

QUESTIONI DI POESIA - POETI DEL NOVECENTO E CONTEMPORANEI



QUADERNI DEL PENS

Numero 3, 2020

QUESTIONI DI POESIA

POETI DEL NOVECENTO E CONTEMPORANEI



Università del Salento

QUADERNI DEL PENS
Numero 3, 2020

QUESTIONI DI POESIA
POETI DEL NOVECENTO E CONTEMPORANEI



UNIVERSITÀ DEL SALENTO

2020

QUADERNI DEL PENS

Centro di ricerca Poesia contemporanea e Nuove scritture
Collana Peer review diretta da
Fabio Moliterni

Le pubblicazioni proposte alla collana «QUADERNI DEL PENS» vengono sottoposte a processo di peer review double-blind.

Direttore della Collana

Fabio Moliterni (Università del Salento, Italy)

Vicedirettore della Collana

Simone Giorgino (Università del Salento, Italy)

Comitato Scientifico

Giuseppe Bonifacino (Università di Bari)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Antonio Lucio Giannone (Università del Salento)

Yannick Gouchan (Università di Aix-Marseille)

Paola Laskaris (Università di Bari)

Juan Carlos de Miguel (Universidad de Valencia)

Irene Romera Pintor (Universidad de Valencia)

Progetto grafico

Filippo Spiri

Segreteria di redazione

Carolina Tundo (Università del Salento) carolina.tundo@unisalento.it

© 2020 Università del Salento

ISSN: 2611-903X

ISBN: 978-88-8305-160-9

DOI Code: 10.1285/i2611903xn3

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

PREMESSA

Questo numero dei «Quaderni» ha un titolo che a prima vista può sembrare generico, ma in realtà rimanda a un'esperienza poco nota della storia della poesia italiana del secondo Novecento che merita di essere recuperata. Dal 1965 al 1967, la nuova serie di «Paragone-Letteratura», la rivista fondata nel 1950 da Roberto Longhi e Anna Banti, ospitò infatti una rubrica intitolata proprio «Questioni di poesia». La rubrica fu fortemente voluta da Vittorio Sereni, allora direttore letterario di Mondadori che era diventato l'editore della rivista, e venne inaugurata a partire dal n. 182 dell'aprile 1965. Alla redazione fiorentina (della quale facevano parte Anna Banti, Cesare Garboli e Aldo Rossi), e a quella romana (Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci e Vittorio Sermoni), si affianca un gruppo milanese composto da Maria Corti, Giansiro Ferrata e Giovanni Raboni, Cesare Segre e Giovanni Testori. Da alcune ricerche che chi scrive ha condotto presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, è stato possibile ricostruire l'accidentato percorso della rubrica e della gestione mondadoriana della rivista, fino alla rottura nel 1967 dopo le dimissioni di Corti e Segre. Come scriveva Giovanni Raboni nella *Premessa* a *Questioni di poesia*:

Ragione principale di questa rassegna è di documentare e discutere – con l'intervento, se possibile, degli stessi autori – la produzione recente di alcuni poeti, soprattutto italiani. [...] Date queste premesse, è appena il caso di chiarire che la scelta dei testi attraverso i quali si svilupperà il discorso a più voci intorno alle «Questioni di poesia» non vuole proporsi come una ideale antologia ma piuttosto fornire occasioni di dibattito e motivi di verifica: occasioni e motivi presenti fra l'altro, a nostro avviso, in alcuni poeti italiani [...] il cui lavoro costituirà l'oggetto iniziale della nostra ricerca¹.

Alla rubrica partecipano alcuni tra i maggiori poeti attivi negli anni Sessanta in Italia, già affermati o più defilati e quasi agli esordi, dallo stesso Raboni ad Andrea Zanzotto, Giancarlo Majorino e Giorgio Cesarano, Giovanni Giudici e Tiziano Rossi, Roberto Roversi², i quali sono chiamati non solo a presentare le loro poesie ma anche a misurarsi con riflessioni e interventi critici su autori e opere della tradizione del Novecento, da Jahier e Rebora a Cesare Pavese.

Guardando a questo esperimento ormai lontano nel tempo, i saggi qui raccolti hanno l'obiettivo di individuare alcune costellazioni di autori, opere e testi esemplari nella pratica della scrittura in versi dalla modernità fino ai nostri giorni. I contributi, che spaziano dalla poesia del primo Novecento a quella ultra-contemporanea, collocano al centro dell'analisi il testo poetico inteso come «luogo di lavoro»³, ne esplorano i meccanismi interni sul piano del linguaggio e dello stile e nello stesso tempo considerano i molteplici livelli che di volta in volta legano le forme letterarie al campo specifico della loro storicità, in una sorta di movimento pendolare tra commento e interpretazione.

In questo modo, la lettura ravvicinata di un testo composto nel 1931, *Cantico del mare*, permette ad Antonio Lucio Giannone di riportare alla luce l'opera e la figura di Girolamo

¹ G. RABONI, in «Paragone-Letteratura», n. 182/2, aprile 1965, p. 114.

² Per Questioni di poesia, ROVERSI pubblica un intervento su Sereni (in «Paragone-Letteratura», n. 204/24, febbraio 1967, pp. 98-101, accanto ad alcune anticipazioni di *Un posto di vacanza* e agli *Interventi* di Aldo Rossi e Andrea Zanzotto); un *Intervento* su Piero Jahier, ivi, n. 188/8, ottobre 1965, pp. 103-107; su G. Cesarano, ivi, n. 190/10, dicembre 1965, pp. 149-151; *Una nota su Rebora*, ivi, n. 194/14, aprile 1966, pp. 90-93; alcuni testi che poi confluiranno nelle *Descrizioni in atto*, ivi, n. 182/2, aprile 1965, pp. 98-113, con gli *Interventi* di F. Fortini, G. Raboni e G. Cesarano (la pubblicazione dei testi di Roversi, insieme con i materiali critici, inaugureranno la rubrica).

³ Cfr. F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018.

Comi, forse il rappresentante più autentico nel Novecento di una visione «chiaroveggente» e sacrale della poesia che egli eredita dalla lezione del suo sodale Arturo Onofri, attestandosi al di fuori dell'idea tradizionale di lirica e muovendosi invece nelle regioni del «panismo magico» (Solmi), nell'orizzonte gnoseologico di un'equivalenza tra la parola e la conoscenza trascendentale dell'universo, alla ricerca di un'«armonia prestabilita» che regolerebbe le leggi cosmiche del creato. Il lungo saggio di Michele Truglia è una ricognizione intorno all'opera in versi di Zanzotto dagli esordi di *Dietro il paesaggio* fino a *La beltà*, condotta con gli strumenti dell'analisi testuale e da una prospettiva filosofica congeniale a perimetrare quell'inchiesta radicale e senza riparo sulle pretese conoscitive del linguaggio. Marco Schina, invece, sceglie di esaminare da una prospettiva nuova e in parte inedita la «funzione-Brecht» che agisce nell'opera in versi di Franco Fortini, verificando come la tecnica dello straniamento si faccia principio strutturante della sua poesia tanto sul piano delle soluzioni metriche quanto su quello che interessa le isotopie, la deissi e la postura dell'io lirico. Infine, Marco Inguscio provvede a stendere un primo bilancio della scrittura di ricerca contemporanea in Italia a partire dal decennale della pubblicazione di un volume scritto a più mani e uscito nel 2009, *Prosa in prosa*, che ha aperto la strada a una sperimentazione di modalità discorsive «anomali» al di là dei generi codificati di prosa e poesia, con le quali si tenta di contrastare il conformismo «sclerotico e automatico» della lingua media, aggiornando la lezione delle neoavanguardie e collegandosi a certe esperienze in lingua francese che ragionano sul recupero di una dimensione sociale della poesia ai tempi dell'«infosfera» e della cosiddetta post-realtà.

Nella sezione Riaprire gli archivi compare il contributo di Carolina Tundo dal titolo «*Una fiera malinconica e superba*». *Figurazioni del mitologema lunare nel Diario romano di Vittorio Bodini: analisi quali-quantitativa*. Nel saggio si esamina la presenza del simbolo lunare nella scrittura di Vittorio Bodini, confrontando in un'ottica intertestuale le figurazioni che esso assume nell'inedito *Diario romano* (1944-1946) con quelle presenti nella sua opera in versi (e in prosa) fino alla fine degli anni Sessanta, dalla *Luna dei Borboni* (1952) a *Dopo la luna* (1956) fino a *Metamor* (1967). Un innovativo approccio metodologico applicato ai testi letterari, che si avvale degli strumenti più recenti offerti dall'umanistica digitale, fornisce un insieme di dati che avvalorano le analisi ermeneutiche di carattere qualitativo; in Appendice è riportata la trascrizione dei testi inediti, insieme allo studio delle varianti e alle riproduzioni fotografiche dei materiali autografi recuperati dall'Archivio Bodini conservato presso l'Università del Salento.

Gli articoli proposti nella sezione Pens Papers, dedicata a promuovere il lavoro di giovani studiosi e studiose, esaminano le scritture in versi di alcuni poeti e poetesse contemporanei. Daniela Massafra offre una lettura dell'ultima raccolta di Elisa Biagini, *Da una crepa*, pubblicata nel 2014 da Einaudi; Simone Giorgio individua nei temi dell'infanzia e dell'ossessione verso il passato il filo rosso che unisce i romanzi di Michele Mari alle sue opere in versi, da *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (2007) alla recente *Dalla cripta* (2019); Annalucia Cudazzo propone una lettura di *ma la fiamma della forma ha incendiato*, un testo di Claudia Ruggeri che proviene dalla sua ultima raccolta *Je pagine del travaso*, completata nel 1996, lo stesso anno della sua morte. Voglio qui ricordare che Cudazzo ha curato un volume, pubblicato nel 2018, che per la prima volta riunisce i testi delle due opere licenziate in vita da Claudia Ruggeri, *Poesie. inferno minore* e *Je pagine del travaso*. Si tratta di un'operazione editoriale resa possibile grazie all'editore Musicaos che con questo libro ha avviato una collaborazione con il Centro di ricerca Pens, inaugurando la collana Fogli di via dove oggi si possono leggere, a venti anni di distanza dall'uscita del *Canzoniere della morte* curato da Maria Corti, anche le sei opere poetiche editate in vita da Salvatore Toma (*Poesie 1970-1983*).

Come si vede, assecondando la natura sostanzialmente polimorfa della poesia del Novecento e contemporanea, questo «Quaderno» intende raccogliere in qualche modo l'eredità di un lavoro critico a vasto raggio come quello che nel pieno degli anni Sessanta promuovevano Sereni e i suoi compagni di viaggio dalle pagine di «Paragone», nella fiducia che le «occasioni di dibattito» e i «motivi di verifica» intorno alla scrittura in versi possano ancora costituire uno spazio produttivo di aggregazione e dialogo. L'idea di poesia che percorre i saggi qui raccolti si orienta a partire dalla tensione conoscitiva che essa assume nelle migliori espressioni della modernità letteraria, una poesia che riesce a far dialogare con le sue forme la realtà e l'irrealtà, le regioni trascendenti o il «pathos filosofico» insieme ai «destini generali» e agli ambiti della percezione del quotidiano, secondo un orizzonte di pensiero di cui così scriveva qualche tempo fa Guido Guglielmi:

Fare esperienza della poesia significa produrre sorprese conoscitive, strappare un'eco o una sonorità ai dialetti arcaici per sempre ridotti al silenzio, evocare l'inespresso delle lingue, compiere operazioni al di là dell'immediatamente comunicabile. [...] Essa genera appunto dissonanze, istituisce libertà, introduce segnali provenienti da un'altra dimensione⁴.

FABIO MOLITERNI

⁴ G. GUGLIELMI, *Poesia e dialettica*, in «Nuova corrente», n. 89, settembre-dicembre 1982, pp. 472-473.

LAVORO CRITICO

ANTONIO LUCIO GIANNONE

«TURGIDO SPAZIO SCREZIATO / DI RASI PERLACEI...».
LETTURA DEL *CANTICO DEL MARE* DI GIROLAMO COMI

Il *Cantico del mare* venne scritto da Girolamo Comi tra giugno e luglio del 1931, come risulta da due lettere indirizzate alla moglie Erminia, ritrovate tra le sue carte e citate da Donato Valli nell'Appendice filologica dell'edizione critica dell'*Opera poetica*, da lui curata. Nella prima, datata 30 giugno 1931, il poeta scrive: «Sto tentando un “Cantico del mare” che poi verrò a finire nella Pineta. Ho una specie di *ansia panica* del paesaggio in cui siete. Dimmi se ci sono alberi *comiani* e se il *clima* è *sufficiente* per la mia fame dirotta»¹. Nella seconda, del 3 luglio 1931, annuncia: «Ho finito di scrivere il *Cantico del mare*. Te lo leggerò nella pineta: sono oltre sessanta versi»². Fu pubblicato per la prima volta nel 1934 in *Cantico dell'argilla e del sangue*³, poi entrò a far parte di *Poesia (1918-1938)*⁴, e infine confluì in *Spirito d'armonia (1912-1952)*⁵.

Comi aveva esordito nel 1912 con il libro di versi d'impronta simbolista *Il lampadario*, apparso a Losanna, in Svizzera, dove egli studiava, e successivamente rifiutato⁶. Nel 1920, stabilitosi definitivamente a Roma dopo la permanenza parigina e la drammatica esperienza bellica, aveva ripreso l'attività letteraria pubblicando, fra l'altro, quattro raccolte poetiche stampate in raffinate autoedizioni e tirate in un numero limitato di esemplari: *Lampadario* (1920), *I rosai di qui* (1921), *Smeraldi* (1925) e *Boschività sotterra* (1927). Nella capitale, sulla base di comuni interessi spirituali e orientamenti estetici e letterari, aveva stretto rapporti di amicizia e collaborazione con alcuni scrittori come Arturo Onofri e Nicola Moscardelli, con i quali aveva fondato le edizioni Al Tempo della Fortuna. Con loro fece parte anche di circoli esoterici, come il cosiddetto Gruppo di Ur, collaborando tra il 1928 e il 1930 alle riviste dirette

¹ G. COMI, *Opera poetica*, a cura di D. Valli, Ravenna, Longo, 1977, p. 371.

² *Ibid.*

³ ID., *Cantico dell'argilla e del sangue*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1933, pp. 51-57. Per i dati bibliografici completi delle opere citate si rinvia a G. COMI, *Poesie. Spirito d'armonia Canto per Eva Fra lacrime e preghiere*, a cura di A. L. Giannone e S. Giorgino, Neviano (Lecce), Musicaos, 2019, pp. XLVII-XLVIII.

⁴ ID., *Poesia (1918-1938)*, Roma, Libreria internazionale “Modernissima”, 1939, pp. 42-46.

⁵ ID., *Spirito d'armonia*, Lucugnano, Lecce, Edizioni dell'«Albero», 1954, pp. 78-81.

⁶ Per un profilo dell'attività letteraria di Comi ci sia permesso di rinviare a A. L. GIANNONE, *Itinerario di Girolamo Comi*, in G. COMI, *Poesie. Spirito d'armonia Canto per Eva Fra lacrime e preghiere*, cit., pp. XV-XL. Alle pp. 335-338 di questo volume si rimanda anche per la bibliografia della critica.

da Julius Evola, «Ur», «Krun», «La Torre». Nel 1929 pubblica *Poesia (1918-1928)*, la sua prima antologia che comprendeva una scelta delle quattro raccolte precedenti, oltre a un certo numero di liriche nuove. In una recensione, Sergio Solmi, dopo aver preso in esame il libro postumo di Arturo Onofri, *Simili a melodie raprese in mondo*, così scriveva a un certo punto: «Anche la poesia del Comi [come quella di Onofri] appare prender le mosse da un senso panteistico dell'universo, intento a cogliere negli aspetti naturali simboliche e misteriose "corrispondenze", in un'aura di trionfante panismo magico»⁷.

Sulla concezione "cosmica" del poeta ha avuta un'influenza decisiva, com'è noto, la dottrina antroposofica di Rudolf Steiner il quale metteva in stretto rapporto lo spirituale presente nell'uomo con lo spirituale presente nell'universo fino ad arrivare a un'assoluta identificazione. Da qui anche il tentativo, da parte di Comi, di ritrovare con la "magia" della parola le forze e il ritmo interno che regolano l'"architettura" dell'universo in vista di una redenzione della materia attraverso lo spirito che dall'uomo, divenuto cosciente della sua presenza all'interno di sé, doveva propagarsi all'intero cosmo.

Dopo l'antologia del '29, sempre nelle edizioni Al Tempo della Fortuna, Comi pubblica altri libri di poesia: *Cantico del tempo e del seme* (1930), *Nel grembo dei mattini* (1931), *Cantico dell'argilla e del sangue* (1933), *Adamo-Eva* (1935). Queste raccolte verranno nuovamente antologizzate da lui nel volume *Poesia (1918-1938)*, del 1939. Nella *Prefazione* a questa seconda antologia, Raffaello Prati, tornando sul motivo principale della poesia comiana, così scriveva: «La poesia del Comi nel suo contenuto è la celebrazione della concordia e della comunione dell'io individuale col mondo, dello spirito col corpo, dell'uomo effimero con tutta la storia stratificata del mondo. È un incessante aspirare e respirare, un continuo passare tra gli opposti e una sintesi senza fine»⁸.

In questi anni escono anche alcune opere in prosa nelle quali egli espone la sua poetica e le sue riflessioni in campo religioso e sociale: *Poesia e conoscenza* (1932), *Commento a qualche pensiero di Pascal* (1933), *Necessità dello stato poetico* (1934), *Aristocrazia del cattolicesimo* (1937), *Bolscevismo contro cristianesimo* (1938). Ebbene, la concezione comiana della poesia non aveva alcun rapporto con quella delle correnti più in voga allora in Italia che i critici hanno denominato "poesia pura", ermetismo o, più recentemente, anche poesia modernista. Da qui la sua radicale diversità, la sua alterità, e quindi anche la sua sostanziale

⁷ S. SOLMI, *Poesia cosmica*, «L'Italia letteraria», II, 9, 2 giugno 1929.

⁸ R. PRATI, *Prefazione* a G. COMI, *Poesia (1918-1938)*, cit., p. 8.

estraneità rispetto al panorama letterario novecentesco, che Pasolini invece, in un articolo del 1954 apparso su «Paragone», dal titolo *Una linea orfica*, scambiò per un congenito «ritardo» del poeta rispetto ad esso⁹. Questo è anche il motivo della difficoltà che la critica, in genere, ha sempre trovato nel dare un'esatta collocazione all'opera di Comi. L'unico poeta con il quale è possibile istituire un preciso raffronto è proprio Arturo Onofri con il quale egli ebbe un intenso sodalizio nel periodo romano, troncato dalla morte precoce di quest'ultimo, avvenuta il giorno di Natale del 1928¹⁰.

Come Onofri, infatti, Comi rifiuta quel tipo di poesia che mette al centro del proprio interesse l'io, le angosce individuali, le inquietudini esistenziali, i propri sentimenti, cioè la poesia di tipo lirico. La poesia, per entrambi, deve essere un'attività totalizzante, a cui bisogna riservare una dedizione assoluta, rifuggendo volutamente, con profonda convinzione, il "mestiere" del letterato e quindi la gloria, il facile successo, l'applauso del pubblico. Non a caso Comi parla di «stato poetico», che è «una presa di posizione e di possesso incisiva e corale dello spirito umano, o se si preferisce, una identificazione ininterrotta e impegnativa dei valori immanenti di sé e delle linfe oceaniche del cosmo»¹¹. Il poeta vero, perciò, deve svolgere un'attività di tipo sacerdotale, in quanto il fine dell'arte è quello di ricondurre il mondo fisico, la materia, a quello spirituale, redimendolo, in vista di quel ricongiungimento finale col tutto, con l'assoluto, col divino, che, secondo la visione di Steiner, era all'origine dell'universo e sarà la tappa conclusiva nella storia dell'umanità.

La poesia può svolgere questo compito tra gli uomini attraverso l'azione della «parola-Verbo», un concetto centrale in Comi come in Onofri. Entrambi avevano fiducia nel valore "magico" della parola, che all'inizio del Vangelo di Giovanni si dice essere il principio di ogni cosa. In essa, com'è noto, il Cristianesimo identifica il figlio di Dio fatto uomo, il Cristo a cui anche l'antroposofia steineriana, che è poi una forma di cristianesimo esoterico, attribuisce un ruolo decisivo come asse e motore dell'evoluzione cosmica. La «parola-Verbo» permette al poeta di continuare in un certo senso l'opera del Cristo, immettendo negli uomini quella che Comi chiama «semenza», la quale, proprio come il seme nascosto nella terra, darà i suoi frutti,

⁹ Cfr. P. P. PASOLINI, *Una linea orfica*, «Paragone-Letteratura», V, 60, dicembre 1954, ora in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. de Laude, con un saggio di C. Segre, Milano, Mondadori, 1999, tomo I, pp. 572-581.

¹⁰ Su questo rapporto cfr. A.L. GIANNONE, *Girolamo Comi e Arturo Onofri: la «Parola-Verbo»*, in ID., *Fra Sud ed Europa. Studi sul Novecento letterario italiano*, Lecce, Milella, 2013, pp. 71-93, da cui nel presente articolo riprendiamo alcuni concetti essenziali.

¹¹ G. COMI, *Necessità dello stato poetico*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1934, p. 22.

perché li porterà a scoprire il divino che c'è in loro, e avrà quindi una funzione palingenetica, di redenzione e di salvezza. La parola perciò è definita “magica” perché, come spiega il poeta, «per suo mezzo si attua la certezza della comunione con l'assoluto. Più si ha fede nella funzione magica della parola, meglio si risolve il dramma dato, proposto e congenito all'uomo»¹².

La parola è anche comunione perché permette agli uomini di entrare in contatto col trascendente, prendendo coscienza di questa verità, e quindi col tutto. Da qui l'equivalenza che si stabilisce tra poesia e conoscenza: «*Poetare e conoscere* – scrive Comi – diventano dunque due luminosi e illuminativi sinonimi»¹³. Perciò la poesia, per lui, è «la coscienza del divino che è in me»¹⁴.

Questi concetti sono fondamentali per comprendere fino in fondo il *Cantico del mare*, perché anche nell'affrontare il tema del mare Comi conferma la sua lontananza abissale, la sua radicale estraneità rispetto a tutti gli altri poeti italiani del suo tempo. Anche qui infatti, come vedremo, ci troviamo di fronte a una poesia impersonale, oggettiva, in cui non è presente l'io del poeta. Non è insomma, nemmeno questa, una poesia di tipo lirico, rifiutata da Comi sulla scia di Onofri che in un brano del *Nuovo rinascimento come arte dell'Io*, il suo libro teoretico, aveva scritto:

In questa via, anche l'Arte cambia la sua natura e diventa Arte dell'Io, manifestando con altri intenti ed altra tecnica l'interiorità umana non più soggettiva, psicologica, personale, bensì oggettiva, cosmica, individuale, la quale esprime assolutamente sé stessa; ed esprimendo sé stessa fuori dell'uomo, esprime insieme la vita dell'universo. Allora con la trasformazione dell'uomo da personalità lirico-soggettiva a personalità spirituale-oggettiva (o individualità assoluta) tutto è mutato nella sfera dell'Arte¹⁵.

Anch'egli, d'altra parte, in *Necessità dello stato poetico*, aveva affermato:

Nei momenti di grande povertà interiore si è schiavi e vittime di un volgare pessimismo: quello dell'io incrostato nella sua piccola amministrazione economica e pseudo-spirituale. Quando si è ricchi si

¹² Ivi, p. 185.

¹³ COMI, *Poesia e conoscenza*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1932, p. 14.

¹⁴ ID., *Necessità dello stato poetico*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1934, p. 123.

¹⁵ A. ONOFRI, *Nuovo rinascimento come arte dell'Io*, Bari, Laterza, 1925, p. 208.

realizza incondizionatamente Dio e la luce ininterrotta di una realtà cosmica spirituale. Concludendo e abbreviando:

quando si è poveri si naufraga nell'io
quando si è ricchi si realizza Dio¹⁶.

Nel *Cantico del mare*, infatti, non compaiono quei motivi che caratterizzano questo tema negli altri poeti primonovecenteschi, tutti legati appunto variamente alla poesia di tipo lirico, come l'immersione (Ungaretti, Govoni, Marinetti), il viaggio in mare (Campana), il "naufragio" (Ungaretti, Saba)¹⁷. Il *Cantico* comiano, semmai, si può accostare a un componimento musicale essendo esso stesso una vera e propria "sinfonia" del mare, di cui il poeta risente il fascino profondo fino a farne il simbolo della perennità della vita dell'universo («e il cosmico flusso corale / di un Ritmo universale / fiorisce nella tua schiuma / oh mare, e non si consuma», vv.70-73). In questo campo, una probabile fonte di ispirazione può essere stato, per Comi, un pezzo celeberrimo di un musicista da lui assai amato, Claude Debussy, e cioè *La mer*, i tre «schizzi sinfonici per orchestra», composti tra il 1903 e il 1905, che certamente egli aveva ascoltato più volte, e a cui il suo *Cantico* si avvicina anche per la tendenza all'astrazione, al vago, all'indefinito, così tipica dell'impressionismo musicale di Debussy.

Questa composizione è divisa in cinque parti per complessive sedici strofe e ottanta versi. In massima parte, i versi sono ottonari, poi in misura più ridotta compaiono i novenari, gli endecasillabi (sette, tutti nell'ultima strofa), e i settenari (solo due). I versi sono rimati secondo uno schema libero, e accanto alle rime Comi, come di consueto, ricorre alle assonanze.

Come osservazione di carattere generale, bisogna dire che il *Cantico* vuole essere una celebrazione del mare visto però non isolato ma nella sua profonda, totale armonia col resto del creato (il cielo, la terra, il sole, gli astri) e non separato dall'uomo, ma misticamente collegato ad esso attraverso la componente spirituale. Non a caso, anche stavolta, Comi ricorre alla forma metrica del "cantico" che utilizza, nelle raccolte di questi anni, per celebrare con tono alto e solenne anche altri elementi dell'universo: l'albero, il suolo, le idee, le origini, l'argilla, la memoria, lo spazio, la luce, l'alba, il creato. Anche qui, insomma, come ha scritto Nicola Moscardelli, parlando più in generale della prima poesia di Comi, siamo «nel regno della nascita e della morte delle cose create, intese non avulse da noi, ma legate a noi dalla gran

¹⁶ G. COMI, *Necessità dello stato poetico*, cit., p. 121.

¹⁷ Su questo argomento si rinvia a V. DI MARTINO, *Sull'acqua*, Napoli, Liguori, 2012, un'ampia esplorazione dell'immaginario acquatico presente nella lirica primonovecentesca.

parentela della vita vivente che accomuna in un solo respiro l'uomo e la pianta, il frutto ed il pensiero»¹⁸. E, a questo proposito, è significativo il seguente brano tratto dalla sezione *Fogli di un diario lirico (1920-1923)*, compresa nel volume *Necessità dello stato poetico*, in cui Comi stabilisce l'equivalenza tra il mare e il pensiero dell'uomo («sentii profondamente combaciare l'azzurro universo col fosforo individuale»):

Ieri ero al mare

Fra glauche gole di luce un gorgoglio di cielo ne gargarizzava il denso smeraldo. Sorpreso fra molte opzioni importanti; sospeso nullameno a un somnesso e soffice andirivieni d'aromatico spazio marino
Marea... marea... pensa che rima con Idea... idea. E sentii profondamente combaciare l'azzurro universo col fosforo individuale

Di viola si velluta la notte e di latte di albe la novità inesauribile del risveglio¹⁹.

Questa visione unitaria del mare, d'altra parte, è evidente anche in altre composizioni di Comi dove lo spazio equoreo è accostato sempre, attraverso ardite metafore, alla terra o al cielo. Porto solo qualche esempio tratto da vari testi e momenti della poesia comiana²⁰: «E la marea dei giardini del mondo» (21), «di zolle di mare» (53), «marea latte di fiori...» (59), «mare orlato di cieli» (76), «di parentele fra cielo e mare» (96), «marea di rose» (102), «con germogli di flore di mare» (269).

Anche nel *Cantico del mare* si nota l'acceso immaginismo di Comi, quel suo «analogismo spinto»²¹, che si rivela nell'uso di frequenti, preziose immagini analogiche e sinestetiche che accomunano appunto colori, odori, visioni, suoni e che rimandano sempre all'unità del tutto, alla «gran parentela della vita vivente», secondo la definizione appena citata di Moscardelli. Solo nella prima parte, ad esempio, si notano le seguenti: «mormorio gemmeo» (v. 5), «sorgivi sapori / di selve» (vv. 9-10), «barlumi sonori» (v. 11).

Non ci sono, in questa composizione, che risale, è bene ripeterlo, al 1931, riferimenti alla religione cristiana ma tutto vive ancora in un'atmosfera panteistica, immanentistica e addirittura, potremmo dire, pagana. Occorre aggiungere ancora che, fin dalle prime strofe, non si assiste a una descrizione naturalistica del mare, ma a una sua trasfigurazione in senso mitico e favoloso, a una reinvenzione fantastica. E infine, prima di passare al commento, non

¹⁸ N. MOSCARDELLI, *Nel grembo dei mattini*, «L'Italia letteraria», 12 aprile 1931, p. 1.

