

Poetarum Silva – the meltin'po(e)t_s

- Nie wieder Zensur in der Kunst -

**the meltin' poets –
Collettivo per la libertà e
la cultura della libertà
contro ogni forma di
fascismo e censura**



Poetarum Silva é un LITblog collettivo
la cui redazione è libera e svincolata da
ordini di pubblicazione per generi, temi
e scelte

[Su Wordpress](#)

[Su Facebook](#)

Poetarum Silva nasce nel 2009 con l'intento di dare voce alle diverse strade e possibilità che la poesia contemporanea percorrere e sperimenta. Non si può considerare l'impegno espresso da Poetarum Silva qualcosa di diverso dal gruppo che la anima, e che sin dall'inizio ha scelto di darsi un nome, *the meltin' po(e)t_s*, e un'identità po-etica dinamica e fondata sulle differenze e - perché no?! - sulle divergenze che ogni singolo membro redattore quotidianamente fa confluire nel calderone delle proposte e delle risorse culturali da offrire ai nostri lettori. A chiusura di questo suo terzo e felice anno di attività, la Redazione ha deciso di raccogliere una selezione di articoli - una sorta di *the best of* - in un unico file pdf scaricabile e stampabile. Questo nuovo esperimento che, come direbbe il caro Troisi, *ricominciando da tre* definiremo *numero zero*, verrà mensilmente riproposto nel corso del prossimo 2013 in formato chiaramente ridotto. Con la speranza che vogliate considerare questa raccolta come un simbolo attraverso il quale la Redazione augura a tutti voi un Sereno Anno a venire, vi ringraziamo per l'affetto, i commenti, la partecipe lettura che giornalmente rinnovano in noi il senso e lo stimolo per resistere al soffocante silenzio culturale che vorrebbe estinguere l'ultimo baluardo di libertà che l'arte, in ogni sua espressione, rappresenta. In ultimo, approfitto di queste poche righe per rinnovare ad ogni singolo amico e redattore del passato e attualmente presente tra le pagine di questo movimento culturale, il mio ringraziamento e la mia stima più sincera. Felice Rinascita a ognuno di voi. *nc*

Poesie – Marco Annicchiarico (silloge finalista Premio Penna 2011)

10 marzo 2012



Nel nome del padre

La chiesa della prima comunione
e fuori gli alberi, a cambiare il colore
tra le ostie dissacrate
e il vino, per noi versato.

Il prete, sepolto dietro l'ulivo
del convento, ha lasciato le impronte
sull'altare dei miei anni,
mentre il suo Cristo
a denti stretti taceva ogni male.

È la chiesa dei Caputi, quella
di quando da bambino
sognavo storie di fantasmi,
scheletri e messe nere.

Era il tempo della mietitura,
delle risticce accese e di quelle cose
che ancora non sapevo,
quando il mio cristo
pronunciato a denti stretti
nel buio faceva quasi male.

*

Essere

Essere
una parola
pronunciata male
dalla tua bocca
per essere
ripetuta
prima che arrivi la sera
dei vicoli
e delle luci accese
di finestre schiuse
e rumori lontani.

Essere.

E in una parola
trovare la forma.

*

Terra

Giungere a Itaca
o anche solo al confine,
con la barba degli anni
e le mani segnate.
Sia rosso il sangue e il vino
che ancora manca
da bere a labbra stanche
in attesa di riposo.
Hai visto?
Fuori piove.
E il lampo è un segno,
la stella cometa da seguire
per rientrare nella nostra terra.

*

Nero

La scritta viva il duce
accanto al cartello
che comunica l'attivazione
dei centri estivi per bambini
dà il colore
a un muro scrostato di borgata.

Qui, Roma, ha dimenticato l'eterno.

Lungo la strada,

distratti dai discorsi del viaggio,
i tuoi figli, il lavoro e le liberatorie firmate
al primo maggio,
le antenne sui tetti delle case
diventano mani tese,
un salutare che va di moda.
Da San Giovanni a Tiburtina
il ritorno è sempre un viaggio
e la distanza è solo una breccia
momentanea
in una città richiusa su sé stessa.

*

Fiori viola

Ci sono fiori viola sul balcone,
l'ho notato questa mattina.
Il sole disegna ancora le loro ombre
sulle piastrelle e alcune formiche si
fermano sull'orlo,
come se in quel momento fossero arrivate
al limite del mondo.
"Dovresti pulire tutti i giorni il balcone"
mi hanno detto.
"Sì", ho detto.
Forse dovrei pulire tutti i giorni il balcone.
Ma le formiche non danno fastidio
e nemmeno i fiori che restano a terra.
A dare fastidio sono le ombre,
il riflesso che viene deviato dal vetro.
La chiamano Primavera
e con questa scusa hanno tagliato gli
alberi.
Prima, allungando la mano,
potevi accarezzare le foglie.
Ora, quella mano resta sospesa
a tagliare l'aria, con un gesto
che non sa capire.
Dicono che il prossimo anno
saranno di nuovo in fiore,
saranno di nuovo da guardare.
Io intanto lascio chiuso il balcone.
Perché adesso sono riflessi e ombre
che non dicono niente,
come quel gesto.

*

Linea 52

I sedili di una volta,
quelli,
ancora reggono
le parole
e i chili di troppo.

Quelli giovani
di oggi,
sono più insofferenti
al peso e all'età.

Generano pensieri
scomodi.

Seguono la moda
che ci vuole
alti e snelli.

Io già son tagliato
fuori,
figuriamoci dentro.

*

Rosa

Il rosa di quando
tu dormi
dandomi le spalle,
nella penombra
scompare d'un tratto.
Resta il respiro
e una mano
che dal cuscino
cade,
come a voler raccogliere
una rosa
o riprendere un sogno
ancora da finire.

*

Via Bligny numero zero

Penseranno, guardando questa lettera,
che ho dimenticato un numero
nella fretta, distratto
da chissà che cosa. Forse qualcuno,
un postino appena assunto o un
impiegato
giunto da una provincia del sud,
ne aggiungerà uno con l'inchiostro rosso,
a lasciar intendere la mia dimenticanza.
Non sanno che tu abiti
davvero dove non esiste
un numero primario,
dove i balconi sono così piccoli
da non avere piante
da bagnare al mattino.
E nemmeno sanno che verso sera
io arrivo qui, con le mie carte
per usare i tuoi colori,
raccontandoti di noi
e togliendo ai giorni miei l'ombra
dell'assenza e quei vestiti
che a ogni partenza
sono la radice della mia malinconia.

*

Fantasmi

Entrare in punta di piedi
nei tuoi sogni
e disegnare sulle labbra
un sorriso che nel buio
nessuno saprà.
Lasciare che la luce
di una candela
deformi le ombre sul muro
quel tanto che basta
per lottare con i fantasmi
attento a non fare rumore
a non svegliarti ancora
non prima che il bacio
si posi sulle tue labbra
nel sonno dischiuse.

*

MM

Cammino distante dalla linea gialla,
perché così vuole la voce.
Gli altri sanno già come muoversi,
sanno già aspettare.
Parlano di calcio e di case
di verità politiche
e intanto leggono l'oroscopo.

Giove in Saturno
e l'opposizione in bianco,
il caffè delle macchinette
e i giornali sotto il braccio.
Anche a scattare una foto,
non troveresti il colore
adatto a questo vuoto.

(c) Marco Annicchiario

Su 'La doppia immagine' di Anne Sexton

3 aprile 2012



*I, who was never quite sure
about being a girl, needed another
life, another image to remind me.
And this was my worst guilt; you could not
cure
or soothe it. I made you to find me.*

*Io, che non sono mai stata davvero sicura
riguardo all'essere una donna, ho avuto
bisogno di un'altra
vita, un'altra immagine per ricordarmi [per
ricordare me stessa].*

*E questa è stata la mia colpa peggiore;
tu non potevi curarla
o lenirla. Io ti ho fatta per trovarmi.*

*da The Double Image in To Bedlam and
Part Way Back (Manicomio e parziale
ritorno), 1960*

Basterebbe una citazione soltanto, una citazione da una poesia soltanto, ad avvolgere tutti noi lettori, a trascinarci nelle domande che torturano un'esistenza. Lasciarsi condurre in versi che indagano un sé tormentato eppure preciso e analitico, com'è quello di Anne Sexton, che è stata una delle più grandi poetesse americane

del secondo Novecento, assieme a Maxine Kumin e Sylvia Plath, voci coeve e forti, è intraprendere un viaggio anche nel proprio sé, specialmente se chi legge è una donna. Riconosciuta da tutta la critica come autrice di una *confessional poetry* intima e sagace, Anne Sexton è stata probabilmente anche un'acuta cacciatrice del *mots juste*, una scrittrice attenta a dove posare l'orecchio: leggere i suoi testi ad alta voce è immergersi nella bellezza della musica, è scavare nel suono assieme al senso. Il senso sta tutto nei suoi temi: da un lato la religione in un momento in cui le priorità della società viravano verso temi laici e politici, dall'altro i motivi familiari e femminili, intensi e fisici, dove il corpo, la sessualità tutta, la maternità, le frustrazioni delle donne, il rapporto coi genitori, le convenzioni sociali sono spigoli d'un poliedro di vetro che riflettono di continuo la luce del verso e della sostanza poetica, luce che colpisce talvolta violentemente il volto e acceca la vista (e la lettura). Cos'è altrimenti un verso in cui l'enjambement (forma) si applica a tagliare la carne viva della poesia, separando *another / life*, dove in ultima casa stanno *sure / cure*, invocazioni, desiderio di guarigione – anche dalla sua propria, stessa bipolarità? Cos'è un verso che pone il 'me' in rima con se stesso, duplica anzi moltiplica l'identità, l'essere e l'esistere?

Anne Sexton trafigge con pochi segni, pur restando all'interno di quella che è l'esplorazione del quotidiano anche attraverso l'inconscio; eviscera la vita, la scompone a puzzle, in forme nuove perché lontane dal tradizionale passo della poesia angloamericana, dando però la misura della sua distanza nel camminare-scrivendo. La sua è una poesia che arriva dritta sino alla profonda complessità dell'essere, analizza anzi si auto-analizza sempre ed è perciò anche una poesia di terapia che opera anche a livello di catarsi.

È facile perciò riconoscersi ancora oggi nei suoi versi, perché la sua doppia immagine che è anche poliedrica in termini di varietà stilistica, rimarca la capacità di dire e dirsi:

The Double Image è proprio questo: affondare nelle crepe d'un rapporto edipico irrisolto per perimetrarsi, sciogliere i nodi, collocarsi e (tentare di) comprendersi appunto. C'è tutta Anne Sexton qui: c'è la sua malattia; ci sono i tentativi di suicidio; c'è la maternità difficile; c'è il ripensarsi attraverso il tormentato rapporto con la madre: «stranger. And I had to learn / why I would rather / die than love, how your innocence / would hurt and how I gather / guilt like a young intern / his symptoms, his certain evidence» («sconosciuta. E dovevo imparare / perché volevo morire invece che amare, / perché mi faceva male la tua innocenza, / e perché accumulò le colpe / come una giovane internista / rileva i sintomi, e la certa evidenza»). Nella strofa precedente, la [splendida] sconosciuta è la figlia Joyce, che qui può essere confusa con la madre stessa in questo continuo scambio di ruoli, attribuzioni inverse e perverse percezioni della realtà da un letto di manicomio. Come avviene nella strofa che conclude la poesia, anche questa sezione s'incrina, si spezza laddove c'è bisogno di sottolineare una mancanza, e allora la Sexton impone l'enjambement *rather / die*, e poi pone in posizione finale di verso 'intern', e 'innocence' e 'evidence' che fan rima; il suo è un mescolare le carte, è un eterno gioco dello specchio, che in questa lirica trova compiutezza e intensità notevoli.

La scelta di questa poesia tuttavia, si lega anche ad un'intuizione, poiché Sexton qui riesce a tradurre i propri moti dell'animo ad ogni capoverso, puntellandoli e ricucendosi così: in questo ricorda un'esperienza di internamento narrata molto bene nel film *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (2002), che racconta la vicenda della madre Liseli Hoepli tragicamente scomparsa a seguito del suicidio nel 1972. Non c'è nulla che legghi Sexton a Liseli apparentemente, se non l'estrazione sociale altoborghese, eppure ricorda Marazzi (nel volume allegato al dvd Rizzoli), la loro vita sembra un tentativo precoce di rifiutare una condizione imposta, quella d'incarnare il prisma del femminile in tutte le sue

accezioni (madre-figlia-moglie-etc.) senza spirito critico, per legge naturale, quella legge che sarebbe stata messa in discussione dal Femminismo di lì a poco – o che era in quel momento in revisione. Riguarda dunque l'accettazione di ruoli, riguarda la scelta della follia come arma di difesa dal mondo e d'autodifesa da sé, che può portare anche alla distruzione (o autodistruzione). C'è nei diari di Liseli come nelle poesie di Sexton questo pensarsi nudo, un pensarsi-oltre, oltrepassando dunque le soglie d'un 'essere donna' chiuso (e rinchiuso), ancora troppo poco declinato, rovesciando a ragione i parametri.

(c) **Alessandra Trevisan**

Note:

Nata nel 1928 in una famiglia altoborghese del New England, Anne Sexton ha trascorso tutta la sua vita a Boston, dove s'è suicidata nel 1974. Suo per *Live or die* nel 1967 il premio Pulitzer. Suoi testi sono usciti in volume per la casa editrice Le Lettere; Crocetti ha pubblicato invece *L'estrosa abbondanza* nel 1997, con traduzioni di Rosaria Lo Russo, Antonello Satta Centanin (Aldo Nove), Edoardo Zuccato, qui con variazioni mie.

Per una versione completa della lirica, il sito di [American Poems](#).

Adriano Spatola – Poesie (da riscoprire)

3 maggio 2012

*Similitudine è il suo viaggio inaspettato
provocato da irruente debolezza
per la teoria della valvola di sfogo
dentro vagoni luridi e impestati
da viaggiatori colpiti da incertezza
un modo come un altro di lasciarsi andare
di cadere e cadere senza precipitare*

Adriano Spatola

*Antiche e moderne forme di vergogna
- The Position of Things: Collected Poems 1961-
1992 (Paperback)*



Cacciatore di mosche

Immonde sarebbero le concezioni del mondo
le macchie arrugginite sulla pelle maculata
le stasi della mano posata sul vecchio pacco
abbandonato da tempo sull'angolo del
quadrato
in prospettiva aristotelica non molto distante
dal concetto perfetto di geometria o
impertinenza

dell'occhio delle mosche in volo nella stanza
fosforescente intorno alla pista d'atterraggio
immondo è ucciderle senza averne il coraggio

*

Meditazioni, alba

Quanto di sopportabile un po' quasi tutto
pozzi ginestre inferriate soli lumache
gomme per cancellare bottiglie matite
macchina da scrivere leggermente avariata
disegni di una mente vagamente incantata
sogni balbuzie linguaggio da osteria
altro materiale che abbiamo accatastato
per evitare di non essere salvato

*

Senza finestra

L'odore dell'odore è denso e sopportabile
vivace con tono alto e isterico dolce
negli angoli spesso acuto e penetrante
però difficile da riconoscere intatto
imbarazzante nervoso pronto per l'olfatto
per la possibile sua visualizzazione
chiuso l'inferno gli rimane la visione
il disinfettante il fermaglio per le stampe
limoni gialli cipolle carta consumata
la pioggia inesistente e affogata
compressa per ora in questi fogli piagati

*

Tecniche di creazione

Similmente si comincia anche dall'alto
nel punto in cui la sedia si curva oltre
dove si nota bene la morbidezza infantile
della brezza e dei vecchi venti di mare
il loro solito modo è un modo di gridare
urlare piangere piuttosto perseguire
altri strumenti tutti sono da suonare
come la goccia l'acqua la placida coscienza
la spalliera intagliata con le flaccide vele
l'etichetta da birra con le solite tre mele
birra rabbia anche un po' di esaltazione
cose venute dal miele con qualcosa di fiele

*

Notturmo in versi sulla poesia

La nuit est de plus en plus noire et de plus en plus froide, ce qui est le droit absolu d'une nuit d'hiver.

Sanantonio

Per ogni parola la divisione è unica
ma dissimile da sé e quasi frazionata
scivola via perché unta di grasso
perché immemore e solitaria o deserta
accanto alle unghie curate del sommelier

O nei pressi della piegatura del foglio
che esercita la funzione del tovagliolo
del bavaglio incastonato fra le mandibole

E il silenzioso incertamente silenzioso
nelle sue componenti mal distribuite
incerchiate a lenti colpi di tronchese
benché la media sia aritmetica e d'oro
nelle forme di sogno incontemplabili

Sotto penetrazioni acute sibilanti
insopportabili per la saliva e per i quanti
o per le altre presenze rivelate dal testo
nell'homo sapiens e nel suo equipaggiamento
non sempre funzionale o equidistante

In mezzo alla rotazione all'altra sessualità
dimostrata dal corpo chiuso del libro
nella sua leggenda afferrata dal raffio
in un primo piano inquieto e semovente
Ah ma la poesia non ha bisogno di niente

*

Majakovski

(esordium)

questa estrema dissoluzione sistematicamente
portata
ai limiti della violenza e fino alle terre del
fuoco
fino all'eccitazione stagnante nel rendimento
del ritmo
alle catastrofi degli organismi in circolazione
casuali
nelle città fagocitate nei corpi incrostati di sale
sotto la luna ecchimotoica che rotola sopra il
biliardo

(narratio)

con un po' di fervore ma ancora variabile per
confermare
il tutto per confermare lei che ama con
insistenza

che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico
del suo racconto
la prognosi tattile l'eccezionale stupefacente
chiarezza
la domestica peste la febbre in espansione
nell'universo
con un po' di fervore ma sempre variabile per
confermare
il tutto per confermare lei che ama con
insistenza

(partitio)

ogni singola parola è adesso una tempesta di
gesti
un riflesso delle sue ribellioni o la piacevole
ombra
dell'albero che messo in moto si libera dai
coleotteri
il palmipede ossuto lo stimolo ligneo che
s'agita negli strumenti
per l'apertura per l'enfasi in certi momenti
della giornata
alle spalle degli animali braccati nello
spettacolo esplosivo
degli animali braccati che scivolano nella
materia

(probatio)

un riflesso delle sue ribellioni la piacevole
ombra
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico
del suo racconto
l'eccitazione stagnante nel rendimento del
ritmo
che vegeta ramificata nel vuoto pneumatico
del suo racconto
con un po' di fervore ma sempre variabile per
confermare
al palmipede ossuto lo stimolo ligneo che
l'agita negli strumenti

(repetitio)

mancano ancora nella composizione le digitali
memorie
i presupposti marini i parziali giardini i liquidi
impulsi
le catastrofi degli organismi in sospensione
nell'universo
i cavalli castrati che perdono tempo nelle
profonde caverne
sotto la luna ecchimotoica che rotola sopra il
biliardo
alle spalle degli animali braccati nello
spettacolo esplosivo

degli animali braccati che scivolano cauti nella
materia

il tutto per confermare lei che ama con
insistenza

(c) a cura di Natàlia Castaldi

(peroratio)

ogni singola parola è stata una tempesta di
gesti

l'albero che messo in moto si è strappato di
dosso le foglie

la foglia che messa in moto si è strappata di
dosso le dita

il dito che messo in moto si è strappato di
dosso i cavalli

il cavallo che messo in moto si è strappato di
dosso le unghie

ah la prognosi tattile ah la domestica peste
con un po' di fervore ma il tutto invariabile per
confermare

Note:

Dall'archivio Maurizio Spatola è possibile
scaricare i seguenti pdf:

[Adriano Spatola L'EBREO NEGRO Scheiwiller.
Milano 1966](#)

[Adriano Spatola. Majakovskiiiiiij](#)

Invece su [PuntoCritico](#) è possibile leggere una
recensione a "The position of things", a cura di
Marco Giovenale.



102 - Adriano Spatola, collage (1980)

La firma

17 maggio 2012



Dal crocchio, illuminato dal fuoco, parlò per tutti una voce acerba e roca:

- *Chi? Ah, Davidone! ... 'o putite truvà' fore 'a stazione...*

- *'A là stamm' venenno...*

- *Nun ce sta? ... eh, nun 'o sapimm' addò sta.*

Gli altri del gruppetto confermarono scuotendo la testa, mentre venivano sezionati dagli sguardi taglienti dei due centauri. L'urlo arrogante della moto che se ne andava fu il ringraziamento per la risposta insoddisfacente. Il crepitio delle assi di legno che bruciavano nel bidone, poi null'altro, per quella sera.

"... 'O biglietto?" era la richiesta, monca del verbo, che prima o poi toccava ai passeggeri appena giunti alla stazione di Piscinola-Secondigliano, capolinea della metropolitana nuova, la porta di Scampia. Appena fuori stazione, nei pressi della strettoia del cantiere che obbligava le persone a compattarsi, Davidone tendeva le sue imboscate. Restringendo ulteriormente il passaggio con la sua obesità, chiedeva i biglietti usati. Ogni tanto riusciva a piazzare a quaranta o cinquanta centesimi quelli non ancora scaduti. Qual-

cosa di più consistente lo metteva insieme eseguendo commissioni per quelli che controllavano la zona, attività che svolgeva da quasi tre anni. "Chiattò', fa' 'stu servizio...", e Davidone 'o chiattono consegnava per lo più piccoli pacchi o buste sigillate dove gli dicevano, senza parlare. Non salutava il mittente, non ringraziava il destinatario per la mancia. Un postino perfetto. Del resto, il silenzio che fedelmente lo scortava sin da bambino costituiva la garanzia della sua discrezione.

Sorvolando sul mantra del biglietto che recitava alla stazione (una copertura, per alcuni), normalmente Davidone apriva la bocca con la stessa frequenza della neve a Napoli. Quando accadeva, eruttava monosillabi e scorie di frasi, lo stretto indispensabile per non offuscare la sua fama di indecifrabile taciturno. Il suo corpo straripante era ugualmente silenzioso, il suo passo pesante e imperturbabile non produceva alcun rumore. Non solo. Quella massa espansa, quell'enorme discarica di tutte le parole marcite che aveva sempre trattenuto, in certi frangenti mostrava di possedere un dono, una specie di invisibilità. Se Davidone non voleva essere notato non c'era nulla da fare, non ci si accorgeva nemmeno di passargli accanto. Poggiandosi ad un muro di mattoni ne assumeva la trama e il colore, muffle comprese; camminando sui marciapiedi di via Labriola, nei pressi delle "vele" abbandonate, diventava grigio e scorticato come l'asfalto che calpesta; nell'erba alta di aiuole selvatiche, fra cadaveri di siringhe lasciati senza sepoltura, legnificava accanto ai tronchi degli alberi. Alla stazione nessuno lo vedeva arrivare, appariva. Era fatto della stessa sostanza del quartiere.

Il pallone si arrestò sotto la suola di una nike nera, e fu trattenuto contro la sua volontà. Nel sole pomeridiano piazza Giovanni Paolo II era accecante come un deserto di sale, dodici ragazzini sudati si erano appena fermati di colpo. Gli occhiali da sole fecero un cenno, un giovane ambasciatore si mosse per parlamentare in virtù della sua divisa da Lavezzi. La trattativa fu breve, e terminò con le braccia lar-

ghe ed un'alzata di spalle del piccolo diplomatico, che tornò con l'ostaggio di gomma appena liberato.

- *Che voleva?*

- *A Davidone...*

- *Vabbuò', jamme, ripigliammo... 'a palla era 'a nosta, però!*

- *'O cazz'! Me l'aggio juta 'a piglià' io, mò 'a palla è d'a nosta!*

La moto con gli occhiali da sole approvò mentre si allontanava. Le leggi della strada non hanno spirito sportivo.

L'apprendistato del chiattono come corriere professionale era del tutto ignorato dai suoi genitori. Si erano arresi da tempo alla carestia di parole del figlio e a tutto il resto. La madre puliva nobili scale condominiali per dieci ore al giorno, in nero; il padre era un metalmeccanico a riposo per infermità cardiaca, e contribuiva a sostenere la famiglia con una pensione malridotta quanto lui. Così, in risposta a domande svogliate, i discorsi mai iniziati da Davidone colavano a picco nel mal di schiena di lei e si inabissavano nella depressione di lui. Tutta la casa zittiva.

Le strade di Scampia erano arterie giganti in cui scorreva un liquido tossico, che avvelenava il corpo del quartiere. Le case, lontani fondali ideati per il domicilio coatto di un'umanità deportata, non disegnavano percorsi, ma desolati panorami metafisici. Gli spazi verdi, un inganno. A Scampia Davidone imparò a tacere, a cancellare le proprie tracce, a svanire. Come un vuoto riempito di vuoto, un linguaggio inarticolato fermo alla pura grammatica, Scampia lo osservava senza interferire. Apparentemente.

Dal bavero della camicia, stratonato su fino a coprire il mento, una voce tremula cominciò a supplicare:

- *Nun 'o sacco... nun 'o sacco! ... si 'o sa-
pess' t'o dices'! ... nun l'aggio visto a
Davidone, t'o giuro! ... lassame ...*

Uscivano da due maniche di pelle nera le mani nodose e inanellate che indugiarono ancora, prima di mollare la presa. Umida di sudore, la camicia del ragazzo aderiva ancora al muro contro cui era stata spinta, quando il latrato della moto guidata dal

giubbotto scuro si sciolse nel rumore di via Bakù.

Dopo aver taciuto in classe per tre anni (e sorvolando sul trattamento da subnormale che gli riservarono alle elementari), Davidone aveva finito le medie senza macchia. Il profitto scolastico dei suoi ostinati silenzi era risultato sorprendente, così come il tornaconto didattico ricavato dalle sue improvvisate apparizioni, proprio mentre il docente di turno si accingeva a bollarlo come "assente" sul registro. Gli insegnanti della sua classe, sedotti da quel mutismo quotidiano e impenetrabile, da quell'aria da "affiliato" e da certe voci che giravano, non ritennero opportuno "ostacolare il percorso formativo di un alunno dallo sguardo molto intelligente", solo perché parlava poco. Inoltre andava considerato che questi educatori di frontiera abitualmente raggiungevano la scuola in macchina, e il parcheggio era incustodito.

- *L'amma trovà' mò a chillu mongo-
loide... si no è peggio pure pe' nuje...*

La moto procedeva a basso regime furtando il quartiere che tramontava, placida come il fuoco sotto la cenere.

Spesso, a Scampia, certe questioni di coabitazione tra galletti si risolvevano a colpi di occhiate e di pochi grugniti esplosi a distanza ravvicinata. Raramente si passava a vie di fatto. Bastava saper innescare e conservare quel tipico sguardo feroce e definitivo (seguito da qualche fosca previsione sull'imminente stato di salute del rivale), per tutelare la propria reputazione nel pollaio senza colpo ferire. Davidone era un maestro in quell'arte marziale caricata a salve. I pochi che osavano sfidarlo, oltre che vedersela con la sua espressione intimidatoria d'ordinanza, orribilmente tranquilla, dovevano fronteggiare la canna puntata di un'arma tanto oscura quanto deterrente: la parola morta. Il corpulento concepiva terribili offese, e, colpendosele in gola, ne sputava addosso ai malcapitati le impressionanti tumefazioni vocali. Strozzava brutalmente gli avvertimenti che lanciava, i cui rantoli sconcertavano anche i più coraggiosi. Squartava le sue stesse minacce e ne biascicava le spoglie sangui-

nolenti al nemico, che temeva di fare la stessa fine. L'aggressività muta e incomprendibile di Davidone possedeva un orrendo fetore di putrefazione che sgomentava, atterriva, dissuadeva. In questa maniera, spalleggiata dall'eccedenza corporea, la volontà silente del fattorino del clan si imponeva.

- *Chill' ce sta chiammano, vedimmo che vò'...*

La moto ascoltò attentamente la vedetta, poi sparì in direzione di viale della Resistenza, verso il campo rom.

- *... Non lo so, è sempre rientrato a casa... qualche volta faceva tardi, turnava quando io e mio marito già stavemo durmenno, ma io non mi preoccupavo... è 'nu buono guaglione, nun dice tre parole...*

Il poliziotto ricontrollava ad alta voce i dati salienti della denuncia, infastidito dall'ansia della pulitrice di scale:

- *Dunque, abbiamo detto ... Davide Cardone, quattordici anni, bruno, occhi neri, capelli corti, pelle olivastria, un metro e settantacinque, più o meno, cento chili circa... 'azz, signò', e quant'è gruosso! ...*

- *Eh...*

- *... scarpe sportive, colore... non vi ricordate, pantalone... forse un jeans, e felpa blu scuro, con cappuccio. Uscito ieri mattina da casa e mai rientrato... vabbuò...*

Il padre dello scomparso ascoltava seduto su una panca di legno, avvolto nel silenzio di famiglia. Pallido e con gli occhi spenti, sembrava cercare la speranza sul pavimento, poco più avanti delle sue scarpe.

- *Turnat'a casa, è inutile che restate qua. Ci pensiamo noi, e per qualsiasi cosa sarete chiamati, state a pensiero tranquillo.*

Lo sfinimento dei due genitori voltò le spalle al vice sovrintendente e fece ritorno a casa.

La moto si fermò ai bordi di un terreno incolto. I due saltarono un muretto di recinzione e si diressero verso un minuscolo boschetto. Facendosi strada tra rifiuti stanziali e nostalgiche carcasse d'auto, rag-

giunsero Davidone che sedeva poggiato a un tronco. Non sembrava diventato di legno, stavolta. Accanto al ricercato un pacchetto aperto, sulla felpa i candidi resti di avidi e goffi tiri di coca. Gli occhi sbarrati bucavano l'ombra del cappuccio tirato sulla testa. Entrambi i cacciatori si chinarono per scrutare da vicino il viso esanime del ragazzo. Curiosi e frementi alla vista del corpo senza vita, sorrisero, mentre si rialzavano. Il pacchetto fu attentamente ispezionato, poi richiuso alla meglio. Il giubbotto nero lo prese in consegna.

- *È muort', 'stu strunz'. S'è tirato 'na tunnellata 'e roba e è schiattato... ma che strunz'!*

Il cadavere non reagì al rimprovero.

- *Mò jammuncenne.*

- *Aspetta...*

- *Ma che cosa? Jamme!*

- *T'aggio ditt' aspetta!* - urlò il capo della spedizione, mentre rifletteva. Poi portò la mano dietro la schiena sollevando il giubbotto. La pistola completò il percorso dalla cintola alla fronte incappucciata di Davidone. Uno sparo siglò la fine della battuta di caccia.

- *Mò ce ne putimm' i...".*

- *Ma perché l'è fatto? Era già muorto...".*

- *S'adda sapè' ca simm' stati nuje...* - fu la risposta.

Così, Davide Cardone, quattordici anni, ammazzato dopo morto, decise per l'ultima volta di rinunciare alle parole.

- *Professò', ma com'è ca nostro figlio nun parla ancora? tiene tre anni, oramai. Capisce tutto, si vede... ci sta a sentire e si fa capi' pure isso, a gesti, ma nun parla quasi mai, e quando parla farfuglia, tiene 'na lingua tutta sua... alle volte ce ne andiamo per un'idea...*

- *Ecco, sì...* - osò il padre del bambino.

- *"Mamma" e "papà" lo dice bene,* - proseguì la donna - *ma per il resto parla troppo male! 'O dottore nuosto ci ha mandato da voi, che siete specialista... Davide, su, saluta il professore!*

Il bimbo allungò la mano paffuta al di sopra della grande scrivania, facendola spingere in quella del dottore. E sorrise, pure.

- *Avete visto, professò', capisce tutto!* –
sottolineò la madre.
- Ecco, sì...

(c) *Gino Di Costanzo*

Note:

Questo racconto, di pura invenzione, si snoda in un ambiente che non è rappresentativo del variegato mondo sociale di Scampia. In realtà nel quartiere vivono e agiscono associazioni e cooperative di operatori sociali (come il “Centro territoriale Mammut”, il centro sociale “Gridas”, l’associazione “Chi Rom e chi no”), coraggiosi e determinati docenti nelle scuole pubbliche, parroci (che hanno deciso di interpretare la propria missione pastorale

nel cuore malato della società), famiglie e privati cittadini riuniti in tenaci comitati di quartiere che contendono ogni giorno, alla criminalità organizzata ed al degrado, gli spazi fisici e morali della periferia di cui si parla nel racconto. Spesso costruendo con successo, soprattutto fra i giovani, cultura e senso della cittadinanza attiva e partecipativa. Questa nota doverosa rappresenta il mio umile riconoscimento al loro fruttuoso lavoro.

La fine della Grecia

26 maggio 2012

Faremo la fine della Grecia
mi chiedi – come se finora
fossimo stati tutti uguali
e chi più chi meno avessimo vissuto
al di sopra delle nostre possibilità.

Non lo sappiamo, speriamo di no.
Ma è tardi e non ho voglia
di perdere tempo
e allora saluto il parcheggiatore
abusivo che da mesi, anni forse
vive con tutta la famiglia,
la moglie, quattro o cinque bambini,
in una vecchia Punto
senza ruote,
piena di stracci e coi giornali
ai finestrini, davanti
l'Esselunga di via Lorenteggio.

