persone. Purtroppo «c’imposero rudi falconieri [...] Lui sagomava strutture / e faceva carrieri»: la lontananza induce la poetessa a ripercorrere i meandri interiori in un’analisi della propria identità a confronto con la tradizionale immagine femminile. Il colloquio con l’uomo si rivela spesso in un monologo che acuisce sia il desiderio di comunicazione sia la consapevolezza della solitudine (G. L.).

Irno Scarani, *L’oscuro germoglio della notte*, Roma, Stango 2003

La ricerca del mistero agita il poeta che invano tenta di dominare il reale attraverso la percezione e la parola poetica: «Il tempo è grigio, il lupo ha fame». Il tempo, il paesaggio non lasciano trapelare messaggi. «Arcano è il [...] senno», solo una voce («l’oscuro germoglio della notte») viene «dagli oscuri sentieri / e dai luminosi picchi / specchiati nel nulla che bisbiglia» e muove il canto «con i relitti della sapienza». Neppure la galleria di poeti famosi aiuta l’autore a trovare qualche traccia di senso, «tutto passa infiorando il nulla / e l’umana vanità / come l’acqua che geme sotto i ponti». Eppure, nonostante lo smarrimento del presente momento storico, la poesia è in grado di predire una «nunziale notte [...] che fa brillare i fiumi del cielo» (G. L.).

Imperia Tognacci, *Non dire mai cosa sarà domani*, Bari, Giuseppe Laterza 2002

Pensosa saggezza, semplicità, quotidianità di avvenimenti caratterizzano il romanzo di Imperia Tognacci, che si configura come una serie di situazioni che ruotano attorno alla «casa verde». Loretta, Maria Paola, la vecchia signora, il marito, il figlio conducono un’esistenza che non giunge agli onori della cronaca né segue i ritmi e valori di una *soap opera*, ma trovano nella genuinità dei rapporti e nella responsabilità dei loro ruoli il senso della vita: «Oggi molte donne, per i più svariati motivi, rinunciano volontariamente alla maternità e si realizzano diversamente. [...] L’importante è che non vada disperso l’amore, soprattutto quello materno». Di fronte alla solitudine, che caratterizza molte situazioni contemporanee, l’autrice presenta una visione impietriata sulla solidarietà e su un desiderio di cordiale apertura all’amicizia che aiuta a sopportare i momenti difficili (G. L.).

Mary Barbara Tolusso, *L’inverso ritrovato*, Fallopio (Va), Lietocollelibri 2003

Nel panorama asfittico della poesia femminile italiana, dove impera un sottobosco illuminato da “lune”, “fiori”, “amori sdolcinati”, “venti” e “pianti”, la raccolta della Tolusso spicca per un carattere di originale concretezza linguistica. La sua riscrittura di Proust appare convincente per merito di una finissima e acutissima ironia che trasporta l’allusione letteraria nel mondo contemporaneo, di cui svela vacuità e stoltezza (G. L.).

Virginia Varriale, *Rigoli di luce*, San Giuseppe Vesuviano, Edizioni “Tribuna Vesuviana” 2002

Nella raccolta della Varriale è presente come tematica di fondo una profonda e motivata adesione alla vita in tutte le sue manifestazioni con momenti poetici di grande intensità, supportate da una non comune saggezza umana (G. L.).

LE PUBBLICAZIONI DI ATELIER

ANTOLOGIE POETICHE

L'opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta, a c. di Giuliano Ladolfi, 1999

VOLUMI FUORI COLLANA

Andrea Temporelli, *Il cielo di Marte*, 1999

Riccardo Sappa, *Manuale del cacciatore di temporali*, 2002

COLLEZIONE DI POESIA "PARSIFAL"

Serie "BLU"

Riccardo Ielmini, *Il privilegio della vita*, 2000, 2002²

Gianni Priano, *Nel raggio della catena*, 2001

Simone Cattaneo, *Nome e soprannome*, 2001

Nicola Gardini, *Nind*, 2002

Serie "ROSSA"

Tiziana Cera Rosco, *Il sangue trattenere*, 2003

Gabriel Del Sarto, *I viali*, 2003

Federico Italiano, *Nella costanza*, 2003

I QUADERNI DI ATELIER

Giuliano Ladolfi, *Vittorio Sereni: il prigioniero*, 2003

Marco Merlin, *L'anello che non tiene. Poeti di fine Novecento*, 2003

Tiziano Fratus, *L'architettura dei fari: 1990-2003 la nuova drammaturgia italiana*, 2003

I volumi possono essere richiesti direttamente alla sede telefonando o mandando un fax (0322835681)