¹⁹ G. COMI, *Necessità dello stato poetico*, Roma, Al Tempo della Fortuna, 1934, p. 63.

²⁰ I numeri tra parentesi si riferiscono alle pagine di G. COMI, *Poesie. Spirito d'armonia Canto per Eva Fra lacrime e preghiere*, cit.

²¹ G. L. BECCARIA, *Lingua, ritmo e tecnica nella poesia di Comi*, in *Girolamo Comi. Atti del Convegno internazionale*, Lecce-Tricase-Lucugnano, 18-20 ottobre 2001, a cura di P. Guida, Lecce, Milella, 2002, p. 26.

possiamo non osservare che, anche se parla genericamente del mare, Comi, quando compose il *Cantico*, aveva sicuramente presente negli occhi e nel cuore il mare incontaminato della sua terra, quello del Capo di Leuca.

Incominciamo a leggere, dunque, e partiamo ovviamente dalla prima parte composta da quattro strofe di quattro versi ciascuna, che costituiscono un solo periodo, con una lunga parentetica al suo interno:

Turgido spazio screziato
di rasi perlacei... di tenere albe
che l'alba di Venere
sembrano avere svelato

un mormorio gemmeo (che include
le illimitate maree
di ère vergini nude,
come melodiche dee,

come sorgivi sapori
di selve di linfe dirotte
di cui i barlumi sonori
sostanziano il giorno e la notte)

sale dalle epopee,
Mare, delle tue tenere
profondità che Venere
ha vellutato di dee²².

E già da questo incipit emergono le qualità visionarie della scrittura poetica di Comi, la straordinaria capacità del poeta di saper “vedere” il mare nella sua essenza profonda, entrando “magicamente” in sintonia con esso con una totale immedesimazione. E si notino le tracce di paganesimo presenti («dee», «Venere», e più avanti, nella quinta strofa, «paniche e arcaiche potenze»). Frequenti ancora, qui e nel resto del componimento, sono i riferimenti a un'età primigenia in cui esisteva questa armonia tra le forze cosmiche, quel «sentimento genesiaco di

²² G. COMI, *Cantico del mare*, in ID., *Poesie, Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*, cit., pp. 82-84.

primo giorno del creato, in cui tutti gli elementi del cosmo sono destati impetuosamente alla vita»²³, come è stato definito, che è un tema costante in Comi.

Questi motivi compaiono anche nella seconda parte, composta di due strofe di sette versi ciascuna, dove emergono gli elementi del mondo minerale («opali», «zaffiri», «ambra»):

Raggiano opali e zaffiri
risuscitando respiri
d'aure di tempo oceanico,
e lungo le arborescenze
di tutte le tue semenze
rutila il battito e l'alito
di paniche e arcaiche potenze.

Nelle tue valve irrorate
di pollini d'arie dorate,
il fosforo l'ambra e l'azzurro
di nuclei d'astri e di cieli
scandiscono il movimento
innumerevole e lento
di giovani e antichi emisferi.

Anche qui Comi allude al primo giorno della Creazione di cui, con doti quasi di chiaroveggenza, intravede i segni nei «nuclei d'astri e di cieli» rimasti nelle profondità del mare che quindi sembra conservare la memoria di quella remota origine.

Nella terza parte, composta da quattro strofe, rispettivamente di quattro, otto, quattro e quattro versi ciascuna, è invece il mondo vegetale che balza in primo piano, mentre manca completamente, in tutto il componimento, l'elemento umano. Anche qui c'è una visione unitaria del tutto per cui il mare diventa «l'immagine / spirituale del cielo» ed è collegato alla terra attraverso il suo «respirare celeste»:

Vulve perlancee iridate
di nascite vaghe, di trame
di un latteo ed erboso carname
che brulica di rugiade,

vegetalità fitta e tersa
di sali d'arborei coralli
che creano mobili valli
di rosea luce sommersa.
danno alla tua compagine,

²³ M. TONDO, *Lettura di Girolamo Comi*, Bari, Adda, 1973, p. 19.

Mare, un brivido etereo
che riproduce l'immagine
spirituale del Cielo.

Tutta la forza terrestre
ch'è governata dal sangue
ondeggia nelle ghirlande
del tuo respirare celeste,

e la tua voce ripete
la morbida risonanza
delle memorie segrete
d'una continua sostanza.

E, a proposito di questo trovare continuamente motivo di poesia nel mondo vegetale e minerale, in una recensione del 1930 al *Cantico del tempo e del seme*, un critico sosteneva che il poeta vuole scendere a contatto con la natura «non per un compiacimento più o meno estetico o per una contemplazione idillica: si vuole scendere a contatto con la vita elementare della natura e, nella radice, nel seme, nel fiore, nel sasso, nel cristallo, ritrovare, dilatandoli, il cosmo: nel seme della pianta risentire la forza creativa di tutto il mondo»²⁴.

Ma in questa terza parte notiamo anche una sorta di umanizzazione del mare, visto come organismo vivente, e indicativi di essa sono alcuni termini come «sangue» (v. 44), «respirare» (v. 46), «voce» (v. 47) e nell'ultima strofa anche «membra» (v. 78).

Questa visione unitaria prosegue nella quarta parte, composta da una strofa di quattro e una di cinque versi:

Morbidity, compattezza
– come se tu fossi fatto
di un alito e dello scatto
d'una vivente carezza –

fanno le falde splendenti
della inviolata tua mole
in cui il volume del sole
stempera in iridi argentee
il suo seminale vigore,

dove è messo in rilievo il rapporto mare-sole e ritorna il motivo antropomorfo (« – come se tu fossi fatto / di un alito e dello scatto / d'una vivente carezza – »).

²⁴ G. DEL PIZZO, *Poeti nuovi*, «La Rassegna», Ancona, giugno 1929, p. 294.

Nella quinta e ultima parte, composta da quattro strofe, rispettivamente di sei, quattro, quattro e sette versi, infine, questa trasfigurazione visionaria del mare giunge al culmine con il riferimento anche alle «mitiche faune» (v. 64) che lo popolano, ma è nella penultima strofa che il mare diventa quasi il simbolo della perennità della vita del cosmo e dell'armonia che c'è nell'universo, celebrata dal poeta in tutta la sua opera come manifestazione dell'assoluto. E nel flusso continuo del mare, nel suo eterno dinamismo il poeta sente un respiro altamente cosmico («il Ritmo universale», v. 71) che lo accomuna ancora una volta “magicamente” a lui:

Polle raggianti di flore
secernono un turgido umore
dal grembo di cui si diramano
velari di architetture
di mitiche faune – nature
di germi che roteano ed amano.

Midolle remote di mondi
vagano a blocchi, gemmate
di luci cristallizzate
in glauchi ed estatici fondi:

e il cosmico flusso corale
di un Ritmo universale
fiorisce nella tua schiuma
oh mare, e non si consuma.

Terso e carnoso, leggero e profondo
come l'essenza duplice del mondo
mobile e unito, tu aspiri e ispiri
il cuore dei più florei respiri
e le tue membra che l'etere adora
hanno gli stessi palpiti sottili
dei succhi primi e della prima aurora.

E in questi ultimi versi, dove gli ariosi endecasillabi, che prendono il posto dei versi più brevi, danno quasi il senso del placarsi del movimento del mare dopo una giornata burrascosa, compaiono ancora i riferimenti all'origine dell'universo («dei succhi primi e della prima aurora», v. 80), di cui il mare, con le sue principali caratteristiche, dinamicità e compattezza al tempo stesso, sembra rispecchiare la duplice essenza («mobile e unito»).

Qualche anno dopo Comi ritorna su questo tema con un sonetto, intitolato *Mare*, composto tra il 1937 e il '38, quindi stavolta dopo la conversione, e compreso nella raccolta *Poesia (1918-1938)*, ma non più riproposto in *Spirito d'armonia*. Leggiamolo:

Frusciante di un sorgivo brulichio
di rutilanti smeraldi rispecchi
la giovinezza d'azzurri perfetti
modulandone il respiro nativo.

Un pullulare di vivide flore
palpita nei tuoi abissi col fulgore
delle rugiade che hanno ad ogni stella
rapito l'ambra d'una madreperla.

Eco plenaria di un'eterea mole
di rifioventi iridi di sole,
del tuo splendente movimento vesti

il corpo della terra ed incoroni
le sue natiuità, le sue stagioni
d'un gemmeo squillo di patrie celesti²⁵.

A una prima lettura, sembrerebbe che non ci siano differenze sostanziali, a parte il differente schema metrico, tra il *Cantico* e questo sonetto che potrebbe sembrare solo una "variazione sul tema", come spesso succede nella poesia di Comi, nella quale tanti temi (la luce, l'alba, la memoria, l'albero, l'argilla, il sonno, il fiore, ecc.) ritornano costantemente con piccole, a volte minime, variazioni nelle sue raccolte. Anche molti termini, infatti, presenti in quella composizione, si ritrovano qui: *flore*, *rugiade*, *ambra*, *mole*, *iridi*, *sole*, *gemmeo*, *etereo*, *respiro*, *celeste*, *brulica*. D'altra parte, la monotonia, tematica e stilistica, è stata sempre considerata dai critici una caratteristica di Comi il quale peraltro ebbe a dichiarare una volta che la sua poesia aveva «qualche analogia» con la musica di Bach «nel senso che è un'architettura apparentemente sempre uguale eppure sempre diversa»²⁶. E nella nota introduttiva alla raccolta *Canto per Eva*, del 1958, *Intorno a questa poesia*, aggiunge: «L'apparente monotonia della sostanza e della forma è – per paradossale che sembri – frutto di una *varietà* tumultuosa, ma sempre un po' repressa, e della tenace contemplazione di particolari sorgenti di vita interiore»²⁷.

²⁵ G. COMI, *Mare*, in ID., *Poesia (1918-1938)*, cit., p. 106.

²⁶ Questa dichiarazione di Comi è contenuta in D. VALLI, *Chiamami maestro*, Lecce, Manni, 2008, p. 28.

²⁷ G. COMI, *Intorno a questa poesia*, in ID., *Poesie*, cit., p. 92.

A questo proposito Donato Valli, che è stato il suo allievo e il suo critico più fedele, ha osservato che «non si tratta, certo, di “pigrizia stilistica”» e che per alcuni poeti «la limitata tematica è ragione di poesia; il che – continua – ben s’intende, non è affatto contrario alla ricchezza stilistica e semantica», perché «è la ricerca della chiarezza e di un linguaggio rigoroso ed esatto a limitare il lessico di Comi»²⁸. E così conclude:

E il poeta accetta questa limitazione con lo stesso spirito con cui un matematico accetta le poche cifre con le quali forma combinazioni infinite di numeri, o un musicista s’adatta alle sole sette note perché sa di poterne ricavare armonie innumerevoli. Così con poche e, se vogliamo, scarse parole, Comi costruisce il suo mondo che è, al contrario, infinito e ricchissimo, perché costringe ogni vocabolo a risonanze e vibrazioni e significati multiformi e numerosi²⁹.

Queste affermazioni si possono verificare anche esaminando il sonetto *Mare*, che potrebbe sembrare, come dicevo, semplicemente una “variazione sul tema” del mare senza particolari novità di rilievo. Anche in questo sonetto in effetti si assiste a un’esaltazione del mare che, come nel *Cantico*, diventa simbolo della vita dell’universo e dell’armonia esistente fra i vari elementi del cosmo (terra, sole, stelle, cielo), di cui esso sembra propagare l’eco («eco plenaria di un’eterea mole»). Anche qui permane il riferimento al primo giorno della creazione («rispecchi / la giovinezza d’azzurri perfetti / modulandone il respiro nativo») e non mancano nemmeno le citazioni di elementi del mondo minerale («smeraldi») e vegetale («vivide flore»), come s’è visto nel *Cantico*.

Ma proprio nell’ultimo verso quel sintagma finale, «patrie celesti», è la spia di un cambiamento profondo intervenuto nella concezione cosmica di Comi, che nel 1933, come s’è detto, si era convertito al cattolicesimo. Ora, infatti, come è scritto nella motivazione del Premio Chianciano che gli venne assegnato nel 1954 per *Spirito d’armonia*, «da una panica e sensuale “comunione con il tutto”, da una totale ebbrezza di natura e cosmica liberazione vagheggiate fino a *Cantico dell’argilla e del sangue* [dove figura il *Cantico del mare*], si passa per gradi a un più alto acquisto religioso, a una visione cristiana della vita; e dall’immanentismo al sentimento della trascendenza»³⁰.

Ecco, in questo sonetto, insomma, il mare non è più soltanto simbolo dell’armonia esistente nell’universo, in una visione ancora di tipo panteistico, come nel *Cantico*, ma diventa

²⁸ D. VALLI, *Girolamo Comi*, Lecce, Milella, 1977, p. 87.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ In G. COMI, *Opera poetica*, cit., p. 356.

quasi l'immagine concreta, il preannuncio («gemmeo squillo») di un'altra vita, di una «patria celeste», che per i credenti corrisponde al paradiso, alla beatitudine eterna, a cui bisogna tendere. Quindi Comi, a distanza di sei-sette anni, sente il bisogno di ritornare sul tema del mare con questa minima ma sostanziale “variazione”, alla luce, come dice lui stesso nel brano citato poc'anzi, «della tenace contemplazione di particolari sorgenti di vita interiore»³¹, cioè, in questo specifico caso, della piena, convinta adesione ai principi del credo cattolico.

³¹ G. COMI, *Intorno a questa poesia*, in ID., *Poesie*, cit., p. 92.

MICHELE TRUGLIA

IL LINGUAGGIO ALLO SPECCHIO. OLTRANZA E OLTRAGGI NELLA
POESIA DI ANDREA ZANZOTTO

Già nel titolo di questo intervento potremmo dire che si trova condensato in pochissime parole tutto ciò che vorrei dire intorno all'opera di Andrea Zanzotto, che rappresenta un'esperienza poetica che, come la critica non ha mancato di sottolineare, non ha eguali non soltanto per quanto riguarda la poesia italiana, ma rispetto alle più rilevanti sperimentazioni dell'intero panorama della poesia contemporanea. Spero di avere il modo e il tempo di mostrarvi come, in effetti, si possa sostenere che l'immagine o la metafora dello specchio è esattamente ciò che costituisce il vero filo conduttore dell'intera produzione letteraria di Zanzotto: la strana "compagnia" che sempre ha attraversato l'intera sua opera come una fenditura, una *béance* (per utilizzare un termine in bilico tra psicoanalisi e filosofia – così come la stessa poesia del Nostro), e che è il vero luogo d'origine della sua ispirazione. In certo senso, davvero uno specchio.

Se in questa comparazione il deittico, dunque, sembra aspirare a significare immediatamente l'esistenza, il senso di questa spaccatura, di questo necessario rapporto, intimo fino all'ossessività, all'Altro, all'*eccedenza* – che vedremo mostrarsi in Zanzotto sia come Altro *del* linguaggio che come Altro *dal* linguaggio – si configura come un vero e proprio rapporto inafferrabile, proprio in quanto *speculare*. Se il linguaggio è infatti specchio del Mondo, è l'esistenza stessa, d'altro canto, a ricadere necessariamente su di esso e in esso, come in un gioco di specchi contrapposti, in un *loop* infinito di reciprochi rimandi senza uscita. Questo è il lavoro che Zanzotto compie sul linguaggio e, forse in primo luogo, su sé stesso, tanto da produrre un'opera poetica che, per tutto il corso del suo sviluppo cinquantennale, è allo stesso tempo una *esperienza* poetica e letteraria tanto complessa da rendere indecidibile il senso di quella implicazione: è infatti impossibile distinguere se e fino a qual punto la costruzione del suo linguaggio poetico sia il frutto di una esistenza anche psichicamente più che travagliata, o non sia vero piuttosto l'inverso, e non sia proprio nella ossessiva ricerca di quella stessa esperienza linguistica che sia da rintracciarsi la radice di una *alterità* ed *eccedenza*

profondamente esistenziale. Evidentemente entrambe le prospettive, seppure più che fondate, finiscono per mancare il segno, anch'esse rimandandosi vicendevolmente.

Per usare un'espressione di Wittgenstein, potremmo dire che la poesia in Zanzotto non è mai semplice «arte», ma si configura come una vera e propria «forma di vita», trascendentale ed empirica al tempo stesso: fondante ogni altra possibile esperienza e, tuttavia, forgiata nella natura scabra e ostica dell'esistenza.

Ecco perché resta non certo insignificante il richiamo alla necessità, in un'analisi di un'opera letteraria come quella di Zanzotto, di un riferimento o di un'apertura o comunicazione tra la poesia i saperi della filosofia e della psicoanalisi. E vorrei sottolineare prontamente il fatto che, in questa richiesta, si ha da riconoscere qualcosa di molto importante: in primo luogo, infatti, si afferma la necessità (e dunque la possibilità) di una relazione fra la poesia e altre forme di conoscenza ed esperienza del mondo; e, cosa per noi anche più rilevante, si conferma, all'interno della stessa esperienza poetica, una pertinenza e una contiguità – per quanto generalissimamente intese – con l'ambito del sapere: quanto meno sufficiente per poterne fondare la suddetta relazione.

Che nell'esperienza poetica si dia dunque anche una esperienza conoscitiva, e non solo meramente estetica, è il primo presupposto di questa ricerca; e in questo caso possiamo affermare con soddisfazione che l'autore scelto per il nostro contributo è senza ombra di dubbio un luogo imprescindibile per affrontare una simile sfida. Ciò che caratterizza la lunga produzione di Andrea Zanzotto è infatti il suo valore di indagine, direi meglio di *ispezione*, se non addirittura di *Inquisizione*, intorno alla natura e alle possibilità del Linguaggio e del Soggetto e Oggetto poetico, tanto quanto del Linguaggio, del Soggetto e dell'Oggetto (Mondo), nel loro darsi *tout court*.

Sembra essere per questo che la poesia di Zanzotto, in quanto opera di una ricerca sempre *in progress*, e che non ha conosciuto punti di stasi né di pacifico approdo fino alle sue ultime opere, paga come riscatto una certa difficoltà di lettura che, spero, verrà in qualche senso e in qualche modo alleviata (e, in altro senso e in altro modo, forse, si spera, amplificata) da questo mio saggio. Di tale difficoltà si hanno segni fin da subito nell'opera di Zanzotto, sia sul versante formale che su quello dei contenuti: in qualche modo egli è stato sempre una sorta di voce “aliena” a qualunque classificazione corrente; e ritengo in questo non abbia avuto un ruolo trascurabile la particolare posizione di isolamento nella quale il Poeta, per motivi di varia natura, si è sempre ritrovato. Da un lato, infatti, le sue condizioni di salute fisica già

dall'infanzia e dalla prima giovinezza sono state minate da una grave forma di asma e conseguenti difficoltà respiratorie e disturbi del sonno, poi degenerate in forti insonnie con ripercussioni psichiche e psichiatriche (e si può ricordare al riguardo l'aneddoto in base al quale un suo amico, esperto in psicanalisi, anagrammando il nome «Andrea Zanzotto», era giunto alla conclusione di «Azzanna Dottore», per alludere alla difficoltà di una seduta psicoanalitica col Nostro); ma poi, ancora, l'assunzione fin dai suoi primi lavori di una posizione minoritaria rispetto alle correnti maggiormente apprezzate e influenti della poesia "eletta" e, in certo senso, più "protetta" della aristocrazia dei centri culturali/editoriali dell'epoca. Il suo percorso dunque è fin da subito "solitario"; ma, citando l'ottimo saggio di Fernando Bandini posto in apertura del «Meridiano» dedicato al Poeta: «L'essere appartati consente distacchi e visitazioni che sono spesso carichi di futuro»¹. Unendo ciò al legame obiettivamente patologico che Zanzotto intratteneva col paesaggio delle sue terre del Soligo si può comprendere come, almeno agli esordi, la poesia di Zanzotto potesse essere in qualche modo equivocata come una sorta di «bizzarria di provincia», di *Shwärmerei* da *parvenu* tipiche appunto del dilettantismo provinciale.

Il primo vero libro di versi di Zanzotto esce nel 1951 per Mondadori², e comprende poesie scritte tra il 1940 e il 1948. Potremmo dunque definirlo un "libro di guerra", o di immediato dopoguerra. È però significativo notare come, in realtà, in questo testo, sebbene aleggi una sorta di vago terrore su ogni singola lirica, o, se concedete l'espressione, di «*odor di guerra*», pure di guerra – o addirittura di storia – sembra proprio non se ne parli affatto, se non per accenni o allusioni che, seppure significative, sembrano essere più che altro il "segnaposto" di un'assenza. Potremmo dire, con Bandini, che persino la guerra viene in qualche modo rimossa e «affabulata come evento di natura»³, tanto che in una poesia intitolata *Notte di guerra, a tramontana*, l'unico accenno alla guerra sembra essere nel titolo, alla luce del quale, poi, ogni minimo sussulto risulta infine annuncio di sciagura (e, sia pure, sotto la presuntivamente innocua presenza delle lumache che nel buio «vanno a lambire quanto è rovescio / quanto si umilia ed ha timore»: questo il punto più "esplicito" del tema in oggetto!).

¹ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 1999, p. LVI.

² A. ZANZOTTO, *Dietro il paesaggio*, Milano, Mondadori, 1951. Solo nel 1970 venne poi pubblicata per l'editore Scheiwiller, in edizione limitata per sole 300 copie, una *plaque* contenente poesie giovanili del periodo 1938-1942, sotto il titolo *A che valse? (versi 1938-1942)*. Ora (parzialmente) in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1389-1391.

³ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LVII.

Se a ciò si aggiungono lo stile e l'impostazione del libro (assimilabile al primo ermetismo europeo, e ad alcune forme o "esperimenti" del surrealismo dei primi decenni del Novecento o di fine Ottocento), e i rimandi culturali e poetici più evidenti di *Dietro il paesaggio* (da Pascoli a Ungaretti, a Rimbaud, Eluard, Lorca, e più a ritroso e in primo luogo Hölderlin), risulta anche più evidente come il dibattito culturale italiano, in quegli anni, assumesse tutt'altri toni.

Persino le scelte metriche di questo esordio fanno in modo che Zanzotto risultasse molto lontano dalle esperienze coeve, con l'adozione del novenario o del settenario ad avere una netta prevalenza sul più "arioso" e "discorsivo" endecasillabo dei suoi contemporanei, che, in quel clima, assumeva un ruolo preponderante proprio in virtù delle maggiori possibilità discorsive e realistiche che il verso "lungo" concede rispetto a quello breve. La stessa struttura metrica della versificazione, poi, contribuiva ancora di più a rinchiudere il discorso in singole impressioni, in "fiammate" d'immagini in cui la struttura sintagmatica e sintattica coincidono quasi sempre con la scansione del verso, e persino l'uso dell'*enjambement* è ridotto fino quasi alla totale assenza, mettendo definitivamente fuorigioco qualunque possibilità di concatenazione razionale o, comunque, non puramente simbolica.

Ricordiamoci che erano, appunto, gli anni dell'immediato dopoguerra, con tutte le vicissitudini storiche che il paese, e naturalmente le biografie stesse dei poeti di cui qui si parla, avevano attraversato e stavano attraversando: necessariamente una nuova stagione di impegno politico, dopo vent'anni di fascismo e alla fine di una lotta di liberazione nazionale, risultava più che imperativa per gli interessati; e lo scontro era quindi non solo tra fascisti e antifascisti, ma ancor di più, sul futuro dell'Italia quanto dell'Europa, tra marxisti e cattolici e tra marxisti e marxisti (e anche tra cattolici e "cattolici"). Un libro come *Dietro il paesaggio*, pubblicato solo pochi anni prima di *Le ceneri di Gramsci* – per intenderci –, non poteva risultare che "fuor di posto" in una battaglia del genere, e dunque anche frainteso o obliato.

In realtà, però, va anche ricordato che il Nostro proveniva dagli studi all'Università di Padova, in cui Diego Valeri l'aveva indirizzato verso una prospettiva fortemente internazionale rispetto al piattume della "cultura" di regime; e ancora ricordiamo che i primi riconoscimenti e recensioni rilevanti arrivano da quelli che saranno poi i compagni di una vita: Ungaretti, Montale, Sinigalli, Quasimodo e, ancora e in primo luogo, Fortini, Sereni e Pasolini, coi quali Zanzotto, compatibilmente con le sue difficoltà "di spaesamento", ha intrattenuto viva amicizia e stima sino alla fine. Non stiamo quindi certamente parlando di "eccentrici" o "provinciali"!

Possiamo quindi isolare due elementi particolarmente attivi nelle prime opere di Zanzotto: da un lato una forma di “iperletterarietà” (che ancora alla fine degli anni Sessanta, e in riferimento a *La Beltà*, suo libro più “rivoluzionario”, veniva rimarcata dallo stesso Montale) data dalla vastità e plurivocità dei richiami e riferimenti culturali che l’autore mette in campo (rendendo – sempre a detta di Montale – persino relativamente impossibile, se non inutile, risalire alle fonti della sua ispirazione)⁴; e ancora un profondo radicamento al *paesaggio* e al territorio, che Bandini rimanda alle prime letture del Poeta e al suo incontro con l’autore/fratello Hölderlin e al “nordico” tema della *Heimat* quale luogo/rifugio.

Dietro il paesaggio, dunque, non è certo titolo casuale; tanto da tendere a richiamare una prospettiva del Mondo come riguardato da *dentro* il paesaggio: per citare una celebre poesia di una raccolta successiva si potrebbe dire che l’Oggetto di quest’opera venga in certo senso cantato «oltre tutte le preposizioni note e ignote»⁵. Il mondo oggettivo della poesia di Zanzotto risulta dunque inestricabilmente imbrigliato alla coscienza stessa dell’autore, tanto quanto quest’ultima è in esso inestirpabilmente radicata. E specularmente il linguaggio stesso, da un lato, è diretto verso il paesaggio, in quanto oggetto del discorso, dall’altro si mostra da esso proveniente: *linguaggio del paesaggio, della terra, della Heimat*, dunque, in entrambi i sensi del genitivo: parafrasando Spinoza potremmo dunque parlare di *paesaggio parlato*, in quanto oggetto di canto, ma anche *paesaggio parlante*, in quanto la natura stessa della Soggettività non gli è in alcun modo esterna, ma non è che un’altra tra le sue gemme, o tra i suoi arbusti e boschi, in qualche modo un «che» da esso germinata nella sua particolare forma di *vegetazione*. Un *Natur stück*, direbbe Kant, che si riflette in un altro, facendoci ricadere ancora una volta nelle difficoltà di un rapporto *speculare* che sarà poi sempre rinnovata e approfondita nelle opere successive.

Dunque, il tema è quello della *Heimat*, come dicevamo: della terra natale e del paesaggio materiale inteso sempre come «oggetto transizionale» del Senso. Nemmeno nella più pertinente delle descrizioni si può riconoscere alcun cenno di intenzione “realista” nell’approccio all’oggetto, ma esso si apre sempre come un enigma perennemente rinnovato attraverso una sensibilità di natura spiccatamente “surrealista”, per la quale il linguaggio assume il ruolo di *forma comune* di *Hintergrund*: terreno-fondamento – per tornare a

⁴ E. MONTALE, *La poesia di Zanzotto*, «Corriere della Sera», 1 giugno 1968, ora in *Sulla Poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 337-341.

⁵ A. ZANZOTTO, *Al mondo*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 301.

Wittgenstein – di quella comunione/separazione tra soggetto e mondo in cui consiste la natura stessa dell’esperienza linguistica, che appare dunque come oggetto del discorso già nei primi scritti, sebbene in forma meno evidente e più implicita rispetto alle opere successive.

Sarà così che in seguito, da *Vocativo* (1957) in poi, attraverso in particolar modo *IX Ecloghe* (1962) l’approfondimento sempre maggiore del tema del linguaggio, sia dal punto di vista formale – laddove il termine assume un significato assolutamente unico se riferito all’opera di Zanzotto, e che dunque andrà necessariamente precisato –, sia dal punto di vista filosofico, arriverà ne *La Beltà* (1968) a scardinare la stessa forma della pratica poetica, scavando definitivamente una sorta di abisso tra l’operazione di Zanzotto e il resto del panorama poetico suo contemporaneo (comprese in primo luogo le altre forme delle cosiddette neo-avanguardie), tanto che per ritrovare una possibile linea di paragone o di omogeneità di ricerca si è dovuto, negli scritti più impegnativi e autorevoli dedicati alla sua poesia, scomodare nomi come Rimbaud, Artaud e, naturalmente, l’amato Hölderlin. Si può notare, di passaggio, che, per quanto riguarda questi autori – al contrario di ciò che è accaduto nella poesia di Zanzotto – tale ricerca è terminata con l’autodistruzione della facoltà espressiva in quanto tale, quando non addirittura in modo anche peggiore.

D’altronde ciò che caratterizza, per così dire, *emotivamente* (in senso heideggeriano: come «tonalità emotiva» nella quale l’esistenza sempre è radicata) questa opera indefessa di ricerca radicale intorno alla possibilità del linguaggio è quello che Agosti riconosce come «un dire infinitamente turbato»⁶; e uso qui il termine al singolare «il linguaggio» – da riguardarsi nella sua forma di “possibilità” in questo senso anche (e terribilmente) singolarmente intesa, proprio perché è il presunto *dato stesso* dell’esistenza di ciò che usiamo chiamare “linguaggio” ad essere messo in discussione dall’opera di Zanzotto, nella difficoltà di affermarsi come un che di “autentica” espressività di contro a un semplice quanto “inautentico” meccanismo presuntivamente umano: un riflesso di quel *Natur stück* di cui si parlava poco sopra e a cui l’umano tanto facilmente è riducibile.