Somiglia a un ciclope
o a un pirata del Mar dei Caraibi
e come padre e marito
fa ugualmente paura.
Aspetta la risacca
di chi esce da un ufficio
o ha appena fatto la spesa.
Veloci come granchi
sotto la sabbia, come vermi
sulla carcassa.

Alla fine sono sicuro
che ricomincerà a piovere.
E anche per questo
non vedo l'ora di andarmene
come se un naufrago stanco delle isole
invece di cercare i sandali
si rimettesse per mare.
Se non è questo, cos'è
un tradimento?

Come se – finito tutto

il lavoro – la sera
tornassimo a casa e bussassimo
alla nostra stessa porta
per fare a gara
a chi è più straniero
dell'altro.

Come se questo
desiderio di cuscini
e di lenzuola
assicurasse la pace
o restituisse qualcosa.

Ma anche il frigorifero
è uno specchio.
La fine è scritta dappertutto:
sul tappo delle bottiglie o sul fondo
delle lattine. C'è
anche chi – quando ancora ricorda
gli ultimi sogni del mattino – alla fine ci
crede

più fortunati degli altri.
Io quando penso all'inferno
ho in mente un telefono
che incessante, estenuante
non squilla.

E c'è chi si inventa nuovi lavori
per far passare il tempo.
Pezzi di ricambio, soprattutto
piccole riparazioni.
Un classico.

Ma i tempi sono cambiati,
i tempi cambiano – adesso
chi guarda più le vecchie
svegliie o gli orologi da polso?
Basta un telefono
che niente può più avere
una sola funzione.

Tanto più che alla fine
si fermeranno gli orologi,
non punteremo più le sveglie
ma ci alzeremo solo quando
da più lontano ci chiameranno
e per la seconda, la terza volta
con una voce così lunga
che non la potremo dimenticare
né tanto meno ricordare.

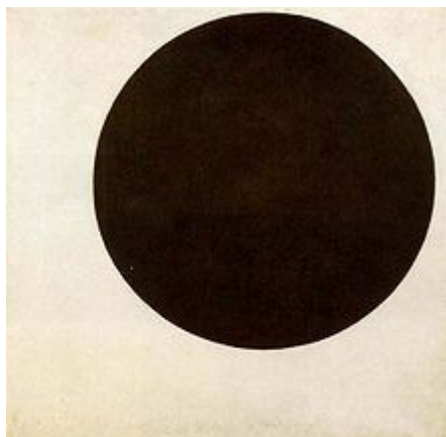
E forse alla fine anch'io
che – lo sai – non so aspettare
non potrò fare altro che ascoltare
da più lontano, più forte
finché – lo so – mi chiamerai
almeno un'altra volta
perché è il tuo telefono
lo strumento
con cui si misura
il tempo.

(c) Giovanni Catalano

Maturità berlinese III (fine della città)

26 giugno 2012

da *Previsioni e lapsus*



Black Circle (Cerchio nero), 1913
Kazimir Severinovič Malevič (1878-1935)
State Russian Museum – San Pietroburgo
Tela cm 106,4 x 106,4

*fine della città è l'eudaimonia. ma non solo. e, in realtà, dipende. in realtà l'importante è che sia dicibile: che sia dicibile la città e il fine stesso, perché per dire *io sono* e *mi chiamo* ci vuole un giorno, e forse anche meno, ma per dirlo in modo compiuto, aggiungendo l'avverbio, serve un piano. la lingua, per dire, è fine della città, per cantare l'epos dell'*esserci*, perché ci sia racconto dell'uno e dei molti: eravamo qui, a Berlino, e te lo sto dicendo, almeno

*del resto la fama non è che questa condizione verbale dell'atto. e quella volta, per dire, non avevo detto nulla perché credevo, e non ero il solo, che pensando di stare per morire, se lo avessi detto, sarei morto o divenuto un oggetto. però mentre salivo le scale, cercando le chiavi, non ero sicuro di arrivare alla porta, e a ogni gradino, vissu-

to con sforzo, il precedente acquisiva importanza, diventava perfetto, e quando arrivavo, c'era sempre qualcuno che usciva, che non volevo parlare, perché se avessi detto, avrei detto *io sono qui*, come se l'altro non mi vedesse, fino a quel preciso momento. e lo dicevo infine. e lo ripetevo a me stesso di *essere qui*. e, chiudendo la porta, ero in un'altra città

*che dire? di cosa parlare se non di meteo, oroscopi e cose: di ora in ora, a Berlino, cambia il tempo e la stagione, per questo il luogo dell'appuntamento non è dicibile, nonostante la lingua, fino a pochi minuti dall'incontro. è lingua, spazio e atto meteorologico o funzione dello stesso insieme. sulla *weserstrasse*, per dire, raccontava l'ispanica di una rivoluzione lontana, che era impossibile non partecipare. e che, se la lingua è universale, e con lei la città che vivevamo, avremmo dovuto cospargere il suolo di voci, spargere la voce come chicchi di noi, che un pollicino, sedotto, avrebbe raccolto e ci avrebbe raggiunto. che tutti gli oggetti, diceva, di cui impariamo il nome, non sono che apparizioni e fantasmi che utilizziamo per costrizione indiretta. e se l'ascoltavo e imparavo la sua lingua madre era perché volevo sedurla, che poi l'ho anche fatto, a Berlino, a luglio e ad agosto, ma prima di adesso, se non l'ho detto, è perché la mia lingua era impedita dalla colpa di averlo fatto con il divieto di dirlo. e lei continuava, dicendo, che Berlino era un balocco e che tutto sarebbe rimasto in quella città, perché non avremmo potuto dirlo a nessuno se non agli specchi e il riflesso che parla non fa una realtà. che io non volevo parlare e se avessi detto l'avrei interrotta e avrei chiesto: ti ho mai parlato della felicità?

*passeggeri assennati nelle metro notturne tossiscono i pazzi di Berlino. e vivono. sopravvivono al tempo e ai cambi climatici. che tutte le volte che torni li vedi, nelle linee prescelte, che ti seguono fino, per di-

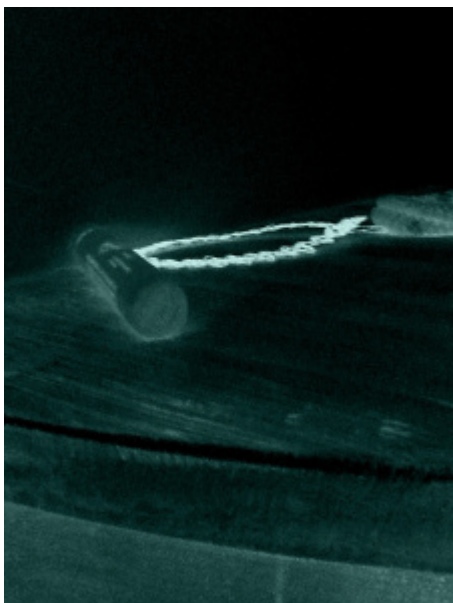
re, a charlottenburg, quando stai per tradire e concedi una sigaretta. che azzardano la tua provenienza. e non distinguendo la lingua che parli, sbagliano sempre. poi ridono e tornano a vivere, che tu che stai per morire ti chiedi come possano vivere che tu che stai per morire ti chiedi se forse il loro parlare coi topi li tiene in salute. e allora si inventa, per prevenzione, una lingua privata, la lingua per topi che dice lo sporco, a berlino, che sembra accennare in frammenti: il tradimento il corpo lo dice – specie a contagio avvenuto – per questo la lingua della necropoli è priva di gesti, priva di suoni, che forse era meglio essere muti, che la città così si traduce in necropoli, e la lingua la inventi per dire lo sporco il rimosso il rifiuto: per questo non ti saluto

* l'addio sarà fai-da-te. nessuno dirà si spegne si chiude. si allude a un finale stereotipato, un taxi che arriva, e si scende, di nascosto a se stessi, col corpo che sembra restare ancora dietro la porta, dentro la casa, con tutte le cose raccolte nei mesi, che si è raggiunta la maturità. fine della città. la lingua per topi che dice al tassista, alle 4:21, di andare, che si assottiglia la luce, i lampioni. che la lingua ha imparato una dizione, quando non ha più che dire. che tutti i frammenti, a schoenefeld, diventano punti, a distanza, fuori dal campo della dicibilità. fine della città.

(c) Luciano Mazziotta

Quattro voci minori – Stefania Crozzoletti

13 luglio 2012



introduzione | precauzione

«Ho fatto le presentazioni, adesso tocca a te», dice l'Intermediario.

«Ero una piccola aliena». Esita, ma continua a parlare, con un filo di voce. «Avevo il dono dell'invisibilità, o forse chi mi stava intorno aveva un difetto di vista. Nessuno notava la differenza tra il mio essere e non essere presente. Mi urlavano sopra. La testa era un campo di battaglia. Mi chiedo: "Si è vivi in guerra, in pace si muore?", ma il sonno esigeva domande aperte. Iniziai a soffiare gentile sui miei punti interrogativi: "Volete fermarvi per un tè, pensieri?"».

*

[Racconta, finalmente. Sono storie brevi, non c'è molto da dire. Le poche persone

attente formano un cordone, un muro umano che protegge dal frastuono, filtra i rumori, li ingoia e li trattiene. Il pubblico chiassoso viene isolato, la confusione diventa brusio e il brusio volge in silenzio].

*

*ignorando le pulsazioni della terra
gli scodinzolii del cielo
i battiti di ciglia, le strette di mano
teniamo care le nostre case scure*

...

voce # 1 | la seconda scelta

Mettete in conto qualche brutto sogno. Fanno parte di ciò che siete. Provate ad accettarli. Lasciate che vi siano di insegnamento. Tenete una torcia accanto al letto. Aiuta contro gli incubi.
(David Foster Wallace)

«Sono passati eoni, i capelli sono diventati bianchi e ancora non hai imparato nulla!». La seconda scelta è sempre in agguato, con le sue mani rachitiche, le manie, le crisi di identità, i sensi di colpa e di inferiorità. «Silenzio, rompiballe! Ascolta la voce che grida nel deserto!».

La seconda scelta soffre di disturbo bipolare. Oggi è euforica, si attacca ai particolari, nulla le sfugge. Grida, salta, alza il volume. Almeno per oggi non tenterà di attaccarsi alla corda. In ogni caso, la tengo sotto controllo, ormai ci ho fatto l'abitudine.

Ogni tanto capita. «Vado in bagno», invece va a morire. «Esco a prendere un po' d'aria», e si butta nel fiume con una pietra al collo. Ditemi, mi posso fidare? Mi preoccupa, anche quando non dovrei. Sono bastati pochi episodi. Una frase, un gesto e l'antenna comincia a pulsare: allarme, allarme!

Ho sempre l'ansia addosso. Anche ora: è in bagno da venti minuti. Che faccio? Conto fino a tre, poi...

Uno, due... «Ehi, là fuori, è finita la carta igienica!». Sollievo, ma per poco. Mi preoccuperò per tutta la vita, e anche dopo.

*

...
*compiendo diligenti gli esercizi
i salti in lungo e in largo
sommata a tutte le possibili maratone
le discussioni sul regno dell'abbondanza*
...

**voce # 2 e voce # 3 | punti di vista:
lettere dalla roccia e dalla sabbia**

Paese (suo) in pianura, dicembre 1960

Sorella cara,
ho lasciato la casa dei nostri genitori da quasi un anno, e la mancanza si fa ogni giorno più forte. Non era il nostro sogno? Un marito, un vestito bianco, un mazzo di fiori tra le mani. Beh, qui l'amore ha una faccia diversa: campi di granoturco, distese di tabacco, una casa da pulire, i suoceri e una gravidanza.
Ho diciannove anni, i luoghi della mia infanzia sono lontani e tra qualche mese sarò madre.
Lui dice "questa è la tua casa" e non vuole vedermi piangere. Qui non ci si può nascondere, non ci sono i nostri piccoli sentieri sotto gli alberi. La pianura, sai, è ferocemente aperta, sembra non avere segreti, non ha curve nè anfratti. Tutti vedono tutti. Dalla casa dove ora vivo non si vedono le estremità. Non ci sono confini, e io senza i miei confini mi sento persa. Fingo di essere al tuo fianco, davanti al fuoco del camino.
Con amore,
P.

Paese (mio) in pianura, agosto 1961

Caro V.,
amico mio, ti scrivo per dirti che sono diventato padre. Mi sento grande e forte. È maschio, e questo, detto tra noi, mi rende doppiamente felice.
Il mio cuore è pieno di orgoglio e di gioia. P. ha sofferto tanto, il parto le ha tolto le forze, ma mia madre le sta accanto, si prende cura di lei.

Io lavoro molto, servono soldi. Da mesi, ormai, non vado al bar la sera, vedo poco gli amici del paese. Mi sono detto "è il tempo delle responsabilità, ho ventidue anni, sono padre!". Mia moglie per ora non ne vuole sapere, ma io vorrei avere presto il secondo figlio.

Quando passi da queste parti, tra un concer-o e l'altro, vienimi a trovare. Ti immagino mentre giri l'Italia con la chitarra, cantando le canzoni che fanno innamorare le ragazze. Confesso, ogni tanto provo una certa invidia!

Un affettuoso saluto, il tuo amico
C.

P. e C.: «*Non scriviamo, ci limitiamo ad attraversare la vita. Alla donna del futuro abbiamo delegato responsi e giudizi. Lei però ha deciso di prendere atto, di lasciar andare. Ha una guancia liscia e rosea, tutta da porgere. Con le parole riesce a cambiare le stagioni, le rivolta e le adatta. A noi, alle nostre preferenze, alle case nuove. È cresciuta, bene o male. È viva, in qualche modo. Resiste, è una roccia che si aggrappa alla sabbia*».

*

...
*viviamo come possiamo
stirandoci la schiena, sempre pronti
a correggere il tiro
a raddrizzarci e scorgere vie di fuga.*

voce # 4 | un grandissimo nulla (Instant Karma)

*Questa storia ha tante nascite
e una morte di troppo:
l'ultima, si sa, non è mai la benvenuta.*

«*Qui non succede mai niente*». Non lo dice, ma lo pensa, mentre si soffia il naso. Ma io, che sono la nuda realtà e viaggio con questo pezzo di imbecille fin dall'inizio del tempo, vi dico che si sbaglia di grosso. Dentro e fuori è tutto un movimento. Atomi ballerini si accoppiano e si lasciano, fiumi e umori scorrono pieni di vita. Dirò di più, a volte questo sprovveduto in giacca

e cravatta tende ad esagerare con gli umori!

Fuori: piante, foglie, fiori, animali, donne e uomini, vecchi e bambini, un eterno ciclo di nascite. Il bosco si muove, il mare si prende metri di costa, la terra trema. «*Non MI succede mai niente!*».

Dentro: ho già detto degli umori, spesso incontrollati e fastidiosi. E poi a questo inconsapevole, pigro essere umano crescono inevitabilmente capelli e peli, per non parlare delle unghie. Quando è nato pesava tre chili e seicento grammi, ora è un gigante che sfiora il quintale.

Le sue dita battono sulla tastiera, ma lui non se ne rende conto. Ogni giorno i piedi lo portano al lavoro. Ha avuto una donna, l'ha amata e l'ha lasciata. Ma per lui niente è accaduto e niente accade.

Ieri, mentre le lancette dell'orologio – guarda un po'! – facevano i soliti giri di giostra, s'è pure raffreddato. Vaga per casa con gli occhi rossi, il naso cola che è un piacere.

Milioni di cause operano nel cuore e ai margini del caos, guidate dal telecomando universale, generando milioni di effetti.

Per questo scervellato è tutto un grandissimo nulla.

E in questo preciso momento, ecco, viene avvisato: pochi secondi alla fine. È interdetto dalla novità: che significa “*fine*”? Sorpreso e contrariato, urla “è *una truffa!*”. Ma io, che seguo questo povero stronzo da quando pesava solo tre chili e seicento grammi, vi posso dire che era tutto previsto, e che l'illusione degli umani è una gran brutta bestia, eterna e pericolosa.

*

finale | sollievo

[*Conclude* con calma. Si siede, intrecciando le mani sul grembo. È serena ora, il ritratto della pace. L'Intermediario la guarda e non dice niente. Lei vorrebbe ringraziarlo, ma non ci riesce. Teme di ferirlo: l'ha riconosciuto].

(c) *Stefania Crozzoletti*

Sandro Penna: del 'suo' tempo e di altri aspetti

15 luglio 2012



Non c'è una ragione esterna precisa che mi spinga a scrivere di e su Penna e la sua poesia, come potrebbero essere un anniversario o una ristampa di qualche sua raccolta introvabile: vi è semplicemente l'esigenza di fare un personale 'punto della situazione' del mio essere un lettore, e ci tengo a sottolinearlo, di Sandro Penna. Non la troveremmo controllando le date di pubblicazione delle sue raccolte: *Appunti*, la sua seconda, breve, raccolta di poesie, uscì nel 1950. Per non parlare di *Poesie* pubblicato undici anni prima, nel 1939. Eppure proprio *Appunti* rispetto a *Poesie* segna un cambio di direzione all'interno dell'universo poetico penniano, quell'universo che a lungo (troppo a lungo) si è voluto imprigionare tra le spire di un alessandrismo astorico. Penna non è, né mai lo è stato, un poeta senza storia: la storia c'è; bisogna scovarla, stanarla e soprattutto distinguerla dalla Storia con l'iniziale maiuscola.

Prendiamo in considerazione la lirica che apre *Appunti*:

Felice chi è diverso
essendo egli diverso.
Ma guai a chi è diverso
essendo egli comune.⁽¹⁾

Si noterà, e non si può non farlo, come la sentenza emessa sia ben distante dalle assolute contempezioni di fanciulli rapiti nella più intima quotidianità (e spero non si voglia negare la valenza storica, in quanto temporale, del dato quotidiano nella poesia penniana): ciò che realmente con *Appunti* entra con prepotenza nella poesia di Sandro Penna è la coscienza della propria diversità: la coscienza di essere diverso in un mare di comunemente diversi o diversamente comuni. È questa la distanza inserita da Penna fra sé e l'altro universalmente riconosciuto e riconoscibile.

Forse è pure la cifra della sua sopravvivenza: Penna rifiuta il pericolo d'essere omologato, o meglio di farsi accettare lasciandosi omologare; non gli interessa che i benpensanti assecondino i desideri, gli stimoli vitali che stanno alla base del suo dire. A questo tentativo di cattura, di prigionia critica, egli si nega; e negandosi a questa ipocrisia tutta borghese egli si nega alla storia. Ma non alla storia tutta: a quella che si vuol far passare per tale: quella scritta con la maiuscola. Penna rifiuta le istituzioni, e la sua vita non è parca di segnali da questo punto di vista. Il poeta non si è mai sentito portato a sedere otto ore al giorno dietro a una scrivania d'un qualche grigio ufficio della capitale, o dietro a il banco di una libreria milanese: Penna ama la precarietà perché in essa sola risiede tutta la sua libertà. Tutti i suoi spostamenti (in verità pochi) per questioni legate a possibili impieghi che gli dessero di che vivere si fermano nel '39, quando pubblicata la raccolta *Poesie* ritorna a Roma e va ad abitare alla Mole dei Fiorentini, dove rimarrà fino all'ultimo giorno.

Scriveva bene Natalia Ginzburg nel dicembre del '76 nella prosa che accompagnava le poesie che Penna aveva raccolto per la plaquette *Il viaggiatore insonne*, destinata a diventare postuma suo malgrado: «Vivendo egli fuori dalle leggi che il

tempo determina e impone, e non conoscendo egli nel suo mondo né classi sociali, né impalcature ideologiche, e mantenendo e avendo mantenuto sempre una piena e limpida indifferenza nei confronti del potere, e intrattenendo con i vivi e con i morti, con i potenti e con gli inermi, un rapporto di assoluta semplicità e parità, egli è fra gli esseri umani più liberi che siano mai esistiti. Mai si è lasciato dominare da un'idea altrui; mai è diventato servo di un'idea che circolasse all'intorno; mai si è piegato a essere o a pensare secondo un modello fornitogli da altri o fluttuante nell'aria. Non chiese mai la felicità, a di essa solo briciole e centesimi, l'infinità dell'universo e il senso della vita umana; e da una simile sua facoltà, pervenire a noi, generoso e doloroso, nato nel sangue e nella miseria e nella solitudine e nelle lacrime, il dono della sua poesia».⁽²⁾

Un giudizio, certo, che risente dell'affetto che un'amica ripone in un caro amico, e che allo stesso tempo profeticamente sente già della prossima sua dipartita, ma che per questo non perde di valore critico, e che per quanto mi riguarda avalla la mia precedente affermazione sull'esigenza di Penna di sapersi precario di fronte a tutto quanto era istituzionalizzato, compresa la poesia (e aggiungerei quella accademicamente riconosciuta come tale).

E che Penna si concedesse poco ai suoi lettori lo dimostra la contrastante esiguità nel numero di poesie pubblicate dal '39 al '50 rispetto a quelle effettivamente composte e che videro la luce soltanto a partire dal '57, cioè da quando il poeta raccolse tutto quanto fino a quel momento aveva pubblicato, compreso *Una strana gioia di vivere*, a stampa nel '56, più un centinaio di inediti che copriva un arco di anni che partiva dal '27 e giungeva al '55. Raccolta che si presta a diventare per il poeta cifra del modo di assemblare le proprie raccolte successive, cifra del suo *modus operandi*, dove versi datati si perdono in un continuum con quelli di più recente composizione, creando quell'*unicum* che sarà *Tutte le poesie*, pubblicato nel '70, e che comprende anche *Croce e delizia* del '58, per

finire con la sistemazione postuma di tutta la sua opera in *Poesie* del 1989 (e successive ristampe), che accoglie *Stranezze* del '76 e il già ricordato *Il viaggiatore insonne* del '77.

«La vita... è ricordarsi di un risveglio»; «Notte: sogno di sparse | finestre illuminate»; «Nel sonno incerto sogno ancora un poco»;⁽³⁾ e potrei proseguire ancora, cercando negli incipit delle poesie più celebri di Penna i fili di questo nodo che vincola, e trattiene, vita/sogno/dormire, dove la storia sfugge (o fugge) la realtà per rifugiarsi nella memoria, nel ricordo.

Si è sempre molto discusso intorno all'origine della poesia penniana,⁽⁴⁾ chiedendosi dove mai affondassero le radici, e ogni volta si è provato un disarmante sconforto nel non riuscire non dico tanto a chiudere il cerchio quanto a tracciare una semplice retta. Qualche punto fermo si è riconosciuto in Leopardi, D'Annunzio, Pascoli,⁽⁵⁾ Saba, in qualche lettura francese, preferendo Rimbaud a Baudelaire.⁽⁶⁾ Ma mai si è potuto indicare una discendenza diretta da un preciso autore, se non per qualche sporadico episodio.

E questo perché la poesia di Penna non ha bisogno di coordinate per essere capita, perché è inutile tentare di capirla nella sua totalità. È inafferrabile per natura, 'inavvicinabile'.⁽⁷⁾ È diretta al suo lettore, che di testo in testo, quasi senza variazioni stilistiche importanti, si fa accompagnare nell'universo penniano, fatto di sfuggenti storie d'amore, di sguardi rapiti e piccole riflessioni sulla vita, che di volta in volta delineano la malinconia di un poeta che ha conosciuto sì una "strana gioia di vivere" ma mai la felicità, tormentato dall'idea di rimanere solo, d'invecchiare (non solo in senso biologico) e non provare più alcuna di quelle gioie che la vita gli donava. E allora eccolo intento a ritoccare le date delle sue poesie nel tentativo di creare un continuum in cui l'idea del tempo si perde per creare un *perpetuum* in cui pare sia tutto presente (o sia stato tutto presente).

Penna non ha bisogno del tempo, come d'altra parte non ha bisogno della storia. Il

tempo interviene per dirci quando è giorno e quando è sera, quando è estate o quando autunno.

Questo il tempo di Penna: quello del naturale corso della natura, della pura scansione meteorologica. E a questo tempo consegna la propria vita ogni qualvolta s'illumina del chiarore della luna in riva al mare, o del sole sui prati specchiantisi in qualche corso d'acqua; e che spesso nel rinnovarsi con lo scorrere delle stagioni, fiorisce e sfiorisce.

Guardando da vicino i tempi dei verbi nella prima raccolta di Penna (ma sarebbe doveroso estendere la ricerca a tutta la produzione, con le dovute misure) si ha come l'impressione che sia tutto incompiuto, che le azioni conoscano un inizio ma non una reale fine, quasi tutto fosse un unico movimento (di gesti, di sentimenti) dove a cambiare siano i deuteragonisti delle liriche, ma non le cornici, i contesti e i temi.

Fanciulli, ragazzi, operai, passanti, tutti si rincorrono nelle parole (e forse nella memoria) di Penna per creare il solo grande ritratto che Penna è riuscito a disegnare: se stesso, ovvero l'unica diretta esperienza di vita che potesse conoscere. In lui non ci sono angeli visitatori; caso mai «angeli sonnacchiosi».

Certo qualche volta compare un nome di ragazzo, ma è un lampo nella (o della) memoria, non un'entità salvifica. Ma il fanciullo/dio salvatore è un'immagine della poesia penniana che non ha contorni fisici precisi. Si moltiplica in molti sembianti che apportano gioia al poeta, ma la salvezza vera e propria è ben altra. L'unica salvezza per Sandro Penna è l'amore; un amore contrastato, condannato alla fine ancor prima di nascere; costretto a vivere in taverne fumose, cinema di borgata e orinatoi, quando è chiuso nella città; luminoso, solare, quando si contorna dei colori della natura (per il quale si potrebbe parlare d'un erotismo panico). Ma pur sempre un amore libero e sincero; fisico e nel contempo sublimato nell'innocenza d'uno sguardo timoroso di un'intesa:

Fanciullo non fuggire, non andare solo. Non è per me che io lo dico.

Io ti ho visto alla fronte un segno chiaro.

E tua madre non vede. Non vede l'amico.⁽⁸⁾

Penna non ha scelto la via del compromesso. Non ha taciuto la sua sessualità, la sua pederastia (Penna teneva a distinguersi gidianamente dagli omosessuali propriamente detti). Penna ha nobilitato il suo amore e l'oggetto del suo amore: il fanciullo. Non gli importa farci sapere quale sia stato il prezzo di questa sua conquista, ciò che gli preme è cantare questa sua gioia ritrovata nella purezza del fanciullo. E cantarla nel suo variegato manifestarsi senza un apparente sviluppo, ma infinito proponimento di un unico motivo, o tema: l'amore per i fanciulli, e il piacere che da esso ne deriva. Non può sottrarsi a questo piacere (piacere reale, non solo del narrare, ma anche fisico). Pena: il silenzio.

Penna ha fatto suoi il «guardare» e l'«ascoltare» di Saba. Non dovesse più guardare e ascoltare, quindi osservare ciò che lo circonda per scorgervi i segni dei suoi piccoli miracoli, cesserebbe la sua voce. Un'eventuale perdita del suo piacere equivarrebbe in Penna all'effettiva perdita d'ogni ragione di canto.

Ma l'effettiva perdita del piacere, che sovrappiunge con l'avanzare della maturità (non solo poetica), ha portato Penna a eternare con malinconia il tempo della giovinezza, permettendo a sé l'illusione d'aver creato uno spazio senza tempo dove eterno dura l'eros, ma pagando il tutto al caro prezzo della propria felicità. Ecco, quindi che si reduplicano le sue immagini solari, avvolte da una nube di malinconia, sicché pare condizione naturale della poesia di Penna l'essere immersa entro un'eterna foschia, di quella che si può incontrare spesso spingendo lo sguardo verso l'orizzonte in una limpida giornata, al mare, non certo quella fumosa e grigiastra di città.

È forse vero, come già osservò Luperini,⁽⁹⁾ che la poesia di Penna trova la sua scaturigine in un'espulsione o dal sentimento di espulsione dalla vita reale, designando con

vita reale quella che si è portati a considerare normale.

Già nel '39, in *Poesie*, compare infatti un testo fondamentale da questo punto di vista:

Mi nasconda la notte il dolce vento.
Da casa mia cacciato e a te venuto
mio romantico amico fiume lento.
Guardo il cielo e le nuvole e le luci
degli uomini laggiù così lontani
sempre da me. Ed io non so chi voglio
amare se non il mio dolore.
La luna si nasconde e poi riappare
– lenta vicenda inutilmente mossa
sopra il mio capo stanco di guardare. (10)

Penna «cacciato» dal mondo in cui è comunque cresciuto (è questo il trauma più volte denunciato da quella frangia della critica che giustamente non si è fatta ingannare dal dolce canto d'un poeta apparentemente alessandrino) si rifugia nella natura, lontano dal mondo adulto «degli uomini»: uomini lontani sia fisicamente che psicologicamente («così lontani / sempre da me»). Questa è la causa del dolore di Penna. Un dolore che ci mostra un uomo tutt'altro che felice; semmai ipnotizzato dall'idea che la felicità stia nell'«altrove» diverso dal «dove». Il «dove» è il mondo che tutti conosco, riconoscono, e che alcuni sanno negare (Montale); l'«altrove» è per Penna il *puer*, nel quale confluisce tutto il «bene» e tutto il «male» dell'universo penniano.



Ecco perché nei suoi versi tutto è (o appare) idilliaco; perché è visto da una distanza di sicurezza, la recuperata adole-

scenza, che il poeta suggerisce dai fanciulli. Ma finita l'ebbrezza resta lo sguardo malinconico di chi questa felicità ha perduto per sempre (o che forse mai ha avuto). Ecco, quindi, che l'autoesclusione (Raboni) si palesa nell'esclusione (Luperini) nuda e cruda, per certi versi anticipata già nel 1956 da Pasolini.

Consapevolmente (ma fino a che punto?) Penna ha opposto il suo «male», l'eros, al «bene», che è ciò che la società ritiene sia bene. (11) Ecco perché gli è così naturale contravvenire le regole, l'ordine prestabilito. Ecco perché gli è altresì naturale ricostituire un ordine all'interno della sua poesia attraverso la regolarità metrica, tematica e stilistica che forse non ha eguali nel Novecento italiano per la sua continuità. Regolarità non sufficiente a salvaguardare la poesia dalla presenza di non poche anomalie; segnali di un'incapacità congenita di rispettare ogni tipo di regola, anche quando è lui stesso a darsene una. (12) Segnali necessari, se vogliamo, a Penna per mantenere quel suo sguardo esterno al mondo che lo circonda; per preservare questo suo vivere da autoescluso (adesso sì!); per non raggiungere «una piena consapevolezza morale». (13)

Insignito il fanciullo (14) del ruolo di guida della sua poesia (ma lo si potrebbe considerare come un vero e proprio *senhal*) Penna ferma il tempo affinché non venga persa questa sensazione di felicità che deriva dalla contemplazione e esaltazione del *puer*, questo *flair* da assaporare olfattivamente in ogni singola poesia. Ma si tratta pur sempre di un finto profumo di dolcezza: e il suo ossimoro dolce/amaro, è forse in questo Novecento l'unico vero caso di «ossimoro permanente».

Il trauma, come ha osservato Luperini, e aveva intravisto Raboni, si era già consumato quando Penna cominciò a scrivere con improvvisa maturità, innata maturità, sicché al suo apparire sulla scena letteraria italiana si pensò a un miracolo in assenza di storia, d'una qualsiasi storia, preservato (e quindi limitato) al naturale scorrere del tempo (immacolato!). E invece la storia c'era, e ben presente (e in questo la biogra-

fia di Elio Pecora offre alcune interessanti spiegazioni, tratte dalle pagine del giovanile di Penna); si sviluppava tra le righe, riemergeva dall'inconscio; ma bisognava scovarla tra le parole, i verbi («ricordarsi», «aver veduto», «aver sentito») che conservavano intatte nella memoria le sensazioni di un passato radicato, che si voleva se non rimuovere celare con grazia, e che si sapeva sarebbe prima o poi riemerso.

Al grande tema del *puer* si dovrà affiancare l'altro tema importante della poesia penniana: la vita; vita che Penna ama alla follia. La poesia di Penna si scopre costituita di piccoli frammenti di esistenza disposti in modo da formare, una volta raccolti, un ritratto immenso che non è possibile vedere tutt'insieme (Penna è diabolico, si nasconde nel darsi in pasto al lettore, fingendosi chiaro).

Penna cerca la vita; «brama» la vita. E la cerca nei luoghi dimenticati dal resto della poesia italiana; nei luoghi che raccontano una vita d'altri tempi; nelle movenze e nei ritmi lenti e intrisi di riti tradizionali; nell'attesa del ripetersi degli eventi.

D'altra parte di cos'altro poteva parlare Penna se non della vita che eterna si ripete nei suoi modi indipendentemente dagli eventi storici che la riguardano anche da vicino:

La luna di settembre su la buia
valle addormenta ai contadini il canto.
Una cadenza insiste: quasi lento
respiro di animale, nel silenzio,
salpa la valle se la luna sale.
Altro respira qui, dolce animale
anch'egli silenzioso. Ma un tumulto
di vita in me ripete antica vita.
Più vivo di così non sarò mai. (15)

Una ciclicità di immagini, di eventi che si ripeterà anche nella piena maturità, quando ai fatti si sostituiranno i ricordi, come in Solfeggio:

La giovinezza è ancora mio appannaggio?
Già mi pare di sí ora che il vento
scompiglia dolcemente i miei pensieri
e la finestra è aperta, chiara e onesta,

e morta è nei miei versi la mia noia.
È durata due giorni la mia noia,
la triste noia fatta di parole
e di azioni convulse a mascherare
l'assenza di un amore, la mia prima
tregua nel mondo del mio disonore.
Sono stato due giorni senza amore:
ho veduto il più bello dei fanciulli
morire nel mio cuore senza un guizzo
come fa la candela senza cuore.
Ho poi veduto un tenero, un novizio
rossore su una gota calda e sola
e sola la ho lasciata raffreddare
come un vecchio maestro elementare.
Sorpreso ho infine casualmente il sesso
di un biondo marinaio aperto e onesto
(non domandate, cittadini, dove)
e non gli ho detto che non era solo.
Non domandate, amici, perché tace
anche il biondo battello sotto il sole;
nel beccheggio sono le sue parole
ma il mio silenzio era privo di sole.
La giovinezza è ancora mio appannaggio?
Già mi pare di sí ora che il vento
scompiglia dolcemente i miei pensieri
e la finestra è aperta, chiara e onesta,
e morta è nei miei versi la mia noia.
È durata due giorni la mia noia

..... (16)

La vita, quindi, non è noia, perché ci viene detto che è breve e passeggera. È «ricordarsi». È eterno ricordare l'euforia appena vissuta. Cesare Garboli, acuto interprete di Penna, ha scritto: «La disappartenenza all'umano, il senso liberatorio della presenza di sé indifferente e divina nel mondo culmina e si espande nel momento in cui l'energia che insegue il piacere fa sfavillare tutto: l'io si sente onnipotente, perché la sessualità agisce da droga. A questo stato se ne oppone subito un altro: la caduta, il risveglio angoscioso, la luce dell'alba che sbatte sulle palpebre, risveglio che fa dell'io già vittorioso e trionfante una vittima, perché la disumanità, finito l'ossigeno del piacere, diventa letterale e il nume ci rinnega. [...] Questi due stati, nella poesia di Penna, non ammettono mediazione (Penna è shakespeariano, ignora la dialettica). Tuttavia, essi non si trovano mai divisi. A unirli, a stringerli in un modo indissolubile è il sentimento del

tempo, non meno meteorologico che psicologico. La poesia di Penna è fatta del ricordo di cose presenti, nasce dalla vicinanza e dalla lontananza, dal dilatarsi e accorciarsi gommoso di sensazioni che appartengono a un presente che è sempre già passato e a un passato fulmineo e istantaneo come il presente.»⁽¹⁷⁾

Il tempo in Penna, in una sola parola, è simultaneo. La sua modernità, che sta nella pur chiara immagine disincantata della vita, indossa le vesti antiche di un poeta alessandrino (ma la veste gli è stretta!) che con grazia canta la decadenza, o come meglio ha espresso ancora una volta Garboli: «è come dire che Penna si è fatto interprete non della novità del linguaggio poetico italiano del Novecento, ma – che non è meno importante – del suo destino di putrefazione.»⁽¹⁸⁾

Non so dire quanto in realtà questa poesia sia depositaria d'una felicità vissuta. È più la lunghezza del respiro d'una felicità rincorsa e assaporata in piccole stille di gioia momentanea. Ma poi questa stessa gioia si scopre tradotta in ricordo, e allora sì che il cerchio disegnato dalla poesia di Penna si chiude. Ma stranamente si chiude nel suo primo manifestarsi, che non sarà proprio il primo cronologicamente, ma è quello al quale Penna ha consegnato il compito di illustrare la propria poesia:

La vita... è ricordarsi di un risveglio triste in un treno all'alba: aver veduto fuori la luce incerta: aver sentito nel corpo rotto la malinconia vergine e aspra dell'aria pungente. Ma ricordarsi la liberazione improvvisa è più dolce: a me vicino un marinaio giovane: l'azzurro e il bianco della sua divisa, e fuori un mare tutto fresco di colore.⁽¹⁹⁾

La vita è eterno ricordo; ma è, non è stato. Questa la cifra temporale. Penna ha saputo fermare il demone del tempo nell'unica dimensione che non ha tempo: quel limbo posto tra sonno e risveglio, dov'è possibile sognare ancora un po'. Ma nel ricordare i sogni ci si immerge nella malinconica osservazione d'un mondo in cui non è possi-

bile vivere felici, perché tutto lentamente scompare (marinai e operai compresi).

(c) Fabio Michieli

Note:

1) Sandro Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1989, 19934, p. 171.

2) Natalia Ginzburg, in Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1977, p. 10.

3) Sandro Penna, *Poesie*, cit., pp. 3, 6, 7.

4) A tal proposito si rivelerà utile la lettura del saggio di Antonio Girardi, *Il giovane Penna*, in «Studi novecenteschi», VIII, n. 21, giugno 1981, pp. 83-98.

5) Cfr. Giuseppe Nava, *La lingua di Penna*, in «Paragone», n. 494, aprile 1991. L'eccessiva rivendicazione d'una paternità pascoliana sulla poesia di Penna a volte sembra trovare una giustificazione più nella specifica competenza di Nava su Pascoli che in una reale derivazione di Penna da Pascoli. Non è da escludere, per esempio, che un certo pascolismo Penna l'abbia appreso dalla lezione di Saba e di certo Bertolucci. Basti un esempio: Nava sembra non tenere conto di quanto Cesare Garboli ha affermato sulla presenza di Bertolucci (e quindi di in comune denominatore in Leopardi) nella famosa «Io vivere vorrei addormentato | entro il dolce rumore della vita» (Cesare Garboli, *Penna papers*, Milano, Garzanti, 1996; n. 3 a *Penna papers*) insistendo invece sulla linea Pascoli-Penna. Più dei passi di Pascoli riportati a dimostrazione della sua tesi appare più appropriata la citazione dei versi di Saba, tratti da *Dopo la giovinezza*, posta invece in secondo ordine, come sorta di eco. Per quanto riguarda la trattazione del rapporto con Montale, credo non sia sufficiente fare fede al solo criterio cronologico per seguire la direzione di sviluppo della linea che unisce Penna a Montale (dando poco credito alla possibile inversione della direttrice), perché negli anni che precedono la pubblicazione di *Poesie* 1939, come ci è testimoniato dalle stesse lettere che Montale scrisse a Penna, egli conosceva di Penna sia le poesie che sarebbero confluite nella raccolta edita da Parenti sia altre che faranno la loro comparsa nelle raccolte successive (alcune delle quali rimarranno inedite sino alla pubblicazione di *Stranezze*, nel 1976).

6) Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984, poi *Sandro Penna: una biografia*, idem, 1990.

7) Alfonso Berardinelli, *Penna o l'altrove*, in *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 147: «Che la chiarezza di Penna sia apparente, ipnotica e piena di misteri, lo si è detto in vari modi. Non si può neppure cominciare a parlare di lui senza dire e ripetere questo: mistero in piena luce, mistero della chiarezza. Una chiarezza,

appunto, che tiene a distanza i critici, che non li incoraggia. [...] Penna è spietato con chi si mette a parlare di lui pensando di cavarsela con le armi della critica e con le armi della complicità. La poesia di Penna non ha bisogno di essere studiata per essere letta e non ha bisogno di complici. Nella sua irriducibile singolarità, dura come un diamante ma priva di stravaganze, Penna sembra inavvicinabile».

[8](#)) Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 74.

[9](#)) Romano Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, pp. 642-648.

[10](#)) Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 18.

[11](#)) Anna Vaglio, *Invito alla lettura di Sandro Penna*, Milano, Mursia, 1993, p. 107.

[12](#)) Giovanni Raboni, *La trasgressione e il mistero nella poesia di Penna*, in «Paragone», n. 250, dicembre 1970, pp. 140-47 (ora in Giovanni Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 196-205).

[13](#)) Anna Vaglio, *Invito alla lettura di Sandro Pen-*

na, cit., p. 109. È evidente l'eco di quanto Pasolini dichiarò nel suo primo scritto su Penna (1956) al riguardo del palesarsi per frammenti della morale nel poeta umbro.

[14](#)) A riguardo si legga il saggio di Magda Vigilante, *Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», xci, n. 2-3, maggio-dicembre 1987, pp. 469-485.

[15](#)) Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 87 (mio il corsivo). Si legga anche *Guardando un ragazzo dormire*: «Tu morirai fanciullo ed io ugualmente. | Ma piú belli di te ragazzi ancora | dormiranno nel sole in riva al mare. || Ma non saranno che noi stessi ancora» (Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 315).

[16](#)) Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 257.

[17](#)) Cesare Garboli, *Prefazione a Sandro Penna*, *Poesie*, cit., p. VIII (con qualche lieve ritocco in *Penna papers*, con il titolo *Guida alle poesie di Penna*, pp. 108-115).

[18](#)) Cesare Garboli, *Prefazione*, cit., p. X.

[19](#)) Sandro Penna, *Poesie*, cit., p. 3.

Interviste credibili

2 –

Luigi Bernardi

2 agosto 2012



Gianni: Ciao Luigi, prima tre domande di servizio, com'è passeggiare a Bologna oggi?

Luigi: Bologna è un esaltatore di stati d'animo. Se sei incazzato ti offre motivi a ogni angolo per confermarti nella tua incazzatura; se invece sei cuorcontento, uguale. Non sono così sciocco da pensare che non sia così ovunque, e quindi passo alla domanda successiva. A Bologna però mi mancano esempi di architettura contemporanea. Non c'è un mattone fuori posto, è un museo all'aria aperta, una location cinematografica, incantevole ma dopo due giorni non ne puoi più.

Gianni: Dio ascolta ancora i Pearl Jam?

Luigi: Cazzo ne so. L'immagine che ho di Dio è comunque di qualcuno che non ascolta musica. Ma non solo la musica,

nient'altro. Dio non ha orecchie.

Gianni: Lo Strega è sempre stato un liquore del cazzo, non trovi?

Luigi: Non bevo alcolici e mai berrei una cosa di quel colore. Sembra il liquido di contrasto per una radiografia ai Grandi Antichi di Lovecraft. Ma se subdolamente intendevi strapparmi parole contro l'omonimo premio letterario, non ti seguo.

Gianni: Di recente, a Bologna, ha aperto una libreria IBS, cioè il negozio italiano on-line per eccellenza. Sei riuscito a darti una spiegazione?

Luigi: È una strategia anti Amazon. Far circolare il marchio il più possibile in modo da diminuire l'impatto di quello della concorrenza. Non credo funzionerà perché far guerra ad Amazon è come farla alla Coca Cola. Il problema degli editori italiani è che sono anche distributori e librai. Si sentono onnipotenti. Negli ebook si sono messi in testa di poter fare senza Amazon e Apple. Investono palate di quattrini per creare piattaforme e reader autonomi. Non si rendono conto che siamo in Italia, un paese che non conta niente, con un mercato da quattro soldi. Avessero investito nel fare buoni e-book per Amazon e Apple, senza disperdere energie, i potenziali lettori li avrebbero seguiti con maggior convinzione.

Gianni: Tu sei uno dei più accaniti (nonché precursore) dell'utilizzo dell'e-book, al di là dei vantaggi più evidenti (abbattimento costi, comodità, risparmio di spazio), qual è la vera forza del libro elettronico, secondo te?

Luigi: La risposta è non lo so. È una somma di circostanze, compresa quella che in Italia pochi fanno più libri cartacei degni di essere conservati. Mi piace leggere al buio sul mio iPad, mi dà la sensazione di non avere bisogno di altro. Siamo io e le parole del libro. È come parlare con qualcuno in un salottino invece che allo stadio. Ci si capisce meglio.

Gianni: Stai lavorando a un romanzo o a una nuova raccolta di racconti? Oppure ti stai muovendo in più direzioni?

Luigi: Sto lavorando a un romanzo, per la prima volta del tutto estraneo alla narrativa di genere. Non ho mai scritto libri di genere, anche se ne ho sempre utilizzato i meccanismi che mi facevano comodo. Questa volta me ne terrò alla larga. È una sfida, prima di tutto a me stesso, e poi a tutti coloro che non sanno pensarmi senza noir alle spalle.

Gianni: In un saggio molto bello “Al tavolo del cappellaio matto” Alberto Manguel, definisce in vari modi il lettore ideale. Ti propongo qui tre delle sue definizioni: “Il lettore ideale legge tutta la letteratura come se fosse anonima”, “Il lettore ideale sa quel che lo scrittore intuisce soltanto”, “Il lettore ideale non esaurisce mai la geografia di un libro”. Pensi che esista un lettore ideale? Se esiste, il tuo come vorresti che fosse?

Luigi: Per quello che scrivo, sono costretto a non pormi troppe domande rispetto al lettore. Altrimenti scriverei quello che vuole lui. E allora mi accontenterei di diventare uno scrittore ideale.

Gianni: Tra i tuoi libri quello che mi è piaciuto di più è sicuramente il romanzo “Senza Luce” ma sono molto affezionato ai racconti di “Niente da capire” e per vicinanza a quelli di “Maddalena e le apocalissi”, tu ti affezioni ai tuoi libri? Oppure quando il libro è finito non vedi l’ora di dimenticartene?

Luigi: Sono così affezionato ai miei libri che in pratica non li finisco. Lascio sempre delle porte aperte attraverso le quali il lettore può infilarsi. Il lettore e, cosa che inizialmente non credevo, anche io. Tanto che Senza luce e Niente da capire sono diventati tasselli di una narrazione molto più ampia che si concluderà all’ottavo volume. Ne ho già scritti cinque. Adesso mi sono preso una pausa per scrivere il romanzo di cui ti dicevo. Anche Maddalena tornerà, quella addirittura prima di tutti,

in autunno direttamente in e-book con una storia dal titolo Babooskha.

Gianni: Hai lavorato tantissimi anni nell’editoria, fino all’altro ieri praticamente. Ti va di spiegarmi cosa diavolo accade nell’editoria italiana? In particolare cosa c’è che secondo te non funziona più?

Luigi: Il libro si è trasformato in prodotto dell’intrattenimento. L’intrattenimento ha regole che non hanno niente a che vedere con quelle dettate dalla critica letteraria. I ruoli si sono invertiti: il direttore editoriale risponde al direttore commerciale, che molto spesso proviene da settori esterni all’editoria e applica modelli che all’editoria erano estranei. Niente di nuovo. È successo al cinema, alla musica, persino all’arte. Ciò non ha impedito che si potessero fare buoni film, buoni dischi e buone opere d’arte. Si fanno e si faranno anche buoni libri. Questo è il momento più difficile, quello in cui “loro” sembrano avere trionfato. Ci si accorgerà presto che non è così.

Gianni: Quali sono gli scrittori e poeti che hai amato o che ami di più?

Luigi: Non farmi fare la lista della spesa. Non so neppure se è giusto fare una classifica di autori. Tutti gli autori sbagliano. Allora ti dico cinque opere che mi hanno segnato e che trovo irrinunciabili: I demoni, di Dostoevskij; La certosa di Parma, di Stendhal; Rumore bianco, di DeLillo; Il falò delle vanità, di Tom Wolfe; L’avversario, di Carrère.

Gianni: C’è un libro dal quale non ti separeresti mai?

Luigi: No, altrimenti come potrei rimpiangerlo?

Gianni: Ti conosco come una persona che non sopporta l’ovvio, le banalità. Se dovessi dirmi su due piedi la cosa che ti irrita maggiormente, quale sarebbe?

Luigi: Le interviste.

Gianni: Conta di più la storia che si racconta o come lo si fa?

Luigi: Conta il rispetto, per la storia e soprattutto per i personaggi. Se li rispetti, allora ogni tua parola sarà pensata per loro; e il chi e il come coincideranno.

Gianni: Sei un appassionato di musica, quali sono i tuoi album del cuore “se così si può dire”?

Luigi: Un'altra lista della spesa, sei incorreggibile. Te ne dico cinque anche stavolta: La terra, la guerra, una questione privata dei C.S.I.; Des visages des figures, dei Noir Désir; Tutu di Miles Davis; The Goldberg variation di Glenn Gould; Atom Heart Mother dei Pink Floyd.

Gianni: Tornerai al fumetto prima o poi?

Luigi: No. Ho dato troppo al fumetto, compresa l'illusione che potesse restituirmi qualcosa in cambio.

Gianni: C'è uno scrittore italiano giovane sul quale punteresti?

Luigi: Premetto che non leggo molto e potrei impegnarmi di più. Inoltre alcuni di questi giovani li conosco personalmente, alcuni sono anche amici, e non vorrei stilare inutili graduatorie di merito. Siccome però ho capito non mi lasci se non ti sgancio un nome, ti rispondo Michele Mari, che nonostante l'età è il più giovane di tutti.

Gianni: Quando passo da Bologna dove andiamo a cena? Offro io.

Luigi: A casa mia, cucino io.

(c) Gianni Montieri

Note:

clickando sul nome al link qui sotto, troverete tutto quello che vorreste e dovrete sapere su: [Luigi Bernardi](#)

Bufalino Parmi Les Maudits, Par Mille Mots Dits – Gesualdo lettore di Verlaine e Mallarmé

14 agosto 2012



Molto era già stato scritto, ma nascosto nelle profondità di un cassetto, quando Gesualdo Bufalino fu costretto a uscire allo scoperto dall'insistenza affettuosa di alcuni siciliani illustri, su tutti Leonardo Sciascia, incuriositi dall'introduzione a un libro di vecchie fotografie comisane, troppo ben fatta per essere soltanto di servizio. Quel riservato ex-professore di liceo continuò a schermirsi per qualche tempo, consegnando alle stampe le sue traduzioni cesellate delle *Contrerimes* di Toulet, ma c'era molto di più: un romanzo in gestazione da un trentennio, che non chiedeva altri ritocchi. Così, nel 1981, la Sellerio pubblicò *Diceria dell'untore*, diventato subito caso letterario, e fiumi d'inchiostro corsero a celebrarlo. Da quella data, Bufalino ha pubblicato tanto, tra narrativa e saggistica, conquistando quella fama che

gli era sempre sembrata terribile e usurpata, poco più che un inconveniente. Pubblicare a sessant'anni, per quanto precocissima sia stata la vocazione, è cosa tenera.

Ma le prime prove creative di Gesualdo Bufalino sono poetiche, e risalgono agli anni Trenta, quando l'adolescente frastornato da maledettismi stantii e da un pervicace dannunzianesimo inchiodava alla pagina versi brutti e anacronistici. Nella provincia remotissima, dove "il ritardo culturale si misurava in molte decine di anni", ⁽¹⁾ soli si era, e senza neanche il sospetto che Montale, Eliot e qualche altro avevano già cambiato la letteratura. Pochi i libri disponibili, rare le traduzioni, tra cui un'edizione dei *Fiori del Male* in prosa, capitatagli per caso tra le mani. Con ingenuità eroica, il giovane Bufalino tentò un'operazione impensabile, cercando nelle volute della nostra lingua la musica degli alessandrini originali: senza trovarla, naturalmente, ma non è questo che conta. Era già tutta lì, l'ammirazione incondizionata per la letteratura, senza timori reverenziali o sconti sulle pagine, che l'avrebbe portato a leggere di tutto, a scrivere molto. "Consumata l'esperienza decadente, quindi (più rapidamente) l'ermetica, respinta d'acchito l'opzione neo-realista, cercai una mia direzione, che coniugasse, come scrissi in un punto, metrica e dolore, ordine e follia": ⁽²⁾ così Bufalino preferì non torcere il collo all'eloquenza, come si proponeva di fare, ma la mise piuttosto in riga, rendendola "un tutt'uno con la poesia". ⁽³⁾ Non si parla soltanto di un ritorno (peraltro molto spigliato) a forme metriche chiuse, ma di una nuova volontà di canto, che è già di per sé misura, perché respiro, scelta di quella parola e non di un'altra. La maturazione fu rapida, e tra il '44 ed il '54 Bufalino scrisse la gran parte delle sue poesie, alcune apparse su riviste, ma la scelta della discrezione, come detto, ne differì di moltissimo la pubblicazione. Risale al 1982 la prima edizione de *L'amaro miele*, che raccoglieva insieme *Gli annali del malanno*, *Asta deserta* e *La festa breve*; nel 1989 veniva aggiunta la sezione *Rimanezze*; nel 1996, infine, una

raccoltina di *Senilia* chiudeva il conto. Qui naturalmente considererò l'edizione Einaudi del 1996: *L'amaro miele* al gran completo.

La metafora è il tratto saliente della scrittura di Bufalino, che la sfrutta nelle sue potenzialità più sovversive: "Il piacere della sorpresa (ecco la componente barocca!), sta nel chiamare in causa a un tempo due estremi, che so io, un verme e una stella, e nel farli viaggiare con la velocità delle luce da due punti A e Z, per incontrarsi in una dimensione di purissimo immaginario".⁽⁴⁾ Il rapporto diventa quindi interessante se produce "corti circuiti di parole, contatti, cioè, fra due estremi, da cui guizza la scintilla creativa";⁽⁵⁾ ma la metafora prodotta risulterà linguisticamente feconda solo se gli elementi in campo si troveranno a condividere, sul piano dell'intuizione, il lembo di una somiglianza: quel verme non raggiungerà le stelle, e le stelle resteranno a guardare, prima che il poeta non scopra una parentela nascosta.

Bufalino non fu d'altronde del tutto impermeabile a certe derive di ermetismo ("falò di luna labili fioriscono / sulla tua fronte...", da *Barcarola*; "navighi un fiume d'aria / fra uno sterminio docile di fiori.", da *Serenata a Gessica*); e lo stesso autore convalida questa sensazione, attribuendosi un "uso simbolistico della preposizione (...)": si veda in particolare l'uso ampio del *di*: "ricciuta di fiumane", "infinita di fiaccole", "fulminata di felicità", "piovosi di lunghi capelli" ecc.,⁽⁶⁾ un effetto tipico dei poeti ermetici, che cercavano di condensare in uno spazio minimo il massimo della significazione. Tuttavia è sincero quando dichiara che quel movimento non lo appassionò: nel Novecento italiano è piuttosto Montale ad averlo influenzato: per la scelta di un lessico aspro e compatto ("logori lindi scheletri di bosso, / unghia contr'unghia di sterile luce..." da *Allegoria*; "Ai battifredi della notte un cavallo / di pietra caracolla..." da *Per un sogno antelucano*); per l'evidenza di certe immagini, che acquistano la forza di un emblema ("È l'orca che si lamenta, /

rimpatriata dal fondo del mare, / fra gli scogli del faro.", da *Approdo del fantasma*; "Il freddo ha gonfiato la porta dell'orto / e l'altalena dondola vuota", da *Saldo alla pensione "Beauséjour"*).

Del grande poeta ligure, Bufalino non possiede però la coscienza filosofica, che ne indirizzava la corrente di parole lungo un solco sicuro; spesso invece il suo linguaggio barocco ascolta la propria eco, e lo stile prevale sui contenuti ("nel mio caso parlerei di barocco borrominiano", nel quale "l'ornato è una funzione, senza di esso l'architettura cadrebbe").⁽⁷⁾ Ma negli slanci più sinceri l'eccesso viene perdonato, perché diventa una nuova misura:

Sicilia, madre mia, che t'hanno fatto?
I tuoi orti vanno in rovina,
né più riodo all'alba la fonte
cantarmi la sua frase paladina,
ci sfregia una piaga la fronte.

Ma luna sconfinata eri, celeste
pace di lave a fiore di dirupo,
e da lontano mi nutrivì gli occhi
per tanta notte esule
assediate dal lupo.
(*Compianto dopo la guerra*)

Il saluto alla propria terra, che pure attinge all'iconografia siciliana più abusata, trova una nuova energia. "Pace di lave a fiore di dirupo" è un'immagine che riposa lo sguardo. E il lupo che incarna un Ignoto in agguato dal fondo delle campagne, ritorna, più minaccioso, in *Sinopia della morte* ("ma c'è un lupo / che perdonare non mi vuole più.").

(...)Io tornerò per sempre alle tue strade,
ai pozzi tuoi murati dall'agave e dal cardo,
alle tue dissennate serenate.
(*Parole da lontano*)

L'ultimo verso ci restituisce in un'onda lenta i gerani ai balconi, l'accensione di una lampada, e una musica che si perde.

"E più non balzi, sangue stanco, all'esile
batticuore dei treni che raccoglie
in un bagliore di sonno le soglie
dei lunghi, malinconici paesi."
(*Foglio di viaggio*)

Stazioni di paesi a cuore dell'entroterra, dove i randagi abbaiano alle luci. L'ansia del viaggiatore si confonde col palpito dei vagoni nella figura dell'ipallage ("batti cuore dei treni").

"Quando c'è festa nei miei paesi vengono da lontano i venditori, mangiaspade, mangiafuoco, con mani immense e scamiciate alzano sui bambini la tromba del diluvio"
(*Malincuore, il giorno del santo*)

Tra fumi di castagne e ragli di mulo, le fiere iniziano e finiscono.

"Ritroverò mia madre seduta sulla porta, si cingerà la fronte con la cupa coccarda, griderà tutta la notte la mia morte."
(*Parole da lontano*)

È la provincia luttuosa, che manda scongiuri dalle persiane.

Proprio una figura chiave dell'immaginario siciliano, quella del puparo e delle sue marionette, diventa il protagonista di un ciclo di poesie apparse ne *Il Guerrin Meschino* del 1993, e poi confluite nelle *Senilia*; la passione di Bufalino per l'Opera dei Pupi risale all'infanzia, poco più grande fu anche garzone a bottega d'un pittore di paladini. Il linguaggio è maturo, mescola senza scomporsi metafore audaci e i toni della confessione. Nel declino del vecchio cantastorie, la tristezza del tempo sembra dipinta sullo sportello di un carro:

(...) Non si dovrebbe diventar vecchi.
Avevo i denti d'un cane, trentadue pietre.
Scorgevo l'ago nel fieno, udivo crescere
l'erba.

Con un ramo a forza indovinavo le acque.
Ai fianchi portavo una fascia rossa.
Una donna mi disse una volta ch'ero bello...
Ora la voce, ch'era tromba, flauto e tamburo,
suona unica per tutti i pupi,
cristiani e mammalucchi, vassalli e re di
corona.

(...) La gente che viene è sempre di meno.
Ieri erano tre, stamani un solo bambino,
con un cartoccio di semi accanto.
S'è seduto sulla panca e aspetta,
ma forse ha solo male ai piedi,
fra un minuto se n'andrà.

Prima che se ne vada,
incominciamo.
(*Lamento del vecchio puparo*)

Tra le *Rimananze*, nella stessa penombra, un anziano cacciatore ha depresso le poche armi:

(...) Ora i miei cani sono tardi al fischio,
la pioggia li spaura,
mi tremano sul petto.
(...) O Signore, sia pace
a quest'uomo di trappola e di vischio.
(*Lamento del cacciatore*)

Il dolore del calendario viene così lenito e accudito, e l'insidia patetica è sventata, perché il poeta si nasconde dietro le quinte, e lascia che i due personaggi parlino per lui.

Ma è ancora nei discorsi del puparo che si affaccia, a sorpresa, l'attualità ferita. La poesia s'intitola *Chiuso per lutto*. Sotto il titolo, tra parentesi, due date: 23 maggio e 19 luglio, 1992.

Basta così, giù il sipario, non me la sento
stasera.

Si chiude, vi rimborso il biglietto.
Lasciamo Guerrino per un bel po'
a sbrogliarsela con le tenebre
sul ciglione dell'abisso.
(...) poveri cadaveri eroi,
di cui non oso pronunziare il nome...
Non vi vedremo mai più sorridere
col telefono in una mano
e una sigaretta nell'altra,
spettinati, baffuti, ciarlieri...
Nessuna mano solleverà
la pietra dei vostri sepolcri...
Nessuna schioderà
le bare dalle maniglie di bronzo...

Forse solo la tua, bambino.

È noto che un'esperienza drammatica nella vita di Bufalino ha segnato la sua opera, e non soltanto la *Diceria*, che ne fu la trascrizione letteraria: la degenza in un sanatorio della Conca d'Oro, nell'estate del '46, per guarire dalla tisi. *Lapide del bambino* è dedicata ad Adelmo, morto a undici anni tra la mura della Rocca:

È morto Adelmo, quel bambino
brutto, dalle magre orecchie,
che con la sua voce di vecchio
ci risvegliava ogni mattina.

(...)

re non trovò, né Gesù
che si fermasse in ascolto
e che al muro d'occhi sepolto
comandasse: Lazzaro, su.

(...)

Ed è tardi ormai per amarti,
per dirti "Buongiorno, Adelmo",
per farti un elmo di carta
con una busta, per scherzo.
Non c'è più nulla che risplenda
o si muova dentro la stanza,
tranne quel filo, quel fiore d'orrendo
colore fra le tue labbra;
tranne quel fiore di sangue che scotta
lucente ancora sulla tua bocca;
tranne il mio cuore che adagio rintocca,
già colmo di complice notte.

Una compassione più difficile è espressa
per la morte di un soldato tedesco, "mori-
bondo dopo un attacco partigiano, porta-
to per emergenza nella mia stanza d'ospe-
dale":

Crivellato di buchi neri,
leutnant Adolf Enne Enne,
in questa stanza del malanno
ti faccio posto volentieri.
Al mio "Merior ergo sum",
declamato contro il muro,
vieni ad aggiungere pure
il bisbiglio del tuo "Warum?",

con la rima sum/Warum, impensabile e
prodigiosa.

Perfetta macchina di male
Sei stato per noi (...)
Ed ora, per ultimo rancio,
sia buona o cattiva guerra,
ti tocca mangiarla, la terra
dove fiorisce l'arancio.

Ma l'odio si acquieta sotto luci più calde,
fatte di ricordi letterari, donne dalle trecce
bionde e vigneti capovolti sull'acqua:

Lassù Gretchen, Liselotte,
nella vecchia casa sul fiume,

rammendano accanto al lume,
ignorano la tua notte.

Il perdono arriva presto se nella bufera
della guerra si intravedono gli uomini:

Ti premi con l'unghie l'addome,
con uno sforzo ti volti,
mi guardi: sai già che t'ho assolto,
Leutnant Hermann Senza nome.

Gli otto movimenti dei *Congedi* sono proba-
bilmente rivolti ad una compagna di
malattia: il primo degli otto era infatti
stato accodato alla *Diceria* (si parla forse
della stessa Marta...). Il poeta ci regala su-
bito un decasillabo simile ad una visione
("forsennato il cavallo splendere"), ma
ogni atto di memoria per Bufalino si con-
fonde col sogno (recita più o meno così il
sottotitolo ad *Argo il cieco*), perché la me-
moria è soprattutto "una capacità di travi-
samento, d'illusione".⁽⁸⁾ Bellissimi questi
versi dedicati a una persona cara, nascosta
dalla terra:

Passerà sul tuo petto il ferro dei convogli,
e uomini, cantando (...)

E il congedo ai *Congedi* è accorato come
una preghiera:

"Ah, donna donna, dovunque tu sia,
dalla tua stella d'eterno fumo,
dimmi il tuo nome, sii di nuovo un nome,
rovescia il senso della ruota, scavalca
mille leghe di niente con un sorriso,
ripassa il fiume, torna accanto a me,
quando annotta ritrovami la mano..."

Come annunciato nel titolo, adesso allar-
gheremo il discorso, a partire da alcune
preziose constatazioni filologiche. A Co-
miso, nella biblioteca privata di Bufalino,
tra i frutti di una francofilia tenace, c'è una
raccolta di Stéphane Mallarmé annotata in
maniera convulsa, disseminata di ipotesi e
mezze traduzioni. Le note tra le pagine di
un altro "maledetto", Paul Verlaine, sono
invece rilassate, essenziali, più note da
lettore che da lettore-autore. Questi poeti
hanno rappresentato per il nostro scrittore
due diverse tentazioni di comporre in ver-

si: da una parte l'intimismo musicale di Verlaine, molto vicino alle sue corde; dall'altra, l'oscurità di Mallarmé, che tanto lo affascinava, pur senza arruolarlo. I libri segnati sono entrambi in edizione Denti, e dello stesso anno, 1946: *Poesie* di Stéphane Mallarmé, a cura di Elisa Michel Frisia, e *Poesie* di Paul Verlaine, a cura di Adelchi Baratono.

La speranza è che il confronto tra questi autori illumini l'opera di ciascuno di loro. Vedremo che non si tratta della giara tra due incudini: Bufalino fu per cultura e passioni letterarie molto più che siciliano, anche se nella vita rimase sempre restio alle partenze, frettoloso nei rientri.



Chi scrive in modo chiaro ha lettori;
chi scrive in modo oscuro ha commentatori.
(Albert Camus)

BUFALINO E MALLARMÉ: LA RICERCA E IL DOLORE

Pochi autori si sono identificati con la propria opera, pagandone da soli l'inevitabile imperfezione, come Stéphane Mallarmé. Figlio naturale del disincanto romantico, del poeta-albatros che arranca sulla nave degli uomini, la sua poesia è stata spesso associata all'enigma senza soluzione, da

godere esteticamente, fino alle cime più evanescenti, senza nostalgia del senso. Dissolte le cortine di fumo che circondavano l'idolo Mallarmé, da tempo si è invece compreso che la sua sfida non era tanto ai lettori, quanto al linguaggio stesso, portato a un livello di assurdità che ritarda la comunicazione, ma custodisce il messaggio tra le pieghe della scrittura.