Ciò da cui egli parte è infatti, innanzitutto, una netta sfiducia nella *Langue*, o in una sua possibile autenticità: in breve una ricognizione e, come si diceva, *Inquisizione* intorno alla “autenticità” del dire e al suo “valore”. Ma di nuovo tale sfiducia veniva in qualche modo “compensata” da un’idea fondamentale che non ha mai abbandonato la voce del Poeta : quella

⁶ S. AGOSTI, *Da «Dietro il paesaggio» a «Pasque»*, in ID., *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 45.

sorta di concezione – “arcaica”, se volete, ma *vitale*, nel senso più proprio del termine – *sacrale* della poesia, quale poteva avere quella generazione di Poeti (ricordiamolo ancora, Zanzotto è un ragazzo del ‘21) che in quell’idea erano cresciuti, tanto da considerare ancora «il titolo supremo del letterato» la «corona del poeta», laddove «la poesia rappresentava l’impegno privilegiato (senza escludere la pratica di altri generi e di attività extra-letterarie, ma a latere, secondariamente, o semplicemente per campare: giacché chi si vota al sacerdozio della poesia accetta la regola del “carmina non dant panem”)»⁷.

Nella formula della “letterarietà” di questo primo Zanzotto troviamo quindi quella che Stefano Agosti definisce una «cintura di sicurezza»: una sorta di principio di resistenza contro la volgarizzazione e l’isterilimento dell’esperienza linguistica, di modo che «tramite questa finzione di autenticità dell’essere e del dire, il Soggetto assicura all’Io un simulacro di dimora e di esistenza»⁸. Se dunque da un lato la vicinanza alla *Heimat* intesa come “paesaggio” reale e poetico allo stesso tempo rappresentava il lato materiale di un tentativo di autodifesa rispetto alla “nientità” e “inautenticità” del mondo comune, dall’altro negli stessi strumenti e formule della lingua dell’espressione letteraria si ritrova un’altra sorta di *Heimat* di elezione, questa volta formale, chiamata a protezione della fragilità della possibile autenticità del dire: di nuovo uno scudo contro un linguaggio che, nel logorio della bagatella quotidiana tanto quanto nell’ideologia della storia o della politica da propaganda giornalistica finiva inevitabilmente per decadere a puro mezzo strumentale, trista e sterile *techné* incapace di rendere la viva e fluida *Verità* dell’*esistenza*, quanto piuttosto, esplicitamente o implicitamente, vocato e votato a (freudianamente) *rimuoverla*, annientando così ogni possibile autenticità dello stesso soggetto parlante.

Si noti infatti che le due categorie qui chiamate in causa, di “autenticità” e “inautenticità”, non hanno una applicazione puramente linguistica o logico-epistemologica (in riferimento al “Vero” e al “Falso”), quanto piuttosto il loro riferimento è di natura più propriamente *esistenziale*, ovvero riguardante – se mi concedete qualche filosofema – la natura del Soggetto nel suo concreto “essere-nel-mondo”. È per questo che la difesa della poesia nella sua forma più pura, nella sua forma aurorale e sacrale (come si diceva) di custodia della possibilità stessa di un rapporto autentico del Soggetto col Mondo e col Linguaggio sono

⁷ P. BELLOCCHIO, *Disperatamente italiano*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Milano, Mondadori, 1999, p. XV.

⁸ S. AGOSTI, *L’esperienza di linguaggio*, in ID., *Una lunga complicità*, cit., p. 111.

dunque alla base della ricerca del Poeta, tanto che per Zanzotto la difesa di questa autenticità nel dire poetico si trasforma immediatamente, e in modo ben più radicale che in qualunque rimasticata forma di “umanismo”, in una difesa di ciò che è umano nell’uomo. Il linguaggio letterario è dunque in Zanzotto una nuova patria, una nuova *Heimat*: “rifugio” e “arca” in un mondo sentito come ostile e minaccioso e in continuo disfacimento.

1. DIETRO IL PAESAGGIO

Questi sono dunque i presupposti, se così possiamo chiamarli, di un’opera che continuerà per tutto il secolo scorso, e fino a entrare nell’attuale, a produrre sempre forme nuove e diverse di *germinazione* di sé, ma in cui certo si può rintracciare, proprio attraverso e – si spera – non a discapito di quella stessa pluralità, una linea di sviluppo che renda visibile fin già dai primi esordi una fortissima e tesa forma di unità nel cuore stesso e nell’intenzione più profonda: è da questo che possiamo quindi intendere la poesia di Zanzotto come una vera e propria forma di *insistente ricerca*, lontanissima da giochi estetici o linguistici di qualunque risma.

Si è parlato qui di isolamenti, di *Heimat* come terre o “forme” di rifugio, salvezza, e di una vera e propria vocazione sacrale (dunque *salvifica* per definizione) della poesia quale unico luogo possibile per accertare o attestare una posizione di autenticità al linguaggio e all’esistenza di una umanità sotto assedio; e se, come si è detto, la ricerca di Zanzotto è prima di tutto una forma di *sperimentazione* nella quale il linguaggio e l’esistenza vengono coinvolti allo stesso tempo, e se in questo ancora si è potuto riconoscere la voce di «un dire infinitamente turbato», allora è proprio dentro quella forma di terrore che sarà rinvenibile il cuore unitario di una così vasta “prova”, e in particolar modo in quel principio «resistenza»⁹ che l’ha forgiata e resa possibile, anche laddove, come si è visto, per altri è stato impossibile proseguire. È dunque esattamente nel “terrore” che potremo reperire la fonte e origine della poesia di Zanzotto: un terrore tanto radicato e profondo, quanto storicamente determinato e, soprattutto, determinante, al punto tale dal trasformare il terrore stesso in una sorta di «misura della consapevolezza storica e come forma di moralità»¹⁰ del Soggetto stesso.

⁹ Mi riferisco alla poesia *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 305.

¹⁰ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 32.

Per prima cosa, allora, rievochiamo qualche dato biografico: possiamo ricordare come il Poeta sia un uomo del '21, vissuto quindi per l'intera sua infanzia e giovinezza sotto la minaccia del fascismo prima (il padre era un decoratore dovuto emigrare per lunghi periodi in Svizzera per lavorare a causa della sua militanza socialista, così come nel dopoguerra toccherà al figlio per l'insegnamento). Non certo di invidiabile salute, la campagna Veneta lo circonda in ogni senso: da un lato è là che vive appena oltre la finestra della sua stanza di ragazzo, dall'altro il padre gliene "produce" una nuova e immaginaria, una sorta di regno fatato col quale decora l'intera sua stanza di bambino, così che ogni parete era dipinta con gli arbusti, i boschi, le volpi, gli uccelli della sua terra e lui, vestito come un "principino" del Seicento, seduto all'ombra di un grande albero se ne incantava (e un simile ambiente non può non aver influito sul suo *Dietro il paesaggio!*). Quando poi scoppierà la guerra lo troverà già gravemente ammalato per via di un'asma cronica che verrà poi alleviata solo nei tardi anni '50 grazie all'arrivo in Italia degli antistaminici. Grazie ai suoi problemi di salute, però, riesce a sfuggire alla campagna di Russia (era nella classe dei reclutabili), ma quando, in seconda istanza, viene chiamato forzatamente finisce per disertare e unirsi alla Resistenza in una piccola frangia del Partito d'Azione al quale viene avvicinato da un suo ex-professore, Antonio Adami, grazie al quale decide di unirsi all'azione di liberazione nazionale anche se con l'inconsueta scelta della non-violenza: si dedica perciò al ruolo, comunque delicato e forse addirittura più pericoloso, di propaganda, informazione e collegamento, sempre e rigorosamente non armato.

È in questo clima che nascono le sue poesie degli esordi – ricordiamo scritte tra la fine degli anni Trenta e la fine degli anni Quaranta – per cui il clima "turbato" che in quelle non può non essere immediatamente avvertito, risulta più che giustificato, tanto quanto il sentimento di "assedio" che è certo vissuto personalmente dal poeta in modo esistenziale, quanto, evidentemente, sentito come sorte comune di ogni forma umana¹¹. Ed è proprio nel cuore di questo assedio sia storico che esistenziale (la cui figura "incarnata", per così dire, è proprio la forma asmatica che opprime il poeta fin dalla più tenera età) che nasce quella forma di terrore e turbamento, e allo stesso tempo di isolamento e solitudine nelle quali l'io di questa assolutamente inedita forma di lirica si costituisce, e nel quale il poeta sente su di sé un destino

¹¹ Si ricorda qui come l'intera zona del Soligo fosse, negli anni della Resistenza, ridotta a una sorta di enorme campo a cielo aperto, completamente recintato e presidiato dall'esercito nazi-fascista, fino all'omonima strage del Soligo dell'agosto '44, quando tutti i paesi e villaggi della zona furono letteralmente dati alle fiamme e semidistrutti dai nazi-fascisti.

in cui «è dipinto ch'io viva nell'isola, / nell'oceano, ch'io viva nell'amore / d'una luna che s'oppono al mondo»¹².

E insieme a questo quadro si aggiunge, come già dicevamo, una completa sfiducia nelle capacità del “linguaggio comune” di cogliere la ricchezza e la vita del Reale e dell'esistenza, compresi naturalmente i suoi “spaesamenti”. È da questo “grumo emotivo”, da questa sorta di primordiale caos esistenziale che la poesia di Zanzotto erompe come in un moto tellurico, o veramente come lo schiudersi di una gemma: è dunque più che chiaro che, in simili condizioni, il poeta sarà necessariamente costretto a forgiare da sé delle forme di protezione: magari una specie di «bolla» (per usare un termine a lui caro)¹³, di barriera protettiva che costituisca, certo, una difesa, ma anche una posizione possibile di “osservazione” e di dicibilità del *fuori*. È qui che si installa l'assoluta singolarità della poesia del Nostro: se prima dicevamo della particolarità assoluta di questa forma di lirica, vediamo già da *Dietro il paesaggio* che essa è sempre incrinata, o, per meglio dire, piegata fino a fare intravedere, proprio attraverso questo suo particolare utilizzo, la forma della sua cancellazione o, meglio, superamento.

Se ciò che caratterizza la natura della poesia lirica è infatti la diretta partecipazione della soggettività del poeta al proprio canto, allora, tecnicamente, la poesia di Zanzotto va senza dubbio caratterizzata fondamentalmente come una poesia di stampo lirico. Ma la particolare curvatura, fino anche l'exasperazione che Zanzotto dà a questa formula del “lirico”, attraverso quella particolare sensibilità della quale egli è portatore, produce in essa una modificazione essenziale e irreversibile.

Si è visto come sia la natura del paesaggio che quella dell'Io lirico fossero fortemente “letterarizzate”, ovvero come questi due elementi venissero accolti nella sua poesia solo attraverso una preventiva “immersione” nella lingua e nei codici del linguaggio letterario, finendo per trasformarsi essi stessi in una sorta di “concrezione” immaginativa dei *topoi* fantastici nei quali vivono: il dato esistenziale dunque si fonde indissolubilmente alla forma che lo genera, ed è per questa via che l'Io stesso finisce per confondersi all'oggetto del suo canto, fino a rendere indistinguibili le parti introspettive rispetto alle presunte parti descrittive di quello stesso paesaggio oggetto del canto. È per questo che Agosti può parlare tanto di questa

¹² A. ZANZOTTO, *A foglia ed a gemma*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 78. Si noti poi come la Luna/Diana, in diverse forme e sotto ogni possibile posizione discorsiva e assiologica, resteranno perennemente come simboli fondamentali nell'opera di Zanzotto: si confronti in particolare *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pieve di Soligo, tip. Bernardi, 1969; ora in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 359-375.

¹³ Cfr. A. ZANZOTTO, *Ecloga IV. Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 213.

“iperletterarietà”, considerata come una sorta di filtro protettivo che riesca a fornire in qualche modo stabilità, e dunque a conservare un’autenticità all’esistenza stessa della voce del poeta, quanto dello stesso tema della *Heimat* già considerato, da intendere davvero come riferimento a una sorta di realtà-rifugio nella quale letteralmente “immergersi” e sprofondare in caso di necessità, come di forme ad un tempo di “cinture di sicurezza”, certo, ma anche come luoghi di riposizionamento formale e ontologico dell’esperienza stessa del Soggetto parlante, tanto quanto della sua *parola*:

Oh, stringiti alla terra, a terra premi
tu la tua fantasia. Strugge la mite
notte Hitler, di fosforo, e congiunta

in alito di belva sugli estremi
muschi dardeggia Diana le impietrite
verità della mia mente defunta.¹⁴

Realismo e surrealismo trovano qui una forma di coesistenza attraverso il fondersi di storia e mito, in una sorta di *Guernica* poetica e “letterarizzata”, appunto, della lotta di liberazione, in cui è evidente la figura del paesaggio, della terra, quale unico luogo di possibile salvezza per una soggettività (lirica) che sente, sotto i colpi dell’una e dell’altra sua forma d’esperienza del mondo, l’assedio colpire fino al punto di sentirlo incorporato al Sé e, allo stesso tempo, alla propria più intima “mitologia”. Qui, certo, siamo in un suo libro successivo (*Vocativo* esce nel 1957), e magari anche a una diversa forma di auto-consapevolezza – come speriamo di poter mostrare –, ma l’atmosfera e il cuore di questi versi sono gli stessi che si ritrovano in *Dietro il paesaggio* («Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle»)¹⁵, cosicché, in certo senso, possono fungere per noi da testa di ponte per passare al “livello successivo”, appunto con *Vocativo*, e finalmente con *La Beltà*.

Vediamo i punti essenziali di questo meccanismo fondamentale che Zanzotto pone in atto, perché è esattamente questo il “grimaldello” che porterà il Nostro a sconvolgere completamente i principi della scrittura poetica, facendo in modo che sia in ciò che la sua lirica smetta di essere “lirica” in senso proprio, e che la sua poesia resti un *unicum* inassimilabile a qualunque avanguardia o sperimentalismo codificato. Evidentemente, per il Nostro, l’isolamento era quella che Heidegger chiamerebbe una «provenienza destinale».

¹⁴ A. ZANZOTTO, *I compagni corsi avanti*, da *Vocativo*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p.149.

¹⁵ A. ZANZOTTO, *Ormai*, da *Dietro il paesaggio*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 46.

Il problema del rapporto del Soggetto al linguaggio si pone subito sin dalla prima opera storica, *Dietro il paesaggio* ove l'esibita e costante iscrizione dell'Io nel dettato dichiara non tanto il ripiegamento del Soggetto sulla propria interiorità, secondo una posizione espressiva che si potrebbe richiamare alla tradizione romantico-decadente, quanto l'inquisizione del Soggetto su quella che può essere l'autenticità (la "verità") della propria parola, il suo grado di dicibilità come conferma e prova della sua stessa esistenza. In *Dietro il paesaggio*, l'Io riveste insomma, sia pur implicitamente, il ruolo di termine d'un rapporto il cui termine concorrente è rappresentato dal linguaggio. Per cui il Soggetto agisce, pur se in forme non manifeste e forse addirittura al di sotto della coscienza dell'autore, in base a una posizione metadiscorsiva. L'Io è attore, non Soggetto. E la scena che si spalanca sull'accertamento dell'autenticità di questa parola è la scena della letterarietà, e addirittura di una iperletterarietà¹⁶.

L'Io lirico, dunque, «è attore, non Soggetto». Questo significa, appunto attraverso una considerazione metadiscorsiva, che nell'opera in questione quell'"Io" chiamato in causa è pura "persona", "carattere" ("character"), forma di figura, "personaggio", in certo senso: rappresentante del poeta, ma solo in quanto rappresentante del Poeta; rappresentazione dell'esistenza ma semplicemente in quanto rappresentante "l'Esistenza". È in questo che la posizione stessa di Zanzotto risulta decentrata su un piano metadiscorsivo che, assumendo però una forma *autoreferenziale*, riporta il nostro discorso nel vortice di quel *loop* dal quale non troviamo via d'uscita, ovvero al nostro ormai consueto "gioco di specchi": l'Io lirico è e non è un Io parlante. «Nello stesso senso e sotto lo stesso rispetto», direbbe Aristotele... cercando di rifare i conti. Si apre qui, infatti, la possibilità di considerare l'esistenza umana finalmente come una forma di "contraddizione in atto" e, più rilevante ancora per quanto ci riguarda, come "contraddizione parlante" o, meglio, *poetante*.

Volendo azzardare un confronto inedito potremmo dire che l'Io, in questo particolare utilizzo, ha, consciamente o inconsciamente, una forma "strutturante" nella costruzione poetica di Zanzotto, tanto quanto il "tu" lo ha nella poesia di Eugenio Montale. Se infatti il "tu" di Montale ha un ruolo determinante nell'aprire il testo alla sua *disseminazione*, al suo necessario e baudelaireamente inteso rapporto con il *lettore* (finendo così col diventare immagine di una comunicazione universale), l'Io di Zanzotto raddoppia quella stessa funzione, ma aggiungendovi la fondamentale caratteristica dell'autoreferenzialità: di nuovo, nella poesia di Zanzotto, la logica del linguaggio viene, in certo senso, messa di fronte a sé stessa come *per specula*, trasformando l'intera portata teorica del discorso sul suo versante a questo punto

¹⁶ S. AGOSTI, *Una lunga complicità. Scritti su Andrea Zanzotto*, cit., pp. 110-111.

necessariamente etico-speculativo, appunto, in quanto la posizione discorsiva e quella metadiscorsiva, in considerazione di quanto abbiamo detto, vengono a coincidere.

È come se, in questo meccanismo che nell'opera di Montale, incarnato dal "tu", si espone ad una exteriorità, ed è quindi il segno di quella apertura alla quale il testo è necessariamente destinato (l'eterna e indefinibile "x" dell'«*hypocrite lecteur*» già da sempre presupposta nella sua stessa natura, appunto, di testo), l'"Io" di Zanzotto, in questa sua particolare *esposizione*, producesse un effetto inverso e, allo stesso tempo, equivalente: in questo caso, infatti, abbiamo un risultato che apre uno spazio *auto-riferito*, producendo così una sorta di *forza centripeta* che tende invece a produrre lo stesso risultato – ovvero la costituzione di una "solidarietà" di "luogo comune", di *Hintergrund* – tra autore testo e lettore, ma questa volta attraverso l'apertura nel testo di una *profondità* che finisce per risucchiare e inglobare in sé, attraverso il testo, ogni termine del rapporto e dello stesso processo della sua fruizione. Quella *béance* tra l'io e l'"io" in Zanzotto è dunque il "buco nero" che irresistibilmente attrae lo stesso lettore, il *segno* primo di quella sorta di labirinto o di sempre smottante "forra" (simbolo delle franate delle terre del Soligo), sempre ribollente "magma" della quale si compongono le *sabbie mobili* nelle quali ci si ritrova leggendo una qualsiasi opera del Nostro.

È dunque in questo senso che la lirica di Andrea Zanzotto, pur conservando la sua caratteristica fondamentale, in realtà risulta non corrispondere più alla *forma lirica*, mostrando sì una soggettività, ma in modo che questa sia sempre in continua lotta con sé stessa, in stato perpetuo di dubitante caducità. Come l'opera di Wittgenstein, dunque, potremmo dire che l'opera di Zanzotto si incammina su una strada in cui l'ispezione sulla possibilità del linguaggio diventa più propriamente «*esibizione*»¹⁷ di quei limiti che lo costituiscono¹⁸; ed ecco che il "Soggetto" di cui parlava Agosti viene necessariamente *sbalzato fuori* in una posizione metadiscorsiva, laddove l'"Io" *attore* è destinato ad assolvere l'ambigua funzione di una maschera continuamente dubitante del/nel suo esser "maschera nuda": di un segno per un significato sempre "di là" dall'essere affermato in ogni forma possibile della sua stessa affermazione. Per continuare il parallelismo con Wittgenstein potremmo dire che non solo la logica, ma, con Zanzotto, anche «*la poesia deve curarsi di se stessa*» e diventare dunque *trascendentale*; e, come vedremo, questa cura («Cura», in Heidegger) avrà, come accadeva

¹⁷ Cfr. la distinzione in Wittgenstein tra «dire» e «mostrare»: il soggetto della metafisica non si dà.

¹⁸ «5.632 Il soggetto non è parte, ma limite del mondo», in L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1998, p. 89.

nella filosofia dell'autore viennese, un *controcanto* etico davvero mai udito prima, diventando cura del Soggetto stesso, e, ricordandoci la forma speculare che sempre ci perseguita: «Cura di Sé».

2. VOCATIVO

Questi, dunque, gli esordi. Forse ci siamo un po' dilungati, e molti elementi sono stati in un certo senso anticipati, ma era necessario per comprendere davvero ciò che accade dopo: se infatti il nostro obiettivo era realmente quello di *entrare* nella poetica di un autore tanto complesso s'imponeva la necessità di riprodurre, in certo senso, in noi (*per noi*, hegelianamente) la corrente di quel processo che ci porterà fino a esiti davvero inaspettati (*in sé*) dato che, dalla nostra prospettiva – quanto da quella di un autentico poeta –, il *per sé* (la presuntiva autocoscienza del poeta – come mostrava Agosti nella citazione sopra riportata) è del tutto irrilevante.

Il testo che passiamo ora a esaminare (*Vocativo*, 1957) è il passo successivo di questo percorso. Preceduto da un'altra raccolta del 1954 (*Elegia e altri versi*), questo libro rappresenta qualcosa di molto particolare nell'evoluzione della poesia zanzottiana: in qualche modo – e forse così si può anche spiegare l'abitudine di Zanzotto di intermezzare gli spesso clamorosi “balzi in avanti” della evoluzione continua della sua ricerca con raccolte, in qualche modo, di “assestamento” – è come se si sentisse in *Vocativo* una tensione verso ciò che ancora non era, non solo già del tutto “formato” nella coscienza del poeta, ma nemmeno poteva considerarsi propriamente parte del dibattito culturale di quegli anni (per questo si è voluto ricordare di nuovo la data di uscita direttamente nel testo); ma, d'altro lato, ha *per noi* un particolare interesse, in quanto vediamo qui all'opera, diciamo così, il modo di procedere che in *Dietro il paesaggio* agiva in una forma che potremmo definire “inconscia”, e in funzione di una intenzione che in quel luogo restava necessariamente oscura e inespressa. È in questa *forma* del suo *mutarsi* che la poesia di Zanzotto proseguirà senza mai arrestarsi fino al secolo nostro: quel motore, insomma, «che move il sole e l'altre stelle» nell'universo zanzottiano.

Chiamarlo metodo, io ritengo, sarebbe sostanzialmente scorretto, ma è piuttosto come se, nel realizzarsi della prima opera, arrivasse necessariamente al seguito la presa di coscienza di ciò che in quella era presupposto – seppure, come si diceva, in modo inconscio – e, di conseguenza, l'intero discorso dovesse essere in qualche modo ripreso, ma questa volta da un

piano più elevato (o più profondo, se preferite) della coscienza. Quel “motore” è stato da noi riconosciuto all’inizio come quel “terrore” che avevamo ritenuto di poter giustificare con il trauma della spaventosa guerra in mezzo alla quale Zanzotto è cresciuto, e si è visto come il risultato di quella situazione emotivo-esistenziale abbia prodotto nella poesia dell’autore del Soligo la necessità di assumere forme “protettive” di varia natura. Ora però ci occorre fare un passo in più.

Che cosa mai può significare, infatti, questa necessità? Come è possibile che una soggettività presa in tal modo sotto assedio riesca a produrre, per così dire, “da sé” quella sorta di “antidoto” al delirio che pure l’avvelena? Ciò presuppone, infatti, un elemento ulteriore fino ad ora non sufficientemente analizzato, ovvero: l’ironia. “Ironia”, in senso proprio, nell’ambito della analisi della letteratura, assume un senso più ambiguo e complesso che non nel linguaggio comune. Mi riferisco qui in particolare alla tradizione critica che trova le sue radici nel primo romanticismo tedesco e in particolar modo ritroviamo nelle analisi dei grandi testi della tradizione europea fatte ad opera di Schiller, Novalis e, soprattutto, Schlegel¹⁹: l’ironia, per questi autori, non si riferisce solo a un atteggiamento psicologico del testo stesso, o magari prodotto nella fruizione del testo ma, più decisamente, alla posizione assunta da quello che noi, fino ad ora, abbiamo sempre chiamato il “Soggetto” del testo, nella sua necessaria distinzione dal presuntivo “Io” parlante in quello evocato.

Una *scrittura ironica*, allora, sarà una scrittura in cui la Soggettività del testo, la Soggettività testuale e la soggettività testualizzata (il “paesaggio parlante” e “parlato” di *Dietro il paesaggio*), non combaciano, ma sono in qualche modo scisse da una sorta di *faglia* o, psicanaliticamente – e *ontologicamente* –, di *bèance*, di spaccatura, di mancanza (*manque*) che ne incrina l’unità e persino la (sempre presunta) *univocità*. È questo che produce la ricchezza e la complessità che quei primi teorizzatori del romanticismo ritrovavano nelle grandi opere (divenute, appunto, “grandi”, *per noi*, grazie anche a quei loro contributi critici) della modernità: e penso qui a Cervantes e Shakespeare in particolare; Borges, tanto per farci capire in termini un po’ più contemporanei. Ma va anche ricordato che il “lirismo” di Zanzotto ha esattamente a suo tema la natura stessa della possibile autenticità e “*auto-consistenza*” della

¹⁹ Su questo tema si consigliano in particolar modo: F. SCHILLER, *Kallias, o della bellezza. E altri scritti di estetica*, Milano, Mursia, 1993; ID., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Milano, SE, 1990; F. SCHLEGEL, *Dialogo sulla poesia*, Torino, Einaudi, 1991. In particolare, poi, F. SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, Napoli, Guida, 1989.

Soggettività dell'esser-ci, del *da-sein*, dell'esistenza. E qui comincia appunto il prossimo passo del nostro percorso.

Una volta messa *in atto* o, se vogliamo, all'opera questa "aporia semovente" o – come già si è detto – questa "contraddizione vivente" e, peggio, "parlante", il nuovo problema consiste nel prendere atto che è proprio quella *bèance*, quella fenditura, quella *apertura* avrebbe detto Heidegger, quel *manque*, a costituire la natura stessa del Soggetto nella sua positività concreta: la sua natura, insomma, è sempre quella di un "aver-da-essere". A Zanzotto non mancava altro che vedere concretizzata la propria opera per poter-*si* ritrovare al di là di essa, ed avere dunque l'obbligo, in questa frenetica ricerca dell'autenticità, di assumere la nuova conquista a tema della sua poesia. Essa si era, infatti, ormai tradotta in "cascame": in *osso di seppia*, per così dire. Ma cosa accade quando è lo stesso Poeta lirico a dubitare della propria esistenza? Il famoso *poeta che dice: Io*, in coscienza? Eccoci tornati, allora, nei paradossi dello specchio:

O miei mozzi trastulli
 pensieri in cui mi credo e vedo,
 ingordo vocativo
 decerebrato anelito.
 Come lordo e infecondo
 avvolge un cielo
 armonie di recise ariste, vene
 dubitanti di rivi,
 e qui deruba
 già le lampade ai deschi
 sostituisce il bene.
 Come i cavi s'ingranano a crinali
 i crinali a tranelli a gru ad antenne
 e ottuso mostro
 in un prima eterno capovolto
 il futuro diviene.
 Il suono il movimento
 l'amore s'ammollisce in bava
 in fisima, gettata torcia il sole mi sfugge.
 Io parlo in questa
 lingua che passerà²⁰.

Ecco allora che in *Vocativo* tutto è "vocativo". Quello che in quest'opera si compone è infatti una struggente invocazione: l'invocazione incessante del Soggetto/nel soggetto – e invocante naturalmente *il* Soggetto –, di un punto fermo, di un *Grund* che conceda almeno la

²⁰ A. ZANZOTTO, *Caso vocativo*, da *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 145.

speranza di «puntellare le rovine» e, per usare i versi del Poeta suo contemporaneo, «affinché per la cruna d'impostura / non passi un fil di vero»²¹. Da qui, dunque, viene il titolo: una soggettività ormai priva di protezione di fronte alla quale si apre un orizzonte di infinita *vanitas*, la cui *voce* fondamentale, così come per l'*Ecclesiaste*, o per lo stesso Giobbe, non poteva che declinarsi, appunto, al Caso vocativo.

Vorrei ora ricordare, a puro titolo didattico, le parole di Hegel per rendere comprensibile fino a che punto questa forma ironica arriva a impossessarsi della lirica zanzottiana, attraverso una «tale concentrazione dell'Io in sé, per cui sono rotti tutti i vincoli»:

La forma più diretta di questa negatività dell'ironia è da un lato la vanità di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa avente un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé [...]; tutto appare come nullo e vano: appartiene la propria soggettività, che perciò diviene vuota e *vana* essa stessa. [...] Avverte di avere sete del sostanziale e solido, di interessi determinati ed essenziali. Nasce allora da ciò uno stato di infelicità unito alla contraddizione che, da un lato, il soggetto vuole certo essere nella verità ed ha desiderio di oggettività, mentre dall'altro non può liberarsi da questo isolamento, da questo ritrarsi in sé, non può ritrarsi da questa interiorità astratta insoddisfatta, ed è preso allora da quello struggimento²².