“On nous rapporte que Berthe Morisot lui ayant demandé pourquoi il n'écrivait pas de façon à être compris par sa cuisinière, il lui avait répondu: «Comment? mais pour ma cuisinière, je n'écrirais pas autrement.»”⁽⁹⁾ La provocazione è netta, non c'è alternativa, perché i discorsi chiari mentono su due fronti: “par rapport à l'interlocuteur, en simulant une entente qui ne peut exister jamais, et par rapport à l'objet, en affectant d'oublier l'ombre qui nous le dérobe”.⁽¹⁰⁾ Cos'è quest'ombra ladra di cui parla Bénichou? È l'inadeguatezza delle parole, che mancano il mondo, quando credono di esprimerlo: la parzialità di ogni enunciato, che colpisce un solo oggetto, e suscita al tempo stesso l'oscura rivolta degli assenti, gli infiniti non-detti che reclamano di esistere. Così Carlo Bo: “La visione della pagina per quanto potesse essere assoluta, anzi quanto più era assoluta richiamava inevitabilmente la presenza di un'altra pagina interiore, sconvolta dalle domande, fatta di assenza e di simboli aboliti”.⁽¹¹⁾ Un concetto (e una vertigine) che avrebbe sancito la grandezza della poesia mallarmeana, ma che a ventiquattro anni, in una lettera a Cazalis, lo portò dolorosamente a scrivere: “J'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant (...)”.⁽¹²⁾ Una dichiarazione che portava alle estreme conseguenze, e combinava, tra loro, l'ateismo di una generazione e il tormento parnassiano della forma: l'Ideale inaccessibile, tema negativo del secondo romanticismo, non ispirava più le parole del poeta, lasciate alla loro natura rudimentale di suoni; d'altra parte, Mallarmé non poteva accontentarsi di levigare il marmo, come Leconte de Lisle e i suoi seguaci, ma pretendeva che il suo verso

simulasse l'ordine spirituale perduto: lo scavo accanito della parola, che avrebbe dovuto alleviarla dal peso del reale, finiva per neutralizzarla.

Il sentimento del Nulla nasceva nel poeta quando si accorgeva che “cette entreprise contradictoire, créer avec les mots une plénitude au coeur du Rien, était vaine”.⁽¹³⁾ La scrittura diventava così una relazione verso un punto vuoto, di sparizione: una mistica negativa.

L'esperienza del Bello rappresentò per Mallarmé una prima opposizione al Nulla: se “à l'origine du souci de Mallarmé” si trovava “l'impossibilité pour le mot de dire dignement la chose”,⁽¹⁴⁾ la scrittura avrebbe dovuto farsi allusiva, ed evocare l'oggetto suggerendone gli effetti; l'ingombro de “la chose”, terribile e misteriosa, poteva essere aggirato nella variazione musicale, e “toutes les paroles” avrebbero dovuto “s'effacer devant la sensation”.⁽¹⁵⁾ Ma si erano solo invertiti i termini del problema, alla condanna dell'oggetto non si poteva sfuggire: “La storia critica di Mallarmé si potrebbe riassumere in questa doppia vicenda di superare l'oggetto nella frase a carattere musicale e di cedere poi a questo bisogno di concludere in una parola sola (un altro oggetto) il movimento e la linea di questa vocazione”.⁽¹⁶⁾ E la condanna si avvera nei modi del ritorno: Davies, citato da de Nardis, indica i passaggi del legame analogico istituito da Mallarmé, che “de la perception directe d'un phénomène quelconque (...) passe à l'absence de celui-ci, pour aboutir à une reconstitution intellectuelle qui représente à la fois le phénomène et son absence”.⁽¹⁷⁾ Sembrerebbe davvero di essere sulle soglie del reame platonico delle idee, ma Mallarmé, a quelle famose essenze, non credeva: il reale era tutto ancora lì, da scontare con mezzi soltanto umani.

Una posizione apparentemente estetica portò così a maturazione la più impressionante delle idee mallarmeane: proprio sfruttando la risonanza di ogni testo, quel “miroitement en dessous”⁽¹⁸⁾ che era stata la radice dei suoi guai, il poeta può operare una disseminazione del senso, che racco-

glie tutti gli effetti della cosa secondo una “réciprocité de feux”⁽¹⁹⁾ simile al brillio di una costellazione. Mallarmé portava così alle estreme conseguenze una prerogativa del francese, che tra lo scritto e l'orale presenta uno scarto straordinario, e nel mezzo fa nascere risonanze, ambiguità, polisemie... Questo dato della lingua creò nel poeta l'ossessione del Libro, che nella sua scintillazione doveva contenerne in potenza infiniti altri. Il sogno di totalità riprendeva fiato: nella sua ultima opera, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, le parole si accampavano sulla pagina come stelle in un cielo notturno, e il miracolo di ricomposizione del mondo non era più intralciato da nessun oggetto limitato nel tempo e nello spazio. Ma come in un colpo di dadi, a causa della combinazione delle parole, la padronanza della scrittura non può essere totale: il Caso deride la nostra pretesa di esattezza, disegnando traiettorie di significato che non avevamo previsto. “Il *coup de dés* è l'oggetto della nostra presenza spirituale, è l'immagine dell'equilibrio ricercato da Mallarmé per imprimere al mondo esterno un senso recuperabile, e tutto questo non ha qualità di resistenza per sostenere l'urto inconcepibile dello *hasard*, della prima presenza del nulla”.⁽²⁰⁾ L'utopia del *Livre total*, nelle intenzioni del poeta, avrebbe superato queste ultime barriere, diventando “l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète”.⁽²¹⁾ ma l'opera non può neanche considerarsi incompiuta, lasciò di sé solo un cumulo di note incoerenti, che il poeta raccomandò di bruciare. Si era arreso, quel professore di inglese che tentò per tutta la vita, dalle tende del suo appartamento in Rue de Rome, di trasfigurare il trambusto del mondo nel fruscio di poche pagine. La vittoria del Caso sulle pallide ambizioni umane, e la distanza incolmabile tra ogni progetto e le sue realizzazioni, sono contenute in poche parole, le meno controllate del poeta; “nell'infantile lamento registrato nelle rapide linee scritte poche ore prima della morte: “Croyez que ce devait être très beau...””.⁽²²⁾

Il Maître, che è tra parentesi relativa, già vicino all'abolizione, è andato ad attingere con lo ptyx nello styx. Lo ptyx è la piega della conchiglia, ma facilmente possiamo trasferirci nel dominio del libro per associazione metaforica: la piega consente l'apertura e la chiusura del libro, come della conchiglia, ed il libro è a maggior ragione "d'inermité sonore", perché le parole vi compaiono solamente scritte. Così il gioco di pieno e vuoto che il sonetto produce, applicato all'immagine del libro, anticipa nelle intenzioni l'esito tipografico del *Coup de dés*, e il miraggio del Libro Totale assume i contorni di una costellazione: le septuor.

Il processo di annullamento continua nelle terzine: attraverso la finestra, si vede "un or", "des licornes", la "défunte nue". L'or è certo una stella, dunque è notte; una luce è accesa nella stanza, e crea dei riflessi sulla finestra, che diventa uno specchio, e confonde gli elementi ("défunte nue en le miroir"). Ogni visione si perde: l'oro "agonise", la "nue" è "defunte"; i "licornes" soffiano fuoco, le silfidi sono divinità dell'acqua, elementi in opposizione.

Ma l' "oublí" è "fermé par le cadre": "le cadre" non può che essere il Libro, totale e perfetto, perché nella "scintillation" dei caratteri l'universo si ripete, ma, a cuore del poema, esistono anche i principi del Nulla.

Bufalino nutrì sempre profondo rispetto per la ricerca e il dolore del grande poeta francese; in una delle ultime poesie, *Versi di Capodanno*, l'omaggio è esplicito: "Eppure nella tombola arcana del Possibile / fra i dadi e il caso la partita è aperta". Ed è ricorrente l'immagine dell'Orsa tra i versi dello scrittore comisano: "E la lettiga che va nella notte / tutta pennacchi, tutta burrasca, / più valorosa del carro dell'Orsa" (*Un'invidia*); "...fuoco d'inverno che sventi l'obliqua / nube di notte dove abita l'Orsa" (*Progetto di Iode*); "Fanciulle allibite sull'acque / mi portarono l'Orsa Maggiore" (*Aneddoto*); "...per cantare la tua faccia / ai compagni di veglia, alle Orse / che vanno e vengono in corsa" (*Vedetta notturna*). Si vedrà meglio più avanti su

quale scissione e frattura avverrà questo rapporto. Ma in un passaggio contenuto nelle *Cere perse*, Bufalino mostrò di avere capito più di tanti le ragioni terribili e adorabili della poesia di Stéphane Mallarmé: "'Ptyx", la conchiglia mallarmeana, abolito gingillo d'inermité sonora... O se fosse questo, la rima: un giocattolo dove si ascolta l'inesistenza del mare?" (24)

Due sonetti del 1887 colpirono particolarmente Bufalino, a giudicare dall'invadenza delle note: il dilemma era quello di sempre, "la delusione nel cuore della realtà, la parentesi che vive ai margini stessi di ogni nostra figura". (25) Ecco il primo:

Tout Orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée,
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir!
La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée
Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir.
Affres du passé nécessaires
Agrippant comme avec des serres
Le sépulcre de désaveu,
Sous un marbre lourd qu'elle isole
Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console.

Nell'alto della pagina, Bufalino cerca di tirare le somme: "In una stanza piena di trofei la luce del tramonto fuma come una torcia / spenta dalla morte (orgoglio del poeta è spento da un gelo di morte). Il freddo invade ogni cosa. / Ecco ciò che aspetta l'erede. Solo un riflesso di luce / una console con sopra un marmo che sembra isolato da / quel barlume e simile a un sepolcro. I ricordi arti/gliano quel sepolcro; segni di un fallimento, d'una delusione. / L'erede: il poeta che trova gelido il mondo, quando la / sua ispirazione s'è spenta."

Non mi sembra necessaria l'identificazione del poeta con l'erede, ma dipende certo dal modo in cui Bufalino intende il termine "Orgueil", chiarito nella nota a lato della prima strofa, a metà strada tra la traduzione e il commento: "Ogni gloria umana, / torcia spenta in un sussulto/ d'aria, se ne

va in fumo, / senza che il suo fuoco / che sembrava immortale, / possa differire e vincere / l'abbandono, l'oblio (della sera)". Lo stesso concetto è ribadito in calce, dove Bufalino scrive: "Tema: ca-ducità d'ogni gloria umana, l'oblio segue l'eroe nella tomba. / e anche: fallimento d'ogni creazione, / amarezza e vuoto nell'anima del poeta dopo l'effimera / ebrezza che dà l'ispirazione." Credo che la sua interpretazione si sia fermata troppo presto, pur cogliendo il carattere effimero dell'Orgueil. Ma Bénichou ci informa che "Orgueil est une métaphore courante du triomphe et de la force; soir, du déclin";⁽²⁶⁾ se stabiliamo che "du soir" è il complemento oggetto di "fume-t-il" ("du", articolo partitivo), allora "il suffit d'admettre que le soir, grammaticalement le combustible (comme le tabac quand on le fume), est, pour le sens, la fumée qui s'en exhale".⁽²⁷⁾ Ogni Orgueil esala dunque della decadenza. Il resto della strofa scaturisce da questa frase: "torche" è apposizione di Orgueil, ed anche "bouffée", "sbuffo, soffio", "doit être entendue comme bouffée d'orgueil"⁽²⁸⁾ (il nostro "impeto d'orgoglio"). Ma questo "bouffée", che si racconta "immortelle", non riesce a "vincere l'abbandono". Mallarmé sta parlando, in termini negativi, dell'anima ("soffio", nella sua etimologia): "cette âme prétendue ne saurait prolonger son existence au-delà de la mort: elle ne peut surseoir à l'abandon, nom pathétique de ce par quoi finit toute vie".⁽²⁹⁾

Orgueil non indica allora la gloria poetica, e neanche la gloria umana in generale, ma la reazione senz'armi degli uomini al Nulla che dilaga, "l'immortelle bouffée de l'orgueil humain étant ce souffle qu'on prétend impérissable, l'âme en un mot que l'homme s'attribue".⁽³⁰⁾

Lo scetticismo di Mallarmé risaltava in un componimento precedente, il *Toast funèbre*, dedicato a Gautier:

(...) Magnifique, total et solitaire, tel
Tremble de s'exhaler le faux orgueil des
hommes.
Cette foule hagarde! Elle annonce: Nous
sommes

La triste opacité de nos spectres futurs. (...)

Sembra una delucidazione per *Tout orgueil*. Proprio all'indirizzo del passo qui riportato, Bufalino commenta: "Il falso orgoglio umano ha paura di diventare, / morendo, magnifico, totale e solitario nulla-Cerca / quindi di sfuggire al nulla con la tomba.", e all'altezza di "Cette foule hagarde!", un urlo di dolore tra i ghiacci della poesia mallarmea, annota tra parentesi e a caratteri minuti, ma impietosamente: "(credula nella / immortalità / dell'anima)". Condividendo così un segreto semplice, "il senso di magia minore"⁽³¹⁾ che osserva gli eventi da una stanza lontana.

Ritornando al sonetto, la seconda quartina è sciolta così da Bufalino: "La stanza da sempre / attribuita all'erede maschio, / s'egli, risuscitato, ritornasse / in essa gli apparirebbe / fredda e abbandonata / dal fuoco e dai tanti / ricchi trofei d'un tempo". Mallarmé ci fa le smorfie, se è vero che "les défunts, traditionnellement, « reviennent »; ils ne « surviennent » pas comme font les vivants, et on ne les croit pas obligés d'emprunter les couloirs pour nous visiter".⁽³²⁾

Ma è nelle due terzine finali che il poeta trova un movimento giusto per denunciare lo scarto, la vecchiaia di ogni immagine nella rissa delle associazioni. Bufalino le descrive in un sorso unico: "Solo risplende nella / stanza il piede / dorato di una "console" / sotto il massiccio / ripiano di marmo / che esso piede isola, / come un simbolico sarcofago / che racchiude la gloria estinta / di quel luogo, e a cui il piede si artiglia e si lega con / supporti dentati che sono l'inevitabile doloroso rapporto col / passato." E ben coglie così un dettaglio visivo che facilmente poteva essere trascinato in un campo metaforico dai termini astratti che lo precedono: le "serres" indicano in effetti i denti d'attacco della "console" al tavolo di marmo ch'essa sorregge "ed isola". Le angosce inevitabili del passato ("Affres".) sono risvegliate da un riflesso improvviso della console, l'unico fuoco della camera (se l'erede tornasse,

la troverebbe fredda...). Per Béni-chou, quel bagliore sotto il marmo porta addirittura alla mente la visione di una mano che si aggrappa alla lapide, opponendosi alla fatalità della morte, che per Mallarmé ha l'ultima parola (va in fumo, l'“immortelle bouffée”...).

“...ne s'allume pas d'autre feu que...” : va rintracciata in questa costruzione la sostanza della poesia, che prima ancora d'essere una negazione dell'anima attraverso simboli, è la negazione del fuoco, o meglio la sua affermazione come assenza; un lampo tra i mobili lo ha ricordato, ma sappiamo che non c'è: l'altrove delle cose ha suscitato l'altrove dei nomi.

Il sonetto successivo rende conto ancora meglio di questa sensazione:

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt.
Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, sylphe de ce froid plafond !
Le pur vase d'aucun breu-vage
Que l'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,
Naïf baiser des plus funèbres!
À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres

Così scrive Bufalino: “Un vaso (o lampadario) slanciato s'interrompe spezzato come uno / stelo cui manchi il fiore. Proteso nella sua leggerezza, / doloroso in quell'annuncio di fioritura, il collo ignoto si / interrompe. Privo d'acqua, vedovo di quella sposa ideale / che è il fiore, agonizza eppure è là, carne ingenua e / funebre bacio. Non muore se non per annunciare / una rosa nella tenebra.”

E tocca il segno. Un oggetto concreto, presente, è ignorato per la mancanza del fiore: è quindi un vaso “interrotto”, povero di se stesso, poiché “vedovo di quella sposa ideale”. Questa è una definizione perfetta, perché non si parla di un fiore come di un altro, stelo petali odore, ma del Fiore senza

il quale non potremmo pensarne nessuno. E tornano in mente quelle parole famose di Mallarmé: “Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée meme et suave, l'absente de tous bouquets.”⁽³³⁾ Per il fatto stesso d'essersi interrotto, il vaso acquisisce un valore spirituale (Béni-chou): diventa “le pur vase d'aucun breu-vage”, non contiene altro che il suo vuoto. E Bufalino commenta a lato delle terzine: “Il puro vaso / muore di non / contenere alcuna altra / bevanda che non sia l'inconsolabile/ assenza di una rosa, ma tuttavia / non si rassegna all'idea di non / spirare alcun profumo e si / protende, come verso un funebre bacio, ad annunciare nel buio / l'assente rosa.”

Sta tutto nello sforzo del collo di un vaso il paradosso della poetica di Mallarmé: il pensiero che voleva appropriarsi delle essenze, non disponeva (perché non accettava) di una metafisica che di quelle essenze si facesse garante. Restava solo lo scandalo, e poi il sogno tenue, l'inchiesta “che non ha nulla a che fare con la prima voce della certezza mentre ha appena i limiti della speranza sentimentale”,⁽³⁴⁾ come può esserlo la visione improvvisa di una rosa nel buio.

Gesualdo Bufalino commentò a lato anche i versi con i quali Mallarmé, nei consueti modi sfuggenti ed evocativi, raffigurò la figlia Geneviève:

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,

Garder mon aile dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier recule
L'horizon délicatement.

Vertige! voici que frissonne

L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couleur du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli!

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

Dopo la morte del figlio minore, il piccolo Anatole, la dedica alla signorina Mallarmé assume qui la tenerezza malinconica di un risarcimento. Questo componimento è un cadeau di papà, una collana di immagini che si sciolgono alla luce. Bufalino le scandisce, seguendo alla lettera le indicazioni di de Nardis. [\(35\)](#)

Accanto alla prima strofa leggiamo: "Il battito sommuove l'aria / che si spande in cerchi / concentrici, allontanando / l'orizzonte". L'orizzonte che arretra per l'aria di un ventaglio rende già da solo memorabile questa poesia. Ma l'orizzonte è una linea, quindi il poeta potrebbe intendere al tempo stesso la linea della bocca; "l'espace qui frissonne" è forse il viso irritato dalla frescura; il movimento riflesso della labbra è quindi interpretato da Mallarmé come un bacio, che è, appunto, "fou de naître pour personne".

La libertà trattenuta del ventaglio, e la leggerezza del movimento, sono suggerite in un gioco di coppie oppostive: le je "plonge", ma una vertigine suivra; "garder mon aile"; "coup prisonnier"; "vol fermé"; "jaillir" e "s'apaiser".

Alla quarta strofa, Bufalino annota così: "Il ventaglio, aperto, si / posa sulla bocca della / fanciulla, raccoglie il / riso di lei nell'una e / plurima piega del / fondo". Le pieghe uniformi sono naturalmente quelle che consentono la chiusura del ventaglio, ma anche le piccole pieghe agli angoli della bocca. Il riso è sepolto, perché si nasconde agli sguardi.

Infine, a lato dell'ultima strofa: "Poi si chiude, divenuto / ormai scettro, simbolo / d'autorità, sulle rosee / rive del cielo". Il ventaglio richiuso ci ricorda uno scettro, ma le "rivages roses" potrebbero essere anche le labbra della fanciulla. I colori

sono crepuscolari e sereni, nel giardino di Valvins.

Ma quel "blanc vol" permette di rileggere la poesia secondo una nuova prospettiva. "Vol" è una syllepse, cioè una parola che ha un solo significante, ma due sensi differenti: può significare infatti "volo", ma anche "furto". La scrittura per Mallarmé è dunque uguale ad un crimine, e in questo caso ruba la bocca ed il ventaglio, li rende leggeri rispetto alla realtà, e li nasconde nella pagina. "Subtil", al verso 3, è un'eco di "subtiliser", che significa ancora "voler". Il "grand baiser" è allora "fou de n'être": non esiste, perché è soltanto scritto. Al terz'ultimo verso, un movimento sintattico faticoso ("...ce l'est..."), si spiega nei termini della panoramase, cioè della corrispondenza sonora imperfetta: "ce l'est" è prossimo a "scellé", "chiuso, sigillato". Ma abbiamo esattamente lo stesso suono (omofonia) con "celé", "celato, nascosto", tra i versi, come detto.

"Le cygne", "il cigno", è un'immagine tipica in Mallarmé: in un sonetto famoso, il cigno è preso tra i ghiacci, ma cerca di liberarsi scuotendo le ali. Così il poeta permette al ventaglio e alla bocca, pesanti nella loro realtà, di fuggire, involarsi, attraverso la scrittura: "le cygne" è diventato "le signe", il segno grafico sul foglio.

Diventa inevitabile l'analogia tra il ventaglio ed il Libro, aperti e chiusi per mezzo "de l'unanime pli"; "aile", che indica facilmente il ventaglio, è anche la piuma dello scrittore, secondo un rapporto metonimico; il "vol" è "blanc": levando il più possibile, Mallarmé arriverà alla pagina bianca.

Per il verso finale, Mallarmé parte dall'espressione "briller de mille feux", "brillare di mille scintillii": lo stesso splendore in frantumi di una costellazione, e di tutto ciò che brillando attira lo sguardo. E forza alla lettura.

Il sentimento dello scacco di ogni scrittura si fa però intenso in un'altra poesia: *Petit air*.

Quelconque une solitude
Sans le cygne ni le quai

Mire sa désuétude
Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
Haute à ne la pas toucher
Dont maint ciel se bariole
Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
Comme de blanc linge ôté
Tel fugace oiseau si plonge
Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
Ta jubilation nue.

Le je ha abdicato, rinunciato, è rimasto senza le cygne-signe e le quai ("la riva", ed il margine della pagina...). La "désuétude" è quindi l'abbandono in cui è caduta la piuma del poeta. L'immagine degli "ors de coucher" indica il sole che scompare all'orizzonte, e la perdita di ogni punto di riferimento. Mallarmé riattualizza l'espressione "blanc comme un linge", "bianco come un lino": "le blanc linge" è la pagina vuota, dopo che l'autore ha tolto troppo. La gloriole è infatti così alta da non poterla più toccare: "haute" suona come le persone singolari del presente del verbo "ôter", "togliere". L'unica esultanza possibile è "à côté", di lato ("langoureusement longe" ci dà il senso della continuità sul bordo), mentre un "fugace oiseau" (la piuma, le cygne-signe...) affonda (si nasconde) e il poeta lo perde. La "jubilation" è soltanto "nue", senza parole, in anticipo sulla delusione della scrittura. Infatti, possiamo leggere il titolo "petit taire", un piccolo tacere.

Ma la poesia adombra una figura di bagnante, che non è sfuggita a de Nardis, e Bufalino può così segnare: "3 movimenti: 1) bagnante che s'immerge nell'onda, / confondendosi, felice della sua nudità 2) l'uccello / bianco che scivola lungo la riva 3) l'indumento / femminile buttato via prima del tuffo". Lo sguardo abdica allora per pudore, dal momento che la bagnante è nuda. La prima parte è quasi un'esitazione ad appropriarsi dell'immagine inedita: combinando "quai" et "solitude", otteniamo "quiétude", e quindi la suggestione di

un "Qu'es-tu?". La bagnante appare e scompare, la sintassi ardua di Mallarmé la confonde nell'onda: "Tel oiseau" significa "un certain oiseau", ma anche "comme un oiseau", e in quel caso il termine di paragone può essere le toi, o la jubilation; "devenue" si accorda a "exultatrice", o ancora a "jubilation"?; qual è il soggetto di "longe", l'oiseau, le ciel o le toi?. Siamo davvero nel dominio di Mallarmé: l'immagine si è volatilizzata negli effetti.

Ma vediamo invece come lo stesso personaggio, in una poesia di Bufalino, viene restituito alla materialità del vissuto. Il titolo è proprio *Bagnante*, e comincia così:

L'aria tutta verde di spine
ti s'attorciglia all'alluce,

L'alluce è un dettaglio fisico impoetico, e proprio per questo va in risalto.

ma un'ombra
che rapisci allo scoglio deforme
basta al placido arco del tuo volo
e da noi ti divide.

È la descrizione del tuffo plastico della bagnante.

Io non so che soggiorni e meraviglie
laggiù la tua ventura ti riserbi:

Sta nuotando sotto, non vista dal poeta
sullo scoglio.

sommersa origli sul tuo capo il tempo
come un richiamo di caccia lontana,

I rumori esterni sono felpati dall'acqua.

e il cielo fra le tue braccia
è un cumulo di rose che lentamente frana.

I raggi del sole entrano nell'acqua e si spezzano.

Duole la luce quando mi ritorni,

Quando ritorni da me. La bagnante è rimmersa, e la luce fa male perché gli occhi non sono già più abituati.

come dietro una nuvola mi guardi,

Ancora l'effetto della luce, o la nuvola dei capelli bagnati sulla fronte.

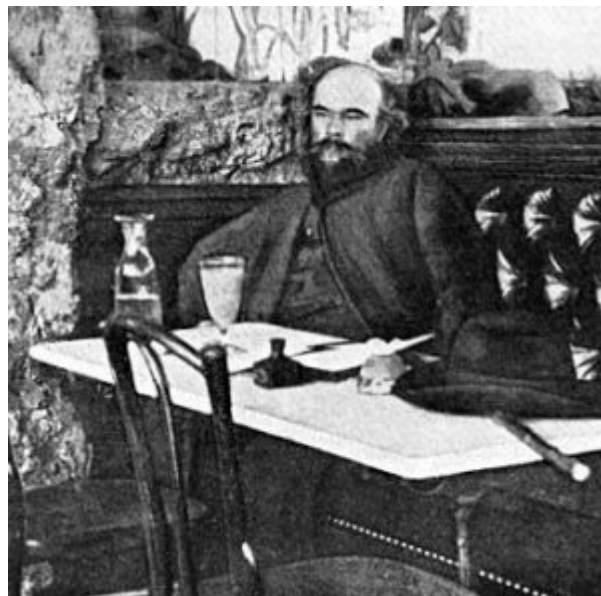
sottovoce pronunzi le tue buie
parole d'emissaria sulla terra.

L'azione procede; gli oggetti sono facilmente recuperabili. È chiaro su quale differenza di peso viaggiano i due discorsi poetici: le distese rarefatte di Mallarmé non conoscono l'ingombro delle presenze fortemente voluto da Bufalino, la sua dittatura infantile sul mondo. Il giocatore di dadi, invece, aveva bisogno ad ogni fermata di trovare giustificazione al proprio canto: nel famoso *Après-midi* il fauno, intorpidito dalla calura estiva, non sa se credere all'esistenza delle ninfe, il cui incarnato leggero ancora volteggia nell'aria. E, prima di continuare il monologo, blocca il respiro per dirsi: "Réfléchissons...". Si conta tutta in quell'esitazione, l'infelicità sofisticata di Stéphane Mallarmé.

E leggiamo un rispettoso prendere le distanze, in quella poesia di Bufalino dal titolo: *Pomeriggio di un fauno minore*. Minore è il progetto, così la disponibilità al rischio; il fauno appare più malizioso, le quattro strofette hanno una cadenza scherzosa. Ma nel finale si raccolgono insieme l'apprensione dei congedi, e la grandezza di certe rinunce: la poesia ritorna alla temperatura degli uomini, che non è quella delle stelle.

(...) ecco ti volti, già t'armi,
altera come la morte,
muta t'avanzi, mi porti
dove non posso salvarmi.

BUFALINO E VERLAINE: DISTANTI POCCHI PASSI



In un ritratto famoso, uno degli ultimi, Paul Verlaine è rimasto inconfondibile: occhi selvatici e sconfitti, avvolto nella propria barba, una bottiglia a metà sul tavolo d'un caffè parigino. Ormai lontane le tempeste dell' "angelo veggente",⁽³⁶⁾ Arthur Rimbaud era già un ricordo: l'amicizia torbida e difficile, i due anni vagabondi per il Belgio e l'Inghilterra, e il colpo che Verlaine gli sparò contro, presentando l'abbandono. Forse gli eccessi di quell'adolescente feroce non hanno giovato alla visibilità critica del *pauvre lelian*: le mezze tinte verlainiane non potevano gareggiare coi colori accecanti del giovane alchimista, le sue grida nell'abisso... E dall'altra parte c'era Mallarmé, il poeta delle teologie impossibili. Commovente e querulo, eroico ed ipocondriaco, "ospite intermittente ma recidivo di ospedali e prigioni",⁽³⁷⁾ furibondo e patetico nei confronti della "Signora topo", la sua squallida mogliettina borghese; Verlaine sconta ancora oggi la propria incapacità a prendere posizione, "la mancanza d'un nucleo ideologico che non fosse l'equivoco e morbido cattolicesimo",⁽³⁸⁾ i rischi della chiarezza, che apparentemente non lascia solchi dietro di sé. Il mistero semplice dei suoi versi è stato spesso deriso (Croce su tutti), non accantonato: un'eco di grazia naturale, di

melodia senza pari è la persistenza nelle nostre camere dell'opera di Verlaine.

Immaginario barocco in Bufalino e Verlaine

In poche pagine pregiate, raccolte nel volume *Saldi d'autunno* sotto il titolo *Verlaine secondo Carlina*, Bufalino si è posto lo stesso problema, operando la piena riabilitazione del *pauvre lelian* a partire “da un fascicolo magro di 22 liriche appena”:⁽³⁹⁾ le *Fêtes galantes*, “un libretto di piena eccellenza, se è vero che eccellente è chi, nel dar battesimo a un nuovo come, insegna stati d'animo già confusamente maturi nella coscienza collettiva e ansiosi di trovare sbocco e sanzione”.⁽⁴⁰⁾ È forse la sua opera più nota, grazie anche a Claude Debussy, che la fece scorrere sul pentagramma; il titolo deriva direttamente dal libro di Charles Blanc, *Les Peintres de fêtes galantes*, e gli autori di quelle tele brillanti non potevano trovare miglior riscontro letterario. Il reame di Verlaine è lo stesso di Watteau, Lancret, Fragonard: tra stagni lenti e getti di fontane, naiadi di gesso e altalene in festa, un popolo di dame e cavalieri inventa l'amore senza strappi o lacerazioni, fatto solo di vezzi e languori, giochi innocui e sensuali. Non è il Settecento della Ragione già pronta alle barricate, nota perfettamente Bufalino, ma l'altro, quello dei parchi, delle siepi alte, tra cui scorgere improvvisa una cocca di parasole... E poi ridenti pance di mandolino, scimmie in broccato, imbarchi favolosi per Citera... E insistente, nell'aria ferma, una nota falsa, il presagio che di ogni festa intuisce la conclusione: vedremo poco a poco come questo vetro terso possa appannarsi al primo fiato. Per il momento, crediamo ancora a quelle apparenze.

Le poesie non sono nate direttamente dallo stimolo visivo dei quadri, ma da pagine vibranti sull'arte del Settecento, in particolare quelle dei fratelli Goncourt: se prendiamo Watteau, sul tema certo l'artista più influente, scopriamo che la pubblicazione delle *Fêtes* nel 1869 precede di un anno la

sua prima esposizione ufficiale al Louvre. Il poeta delle feste galanti ne aveva dunque intravisto il pittore solo dietro le tende di un commento, ma era riuscito comunque a trovare una forte affinità d'intenti, in particolare col Watteau notturno, malinconico, che bagna il mondo nei chiari di luna, e aizza gli uomini alla danza.

Alcune note della Pléiade certificano queste sensazioni, avvicinando ancora le due esperienze artistiche: in un componimento esemplare, *Clair de lune*, il primo verso della terza strofa, “Au calme clair de lune triste et beau”, nel manoscritto recitava così: “Au calme clair de lune de Watteau”;⁽⁴¹⁾ la lirica intitolata *Sur l'herbe* è indicata come un “souvenir possible de l'*Ile enchantée* de Watteau, tableau ainsi évoqué par les Goncourt: “Au bord d'une eau morte et rayonnante et se perdant sous les arbres transpercés d'un soleil couchant, des hommes et des femmes sont assis sur l'herbe””.⁽⁴²⁾

Continuando a cercare tra le variazioni di Verlaine, si scopre che nella poesia *Fantoches* Scaramouche e Pulcinella in origine “gesticulent, noirs sous la lune”, mentre l'edizione ufficiale ci consegna “sur la lune”, con un colpo di genio del poeta, che lascia le due figure d'ombra stagliate contro la luna piena in posizione di fondatale.