A questo punto però dobbiamo stare attenti: queste sopra citate sono solo le parole da Hegel dedicate al concetto di ironia, e naturalmente il suo reale obiettivo era, come è ovvio, Fichte e la sua filosofia dell'Io Assoluto in perenne struggimento per la sua autorealizzazione. Vanno dunque, per noi, prese unicamente a scopo esplicativo e *cum grano salis*: si è infatti già fatto notare come, soprattutto se confrontato con le forme di avanguardie che di lì a poco si sarebbero formate, non si dà, non si dà mai in Zanzotto una forma *puramente negativa* e dissolutoria quale quella che viene qui descritta, e che verrebbe chiamata con sprezzo (e ironia) dallo stesso Hegel, poche righe a seguito di quelle citate, un «autoannientantesi nulla». La poesia di Zanzotto, forse, può essere più concretamente accostata allo spirito del *Crepuscolo degli idoli* di Nietzsche, il cui sottotitolo recita appunto: *Ovvero come si filosofa col martello*, laddove il martello in questione non è certo quello di un *Thor* o altro barbarico distruttore, ma è piuttosto il martelletto del liutaio che valuta la consistenza del suo legno in modo ben più distruttivo, nel nostro caso: non si dà infatti peggiore *annichilimento* per un “idolo” preteso tale

²¹ G. GIUDICI, *Spesso nel dormiveglia di spine*, in *Eresie della sera*, Milano, Garzanti, 1999, p. 9.

²² G. W. F. HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 75-81.

– e in entrambi gli autori qui citati, per *ogni* “idolo” – che essere valutato nella propria consistenza per poi finire col risultare suonante *a vuoto*²³, vacuo, vano.

Vediamo sì, allora, il negativo deflagrare in tutta la sua potenza in questa magnifica raccolta, e, come a sottolineare di nuovo la violenza che Zanzotto sa *ri*-produrre in sé stesso (e *su* sé stesso), lo vedremo colpire proprio sui punti nevralgici del suo sistema assiologico sia etico che estetico (e, oserei dire, anche *nervoso*), proprio là dove è più tenera la carne (giacché è sempre lì che il martello cade: «la lingua batte...»): basti pensare al suo rapporto col paesaggio, e a come solo in questi pochi versi il cielo stesso viene presentato come «lordo e infecondo» mentre «deruba / già le lampade ai deschi» e «sostituisce il bene». Persino le ariste sono qui recise, e il sole (platonicamente fonte della luce, in Zanzotto sempre immagine di possibile “salvezza”) diventa una sfuggente e casuale «gettata torcia». Suono, movimento, persino l’amore che, esso davvero «move il sole e le altre stelle», si riduce in «fisima» da un lato, e dall’altro nel ferino e bestiale stillare di «bave». E il tutto di fronte a un “Io” che si contempla in «mozzi trastulli» in cui è *costretto* a “credersi” e a “vedersi”, non trovando in questa sua ricerca di sé e della propria autenticità, in quell’«ingordo vocativo», altro che un «decerebrato anelito» completamente spossessato di Sé.

Immagini come queste costellano questo livello della ricerca zanzottiana, è vero, ma non ne sono necessariamente l’approdo.

[...]

Ma la mia mente fallisce e non parlo
non parlo a nessuno

[...]

Dove, tra crepe di nuvole
negre, che sempre mi tolgono
libertà, io penso e non mi vedo?²⁴

E ancora, ma da ascoltare più dappresso:

²³ «Un’altra guarigione, in certe circostanze ancora più desiderata da me, sta nell’*auscultare gli idoli* ... Vi sono nel mondo più idoli che realtà: è questo il *mio* “cattivo sguardo”, il mio “malocchio” per questo mondo, e questo è anche il mio “cattivo orecchio” ... Porre qui una buona volta domande con il *martello* e forse udire per tutta risposta quel famoso suono cavo che parla dai visceri enfiati [...] e per quanto riguarda l’auscultare gli idoli, questa volta non sono idoli del nostro tempo, ma idoli *eterni*, quelli che qui vengono urtati col martello come un diapason – non esistono altri idoli più vecchi, più convinti, più boriosamente gonfi di questi... E neanche più vuoti... Questo non impedisce che essi siano i *più creduti*; e, soprattutto nel caso più nobile, non sono detti nemmeno idoli...». Cfr. F. NIETZSCHE, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 23-24.

²⁴ A. ZANZOTTO, *Altrui e mia*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 138-139.

[...]

Chi, luce, a te mi conferma,
chi alla sostanza al tangibile al folto?

[...]

È tramonto od è luna
e in aumento perpetuo
o perpetuo decrescere è il sole?
Vuoto di ragnateli
per valli e fessure,
vuoto di nascita e sangue.
Acqua e che verbo petroso
deponi ai piedi di questi monti,
colli e che verde spietato
rivelate ad un fuoco
diseguale e nefasto
o – è lo stesso – ad un fuoco
equilibrato e acuto
contro il muro ch'io piango; e alza il muro
sé dalla stanca testa
stanca di nascere e nascere
nell'atroce gemmante vita²⁵.

La luce, in Zanzotto, è sempre segno di riscatto: la “lucerna” della poesia, il volto inattingibile di Amore, «virtude e canoscenza», davvero. È in essa l'unica possibilità di *nitore* (altro termine zanzottiano) nel buio completo di un'esistenza «già da sempre gettata». Questa rinascita, questa perpetua rinascita, è allora la condanna a cui ogni nascita consegna, ed è, allo stesso tempo, un perpetuo baluginio e occasione di luce. Ma fino a che non riusciamo a comprendere che questa rinascita, per quanto atroce, sia di nuovo, di nuovo rinascita, allora saremo disarmati, di fronte alla poesia di Zanzotto, quanto disarmati di fronte al semplice fatto che «non nostro è l'esser vivi», come direbbe ancora Giudici²⁶. Ecco cosa differenzia Zanzotto dai presunti “sperimentatori” o “novissimi” suoi contemporanei, pronti a “suonare il piffero” di fronte a qualunque “consolazione” disponibile: la *disfatta*, il *danno* che lo occupa non sono quello che Nietzsche chiamerebbe un «chiacchiericcio da giornale» o «canzone da organetto» buoni per la scimmietta ballerina, ma sono vissuti – sottolineo, *vissuti* – in modo pieno e assoluto, tanto che è solo da questa coscienza che il *principio: resistenza*, per quanto disarmato, di Zanzotto incarna la vera misura del suo tempo. Qui non c'è scherzo, come, con consueta intelligenza e sensibilità, segnala Stefano Agosti:

²⁵ A. ZANZOTTO, *Esperimento*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 166.

²⁶ G. GIUDICI, *Spesso nel dormiveglia di spine!*, in *Empie stelle*, in *Eresie della sera*, cit..

La dimensione del «terrore», implicita nell'operazione e anche dichiarata in passi centrali del volume, si configura allora come condizione non più squisitamente individuale ma interna ai fatti. [...] Adducendo, accanto o contro l'ottimismo progressista dell'ala culturale politicamente più impegnata, il «terrore di ogni giorno», che solo oggi siamo in gradi di considerare quale misura di consapevolezza storica e come forma di moralità²⁷.

Andrea Zanzotto prende finalmente coscienza di sé, e questa coscienza espone: con i mezzi e gli strumenti affilatissimi che, nell'iper-sensibilità che ne caratterizzava la natura, egli si era forgiato. Anche dal punto di vista formale vediamo il costituirsi di una struttura molto diversa rispetto a *Dietro il paesaggio*: le forme sintattiche si complicano sempre di più e le proposizioni sono quasi sempre proposizioni nominali in cui il verbo è assente, ad indicare la impossibilità di dare una chiusa positiva al corso ormai «decerebrato» dei pensieri, che sembrano così rincorrersi per *sentieri* automatici, *auto-prodotti* da una iper-stimolazione (iper-sintomatizzazione) di una «mente strutta» (Cavalcanti), ma evidentemente sempre *interrotti*: veri *Helzwege*, davvero nel folto del «giardino di Armida dei significanti»²⁸.

Come è possibile notare anche dai passi sopra citati, in effetti, conclusione proprio non si dà e, laddove sembra presente una chiusa, essa è sempre *al negativo*, conduce sempre a uno *scacco*, come lo chiamerebbe Sartre. Dunque, possiamo parlare, con Agosti, di «illegittimità del concludere, impossibilità di proseguire» in cui ogni elemento risulta indicare una direzione e un atteggiamento semanticamente «vocativo» tanto quanto l'intero discorso diventa addirittura «vocativo» a livello della sintassi di modo che la composizione nominale e l'intera struttura sintattica non comportando «nemmeno *in absentia*, l'istanza della voce verbale, esautorano, in definitiva, la «logicità» del discorso inteso come articolazione chiusa e fondante della realtà»²⁹. Ritroviamo in questo, allora, una nuova forma di quel cuore surrealista che, proprio nel suo spirito più smaccatamente *dada*, nasceva esattamente come espressione letteraria di una lotta tutta politica e civile delle più radicali e violente, contro la mostruosità della presunta civiltà ormai marcescente di quel capitalismo che ha mostrato il suo vero volto nel grande massacro della Grande Guerra. Per quanto paradossale possa sembrare a un primo sguardo, allora, è esattamente qui, a questo livello di azzeramento della coscienza e del mondo ad un tempo, che si forma il primo nucleo di quella *resistenza* di cui parlavamo e di cui ancora parleremo, e che

²⁷ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 32.

²⁸ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LIV.

²⁹ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 34.

è, senza dubbio, il lascito più originale e di sicuro più rilevante *per noi* (per quello che siamo, per quello che resta di *noi*) di tutta l'opera di Zanzotto. Il “Caso vocativo”, infatti, non è una semplice forma grammaticale e, per una volta almeno, anche per la *cattolicissima* poesia italiana, non è nemmeno un *in-vocare* alcun *deus ex machina* già bello fatto e pronto alla salvezza *in extremis* e *per grazia ricevuta*. Ciò che qui chiama è davvero la *voce che chiama nel deserto*: quel niente di luce (che infatti è di per sé baluginio, esplodere impalpabile, mistero e chiarezza insieme, e fosse pure, di nuovo, abbaglio presente, e di nuovo: niente), quel niente di luce che ci è concesso è ancora in grado di, appunto, chiamare (*vocare*) un Vero, seppure sempre sfuggente e già da sempre sfuggito. In questo, però, non può darsi sconfitta: finché quella voce avrà fiato per chiamare, allora il non arrendersi semplicemente all'annichilimento, il restare fermi nella richiesta, nella volontà di un “Autentico” Vero, per quanto buio lo circondi, di un'esistenza autentica, di *vita*, in una parola sola («via vita verità» invocate in *Esperimento*³⁰), allora anche solo in tale fermezza che non cede vi è più di un semplice “imperativo categorico”, ma, forse anche più kantianamente di quanto possa sembrare a prima vista, un *imperativo categorico come auto-fondazione etica dell'esistenza*. Il negativo *rivolge* in positivo, e proprio nella sua affermazione tanto quanto della sua perdita.

Abbiamo già visto quanto la poesia di Zanzotto sia in effetti tutta riversata o rispecchiata (se non addirittura risolta) semplicemente nel suo linguaggio o, meglio, nella forma della sua *messa in opera*; per cui ora abbiamo gli strumenti per comprendere come ciò accada anche in questo luogo, che è forse il punto più “nero” della sua ricerca. Vediamo allora da un lato “complicarsi” la grammatica, rendersi dunque complessa e arricchita di segmenti incidentali che in nulla ricordano la strutturazione di *Dietro il paesaggio*, con le sue fiammate di immagini surrealiste – e proprio in questo si segna in certo senso l'abbandono della *confidenza* del Poeta con i propri strumenti difensivi di fronte al caos stesso del mondo e dell'esistenza e, come si afferma nella nota di copertina per mano dello stesso autore, di un Io che si trova ormai ridotto alla sua «miseria di fatto “grammaticale”». Ma proprio qui, in questa miseria, in questo “nulla” – che sia pur sempre «ricchissimo *nihil*»³¹ –, si ritrova anche quel pur fragile punto di resistenza di cui eravamo in cerca. In *Vocativo*, infatti ci troviamo di fronte ad un «Io, che si trova ridotto a enunciare le prime, trepidanti sillabazioni grammaticali del suo

³⁰ A. ZANZOTTO, *Esperimento*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 144.

³¹ ID., *Da un'altezza nuova*, in *Poesie e prose scelte*, cit., p. 169.

stesso pronome, cui sembra ridursi la propria consistenza, la propria esistenza come “figura”»³²:

– Io – in tremiti continui, – io – disperso
 e presente: mai giunge
 l’ora tua,
 mai suona il cielo del tuo vero nascere
 [...]

 Di te vivrò fin che distratto ecceda
 il tuo nume sul mio
 già estinto significato,
 fin che in altri terrori tu rigermini
 in altre vanificazioni³³.

La consistenza dell’Io viene affidata esattamente a questa sorta di primi balbettii, di atti linguistici minimi, se non già alle forme inarticolate o, come di nuovo sottolinea Agosti, addirittura ciò che ci si mostra è un Io «la cui resistenza è, di fatto, affidata alle forme vuote del linguaggio: il vocativo, il pronome, l’esclamazione («Ed ah, ah soltanto» in *Fuisse*³⁴). È da qui che si incomincerà a parlare di «grammaticalismo» di Zanzotto: ovvero di una poesia in cui è la forma sintattica ad essere semantizzata, laddove il livello dei significati viene destituito da ogni possibilità di riferimento di senso. Va comunque notato come questa forma di grammaticalismo si differenzi in modo più che fondamentale dagli “sperimentalismi” o presunti tali delle neo-avanguardie: non abbiamo infatti qui alcun richiamo al lato ludico, né alcun formalistico bizantinismo intellettuale tipico delle stanchezze delle culture da “fine impero”, dove le complicazioni intrinseche del concetto di ironia al quale sopra abbiamo accennato, si riducono fino a riportarne il significato al suo livello più triviale e “da caserma”, come si dice.

La struttura grammaticale assume poi un ruolo assolutamente centrale nella costituzione della poetica del Nostro, ma davvero va sottolineato come questo ruolo sia in effetti *costitutivo*, ovvero come assuma esattamente la funzione di mantener vivo quel bagliore di esistenza che, pure assediato, pur ridotto al suo grado minimo, pre-umano (ontologicamente: «la selva m’accompagna / e impari la vicenda non umana / del mio fuisse umano»; «non-uomo mi depongo / ad attenderti senza nulla attendere, / già domani con me nel mio fuisse»³⁵) continua a reclamare consistenza: in breve, questa sorta di grammaticalismo non ha più un semplice ruolo

³² S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 112.

³³ A. ZANZOTTO, *Prima persona*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 162.

³⁴ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 114.

³⁵ A. ZANZOTTO, *Fuisse*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 186-187.

nel gioco poetico o nello sberleffo alla tromboneria paludata di una, di nuovo, presunta tradizione lirica mai realmente esistita se non nei pomeriggi annoiati di liceali inutilmente studiosi, ma diventa esso stesso il “puntello” di cui sopra si parlava, dura roccia di appiglio per altre scalate: in breve, assume allora un *ruolo etico*, e ad esso ci riconsegna. L’intera opera di Zanzotto, fino nel più duro dei gironi infernali che essa sa raggiungere, di qualunque inferno nichilistico, si mostra in questo come il segno di una esistenza che non cede alle malie dell’inautentico. Ecco le parole dell’esergo dell’intera opera a fare da chiarimento preliminare e ultimo del nostro discorso: «Ce qui est digne d’être aimé / contre ce qui s’anéantit» (tanto per cambiare: Eluard!).

3. IX ECLOGHE

Eccoci giunti allora a un nuovo passo nella ricerca di Andrea Zanzotto. D’altronde in *Vocativo* abbiamo riconosciuto la necessità di porsi in cerca, di “invocare”, quasi di “questuare” quel poco di “Io” che potesse in qualche modo dirsi autenticamente tale. E in questo abbiamo riconosciuto la forma di una *evoluzione* all’interno del percorso poetico dell’autore del Soligo: seppure, infatti – come risulta evidente considerando l’esergo appena citato – rimane la fedeltà a quelle radici surrealiste degli esordi (un “surrealismo ermetico”, a dire il vero, anche se filtrato in maniera del tutto originale), vediamo anche come vi sia già implicita in quella raccolta una necessità di spingersi oltre quella sorta di istinto “panico” di *Dietro il paesaggio*, in cui la comunione tra soggettività e paesaggio, pur negli “sbandamenti” che vi abbiamo riconosciuto, rappresentava in qualche modo un rifugio dal quale ora si intravede la *possibilità* di evadere e, proprio per questo, per un istinto come quello di Zanzotto, anche la *necessità* di liberarsi. Abbiamo visto anche il modo in cui questa *evoluzione* o *germinazione* avviene, e in quali forme la poesia di Zanzotto abbia come propria caratteristica esattamente quella di crescere su sé stessa, di essere sempre in movimento, in continua modificazione: carne viva, davvero, come la stessa vegetazione dei boschi del Montello. Un tentativo di *evasione*, allora, per una volta inteso in senso assoluto, dall’inautenticità del vivere come “esser vissuti”, tanto quanto del linguaggio come “esser parlati”: dalle demenze tecnologiche quanto da quelle letterarie, dalla vanità della storia e dalle assurdità del mondo, che ha, o comunque sembra avere, come unico suo scopo la cancellazione di ciò che a quelle non sia riducibile, e che in quelle non sia “comprensibile” e, peggio ancora, *riproducibile*.

Ma se pure il linguaggio appare come regno dell' "inautentico", come qualcosa da *forzare* fin nella sua sintassi per poter accedere anche solo al grado minimo dell'autenticità, tanto da dover cercare di precedere persino le forme stesse della lingua (*Langue*) e quelle della coscienza – forse è in questo elemento che si ritrova il maggior punto di vicinanza con il surrealismo anche più *dada* – pure, di nuovo, mi sento qui di poter anticipare: è il linguaggio l'unica chiave per l'unica possibile libertà. È questo che rende Zanzotto realmente *diverso*:

La riduzione-consistenza dell'Io alla semplice, ma quanto drammatica, sillabazione grammaticale rappresenta il primo, stupefacente sondaggio delle profondità – profondità della lingua e dell'essere – messo in atto dal Soggetto, che però non si identifica ancora in quella figura di sé, di quel doppio di sé. E sono sintomatici, al riguardo, già i titoli di alcune composizioni: *Prima persona*, *Io attesto*, *Fuisse e Caso vocativo* (da cui il titolo del volume) che assegna al morfema della vocatività, la particella "o" (e quindi al di fuori di ogni malcerta semanticità quale è quella che offre la lingua), il compito di attestazione di presenza e di resistenza alla nullificazione³⁶.

È dentro la fatica del dire, dell'essere presenti, dell'accettare il paradosso di un linguaggio che si riduce al proprio grado zero (0 = «o», appunto), che chiede e non ottiene (che proprio *nel* chiamare non ha risposta), che Zanzotto vede la «voce che chiama nel deserto», come si diceva: che si ritrova invischiata in deserto, e che è o saprà farsi essa stessa deserto, in modo che quella «umanità dell'uomo» si trasformi in un *che*, in *accadere*, anche se (o proprio perché) esiste solo nella sua invocazione: la pura eco di un richiamo, l'ascolto di un *Sé semper adveniens*, seppur mai presente, mai *certificato*, eppure sempre *attivo* proprio nel punto della propria vanificazione.

A partire da *Vocativo* (malgrado il "nuovo stile" della *Beltà* sembri segnare una forte divaricazione con quanto precede) il tema centrale della poesia di Zanzotto diventa la polarità tra speranza e non-speranza, mentre sta prendendo consistenza nel poeta un nuovo sentimento che identifica la difesa della poesia con la difesa dell'umano³⁷.

Queste le parole di Bandini. E per questo abbiamo parlato fin da subito dell'opera di Zanzotto come di una forma poetica che non può essere riguardata da un lato puramente estetico e prescindendo dal suo impatto *etico*. Ma come accade quando si immagina il deserto, lo si vede sempre e solo come sterminata serie di serie di dune rincorrentesi all'infinito, ciascuna composta da innumerevoli e innumerevoli grani finissimi di sabbia a formare un

³⁶ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 112.

³⁷ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, cit., p. LXIV.

cammino sterminato, tanto da fare di noi stessi grano fra grani, nemmeno numerabile o riconoscibile *in figura*, così Zanzotto ritrova la propria strada, nel deserto che pervicacemente egli fa di sé, in un ulteriore abbandono delle sue forme protettive: “bisogna perdersi per ritrovarsi”, dopotutto. Questo è ciò che accade nelle *IX Ecloghe*. Questa la prospettiva e la distanza richieste per le nuove *visioni* o «fantasie di avvicinamento»:

Con l'esperienza delle *IX Ecloghe*, il processo di accertamento della verbalità in quanto accertamento dell'essere si effettua, paradossalmente, a partire dal massimo di distanziamento del Soggetto dai propri materiali espressivi, associato alla concomitante – o conseguente – supervisione ironica dell'esperienza che su di essi si elabora, il che comporta non solo l'ampliamento quantitativo di quegli stessi materiali, diciamo la grande escursione del lessico (quanto più aumenta la distanza e tanto più l'orizzonte si allarga), ma anche la loro parificazione (alla grande distanza le differenze, diciamo, qualitative non vengono più percepite)³⁸.

Questi dunque sono i nuovi strumenti che escono dalla *perpetua fabrica* della poesia zanzottiana: li analizzeremo uno per uno, in modo da riconoscere in essi un nuovo passaggio e un nuovo mondo ad esso corrispondente. Ma prima, vediamo come lo stesso Zanzotto si presenta nella prima poesia della raccolta: *Un libro di ecloghe*, appunto.

Non di dèi non di principi e non di cose somme,
 non di te né d'alcuno, ipotesi leggente,
 né certo di me stesso (chi crederebbe?) parlo.
 Né indovino che voglia tanta menzogna, forte
 come il vero ed il santo, questo canto che stona
 ma commemora norme s'avvince a ritmi a stimoli:
 questo che ad altro modo non sa ancora fidarsi.
 Un diagramma dell'“anima”? Un paese che sempre
 piumifica e vaneggia di verde e primavera?
 Giocolieri ed astrologi all'evasioni intenti,
 a liberar farfalle tra le rote superne?
 Trecentomila parti congiunte a fil di lama,
 l'acre tricola macchina che il futuro disquama?

Faticosa parentesi che questo isoli e reggi
 come rovente ganglio che induri nell'uranico
 vacuo soma, parentesi tra parentesi innumeri,
 pronomi che da sempre a farsi nome attende,
 mozza scala di Jacob, “io”: l'ultimo reso unico:
 e dunque dèi e principi e cose somme in te,
 in te potenze, cose d'ecloga degne chiudi;
 in te rantolo e fimo si fanno umani studi³⁹.

³⁸ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., pp. 114-115.

³⁹ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 201.

Qui vediamo in atto tutti i nuovi elementi che Agosti ci aveva preliminarmente chiarito essere le nuove leve sulle quali la poesia di Zanzotto avrebbe proseguito il suo percorso di “scavo” nelle profondità “della lingua e dell’essere”: una dichiarazione di un’etica e di un’estetica indissolubilmente legate nello stesso *esercizio di stile* messo in atto direttamente, quanto precisamente, nell’opera. Vediamo innanzitutto il richiamo, di nuovo, al baudelairiano *hypocrite lecteur* che avevamo già ritrovato all’inizio del nostro percorso; ma questa volta si trasforma in qualcosa di ancor più vago, di più casuale e arbitrario, come una semplice “ipotesi leggente”: un passante di strada, l’avventore in un bar della stazione. Anche questa immagine, poi, come la stessa figura del presuntivo “poeta” o “Girolamo scrivente”, per così dire, viene presentata solo per essere esclusa, derisa, e quindi come sua propria cancellazione. I temi classici, «degni d’eclogha», non hanno miglior destino: dei, principi, cose somme, cose, appunto, degne d’esser *poetate* da un *Poeta* che sappia dirsi tale, per un *Letto* che non si può immaginare altro che come un *Principe reggente/leggente* nel suo castello dorato, tutto questo è ciò che si mostra come destinato, e già ormai consacrato, al proprio decadimento, allo *scacco* di cui l’onestà intellettuale, che il Nostro condivideva in quegli anni con l’amico Pasolini – e intorno a questi stessi temi: la sincerità è il triste destino della pratica poetica –, non poteva che attestare l’ineluttabilità (*Irreversible*: Baudelaire). All’inizio degli anni Sessanta, infatti, la crisi della Letteratura e in particolar modo della Poesia come forma d’arte assoluta stava per affacciarsi anche nel panorama italiano, per motivi sia “interni” – crisi del linguaggio poetico dell’ermetismo novecentesco – che “esterni” – abbandono della Poesia come forma conoscitiva a causa dell’irruzione nel dibattito culturale delle nuove prospettive delle scienze umane, politiche e del linguaggio.

Si figura qui, dunque, una sorta di dichiarazione poetica *in assenza*, alla maniera in cui T. S. Eliot parlava di «citazioni in assenza»: il mondo, a quanto pare, risulta non più degno del Poeta, e viceversa: può dunque esser solo “chiacchierato” dalle fantasie di sempre “verdeggianti” o “piumificanti” paesaggi di poetuoli da canzonetta (in cui sembra riconoscersi una possibile corrispondenza con lo stesso Zanzotto degli esordi – lui può farlo, tanto spietato è il suo spirito), o dai “giocolieri ed astrologi” tutti intenti ad acchiappar farfalle e a zuffolare nel vento di tutto ignari, di tutto immemori (ecco tutto il *novissimo* a disposizione). Questo, lo ricordiamo, è un volume pubblicato nel 1962 (di poesie composte dal 1957 al 1960), ma è allo stesso tempo il periodo in cui il dibattito culturale incomincia a sentire i primi fuochi di quello

che sarebbe stato il '68, di lì a breve, e la cascata che ne sarebbe susseguita. Appare infatti nello stesso anno una celebre recensione in cui Zanzotto, nel dichiarare la propria estraneità rispetto al movimento dei Novissimi, sembra quasi utilizzare parole e concetti che risulterà facile reperire quasi identici persino in Montale, o nello stesso Pasolini, per altri versi:

possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile persino essere veri spettri. Certo anche un fenomeno come quello da loro rappresentato ha pienezza di diritti, ma non meno tra parentesi che altri fenomeni. Ogni spavalderia sarebbe scomparsa se si fossero resi conto dell'attuale ipotesi di reversibilità tra esperimento e convenzione, del perché di tale ipotesi; senza questa coscienza diviene impossibile salvare quel tanto di autenticità che vi è nella convenzione stessa e cogliere eventuali indizi di un suo superamento, si rende impossibile salvare, attraverso tanto legittimo disamore, qualche cosa che alluda, almeno, all'amore, ne isoli l'immagine per assurdo⁴⁰.

Anche al di là di una coscienza letteraria di tale lucidità, che non cede di un passo né di fronte alla proprie difficoltà, né di fronte alle proprie *responsabilità*, quello che a me preme maggiormente sottolineare in queste righe è il richiamo a una discriminante che difficilmente avrebbe avuto presa su coloro cui era diretta (non tutto è per tutti), e sicuramente invece è più che significativa di quanto non si possa immaginare rispetto alla posizione di Zanzotto: l'amore.

È da qui che si riconosce, in una temperie che sicuramente non potrebbe essere più lontana da una forma di "umanesimo" (quella appunto degli anni Sessanta in cui le stesse scienze umane sembravano sancire la "morte dell'uomo"), quella forma di "difesa dell'umano" di cui si è parlato in precedenza, e che per Zanzotto fa tutt'uno con la "difesa della poesia". Quello che qui Zanzotto non si stanca né, grazie al cielo, si vergogna di richiamare è semplicemente la necessità assoluta di amore, di *eros* (desiderio), a porre in gioco e in relazione qualunque forma, sia pure battagliera, di poesia, di arte, di elemento vitale in genere. Amore, come già si era accennato, da intendere nel suo senso originario, come pulsione verso, come «ciò che muove...», che «apre...», che pone «in relazione» in quanto *forma originaria della relazione e di ogni relato*; ma anche come Cura di un Sé e di un Mondo sempre sull'orlo della nullificazione. Così, dunque, come tutto il volume risulta fortemente strutturato nelle sue parti, vediamo qui, in questa sorta di introduzione all'opera, persino l'utilizzo di strutture formali assolutamente obsolete, come l'alessandrino (o la stessa scelta, in definitiva, di produrre un

⁴⁰ A. ZANZOTTO, *I «Novissimi»*, in *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 1107-1108. E si noti come in Pasolini tale critica sia non solo condivisa per quanto riguardava l'arbitraria puerilità ludica di tale presunta "contestazione" del "disimpegno", ma la sua stessa forma che più volte egli definiva di natura "terroristica" quanto "nevrotica".

libro che richiami la poesia bucolica delle ecloghe di virgiliana memoria) che serve a sottolineare da un lato l'intenzione "pedagogica" e "didascalica" del libro – nella poesia classica quel verso a questo era destinato –, e dall'altro, attraverso un atteggiamento "ironico", a prendere le distanze dalle esplosioni della potenza lirica che caratterizzavano le opere precedenti, e soprattutto quella sorta di "titanismo" (in vero molto "prometeico", se Prometeo lo pensiamo rigorosamente *incatenato*, o comunque già da sempre a quello destinato) di *Vocativo*. È attraverso questo procedimento che, paradossalmente, proprio nella riattivazione di forme rigidamente strutturate quanto "arcaiche" (sia metriche che lessicali: latinismi, dantismi, petrarchismi sono rinvenibili ovunque nelle *Ecloghe*) si produce il definitivo abbandono della più insidiosa (soprattutto per la cultura italiana) delle forme di protezione della soggettività come "maschera" o "finzione": l'ironizzazione della stessa norma del canone letterario e delle sue strutture corrisponde infatti alla drastica presa di distanza dalla Storia *storicisticamente* intesa. Come fa rilevare in modo magistrale Agosti, «A una geografia della lingua [ottenuta tramite la massima apertura lessicale di cui si è parlato in precedenza, N.d.R.] si assocerebbe così una archeologia della lingua», la cui caratteristica fondamentale sarà però completamente rovesciata rispetto agli esperimenti simili delle più importanti forme di Avanguardia del Novecento (Eliot, Pound, Joyce...). Qui in effetti «si tratta di un'archeologia volta non tanto a recuperare il tempo, bensì a estrometterlo»:

Così gli indici della distanza temporale, affidati alle citazioni latine, greche, o della tradizione italiana più illustre, o agli arcaismi e ai latinismi, convivono con i termini tecnico-scientifici, trattati come cascami dedotti dalla più spiccata modernità, indici stravolti del più aggiornato presente. Gli effetti – con evidente incremento di ironia – saranno quelli di una inibizione del "sentimento del tempo", con conseguente paralisi della durata, sia esteriore sia interiore. La storia tanto esterna quanto interna alla dimensione dell'Io, si configura come immobile, e addirittura pietrificata. [...] Considerando cumulativamente l'una e l'altra prospettiva, si dirà allora che la fisiologia delle *Ecloghe* comporta la convivenza – impossibile, ma attuata di fatto – di magma informe e vitale e di tempo pietrificato⁴¹.

E di nuovo, quell'Io di cui tanto abbiamo parlato compare anche qui, ma solo dopo quella presa di coscienza del Poeta che si ritrova a dubitare di sé tanto da affermarsi persino incapace di comprendere quella "menzogna" (il "canone", appunto, o "codice letterario" divenuto pura "norma": appunto, "convenzione") nella quale si dibatte, ma tanto almeno quanto non sappia evitare – pur se stonando, forse un poco – di "commemorare" quelle stesse norme;

⁴¹ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., pp. 116-117.

e, soprattutto, troviamo qui finalmente un Poeta che «s'avvince a stimoli», che sono stimoli evidentemente *d'amore*, e in ciò, appunto, «s'avvince». La situazione che sembra configurarsi qui, dunque, sembra davvero essere quella in cui un grande amore ci abbandona, ma non è possibile accettare gli inviti degli amici a frequentare qualcun *Altro* perché, comunque sia, ciò che in noi è più profondo, ciò che in noi è *costitutivo*, «ad altro modo non sa ancora fidarsi». Qui non vi è alcun sentimentalismo o “debolezza” di sorta, si noti, ma la semplice presa d'atto che è esattamente l'insuperabile amore di quel canone, di quella “tradizione letteraria” a spingerci alla ricerca di una nuova forma di *attivazione* della parola poetica, e proprio in questa spietata *Inquisizione* di quel canone ormai denunciato come “menzogna” (allo stesso tempo «forte / come il vero ed il santo») che è l'amore suo a mostrarsi al fondamento.

Anche questo “io” che compare in ultimo – e in minuscolo, e virgolettato – si trova esso stesso in malcerta posizione: un semplice «pronome che da sempre a farsi nome attende», in quanto già sempre decaduto a ogni passaggio, ad ogni minimo stimolo, di nuovo, *immer wieder* nella necessità di *ri-comprendersi* e, in certo senso, ricomporsi da capo (le «parentesi fra parentesi innumeri», in effetti, sono quelle di un' *epoché* fenomenologica, che richiede che ogni “oggetto” venga, appunto, ripensato e ricostruito nelle sue relazioni noetiche-noematiche, e «sempre di nuovo»; da cui «l'ultimo reso l'unico»: è solo la fine del processo che ricomprende il tutto; ma la fine è sempre fittizia, sempre di nuovo già *ri-gettata* fuor di sé, sempre di nuovo *oggetto* per ulteriori analisi mal destinate). Persino la mitologia biblica viene chiamata in causa, attraverso il racconto della scala del sogno di Jacob, che unisce terra e cielo, ma che qui risulta mozzata (non sappiamo se dall'alto – impossibilità del compimento: il cielo è irraggiungibile – o dal basso – inaccessibilità dell'obbiettivo: la scala non è *per noi*). La stessa “rigidità” della struttura metrica allora, per quanto anch'essa “sbandata” ma evidentemente richiamata nell'intero volume così come in questo testo, mostra come sia essa stessa, in quanto canone o codice letterario, ad essere *ironizzata*, ad essere dunque messa *a distanza*.

Certo allora che ancora vediamo qui tutto entrare in crisi nel modo più radicale; ma anche qui accade, allo stesso tempo, qualcosa d'altro: la costituzione, cioè, di una nuova prospettiva, di una posizione prospettica attraverso la quale quel minimo di “io” può ancora *agire*, se pure ridotto a «rantolo e fimo». Lo spazio ironico, infatti, diviene ora spazio *fenomenologico*: ricordandoci sempre gli spostamenti della posizione soggettiva di Zanzotto nei vari passaggi che abbiamo già percorso, troviamo che, proprio attraverso l'*ironizzazione di ogni forma* tanto quanto di ogni *materiale linguistico*, ora l'io può muoversi liberamente, proprio

perché, in certo senso, quelle parentesi di cui abbiamo visto, ne rappresentano una protezione, che è spazio di cancellazione quanto di possibilità, se riusciamo a pensarle entrambe come entrambe *in atto* nello stesso punto o, appunto, nello stesso senso; come forme di un'unica «Bolla fenomenica» che è sia distanza che misura di uno sguardo che avvicina:

ECLOGA IV

Polifemo, Bolla fenomenica, Primavera
Animula vagula blandula
 Imperatore Adriano

Persone: *a, Polifemo*

a – “Dolce” fiato che muovi
 le nascite dal guscio, il coma, il muto;
 “dolce” bruma che covi
 il ritorno del patto convenuto;
 uomo, termine vago,
 impropria luce, uomo a cui non rispondo,
 salto che il piede spezza sopra il mondo.

Godono i prati acqua silenzio e viole;
 da fiale laghi, nevi si versano.
 Occhio, pullus nel guscio: ho veduto
 nell'errare del mondo errante il sole.

Mondo, termine vago, primavera
 che mi chiami nel tuo psicoide fioco.
 Ancora un poco è giusto
 Ch'io stia al gioco, stia al fiato,
 all'afflato,
 di lutea passibile cera,
 io, e mondo primavera.
 E vengo dritto, obliquo,
 vengo gibboso, liscio;
 come germe che abbonda
 di dente ammicco e striscio
 e premo alle lane onde ammanta
 il dì le sue fetali clorofille.
 M'adergo, prillo, come a musicale
 sferza la trottola. Poi che qui tutto è “musica”.
 Non uomo, dico, ma bolla fenomenica.
 Ah, domenica è sempre domenica.

Le bolle fenomeniche alle mille
 stimolazioni variano s'incupano
 scintillano. Sferica
 è anche la speranza, anche la sete.
 Abiuro dalle lettere consuete.

O primavera di cocchi e di lendini,
 primavera di liquor, dèi, suspense,
 “vorrei trovare
 parole nuove”:
 ma il petalo e la frangia, ma l’erba e il lembo muove,
 muovono al gioco i giocatori. Monadi
 radianti, folle, bolle a corimbi e tu
 tondo comunque, a tutta volta, estremo
 occhio di Polifemo.

Po. – No, qui non si dissoda, qui non si cambia testo,
 qui si ricade, qui
 frigge nel cavo fondo della vista
 il renitente trapano, la trista
 macchina, il giro viziosissimo.
 E qui su questo,
 assestandomi, giuro:
 io Polifemo sferico monocolo
 ebbro del vino d’Ismaro primavera,
 io donde cola, crapula la vita
 (oh: vino d’Ismaro; oh: vita; oh: primavera!)⁴².

Ecco allora che in questo massimo di ironizzazione si costituisce addirittura la possibilità di istituire una forma dialogica all’interno dello stesso linguaggio poetico: «a», nelle ecloghe, assume sempre il ruolo del soggetto, mentre «b» (o, in questo caso, «Polifemo» col suo terribile «sferico monocolo») ha sempre la parte proprio del canone/norma, ovvero della tradizione poetica con le sue convenzioni e stilemi. Da qui le due diverse nozioni di «Primavera», che così spiega la propria presenza nel testo, che corrispondono allora alla duplicità intesa in quel concetto stesso: da un lato infatti vi è in essa il rinnovarsi della vita, l’aprirsi *novissimo* del mondo (poesia come accertamento della possibile autenticità nella verbalizzazione del mondo, lo si è visto ovunque), quella *rinascita* che avevamo trovato in *Vocativo*, insomma, come riattivazione delle potenzialità di autenticità del linguaggio poetico, e che là pure conservava un proprio carattere di ambigua *atrocità*; ma d’altra parte, sotto l’occhio tetragono di Polifemo (che, si ricorda, dall’etimo: «dalle molte voci», a inferocire di nuovo – se fosse necessario – l’ambiguità di questa ecloga – essendo il rappresentante della Norma), quella stessa rinascita ritorna ad essere l’impassibile *eterno ritorno dell’uguale*, di una *Natura* senza *Storia*, laddove semplicemente si può «ricadere», ma certamente «non si cambia testo».

Vediamo così esposta quell’idea zanzottiana, contrapposta al velleitarismo “rivoluzionario” dei *Novissimi* e messa in atto in una forma quasi *teatrale*: quell’idea, cioè, di

⁴² A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 213-214.

«reversibilità tra esperimento e convenzione», attraverso la quale ogni forma di «spavalderia», appunto, non può che decadere e deporre le armi di fronte alla serietà di un paradosso (*dilemma*) che, appunto, vigila e comanda col ferreo monocolo di un Dio guercio, da un occhio solo, e dalle molte voci. Laddove si perviene alla necessità di un “doppio sguardo” (come troviamo da Platone fino a Kant e in ogni tentativo di comprendere “il Vero” come “l’Intero”, per usare le parole di Hegel – ovvero, appunto come l’*integro* e *autentico*), richiudersi nella miseria di una *prospettiva personale* nata guercia significa semplicemente condannarsi alla miseria di una parzialità che, per quanto “voglia” il vero è necessariamente condannata a ricadere nell’errore (non saprei spiegarmi altrimenti la scelta proprio di Polifemo come rappresentante del “canone” inteso quale elemento puramente retrivo e macchinale). Allora, sfuggire a quella *luce* non può semplicemente voler dire spegnere una lampadina, perché, per dirla con Nietzsche, una volta attestata la “morte di Dio” resta il problema più grave: come liberarsi della sua ombra che resta comunque a tutto invadere e permeare di sé. Altrimenti tutto ciò che resta è davvero solo “musichetta” o, da capo, come la chiamava Nietzsche, “canzone da organetto”.

Ritorna qui così anche quella luce, che è luce – per così dire – in occhio di falena: è la luce che chiama, la luce di *eros*, di amore che «carda il sonno» (da *Campea, II*, in *Vocativo*) e che da Parmenide a Platone, e ancora da Dante e giù fino a Bruno e Galileo, per tutto il lungo cammino della cultura occidentale ha segnato la direzione di qualunque “esperimento”, e la cui assenza, come assenza d’amore, non può che creare paralisi, necrosi, cecità, in definitiva *morte*; e lo vediamo rappresentato, nei due testi qui analizzati, sempre nello stesso modo e sotto lo stesso aspetto: «l’acre tricola macchina» composta da «Trecentomila parti congiunte a fil di lama» di *Un libro di ecloghe*, che qui diventa «il renitente trapano, la trista / macchina, il giro viziosissimo».

Allora è chiaro che la difesa di quella luce che è Amore, che è Eros, che è, in breve, Vita diventa necessariamente la difesa dell’umano dalla definitiva “macchinizzazione” alla quale il mondo, la cultura, la storia, il linguaggio stesso, sono continuamente e sempre più sottoposti, al di fuori dalla possibile *autenticità* data dalla poesia nel suo *stato di grazia* (come stato di *eccezione*, o *eccedenza*: di *oltranza/oltraggio*) che sempre per Zanzotto abbiamo visto rappresentare almeno il tentativo – per paradosso, magari, o meglio “per assurdo” per usare le stesse parole del poeta sopra riportate – di ricordare e *ri-memorare* un amore possibile: l’unica

luce realmente e concretamente “salvifica” nella quale si esprime di nuovo come «primato della poesia»⁴³ che sempre, e a dispetto di ogni evidenza, ci si vorrebbe qui ostinare a tener fermo.

ECLOGA VII

Sul primato della poesia

Persone: *a, b*

b – In attonita mistificazione
immaginare cose senza voce
noi senza noi? Ma io guardo il mio volto,
la mano brucio nel sole, nell’acqua,
non sognerò l’informe;
stagione aperta, programma,
elemento che oscilla
e si modula, “lingua”
chiedo di poter dire...

a – Se un odiato dettame talvolta mi toglie
ai dolci paesaggi, se
(pacata la terra
e precaria accogliendomi ogni giorno
risorgente da puri sonni)
se il ricostruito
vero talvolta
vado obliando nell’abietta necrosi
che noi siamo a noi stessi,
pure, improvviso afferro
il rivolgimento, l’accordo;
vinco tremori, raggiro
ostacoli esili e inumani,
e amore
tutto il mio amore
è me, profondo e spesso
me, ed in quel ciclo tutto
con innovato candore vige, palpita.
[...]
ecco già quel che fosti
e quel che sarai si confondono
nel taglio della luna e del canale,
ma io ti sorreggo io ti colgo con questo
mormorio più depresso del nulla,
e non so se tu sia
tutta in questa carenza d’un silenzio
appena appena smosso, già ricadente:
ma della lena

⁴³ E si ricordi qui le stesse affermazioni di Marx per il quale l’intero sviluppo della cultura borghese altro non è «per l’enorme maggioranza degli uomini il processo di trasformazione in macchina». Cfr. K. MARX, F. ENGELS, *Manifesto del partito comunista*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 28.

ch'è di noi, ch'è da noi,
 del grande sogno
 che ostentatamente testimonio
 (ore e paesi
 e te, su tutto, te fra questi segni
 assurta, stella-nova
 in faccia al sole ai boschi alle insidiose
 tardità) so che a te paragono
 e ritesso e riporto ogni linea
 amando e parlando in un atto
 come perché tu sia. Ché dire, emergere,
 (anche se sogno
 è questo stesso sillogismo)
 specchi di sé risplendono: sovrana
 convenzione.
 E tu fatica e prega e emergi
 con me per chi di fatiche alimenta
 queste sere, addolcisce di riposi,
 con me parla dei sanguinei
 giardini di settembre
 volti al naufragio,
 delle strade che chiudono, dei cieli
 cui già mirano le ombre,
 di quest'eco in disparte, che accoglie
 in una fiamma tranquilla, odorata
 come un giaciglio, la nostra sostanza.
 Perché la luce non ha che la luce
 a esplicarla, nel suo attimo.⁴⁴

4. LA BELTÀ

Riprendiamo dagli ultimi due versi: «la luce...». Abbiamo già parlato di come la luce sia in Zanzotto – e non solo, *chiaramente* – l'immagine (*sic!*) della possibile salvezza: l'unica possibile fonte di ogni *resistenza* all'inautenticità dell'impoeticissima «quotidianità media». Il fatto che questo elemento ritorni proprio in chiosa ad una ecloga dedicata al «primato della poesia lirica» non è in effetti irrilevante. Solo nella poesia si trova la potenza in grado di riattivare quell'espressività che è sempre contenuta nel linguaggio (giacché è in essa l'origine stessa del linguaggio), ma che viene mortificata, elusa e cancellata nel suo uso puramente tecnico-strumentale e calcolante, così come nella routine del commercio consueto col mondo. Se leggiamo bene proprio questi ultimi due versi possiamo vedere, allo stesso tempo, qualcosa di particolare e inaspettato: «la luce non ha che la luce / a esplicarla, nel suo attimo». Io credo

⁴⁴ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 245-247.

che sia qui, da questo punto di *riflessione* (lo sottolineo perché considero qui il termine in ogni suo significato: *specularmente* quanto *speculativamente*) che sia da rinvenire il passo ulteriore e, in certo senso, decisivo per l'intera ricerca della poesia successiva del Nostro.

Di nuovo qui, infatti, abbiamo una forma di specchio, ma questa volta non rimanda più a nulla. Il senso di questa frase è una contraddizione rispetto alla stessa possibilità del linguaggio (non di una o un'altra lingua, non uno o un altro sistema segnico-significante: di ogni possibilità di Linguaggio): la luce si esprime solo nello splendore della "luce"; e non saranno certo un paio di virgolette (di nuovo semplici segni – ma pur sempre barlumi di luce) a salvarci da questo paradosso, che è in effetti il paradosso finale al quale qualunque seria riflessione sul linguaggio deve rassegnarsi. $A=B$; $A \neq B$: il significato è il segno; il segno non è il significato; e viceversa. Per quello si parlava di "senso" prima (e di nuovo, si noti, si torna qui al tema del "primo" Zanzotto e della sua lirica: un "Io" che è e non è presente in essa, e in ogni sua apparizione). Quella frase, in effetti, afferma l'esperienza comunissima di ciascuno di noi: "la luce" è possibile comprenderla solo a chi la veda e che, nel momento in cui la vede, ne resti *illuminato*. Questa è la magia e la potenza che la Poesia chiede a sé stessa, ovvero «mostrare» (Wittgenstein) l'indicibile presente *nel* linguaggio: semplicemente, la sua stessa potenza espressiva (e *impotenza*, «allo stesso tempo e sotto lo stesso rispetto»). Wittgenstein chiama questo «il mistico»: ciò che il linguaggio non può dire, ma che *mostra sé* nel linguaggio; e lo fa nel suo *Tractatus logico-philosophicus*, un'opera filosofica che è, in effetti, pensata e *costruita* come una vera e propria opera d'arte (e che, purtroppo – sia detto contro ogni forma di riduzionismo o positivismo logico –, solo così può essere correttamente intesa e interpretata).

Il *mistico*, per dirlo in breve, è ciò che si contrappone al *detto*: a ciò che il linguaggio sa dire nel suo nominare, definire e descrivere il *che cosa* del mondo che "accade": ovvero il "fatto" in quanto "stato di cose", di fronte al quale chiunque di noi si trova nella sua esperienza quotidiana, con lo scopo di orientarsi, di prendere decisioni ben ponderate, ovvero soppesate e calcolate al fine di rispondere a scopi pratici precisi: "ho freddo, prendo la coperta". Ma al di là di questo noi sappiamo che il linguaggio può avere anche un'altra forma di *apertura*. È a questo che il *mistico* corrisponde: non più l'espressione del semplice "significato linguistico" (il Vero e il Falso di uno "stato di cose"), ma il darsi stesso del mondo, ovvero il *che* esso si dia, *che* vi sia un mondo «invece del nulla» (Leibniz). La parola "mela" non ha mai sfamato nessuno, tanto quanto i "cento talleri" di kantiana memoria ci faranno mai ricchi. E di sicuro non sarà "la luce" a illuminare le nostre giornate. Per quanto banali possano sembrare queste

piccole osservazioni, pure devono essere prese sul serio: la filosofia in effetti, persino per un Hegel, che è uno dei più complessi tra i suoi autori (e naturalmente la cosa vale anche per chiunque altro voglia approcciarvisi seriamente), studia «l'ovvio», che proprio perché «in quanto ovvio non è conosciuto» (Hegel, appunto, nella sua *Enciclopedia delle scienze filosofiche*). Allora a questo punto resta solo da chiedersi: che cosa può fare il linguaggio quando, correttamente e coerentemente, riconosce il proprio paradosso conclusivo, il proprio *scacco*, all'interno della essenza stessa del proprio *progetto* e della propria più pura funzione? Può ribaltarsi: questa è la risposta di Zanzotto. Può, cioè, approfondendo quello stesso paradosso, riconoscerlo non più come suo ultimo approdo e disperazione, ma accettarlo come sua inestinguibile fonte e origine: riconoscere, cioè, in quello, certo, la propria infinita miseria, ma, sempre di nuovo (*immer wieder*: Husserl), la propria inatingibile e inappropriabile potenza: «*fiat lux*».

Il corpo a corpo di Zanzotto col linguaggio (che, per restare in argomento biblico, non è poi tanto dissimile da quello evocato dalla sua «mozza scala di Jacob») raggiunge qui il suo limite quanto il suo nuovo e radicale inizio e obiettivo: il linguaggio stesso come “esistenza” o *forma di vita* sarà d'ora in poi esso stesso *la voce* parlante di una poesia che, per questa strada, sfonderà ogni possibile limite linguistico, tematico, metrico, segnico, grafico semplicemente superando d'un balzo la totalità dei problemi connessi a questi temi e a qualunque forma di “estetica”, per affrontarli, tutti quanti riuniti insieme, alla loro autentica radice. È attraverso questa via che la poesia incontra e si scontra con le pratiche di altre forme di esperienza conoscitiva e di relazione col mondo in generale: psiche e linguaggio, mondo e linguaggio, soggetto e linguaggio, Storia e linguaggio, verità (Autenticità, si diceva) e linguaggio (o falsità, menzogna, “ideologia”, mistificazione e linguaggio)... tutto quanto tende a convogliare la riflessione del poeta verso l'unico punto in cui tutte si ritrovano: il paradosso di una Voce che chiama nel suo ultimo deserto, nella «più solitaria delle sue solitudini» (Nietzsche); ed è, in questo, *luce*.

Eccoci allora finalmente arrivati a quel 1968 nel quale, con la pubblicazione de *La Beltà*, la poesia di Zanzotto raggiunge quello che Agosti definisce «il punto più “basso”», vale a dire più profondo dell'intera ricerca del poeta, tanto che in esso il Nostro «vi raggiunge un livello dell'esperienza verbale di così accertata “verità” (privata e obiettiva) che non gli resterà

più che di assumerlo come acquisizione fissa per le successive operazioni»⁴⁵. Questo naturalmente non contraddice in nulla la nostra affermazione precedente in base alla quale la ricerca di Zanzotto non conosce punti di stasi o, sia pure, di rilassamento. Semplicemente quello che però accade con *La Beltà* è che ciò che io continuo a non voler chiamare “metodo” (termine a mio parere fuorviante se inteso in senso troppo riduttivo e “meccanicistico”), ma piuttosto preferisco riconoscere come, appunto, *voce*, si afferma finalmente in modo pieno e dunque, almeno in certo senso, completo e definitivo. Abbiamo quindi un ulteriore passo nell’avvicinamento progressivo del Poeta alla formazione (sempre *in progress*) di una lingua che corrispondesse compiutamente alle sue esigenze e che sia essa stessa, nel suo darsi *in atto*, non più semplicemente un mero strumento comunicativo o espressivo, ma vera e propria *epifania* di quella che abbiamo appena visto Agosti chiamare «verità» (privata e obiettiva).

Paradossalmente proprio con questo fine ogni limite qui viene sfondato, e “autenticità” e “inautenticità” trovano ora il modo di confluire insieme in una forma che non è più nemmeno quella del *dire*, ovvero del semplice “dato”, ma di ciò che “si dà”, del *che* del mondo e non del *che cosa* del mero *fatto d’esperienza*: entra qui allora in gioco la *forma di vita* come “etica del linguaggio”, e non più la mera trascrizione letteraria del segno “mondo” nel segno “linguaggio”, nemmeno liricamente inteso come presuntiva “auto-trascrizione” di un assolutamente inaccertabile “io/lo” lirico. Qui, in breve, non si dà più alcuna possibilità di “paratia protettiva”, e «Ciò pone il Soggetto in presa diretta nei confronti del linguaggio» inteso, a questo stadio, in ogni possibile sua forma espressiva, in modo che *«Il Soggetto, insomma, entra in gioco, e si pone in gioco. È un gesto di natura noetico-esistenziale, ove il linguaggio viene assunto come il fondamento dell’essere, e che pochissimi fra i poeti sono stati in grado di compiere»*⁴⁶.

Ecco in quale modo io intendo la questione: noi abbiamo visto in precedenza la poesia di Zanzotto modificarsi continuamente alla ricerca di una forma possibile di “autenticità” per la lingua e la funzione stessa della Poesia, in una società che la concepisce tutt’al più – per dirla in modo brusco – come forma di “struggimento decorativo” (estetismo, decadentismo, simbolismo, ermetismo), o (per ritornare allo sperimentalismo di quegli stessi anni), come forma di critica sociale fondata su una qual sorta di – presuntivamente (o presuntuosamente?) – dissacrante messa in atto di un *ludismo linguistico sovversivo* o, in definitiva, *giocoleria*

⁴⁵ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 25.

⁴⁶ Ivi, p. 120.

letteraria; e questo nel caso più favorevole. L'alternativa è, in effetti, il puro e immediato rifiuto, derisione o, più semplicemente, rimozione. Di questo stato di cose, artisti come Zanzotto o, come già sottolineato, Pasolini non potevano che prendere atto fino in fondo: non si potrebbe rendere conto altrimenti di quell'immane sforzo, durato davvero tutta una vita (ricordiamo qui: «che è di noi, che è di noi, / del grande sogno / che ostentatamente testimonio?» dell'ecloga giusto sopra citata). Ciò di cui si tratta, allora, è di rendere al linguaggio poetico la sua funzione di ricerca di Verità e, come si diceva, Autenticità (e qui le maiuscole sono d'obbligo).

Come già si era annunciato, quest'opera è stata pubblicata in quel 1968 che, al di là dei ben noti sconvolgimenti politici e sociali, ha portato un vero e proprio smottamento completo nel mondo culturale, rispetto al quale un autore, tanto attento ai diversi campi dello scibile umano, non poteva che rispondere nella propria opera.

La *Beltà* esce nel 1968. Come è noto, è il decennio della grande ondata delle scienze umane: le quali trovano nel linguaggio, inteso come struttura, il loro fondamento, auspice la diffusione in quegli stessi anni, fuori dell'ambito strettamente specialistico, del *Cours de linguistique générale* di Ferdinand de Saussure. Come abbiamo già segnalato, si tratta di una serie impressionante di opere che sconvolgono letteralmente la scena culturale, quali, per ricordare le più rilevanti, *La Pensée sauvage* e i primi volumi della serie di *Mythologiques* di Claude Lévi-Strauss (anni 1963-1966), *Le Geste et la parole* di Leroi-Gourhan (anno 1964), gli *Écrits* di Lacan e *Les Mots et les choses* di Foucault (anno 1966), *De la grammatologie* di Derrida (anno 1967). È su questo fondale che si proietta, con singolari coincidenze ma anche anticipazioni, il profilo della *Beltà*⁴⁷.

In questo contesto di completo rivoluzionamento delle prospettive che avevano incentrato su di sé l'intera cultura occidentale – e italiana in particolare, da sempre impregnata dall'ideologia cattolica e dall'idealismo storicistico, anche “virato” su una matrice marxista – è chiaro che la produzione zanzottiana non poteva che trarre nuovo stimolo e alimento. In un momento come questo, però, nel quale tutto ciò che era saldo sembra vacillare, tutto accade sempre con questo grado di drammaticità e di drasticità proprio perché, in realtà, si tratta semplicemente della presa d'atto di un clima culturale che già sobbolliva da tempo, seppure inespesso, e magari compresso ed emarginato dalle culture dominanti fino al momento in cui era stato loro possibile farlo. Chiaramente però prima o poi il tappo esplode. Ecco allora perché Agosti può parlare sì di «coincidenze», ma anche di «anticipazioni» reperibili nell'opera di Zanzotto rispetto al lavoro di ricerca più avanzato contenuto nelle opere sopra citate:

⁴⁷ Ivi, p. 121.

semplicemente allora il *Che fare? Che pensare?*⁴⁸ (ovvero ciò che era effettivamente da mettere in questione) era esattamente quello.