Saranno forse le impressioni notturne, ma non è già più né sereno né rassicurante il mondo evocato da Verlaine e Watteau: d'altra parte, quel “kitsch raffinato e coltissimo, in cui le figure umane non hanno consistenza al di là del gesto”,⁽⁴³⁾ nascondeva sotto coltri di zucchero veleni impensabili. Ridotti al solo gesto, come marionette. Non è un caso che le figure che piroettano e corteggiano si chiamino come “les personnages conventionnels de la Préciosité, les Chloris, les Églé, les Tircis et les Aminte, Damis et Clitandre, les cruelles Clymène”;⁽⁴⁴⁾ e come i protagonisti della Commedia dell'Arte, Scaramuccia e Pulcinella, Pierrot e Cassandro, Arlecchino... Le dinamiche della pastorale del '600 sono restaurate in pieno: è falso non soltanto il paesaggio (“non si tratta di

campagne autentiche (...), ma di un sogno di cittadini e letterati”),⁽⁴⁵⁾ ma soprattutto gli affetti in campo, la saga dei sentimenti (“niente è più mascherato di quei cuori semplici; (...) le vesti o i veli formano i corpi, le maschere si confondono con i volti”).⁽⁴⁶⁾ La fuga e l’inseguimento, l’incontro e il distacco non modificano quei personaggi, il cui “essere coglie se stesso solo nel riflesso fuggevole delle sue apparenze”,⁽⁴⁷⁾ impegnati a “costruire se stessi come uno scenario”.⁽⁴⁸⁾ Le implicazioni terribili di quest’ultima frase dovrebbero essere chiare: la spinta ed il commento alla vita hanno sostituito la vita stessa, come se alle nostre spalle uno specchio animasse il fondo di un corridoio. L’ironia (dal greco “eironeia”, “finzione”), stabilendo una distanza tra noi e il mondo, ci rende spettatori anche delle nostre vicende.

È significativo che la matita di Bufalino abbia sottolineato un glossario a commento de *La chanson des ingénues*, uno dei *Poèmes saturniens*; la didascalia precisa così: “Les Richelieux, les Caussades et / les chevaliers Faublas sono le gale, i / cappelli e i costumi settecenteschi dei cavalieri / galanti, dei quali l’eleganza costituiva la / persona stessa (il poeta lo dice con sineddocoche)”.⁽⁴⁹⁾ La persona non è altro che il suo costume, in un misto di fasto e gelo.

In un’altra edizione delle poesie di Verlaine, quella Newton, nella traduzione di Renato Minore, una piega alla pagina di *Mandoline* dimostra l’interesse di Bufalino per questa poesia; siamo di nuovo tra le *Fêtes galantes*: un’altra nota della Pléiade ci informa che il titolo originale era *Trumeau*,⁽⁵⁰⁾ che in francese può significare “panneau de glace au-dessus d’une cheminée”: specchio.

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Échangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.
C’est Tircis et c’est Aminte,
Et c’est l’éternel Clitandre,
Et c’est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.
Leurs courtes vestes de soie,

Leurs longues robes à queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues
Tourbillonnent dans l’extase
D’une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

Le note del mandolino accompagnano il gioco della seduzione; l’allegria della brigata sembrerebbe coinvolgere anche gli elementi della natura, realizzando il sogno di armonia tra interno ed esterno (paysage-état d’âme). Ma alcune esagerazioni accendono il sospetto della parodia: l’uso eccessivo e impoetico del presentativo “c’est”; la scelta di personaggi stereotipati, come il molieriano Clitandre; la connotazione peggiorativa di certi termini, come l’aggettivo “fade”, “insulso”, o il verbo “jaser”, fare discorsi senza senso, per il solo gusto di parlare; la natura è artificiosa, di cartapesta (“...une lune rose et grise...”); l’unico tempo verbale consentito è il presente della danza (“...Cruelle A fait...”, in una versione antica): nel *tourbillon* della festa, ogni naturalezza è diventata impossibile.

In *Clair de lune*, maschere e bergamasche sembrano “quasi tristes”, proprio perché travestite; cantano in un tono poco adatto (“...sur le mode mineur...”) “l’amour vainquer” (è solo recita: vain coeur): “ils n’ont pas l’air de croire à leur bonheur”, la loro felicità è imposta dall’esterno.

Verlaine recupera molti aspetti significativi dell’immaginario barocco: nel teatro del ’600 “la rappresentazione interna è la forma propriamente teatrale dello sdoppiamento (...). Gli spettatori della sala vedono sul palcoscenico una sala teatrale e, in questa seconda sala, degli attori che sono anche spettatori, i quali guardano altri attori. L’attore si trova così proiettato fuori dal proprio ruolo e vede se stesso recitare, così come lo spettatore vede se stesso guardare”.⁽⁵¹⁾ Questo gioco di specchi scompagina i ruoli, realtà e illusione si confondono, e l’eroe precipita nell’incertezza, “in una oscillazione tra maschera e volto, tra se stesso e se stesso”.⁽⁵²⁾ L’imperativo estetico era partito dalle arti figura-

tive, dove si assisteva ad un “rovesciamento della relazione scenario-funzione: invece di adattarsi rigorosamente alla struttura e di impegnarsi a mettere in valore le verità organiche, lo scenario si libera e comincia d'improvviso a vivere autonomamente”:⁽⁵³⁾ l'esteriorità dilagante parte dalla struttura, per poi dimenticarla. La stessa energia che complicava nel lusso la facciata delle chiese, imponeva la nascita della nuova morale: “I teorici dell'*honnêteté* costruiscono l'uomo come un edificio barocco: le virtù apparenti prevalgono sulle virtù interiori; tutte le forme di messinscena morale sono raccomandate o anche esaltate; l'apparire prevale sull'essere, che ne è soltanto il supporto o il pretesto”.⁽⁵⁴⁾ Ma l'uomo dell'ostentazione e del travestimento, che vedeva nell'apparenza perfino una virtù cardinale, era un prodotto voluto, il frutto sicuro della coscienza di quel tempo. Il problema sarebbe sorto lontano dall'ombrello tutelare costituito dai comandamenti di un'epoca “che, più di ogni altra, ha detto e creduto che il mondo è un teatro e la vita una commedia in cui occorre recitare un ruolo”:⁽⁵⁵⁾ quel complesso di modelli, senza più garanzie che lo trascendevano, avrebbe assunto in seguito i colori foschi del disagio, e della malattia.

Nell'ultima *féte galante*, l'inganno delle maschere si conclude nella perfetta verosimiglianza coi volti, nella “terribile verità della finzione, della recita continuamente protratta”.⁽⁵⁶⁾ La poesia s'intitola *Colloque sentimental*: è il Verlaine migliore, quello della malinconia dei parchi, e dei sorrisi amari.

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.

- Te souvient-il de notre extase ancienne?

- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne?

- Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois-tu mon âme en rêve? – Non.

- Ah! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignons nos bouches! – C'est possible.

- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!
- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles.”

Le due figure sono pallide ed inconsistenti (“forme”, e addirittura “spectres”): i loro occhi sono morti, come gli occhi dipinti delle marionette; le loro labbra sono molli, come fuse da un calore d'officina. Ogni momento del colloquio ridicolizza le regole della comunicazione: nel quarto distico, si risponde a una domanda con un'altra domanda che la riprende; dopo, l'interrogativo retorico degli amanti, che non vuole altra risposta che “Sì”, viene deluso; nel sesto distico, un ricordo certamente condiviso diventa solamente una possibilità; l'ultimo scambio di battute è retorico ed eccessivo, un tripudio di trombe...

Questa poesia va letta in quanto sigillo alle *Fêtes galantes*: la predisposizione al copione dei personaggi della raccolta non consente loro, se pure ormai lontani dai fari dell'esibizione (“...la nuit seule...”), nessuno sguardo asciutto su se stessi. Il momento più difficile per le maschere è quando le tende vengono accostate.

Questa ossessione ritornerà molti anni dopo in Verlaine, che descriverà il penoso disfacimento di un Pierrot non più lunare: “(...) Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte, / d'un linceul, et sa bouche est béante, de sorte / Qu'il semble hurler sous les morsures du ver. / Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore / Et la farine rend plus effroyable encore / Sa face exsangue au nez pointu de moribond” (*Pierrot*). È forte la rassomiglianza con alcuni versi di Bufalino; il titolo è *Inerzie*, e rende alla perfezione il senso

della fine di un meccanismo: “Con occhi all’aria, orecchie di cera, / impietrito lungo il viale, / c’è un popolo di marionette; / la mosca che volava non vola più. / Peli, unghie, licheni, hanno smesso di germogliare, / dal labbro della statua pende fiacca una goccia, / la meridiana sull’intonaco / scambia mezzogiorno per mezzanotte. / S’è fermato un cuore”.

La mosca ha volato, peli ed unghie germogliavano: la miseria delle cose, rigide, inanimate, ha tratti che risalgono alla passione dei viventi, ma vale anche il rapporto inverso, che produce il dramma. Abbiamo visto su quale separazione tra essere e apparire avviene ogni rappresentazione, che è sempre rappresentazione (e proliferazione) di sé: il termine latino “persona” indicava in origine la maschera portata dagli attori, più tardi il personaggio interpretato, mai l’interprete. Ne *Il Guerrin meschino*, il monologo del puparo si conclude a sorpresa: “Morendo io, muore anche lui”, / risposi e lo staccai dal muro, / gli ruppi con due dita la noce del collo. / “Che fa, non l’avevate capito? / Sono io, Guerrino il Meschino”. La violenza innamorata di questo congedo sancisce così la natura irrevocabile della creazione, che si fa visione incontrollata allo specchio, mentre l’identità in frantumi (tema fortemente barocco e moderno insieme) si perde in un brivido (“Come se noi fossimo più veri, dentro i nostri gusci di carne”). In *Cur? Cui?...*, Bufalino si sfoga, dopo aver trascritto per intero *Dedica, dopo molti anni*, una delle sue poesie più commosse:

Queste parole di un uomo dal cuore debole,
sorta di macchine o giochi per soffrire

di meno,

ad altri uomini dal cuore debole:

coscritti balbuzienti, spretati dagli

occhi miopi,

guitti fischiati, collegiali alla gogna,

re in esilio invecchiati a un tavolo di caffè,

che un giorno finalmente un sicario pietoso
aiuta dietro un muro, con un coltello...

Queste parole di un moribondo di provincia
a chiunque abbia scelto di somigliargli,
col viso contro i vetri, fisso a guardare

nell’orto

un albero di ciliegio teatralmente morire...

Queste parole scritte senza crederci,

e tuttavia piangendo,

a un me stesso bambino che uccisi o

che s’uccise,

ma che talora, una due volte l’anno,

non so come fiocamente rinasce

e torna a recitarsele da solo...

Per poco ancora, per qualche giorno

ancora:

finché giunga l’inverno nel suo mantello

d’ussaro

e il fuoco le consumi e le consegna alla

notte.

C’è tutto: “queste parole... sorta di macchine o giochi per soffrire di meno”... l’arte, dunque, come medicina e autoconsolazione; ma anche (“macchine”) come ingranaggio, artificio. E più in là: “queste parole scritte senza crederci” (ecco il dolo, la menzogna), “e tuttavia piangendo” (ecco lo strazio) “a un me stesso bambino” (ecco l’ossessione del monologo, della chiusura). L’opera serve a chi la scrive, prima che agli altri, è un gesto di autoterapia, un diario perpetuo destinato

alle fiamme: “finché giunga l’inverno...” (e quindi il silenzio, la cenere, la morte). In un’altra poesia, più in là, pag.9:

E l’angoscia si fa più scaltra...

Torna il dualismo fra pena e finzione, vita e letteratura. Un dualismo che l’autore soffre, al punto di invocare “un pianto senza specchi”, fuori d’ogni narcisismo o inganno o cipria di parole, e “un male senza libri”, vissuto e sofferto nella dimensione umana, fuori della letteratura. [\(57\)](#)

Un grido sommerso, che chiede di abitare nuovamente il vuoto dietro la maschera, dietro il muro di parole innalzato per proteggersi: perfino l’agonia di un albero è “teatralmente” percepita, in “un ammicco a Cecov e al suo *Il giardino dei ciliegi*”, [\(58\)](#) che ricorda molto da vicino un verso delle *Feste*, in cui “la lueur du soleil (...) nous parvient bleue et mourante à dessein”, [\(59\)](#) “apposta morente”, come esige lo spettacolo. Il male che accomuna Verlaine e

Bufalino è questo sovraccarico di letteratura, un gremio di rappresentazione che toglie sincerità, perché introduce il dubbio, all'apparizione dei sentimenti. La dimensione teatrale dell'esistenza, portata alle estreme conseguenze, annichilisce lo scatto del riconoscimento. E penso a quell'invocazione memorabile di Bufalino, che costituisce la sua *Preghiera di mezzogiorno*: "Ma è sempre un altro, è sempre un altro / che si lamenta in vece mia, / e l'angoscia si fa più scaltra / più volontaria la pazzia. / Datemi un male senza libri, / datemi un pianto senza specchi, / una croce che sopra mi vibri, / fatta solo di vento e di stecchi". L' "altro" è riflesso nell'acquamorta delle parole, ha gli scatti nervosi e innaturali del fantoccio. E scopriamo quanto sia difficile anche per Verlaine sfuggire al controcanto maligno del "già letto", al morso della parodia:

Le Chagrin qui me tue est ironique, et joint
Le sarcasme au supplice, et ne torture point
Franchement, mais picote avec un faux
sourire

Et transforme en spectacle amusant mon
martyre (...)

Il dolore è ironico, il martirio spettacolare. Questo componimento, *Jésuitisme*, è precedente alle *Feste galanti*, che avrebbero confuso nel carnevale il medesimo tormento, ma senza risolverlo, se quelle stesse maschere distilleranno "pleurs sans raisons" (da *En patinant*). Lo sfoggio diventerà sempre più volontario e dichiarato: neanche la pretesa *Sagesse* della raccolta omonima mancherà di attacchi del genere:

Écoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire,

sfruttando l'assonanza irripetibile in italiano tra il pianto ed il godimento, che adolcisce il paradosso. Anche *L'amaro miele* concederà qualche apertura sentimentale ("Udrò la legna d'ottobre / battere sopra le pietre, / come mill'anni addietro / l'abbiamo letto in un libro", da *Aegri*

ephemeris), ma si ritorna presto al grigiore della ripetizione, del teatro senza sorprese per chi lo fa ("e noi stanchi d'amarci e pieni di parole, / come chi recita la prima volta", da *Congedi*).

Ma nella vita messa in costume, trascinata sul palco, non può mancare l'evento degli eventi: la Morte imbellettata, mostrata in movimento, perché solo così può essere materia di spettacolo. E sono ancora semi della sensibilità barocca messi a maturare nel territorio della modernità: nel '600 si distingue "il teatro macabro, in cui viene presentato lo spettacolo dell'uomo lacerato e agonizzante tra le convulsioni che lo trasformano sotto il nostro sguardo. È stato osservato che, nella pittura, i martiri non sono morti, ma sul punto di morire, lottano di fronte a noi, ci invitano allo spettacolo dei loro tormenti. (...) È forse un caso se pittori come Tintoretto o Rubens scelgono nella crocifissione il momento in cui i carnefici innalzano la croce, in equilibrio instabile?"⁽⁶⁰⁾

Osservazioni analoghe sono proposte da Ernestina Pellegrini per la scrittura di Bufalino, a partire dal romanzo *Diceria dell'untore*, "dove è il processo infinito del morire e non la morte"⁽⁶¹⁾ al centro dell'attenzione, ma nell'arco di tutta l'opera "è la decomposizione della vita ad essere messa in scena":⁽⁶²⁾ "anche in una poesia dell'*Amaro miele*, *Stanza alla Rocca*, in cui il giovane scrittore compila l'*Inventario della mia morte*, scegliendo per se stesso il punto di vista dell'osservatore".⁽⁶³⁾ Ma è Bufalino stesso che in *Allegrezze di morte*, un brano delle *Cere perse*, celebra la comunione tra finzione e sofferenza, i suoi vibranti dolori di carta: "Così frequenti sono gli intrecci della morte con l'ironia, e così volentieri noi soffiando sulla faccia del niente per riscaldarlo col nostro fiato. Strano, però: le morti e le agonie della letteratura più alta, così di autori veri come di personaggi inventati, non cessano di mettermi soggezione e di mescolarsi con le occasioni di strazio privato. La morte di Ivan Il'ic e la morte di mio padre, chi sa distinguerle più? E quale ha concorso di più a costruire questa spicciola scienza di

morte, questo nucleo di solido nero che conservo dietro la fronte? Ancora una volta il vissuto e l'immaginario in fotogrammi appaiati aizzano un uguale rimorso, una indivisibile pena".⁽⁶⁴⁾ Tra il falso e il vero, il sangue e l'inchiostro non esistono più valli: l'enorme presenza del fittizio preme sull'esile famiglia del reale, e lo deforma. "(...) la mia vita (...) era teatro d'un maniaco dramma / che declamavo dinanzi a nessuno: / Io ripeteva a perdifiato un'eco, / Io era scritto su tutti gli specchi" (da *Brindisi al faro*): l'esistenza diventa teatro quando il racconto della vita sopravanza la vita stessa. E tra gli aforismi de *Il malpensante*, viene indicata ancora la letteratura come mandante di ogni colpevole simulazione, la sarta di tutti i nostri travestimenti: "Amava davanti allo specchio cavarsi la corona d'alloro e provarsene una di spine".⁽⁶⁵⁾ Quella corona di spine ci rimanda all' "immagine della morte sacrificale, passionale, della morte-supplizio di Cristo".⁽⁶⁶⁾ E facendo ingenuamente leva sulla devozione del proprio nome, Bufalino non ha esitato a "somiagliargli, come in una sorta di laica imitazione",⁽⁶⁷⁾ realizzando qui un'interferenza magnifica e scandalosa: "io magro Cristo ragazzo" (da *Gli amici in armi*); "O madre che conti i miei chiodi, / che sola vertigine e centro, / i colpi grandiosi riudi / dei miei calcagni nel ventre, / solleva lo scialle feroce / e fatti guardare la faccia; / ch'io senta sotto la croce / l'ululato delle tue braccia" (da *Didascalie per una visita medica*); "mio scabro Cristo chiodato, mio re, / in un angolo, matto come me" (da *Allegoria*); "Dunque è vano, Signore, somigliarti / nel nome, nella sorte, nella morte" (da *Altri versi scritti sul muro*). Niente di così scenografico, nella storia dell'Occidente, come quelle tre croci ritte sulla collina. E uno spirito docile, avvelenato dai fumi di un sempre aperto teatro, per tutta la vita l'avrebbe avuta negli occhi.

Anche questo tipo di disperazione sfrontata è funzionale al "giocare a morire" di Bufalino, che "si avvicina" ancora una

volta "al mondo dei sogni, dei macchinari illusionistici del teatro barocco".⁽⁶⁸⁾

"Nel duello fra la vita e la morte, fra la luce e il lutto, così intrecciati nella contraddittoria pluralità siciliana, prevale la nota leggera e barocca dell'estroversione, lo spazio posticcio dell'esibizione teatrale":⁽⁶⁹⁾ la luce è quella della ribalta, il lutto è sopra il palco, "essendo ricorrente da noi la connivenza tra scena e pena: come se chi soffre si ricordasse continuamente che sta recitando; e chi recita se ne scordasse per piangere lacrime vere".⁽⁷⁰⁾ Ma è sempre nel clima delle *Feste galanti* che Bufalino avrebbe trovato il sapore d'irrealtà che già gli impastava la bocca, nel dialogo aristocratico tra Tircis e Dori-mène (*Les Indolents*), intenti a programmare il proprio suicidio:

- Bah! malgré les destins jaloux,
Mourons ensemble, voulez-vous?
- La proposition est rare.

- Le rare est le bon. Donc mourons
Comme dans les Décamérons.
- Hi! Hi! Hi! quel amant bizarre!

I due amanti bizzarri, iperletterari, poche pagine più tardi, crollato il fondale pastorale, sarebbero diventati i due spettri del *Colloque sentimental*, distanti, spaesati. Verlaine fu un autore caro a Bufalino, perché patì come lui l'assenza di confine tra il sentimento e l'impostura. E Bufalino parlò per entrambi, citando quel dialogo di Grock col dottore, che nella leggerezza racconta la vertigine di chi abbandona la maschera, e non ritrova più il reale, troppo a lungo lasciato incustodito: "Mi guarisca, dottore, sono infelice", "Vada al circo a vedere Grock", "Non posso, Grock sono io"... Alas, poor Grock! Ahi, povero Gesualdo!"⁽⁷¹⁾

Per effetto dell'eccezione alla regola, la "e" muta di "masques" non si lega alla vocale successiva, ma forma sillaba a sé, perché marcata dalla -s del plurale. Nel segmento "charmant masques" troviamo inoltre due accenti consecutivi, caso raro.

"Quasi / triste" è un *enjambement* poco ortodosso, ma Verlaine gioca spesso a non fare corrispondere la logica della frase con la logica del verso.

Infine, in *Mandoline*, poesia che ho già trascritto, alla tradizionale alternanza tra rime femminili (parossitone, in -e muta) e maschili (ossitone), si sostituisce la presenza di sole rime femminili. Questa nuova disciplina della trasgressione sottraeva il verso alla monotonia dell'alexandrino impeccabile, rendendolo diversamente modulabile: "Verlaine est sans doute le moins classique de nos poètes en ce que plus que tout autre il mesure son vers selon un rythme de parole souvent très éloigné du rythme graphique; il réintroduit métriquement la voix dans la littérature".⁽⁷⁴⁾ Ma queste rivoluzioni in superficie, come sempre accade, coinvolgevano strettamente Sua Maestà il Senso, e proprio a questo legame tra la forma ed il contenuto sono interessate le note di Bufalino.

Nell'edizione Denti l'*Ars poétique* si spezza in due pagine: nella prima, che comprende le prime quattro strofe, Bufalino scrive in alto: "Le diamant du son / Suggestire non dire / L'oggetto si dissolve in vibrazione musicale", ed in basso ribadisce "Suggestire senza dire", esaltando insieme a Verlaine il valore di una poesia che non sventa i propri segreti, ma li lascia soltanto intravedere come "derrière des voiles", unendo l'incerto al preciso, perché la "svista", l'errore, se provocati ad arte, creano risonanze imprevedute, danno peso ed ombra alle parole. Bufalino certamente pensava anche a Montale (ma a sua volta Montale aveva Verlaine nelle orecchie...), che concepiva la sua lirica come un "frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli", ma la *Nuance* qui invocata ha un carattere che oltrepassa i bordi della pagina, e inonda anche gli altri campi arti-

stici (il miraggio romantico dell'Arte Totale...). E Bufalino elenca così altri esecutori, che fecero dell'allusione la cifra della propria espressione; aprendo la voce "Le Corrispondenze", nomina Rimbaud, il poeta veggente che colorò le vocali; Ghil, poeta simbolista belga, che a Rimbaud si ispirò; Monet, il grande impressionista; Scriabin, pianista russo; Whistler, pittore statunitense; Debussy, il compositore che di Verlaine fu anche interprete. E alla fine della seconda pagina, sente la necessità di dirlo ancora: "ELOQUENZA LETT. Questi / sono i nemici: la poesia che grida / dinanzi la poesia che sussurra". Il grido della poesia, che va evitato, è un grido di esattezza: la poesia che bisbiglia allarga il cerchio dell'evocazione.

Dalla quinta all'ottava strofa, Bufalino si diverte a costeggiare Verlaine e a giudicare, con un semplice "sì" o "no", i suoi precetti. Merita un "no" l'invito a fuggire la "pointe assassine", l'arguzia assassina, perché evidentemente, per Bufalino, non è mai tale. "Sì", invece, che va torto il collo all'eloquenza, espressione di grande successo nel Novecento. Ma la rima non si tocca, e allora due "no" consecutivi affiancano l'attacco di Verlaine. E in *Cere perse* Bufalino fa notare con verve geniale e risentita: "...la rima, siano sempre benedetti i suoi torti. E fu ingrato chi scrisse ch'è un gioiello da due soldi, stridulo e falso sotto la lima; né gli sarebbe venuto di scriverlo, se lima non avesse fatto rima con lima".⁽⁷⁵⁾ Infine, vuole il "sì" la penultima strofa, che domanda al verso d'involarsi, di fuggire, di liberarsi. Nel manoscritto compare "sous d'autres cieux",⁽⁷⁶⁾ sostituito poi da "vers d'autres cieux", che solo poteva dare slancio a quella musica che avrebbe sfiorato menta e timo e si sarebbe confusa tra le rughe del vento. E forse mi sbaglio, ma ho sempre creduto che gli derivasse da Verlaine, quel finale splendido in cui Bufalino scioglieva come un fumo la propria malinconia: "(...) e questa rosa che il gelo / del davanzale consuma, / e se ne perde il profumo / verso un inutile cielo" (*Pro memoria*). Ma la poesia paga più di quanto chiedo, se solo si è disposti a seguirne i

disegni leggeri. E dopo i morsi del gelo tra le astrazioni del giocatore di dadi, e le smorfie delle maschere in un teatro che a volte prende il sopravvento, Bufalino avrebbe potuto riconoscere il proprio destino positivo, schiudersi improvviso nel nome di quel poeta amico: Vers-laine, verso e lana, una poesia che nella poesia si riposa.

(c) **Andrea Accardi**

Note:

- 1) Gesualdo Bufalino, "In corpore vili", in *Come si scrive un romanzo*, a cura di Maria Teresa Serafini, Bompiani, 1996, pag. 3
- 2) *Ibid.*, pag. 6.
- 3) Leonardo Sciascia su *La Stampa*, 5 giugno 1982, poi in *Nuove Effemeridi*, n. 18, 1992, pag. 75.
- 4) G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, Atti del wordshow-seminario, 1988, pag. 40.
- 5) *Ibid.*, pag. 39.
- 6) *Ibid.*, pp. 53-54.
- 7) *Ibid.*, pag. 40.
- 8) G. Bufalino, intervista su *Nuove Effemeridi*, n. 18, pag. 20.
- 9) Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Éditions Gallimard, 1995, pag. 23.
- 10) P. Bénichou, op. cit., pag. 32.
- 11) Carlo Bo, *Mallarmé*, Rosa e Ballo, 1945, pag. 181 e seg.
- 12) Lettera a Cazalis, fine aprile 1866, *Correspondance*, pag. 207; ripresa in P. Bénichou, op. cit., pag. 33, che in nota completa: "L'autre "abîme" est celui de sa santé".
- 13) P. Bénichou, op. cit., pag. 37.
- 14) *Ibidem*, pag. 43.
- 15) Lettera a Cazalis, fine ottobre 1864, *Corr.*, pag. 137; ripresa in Paul Bénichou, op. cit., pag. 38.
- 16) C.Bo, op. cit., pag. 181 e seg.
- 17) Gardner Davies, in Luigi de Nardis, *L'ironia di Mallarmé*, Salvatore Sciascia Editore, 1962, pp. 52-53.
- 18) S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Henry Mondor et G. Jean-Aubry, 1945, pag. 382.
- 19) *Ibidem*, pag. 386.
- 20) C. Bo, op. cit., pag. 181 e seg.
- 21) *Corr.*, pag. 301, ripresa in P. Bénichou, op. cit., pag. 55.
- 22) L. de Nardis, op. cit., pag. 130.
- 23) P. Bénichou, op. cit., pag. 49.
- 24) G. Bufalino, *Opere*, Bompiani, 2001, pag. 848.
- 25) C. Bo, op. cit., pag. 181 e seg.
- 26) P. Bénichou, op. cit., pag. 362.
- 27) *Ibid.*, pag. 362.
- 28) *Ibid.*, pag. 363.

- 29) *Ibid.*, pag. 363.
- 30) *Ibid.*, pag. 363.
- 31) C. Bo, op. cit., pag. 181 e seg.
- 32) P. Bénichou, op. cit., pp. 363-364.
- 33) S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, cit., pag. 368.
- 34) C. Bo, op. cit., pag. 181 e seg.
- 35) *L'ironia di Mallarmé*, testo critico che Bufalino possedeva.
- 36) *Saldi d'autunno*, cit., pag. 156.
- 37) *Ibid.*, pag. 157.
- 38) *Ibid.*, pag. 156.
- 39) *Ibid.*, pag. 157.
- 40) *Ibid.*, pag. 157.
- 41) P. Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, texte établi et annoté par Y. G. Le Dantec, Nouvelle édition révisée par J. Borel, 1962, pag. 1087.
- 42) *Ibid.*, pag. 1087.
- 43) P. Verlaine, *Poesie*, Newton Compton, pag. 86.
- 44) P. Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, cit., pag. 104.
- 45) Jean Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia. Circe e il pavone*, Società editrice il Mulino, 1981, pag. 48.
- 46) *Ibid.*, pag. 48.
- 47) *Ibid.*, pag. 59.
- 48) *Ibid.*, pag. 228.
- 49) P. Verlaine, *Poesie*, a cura di Adelchi Baratono, Ed. Denti, 1946.
- 50) P. Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes*, cit., pag. 1089.
- 51) J. Rousset, op. cit., pag. 90.
- 52) *Ibid.*, pag. 90.
- 53) *Ibid.*, pag. 267.
- 54) *Ibid.*, pag. 268.
- 55) *Ibid.*, pag. 36.
- 56) P. Verlaine, *Poesie*, Newton Compton, pag. 22.
- 57) G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Ed. di "Agorà", 1989, pagg. 29-31.
- 58) *Ibid.*, pag. 46.
- 59) P. Verlaine, *Poesie*, Newton Compton, pp. 90-92.
- 60) J. Rousset, op. cit., pag. 143.
- 61) *Ernestina Pellegrini in Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, a cura di Nunzio Zago, Salarchi Immagini, 1998, pag.149.
- 62) *Ibid.*, pag. 150.
- 63) *Ibid.*, pag. 150.
- 64) G. Bufalino, *Opere*, cit., pag. 1016.
- 65) *Ibid.*, pag. 1043.
- 66) *Ernestina Pellegrini in Simile a un colombo viaggiatore*, cit., pag. 151.
- 67) *Cur? Cui?...*, cit., pag. 139.
- 68) *Pirandello e la narrativa siciliana del Novecento*, a cura di Enzo Lauretta, Palumbo, 1998, pag. 203.
- 69) *Ernestina Pellegrini in Simile a un colombo viaggiatore*, cit., pag. 156.
- 70) G. Bufalino in *Simile a un colombo viaggiato-*

re, cit., pag. 158.

[71](#)) G. Bufalino in *Gesualdo Bufalino*, cit., pag. 35.

[72](#)) Benoît de Cornulier, *Théorie du vers*, Éditions du Seuil, 1982, pag. 214.

[73](#)) *Oeuvres poétiques complètes*, cit., pag. 1088.

[74](#)) *Benoît de Cornulier*, cit., pag. 277.

[75](#)) G. Bufalino, *Opere*, cit., pag. 847.

[76](#)) *Oeuvres poétiques complètes*, cit., pag. 1149.

Giuliano Mesa (è passato un anno)

15 agosto 2012



Ricordiamo Giuliano Mesa, a un anno dalla scomparsa, nell'unica maniera possibile, proponendovi una selezione di suoi testi.

La Redazione

(dal primo de "I quattro quaderni – Zona 200o)

I
avere, era questo, dopo dire e ascoltare,
quasi nulla ma quello come per sempre.
parola dice che si ridice, si rifà il verso,
che se ripeti sai, che sai ripetere.

cose viste se le ripeti annoiano,
no, fanno il crescendo che assorda, ah.
(un controtempo, a rigore, non escluderebbe
la distrazione né, aggravato, l'attonito.)

aver anche questo, dunque, era il novero,
faceva già il suo corso, fa la sua parte qui.
(un tacco schiodato, un pane scotto, una
siringa,

un prima, un dopo, un tutto che si tiene.)

II

altro, e modo di comprenderlo, a furia.
cosa che una ne esclude, una ne sposta,
verso dove, un altro passato, andato altrove.

fa come se appena fosse, e fosse poi, per poi.
insieme moto e luogo, ma se esclude,
una, non la sola, non solo un tempo che
finisce.

(che preme a procedere, facendo e no,
dicendo, non solo le parole vecchie.)
anche, dicendo, che anni sono per sempre,
quelli trascorsi, prima, mai più
(ma se fosse stato, se ancora, se chissà).

III

quasi più spazio. passa tempo e fa danno,
di schiudere dopo e prima,
senza rima possibile, senza fine,
la goccia diventa un lago, il bosco si disbosca.

(se ci saremo ancora, dopo questo tempo,
saremo prima o dopo, o mentre, appena poco,
il tempo, appena, che ricrescano le unghie,
e i capelli, che la pelle abbia il suo sapore.)

IV

dire il vero, inoltre. pensa, pensate.
c'erano giorni come questo, ad esempio,
lasciando perdere i particolari, le parti,
fatte all'incirca, rifatte per durare di più.

(argomento è una certa fatalità, come dire
che ci saranno ore dedicate a ricordarli,
con metodo, con un fascio di artriti,
di rughe, a stringere il foglio.)

*

(da "Chissà" edizioni D'if Napoli 2004)

1.

ne andranno gocce, anche, lungo i muri,
screpolati, stinti, così come dev'essere.
muffe su macchie, ruggini su steli di ferro,
pistilli, foglie color pastello vere e cancerose.
così come dev'essere. dita rugose sopra,
dita impoltigliate e fatte lisce,
anche già pronte all'uso, a soffregare,
a sdilinquire, in tutta fretta a chiudere,
morse, tagliole, facendo tacche, anche,
per memoria. ne andranno gocce,
giù lungo qualcosa, e su può darsi,
e forse chissà dove, se capita che soffi il vento.