Ma quale era allora, in quel momento, il problema di cui le grandi menti di cui abbiamo sopra accennato si stavano occupando? In realtà io ritengo che non si trattasse d'altro, in fondo, che della presa d'atto di quanto era accaduto nella grande crisi dell'Occidente e della intera cultura europea dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino a Novecento ormai compiuto. La *Crisi delle scienze europee* (Husserl), della cultura umanistica, la famosa «ferita narcisistica» freudiana (e darwiniana, da non dimenticare) per cui l'ego umano comprende di «non essere padrone in casa propria», l'irruzione del movimento operaio guidato da un pensiero finalmente adeguato alla propria potenza, la «distruzione della storia della metafisica» heideggeriana, per non parlare di due guerre mondiali sopra il capo nel giro brevissimo di pochissimi decenni: erano fatti che certo avevano avuto un impatto più che assordante, ma, in particolare in certi ambienti, non del tutto elaborati (e forse nemmeno *ascoltati*). Si cercava, cioè, di ricomprendere quell'intero periodo di ferro e di fuoco sotto le consuete categorie ottocentesche più tradizionali, ovvero esattamente quelle da cui Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger stavano cercando di liberarsi. Riattivare quella ribellione era dunque necessario, seppure nei modi e nelle forme di una nuova situazione storica, sociale, politica e culturale. È di questo che si parla quando, citando la più nota formula attraverso la quale si è descritta questa fase della storia della cultura occidentale, si parla di «morte dell'uomo», come «distruzione» (Heidegger, appunto) o – per chi lo preferisca – «decostruzione» (Derrida) di ogni possibile “umanismo” o “umanesimo”, così come di quel particolare oggetto chiamato “uomo”: la “cosa umana”. Così scriveva nel 1966 Michel Foucault:

Stranamente, l'uomo – la conoscenza del quale passa per occhi ingenui come la più antica indagine da Socrate in poi – non è probabilmente altro che una certa lacerazione nell'ordine delle cose, una configurazione, comunque, tracciata dalla disposizione nuova che egli ha recentemente assunto nel sapere. Sono nate qui tutte le chimere dei nuovi umanesimi, tutte le facilità d'una antropologia intesa come riflessione generale, semipositiva, semifilosofica sull'uomo. Conforta tuttavia, e tranquillizza profondamente, pensare che l'uomo non è che un'invenzione recente, una figura che non ha nemmeno due secoli, una semplice piega nel nostro sapere, e che sparirà non appena questo avrà trovato una nuova forma⁴⁹.

⁴⁸ Il riferimento è al titolo di una poesia contenuta nel *Galateo in bosco*, nella sezione *Ipersonetto: XI. Sonetto del che fare e che pensare*. Cfr. A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 604; a sua volta in questa v'era un evidente riferimento del poeta al famoso *Che fare?* di Lenin.

⁴⁹ M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle Scienze Umane*, Milano, BUR, 1996, p. 13.

E ora leggiamo cosa scriveva Andrea Zanzotto in un suo saggio sulla poesia di Eugenio Montale (sugli *Ossi di seppia*, intitolato *L'inno nel fango*) nel ben precedente 1953 (ecco le anticipazioni di cui si parlava):

Ricercando le sue origini, la vicenda umana trova quella degli animali mostruosi e della terra, la scienza storica sfuma nella paleontologia e infine nella geologia. Al di là di ogni ottimismo immanentistico lo spirito resta schiacciato nel vedersi nascere da ciò che gli è contraddittorio, e dal vedersi poi ritornare ad esso; ed ecco che a un certo momento la terminologia geologica s'impone come la più adatta per parlare dello spirito divenuto oggetto, dell'uomo fatto in definitiva solo di terra. [...] L'osso di seppia segna l'anello di congiunzione tra ciò che fu vita (e che conserva una parvenza di forma) e l'informità del ciottolo: al silenzio minerale di questo corrisponde il linguaggio che si ritiene sub-umano del poeta ("ergotante balbuzie", "balbo parlante"), come quello del fossile e del residuo è sub-vitale. [...] Il destino umano è l'"interrarsi", il ridursi a sedimento, a "meno di quanto / t'ha rapito la gora che s'interra", è scoprirsi come vischiosa e dolorante inezia. [...] Questo "uomo" è una cosa che, contraddittoriamente, non è ancora del tutto cosa, e non sa come; è detrito che l'angoscia contrappone talvolta a quanto lo circonda, ma gratuitamente, perché neppur essa riesce ad autogiustificarsi ed a giustificarlo. Dannato per un'accidia cui si trova costretto, egli continua a gorgogliare nella belletta il suo "inno", e il suo inferno è il ritrovarsi tra gusci, fanghiglie e frammenti di terra e di pietra in cui viene a risolversi la sua umanità, il suo sentire che ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici, con la geologia⁵⁰.

Ecco allora a quale livello di profondità ci si deve riferire quando si parla di «punto più profondo» della ricerca del Poeta di cui qui ci stiamo occupando; ed ecco a quali livelli di profondità egli era in grado di sondare la forza espressiva dei suoi stessi maestri⁵¹. Di nuovo, poi, si evince qui di quali coincidenze e, appunto, *avvicinamenti*, si parlasse, così come di quali forme di anticipazioni: le antenne di Zanzotto hanno sempre avuto una iper-sensibilità quale raramente è riscontrabile in altri autori e, se di questo ha pure sofferto, è in questo che si dà la maggiore sua potenza. È grazie a questa sua inestimabile dote, allora, che egli si inseriva con piena consapevolezza all'interno di un mondo che stava in qualche modo esplodendo, e in esso manteneva saldo il lume di quella poesia che, per usare le sue stesse parole, «ha solo la luce / a esplicitarla, nel suo attimo», e che non ha mai ceduto d'un passo alle lusinghe del semplice nichilismo da salotto.

⁵⁰ A. ZANZOTTO, *Fantasie di avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 16-20 e *passim*. E si fa notare qui come il titolo di questo saggio su *Ossi di seppia* fosse esattamente *L'inno nel fango*: di nuovo, tanto per cambiare, sul significato della poesia lirica.

⁵¹ «Andrea Zanzotto si è collocato d'autorità [...] in quella "compagna picciola" di scrittori e poeti di prima o primissima grandezza che, nella pratica, continua o discontinua, dell'esercizio critico si sono rivelati altrettanto grandi e innovatori che nelle opere prodotte in proprio. Per limitarci alla modernità, basterà, a titolo indicativo, fare i nomi di Proust, Eliot e Valéry»: S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p. 167.

Ma non è alla geologia che Zanzotto pensa quale forma di resistenza alla riduzione dell'uomo a cosa, bensì al linguaggio: in particolare a un linguaggio che, una volta liberato dalle pastoie ideologiche di un presunto progresso, tanto meccanizzato quanto meccanizzante, sia in grado di riportare quel minimo di "luce", quel minimo di coscienza di sé, a cui quel «frammento» (Eliot), quel grano di fango in cui l'uomo si era ormai ridotto a riconoscersi, a una «picciola alba», alla possibilità di una forma, seppur minima, di autentica "esistenza":

POSSIBILI PREFAZI O RIPRESE O CONCLUSIONI

[...]

V

Orfico non è quel grumo di nomi
in cui una luce si credette rappresa,
la storia di una glissante discesa ascesa,
annuire nel nume
dove ogni passo brilla in avanti
e s'avvivano le braci i giorni santi
i diamanti della gioventù.

Vecchiezza è dunque... E l'intimo
cavarsi a raso di paesi e paesaggi
e staccarsi di fasi e stasi
e dire che all'ascolto si addensa
il non dire, che da un immenso
Eolo, dall'otre celeste lo sgomento...
Entrate, geriatrie, a mimare un aldilà.

Come ho dimenticato e sprezzato
come ho leso e svergognato
come abbiamo, noi, tollerato
che tutto fondesse nel suo, difalcato,
"che voi e io e tutto fosse un dato
e non ciò che si dà".

Ora promettere risorse estreme
o grandi affreschi d'insieme
o l'innesto che dal mai qui preme
o la buriana che le sceme
fosse inacqua e aera le supreme
nullezze: agganciare catene di e, di o.

Ma di fatto lascio la presa, non esorto
alle storie alle scienze alle lingue.
Indulgo e d'altro il mio stato faccio pingue,
torno nel giro delle lievi lusinghe
torno al brevissimo che appena appena so.

«Non far fuori»

«Far fuori»⁵².

Ecco la luce: e l'importanza di questa poesia consiste nel suo presentarci esattamente quella sorta di «potente impotenza» che anima l'intero pensiero di Zanzotto, differenziandolo, come già diffusamente si è visto, da ogni forma di chiacchiericcio letterario o dandy-nichilismo. Questa è una dichiarazione di resa, che resta tale, vincendo una battaglia persa. Nei *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, a quanto sembra, v'è qualcosa che manca: il testo – da prefarre, riprendere o concludere. Lo specchio ha ormai divorato la sua stessa immagine riflessa, e ciò che resta è solo un *loop* (Žižek), un «giro» appunto, per quanto «brevissimo», nel quale non si dà appiglio alla «presa» o, sia pure, alla semplice possibile conclusività del discorso. Al fondo dell'abisso l'unico approdo è anche il primo e l'originario: *etico*

«Non far fuori»

«Far fuori»

La nostra condizione è «vecchiezza», la «ascesa» o «discesa» sono equivalenti, la «geriatria» è solo ciò in cui si riduce una impensabile «simulazione» di un eterno che ormai non è più un orizzonte possibile: il nostro peccato è l'essere arrivati troppo tardi, quando la ricerca dell' «oltranza/oltraggio», in cui sempre la poesia consiste, raggiunge il suo stesso annichilimento, dimentico e sprezzante, «leso e svergognato», distruggendo persino quei «paesi e paesaggi» a Zanzotto tanto cari, e riducendo ogni cosa – «cosa umana» compresa – a mero, morto «dato / e non ciò che si dà» (il *dato* è il *morto*: tra-passato). Più chiaramente di così, più onestamente di così, più radicalmente di così, non era possibile parlare. Non era allora una «orfica oscurità» racchiusa in un «grumo di nomi» che Zanzotto cercava nella sua poesia pure tanto complessa. È semplicemente il riconoscimento del fatto che non si danno scorciatoie di sorta, che è inutile evocare un mistico «innesto», o «risorse estreme» o ricomporre i cocci del mondo in bambinesche «catene di e, di o» di infiniti linguaggi e infinite scienze che sempre saranno in-finite, in quanto, appunto, mai finite e quindi non finite, mai concluse o conclusive (tecnicamente: «geriatriche» alla nascita). Niente scienze né arti a cui indulgere, nessuna salvifica lingua che sfondi il paradosso del circolo vizioso in cui il niente si raffronta al niente, compiacendosene. Un equivalente di tanto scempio di sé si ritrova forse solo nel foscoliano

⁵² A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 285-286.

Non son chi fui: perì di noi gran parte:
questo che avanza è sol languore e pianto;
e secco è il mirto, e son le foglie sparte
del lauro, speme al giovanil mio canto;

E di nuovo, a ricordarci i testi citati qui da *Vocativo*, la chiusa:

Tal di me schiavo, e d'altri, e della sorte,
conosco il meglio ed al peggior m'appiglio,
e so invocare, e non darmi la morte⁵³.

Zanzotto, però, non sa invocare se non nel vuoto di un linguaggio che ha perso il suo senso, così come ha perso il “divino” come suo referente. La consolazione più consueta alla poesia italiana non viene qui nemmeno presa in considerazione (così come per Foscolo, del resto, anche “al di là” del passo ora citato). Ma ciò non toglie che, nel riconoscimento di uno sfacelo che copre di sé e informa a sé (ecco la lingua di Zanzotto: ecco a cosa *corrisponde* la sua presunta “asemanticità”) tutto e ogni cosa, sempre rimane qualcosa a cui “tornare”: quel minimo che “appena appena so”. Tanto basta. Seppure nulla si salvi in questo olocausto del mondo, ancora nella strage di ogni certezza e di ogni presunto “valore”, resta intatta la necessità di un Vero da decidersi, come direbbe Wittgenstein, «fino al Sì e al No»: «Non far fuori Far fuori».

Ecco perché, quando si parla di Zanzotto, si parla, sì, di una poesia più che ampiamente e vividamente sperimentale che lo porta a forzare ognuna delle forme significanti del linguaggio (segnica, grammaticale, logica, fonetica e ovviamente metrica), ma che allo stesso tempo conserva «una vigile intenzionalità»⁵⁴, per cui se pure è vero che è il significante ad assumere su di sé il ruolo di «gestore primario del senso», fino a far parlare, appunto, di una forma di “asemanticità”:

⁵³ U. FOSCOLO, *Sonetti e Odi*, in *Poesie e prose d'arte. Volume primo delle Opere*, Torino, Utet, 1948, p. 55. Da notare come anche qui si incomincia, letteralmente, con una negazione del Sé, del più proprio, per continuare con la perdita di ogni certezza, ma si conclude con un punto minimo – e in ciò più “autentico” e credibile nella propria saldezza – di *resistenza*. Fa poi piacere ricordare qui il Foscolo, in quanto si può notare come il sonetto XIII dell'*Ipersonetto* contenuto nel *Galateo in bosco* (1978), sia in effetti intitolato (*Sonetto di Ugo, Martino e pollicino. 1778-1978*), laddove Ugo è, appunto, Foscolo. Martino è poi Martin Heidegger e Pollicino... è il Pollicino che noi tutti siamo nel cercare di trovare la via di fuga dalla nostra «selva oscura». Cfr. A. ZANZOTTO, *Le Poesie e prose scelte*, cit., p. 606.

⁵⁴ F. BANDINI, *Zanzotto dalla «Heimat» al mondo*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. LIV.

Certo, questo è quanto avviene alla superficie del testo, ma non è tutto. I più avveduti, i più forniti, tra questi esegeti, di competenza e sensibilità, devono ammettere, come fa Agosti, che questa esperienza viene affrontata “partendo da un massimo di vigilanza e tensione mentale, all’interno di un contesto storico-culturale che non viene mai accantonato”⁵⁵.

È esattamente per lo stesso motivo che è necessario far notare quanto la «impossibilità di parafrasi della nuova poesia zanzottiana» sia, in effetti, solo relativa, in quanto «si raccoglie attorno a oggettivi e ben individuabili nuclei tematici». Ancora Bandini, citando un intervento di Agosti del 1979 su *La Beltà*, può allora far cadere l’accento, a correzione della vulgata maggiormente in voga intorno alla figura di Zanzotto, sul lato più propriamente “positivo” – termine forse inadeguato, ma io spero giustificabile dal contesto – dell’opera qui in esame, per cui, seppure è innegabile l’affermazione di questa sorta di “asemanticità” in base alla quale «questa poesia “non è mai passibile di conversione in enunciato razionale proprio perché, virtualmente, non sottende nessun enunciato linguistico”»⁵⁶, ciò significa semplicemente che la forza con la quale il linguaggio comune viene da Zanzotto “violentato” e spinto verso i suoi limiti più estremi, è essa stessa parte di quel “senso” che resta presente e, tornando a Wittgenstein, *mostra sé* in ogni sua opera poetica; anche se – proprio per questo: proprio per potersi riattivare nella propria *autenticità* – necessita di una previa “distruzione”, o “decostruzione” del mero linguaggio *significante*, ormai, questo sì, stuprato e deturpato dalla chiacchiera quotidiana e dal genocidio di una presunta “cultura di massa”⁵⁷.

L’operazione di Zanzotto, allora, raggiunge il suo più spietato ed elevato livello di ricerca attraverso un nuovo approfondimento – o *sprofondamento* – di ciò che, in realtà, abbiamo visto essere presente nella sua opera fin dall’inizio: avevamo riconosciuto, cioè, fin dalle prime opere una forma (seppur anomala, seppur, in qualche modo, “fuori tempo”) di “surrealismo”. Qui però questo esplode in un modo talmente deflagrante da trasformarsi fino a rendersi quasi irriconoscibile, ed esponendo sé all’abbandono dei principi e dei metodi che il surrealismo “classico” (se permettete l’evidente ossimoro!) aveva elaborato.

Il rapporto tra Soggettività e mondo, tra vita e opera artistico-letteraria, tra *significante* e *Significato*, tra linguaggio (inteso in ogni sua forma) e potenza espressiva viene forzato fino al

⁵⁵ ID., *Prefazione a. ZANZOTTO, Poesie*, Milano, Mondadori, 1973, p. LXXIII.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ E si fa qui notare come, in effetti, l’analisi del rapporto tra segno/senso/significato sia sempre stato uno dei temi fondamentali della ricerca di Agosti, così come degli autori di cui più diffusamente si è occupato. Cosa verificabile in qualunque sua opera, ma tra le quali vorrei ricordare in particolare, a scopo didattico, S. AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982 e *Forme del testo. Linguistica semiologia psicanalisi*, Bologna, Cisalpino, 2004.

punto che è il Linguaggio stesso, ormai, a essere specchio di sé medesimo e sprofondando, così, in sé stesso: paradossalmente in questo si fa finalmente specchio del mondo come del Sé⁵⁸. Seppure molto complesso, e arduo da cogliere in un solo sguardo (come già sottolineato, è di un “doppio sguardo” che alle volte si necessita per “vedere” il Vero «fino al Sì e al No»), si parte qui da un’idea che ha in sé una semplicità, in certo senso, disarmante, essendo di per sé la pura esposizione della stessa “natura intenzionale” di ogni forma possibile di linguaggio poetico: la “priorità” (o “precedenza”) del significante sul significato, che è presupposta nella stessa struttura di qualunque forma metrica, artistica o poetica dell’uso del linguaggio (di ogni linguaggio, e per ogni *arte*). Nella ricerca di Zanzotto è in questo che si dà quell’*Inconscio* che il surrealismo voleva liberare attraverso la scrittura automatica, l’apertura al mondo fantastico e fantasmatico dei sogni e della libera associazione, del delirio alcolico o della liberazione della natura istintuale della corporeità, proprio in quanto è il segno ad essere il “corpo linguistico” di quel “significato” che, nella cultura classica dell’idealismo in ogni sua forma, veniva considerato quale unico portatore di senso di fronte, appunto, a un “corpo-segno” inteso come mero guscio vuoto e intralcio alla pura espressione di quel significato stesso quale “anima” del testo.

Stando così le cose, però, Zanzotto è costretto ad abbandonare alla loro ingenuità i tentativi di quel surrealismo primo-novecentesco, in quanto, appunto, a partire da questa nuova “consapevolezza” di sé e dei propri strumenti – grazie anche allo studio approfondito di quei filosofi sopra citati e, in particolare, della psicanalisi freudiana e lacaniana – è esattamente di una continua e assidua “vigilanza” alla forza espressiva del linguaggio, e a ciò che in esso mostrandosi si nasconde, che si necessita ora per poter seguire fedelmente questa via; anche perché, lo si ricorda qui, in definitiva la stessa psicanalisi ha, fin dai suoi esordi, risolto la natura dell’inconscio proprio in *forma di linguaggio*. È allora chiaro che, se è l’inconscio stesso a configurarsi come linguaggio, in cui il rapporto tra segno e significato si riproduce come interpretazione del “sintomo” e del suo “senso” rivelatore di trauma (*Traum*: in tedesco per “sogno”), allora il luogo stesso da *aprire* per dare accesso a ciò cui il surrealismo ambiva non potrà essere semplicemente raggiunto dalla banalissima e soprattutto presunta “incoscienza” di una demenza alcolica, o dalla assolutamente inaffidabile e irraggiungibile (fuori dal linguaggio, per definizione) “ri-presentazione” del sogno.

⁵⁸ È a mio parere in questo che consisterà allora la ricerca di Zanzotto da *Meteo* in poi.

È il linguaggio stesso il luogo dell'inconscio, "collettivo" o "personale" che si voglia (dunque "storico" quanto "a-storico") tanto da poter dire che è l'"inconscio del linguaggio" a contenere in sé quello che è ora l'obbiettivo di Zanzotto, il suo tema, il suo Mondo tanto quanto il suo Soggetto (lirico o epico che sia) in quanto in esso è possibile reperire un *oggetto* molto particolare e tale finalmente da avere la potenza rivelatrice di ogni *luce*, tanto quanto oscurante di qualunque *ombra*, di ogni Autentico o Inautentico zanzottianamente inteso. Ecco come Agosti riassume mirabilmente l'argomento:

Il problema del linguaggio finiva per configurarsi così: da un lato, in quanto struttura (arbitraria) di fondamento e di separazione, il linguaggio determina la *Spaltung* (la scissione) del Soggetto dalla propria origine indivisa, instaurando nel Soggetto quella "mancanza" che lo costituisce come Soggetto (è la funzione fondante del *manque-à-être* elaborata da Lacan); dall'altro lato, in quanto lingua naturale, e cioè in quanto fondato sulla bi-univocità del segno (ove significante e significato risultano strutturalmente connessi tramite una relazione di presupposizione reciproca), il linguaggio si pone come il luogo stesso della rimozione e dell'occultamento di quella medesima struttura di separazione, garantendo in tal modo al Soggetto le sue possibilità di esistenza e di vita: e cioè le illusioni della propria identità e del proprio sapere, nonché le simulazioni della comunicazione interumana e le costruzioni falsificanti della storia⁵⁹.

Eccola allora quella necessaria vigilanza: ogni «identità», ogni «personalità», e persino ogni «Storia» o «storiella» è ridotta ormai a «matta, alla storia-storiella / e alla fa-favola, femmine balbe, sorelle» (in cui si arriva davvero alla balbuzie: letteralmente). E ancora: «se la fa-favola in disparte s'imbalba, / se, fuori stagione, mattamente la storia / clio pavoncella fa su e disfa / l'opus maxime oratorium»⁶⁰ di *Alla stagione*, per cui, come nota sempre Agosti

la dimensione della storia intesa come trapasso dal *fieri* al *factum*, e cioè come sottrazione dell'evento al tempo e la sua istituzione nell'autonomia del "discorso", è violentemente dissacrata dal dialettale (veneto) "far su" (avvolgere), e concomitante processo di dissoluzione ("disfare"), cui si annette, con supplementare violenza, la degradazione della sacralità dell'*opus* nell'onomatopea ornitologica (il "clio", che riproduce il verso della pavoncella, è altresì il nome della musa che presiede alla Storia: Clio)⁶¹.

Di questo si parlava quando si citava un grado massimo di verità tanto "privata" quanto "obiettiva": il linguaggio, infatti, una volta che venga inteso in quanto *Inconscio*, o persino nel *suo proprio Inconscio*, da un lato si esprime e manifesta sé (nel sintomo, nel *lapsus*: come qui

⁵⁹ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p.122.

⁶⁰ A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., pp. 277-279.

⁶¹ S. AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, da A. ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 22-23.

nella balbuzie) *in* quanto linguaggio personale, proprio: “lingua madre”, insomma, proprio in quanto lingua *della* madre e *data dalla* madre. Ma dall’altro è anche prodotto storico-culturale che comprende così l’intera tradizione (letteraria e non) di un popolo e, in breve, l’intero mondo storico che convoglia sé, per questa via, nella singolarità di un *Sé vivente*. Qui ogni privatezza, dunque, quanto ogni obiettività, vengono a confluire, cancellando d’un colpo qualunque confine tra *parlante/poetante* e “poetica” (come *mondo poetato*) o, allo stesso tempo, “*linguaggio estetico-poetico*” rispetto a un colloquante “nulla”. Tutto, come si diceva, accade insieme. È così che l’intera sua quanto nostra cultura vengono riassunte nell’“inconscio” della lingua stessa, seppur qui “balbettante”, proprio attraverso l’arte – e ovviamente mai a prescindere da questa – di un poeta che, nel momento stesso in cui ne usa, la porta allo scoperto, in ciò aprendoci e aprendosi a quello che abbiamo visto essere il punto più profondo tanto quanto l’apice di una ricerca tanto “privata” quanto “obiettiva”.

E, di nuovo, questo perché? Perché il linguaggio, non solo metafisicamente, fonda la natura stessa della Soggettività in quanto separata/collegata al Mondo, ma anche perché è davvero *Lingua madre*: quella che per l’antico israelita era «*La “Torà di tua madre” (Prv 1,8), che di bocca in bocca discende dall’Altissimo*», e per ciò «*era il linguaggio di tutti, le immagini erano quelle, i paragoni erano quelli: a quei pochi memorabili punti ogni cosa, anche travolgente, si confrontava*»⁶². Questa la natura del Linguaggio che, dunque, anche in questo mondo “laicizzato” può ancora conservare anche per noi una potenza tale da affermare, in ogni sibilo di voce: «*mia è la terra, e voi siete ospiti presso di me*» (*Lv 25,13*); proprio nello stesso senso in cui la «ferita narcisistica» freudiana di cui si parlava insegnava alla pomposa civiltà della sofisticatissima società austro-ungarica del primo Novecento quanto quella soggettività, quella cultura e – di lì a poco sarebbe stato evidente – tutto quel mondo tanto sussiegoso non potessero considerarsi più nemmeno «padron[i] in casa propria». Per questo si diceva che ogni protezione, ogni paratia, ogni “illusione” – anche foscoliana – con *La Beltà* vengono meno: conscio, inconscio, vero, falso, autentico, inautentico, io, mondo... lo *specchio stesso* che fino a qui ci aveva perseguitato: ogni cosa è ormai caduta in pezzi; e per primi, naturalmente, *Poesia*, *Poeta* e ormai impossibilitato al suo ruolo di *hypocrite*, sua maestà *le Lecteur*, che pensava fino ad ora di essersi assicurato un luogo sicuro e al riparo. È in questo che si mostra quella *forza*

⁶² S. QUINZIO, *Un commento alla Bibbia*, Milano, Adelphi, 1991, p. 13.

centripeta – anche se qui “centripeto” o “centrifugo” perdono il loro senso di contrari – della poesia di Zanzotto di cui avevamo parlato all’inizio del nostro discorso.

Per un poeta, seguire e inserirsi in questa forma di consapevolezza “filosofica” significa innanzitutto una cosa: qui il problema, infatti, non è più per nulla quello di costruire una forma estetica per la propria lingua poetica, quanto piuttosto quello di farsi carico del ben più greve problema intorno alla natura stessa del linguaggio in quanto tale, ponendo questo nel cuore dell’essere stesso, e non del semplice “inconscio” individualisticamente inteso. È in questo che *La Beltà* si produce in quella «caratteristica di novità necessaria e tuttavia insostenibile che sconvolge i lettori»:

L’accantonamento – in quanto non pertinenti in una prospettiva del genere – di tutti i problemi inerenti alla lingua poetica, intesa come lingua seconda da far concrescere sulla lingua naturale, e i cui esempi, teorici e pratici, scandivano in una tradizione recente che, in Italia – con esclusione di Pascoli –, andava grosso modo da Leopardi agli ermetici e che, fuor d’Italia, aveva avuto il suo massimo teorico in Valéry (il quale, per questo riguardo, si dovrà considerare il rampollo deviante di Mallarmé e non – come si è soliti ritenere secondo uno dei tanti luoghi comuni della critica e della storia letteraria – il fedele e diretto discepolo)⁶³.

In questo senso il piano prettamente *estetico* nella poesia zanzottiana salta letteralmente per aria, insieme a quella «bolla fenomenica» all’interno della quale, ancora nelle *Ecloghe*, l’autore di Soligo aveva lasciato quella posizione di Soggettività (di nuovo qui non si pensi a un “Io”, ormai heideggerianamente da barrare) che, lo abbiamo riconosciuto, è l’unico vero cuore e “filtro” di ogni tema specifico della sua ricerca. Il Soggetto è ora *direttamente* il Linguaggio; e questo ha un suo Inconscio proprio, che ne è la parte qui attiva e *creativa*: in principio, questa volta, è davvero «*il Verbo*». Ciò che allora accade in questo testo non è semplicemente una ulteriore radicale “negazione” (appunto l’abbandono di strutture protettive atte a garantire le condizioni di possibilità dell’opera), quanto piuttosto un elemento affermativo che mi piace accostare alle parole che Pasternak aveva usato per la tragedia di Majakovskij intitolata, appunto, *Vladimir Majakovskij* (titolo, per altro, propiziato a causa di un’incidente dovuto alla dabbenaggine di un censore): «il titolo nascondeva la scoperta genialmente semplice che il poeta non è l’autore, ma l’oggetto della lirica, che in prima persona si rivolge al mondo»⁶⁴. Zanzotto, quindi, supera la “genialità” del poeta (sub-umano, sub-vitale: lo abbiamo visto),

⁶³ S. AGOSTI, *Una lunga complicità*, cit., p.124.

⁶⁴ B. PASTERNAK, *Il salvacondotto*, in *Opere narrative*, Mondadori, Milano 1994, p. 816.

quanto la cretineria del cieco “censore”. Per questo dicevamo sopra che è la stessa natura, o forza “intenzionale” del linguaggio che Zanzotto vuole esibire, coinvolgendo così in sé tutto un mondo:

AL MONDO

Mondo, sii, e buono;
esisti buonamente,
fa' che, cerca di, tendi a, dimmi tutto,
ed ecco che io ribaltavo eludevo
e ogni inclusione era fattiva
non meno che ogni esclusione;
su bravo, esisti,
non accartocciarti in te stesso in me stesso

Io pensavo che il mondo così concepito
con questo super-cadere super-morire
il mondo così fatturato
fosse soltanto un io male sbizzolito
fossi io indigesto male fantasticante
male fantasticato mal pagato
e non tu, bello, non tu “santo” e “santificato”
un po' più in là, da lato, da lato

Fa' di (ex-de-ob etc.)-sistere
e oltre tutte le preposizioni note e ignote,
abbi qualche chance,
fa' buonamente un po';
il congegno abbia gioco.
Su, bello, su.

Su, münchhausen.⁶⁵

È a questo allora che siamo arrivati nella nostra ricerca dell'Autentico, del «Vero e Falso fino al Sì e al No»: al famoso Barone di Münchhausen e alle sue “spregiudicate” ricostruzioni intellettuali di un «Mondo» male «accartocciato» nel suo «super-cadere» e «super-morire», di fronte a un «Io» «male sbizzolito», «male fantasticante / male fantasticato mal pagato», tanto da non riconoscere più nemmeno di chi sia la “menzogna” – e ammesso che, giunti a questo punto, di menzogna si possa qui ancora parlare – attraverso le funamboliche e pirotecniche fantasticherie di un Barone – naturalmente “personaggio” letterario esso stesso – famoso per essersi tratto fuori dalle sabbie mobili tirandosi da sé per i capelli (a ciò si allude

⁶⁵ A, ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 301.

con quel «Su münchhausen»). Di nuovo troviamo qui quei mezzi, ormai non più stilistici, che abbiamo imparato a riconoscere nel continuo progredire di quella che forse a questo punto dovremmo chiamare “architettura poetica” dell’opera di Zanzotto: dagli effetti sbalorditivi e spiazzanti dell’uso delle preposizioni, ormai completamente autonomizzate dal complemento ad esse collegato (o collegabile), fino a diventare esse stesse forme sature; laddove è la proposizione stessa che risulta sempre insatura, sempre “in oltraggio” e “in oltranza”, a spingere più in là un discorso che, per questa via, non può essere più considerato propriamente tale; e di nuovo, il tono assurdamente ironico nell’espressione di uno spaesamento che ha del tragico, e che non trova mai nessun appiglio né requie, ma semplicemente continuamente “scivola”, per così dire, su se stesso, “sbanda” tra un “io” e un “mondo” che – anche questo lo abbiamo già intuito – non riescono a riconoscersi l’un’ l’altro, non più distinguibili l’uno dall’altro, non riescono più a presentarsi se non in un *vocativo* del tutto – vuotamente, lo abbiamo visto – grammaticale («Sii mondo»).

Ma Zanzotto si spingerà anche oltre: oltre sé stesso e – paradossalmente, proprio in questo dando consistenza a quel «grammaticalismo» che per tanti critici lo definisce – al di là della stessa grammatica del linguaggio, fino a riattivare le radici primarie della/delle lingue, sforando così persino il campo della filologia per ritrovarsi in quella sorta di “geologia linguistica” nella quale, seguendo le suggestioni già menzionate, si finisce per raggiungere il livello di una analisi di tipo glottologico della parola, nell’atto stesso che la nomina. Il tutto poi, in realtà, sempre con lo stesso obbiettivo: il raggiungimento di una “profondità” che è tale solo se riesce a esporsi in quello che abbiamo imparato a riconoscere come “inconscio linguistico”; ma non più come linguaggio dell’inconscio, bensì come l’inconscio stesso di un linguaggio senza padrone e, dunque, *senza freno*: per questo senza forma. Vediamo così ne *La perfezione della neve* allitterazioni come:

Quante perfezioni, quante
 quante totalità. Pungendo aggiunge.
 E poi astrazioni astrificazioni formulazione d’astri
 assideramento, attraverso sidera e coelos
 assideramenti assimilazioni
 nel perfezionamento procederei

dove è appunto l’allitterazione a governare l’intera forma e movimento del discorso. Così come, pochi versi dopo:

e – tutto – e tutto-eros tutto-lib. libertà nel laccio
 nell'abbraccio mi sta: ci sta,
 ci sta all'invito, sta nel programma nella faccenda.
 Un sorriso, vero? E la vi(ta) (id-vid)
 quella di cui non si può nulla, non ipotizzare
 sulla soglia si fa (accarezzare?).
 Evoè lungo i ghiacci e le colture dei colori
 e i rassicurati lavori degli ori.
 Pronto. A chi parlo? Riallacciare
 E sono pronto, in fase d'immortale,
 per uno sketch-idea della neve, per un suo guizzo.
 Pronto
 Alla, della perfetta.

“È tutto, potete andare.”⁶⁶

Qui, oltre all'allitterazione, troviamo appunto la ricerca della radice originaria della parola, ma questa volta quale altra forma della balbuzie, che evidentemente, dunque, risulta essere essa stessa linguaggio originario, linguaggio che accade “prima” del “linguaggio”, vero e proprio *lallazione* originaria: la parola del folle, del sognante, dell'infante, ovvero, di chi, propriamente, «non ha la parola». È questo il punto zero a cui Zanzotto arriva. Ed è questo il punto zero dal quale ricomincerà a esplorare il suo mondo, mai abbandonato, del Soligo, delle selve, delle gelide nevi. Ne *Il galateo in bosco* allora ritroverà i detriti della Grande Guerra, devastante per il suo piccolo mondo, e durante la quale erano il sangue e le ossa dei soldati a concimare un suolo straziato; *Fosfeni* e poi *Idiomi*, invece, raggiungeranno gradi di maggiore astrazione in cui, appunto, saranno le nevi o le luci a conquistare il sopravvento sul suo immaginario. Fino a *Meteo* e poi *Sovrapposizioni*, nei quali è il poeta stesso, in certo senso, a perdersi dentro il suo stesso mondo; e il suo mondo, quindi, a parlare in lui, senza più un linguaggio come elemento mediano: il suo mondo è ormai diventato linguaggio, *ergo* il linguaggio di Zanzotto è ormai diventato un mondo di per sé.

«I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo»: il linguaggio quindi qui non è più uno strumento, un “arnese” da utilizzare, ma è il limite del mondo: l'ultima Thule. Ed è qui che Zanzotto (e Wittgenstein) ci lasciano: in balia di un'oltranza che è sempre provocazione etica, fino al «Non far fuori. Far fuori». Restare in piedi in questa sorta di “surrealismo realista” è allora l'ultimo compito che Zanzotto ci affida: in esso non si dà più

⁶⁶ Ivi, pp. 271-272.

(come, in effetti non era nel vero surrealismo originario) una forma estetica, ma piuttosto un mondo vivo, una *forma di vita*, appunto, per dirla con Wittgenstein.

Così come era il mondo ad averlo incantato al principio, nella sua stanzetta tutta affrescata di paesaggio e di magia, fino alla lunga catena di M e di N che egli leggeva nella fila di monti che sfilavano oltre i vetri della sua finestra, così è ora il mondo che torna a fiorire nei suoi topinambur, negli arbusti e nelle piante che egli sapeva nominare una ad una, e chiamar per nome. È il mondo che ci consegna. A noi la decisione. Si torna all'inizio, e si cade nello specchio: «Qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / Qui volgere le spalle».

MARCO SCHINA

«LA PIÙ CHIARA EVIDENZA DELL'ALTERNATIVA».
L'EFFETTO DI STRANIAMENTO BRECHTIANO NELLA POESIA
DI FRANCO FORTINI

1. LIRICA DEI «DESTINI GENERALI» E FUNZIONE-BRECHT

Leggiamo dalla *Prefazione* di Fortini all'edizione del 1967 di *Foglio di via*:

Il vero motivo di quella poesia, il suo vero contenuto, era la tensione fra l'esperienza di una interiorità in dialogo e lotta col mondo (sentito come un grande fantasma dell'assoluto) e la coscienza sempre crescente d'una tendenziale verifica dell'individuo nella storia collettiva¹.

Queste parole, a più di vent'anni dall'esordio, certificano un *ethos* interiore di lunga durata. Fin dalle prime prove poetiche, come si legge poco oltre, lo sforzo di saldare l'*Erlebnis* alle dimensioni della storia e dell'ideologia accostava Fortini a «una folla di sconosciuti fratelli maggiori»², entro un dialogo a quel tempo muto e inconsapevole con le voci di Machado, Auden, Vallejo e, naturalmente, Bertolt Brecht.

Anche il drammaturgo e poeta di Augusta, nel secondo tempo della sua opera – intervallato al primo dall'incendio del Reichstag e dal conseguente esilio forzato – dovette correggere lo «scrivere nel cerchio di chi era in basso e di chi lottava»³, interpretazione *engagé* e pedagogica dell'esperienza sovietica che aveva segnato la letteratura tedesca negli anni Venti. Ora, annichilita la fiducia in «un compito, una funzione, un mandato»⁴ pratico-politico della letteratura, ed esecrato quale «atto di barbarie» la possibilità di comporre versi dopo Auschwitz⁵, alla poesia di molti fu intimato il ritorno alla sfera del privato. Ecco, allora, che per Fortini si presenta come «magico congiungimento di avanguardia e di umanesimo»⁶, e come esemplare resistenza alle poetiche del post-simbolismo che professavano lo «scavalcamento

¹ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 66.

² Ivi, p. 67.

³ F. FORTINI, *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 143.

⁴ *Ibid.*

⁵ T. W. ADORNO, *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

⁶ F. FORTINI, P. JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 56.

della storia», «il caso di non poca della lirica tarda di Brecht, spesso stupenda, che se per un suo aspetto esegue un compito ideologico, è per l'altro rigorosamente privata. Tanto più anzi, quanto più si veste di allusioni alla storia»⁷.

Fortini conobbe Brecht nel 1946, leggendo un'edizione de *L'opera da tre soldi* pubblicata da un piccolo editore di Milano. Com'è noto, quella spontanea frequentazione degli scritti diverrà dal 1951 lavoro di traduzione a quattro mani con la moglie Ruth Leiser⁸. Nel 1959 Fortini affida a Einaudi la prima raccolta di traduzioni poetiche⁹ e a Feltrinelli la sua seconda silloge (*Poesia e errore*). L'eredità brechtiana, dalle sezioni conclusive di quella raccolta (*I destini generali; Poesia e errore*) alla stratificazione nei successivi volumi *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973), si avvertirà come presenza sempre più importante ed esplicita, e riguarda non soltanto i titoli di certe poesie (*Traducendo Brecht; Un peschereccio di Rostock si chiama Bertolt Brecht*), di intere sezioni (*Traducendo Brecht parte I e II*) e numerosi rimandi intertestuali, ma profonde consonanze tematiche e stilistiche che solo uno studio più ambizioso potrebbe compendiare e descrivere con esaustività.

Qui importa, da subito, rilevare un aspetto che attraversa sottotraccia la sua opera matura: Fortini, col tradurre Brecht, assimila fin nella forma dei versi il punto di vista della totalità, quello stesso che, come indica lo stralcio in apertura, restava «motivo» e «contenuto» nella poesia degli inizi. L'introiezione nelle strutture poetiche del rapporto con l'universo storico (a fondamento marxista) è infatti l'*a priori* di qualsiasi lirica brechtiana:

[...] la struttura ideologica – che è, almeno per le poesie della maturità, quella marxista – precede, non segue, il qui-e-ora della poesia. Ogni sua lirica richiama un preciso mondo di opinioni o una opinione sul mondo. Non è mai poesia della ideologia ma poesia che accetta di esistere solo se gli elementi extrapoetici, in questo caso le persuasioni ideologiche, sono sempre presenti sul suo orizzonte, vere e proprio frontiere della durata poetica, limiti alla «sospensione condizionale della pena»¹⁰.

Nell'interstizio tra significante (io) e significato (mondo) – non riconciliato in immagine da alcun procedimento analogico – si colloca la *situazione* poetica del soggetto lirico¹¹, che

⁷ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., p. 172.

⁸ Sempre nel 1951, per Einaudi, usciranno le traduzioni di *Santa Giovanna dei Macelli* e *Madre Courage e i suoi figli*; nel 1958 *Il romanzo da tre soldi*; l'anno seguente *Storie da calendario* e *Gli affari del signor Giulio Cesare*; nel 1976, in ultimo, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*.

⁹ B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, a cura di F. Fortini e R. Leiser, con una *Prefazione* di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1959.

¹⁰ F. FORTINI, *Prefazione*, in B. BRECHT, *Poesie e canzoni*, a cura di F. Fortini e Ruth Leiser, Torino, Einaudi, 1964, p. VIII.

¹¹ Ivi, p. XVI.

Fortini osserva in Brecht e anni dopo adotta per parlare della propria poesia: un esempio o un'occasione permette alla retorica delle situazioni spaziali e ritmiche – in altre parole al testo – di impregnarsi di determinazioni storiche¹². Contestualmente e deliberatamente, il “situazionismo” poetico del Brecht di Fortini si rivolge a una parzialità di pubblico partecipe di una concezione dell'uomo e della storia condivisa¹³. Per il primo, il discrimine del buon auditorio è nell'«imperiosa domanda “come agire?”», sentita come «spina nella carne» fino all'ultimo¹⁴; per Fortini è nella perfettibilità morale del dover-essere (contro ogni dissoluzione tardosimbolista a non-essere)¹⁵, ancor più che nella speranza di un concreto adempimento rivoluzionario. Lo sforzo di strutturare eticamente la propria vita in funzione di un privilegiato «colloquio attento col presente»¹⁶ secolarizza, nella poesia di Fortini, i temi dell'insensatezza e del vuoto esistenziale, nonché sposta in una prospettiva quasi escatologica la riscrittura in chiave marxista del paradigma giudaico-cristiano, come prova la risemantizzazione di certe voci del vocabolario teologico (attesa, adempimento, rinascita, redenzione). È questo, insomma, il presupposto ideologico affinché il lettore si ponga in ascolto e solidarizzi con il monologismo dell'atto lirico fortiniano.

Sul piano linguistico è poi sempre Brecht a dargli conferma che l'adozione della «lingua dei Re» – quella nata in seno alla cultura delle classi dominanti e da queste custodita – sia una scelta di progettualità profetica verso un futuro che, non senza nostalgia, richiede l'integrità alla *lingua morta* del passato, «un'energia d'attesa»¹⁷ sapienziale e refrattaria a qualsiasi mimesi della realtà. Il classicismo di Fortini paga così il suo tributo a un «“maestro dell'impazienza”» che fu «anche un maestro di pazienza»¹⁸.

Dall'incontro con Brecht, Fortini non trarrà solo alcune certificazioni del registro lirico, ma esibirà d'ora in poi anche un netto illimpidimento del mezzo espressivo, piegando il verso all'essenzialità e all'epigrafismo, asciugando del tutto il *trobar clus* e l'effusività lirica (invero mai dilaganti) della prima stagione. Quelle soluzioni retoriche – «tono esortativo, predicatorio,

¹² F. FORTINI, *I confini della poesia*, Roma, Castelvvecchi, 2015, p. 61.

¹³ Cfr. F. FORTINI, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 125: «Non parlo a tutti. Parlo a chi ha una certa idea del mondo e della vita e un certo lavoro in esso e una certa lotta in esso e in sé».

¹⁴ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XX.

¹⁵ M. BOAGLIO, *La casa in rovina. Fortini e la «funzione-Brecht»*, «Critica letteraria», 138, 2008, p. 63.

¹⁶ F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, p. 199.

¹⁷ G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 202.

¹⁸ F. FORTINI, *Verifica dei poteri*, cit., p. 355.

dimostrativo o apertamente propagandistico»¹⁹ – che Brecht aveva appreso dall’antica poesia cinese, e poi applicato ai componimenti dei prediletti generi dell’allegoria e della parabola, entrano come congegni ragionativi di “discorso” nelle liriche fortiniane²⁰.

Ma se è vero, come in estrema sintesi si è provato qui a dimostrare, che una «funzione-Brecht» opera nella sua poesia, si ha come l’impressione che tutto poggi sulla costante frizione fra coppie binarie di ordini, il che sollecita l’integrazione concettuale di un lettore chiamato a esprimere un giudizio mai neutro e un consenso – direbbe Brecht – mai «primitivo». Che si consideri la perdita del vincolo organico tra esperienza individuale e mandato degli scrittori; il ricorso alla lingua del passato e alle forme della tradizione per postulare un’ipotesi di futuro; «l’ottica allegorica che divarica al massimo la tensione tra segno e senso [...], e accosta la più usuale quotidianità ai grandi eventi storici e biologici»²¹, a trasparire in filigrana è quel principio del distanziamento critico e di sottrazione all’automatismo percettivo che informa tanto il teatro quanto la poesia di Bertolt Brecht.

2. VERFREMUNGSEFFEKT E «GESTO SOCIALE»

A differenza della sua corposa e puntuale elaborazione per l’arte scenica²², la mancanza di una teoria e di una prassi di prima mano dell’effetto di straniamento nelle opere in versi ha sempre scoraggiato i commentatori a individuarne i procedimenti a ridosso del codice lirico. Proprio Fortini, nella *Prefazione di Poesie e canzoni*, ebbe a dire che:

Uno degli errori più comuni [...] è di dimenticare che l’effetto di straniamento – il doppio giuoco senza del quale non può esistere arte o poesia – si applica anche alla lirica che finge di mimare la parola d’ordine, il motto e l’epigrafe²³.

L’ammonimento, in uno scritto che si fatica a non leggere nella sua interezza quale programmatico autocommento, risulta oggi di estrema rilevanza. Di qui, il nostro proposito di indagare le formalizzazioni dell’effetto di straniamento in alcuni componimenti fortiniani,

¹⁹ F. FORTINI, *Prefazione*, 1964, cit., p. XI.

²⁰ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento: da D’Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 391.

²¹ M. BOAGLIO, *La casa in rovina*, cit., p. 66.

²² La letteratura secondaria di Brecht su questo punto è stata raccolta, peraltro non integralmente, in B. BRECHT, *Scritti teatrali I - Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942; Scritti teatrali II - «L’acquisto dell’ottone» «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni 1937-1956; Scritti teatrali III - Note ai drammi e alle regie*, Torino, Einaudi, 1975.

²³ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. VII.

richiamando tecniche e sottoinsiemi estetici inventariati da Brecht negli *Scritti teatrali*. Si perverrà per questa via, già lo si anticipa, a riconoscere nel *Verfremdungseffekt* un principio strutturante della pronuncia poetica di Fortini, nonché della postura di chi prende la parola e dice “io” nei suoi testi.

Innanzitutto, però, occorre intendersi sull’oggetto del nostro discorso, riconducendo le categorie di «alienazione» e «straniamento» alle loro fonti ed emancipandole dall’accezione più frusta con cui circolano nella lingua d’uso. Una digressione etimologica corretta dovrà muovere dalla tradizione filosofica dell’idealismo, ricordando *in primis* la distinzione fra *Entäusserung* (“estraniazione”) ed *Entfremdung* (“alienazione”) proposta da Hegel nella *Fenomenologia dello Spirito*²⁴.

Entrambi i termini, per il filosofo tedesco, descrivono quella tappa del divenire dello Spirito coincidente con la sua oggettivazione – col suo farsi altro da sé – nel mondo della natura, delle cose prodotte dall’uomo e dei rapporti che egli intrattiene nella vita di relazione. A distinguerli, è il movimento dialettico cui attiene solo il primo processo, che si configura così come il “modo di fare” proprio del soggetto hegeliano. Al contrario, se l’autocoscienza del singolo (di cui lo Spirito rappresenta il soggetto collettivo, il *Volkgeist*), dopo essersi oggettivata nella natura non ritorna in sé, arricchita della sua antitesi, si ha ciò che Hegel chiama appunto *Entfremdung*. Un’alienazione, questa, di valore sostanzialmente negativo, ma in fin dei conti un contrattempo spirituale: nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, infatti, Marx rimprovererà a Hegel di aver ridotto il problema dell’alienazione – dell’«oggettività in quanto tale» – a un mancato svolgimento dello Spirito, senza riconoscervi quella «svalorizzazione dell’uomo» a produttore di merci nel sistema economico capitalista:

La realizzazione del lavoro è la sua oggettivazione. Questa realizzazione appare nello stadio dell’economia privata come un *annullamento* dell’operaio, l’oggettivazione appare come *perdita e asservimento dell’oggetto*, l’appropriazione come *estraniazione*, come *alienazione*²⁵.

Nel dizionario marxiano, dunque, «alienazione» è sempre “alienazione-a-qualcosa”, consegna ad un potere estraneo, incapacità dell’uomo di piegare ai propri fini le cose e i

²⁴ G. W. F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, vol. II, pp. 42-45.

²⁵ K. MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1976, p. 71. Il corsivo, quando non diversamente segnalato, è sempre dell’autore.

rapporti che egli ha costruito; significa servire i fini delle cose e, più spesso ancora, servire gli uomini che ne detengono il possesso.

Per scansare l'equivocità di un termine così semanticamente denso, nell'edizione italiana degli *Scritti teatrali* si è scelto di tradurre con «straniamento» il neologismo brechtiano *Verfremdung*, e non solo per veicolare il diverso significato di “alienazione-da-qualcosa” (segnalato, se non altro, dall'inedito prefisso «ver-»), ma anche per serbare traccia della derivazione teorica dal russo *priëm ostranenije* («artificio dello straniamento»). Questo, com'è noto, è un concetto cardine del formalismo di Viktor Šklovskij, con cui Brecht indirettamente entrò in contatto nel 1935 durante un suo soggiorno a Mosca, forse attraverso la mediazione degli spettacoli di Mejerchol'd e Tairov, nonché del LEF di Majakovskij e Tret'jakov²⁶. Per comprendere appieno la socializzazione apportata da Brecht alla funzione di «risveglio della percezione» con cui primariamente si era identificato lo straniamento šklovskijano, vale la pena soffermarsi su un passaggio cruciale del saggio *L'arte come procedimento*, che ne inquadra il paradigma estetico-semiotico:

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'“inconsiamente automatico” tutte le nostre esperienze [...]. L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per influsso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione [...]. Dal processo [...] di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base ad una formula, anche senza apparire nella coscienza. [...] Ed ecco che per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esiste ciò che si chiama arte. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell'arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte*²⁷.

Il primato che Šklovskij assegna alla dimensione percettiva nel teatro epico brechtiano è smorzato da istanze di natura e portata differenti. Brecht sembra cogliere nel *priëm ostranenije* un generale deficit di cognitività per lo scarso rilievo attribuito al momento di comprensione e riflessione sugli «oggetti», pur avendone ravvivata la percezione. Nella drammaturgia

²⁶ Il dibattito sul rapporto di filiazione *ostranenije-Verfremdung* è in realtà ancora aperto. Un tentativo di sistemazione è in L. DI TOMMASO, «*Ostranenije*»/«*Verfremdung*»: uno studio comparativo, «Teatro e Storia», 29, 2008, pp. 273-297.

²⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 2003, pp. 80-82.

brechtiana «tutto ciò che si svolge tra gli uomini viene preso in esame: tutto deve essere considerato dal punto di vista sociale»²⁸. La sua tecnica dello straniamento, infatti, nasce allo scopo di dare «ai rapporti umani rappresentati l'impronta di cose sorprendenti, che esigono spiegazioni, non ovvie, non semplicemente "naturali"»²⁹, e non esiste al di fuori di una dimensione critica che sottoponga a giudizio la realtà storico-sociale secondo il metodo confutativo della dialettica materialista.

All'extratemporalità del naturalismo, per il quale «tutti gli avvenimenti non sono che un grande spunto, una battuta d'obbligo, alla quale non può che seguire l'"eterna" risposta: la risposta inevitabile, consueta, naturale»³⁰, dovrà opporsi, secondo Brecht, un'arte che "storicizzi" la condizione umana di partenza, la riscatti dalla sua datità e la sottoponga al vaglio critico del pubblico. Principiando da ragioni di dominio extra-estetico, quindi, l'anti-naturalismo brechtiano rifiuta la mimesi artistica della «disumanizzazione» descritta da Marx³¹: l'istanza critica del teatro epico non si risolve mai nella coincidenza fra ciò che l'attore rappresenta – o meglio "dimostra"³² – sulla scena e quanto lo spettatore empiricamente osserva fuori dalla sala. Si capisce come *Entfremdung* e *Verfremdung*, «alienazione» e «straniamento» – termini che la vulgata ha ormai appiattito uno sull'altro – vadano in realtà considerati agli antipodi, il secondo rappresentando una risposta alla vita deteriorata prodotta dalla prima.

Ciononostante, Brecht si mostra consapevole di una possibile involuzione dell'effetto di straniamento: poiché all'attore non è più concessa alcuna metamorfosi nel personaggio (à la Stanislavskij, per intenderci) e potendo questi «scegliere rispetto a lui un certo punto di vista,

²⁸ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., p. 111.

²⁹ B. BRECHT, *La scena di strada*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., p. 49.

³⁰ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 108.

³¹ Cfr. B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Torino, Einaudi, 1973. p. 196: «I romanzieri che si limitano a descrivere la disumanizzazione dell'uomo ad opera del capitalismo, cioè descrivono gli uomini solo come esseri psichicamente devastati, non si dimostrano adeguati alla realtà. Il capitalismo non si limita a disumanizzare, esso crea anche umanità, la crea cioè in quanto provoca una lotta attiva contro la disumanizzazione».

³² Cfr. B. BRECHT, *La scena di strada*, cit., pp. 44-47: «È relativamente semplice costruire un modello-base per il teatro epico. Per esperimenti pratici, io solevo scegliere come esempio di teatro epico elementare, e per così dire "naturale", una scena che può accadere a un qualsiasi angolo di strada: il testimonio oculare di un incidente stradale mostra a un assembramento di gente come è capitata la disgrazia. I presenti possono non aver visto il fatto o semplicemente essere di parere diverso dal dimostratore, "vederlo altrimenti"; ciò che importa è che il dimostratore rappresenti il comportamento dell'autista o del pedone investito, o di entrambi, in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione sull'incidente. [...] Egli deve evitare di comportarsi in modo che a qualcuno venga detto: "Com'è naturale il suo modo di imitare un autista!". Egli non deve "ammaliare" nessuno; non deve indurre nessuno ad abbandonare il proprio piano usuale per lasciarsi rapire in una "sfera superiore". [...] Un altro elemento capitale della nostra scena di strada sta nel fatto che il dimostratore deduce i caratteri esclusivamente dal loro modo di agire. Egli imita le loro azioni, consentendo in tal modo di trarre determinate azioni sui caratteri».

manifestare l'opinione che ne ha»³³, il teatro epico legittimerebbe forme di “autoritarismo” attoriale, d'altronde esito potenziale di ogni drammaturgia immedesimativa³⁴. Nell'interpretare un determinato ruolo l'attore «non realizza che un modello unico; e poi ce lo impone. Per evitare quest'atrofia, egli deve riuscire a rendere artistico anche l'atto del mostrare. [...] Per dar rilievo all'una delle due parti dell'atteggiamento, a quella del mostrare, possiamo accompagnarla con un gesto»³⁵.

Questa prescrizione apparentemente “di mestiere” introduce nel nostro discorso uno dei concetti più pregnanti e discussi del teatro brechtiano – il *Gestus* –, che assieme all'effetto di straniamento troverà la sua coappartenenza nella strutturazione poetica di molti testi di Fortini. Procedendo con ordine, però, sarà meglio proporre una definizione per un termine che sembra alludere a una categoria universale. Felice, pertanto, è la traduzione italiana di *Gestus* con «gestica», in quanto ambito degli «atteggiamenti che i personaggi prendono gli uni verso gli altri»³⁶. L'atteggiarsi del corpo, il tono della voce, l'espressione del viso sono i particolari sussunti a «implicare un intero processo, nel quale un atto specifico – anzi un evento particolare, situato nel tempo e nello spazio, messo in relazione con individui concreti e specifici – è in qualche modo identificato e rinominato, associato a un *tipo* più ampio e più astratto di azione e trasformato in qualcosa di *esemplare*»³⁷. Nelle parole qui riportate, Fredric Jameson rifiuta correttamente di coinvolgere eventuali “archetipi” espressi dal *Gestus*: nel teatro di Brecht, infatti, l'effetto di straniamento si sforza proprio di straniare il «gesto sociale» che ogni vicenda sottende, ovvero «l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini di una data epoca»³⁸.

Non ogni gesto può dirsi sociale. Certamente non è un gesto sociale quello di difendersi da una mosca: può invece esserlo quello di difendersi da un cane, se per esempio in esso si esprime la lotta che un uomo miseramente vestito deve condurre contro dei cani da guardia. [...] Il gesto del lavoro è senz'altro

³³ B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, in ID., *Scritti teatrali I*, cit., p. 181.

³⁴ B. BRECHT, *La teatralità fascista*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., pp. 53-59.

³⁵ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, in ID., *Scritti teatrali II*, cit., pp. 172-173.

³⁶ Ivi, p. 177.

³⁷ F. JAMESON, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008, p. 137. Cfr. nota 9, *ibid.*: «Vorrei distinguere questa terminologia bene poco brechtiana dei tipi e del tipico dal suo uso ufficiale lukácsiano: in Lukács il “tipico” funge principalmente da categoria per la classificazione dei *personaggi* – una limitazione che, abbastanza chiaramente, imprigiona il grande critico ungherese in un realismo alquanto tradizionale di soggetti stabili e psicologie centrate. Ciò che è “tipico” nel *gestus* brechtiano è, piuttosto, l'azione stessa, e persino, come abbiamo visto, i vari, e da subito irricognoscibili, elementi fondanti di un'azione: qui il soggetto stabile e riconoscibile è scomparso fin dal principio».

³⁸ B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, cit.

un gesto sociale, inquantoché l'attività umana diretta al dominio della natura è qualcosa che interessa la società, i rapporti tra gli uomini. Un gesto di dolore, invece, nella misura in cui rimane tanto astratto e generico da non superare il puro ambito animale, non è un gesto sociale. Ma proprio a questo, cioè a "dissocializzare" il gesto, tende sovente l'arte. L'attore non si dà pace finché non è giunto ad avere "lo sguardo del cane bastonato": perché quell'uomo è allora semplicemente "l'uomo"; il suo gesto è spogliato da ogni qualificazione di carattere sociale, è svuotato di ogni riferimento o misura concernente quell'uomo particolare in mezzo agli uomini. Lo "sguardo di cane bastonato" può diventare un gesto sociale solo se si intenda dimostrare come un singolo uomo possa, per determinate macchinazioni dei suoi simili, essere ridotto al rango di bestia. Il gesto sociale è il gesto rilevante per la società, il gesto che permette di trarre illazioni circa le condizioni sociali³⁹.