2.

capiscono che cosa, le bacche, le galle,
copiate su di un trespolo, che fa recinto,
crepitando, crosta cocciuta che si forma,
che fa bagliore, bruca l'ossigeno.
sarà come dev'essere, umida o secca,
secondo che sia giorno, caldo,
o la notte piovosa, fino all'alba.
anche la siccità, il monzone.
così come dev'essere,
il posto dove si posa, quella stanca,
guancia, la nuca, tempia,
crinale tra la pelle che residua,
crosta, così come sarà.

5.

andrà a finire. e se non ora,
o quando, sarà come se fosse,
dentro un pensiero, trito,
che si sgranocchia la sua noce.
l'improvviso schiarirsi,
o lo snodarsi, o altro che già c'è.
finirà che se ne andranno tutti,
i giunchi sferzati dalla bora,
le folaghe smarrite, i rantoli,
quelli dei ratti che fanno tana tra i rottami,
sgranocchiano croccanti cartilagini.
andrà a finire anche così,
o anche chissà come,
anche come se fosse chissà che

7.

chissà dove, arriverà del vento,
con una pioggia fitta, le folate.
anche, per fare prima, scrosci,
fole di meraviglia, come a vigilia,
a fare impacchi, bende, beveroni.
nessuna banda a fare chiasso, o sì,
anche, facendo prima, due tamburi,
due chiostre di denti che scongiurano,
quattro mani che fanno giochi d'ombra,
così, per divertire. chissà dove,
nitrire, frinire, facendo in fretta,
nutrire un'altra fine che si stanca.
fa, chissà dove, molto caldo.
fanno dei fuochi, altrove, per scaldarsi.
due o tre sospiri, forse, non di più.

*

da Improvviso e dopo, 1997

considera che questo non è più questo
che fuori non è rimasto nulla
fuori più nulla
la strada l'asfalto la polvere
dentro la culla vecchia vuota
immagina che questo non può tornare
nemmeno come un'immagine
dentro più nulla
le ciglia le palpebre l'occhio
fuori la luce calda vuota
considera che questo non è più questo
fuori non è rimasto nulla
dentro più nulla
breve lunga breve, breve lunga breve,
lunga breve breve, breve breve breve

*

[Il sito di Giuliano Mesa](#)

In Apulien, 5 – Paz in Capitanata

26 agosto 2012



Andrea Pazienza, da "Il Male" del 9 gennaio 1979

*Trommeln in den Höhlenstädten trommeln
ohne Unterlaß
weißes Brot und schwarze Lippen
Kinder in den Futterkrippen
will der Fliegenschwarm zum Fraß*

*Tamburi nelle città cave rullano senza sostare
pane bianco e labbra nere
nelle greppie bimbi a schiere
vuole di mosche il nugolo gustare*

Ingeborg Bachmann, *In Apulien*
(traduzione di Anna Maria Curci)

Questa rubrica propone itinerari di lettura tra voci della terra di Puglia. Alcune di queste sono note, altre meno, altre ancora sono state troppo presto dimenticate.

La quinta tappa è dedicata al genio di Andrea Pazienza. Qualcuno si domanderà quale sia il nesso tra Paz e la rubrica "In Apulien". Andrea Pazienza è nato a San Benedetto del Tronto, è morto a Montepulciano, all'età di tredici anni ha cominciato a frequentare il liceo artistico a Pescara, il suo itinerario artistico ha legami profondi con la città di Bologna e l'esperienza del DAMS. Allora? Allora è lo stesso Andrea Pazienza a dichiarare la sua appartenenza alla terra paterna, in particolare alle località di San Severo e San Menaio, entrambe in provincia di Foggia. Sono dichiarazioni in perfetto equilibrio tra ironia e coinvolgimento, sia le rime dedicate a San Severo, in *Storiellet*:

Oh San Severo,
la città del mio pensiero,
dove prospera la vite
e l'inverno è alquanto mite

sia la spiritosa contraffazione della propria autobiografia, apparsa nel supplemento al numero de "Il Male" del 2 febbraio 1981:

«Andrea Pazienza è nato a San Menaio (FG) ed è praticamente pugliese, pur vivendo tra Bologna e New York. Alto 1,86 cm. ha frequentato il liceo artistico di Pescara, rivelandosi presto un enfant prodige. Colto e brillante, pratica molti sport, nessuno escluso. Come tutti gli artisti deli Gemelli è del segno dei Gemelli con ascendente Sagittario. Freddo e calcolatore, ha fatto mostre a Pescara, San Benedetto, Ascoli Piceno, Vasto Marina, Monte Silva ed altre località della riviera adriatica. Dopo la pittura si è dedicato al fumetto mietendo successi e grano. Come ama ripetere nulla gli è impossibile, solo che non ha molta voglia. Il suo hobby è andare in bicicletta, anche perché non ha la macchina e gli hanno fregato il vespino. È stato in Inghilterra, Francia, Spagna, Jugoslavia, Marocco, Svizzera e Stati Uniti. Ha collaborato ad Alter, e al Male. È stato tra i fondatori della rivista Cannibale ed attualmente è redattore del

mensile Frigidaire. essendo così giovane, 24 anni, la sua carriera può definirsi senz'altro folgorante. Sotto l'aspetto fatuo e salottiero nasconde abilmente torbidi legami con il movimento del '77 e con altri movimenti analoghi.»

Sia ben chiaro: la parola 'appartenenza' è da intendere, come tutto quel che riguarda Paz, nel modo che gli è proprio, vale a dire emancipato con spiritosa ferocia da qualsiasi visione tradizionale e, allo stesso tempo, totalmente consapevole delle scelte compiute da "anatra migrante".

"La foglia sorrise, era la prima volta di ogni cosa": questo verso da *La mela di Odessa* degli Area mi torna in mente ogni volta che leggo un testo di Andrea Pazienza o ascolto una delle interviste che ci sono rimaste di lui.

L'impatto della parola pronunciata, del segno tracciato per la prima volta. È stata solo un'illusione, questa, contro la quale la mia generazione si è schiantata più o meno ingloriosamente? Qui mi preme piuttosto manifestare il nitore della visione, la sua forza profetica – la vignetta del 1979 scelta come immagine di questa quinta tappa ne è una dimostrazione evidente – a dispetto di tutte le accuse di disumana durezza. Prima volta, sì, ma con la sapienza di chi ha letto, ha osservato, ha ascoltato, ne ha fatto tesoro, di chi non ha timori reverenziali, ma neanche la memoria a maglie larghe. Rileggere le tavole di *Zanardi* – anche ora, proprio ora che sono nella prospettiva 'altra' rispetto alla cattedra – e cogliere il guizzo di chi sa oltrepassare in fecondo cinismo il Franti di *Cuore*, pur elogiato da Umberto Eco, è una cosa sola. Bene fa Lea Durante ad affermare nel capitolo dedicato ad Andrea Pazienza nella sezione *La scrittura narrativa in Capitanata* del volume *Letteratura del Novecento in Puglia*: "L'ambiente della scuola diventa ancora una volta occasione di lavoro sulla lingua, di creazione di parole" (p. 142). Prima volta, sì, ma con la pazienza di chi sa aspettare "la preda più ambita", pronto a disegnarla se esce dal-

l'acqua. Un'immagine, quest'ultima, che l'amico Stefano Benni sceglie per Andrea Pazienza nel suo racconto *Paz e la carpa Nan Ch'ai*, pubblicato per la prima volta sulla rivista "Il Grifo". Del racconto ho scelto di riportare la prima parte:

«Il torrente Resina fila giù dritto e baldanzoso consumando una immensa roccia preistorica che sta dentro un bosco sulle montagne dell'Umbria. In quei tempi era uno dei meno inquinati del paese, e infatti vi si potevano incontrare esemplari di gambero fluviale, di granchio fiumarolo e di Andrea Pazienza, tutti animali che, come sapete, vivono solo in acque pulite. Risalivamo controcorrente, io e Paz, verso due grandi cascate (quasi due metri di altezza!) che formavano le pozze dove si favoleggiava visse la carpa Nan Ch'ai. La nostra dotazione era:

Lo scrivente:

Un coltello svizzero a sette lame.

Stivali da pesca.

La guida *Vademecum per le acque interne dell'Umbria, V dipartimento, assessorato cultura e tempo libero*, contenente le norme generali e transitorie su periodi, misure e attrezzi consentiti per la cattura della carpa Nan Ch'ai.

Un carpometro (righello misuracarpa) da zero a 45 cm.

Una rete del tipo «bilancino» o a «stecca d'ombrello» di metri due per due (attrezzo non consentito).

Una scatola di granturco da pastura «rapid fish».

Una modica quantità.

Una borraccia d'acqua frizzante.

Paz:

Un coltello sardo pattadese scannabuoi.

Stivali da motocross.

Una macchina fotografica bulgara non funzionante.

Uno shuriken (attrezzo vietato).

Un guadino (retina da pesca con lungo manico), attrezzo consentito, ma bucato in tre punti.

Un panino del tipo «ciabatta» con mortadella.

Wafer Loacker.

Una modica quantità.

Una lattina di Coca-Cola.

Un tubetto di unguento contro le scottature (si era bruciato una gamba col tubo di scappamento della moto, previo volo giù da un tornante).

Paz (procedendo a grandi balzi di sasso in sasso, davanti allo scrivente): – La carpa Nan Ch'ai è la preda più ambita che un pescatore possa desiderare. Gli antichi testi sacri parlano chiaro...

Lo scrivente (arrancando dietro, con la rete che gli si impiglia nei rami degli alberi): – Ma sei sicuro che si trovi nel Resina?

Paz: – Gli antichi testi dicono: là dove il torrente si placa un attimo, tra la porta del pavone di Bhuodang e il bivio per Santa Cristina, dove non è né Nord né Sud, dove gli uomini aspirano ancora a essere liberi e dove c'è un incredibile numero di ranocchie...

Era sempre più caldo, e la risalita del fiume sempre più difficile. Le zanzare ci attaccavano. I climi più caldi allevano le zanne più feroci (Melville). Con quel caldo neanche un'anima (Flaubert). Il torrente erano tante cabine telefoniche una vicina all'altra (Brautigan). Siamo soli e siamo morti (Miller).

Sosta: Paz, sdraiato su una roccia di forma divanica, mangia il panino alla mortadella e con un bacchettino affresca il fango. E dice: - I colori che ci sono qui (acqua-alberi-sole-riflessi) sono difficilissimi da rendere perché sono pieni di luce, fatti di luce, come il bosco di *Rashomon*, ricordi?

Ma io sono capace di rifarli uguali sulla pagina; io e chi altri al mondo?

Lo scrivente: – Nessuno, maestro.»

Prima volta, sì, ma con metodo. In un [documento video](#) del 1983 Andrea Pazienza afferma: «Il fumetto, come un'arte marziale, significa un insieme di regole che a prima vista sembrano facilissime, e forse lo sono, ma che tutte insieme sono molto difficili da imparare, difficilissime da digerire e soprattutto è molto difficile impararle e digerirle in modo naturale. Questa naturalezza, che è la cosa alla quale io tendo oggi, è un po' diventato lo scopo del mio disegnare».

“Detto questo,” – scrive Stefania Scateni sull'Unità del 18 settembre 2005 – “Andrea non era diverso dagli altri, naturalmente. Aveva le sue insicurezze e le sue paturnie, le sue passioni e i suoi entusiasmi, come tutti i mortali. Però, è innegabile, aveva dei doni speciali.”

Che cosa resta a noi? Che cosa possiamo fare? Raccogliere, se vogliamo, l'invito che Andrea Pazienza formula in questa sua poesia del 1984:

Ma io sono la mitica anatra migrante,
sono ancora una volta perpetuo moto
sono la brocca sognante,
desiderio di vuoto.

E se le mie arroganti parole di un tempo,
son finite segnalibro d'un volume dimenticato
pure ti chiedo ara il mio campo
a scoprirlo.

(c) Anna Maria Curci

Andrea Pazienza nasce nel 1956 a San Benedetto del Tronto. Il padre, Enrico Pazienza, è professore di educazione artistica, la madre, Giuliana Di Cretico, insegna applicazioni tecniche. A San Severo, la città del padre trascorre l'infanzia; d'estate è con la famiglia a San Menaio, frazione di Vico del Gargano.

All'età di tredici anni Pazienza si trasferisce per studio a Pescara, Torna quasi ogni fine settimana a San Severo, dove continua a frequentare gli amici di sempre e a lasciare tracce della sua genialità, tra l'altro realizzando le scenografie di alcuni spettacoli presso il Teatro Verdi. Nella città abruzzese si iscrive al liceo artistico e stringe amicizia con l'autore di fumetti Tanino Liberatore. In questi anni crea i suoi primi fumetti e realizza una serie di dipinti; collabora con il Laboratorio Comune d'Arte “Convergenze”, che dal 1973 espone i suoi lavori in mostre sia collettive sia personali.

Nel 1974 si iscrive al DAMS di Bologna, vivendo gli anni della contestazione giovanile, sfondo del fumetto *Le straordinarie avventure di Pentothal*, primo lavoro di Pazienza pubblicato («Alter Alter», 1977). In quella facoltà incontra altri artisti e scrittori: Pier Vittorio Tondelli, Enrico Palandri, Giacomo Campiotti, Gian Ruggero Manzoni, Roberto “Freak” Antoni. Nel 1977, con Filippo Scòzzari, Stefano Tamburini, Massimo Mattioli e Tanino Liberatore, fonda la Primo Carnera Editore e la rivu

sta «Cannibale», e dal 1979 al 1981 collabora col settimanale «Il Male». Col gruppo di «Cannibale» e con Vincenzo Sparagna, fonda nel 1980 il mensile «Frigidaire», sulle cui pagine fa la sua comparsa Zanardi.

Gli ultimi giorni di Pompeo è del 1987. Andrea Pazienza muore a Montepulciano, dove si era trasferito nel 1984, il 16 giugno 1988. Pochi giorni dopo la sua scomparsa si apre a Peschici la prima mostra che avrebbe dovuto tenere insieme al padre Enrico.

Il coraggio della scrittura in Cesare Pavese

28 agosto 2012



«Tu non sai le colline dove s'è sparso il sangue»

“L’arte deve scoprire nuove verità umane, non nuove istituzioni.” (lettera di Cesare Pavese a Rino Dal Sasso, 20 marzo 1950)

La mia lettura di Pavese cominciò poco prima della maturità, grazie a un regalo di mio fratello in un pomeriggio di primavera. Quel dono fu *La casa in collina*. In copertina un suggestivo e solare dipinto di Van Gogh, Campi di grano. Mi avvicinai con curiosa ignoranza alla sua narrativa, come chi timidamente mette i piedi in mare per saggiare un primo bagno. Pavese allora mi era davvero sconosciuto. Il libro, oltre a tracciare colori e impressioni provenienti da una terra diversa dalla mia, fu una luminosa scoperta di immagini cariche di valore umano. Quei luoghi mitici mi richiamavano una consonanza con il dipinto della copertina. In seguito lessi *Il compagno*, tutte le poesie, per poi arrivare al diario e *La luna e i falò*. La lettura di *La casa in collina* e *Il compagno* restituirono un’impressione neorealistica alla mia per-

cezione. Certo Pavese meriterebbe una trattazione analitica esaustiva e serrata, ma non è la critica il campo di Marte nel quale voglio addentrarmi, vorrei solo trovare una scusa dalla memoria per recuperare una chiave di comprensione di un autore che a parer mio ha avuto coraggio e perseveranza.

L’esordio letterario di Pavese è legato alla poesia – un’uscita un po’ sofferta se leggiamo le lettere di sostegno alla pubblicazione di *Lavorare stanca* da parte Leone Ginzburg, amico di Cesare, indirizzate al direttore editoriale Alberto Carocci, della fiorentina ‘Solaria’ –⁽¹⁾ ma nel passaggio alla produzione in prosa (a seguito del periodo di confino a Brancaleone Calabro) la sua scrittura conservò quella tensione lirica alla quale ritornerà con la stesura de *La terra e la morte*⁽²⁾ e con *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Una tensione lirica, marcata da un isolamento interiore, esilio dal mondo nel mondo che fu una cifra costante accentuatasi nel tempo e da lui mai abbandonata. Calvino, conviene rammentare la loro fraterna amicizia, ricordò che sulla fascetta per la riedizione del ’43 di *Lavorare stanca* fu proprio Pavese a far stampare «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea».⁽³⁾

Il *leitmotiv* della scrittura del nostro ‘uomo solo’ risiede nella pratica della scrittura, nella quale riversò un intenso impegno culturale, pur se dai tormentati tratti esistenziali. L’uomo Pavese coincide con il Pavese scrittore lucido e sotterraneo, immerso nel progetto di raccontare per vivere. Di questo narrare per vivere egli tramava una sequela di temi che raccontavano un fatto indicibile svelato fra il quotidiano e il simbolico. Sempre Calvino scrisse come «Ogni romanzo di Pavese ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuol dire e che si può solo tacendola. Tutt’intorno si compone un tessuto di segni visibili, di parole pronunciate: ciascuno di questi segni ha a sua volta una faccia segreta (un significato polivalente o incomunicabile)

che conta più di quella palese, ma il loro vero significato è nella relazione che si lega alla cosa non detta». ⁽⁴⁾ Solitudine, silenzio e letteratura, credo si potrebbe individuare con questi termini tanto lo svilupparsi di una coscienza che riversava sulla pagina esperienze derivate dalla storia con sottintesi quasi autobiografici (*Prima che il gallo canti*) e introspezioni accompagnate alla riflessione letteraria (*Il mestiere di vivere*) quanto di un'osservazione descrittiva da 'stacco della telecamera'. Qui occorre ricordare la passione di Pavese per il cinema, tale da alimentare la sua immaginazione fino a scrivere dei soggetti cinematografici la cui realizzazione tuttavia non avvenne mai. ⁽⁵⁾

Il viaggio letterario di Pavese uomo e scrittore prese varie direzioni che finirono per coincidere o incontrarsi: poesia-narrativa, romanzo breve, poesia in prosa, saggistica, poesia lirica d'amore, racconto, dialogo, soggetti per cinema, di nuovo poesia per finire con il romanzo, il tutto con la parallela e continua presenza del diario. Sono generi che obbediscono ad un'esigenza, ma ancor più riflettono una fase interiore in linea con la modalità creativa a lui più vicina, forme di scrittura corrispondenti alle forme dell'anima. Oltre la spinta creativa, va riconosciuta nella sua opera che il carattere culturale prevale sul carattere civile. È vero, per dirla con parole sue, che attraverso i suoi romanzi circoscrive e conclude un percorso dai contenuti civili, eppure tale percorso non delinea il profilo di un *homme engagé*: «Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: Carcere (antifascismo confinario), Compagno (antifascismo clandestino), Casa in collina (resistenza), Luna e i falò (postresistenza)». ⁽⁶⁾ Il primato della linea creativa e letteraria su quella ideologica venne confermata in una lettera dell'autore di *Marcovaldo* a Valentino Gerratana, ⁽⁷⁾ dove espressamente disse di lui: «[...] marxista non fu mai né si può dire che tentò mai di "fare i conti" col marxismo; considerava il marxismo non in contraddizione con il tipo di ricerche che lui coltivava; ma il suo pensiero si sviluppò

per vie proprie e terreni in cui quasi non incontrò il marxismo. Schivo e inadatto alla politica com'era, dimostrava a volte un senso di disciplina rigorosissimo: domenica 1 agosto venne volontariamente con i compagni di cellula a raccogliere firme contro l'atomica per i caseggiati popolari del nostro quartiere.» Sebbene l'iscrizione al PCI (dopo la Liberazione) fosse avvenuta per regolare la sua posizione e quindi come a districare un nodo di perplessità e incertezza, «la politica – sostiene Mila – non trovava gran posto nella sua vita interiore [...]. Né la forza che gli può esser venuta dall'adesione a una posizione politica, né gli eventuali attriti interiori di natura ideologica hanno pesato molto sulla sua bilancia.» ⁽⁸⁾ Pavese era quindi un uomo fatto di libri, milioni di pagine, un «concentrato di letteratura e pensiero» e se non nutrì un impegno civile *stricto sensu*, seppe rispondere al regime da uomo di cultura. La letteratura era la sua ideologia.

Pavese sviluppò differenti ambiti tematici che seppe fondere in un progetto unitario e coerente, fra cui il significato del mito trasposto in chiave esistenziale, il senso della morte che accompagna la vita e le dona una sacralità inattesa nei gesti più quotidiani, la parola che per rivelare *le sens caché* prende la via del simbolo per riassumere il risvolto più silenzioso e tragico della vita di ogni persona, lo sviluppo di un'educazione interiore e intellettuale come work in progress verso una maturità consapevole di se stessi e della storia nella quale l'uomo si ritrova. ⁽⁹⁾ Forse mai come in questo caso sarebbe per lui più appropriata la riformulazione di Feuerbach: l'uomo è ciò che ricerca.

Si dice che uno scrittore trascorra il tempo a inventare e popolare uno spazio indefinito di luoghi, di persone, di storie, di sentimenti, un mondo vario in cui l'autore non lasci tracce di sé, e poi nel momento migliore della sua presa di coscienza (talvolta poco prima di morire) comprende di aver tracciato un fitto sentiero di verità

umane. Credo valga anche per Pavese, scrittore di impegno coriaceo, la cui ideologia della scrittura può essere ben rappresentata da un aneddoto-immagine tratta da una testimonianza di Luciano Simonelli. Accadde una notte che i bombardamenti (siamo nell'agosto del '43) colpirono la nuova sede Einaudi. Pavese arrivò presto come era solito ogni giorno, e quando osservò lo stato dell'ufficio non si scompose, raggiunse la scrivania, tolse i calcinacci e si mise a correggere le bozze.

Il suo gesto di scrivere fu la sua risposta alla vita e alla storia.

(c) **Davide Zizza**

Note:

[1](#)) Di questo esordio ci informa l'Introduzione di M. Guglielminetti in Cesare Pavese, *Le poesie*, Einaudi 1998, p. VI.

[2](#)) Le 9 poesie furono pubblicate sulla Rivista "Le Tre Venezie" n° 4 – 5 – 6, Padova 1947, poi in edizione postuma insieme a *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi 1951.

[3](#)) I. Calvino, *Note generali* al volume delle *Poesie edite ed inedite*, Einaudi, 1962, p. 216.

[4](#)) L'articolo di Calvino fu scritto su invito de L'Express nel 1965 in occasione della traduzione francese di *La luna e i falò*, ma non pubblicato per ragioni di lunghezza. Fu pubblicato dalla 'Revue des études italiennes', (nouvelle série, tome XII), 2, avril-juin, nel 1966 e poi riproposto sull' "Avanti" del 12 giugno 1966.

[5](#)) Gli scritti editi ed inedito sono riuniti in: Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba. Soggetti e scritti autobiografici*, a cura di M. Masoero, Einaudi, 2009.

[6](#)) *Il mestiere di vivere*, annotazione del 17 novembre 1949, Einaudi 2000, p. 375.

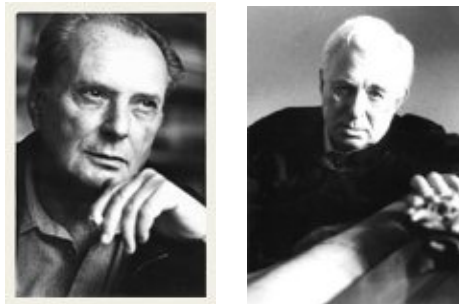
[7](#)) La lettera è del 15 settembre 1950, viene citata nel libro di Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio*, Milano Garzanti 1986, p. 38; di questa lettera ci informa con citazione della fonte Franco Vaccaneo in *Cesare Pavese*, Gribaudo 1999.

[8](#)) Massimo Mila su un articolo de 'L'Unità' del 22 ottobre 1952, p. 3, *Il diario* di Cesare Pavese.

[9](#)) I suoi interessi si riversarono pure in un intenso lavoro editoriale con la Einaudi per la quale ideò nel '47 in collaborazione con Ernesto De Martino la nota "Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici"; la collaborazione con la casa editrice fu avviata nel 1934 e interrotta a distanza di un anno per esser poi ripresa il 1 maggio del '37 fino all'assunzione nel '42.

Un profondo turbamento: la poesia di Vittorio Sereni nelle pagine di Franco Fortini

1 settembre 2012



Franco Fortini è stato il critico di Vittorio Sereni nella stessa misura con la quale Vittorio Sereni è stato il poeta di Franco Fortini. Sembra un bisticcio di parole dove gli elementi si offrono a un gioco di ruoli intercambiabili, secondo la situazione che si presenta. Ma non è così semplice come appare, e le due 'componenti' del bisticcio iniziale non sono affatto intercambiabili: Sereni non è mai stato il critico di Fortini e Fortini non è mai stato il poeta di Sereni, per quanto alcune formule stilistiche e un certo gusto nell'uso dell'iperbato, per esempio, siano riconducibili a Fortini (senza per questo considerarle delle mutazioni stilistiche obbligatorie).

Sta di fatto che nessun critico è entrato nell'universo poetico di Vittorio Sereni come vi è riuscito Fortini,⁽¹⁾ e Fortini vi è riuscito, a mio avviso, nel più ovvio dei modi: leggendo la ricca, misurata, mirata, produzione del poeta di Luino.

Ciò che mi propongo d'ottenere con questo breve attraversamento delle molte pagine che Fortini ha dedicato a Sereni non è certo scovare chissà quale sconvolgente verità mai rivelata dai diretti interessati, quanto piuttosto dimostrare che ciò che ha affascinato Fortini della poesia di Sereni è stato quel suo tratto di compiuta originalità nutrita della tradizione più illustre della lirica italiana e europea⁽²⁾ (almeno fino a *Gli strumenti umani*),⁽³⁾ e quel suo modo di offrire uno spaccato della società da non-militante, quel suo "essere in ritardo" per costituzione naturale che, però, gli permette di "dire la sua con il senno di poi".

L'incontro critico fra Fortini e Sereni, tramandatoci negli scritti fortiniani raccolti nei *Saggi italiani* e *Nuovi saggi italiani*, e che non designa l'inizio di questo rapporto, porta in calce l'anno 1959.⁽⁴⁾ Sereni compare dopo che Fortini ha affrontato la poesia di Luzi in un saggio intitolato *Le poesie italiane di questi anni. Quali erano quegli anni?*

Di sicuro sono stati anni difficili; anni d'un dopoguerra più prossimo a trasformarsi nell'ennesimo 'anteguerra', piuttosto che determinare una svolta all'insegna della pace. Anni fotografati nelle poesie della *Bufera* di Montale e *Onore del vero* di Luzi (per fare soltanto due nomi). Il 1959 è l'anno della discussa assegnazione del Premio Nobel a Quasimodo. Gli anni Cinquanta sono anni in cui le grandi speranze covate durante il secondo conflitto mondiale cominciano a dare evidenti segni d'instabilità, ironicamente in prossimità dell'esplosione del boom economico.

Vittorio Sereni fino ad allora aveva pubblicato tre libri di poesie: due raccolte 'ufficiali' (*Frontiera* e *Diario d'Algeria*) e una (*Poesie*) posta quale intervallo tra le due principali, dove, oltre a ripubblicare le liriche di *Frontiera*, Sereni aggiunse altre poesie che col passare degli anni rifiuterà nelle successive ristampe. Questa volontà fu rispettata pure nella pubblicazione postuma dell'omnia nel 1986; furono infine giustamente collocate nell'appendice del 'Meridiano'.

Franco Fortini, scorrendo velocemente gli indici dei volumi di saggi, aveva già scritto di Ungaretti e Montale, di Luzi, di Pavese e Cassola, contro Tomasi da Lampedusa, pro Noventa; aveva trattato problemi di teoria letteraria e di metrica. S'era impegnato nelle pagine di riviste militanti, e aveva arricchito la poesia italiana delle liriche di *Foglio di via*, di *Una facile allegoria* e di *Poesia e errore*.

I versi di Sereni emergono lentamente dalla poesia scritta fra il 1935 e il 1940. Se guardo a quelli del suo secondo libro (il solo dove abbia lasciato, finora, il meglio di sé) debbo dire che certo vi era, nel giovane poeta anteguerra, qualcosa di più di quanto vi scorgessero, pur nella solidarietà affettuosa, gli amici suoi di quegli anni. ⁽⁵⁾

Sono queste le parole che ci offrono il primo ritratto di Vittorio Sereni, subito accompagnato da un monito: finora si è parlato di Sereni senza dire le 'cose' importanti che stanno nascoste in quei versi. Altra indicazione importante: Fortini distanzia la poesia di Sereni dal contemporaneo ermetismo fiorentino, quello di Luzi, di Bigongiari, di Betocchi, per intenderci. Perché? quali le differenze?

A prima vista poche, se non nessuna. Sia Sereni sia i fiorentini in quegli anni erano nutriti di Ungaretti e Montale, ⁽⁶⁾ dei francesi e di Rilke, tanto caro a Sereni e Luzi. Ma a Sereni mancava quel forte sentimento cattolico che caratterizzava i toscani; in Sereni già si faceva sentire quella voce indipendente che farà parlare di 'umanesimo borghese' e che allora, ci dice Fortini, si poteva ancora chiamare 'positivismo' «cioè, prima di tutto, rifiuto dell'ottimismo idealistico e del cattolicesimo». Questo, ampiamente banalizzando, era sufficiente ad attirare le simpatie di Fortini saldamente noventiano e già 'antimontaliano contraddetto' (mi si passi quest'etichetta), data la sua totale avversione nei confronti di quel modo di fare e intendere la cultura nella Firenze degli anni Trenta. Ma in questo 1959 Sereni è ancora un poeta da leggere e studiare, non è quell'ossessione che più in là nel tempo si farà lar-

go in Fortini, costringendolo a scrivere le più belle pagine dedicate all'opera del luinese. Si noti poi come già in queste prime pagine facciano capolino nomi che diverranno delle vere e proprie costanti negli scritti successivi: Gozzano e Montale. Il nome di Gozzano designa *in primis* la formazione accademica di Sereni, poiché egli si laureò sul poeta piemontese e perché a questi sono riconducibili certe eco stilistico-contenutistiche che di tanto in tanto emergono dalla poesia sereniana; e Fortini, comunque, ne parlerà sempre facendo riferimento a una sorte di sostrato culturale sereniano cui appartiene la figura di Gozzano.

Montale, da Fortini contraddittoriamente amato/odiato, in Sereni costituisce il termine di prima dipendenza dal quale ottenere l'indipendenza. Un bisogno d'indipendenza maggiormente avvertito da Fortini, più che da Sereni, quasi fosse la cifra per la sopravvivenza della poesia (dopo Montale). D'altra parte bisogna ricordare che, se per la generazione dei critici, ma non solo di questi, cui apparteneva Montale, la presenza del ligure era una di quelle da considerare in quanto cresciuta in essa e con essa, o rifiutare perché ancora incomprensibile nei suoi tratti di modernità, per le generazioni successive tale presenza era un dato di fatto: Montale c'era, con le sue raccolte di versi, ma anche con i suoi interventi critici distribuiti nelle più svariate riviste alle quali collaborava con il suo modo pacato, un po' distante, d'intervenire ai dibattiti. Montale era, come era già stato Ungaretti, un padre da cui prendere le distanze per non rimanere imbrigliati nelle reti stese dalle sue liriche. Ciò che Fortini avverte già nelle poesie di *Frontiera*, e com'è ovvio in quelle di *Diario d'Algeria*, è la condizione di prigioniero sconfitto dagli eventi, dalla storia, ben prima che Montale dica la sua sulla 'prigionia' (ma già gli *Ossi* erano una sorta di prigionia cosmica dalla quale fuggire attraverso un varco). Scrive Fortini:

Vi sono poesie di Sereni di fronte alle quali (ma accade con tanti altri poeti dell'imme-

diato anteguerra), vien fatto di chiedersi: chi parla qui e dove? Ma doveva accadere che gli eventi impigliassero nella sabbia e nel sole della guerra l'esile mito di un giovane letterato italiano; che riserbo, raccoglimento e capitolazione immaginaria di fronte alla vita si obiettassero in una sconfitta nazionale, storica, in uno stato di prigionia.⁽⁷⁾

Nulla di più esatto soprattutto alla luce di quanto si legge qualche riga oltre:

Alla nostalgia dei primi versi giovanili è succeduta una cupezza disanimata, un rovello sordo, un'ira senza oggetto, sotto le apparenze della perplessità e della stupefazione... Il fantasma che lo tocca alla spalla è la più compiuta immagine di quella fase della poesia di Sereni. Quel defunto *alto sulle ali* come nelle immagini dei monumenti ai caduti, gli domanda di *pregar per l'Europa*, cioè per la storia. Il rifiuto della preghiera e della *musica d'angeli* è la protesta assoluta contro ogni *liberazione, perfetto il cerchio*, la libertà è nella prigionia, la vittoria nella sconfitta.⁽⁸⁾

Fortini, probabilmente, avverte in questi versi la propria condizione, trova in queste poesie prive d'uno schieramento ideologico quanto egli aveva scritto, pensato, in anni di riflessioni sulla società; riflessioni che stanno alla base degli scritti socio-politico-culturali, pregni d'una forte ideologia. Fortini era schierato, *engagé*. Sereni, dantesca mente forse, faceva parte a sé.

Da un punto di vista meramente stilistico, si può notare come già in questo scritto molto circostanziato, meno coinvolto dei successivi, Fortini farcisca la sua prosa di lemmi sereniani, quasi a voler offrire al lettore un tappeto linguistico simile a quello preso in esame. Sembrerà una coincidenza ma è quanto Solmi fece nei suoi scritti dedicati a Montale. Con ciò voglio dire che si instaura da subito, in modo dimesso, un rapporto di compenetrazione che darà i suoi migliori risultati nello scritto del 1972, nel quale si prende in esame il poemetto *Un posto di vacanza*.

L'analisi passerà attraverso tutti i livelli del testo sereniano avvalendosi di formule

sereniane, le quali devono tenersi distinte, però, dalle numerose citazioni di versi presenti nel testo quali esempi.

La 'grande epopea sereniana' prende il via nel 1966, l'anno successivo alla pubblicazione della terza raccolta di Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*.

Non v'è dubbio alcuno che parte delle poesie presenti nella raccolta fossero già note a Fortini, o perché apparse precedentemente in riviste, o perché trasmesse attraverso un intenso rapporto epistolare, punto focale, quest'ultimo, per capire i meccanismi che reggevano la loro amicizia.

La continuità tra *Diario di Algeria* e *Gli strumenti umani* è più apparente che reale. È una intenzione; che si allenta nel corso del libro [...] quelle che venti anni fa era una normale astuzia retorica [...] si è fatta (spero poterlo chiarire) paradosso stilistico, semplice omaggio ad una istituzione, volto a dire alla fine il contrario di quel che sembra dire. O meglio, a uscire dalla spoglia di ieri, come per una muta. Per quanto è insomma della discontinuità fra le poesie precedenti e queste, tutti avremo da guadagnare se ci togliamo di mente l'immagine di un Sereni premio virtù letterarie, assorto in un coerenza tutta scrupoli, un sanluigi della poesia.⁽⁹⁾



Sono passati sette anni, colmati da qualche lettera e una raccolta di poesie, alle quali si aggiungono alcune prose; eppure qualcosa è cambiato. Fortini si apre un piccolo angolo nel discorso iniziale, una piccola parentesi, e scrive «spero poterlo chiarire». Compare l'io che nel 1959 non era presente (era più facile trovare il critico celato sotto le sembianze di un noi), e vi compare con

una particolare tensione, quasi a voler giustificare e non soltanto difendere le posizioni di Sereni. E attacca (per non essere attaccato?) quanti hanno frettolosamente etichettato un poeta e la sua poesia, così difficili da spiegare che ogni etichetta stona.

Al *prigioniero* Sereni ha sostituito il *sopravvissuto*, pur rimanendo costante la condizione di prigioniero, come osserva Fortini, rivisitata:

È la prigionia rivisitata, a supporre, ma dubitosamente, che la vana sofferenza di allora possa dimostrarsi, oggi, positiva; è l'interpretazione della guerra, della resistenza, del dopoguerra.⁽¹⁰⁾

È questo il contesto entro il quale s'inseriscono le poesie degli *Strumenti umani*, ed è il medesimo contesto che ha caratterizzato i più accesi interventi critici di Fortini. Ma Fortini avanza un'osservazione:

All'ampiezza però della realtà sociale e storica che sta dietro a questi versi non corrisponde una profondità adeguata [legasi *engagement*].⁽¹¹⁾

Non si tratta d'una mal celata critica all'incapacità di Sereni di prendere attivamente parte ai vari dibattiti che animavano la scena italiana, quanto della presa di coscienza che Sereni è 'astorico', nel senso che in lui è assente l'esigenza di parlare dei fatti nel medesimo istante in cui questi accadono (esattamente in posizione antitetica con il procedere fortiniano). Fortini coglie, così, il ruolo della memoria nella poesia sereniana, d'una poesia, d'altra parte, tutta tesa alla ricerca, alla conoscenza, non animata dal genio; coglie la «particolare forma... della medievale e cristiana abitudine di porre in parallelo e in induzione, su due serie, le vicende oggettive e terrestri [...] e quelle [...] dell'anima»,⁽¹²⁾ attraverso la quale si spiega «sia la lentezza con la quale Sereni prende coscienza di determinate realtà storiche [...] sia [...] l'autenticità d'una coscienza che per tenace e polemica sfiducia

verso le generalizzazioni rifiuta tutto quel che non sia sperimentato e personalmente consumato». ⁽¹³⁾ Ed ecco che affiora il ricorso alla memoria quale «processo paradossale e ricco di portata poetica per cui Sereni sente con intensità e freschezza situazioni su cui molti altri della sua o anche più giovane età reagiscono come a rancurose rovine o a motivi patetici [...]. Di qui anche l'oggettivo potere del suo sguardo di cronista di un passato anche remoto [e qui è chiara l'eco della prima sezione degli *Strumenti umani*, *Uno sguardo di rimando*]: che spesso finisce col dare un risultato di storico». ⁽¹⁴⁾

Se mai si dovesse parlare di intervento diretto di Sereni a proposito di fatti storici, bisognerebbe notare come questa funzione nella poesia sereniana non sia mai espletata dall'autore bensì da un personaggio preciso, che sia in poesia sia nella vita ricopri un ruolo di prim'ordine: Umberto Saba. Fortini se ne accorse; lo dice in sordina in questo saggio facendo riferimento a una data (18 aprile 1948); ma soprattutto lo dice nel saggio del 1987, *Ancora per Vittorio Sereni*:

Che Sereni abbia scelto in Saba il personaggio cui affidare l'interpretazione della precoce chiusura delle speranze di mutamento politico-sociale, in corrispondenza col 1948, è un altro segno. Saba è stato, di tutta la contemporanea poesia italiana, l'autore per il quale l'interpretazione del mondo e della realtà aveva fatto tutt'uno con gli strumenti della psicologia.⁽¹⁵⁾

Nella poesia di Vittorio Sereni, oltre a Saba (citato e chiamato in causa espressamente), fanno capolino altri grandi della lirica italiana e europea. Fra le righe, spesso incastonati tra i versi, ma evidenziati dal corsivo, troviamo D'Annunzio, Leopardi, Fortini stesso (Un posto di vacanza), Erba, Williams, Char. Citati non espressamente, Virgilio, Dante, Petrarca. Fuori categoria, perché ovunque, Montale, il quale però non si propone come presenza ingombrante, piuttosto è l'unico e diretto, immediato, precedente della poesia di Sereni. Questo ri-uso (termine caro a Fortini:

Wiedergebrauch) della tradizione poetica rende Sereni, per Fortini, una voce del tutto indipendente nel panorama italiano, poiché ciò che si è sedimentato nella sua memoria, vi si è trasformato, rinnovato; di conseguenza la loro presenza non toglie purezza alla *koinè* sereniana; e di 'purezza' Fortini parlò già nel 1959. E come 'pura' Debenedetti nel biennio '58-'59 presentava nei suoi corsi la poesia di Sereni.



Come accennavo in apertura a questo scritto, il rapporto fra Fortini e Sereni comincia a incrinarsi nel momento in cui la poesia di Sereni «sale dal dimesso al metafisico», per adoperare la folgorante formula con la quale Fortini coglie quella che a mio avviso era la naturale evoluzione che spettava alla poesia sereniana. Dovendo datare quest'evento, l'ascesa verso il metafisico avviene nel 1971, quando Sereni fa pubblicare, nel n. 4 dell'Almanacco dello Specchio, il poemetto *Un posto di vacanza*. Ma volendo, e dovendo, essere più precisi bisognerebbe percorrere almeno tre lustri, cioè tutto il periodo impiegato da Sereni per comporre e congedare quello che diverrà il terzo tempo di *Stella variabile*.⁽¹⁶⁾

Dalla fitta corrispondenza tra i due, sappiamo che Fortini vide nascere ed evolversi *Un posto di vacanza*, e che Sereni, sin dall'inizio, volle dedicargli il poemetto. Ma proprio per questo stretto rapporto che si generò durante la corrispondenza vennero a galla le diversità d'opinione, anche politiche: Fortini non digerì una certa dichiarazione, anzi un certo ritratto con il quale Sereni fotografò l'ambiente culturale e politico italiano degli anni Cinquanta.⁽¹⁷⁾ Sereni dal canto suo "giustificando la sua dichiarazione" non riusciva a capire per-

ché Fortini se la prendesse tanto a male. Sintomatica, credo, sia proprio l'assenza nello scritto fortiniano del '72 che analizza il poemetto d'ogni accenno diretto a questa divergenza d'opinione. A Fortini non piacque che Sereni lo considerasse un appartenente alla schiera di quei «parlanti parlanti / e ancora parlanti sull'onda della libertà». Per Fortini stare sull'onda della libertà, simbolo della militanza, significava essere se stessi e niente altro, essere coerenti con una precisa scelta culturale e politica, forse solo politica se consideriamo il termine nella sua accezione totalizzante d'ogni attività riguardi l'uomo in quanto cittadino.

Sereni, sappiamo, rifiutava la militanza; solo che adesso lo affermava pubblicamente prendendo le distanze da chi secondo lui, non poteva rappresentarlo. Sereni introiettava ogni evento esterno, il quale prima o poi sarebbe riemerso con tutta la sua forza, ma non poteva parlarne nel 'mentre'; non era il suo *modus operandi*, anzi *vivendi*.

Per Fortini da *Un posto di vacanza* emerge «un personaggio di apparente bonarietà e civiltà, una figura che vuole essere abbastanza rassicurante, nella sua discrezione e nella urbanità»;⁽¹⁸⁾ ma questa affermazione dovrà aspettare il 1987 per essere letta, quando Fortini scriverà *Ancora su Vittorio Sereni*. E proprio all'inizio del secondo paragrafo di questo suo scritto Fortini ci presenta l'autore estraneo al clima ottimistico della sinistra del dopoguerra.

Non senza qualche gioco sulla aggettivazione che riguarda le rive ('destra' e 'sinistra'), l'autore figura il se stesso di allora come estraneo al verbalismo e al vitalismo entusiastico e ciarliero dei suoi amici di quel tempo.⁽¹⁹⁾

Forse è ravvisabile parte di quella polemica di cui si parlava pocanzi in questa sorta di allusione a un atteggiamento di allora e di quel tempo, cioè connotando cronologicamente l'accaduto, se si può parlare di accaduto.

Dire, anzi affermare che Fortini nei confronti di Sereni si sia fermato al 1965 è, però, affermare quanto di più lontano sia dall'indole fortiniana. La totale idiosincratia avversione di Fortini nei riguardi della pigrizia intellettuale non può concordare con un arresto, quasi reazionario, sulle posizioni di un Sereni distante dall'ultima fase alta della sua poesia. Probabilmente questa sorta di sospensione si determinò dagli esiti in direzione montaliana di *Stella variabile*.

L'irresistibile ascesa (l'eco brechtiana non ha alcun valore nel contesto) della poesia di Sereni verso terreni sempre meno fisici e sempre più metafisici prosegue idealmente un discorso che Montale stesso sembrò aver lasciato aperto nel *sogno* non interrotto del suo prigioniero, eppur interrotto con la pubblicazione di *Satura*, nel 1971, e successivamente delle raccolte diaristiche.

Sereni recupera l'alto tono montaliano partendo da posizioni che non sono montaliane. Se Montale tratteggia con piglio 'snobistico' l'inevitabile caduta a picco dei valori in una società che crede ciecamente in un progresso che è, invece, cifra d'un regresso in nome dell'omologazione, Sereni traduce le proprie paure di fronte all'incubo dell'omologazione alzando il tono morale della propria poesia. D'altra parte la posizione di Sereni è quella di chi ha creduto nella ripresa, s'è spinto verso di essa e poi, rimastone bruciato e persone il controllo, si chiede quale futuro spetta a sé e alle generazioni di cui egli è padre; sentimento, questo, estraneo in Montale (se non in qualche poesia *postuma*).

E forse questo avvicinarsi, o meglio proseguire le istanze del Montale più grande, ha riportato la ricerca fortiniana su Sereni a toni più circostanziati, essendogli venuto meno proprio l'interlocutore primo delle sue parole: il poeta. E la non dichiarata e pur evidente ammirazione di Fortini per Montale, offre a Fortini l'ultimo gioco critico da consegnare al lettore: attraverso Montale Fortini specchia la realtà di Sereni. Bisognerebbe cercare quanto di Sereni si celi nelle pagine dedicate a Montale, pa-

gine che costituiscono l'altro corposo capitolo della produzione critica fortiniana. Ma questa lettura incrociata richiede tempo, e non esclude il pericolo di incappare in qualche ben confezionato abbaglio. E allora ci si accontenta delle dichiarazioni esplicite di Fortini presenti nei saggi dedicati a Sereni; ci si accontenta della sua ironica 'ammissione pubblica':

Ammiratori, amici e avversari dicono che Sereni è l'erede di Montale. anch'io l'ho creduto. Non tanto per la trama dei rinvii ai versi di Montale, ben visibile, esorcismi contro le sole influenze pericolose, ossia le occulte. È piuttosto per proposito di poetare in chiave di "dimesso sublime", prendendo ad occasione, a contenuto subito visibile, i massimi temi esistenziali e facendolo con immagini e linguaggio di tipo medio-alto, corretti da ironia e sempre sul punto di annichilirsi in silenzio, di complicità o fastidio. Ma con una differenza grandissima: che nel tardo Montale la versificazione ironica della cultura passava dallo scetticismo al cinismo mentre in Sereni sale dal dimesso al metafisico. Con la sua splendida centuria di parole Sereni muove ad una ancora vasta area sociale di destinatari, tanto più ampia di quella dei cultori di poesia della sua giovinezza; sono coloro che ancora comunicano dell'etica; della discrezione, non solo poetica.⁽²⁰⁾

E proprio con questa chiusa sulla capacità della poesia sereniana di acquisire un ben più ampio pubblico ('il pubblico della poesia...', cruccio di molti poeti e critici) sembra che Fortini voglia chiudere anche un altro cerchio: quello della consegna del testimone di più grande poeta italiano, che da Montale passa a Sereni, forse in nome della tanto ammirata 'discrezione', naturale erede dell'altrettanto odiata 'decenza' montaliana, odiata non in nome di Montale, ma di quanti se ne fanno scudo per camuffare l'ipocrisia:

Sereni fu, con tanto altro, il borghese umanista che vedeva sparire la città delle favole moderne, la città di Baudelaire e di Apollinaire; Milano compresa [...]. Persino il suo antifascismo [...] fu, come quello di Montale, l'antifascismo dei colti contro gli

zotici, della gente per bene contro quella per male. Meglio tacerne. Attribui a se stesso la virtù della “decenza”, parola di Montale. (21)

Forse solo ora mi riuscirà di spiegare l’iniziale dichiarazione per la quale si voleva un Fortini succube della “compiuta originalità nutrita della tradizione più illustre della lirica italiana e europea”. Con questa formula, che ammetto ambigua (e forse tautologica), intendevo rappresentare l’intero iter poetico di Sereni; la sua crescita, pacata, in sordina, non provinciale, animata da un vasto (e casto) respiro europeo non esibito, che gli è riconosciuto da Fortini. Un riconoscimento che Fortini tributò a Montale nello scritto dedicato a *Satura*, dove, tra pagine dure che nulla risparmiavano al poeta, Fortini percorre tutta la propria ammirazione per Montale.

Non distinguendo i vari scritti su Sereni pubblicati nei due volumi garzantini, ma considerandoli parti di un tutto disposto in ordine cronologico, mi piace pensare che ciò che Fortini ci offre di Sereni negli ultimi anni è un ritratto affiancato da un bilancio che prima poteva essere solo abbozzato, e che ora, conseguenza della scomparsa di Sereni, si presenta doveroso.

La straordinaria forza di Sereni sta nell’essere pervenuto, nei passi ed enunciati suoi più scabri e più apparentemente spogli, fino agli immediati dintorni della sua condizione... Anche per questo si direbbe che la forza di questa poesia faticò ad uscire dalla pur vasta cerchia di chi condivide la prospettiva del riformismo progressista e mediatore. Nel 1966 avevo scritto che infliggeva una decolorazione spettrale al nostro già invecchiato diagramma di profitti e di perdite e indicava vuoti nel nostro repertorio di luoghi morali. Perché parlavo al plurale? Non era un plurale di maestà ma di parte. Scomparsa affatto quest’ultima (vent’anni sono lunghi), quanto più sicura s’è fatta in me la certezza della vittoriosa verità poetica di Sereni, tanto più si allontana (o si volgarizza) l’aura che la avvolse alla nascita, il sistema di coordinate intellettuali ed emotive che ne permettevano una lettura “combattuta”.

Invece di una *sospensione* dei suoi significati, indotta *pro tempore* da una profonda mutazione sociale e culturale, abbiamo avuto una *perdita* dei significati che la fondavano. Per questo, con le presenti pagine, ho corso con sufficiente buona coscienza il rischio di fare quel che, rifiutato, era stato il limite dei miei rapporti con Sereni uomo: della psicologia. Egli la praticava come suo metodo quotidiano di decifrazione del mondo; e, come di una “prosa”, ne ha nutrita la propria poesia. L’ho corso tranquillamente perché invero il presente punto di osservazione è affatto diverso da quello della psicologia fenomenologica o psicanalitica e semmai immagina se stesso (ma con l’intento di non prendersi troppo sul serio) come una sorta di semiologia letteraria dei “rimossi” sociali e storici. (22)

Concludo avanzando l’ipotesi che proprio nella volontà di Sereni di non volersi radicare e fossilizzare nella condizione che banalizzata definiamo di *prigionia*, Sereni, negli ultimi anni, rappresentò ancora di più quell’immagine di uomo cui Fortini stesso faceva riferimento, malgrado le differenze ideologiche di cui si è detto. Un uomo che nutriva la propria necessità di trovare le risposte che lenissero lo stato d’ansia che spesso rendeva difficile la vita, cercandole il più vicino possibile alle origini della modernità: quella seconda metà del XIX sec. che figliò non solo il pensiero positivista, amante del progresso ma assolutamente non disposto a subirlo, ma che soprattutto generò quel pessimismo nelle possibilità dell’uomo rappresentato dal pensiero di Schopenhauer, cui forse è riferibile la “scepti negativa” presente (secondo Mengaldo e accolta da Fortini) in *Stella variabile*.

L’universo reale-naturale non è, per Sereni, in corsa verso la morte; che sarebbe pur sempre l’altra faccia della vita. È in corsa verso il niente [...]. Ecco perché Sereni si situa nella grande tradizione simbolista e metafisica piuttosto che in quella della esperienza esistenzial-romantica e dei conflitti terrestri. (23)

(c) **Fabio Michieli**

Note:

- 1) Anche se in un saggio del '87 incluso nei *Nuovi saggi italiani* (pp. 185-207), Fortini stesso dirà che il critico per eccellenza di Sereni è P. V. Mengaldo.
- 2) D'altra parte Sereni non ha mai camuffato le citazioni dirette incastonate nei propri componimenti (e, credo, nemmeno quelle che Fortini chiama "criptocitazioni").
- 3) Le riserve, se mai si potrà parlare di vere e proprie riserve, da parte di Fortini si faranno sentire tutte dopo la pubblicazione di *Stella variabile* (1981); ma già erano apparse delle crepe nel rapporto tra i due al momento della pubblicazione di *Un posto di vacanza*, nel 1971.
- 4) I passi citati da questi due volumi verranno segnalati con il rimando al volume di appartenenza (*Saggi italiani* o *Nuovi saggi italiani*, Garzanti 1987) e della pagina, ma non con il titolo d'ogni singolo saggio, considerando gli scritti su Sereni un tutt'uno. Il rapporto durava da molti anni, come ci testimoniano numerose lettere; con molta probabilità lo scritto fortiniano del '59 è posto quale primo saggio su Sereni perché è uno scritto che prende in considerazione un'attività letteraria più che decennale, e quindi permette una trattazione meno superficiale.
- 5) *Saggi italiani*, cit., p. 124.
- 6) *Ossi di seppia* negli anni '30, dopo la seconda edizione accresciuta del '28, s'era totalmente imposta all'attenzione del mondo letterario italiano, e soprattutto tra la nuova generazione di poeti.
- 7) *Saggi italiani*, cit., p. 127.

- 8) *Saggi italiani*, cit., pp. 128-129.
- 9) *Saggi italiani*, cit., pp. 172-173.
- 10) *Ibidem*.
- 11) *Saggi italiani*, cit., p. 173.
- 12) *Saggi italiani*, cit., p. 174.
- 13) *Ibidem*.
- 14) *Saggi italiani*, cit., pp. 174-175.
- 15) *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 186.
- 16) Il terzo tempo di *Stella variabile* oltre al già ricordato poemetto, *Un posto di vacanza*, comprende altri due componimenti: *Niccolò* e *Fissità*. Per un'idea sul rapporto di Sereni con Saba rinvio alla lettura del carteggio: Umberto Saba, Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010.
- 17) Ma nel 1987 scriverà: «La rappresentazione degli amici di Bocca di Magra "parlanti e ancora parlanti sull'onda della libertà" è nella inquieta ironia che non solo conosce le virtù e i poteri del silenzio, ma anche intende avere, come strumento massimo di comprensione del mondo e dei rapporti di forza, le categorie psicologiche, i "tipi" quali la volgarizzazione, già in quegli anni, amministrata nei manuali di *management*» (*Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 186-187).
- 18) *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 201.
- 19) *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 192.
- 20) *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 177.
- 21) *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 204.
- 22) *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 203-204.
- 23) *Nuovi saggi italiani*, cit., p. 206.

Come leggono gli Under 25 #13: su Sleep di Amelia Rosselli

22 settembre 2012



“Sleep”: la ricerca, la lingua, l’inferno in Amelia Rosselli di Maddalena Lotter

Le poesie in inglese di Amelia Rosselli raccolte in *Sleep* appartengono a un libro privato, rimasto inedito in Italia fino agli anni Ottanta. Credo che nei riguardi di questa strana, vertiginosa, raccolta la domanda da porsi non sia “perché l’inglese?”, visto che è proprio nella sua voce plurilingue che la Rosselli afferma la sua identità di poeta e di messaggera, laddove con plurilinguismo si intende anche uno spaziare in altri linguaggi, ad esempio quello musicale, per una necessità di espressione che lega le arti (in questo

caso appunto parola e musica, un legame intenso che proprio in Italia conosce un’indagine profonda già nel Medioevo, passando poi per le innovazioni illuminate dell’opera di Claudio Monteverdi). Il punto, credo, potrebbe essere questo: ci sono cose umane che si dicono “meglio”, con più proprietà, in un linguaggio piuttosto che in un altro? C’è una giustezza nel linguaggio che viene scelto per comunicare l’essere, il resto, il Tutto, laddove per “giusto” intendiamo “esatto”?

L’inglese di Amelia Rosselli è consapevolmente foriero di una tradizione, quella anglosassone, che forse con più esattezza di altre ha esplorato nei secoli quello che emerge anche nella poesia di *Sleep*: “l’amore come sessualità e desiderio, la religiosità (blasfema, ma non per questo meno intensamente sofferta), la propria incontenibile, dissacrante femminilità.” (dalla postfazione di Emanuela Tandello, Garzanti). Infatti come scrivere in italiano significa riconoscere Dante, così scrivere in inglese significa inevitabilmente confrontarsi con Shakespeare, ed è in questo riappropriarsi della tradizione che Rosselli ha cercato amleticamente un suo *Io*:

*You might as well think one thing or
another
of me; I am not a mercy’s chance, nor do
I want you interpretation, having none
myself to overpower me.*

*(“tanto vale che tu pensi una cosa o l’altra
/ di me; non sono alla mercé del caso, né /
voglio la tua interpretazione, non
avendone alcuna / io stessa a so-
praffarmi”; pag. 125).*

Scrive sempre la Tandello: “il personaggio della raccolta è infatti una proteiforme, sfuggevole creatura metà arlecchino, metà diavolessa, ‘un erede’ al femminile del *fool* shakespeariano che, in un tragicomico duello con l’Altro, sia esso amante o Dio, afferma coraggiosamente la propria identità.” Riecheggiano nella voce inglese della poetessa anche i luoghi profondi, sepolcrali dell’inferno miltoniano, in cui si mescolano divinità ctonie a realtà umane:

presente, come la musica fa; è una poesia colta che tende all'eterno (cui il poeta aspira da sempre) pur restando ancorata all'immanente, e per questo si può dire che condivide un intento modernista, a mio avviso (l'esuberanza di forma prosegue anche nella Beat Generation). Emblematici potrebbero essere questi versi, per autodefinizione calzanti:

*Do come see my poetry
sit for a portrait, it
hangs in dimples, by the
light bay window, and pronounces
no shape of word, but that
you find it imperative.
[...]*

Note:

Sleep si trova in edizione Garzanti, 1992 con traduzione di Emanuela Tandello appunto, e nei Quaderni di poesia dell'editore San Marco dei Giustiniani di Genova con traduzione di Antonio Porta.

Luigi Di Ruscio – Poesie – Firmum 1953-1999

29 settembre 2012

forse un giorno mio figlio racconterà a mio nipote
che il nonno era comunista e questa frase
acquisterà un sapore assurdo
come se mi avessero detto che il mio bisnonno
era giacobino e regicida
comunque io non ho fatto che scrivere versi
ho messo carta davanti alla belva
e quando scrissi una lunga poesia per un parto
improvvisamente avvenuto in vicolo borgia
una lunga poesia di cui rimane solo un verso
i tuoi piedi che ancora non hanno toccato la terra
questo verso potrai adoperarlo
per una divinità ancora non incarnata
nonostante tutto incarnato come ero



Luigi Di Ruscio
Firmum
1953-1999

Ed. Pequod (collana Rive)

Un libro lungo una vita piena di vite. Un libro da tenere a portata di mano per tutta la vita, perché non salva, non promette requie né ristoro, ma la sana schiettezza della rabbia, dell'indignazione, della consapevolezza – amara e lucida – che la sopravvivenza necessita di grandi sogni e mani callose per piedi ben piantati in terra.

Uno spaccato umano privo di fronzoli, lirico nell'aderenza schietta del linguaggio al suo racconto; un racconto crudo, popolato di porci (umani ed animali), immagini rurali, aneddoti ed episodi lavorativi, morti cruente e reali, che accompagnano e segnano il viaggio dell'esistenza nell'arco di più di quarant'anni; un tempo lungo abbastanza per percepire, capire, analizzare e viverne i cambiamenti, la storia, le corse, le innovazioni e i progressi, pagina dopo pagina, verso dopo verso, si da giungere fino in fondo senza altra speranza che un'estenuante lotta con quella che pare essere l'ineluttabile e amara condizione degli *ultimi* in qualunque luogo (da Fermo ad Oslo) di qualunque tempo.

(c) *Natàlia Castaldi*

*Voi che da mille anni
Portate i mali del mondo
E ne ridete
E ne morite*

Franco Fortini

*

12 – pag.26

La pensione da impiegato comunale
è di ottomila ogni due mesi quarant'anni di
fatica

per pane e cacio grattugiato
per imparare a stendere la mano per morire
solo

oppure finire al ricovero dei vecchi
ubbidire a bacchetta la madre superiora
alzarsi presto imparare a pulirsi l'anima
per avere sempre il pasto abbondante
e morire in un posto fatto per i vecchi
perché crepino senza dare fastidio.

*

13 – pag. 27

È morto lavorando
ottant'anni l'ha passati di fatica
sulla fossa ha la croce di latta
un numero e un mucchio di terra
andava a tutte le manifestazioni del partito
diceva che non avrebbe voluto il prete
ma la paralisi
non lo fece più parlare

*

14 – pag. 28

È quella che canta la tristezza della strada
suo marito è in Francia
e non fa sapere più nulla
e lei e la figlia vivono
degli uomini che vengono la notte.
E il suo canto è come la strada
stridulo e stonato
è come il vapore che esala
dai tetti dopo la pioggia.
Dice a tutti qual è la sua arte
e a volte lo grida ridendo
con l'amaro delle donne.

*

18 – pag. 32

quando ero piccolo avevo paura
di non ritrovare la strada per ritornare a casa
quando ero a casa avevo paura di non riuscire
più ad uscir fuori
c'era un bottaro che batteva le doghe e
rimbombavano i colpi
nell'oscurità salivamo i gradini che dovevano
essere tutti contati
nella tenebrosità dell'aria e dell'acqua
raccolievo tutto quello che stava per terra
come se camminassi su un cielo pieno di
miracoli

*

26 – pag. 40

quando rigetto la bomba lacrimogena che
scotta
getto per te il fumo più bello del mondo
e mi ritrovo in un corpo dilatato da
comprendere tutti i corpi
e tutto è come fosse per sparire disfarsi

nell'aria azzurra
credevamo a quello che prima mai era stato
creduto
tutto era come fosse visto per la prima volta
come se i nostri occhi fossero quelli di un
altro
ridevamo di quello che mai aveva fatto ridere
adoperavamo parole che prima mai erano
state dette
la vita passata era alle nostre spalle come una
scorza vuota
e ti sia preziosa la tua gioia perché è sulla
nostra gioia
se salvi la tua gioia si salva anche la nostra
ci specchiavamo nelle nostre pupille
sbalordito a vedermi intatto
dentro le tue pupille ridenti

*

31 – pag. 45

canta canzoni di chiesa o d'amore
e se gli dicono di smetterla canta più forte
urlati segnali della ritirata o del silenzio
la calce viene sbattuta sul muro al ritmo delle
canzoni
e risparmiare per l'inverno quando ci sarà
infinito tempo per mirare la carta decisiva
mani e carte incrociate che si dilatano
oltre le figure oltre i bar oltre la piazza

*

37 – pag. 51

ha un numero di anni che non si contano
perché per il cantiere non si può superare i
sessanta anni
e deve aver falsificato le carte
ha fatto la prima guerra mondiale d'ardito
anche la guerra d'Etiopia ebbe la sua presenza
volontaria
avrà pensione miserabile perché in guerra
non si mettono marchette
trovare qualche proiettile savio che spacchi
qualche osso secondario
non è una fortuna che capita a tutti
normalmente in guerra spaccano tutto
e la fortuna si perde subito nascendo

*

39 – pag. 53

il colpo di martello che spezza il mattone
o il verso allucinato che smaglia
guardare la cosa mentre ci acceca
l'improvviso bagliore della fiamma ossidrica
o quello che cadde nella vasca della calce viva
scavata la fossa scaricate le pietre cotte
poi con l'acqua tutto ribolliva e fumava
il ribollire delle pietre cotte fu l'ultima cosa
che vide

*

40 – pag. 54

camminava nell'universo firmino
sventolando una carta tutta timbrata
della trappola brevettata per decapitare sorci
non fatevi abbacinare dall'odore del
formaggio
che vi parte di netto la testa
sputare in faccia a quel porco rappresentate
di tutti i porci
sperando di avere anche dopo morto sputo in
bocca
e sperando anche che quel porco
abbia il coraggio ancora d'avere la faccia

*

43 – pag. 57

i gatti veloci nello scappare con le flessibili
code
il vicolo era nel tripudio dell'erbe murane
con una gioia disperata
e una disperazione gioiosa
correvamo verso l'ignoto spalancato

*

49 – pag. 63

è morto con la testa spaccata sul selciato
sporco di olio benzina e sangue
e senza dignità buttando pezzi di cervello
tutta la nostra fragilità davanti ai mostri
in quello spavento del cozzo in quell'ultimo
istante
con gli occhi scoppiati vedere la vita che ci
esplode

*

50 – pag. 64

camminare nella più profonda estate
con un vestito scuro completamente
abbottonato
entrare nelle fresche ariose ombre
con l'estremo rigore dell'abbottonamento
tutto il lecito ristretto su un filo sospeso sopra
un baratro
il più innocuo degli abbottonamenti è la
catastrofe

*

51 – pag. 65

si accorgeva che doveva parlare
e per parlare doveva smettere di fumare
parlava chi ascoltava faceva sorrisetti
smetteva di parlare e si rimetteva a fumare
scrivere è facile parlare è impossibile
riesce in un certo controllo solo su quello che
scrive
tutto il resto diventa incontrollabile e
insostenibile
un leggero sorriso giocava sulle sue labbra
che esprimeva la paura più che la gioia
guardava gli altri dal basso
sembrava che stesse sempre a chiedere scusa
come se si aspettasse uno schiaffo da un
momento all'altro

*

52 – pag. 66

e noi con noi senza nulla
col male che ci resta
appoggiati al muro
come fucilati

*

73 – pag. 87

il nazionalista cattolico spiegava con denti
pieni di ferocia che il fronte guerriero è un
altare dove in continuità s'immolano poveri
cristi un iddio non come luce ma come una
esplosione di tenebre e se fanno passare uno
scemo per un genio tutti gli scemi si credono
geni e pochi che non sono scemi faranno del
tutto per adeguarsi allo scemo nazionale

*

74 – pag. 88

le nostre storie sconnesse e degradate
incapaci persino di un inventato lieto fine
e tanto meno di una qualsiasi catarsi
come la merda che serve per tutte le
fecondazioni
la ferocia di quei denti sarà perfino premiata
e decorata
se messa al servizio dello stato

*

75 – pag. 89

l'utopia era la liberazione di questi cristi
risucchiati dall'orrore
su una lotta che durerà per una eternità di
tempi
nell'ultime cellule rimaste vive la volontà di
resistenza
sarà sempre più cieca e totale
più la sopravvivenza diventa improbabile
e maggiormente verranno lanciati
messaggi disperati verso tutte le direzioni

*

89 – pag. 104

ovunque l'ultimo per questa razza orribile di
primi
ultimo nella sua terra a mille lire a giornata
ultimo in questa nuova terra per la sua voce
italiana
ultimo ad odiare e l'odio di quest'uomo marca
tutto
schiodato e crocifisso ogni ora
dannato per un mondo di dannati



Luigi Di Ruscio

K. Mansfield e Virginia Woolf – un incontro al femminile, le biografie di Nadia Fusini

12 novembre 2012

Possiedo la mia anima: il segreto di Virginia Woolf è un'opera straordinaria. Non si tratta di una semplice biografia, ma di un'indagine nel *segreto*, appunto, della scrittrice inglese più controversa e geniale nel panorama del primo '900. Nadia Fusini ha un vantaggio su chiunque voglia avvicinarsi a Woolf nel tentativo di scrivere una sua biografia: Fusini è traduttrice, e che traduttrice. Sue sono le più belle parole italiane della voce di Virginia Woolf, suo è il personaggio della Signora Dalloway, o della signora Ramsey (*To the lighthouse*), suoi sono i sei protagonisti di *Le onde* (*The waves*), romanzo sperimentale che rappresenta probabilmente l'opera più grande della scrittrice, opera purtroppo sottovalutata dai lettori per la sua complessa struttura narrativa. Nei suoi capolavori e nei suoi diari privati, resi pubblici dal marito Leonard (l'appellativo affettuoso dei coniugi era *I lupi*), Nadia Fusini si inserisce come uno specchio trasparente, attraversabile, che fa da filtro nel dipingere la figura di Virginia Woolf. Le intuizioni di Fusini sulla personalità di Virginia sono disarmanti per l'acume e la precisione con cui vengono proposte a un lettore, quasi come se l'una fosse riuscita a penetrare nella storia e a entrare in contatto (o in possesso, appunto), tramite la parola, con l'anima della grande scrittrice e con il suo 'segreto'. Un segreto che sottointende tutto

ciò che l'animo femminile tace di sé e ha taciuto nei secoli di Storia. La nevrosi di Virginia è la nevrosi di un'epoca, e della donna colta e sensibile inserita in quell'epoca; questo emerge molto chiaramente dalle pagine della biografia così come dai romanzi di Woolf stessa: “[...] *Si immaginò che nelle stanze del cuore e della mente di quella donna, che la stava fisicamente toccando, stessero custodite come il tesoro nelle tombe dei re, tavole e scritti sacri, che a saperle leggere le avrebbero insegnato tutto, ma mai sarebbero state esibite apertamente, mai rese pubbliche. [...] Ma come si faceva, s'era chiesta, a sapere questo e quello della gente, se la gente è così sigillata?*” (da *'Al faro' – To the lighthouse*, 1927).



Le figure femminili che attraversano la vita di Virginia Woolf sono le più diverse e le più interessanti; Vita Sackville-West, con la quale è probabile che Virginia abbia intrattenuto una relazione amorosa (se non erotica), ma anche la sorella Vanessa, e Katherine Mansfield. Proprio lei. L'incontro fra le due scrittrici avviene nel 1920 a Hampstead, dove Virginia e Katherine trovano subito un'intesa forte: “*Era bello stare lì con lei; Virginia capì che non c'era niente che le potesse dare la stessa profonda emozione che le dava una donna intelligente, sensibile, libera – una*

donna identica a lei. Perché Katherine era proprio come lei: una donna che capiva la letteratura, e sapeva scrivere. [...] Ma era anche invidiosa, gelosa.” (da *Possiedo la mia anima.*, p. 122). In quell’anno Virginia sta scrivendo *La stanza di Jacob* ed è invidiosa della scrittura di Katherine, vorrebbe scrivere esattamente come lei.

Dal canto suo, KM (così Fusini fa chiamare Mansfield da uno dei personaggi del libro: *‘la figlia del sole – vita ardente di Katherine Mansfield’*) non vive la vita sedentaria di Virginia e non ha ‘tempo per l’invidia’, ma è “*una donna complicata e vuole cose contraddittorie*” (cit. p. 33), esattamente come Virginia Woolf, e in questo si riconoscono incontrandosi. KM brucia tutto, brucia i suoi anni (muore a soli trentaquattro anni di tubercolosi), e mentre Virginia nei diari confessa che “*La fatica di andare a Londra è troppo grande*” (*Diari*, 25 ottobre 1920), Katherine conduce una vita che definire movimentata è un eufemismo: “*A Londra, nel dicembre del 1912 KM ha ventitré anni,*” scrive Fusini “*è in Europa in modo stabile dall’agosto del 1908 e ha già avuto molte esperienze – d’amore, di sesso: un aborto, anzi, due aborti e una peritonite, dopo la quale non potrà avere figli. È una ragazza avida di incontri, impulsiva, promiscua, confusa e autodistruttiva.*” (da *La figlia del sole*, p. 18)



Katherine Mansfield nel 1920

Le due figure di scrittrici si incontrano e si scontrano in queste biografie di Nadia Fu-

sini, che riesce a dipingere con forza ma pure con delicatezza l’immagine controversa di due vite intellettuali dei primi del ’900, due vite diverse ma identiche nel loro aspetto fondamentale e per così dire ‘primigenio’: essere una donna scrittrice, un motivo caro alla produzione saggistica di Virginia Woolf (*A room of One’s own – Una stanza tutta per sé*, 1929) e che si agita nella condotta di vita di Katherine Mansfield, anima avventurosa, una vera e propria figlia del sole che rivendica una sua libertà intellettuale, una donna che “*in quei nomi di pittrice, scrittrice, musicista non cerca un’identità, ma l’espressione*” (da *La figlia del sole*, p. 22)



(c) Maddalena Lotter

Bibliografia:

- N. Fusini, *Possiedo la mia anima – il segreto di Virginia Woolf*, Mondadori 2006
 N. Fusini, *la figlia del sole – vita ardente di Katherine Mansfield*, Mondadori 2012
 V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, minimum fax 2005 (Prefazione di Ali Smith, Introduzione di Leonard Woolf)
 V. Woolf, *To the lighthouse*, 1927

Cinque poesie di José Carlos Soares tradotte da Serena Cacchioli

15 novembre 2012



Mentirei se affermassi di conoscere José Carlos Soares e la sua poesia da molto. No! ho conosciuto José quando ricevetti l'antologia portoghese di Antonia Pozzi. In quell'agile libro ([qui](#) recensito da Serena Cacchioli) José consegnava una interessante introduzione alla prima traduzione in portoghese della Pozzi, dove 'interessante' non va inteso solo in funzione del libro che l'accoglie, ma col senno di poi, per una prima identificazione di José come poeta. Le cinque poesie tradotte con passione e competenza da Serena Cacchioli (e con una punta di orgoglio mi piace sottolineare che cominciamo a colmare un silenzio che dura dal 1986, anno della prima traduzione in rivista, in Italia) portano in luce con

una certa forza il profondo legame tra il poeta portoghese e la poetessa italiana; come se José Soares fosse riuscito là dove molti poeti italiani, da sempre dichiaratisi lettori della Pozzi, hanno fallito: farsi carico della lezione morale di Antonia e continuarla nel tempo.

Questo aspetto, insieme a un intenso lirismo, mi colpì immediatamente non appena José mi diede modo di conoscerlo meglio, attraverso le poesie raccolte in *Este perder-se*, piccola antologia che ripercorre la sua produzione dai primi anni Ottanta del secolo scorso fino al 2006.

Si tratta di una ricca in tutti i sensi produzione che meriterebbe di essere conosciuta anche dal pubblico italiano, spesso – e non a torto – portato a riconoscere nelle voci d'oltre confine quella limpidezza e onestà poetica venuta meno in molte delle nostre voci consolidate.

La poesia è un dialogo continuo tra l'uomo e la vita, tra l'uomo e il suo simile. La traduzione amplia il dialogo.

(c) Fabio Michieli

**Da: Do lado de fora, José Carlos Soares,
Edições 50 kg, Porto**

I.

Hoje,
deixarei que sopra
um bravo vento
no coração. À janela

das coisas silenciosas,
os cães
hão-de ladrar-me

entre infância e morte
a poesia.

*Oggi,
lascero che soffi
un vento burrascoso*

nel cuore. Al davanzale

*delle cose silenziose,
i cani
mi dovranno abbaiare*

*tra infanzia e morte
la poesia.*

II.

Hei de evitar
as análises, sossegar
a torrente dos sentidos
que enlaçam a razão.

Deixar molhadas
no campo as palavras
como um ramo de mansas
cicatrices.

E dar
à pesada alegria da esperança
o tímido sorriso
de quem recebe a graça
mas não a dádiva.

*Devo evitare
le analisi, placare
il flusso di sensi
che allaccia la ragione.*

*Lasciare bagnate
sui campi le parole
come un ramo di innocue
cicatrici.*

*E dare
alla pesante allegria della speranza
il timido sorriso
di chi riceve la grazia
ma non il dono.*

III.

Enfeitada a morte
de grandes tílias
e crepúsculo, abraço

os pequenos bichos
inconcebíveis. Páginas

acesas
da mais íntima

biografia. Sedas,
espinhos, erros
de cálculo, navios.

*Adornata la morte
di grandi tigli
e crepuscolo, abbraccio*

*le bestioline
inconcepibili. Pagine
accese
della più intima*

*biografia. Sete,
spine, errori
di calcolo, navi.*

IV.

Amanhã não sei
se me contemplam
as coisas, se de novo
voltará

a miragem desse nada
amachucado. Errante
astro absurdo

as mãos nos bolsos
sobre o soalho
rangendo

vou.

*Domani non so
se mi contemplano
le cose, se di nuovo
tornerà*

*il miraggio di questo nulla
sgualcito. Errante
astro assurdo*

*le mani in tasca
su un pavimento di legno
scricchiolando*

vado.

**Da: Chão de vespas, José Carlos Soares,
Porto**

V.

Vem com ela
um resto de pão
de pássaros, sandálias

e poeira da catástrofe. Lenta
vem
atravessando a mão

do meu cansaço, o dia
atrás do dia, o cântaro
quebrado

no regaço.

*Viene con lei
un resto di pane
d'uccelli, sandali*

*e polvere della catastrofe. Lenta
viene
ad attraversare la mano*

*della mia stanchezza, il giorno
dietro al giorno, l'orcio
infranto*

in grembo.

Note:

José Carlos Soares è un poeta portoghese nato a Leça da Palmeira nel 1951.

Chão de Vespas è stato pubblicato dall'autore a Porto, nel maggio 2005; mentre *Do lado de fora* è stato pubblicato nel 2012 dalle Edizioni 50kg di Porto.

L'antologia *Este perder-se*, che raccoglie testi dal 1981 al 2006, selezionati da Manuel de Freitas, è stata pubblicata a Porto nel 2011 presso Orgal Impressores. Soares è anche autore della prefazione alla traduzione portoghese delle poesie di Antonia Pozzi, *Morte de uma estação*, Ed. Averno, 2012.

Nel 1986 sue poesie vennero tradotte in italiano e pubblicate nel trimestrale "Il Cobold".

Serena Cacchioli si è laureata nel 2008 alla Scuola per Interpreti e Traduttori SSLMIT di Trieste con una tesi sulla tradizione del testo poetico traducendo anche alcune poesie del poeta portoghese

José Luís Peixoto. In seguito ha ottenuto una laurea magistrale in Traduzione Letteraria e Saggistica presso l'Università di Pisa, traducendo una raccolta di racconti della scrittrice brasiliana Lygia Fagundes Telles: *Seminário dos Ratos*.

Nel 2010 ha lavorato per alcuni mesi come tirocinante nella casa editrice di Lisbona *Assírio e Alvim*, occupandosi di revisioni, correzioni di bozze e contatti con l'estero.

Dal 2011 collabora con il gruppo editoriale Mauri Spagnol come lettrice di romanzi in portoghese e francese. Collabora come traduttrice con la rivista letteraria online Sagarana.net. È co-fondatrice, con Nunzia De Palma e Maria Teresa Marè del sito internet: 118libri.it, un Pronto Soccorso Letterario dove si possono trovare recensioni, musiche, commenti sul mondo letterario e non, oltre a specifici consigli "su misura".

Con tutto il corpo, con tutta la vita: il grande insegnamento di Pina Bausch

17 novembre 2012

Mi rendo conto che non sia possibile ridurre un'opera al tema del corpo, eppure tentare di 'aprire', sfondare le finestre di questo film equivale per me in primo luogo e ancora utilizzare il corpo come specchio. Non è uno specchio doloroso questo, e presuppone l'accogliere la stessa energia e tensione che trovo in un vecchio capannone post-industriale nel bel mezzo di un concerto rock, oppure in una piazza gremita in cui Patti Smith abbraccia il pubblico con le sue braccia lunghe. A volte quello che penso mi allontani un po' dalla scrittura è questo bisogno di corpo, questo bisogno di sentire fisicamente l'arte, e di vederla. Ed eccomi allora a parlare di qualcos'altro, e dell'"essere quello che si fa".

(c) Alessandra Trevisan



*È tutto così semplice,
sì, era così semplice,
è tale l'evidenza
che quasi non ci credo.*

*A questo serve il corpo:
mi tocchi o non mi tocchi,
mi abbracci o mi allontani.
Il resto è per i pazzi.
Patrizia Cavalli*

Il corpo parla, parla una lingua universale; esprime il dolore e la felicità, le ansie e le gioie; mette al mondo perché è creatore. Il corpo genera, 'fa' arte: vengono alla mente le fotografie di Man Ray e Dora Maar, di Lee Miller e di Francesca Woodman, e poi viene in mente Marina Abramović con le sue *performances* estreme; tutti questi artisti esprimono con la carne i moti (in)conciliabili dell'animo, e non sono i soli ma alcuni tra i possibili riferimenti calzanti per ciò di cui qui si va a parlare. Certo, le immagini mediano, le *performances* assolutamente (o quasi) no, e come il teatro o la danza "mettono in scena", fanno vedere il taglio vivo, la rappresentazione spesso 'pura' o depurata di compromessi, quelli che metterebbero a repentaglio maggiormente la comprensione del lavoro dell'artista. E attraversare alcuni esiti dati dall'arte, senza tener conto di una cronologia o di una storia-del-corpo 'accademica', può suggerire spunti e percorsi: connettendo piani diversi, accordabili, ci si può avvicinare molto al piano della vita, dove prende avvio il primo gioco e dove s'innesca e nasce l'idea perché, per dirla con una citazione di Marina Cvetaeva tratta da una lettera a Rainer Maria Rilke, "L'irraggiungibile non è mai alto".

Nel 2011 Wim Wenders esce nelle sale con un film dal titolo *Pina*, dedicato appunto ad una delle maggiori coreografe del Novecento, in grado di troncare oltrepassandoli, i confini artistici della danza. Pina Bausch è morta nel 2009 durante la lavorazione di un film sulla sua vita-arte, all'improvviso; un film che doveva finalmente mostrare in 3D cos'è la danza al cinema, perde la sua ispirazione in carne ed

ossa. Resta il suo testamento: un progetto consolidato, forte, che lascerà un segno nella storia e nella vita di molti, il “Tanztheater Wuppertal” fondato nel 1973; Tanztheater significa teatro-danza, laddove però teatro riconduce alla matrice, il palcoscenico in cui il corpo ‘sta’ sin dalla nascita, ossia l’esistenza (per dirlo con [Patrizia Cavalli](#), *Sempre aperto teatro* o con Bianca Tarozzi, *Il teatro vivente*). Sconfinando oltre la tecnica e sbriciolando tutti i luoghi comuni della danza classica, tra cui una certa ‘perfezione necessaria’, un’imposizione di segni, una riduzione di possibilità o un’affettazione riduttiva – sempre – del corpo, la Bausch ha reso ‘esattamente’ soggettiva l’esperienza della danza. D’altronde non sarebbe il Novecento senza di lei, più interessata a come il corpo possa esprimere il senso più intimo di chi balla, il sentire più reale, che non lo slancio verso l’eterno. Ripensare la danza. Così com’è nella musica classica (trascendente) e in quella contemporanea (immanente), il *gap* sta nella rielaborazione tutta formale. Com’è necessario, anche in Bausch convivono attenzione ed esattezza (già detto), ma un’esattezza ‘altra’, frammentata, proprio com’è il corpo di tutti. Nel film sono i ballerini della compagnia di Wuppertal a parlare di lei, a ricostruirne la preziosa lectio, danzando le sue coreografie, nate dalle parole, da un confronto estemporaneo: questo era il suo modo di operare, alcuna partitura ma uno sguardo che affonda, penetra la concretezza dei ‘sentimenti dell’uomo’ per ricavarne gesti. Azzarderei che questa è la distanza tra, ad esempio, due grandi del Novecento ma compositori che con la danza hanno avuto a che fare, John Cage (con [Merce Cunningham](#)) e Morton Feldman (qui nella versione di [Debora Petrina](#)): movimenti non pensati per Bausch, non pre-pensati, che non sono stati scritti contrariamente a Cage e Feldman; un canovaccio aperto, una libertà come libera dovrebbe essere la vita. Questo si riconosce ad occhio nudo, ed è ciò che ci resta; è la “prima impressione”. Bausch ‘fa’ soprattutto della vita la grande esperienza da cui

partire per vivere l’arte, un insegnamento tanto elementare da essere troppo spesso dimenticato quando si sta sul campo, o per lo meno elaborato talvolta sin troppo poco. Bausch mette in pratica quello che è uno degli stilemi del Novecento – impara tutto e dimentica tutto (Charlie Parker e gli altri) – e il suo segno è artificiale ma non artificioso.

C’è una scena bellissima nel film, quella di una ballerina che utilizza i suoi lunghi capelli (la sua bellezza, la sua ‘arma’ di seduzione) per esprimere il suo stare al mondo: a bordo vasca di una piscina olimpionica, agita i capelli con movimenti circolari, capelli che diventano ‘parola’, il suo dire ‘io ci sono’, capelli oggetto-mondo. Una nota molto importante del film sono i luoghi: si balla a Wuppertal, in teatro e negli esterni; si balla in metropolitana, si balla in edifici vuoti della Bauhaus; si balla su una colonna sonora magnifica che va da Thom Hanreich a René Aubry, da Jun Miyake a Germano Rocha, alternando contemporanea, jazz, folklorica, tradizionale, com’era negli spettacoli di Pina. Tutto è stato fatto tenendo conto del rispetto, della dignità artistica che lei incarnava.

C’è tutto questo nella grande lezione di Pina Bausch, e c’è tutto quello che la grande lezione di Marina Cvetaeva porta in quella sola ed unica frase. La vita, la realtà; ci sono i rapporti umani, vero ed unico motore di tutto il suo lavoro. Ad ogni intervista, la solita risposta: l’interesse, l’ossessione perpetua per l’umano, le relazioni. Ogni sua opera è in particolare “una continua variazione sul tema dell’amore”, sul tema dei meccanismi relazionali degli uomini, e una rappresentazione trasfigurata nel segno del corpo e trasfigurante il corpo. Ad esempio, *Café Müller*, sembra rispondere alla poesia di Cavalli che apre questo articolo: perché il corpo, come la voce, mette in relazione, in dialogo; il corpo è ‘lo strumento-voce’ di Pina Bausch.

Il film si trova in dvd con abbinato un volume con interventi critici.

Quindici testi di Valerio Magrelli

3 dicembre 2012



Meteorologica è l'unica, vera

Meteorologica è l'unica, vera coscienza che noi abbiamo dello Stato, immagine sgargiante di isobare come panneggi sopra una nazione circondata dal nulla.

Tutti i paesi intorno riposano nel buio, terre indistinte, senza identità né previsioni atmosferiche.

Il nostro, invece, trapunto di segnacoli, vibra e brilla sul fondo di un moto ondoso in aumento.

Sono a Isoletta-San Giovanni Incarico, autunno, un pomeriggio soleggiato, mentre il treno risale arrancando la snella silhouette della penisola: faccio parte di un popolo devoto a nubi, raggi, fulmini attesi per domani.

*

Natale, credo, scada il bollino blu

Natale, credo, scada il bollino blu del motorino, il canone URAR TV, poi l'ICI e in più il secondo acconto IRPEF – o era INRI ?

La password, il codice utente, PIN e PUK sono le nostre dolcissime metastasi. Ciò è bene, perché io amo i contributi, l'anestesia, l'anagrafe telematica, ma sento che qualcosa è andato perso e insieme che il dolore mi è rimasto mentre mi prende acuta nostalgia per una forma di vita estinta: la mia.

*

L'età della tagliola

Per prima cosa ho visto tre ragazze,
dopo ho intuito che era una soltanto
moltiplicata.

Finché ho capito che ogni ragazza
ne contiene altre due,
fiore con tre corolle, equazione a tre incognite.
Avere quell'età, significa sostare innanzi a un
bivio:

da un lato sta il passato appena prossimo,
dall'altro un futuro duale – scelta,
biforcazione, sesso, forbice.
Chi cresce, chi adolesce, si divide
e per andare avanti deve amputarsi
come fa la volpe, che stacca la sua zampa
presa nella tagliola.

*

"Piccole stanze d'albergo"

Piccole stanze d'albergo,
grandi macchine di solitudine.

Tagliato come un gambo dentro il vaso,
aspetto. Moquette. Avvolgibili.

Piccole macchine di grande solitudine,
là dove il celibato sposa l'alienazione

con me testimone alle nozze
fra la Mancanza e la Ripetizione.

*

La curva

Nella curva, la stessa, in montagna, scendendo
dalla macchina, mia figlia, piccolina,
vomitava, per strada, tutti gli anni,
inevitabilmente.

Ormai la conoscevo:
come al nostro santuario, ci fermavamo
per consolarne i pianti, pulirla e passeggiare
lungo il tornante dell'alba.
Altre vacanze, noi vecchi, lei cresciuta,
ma quella sosta mi rimane in mente,
cruna della nostra famiglia nella fuga
in Egitto. Ogni famiglia è in fuga,
solo l'Egitto cambia.

*

L'incessante brusio neuronale

La coscienza di essere coscienti sarebbe sorta
dall'integrazione fra coscienza primaria, me-
moria simbolica e linguaggio. In questa emer-
sione, avrebbe avuto un ruolo centrale il mec-
canismo del cosiddetto "rientro", ossia l'inces-
sante brusio neuronale tessuto dalla diffusa
sincronizzazione tra mappe cerebrali diffe-
renti...
(da un articolo del "Corriere della Sera")

L'incessante brusio neuronale, ho letto,
e ho subito capito cosa significasse.
Perché lo sento sempre, il cicaleccio
talamo-corticale,
un cinguettio da voliera,
e gridano, gridano, gridano,
milioni di sinapsi,
in attesa del cibo che gli porto,
che gli devo portare.
Aspettano i pensieri, i miei pensieri,
e gli si azzuffano intorno,
quando lascio la gabbia,
in un frullare di impulsi elettrostatici.

*

Thyssen: per i senza parola

Nelle considerazioni umane il diritto è
riconosciuto in seguito a una uguale
necessità per le due parti, mentre chi è
più forte fa quello che può, e chi è più
debole cede.

Tucidide, *La guerra del Peloponneso*,
V, 89

Continuano ad ardere come
come le lampade ad olio
ad olio della Bibbia.

"Che devo fare?", chiedeva.

Ma cosa fare quando
quando si è ormai sgusciati
sgusciati via dal corpo?

Erano usciti per sempre dalla loro
custodia.

Continueranno ad ardere
ad ardere per noi stoppini
stoppini di carne votiva.

"Non lasciatemi solo!", scongiurava.

Bruciavano al dio del lavoro
lavoro di lingue di fiamma
di fiamma, di forza-lavoro.

*

Assedio del visibile – forza dell'invisibile

Invisibile e invincibile
è lo stampo che porto dentro me,
stampo del mondo impresso a me nel mondo
e che mi fa essere al mondo
soltanto nella forma dello stampo.
Dov'è la libertà, se la malinconia
raccolge le sue nuvole senza nessun perché?
Sto qui e subisco il loro lento transito
solo aspettando
all'ombra di me stesso.

*

Tombeau de Totò

Totò diventa cieco, da vecchio.
Tutto quell'agitarsi disossato
per finire nel buio.
Un muoversi a tentoni,
un zigzag nelle tenebre.
Ma è vero anche il contrario:
Totò diventa vecchio, da cieco.

Me lo ricordo ancora, sotto casa, in civile,
che traversa la strada a un funerale,
tra due ali di folla impazzita per lui.
E lui stava al gioco, sconnesso, veniva avanti a
scatti,
senza vedere nulla – solo ora capisco!

Due poeti

I.

Pagliarani sul Niagara

Parlavi dei bambini,
dicevi della loro furia molecolare,
davanti alla cascata,
anzi, dietro il suo velo,
dentro un cunicolo scavato nella roccia
per sbucare sul retro delle acque.

Al buio, fra la guazza,
con quel film bianco che scorreva in fondo
velando il mondo,
come ficcati dentro un ombelico,
parlavi della nascita,
descrivevi la nascita,
affidavi alla nascita
la parola segreta di ogni storia:

CONTINUA.

II.

Niente funerali di Stato per Sanguineti, ovvero Le ceneri di Mike

a Andrea Cortellessa

Mi sembrava di dover celebrare una morte,
Invece sono qui a piangerne due;
Kyrie eleison per l'Università
E per l'alfiere della sua alterità.
Bello non era. Un Bronzo di Riace,
Ostentava: "Dei due, quello che più vi piace".
Nell'Aula Magna della Sapienza
Guizzava la civetta dell'alta sua sapienza,
Innesto dello Studio sull'amata Poesia,
Ossia: metà cultura, metà idiosincrasia.
Ripeto: oggi perdiamo sia lui, sia l'Accademia,
Nel Tele-Mondo che ad un Professore
Ormai antepone un Dio-presentatore.

*

"Giovani senza lavoro"

I.

Giovani senza lavoro
con strani portafogli
in cui infilare denaro
che non è guadagnato.

Padri nascosti allevano
quella sostanza magica

leggera e avvelenata
per le vostre birrette.

Condannati a accettare
un regalo fatato
sprofondate nel sonno
mortale dell'età,

la vostra giovinezza,
la Bella Addormentata,
languisce nel sortilegio
di una vita a metà.

II.

Giovani senza lavoro
chiacchierano nei bar
in un eterno presente
che non li lascia andar.

Sono convalescenti
curano questo gran male
che li fa stare svegli
senza mai lavorare.

Di notte sono normali,
dormono come tutti gli altri
anche se i sogni sono vuoti
anche se i sogni sono falsi.

Falsa è la loro vita,
finta, una pantomima
fatta da controfigure,
interrotta da prima.

FINE

(c) a cura di Andrea Accardi

Note:

"Niente funerali di stato per Sanguineti, ovvero le ceneri di Mike" e "Giovani senza lavoro" sono apparsi in: "Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi" (Einaudi, 2011).

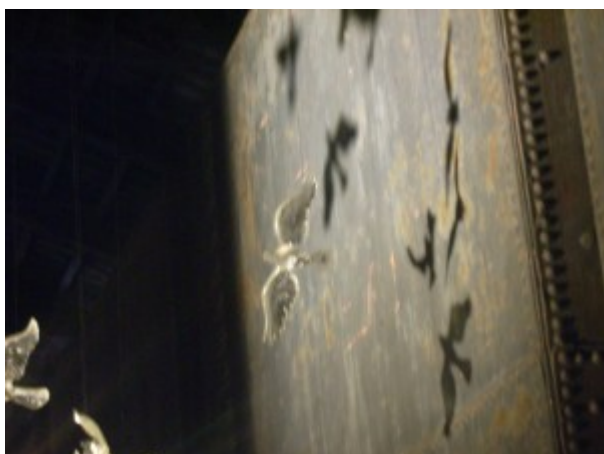
Io, come città usurpata, ad altri dovuta,
mi affanno perché sia tu ad entrare, ma è tutto
vano,
se la ragione che regna in tua vece, invece di
difendermi
mi rende schiavo, e debole si rivela, e sleale.
Ancora fervidamente io t'amo, e vorrei essere
amato,
ma sono sposo promesso al tuo nemico:
divorziami da lui, sciogli, o rompi di nuovo
quel patto;
portami a te, imprigionami, ché
se non mi incanti, non sarò mai libero,
né sarò casto, se tu non mi violenti.

Note:

Un altro lavoro di Carmen Gallo su John Donne,
pubblicato tempo fa sempre su Poetarum Silva è
consultabile [qui](#).

Solo 1500 n. 74 – Vedi alla voce Thyssen

5 dicembre 2012



Leggo, su La Stampa di sabato scorso, che, al processo d'appello per il rogo alla Thyssen di Torino, del 6 dicembre 2007, tra le tesi della difesa dei Manager e funzionari imputati (e condannati in primo grado) emerge la seguente: "I sette operai si lanciarono nell'onda del fuoco". Qui il Giudice ha precisato: "Non è provato che furono gli operai a buttarsi nel fuoco. Accadde il contrario (così l'ha descritta un testimone), una nube di fiamme e olio incandescente si sparse per 12 metri e avvolse i sette operai". Mi pare ovvio che gli imputati in un processo d'appello provino a difendersi (ai risarcimenti già erogati hanno rinunciato a prescindere dall'esito dell'appello), anche se li trovo indifendibili. Quello che infastidisce e mi addolora è che non si tenti di difendere più i sistemi di sicurezza, il rispetto delle regole, eccetera; ma che si provi a far passare delle persone morte, mentre facevano il proprio lavoro, per degli inadempienti (nella migliore delle ipotesi), degli irresponsabili o, nel delirio totale della strut-

tura difensiva, dei deficienti. Ma scherziamo? Certe cose danno il voltastomaco. Qualcuno dirà che gli avvocati devono fare il proprio mestiere. Che lo facciano, allora, nel rispetto della Legge e restino nei limiti dell'umana decenza. Che non si infanghi la memoria di chi non è tornato più a casa. Questa storia fa ancora male. Ho ricordato questa tragedia ogni anno, con commozione. Quest'anno non ci avevo ancora pensato (forse come dice il mio amico Luciano non è bene insistere sulle ricorrenze), poi ho letto quell'articolo e mi sono convinto, nuovamente, che la storia vada sempre ricordata. Giorno dopo giorno. Anno dopo anno.

Avrei voluto

Io poi
avrei voluto scrivere qualcosa
sui ragazzi di Torino
saper descrivere le facce

essere dentro le parole
fra i rumori delle macchine:
*(La tredicesima in arrivo
la piccola è cresciuta
il natale è per loro...
fa un caldo boia qui dentro
si schiatta....)*

avrei voluto vederli arrivare
alla fine del turno
sporchi e pieni di fatica
trascinarsi alla fermata
sorridere sulla soglia
- faccio la doccia e arrivo –
- ti aspetto amore mio

ti aspetto – .

(c) Gianni Montieri

Indice

Editoriale	1	Come leggono gli Under 25 #13: su Sleep di Amelia Rosselli (a cura di Maddalena Lotter e di Alessandra Trevisan).....	71
Poesie – Marco Annicchiarico (silloge finalista Premio Penna 2011).....	2	Luigi Di Ruscio – Poesie – Firmum 1953-1999 (di Natàlia Castaldi).....	74
Su La doppia immagine di Anne Sexton (di Alessandra Trevisan).....	5	K.Mansfield e V.Woolf – Un incontro al femminile, le biografie di Nadia Fusini (di Maddalena Lotter).....	78
Adriano Spatola – Poesie da riscoprire (a cura di Natàlia Castaldi).....	7	Cinque poesie di José Carlos Soares tradotte da Serena Cacchioli (di Fabio Michieli).....	80
La firma (di Gino Di Costanzo).....	10	Con tutto il corpo, con tutta la vita: il grande insegnamento di Pina Bausch (di Alessandra Trevisan).....	83
La fine della Grecia (di Giovanni Catalano).....	14	Quindici testi di Valerio Magrelli (a cura di Andrea Accardi).....	85
Maturità berlinese III (di Luciano Mazziotta).....	16	Pas de deux #2 (a cura della Redazione).....	89
Quattro voci minori (di Stefania Crozzoletti).....	18	Solo 1500 n. 74 – Vedi alla voce Thyssen (di Gianni Montieri).....	91
Sandro Penna: del “suo” tempo e di altri aspetti (di Fabio Michieli).....	21		
Interviste credibili #2 – Luigi Bernardi (di Gianni Montieri).....	28		
Bufalino parmi les maudits, par mille mots dits – Gesualdo lettore di Verlaine e Mallarmé (di Andrea Accardi).....	31		
Giuliano Mesa: è passato un anno (a cura della Redazione).....	54		
In Apulien, 5 – Paz in Capitanata (di Anna Maria Curci).....	56		
Il coraggio della scrittura in Cesare Pavese (di Davide Zizza).....	60		
Un profondo turbamento: la poesia di Vittorio Sereni nelle pagine di Franco Fortini (di Fabio Michieli).....	63		