È sempre in forza di una storicizzazione della vicenda, liberatasi dall'incombenza di perpetui o astratti comportamenti umani, che i gesti e le parole tra gli uomini andranno considerati nello spazio storico e sociale in cui si generano.

Se porre in rilievo il *Gestus* di una recita in prosa è già di per sé un'operazione complessa, che richiede all'attore conoscenza sopraffina del linguaggio del corpo (ancora acerbi e supponiamo ignoti a Brecht erano gli studi di cinesica), e di come questo registri nei gesti i tumulti e le contraddizioni tra gli uomini, le difficoltà non possono che aumentare se gli si chiederà di recitare in versi. Come conciliare il linguaggio poetico con il mandato di «rappresentare certe interferenze, certi sviluppi ineguali di destini umani, l'andirivieni degli eventi storici, dei "casi fortuiti"»? «Il linguaggio doveva adattarsi a tutto questo», dice Brecht⁴⁰.

Da respingere era innanzitutto il ricorso alla rima («perché è facile che essa conferisca alla poesia un che di troppo concluso, che entra da un orecchio ed esce dall'altro»⁴¹); parimenti inadoperabili erano ritenuti i ritmi fissi e regolari («uno cade in una specie di trance [...]; piuttosto che veri e propri pensieri si formavano associazioni di idee»⁴²). Brecht individua così nella «poesia non rimata con ritmi irregolari» la convenzione formale prediletta per applicare la «tecnica gestuale» alla recitazione in versi e nelle opere poetiche *tout-court*⁴³. A questa conclusione poté giungere dopo aver prestato orecchio agli operai in corteo, ai venditori

³⁹ B. BRECHT, *La musica gestuale*, in ID., *Scritti teatrali I*, cit., p. 251.

⁴⁰ B. BRECHT, *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 259.

⁴¹ Ivi, p. 264.

⁴² Ivi, p. 266.

⁴³ Cfr. ivi, p. 260: «Ciò voleva dire che il linguaggio doveva uniformarsi perfettamente ai gesti del personaggio che parlava. Facciamo un esempio. La frase della Bibbia "Cavati l'occhio che ti dà scandalo" sottintende un gesto di comando, ma non si può definire una frase puramente gestuale perché la proposizione "che ti dà scandalo" richiederebbe un gesto diverso che rimane inespresso, cioè il gesto relativo alla motivazione. Per essere puramente gestuale la frase dovrebbe suonare così [...] "Se il tuo occhio ti dà scandalo: cavatelo!". Appare chiaro al primo sguardo che, dal punto di vista gestuale, tale formulazione è molto più ricca e più pura. La prima proposizione contiene un'ipotesi e la cadenza della frase è tale da rendere pienamente ciò che di singolare, di specifico c'è in essa. Segue poi una piccola pausa, indice di perplessità, e solo dopo viene dato lo sconcertante consiglio».

ambulanti e agli slogan pubblicitari, esempi manifesti di quella «ritmica popolare» che i tempi moderni prescrivevano, visti i migliori risultati in termini di penetrazione e memorabilità. Dunque, rispetto alle inadeguate forme chiuse della prima raccolta poetica⁴⁴ (in particolare quelle della ballata o *Lied*), il Brecht esiliato a Svendborg orienta la propria poesia in direzione di una libertà metrica più affine all'«epicizzazione» del suo teatro. Non senza ragione, Fortini notava che

[...] nella grandissima maggioranza dei poeti degli ultimi cent'anni la libertà dalla metrica tradizionale è in funzione espressiva, di immediatezza lirica, di esaltazione della soggettività; accentuazione della polimetria [...] fino a uscire dalla metrica. In Brecht, invece, e non solo per sua espressa dichiarazione, il ritmo «libero» è dominato dall'intento «gestico» o più esattamente dalla dizione⁴⁵.

Queste parole, tratte ancora dalla *Prefazione* al volume di traduzioni brechtiane, mi sembra richiamino molto da vicino quanto Fortini dichiarò nel 1980 all'Università di Ginevra, in una conferenza che fu anche l'occasione di un lucido bilancio retrospettivo sulla propria poesia:

Manchiamo, credo, ancora, di una retorica della *gestualità* – ho parlato di «curva» e volevo dire: «movimento» [...] E ne parlo perché mi sembra di rendermi conto, ripensando anche alla importanza che ha avuto su di me il modello delle ballate (quello del *romancero* e, naturalmente, di Brecht), che quanto sono andato cercando per tutta la vita [...] era [...] *una struttura fatta di opposizioni gestuali, di conflitti di voci, di tempi verbali, di conflitti emotivo-concettuali*⁴⁶.

Ma come può Fortini tenere in conto il modello della ballata se, sulla scorta di quanto detto in precedenza, questa forma inibiva a Brecht proprio l'impiego di procedimenti gestuali? Per sciogliere la contraddizione è indispensabile tornare alla definizione già segnalata di «gesto sociale» («l'espressione mimica e gestuale dei rapporti sociali che presiedono alla convivenza degli uomini di una data epoca») e traslare il concetto al *medium* poetico, compiendo un'operazione cui Brecht credo abbia allora solo accennato⁴⁷, interessato com'era a un discorso eminentemente drammaturgico. Si tratta di intuire che, per i nostri autori, il «gesto sociale» di

⁴⁴ B. BRECHT, *Hausepostille*, Berlino, Propylaen Verlag, 1927; trad. it. B. BRECHT, *Libro di devozioni domestiche*, Torino, Einaudi, 1964.

⁴⁵ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIV.

⁴⁶ F. Fortini, *I confini della poesia*, cit., p. 62.

⁴⁷ Cfr. B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, cit.: «Ciò che l'attore fornisce nel campo della gestualità, della *metrica* ecc., deve essere ben definito [...]». Il corsivo è mio.

un'opera in versi corrisponde alla sua norma metrico-ritmica, e questa persuasione trova avallo nelle parole dello stesso Fortini in un noto saggio dal titolo *Metrica e libertà*:

Tutta la ricca varietà metrica, anzi tutta la ricca varietà di rapporti fra metro e ritmo, è a un tempo *indizio e strumento rivelatore dei rapporti reali, obiettivi, fra gli uomini e fra questa realtà e il poeta*; al limite, le convenzioni strofiche e quelle dei generi si presentano all'autore come al lettore quali allegorie di altre necessità⁴⁸.

E per il poeta una di queste «altre necessità» è produrre straniamento nel lettore, purché si siano prima individuate le condizioni di «micro- e macrometrica» – quelle cioè attinenti lo «schema del verso, lo schema delle strofe, la “forma” letteraria e il “genere”»⁴⁹ – entro cui ciò possa avvenire. A tal fine, importa chiarire il carattere “storico” di ogni convenzione stilistica: se, per Fortini, «l'aspettazione ritmica è attesa della conferma della identità psichica» e «l'aspettativa metrica è attesa della conferma di una identità sociale»⁵⁰, l'orizzonte di attesa culturale (quello in cui ritmo e metro sussistono) sarà perciò soggetto a consenso o a frustrazione in riferimento al variare della «soglia psicologica» dei destinatari del testo, storicamente in evoluzione ininterrotta⁵¹:

Ad esempio, se confrontiamo il verso:

e se nobil per lui fiamma fu desta (*Parini*)

con quest'altro endecasillabo:

sai chi ppenza ar malanno eh? Chi jje dole (*Belli*)

o, meglio ancora, l'intera ode del primo con l'intero sonetto del secondo autore, [...] sulle caratteristiche metriche di quest'ultimo – cioè sul fatto di essere un “endecasillabo” di essere in un “sonetto”, di portare una “rima” ... – grava tutto il compito della *Verfremdung*, dell'estraniamento della mera comunicazione gnomico-pratica; mentre nel verso del Parini questo compito è affidato anche, o soprattutto, ai latinismi, alla apocope, al convenzionale “fiamma”, ecc.⁵².

In altre parole, autori e lettori sono i costituenti di una “società letteraria” che rende inderogabilmente ossequio a delle convenzioni formali. Questo è vero nella misura in cui, come crede Fortini (e diremmo anche Brecht), «gli stili non sono tanto il riflesso di un costume, ma

⁴⁸ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 793.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 792.

⁵¹ F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 812.

⁵² *Ivi*, p. 811.

ne costituiscono un codice regolativo: dominano attraverso il gusto la civiltà di un'epoca; non meno di un ritrovato tecnico, entrano nel processo dei rapporti sociali»⁵³. L'esaltata soggettività romantica e post-romantica credette che al rifiuto, per strade diverse⁵⁴, della metrica tradizionale si accompagnasse anche quella dalla propria condizione storica (sulla base dell'identità tra forma e contenuto dichiarata dall'idealismo), ma senza aver previsto di rientrarvi con rinnovate deferenze:

[...] la lirica moderna nell'apparente arbitrio della composizione rivela invece tanto numerose costanti di situazioni, sintassi, cadenze, piani inclinati, clausole ecc. da costituire ormai un repertorio di *loci* non meno autorevoli e «sociali» di quanto non fossero duecento anni fa le forme dell'ode, del sonetto, della canzone⁵⁵.

Assunto che uno scavalco integrale della metrica è irrealizzabile su un piano formale, nonché privo di qualunque conseguenza fattuale per il consorzio degli uomini, l'evasione dell'area di consenso culturale fondata dalla norma metrica vigente si carica dello stesso valore etico che Brecht accordava allo straniamento del «gesto sociale» a teatro. Com'è ovvio, non può essere questa la sede per un vaglio delle posizioni metricologiche di Fortini ma, ai fini del discorso qui condotto, merita di essere richiamata la sua proposta del verso accentuale quale misura dominante della metrica italiana contemporanea. In breve, secondo Fortini, nella secolare tradizione del versoliberismo, che aveva preteso di dissolvere il metro in «mera ritmicità prosastica o di intonazione»⁵⁶, si sarebbe infine stabilizzata la tendenza a costruire versi fondati sull'uguale durata («isocronia») di tre, quattro o eccezionalmente cinque accenti forti (o «centroidi») per ciascun verso, segnalati dall'enfasi che ne scandisce la lettura e «che rende, per così dire, enclitiche o proclitiche le sillabe [...] se logicamente o retoricamente

⁵³ G. MORPUGNO-Tagliabue, *Il concetto dello stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Milano, F.lli Bocca, 1951, p. 435. Il saggio è citato dallo stesso Fortini alla nota 17 del suo *Metrica e libertà*.

⁵⁴ Cfr. F. FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 802: «Tutte le uscite, ottocentesche e novecentesche, dalla metrica tradizionale avevano come radice, come abbiamo detto, un pregiudizio che era a un tempo naturalistico ed idealistico. Idealistico perché credeva alla indistinguibilità della forma dal contenuto, naturalistico perché tendeva a far coincidere autenticità con *intonazione* e quindi il verso con la cadenza sintattica. Condotte alle loro estreme conseguenze, avrebbero dovuto portare o ad un eccesso di sussidi tipografici (da *Igitur* ai futuristi) o alla forma grafica della "prosa", come nel poema in prosa o nei testi dei surrealisti».

⁵⁵ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, cit., p. 794.

⁵⁶ F. FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, cit., pp. 814-815. Cfr. F. Fortini, *ibid.*: «[...] questi versi [...] quasi per un reflusso dell'urto contro il confine bianco della riga organizzano una scansione di fortuna, ricreano una parvenza di cesura interna... Paradossalmente, col medesimo moto che vuol liberarsi delle connotazioni retoriche, prima fra tutte l'enfasi ritmico-metrica, la poesia moderna genera la necessità di una fortissima accentuazione dei suoi elementi ritmici».

meno importanti»⁵⁷. A fronte della naturale isocronia sillabica della lingua italiana, i versi accentuali sarebbero invece legittimati dall'aspettativa creata dalla loro ripetizione verticale nelle strofe⁵⁸, sulla base di quel principio propulsivo dell'«anticipazione dinamica della successione metrica», che procede di conserva alla regressiva «risoluzione metrica dinamico-simultanea, che unifica le unità metriche in gruppi superiori»⁵⁹.

È solo tenendo conto di questa prevalente sensibilità metrica che può cogliersi il valore dell'influenza esercitata dalle ballate del primo Brecht sulla «struttura fatta di opposizioni gestuali» che Fortini avrebbe sempre cercato. Infatti, se il poeta tedesco avvertiva la necessità di staccarsi dalla forma giovanile del *Lied* – che ai tempi gli richiama «qualcosa di prossimo, di relativamente vivo»⁶⁰ – per produrre straniamento con una poesia non rimata dal ritmo irregolare, lo stesso procedimento non sembra praticabile per Fortini, in ragione del *mainstream* metrico descritto pocanzi. Non come «nostalgia restauratrice» né come noventiano⁶¹ mezzo d'ironia vanno dunque interpretati gli occasionali ritorni a misure e strofismi della tradizione isosillabica-accentuativa, ma come il tentativo cogente di Fortini a non «neutralizzare mediante la forma tutte quelle disarmonie e interferenze»⁶² che il «gesto sociale» della dominante «metrica nuova» registrava per poi nullificare:

Non si tratta di rendere meno pressante la *serietà* del contenuto, bensì più pressante; l'astratta regolarità metrica è strumento di *Verfremdung*, destinata ad alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione, a proiettare quest'ultima in una dimensione obiettiva. Metrica è la inautenticità che sola può fondare l'autentico; è la forma della presenza collettiva⁶³.

3. POSTURA DELL'IO, PRONUNCIA E DISPOSITIVI DI STRANIAMENTO

Passare in rassegna il *corpus* degli scritti brechtiani per isolare un'idea quanto più chiara possibile del *Verfremdungseffekt*, ma senza inscrivere in quell'universo di senso reso organico

⁵⁷ Ivi, p. 817.

⁵⁸ F. FORTINI, *I confini della poesia*, cit., p. 65.

⁵⁹ J. TYNJANOV, *Saggi di arte e letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 36.

⁶⁰ F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIV.

⁶¹ Cfr. F. FORTINI, *Noventa e la poesia*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 530: «[...] il primo moto di Noventa non è l'immaginazione e la rappresentazione dell'oggetto ma l'ironia applicata al raziocinio, insomma l'epigramma, la *pointe*, la sorpresa dialettica. [...] Ed il carattere epigrammatico, sentenzioso, di giuoco dolcemente spiega la forma metrica della maggior parte di tali composizioni, la canzonetta settecentesca, il tono che Voltaire avrebbe amato. Rima e ritmo hanno funzione di sostegno, di voluta, sono le "grazie" che legittimano questa letteratura. Volontà di alleare un elemento raziocinante e sentenzioso con una musicalità di convenzione e di farne sorgere quindi ironia e distacco».

⁶² B. BRECHT, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit., p. 260.

⁶³ F. FORTINI, *Metrica e libertà*, cit., p. 792.

e complesso dai concetti di «teatro epico», «anti-naturalismo» e «gesto sociale», avrebbe compromesso la validità euristica delle prossime pagine. Solo ora, dopo aver osservato come il principio dello straniamento informi un'idea di metrica secondo Fortini, e aver inquadrato, per grandi linee, «quel caratteristico procedimento brechtiano» come «un “classico” appello alla collaborazione del lettore»⁶⁴, è il caso di verificare le conseguenze formali di questa specifica assimilazione brechtiana in alcuni testi esemplari della sua opera in versi. Si cominci dalla poesia seguente:

Dalla mia finestra

Dalla mia finestra vedo
fra case e tetti una casa
segnata da una guerra.

La notte che spezzò quei sassi
ero giovane, tremavo felice
nel tremito della città.

I bambini gridano nella corte.
Le rondini volano basse.
Le cicatrici dolgono⁶⁵.

Dalla mia finestra è la lirica incipitaria della seconda sezione di *Una volta per sempre – Traducendo Brecht I [1959-1961]*. Il testo si situa cronologicamente nel periodo di massima frequentazione con il poeta di Augusta e, avvalorando le parole di Giovanni Raboni, prova fuor di dubbio «che quello che Fortini ha tratto da Brecht e dal suo lavoro su Brecht – che sono due cose diverse – in realtà si manifesta soprattutto con efficacia e in modo memorabile proprio in Fortini poeta [...] più che nelle sue traduzioni»⁶⁶.

La lirica è organizzata su tre terzine, ciascuna composta da versi di libera quantità sillabica, tra la misura massima dell'endecasillabo (vv. 5, 7) e la minima del settenario (v. 3). Non si rilevano schemi rimici, ma sono da segnalare la consonanza tra i vv. 4 e 8 («saSSi» : «baSSe») e le rime interne, desinenziali, che legano i vv. 7-8 («gridANO» : «volANO»), cui può unirsi, per consonanza, anche l'ultimo verso («dolgONO»). Il tessuto fonosimbolico è piuttosto

⁶⁴ F. FORTINI, *Introduzione*, in B. BRECHT, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, Torino, Einaudi, 1976, p. IX.

⁶⁵ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 235.

⁶⁶ G. RABONI, *Bertolt Brecht/Franco Fortini. Franco Fortini traduttore di Bertolt Brecht: atti del seminario*, Milano, Libreria Claudiana, 26 settembre 1996. Si può prendere visione degli atti all'indirizzo internet: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/bertolt-brechtfranco-fortini>. [Pagina visitata il 27/01/2020]

ricco nella strofa centrale, con l'onomatopea di uno scoppio improvviso («speZZò», a metà del v. 4) e della seguente frana di calcinacci («SaSSi», a fine verso), nonché l'irrequietezza del poeta e di tutta la città nella figura etimologica di «tremavo»: «tremito» (vv. 5-6). Sul piano prosodico, invece, si osserva la costruzione delle tre terzine, senza regolare cadenza ritmica, su tre accenti forti nei primi due versi e su due nel verso finale, che colloca il testo nell'orizzonte della «metrica nuova» italiana e, al tempo stesso, lo riconduce al modello della poesia «non rimata con ritmi irregolari» adottato da Brecht.

Nel primo verso Fortini assume quella postura che diverrà la più riconoscibile della sua futura poesia: l'io lirico coglie il mondo e principia a parlarne soltanto al di qua di un diaframma, cioè avendo cura di delimitare uno «schermo d'immagini» della realtà fenomenica⁶⁷, ove si colloca in tutta la propria presenza sensibile. Per farlo, impiega *verba percipiendi* di solito, ma non unicamente, al presente indicativo («vedo»; «guardo»; «scopro»), che oggettivano l'atto di vedere e ne fanno il momento primo di qualunque giudizio o riflessione sul mondo. «Dico e vedo quel che vedo»⁶⁸, riassume Fortini, rifiutando d'un colpo sia la confusione impressionista tra osservatore e paesaggio osservato⁶⁹, sia l'intuizionismo della percezione che, recuperato da Spinoza e accolto dai simbolisti con la mediazione sovrarazionale di Bergson, permetteva al soggetto di partecipare alla creazione dell'oggetto con un atto di conoscenza sinottico-sintetico. Molti anni più tardi *Composita solvantur* si aprirà con questi versi, secondo me emblematici di tale posizione:

*Per quanto cerchi di conoscere
che cosa guarda dal sereno*

*dove il celeste posa in sé,
di questo sono certo e fermo:*

*i globi chiari, i lenti globi
templari cumuli dei venti*

*non sono in me*⁷⁰.

⁶⁷ F. FORTINI, *I confini della poesia*, cit., p. 52.

⁶⁸ Ivi p. 55. A queste parole fa eco una coppia di versi da una poesia inedita: «Guardo e scrivo / quel che vedo» (F. FORTINI, *L'idillio*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., 810).

⁶⁹ G. MAZZONI, *Fortini e il presente*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa (Siena, 14-16 ottobre 2004; Catania 9-10 dicembre 2004), a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 110.

⁷⁰ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., 499.

Lungi dall'edificare una gnoseologia, Fortini nondimeno parla, limitatamente alla propria «disposizione a poetare», di un passaggio da una visione bioculare – e quindi tridimensionale – ad una monoculare di riduzione prospettica e di «trasformazione del visibile in quadro»⁷¹. L'io lirico non si finge soggetto di una porzione di realtà “incrostata” nella pagina, ma solo della sua rappresentazione testuale (della sua messa in scena), cui prende parte con piena oggettivazione di sé come corpo storico-politico, mutando «il racconto in commento e l'*Erlebnis* in riflessione»⁷². Ritengo che una simile postura – straniante nei confronti del reale agli occhi del soggetto e del lettore nei confronti di chi dice “io” – derivi in Fortini proprio da Brecht, il quale aveva appreso dall'arte scenica cinese come restituire nel suo teatro epico fisicità e facoltà di commento all'attore:

In primo luogo, l'attore cinese non recita come se esistesse una quarta parete, oltre alle tre che lo circondano. Egli anzi sottolinea la sua consapevolezza di essere visto, e con ciò elimina una delle illusioni tipiche della scena europea. [...] Allo stesso modo degli acrobati, gli attori scelgono apertamente quelle posizioni che li rendono meglio visibili al pubblico. Un'altra regola è questa: l'attore *si guarda* [...]. Il “contemplare se stesso” dell'attore, questo artificiale ad artistico atto di autostraniamento, preclude allo spettatore l'immedesimazione totale, gli impedisce cioè di abdicare a se stesso, e crea una smisurata distanza rispetto agli avvenimenti. L'immedesimazione tuttavia avviene sotto altra forma: ossia lo spettatore s'immedesima nell'attore in quanto essere che osserva; viene così sollecitata in lui l'atteggiamento della speculazione, dell'attenzione⁷³.

Interrogandosi sulla derivazione di questa «tendenza a mettersi in scena [...] ad allegorizzare se stesso», che caratterizzerebbe la maturità poetica di Fortini, è ancora Raboni a osservare che «il corpo, la persona stessa del poeta viene rappresentata perché significa qualcosa e qui il poeta, in tale situazione, sta a rappresentare un ruolo storico, un momento di passaggio da un dramma ad un altro dramma»⁷⁴. L'isotopia più ricorrente di questo “situazionismo poetico” è quella della «finestra»⁷⁵ (lo si evince bene in poesie come *La gronda*, *Traducendo Brecht* e *Secondo riassunto*), di cui il testo in esame è emblematico fin dal titolo; nel discorso rientrano anche le contemplazioni «da un punto elevato, da una collina»⁷⁶ che si leggono in *Una veduta*, *A Cesano Maderno* e *Il presente*.

⁷¹ F. FORTINI, *Metrica e biografia*, cit., pp. 51-54.

⁷² G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 196.

⁷³ B. BRECHT, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, cit., p. 103.

⁷⁴ G. RABONI, *Bertolt Brecht/Franco Fortini*, cit.

⁷⁵ Cfr. F. FORTINI, *Introduzione*, in B. BRECHT, *Poesie di Svendborg*, cit. p. VII: «È la situazione alla finestra ossia della esclusione: un “luogo” simbolico della poesia contemporanea».

⁷⁶ F. FORTINI, *Metrica e biografia*, cit..

In *Dalla mia finestra*, un *enjambement* (vv. 1-2) inarca il verbo di percezione («vedo») su «case e tetti», quasi mimando lo sporgersi del poeta oltre gli infissi, affinché il lettore ne accompagni l'intera distensione dello sguardo. Dall'interno della propria stanza (dimensione del privato), egli si affaccia all'esterno cittadino (dimensione del collettivo) e riscopre «una casa» bombardata che dà lo spunto al momento memoriale della seconda terzina. Qui si richiama, con ogni probabilità, un episodio della guerra di liberazione italiana, vista la discrasia tra la viva speranza di allora («tremavo felice», v. 6) e l'apparente distacco con cui quella, oggi, è derubricata a «una guerra» (v.3). Dico “apparente” perché in Fortini il passato non reca mai il suggello del concluso, ma «reclama la sua contemporaneità (la sua immanenza) con un futuro che lo contiene, che a sua volta si collega al presente proprio nel punto in cui il passato mostra i suoi momenti ancora vitali e “inestinti”, per inverarne la speranza, realizzarne l’“adempimento” (la “promessa di futuro”)»⁷⁷. La terzina finale ne dà nitida conferma: tre versi-frase al massimo grado di assertività e al minimo di effusione, in cui ogni soggetto allegorizza una diversa dimensione temporale che il predicato verbale sincronizza al tempo presente, per Fortini più che mai il tempo della compresenza e dell'intervento nella Storia: «il verbo al presente porta tutto il mondo» (*Il falso vecchio IV*). Echi del passato pulsano da «cicatrici»⁷⁸; nel volo basso delle «rondini» sta un futuro incapace di retroagire sull'oggi come fiducia bastevole al poeta; le grida di qualche bambino gli ricordano, però, che la «debole forza messianica»⁷⁹ in dote alle precedenti generazioni («ero giovane», v. 5) può ancora sperare di adempiersi in quelle venture. È un materialismo storico di segno benjaminiano che, in Fortini come in Brecht, rompe la struttura compatta del reale, il «*continuum e perpetuum* privo di salti qualitativi»⁸⁰, la Storia come progresso e il “naturalismo” della condizione umana. In esergo alla sezione che contiene *Dalla mia finestra*, Fortini pone un verso di Brecht: «Vedo ancora una piccola porta»⁸¹, senza dubbio la medesima «piccola porta da cui poteva entrare il Messia» del tempo nuovo annunciato da Benjamin⁸².

⁷⁷ F. MOLITERNI, *Il vero che è passato. Poesia e tempo in Franco Fortini*, «Per una Critica futura. Quaderni di critica letteraria», a cura di A. Inglese, 4, 2007, pp. 59-69.

⁷⁸ Come già rilevato (cfr. L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 133), il v. 9 è una citazione letterale da B. BRECHT, *Colui che impara*, in ID. *Poesie e canzoni*, cit., p. 214, v. 17.

⁷⁹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia, Tesi II*, in ID., *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006, p. 484.

⁸⁰ F. FORTINI, *Le mani di Radek*, in *Verifica dei poteri*, cit., p. 124.

⁸¹ B. BRECHT, *1941*, in ID., *Poesie e canzoni*, cit., p. 172.

⁸² W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia, Tesi XVIII B*, cit., p. 493.

L'accavallamento dei diversi piani temporali si fa strumento di *Verfremdung* al servizio di quest'irruzione di «schegge del tempo messianico»⁸³ ed è formalmente esibito nei testi dalla rapida alternanza dei tempi verbali (vedi *Aprile 1961*; *Lo straniero benevolo*; *A Mosca, all'Hôtel Metropol*; *Nella steppa*; *Le radici*; *Il presente*). Valga, ad esemplificarli tutti, la lirica intitolata *E per fatti*, di cui riporto i versi conclusivi:

Di noi nessuno parlerà.
 Quale gioia fu nostra
 né vera la pena.
 Ma nella loro anche la nostra sarà.
 E riposiamo in essi già una
 delle nostre notti noi due⁸⁴.

In liriche altrettanto numerose (*Seconda lettera da Babilonia*; *Il mulino della foresta nera*, *Un'altra allegoria*; *Il bambino che gioca*; *Il seme*; *Gli alberi*), il ricorso ai lessemi prelevati dalle aree semantiche del biologico e del genealogico – che racchiudono i semi di “passato”, “presente” e “futuro” – permette a Fortini di straniare i nessi parentali e la linearità del “prima e dopo” che ne consegue. Può inverarsi, così, la manifestazione di un tempo simultaneo, e per questo utopico, «un'eternità d'istante che non è lampo di memoria o sussulto individuale ma sincronia, attualità storica del passato nel presente e annuncio dell'avvenire in cui la sorte del poeta si adempirà attraverso la sua scomparsa»⁸⁵. È questo a spiegare, secondo me, la presenza di molti alberi, foglie, fiori e semi, nonché di tutti i padri, le madri, i giovani, i vecchi, i figli e gli eredi che gremiscono le poesie di Fortini in quegli anni. La confusione del naturale ricambio della specie («la ruota morta non sa / che è verità necessaria», *Il mulino della foresta nera*) e la perdita di un vincolo genitoriale sicuro («Quando all'orfano dici: “ho conosciuto tuo padre”, / va via senza rispondere», *Seconda lettera da Babilonia*) producono straniamento e interpellano il lettore. Spetta a lui oltrepassare il livello letterale del testo, fino a smentirlo, per soddisfare in prima persona quel «bisogno di adempimento che è iscritto nella natura della specie»⁸⁶ e che i quadri allegorici di Fortini non mancano mai di prefigurare. La seconda e la terza strofa de *Il seme* lo mostrano scopertamente:

⁸³ Ivi.

⁸⁴ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 255. Il corsivo è mio.

⁸⁵ R. LUPERINI, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 24.

⁸⁶ G. MAZZONI, *Fortini e il presente*, cit., p. 116.

Mio padre
 s'inteneriva sulla propria morte
 udendo l'allegretto della Settima.
 Negli angoli dove c'è a marzo maceria
 con gran pianti i bambini seppellirono
 gli uccelli caduti di nido. Ma nulla
 sa più di noi e discorre da sola
 coi suoi corni e le trombe la musica
 tra questi muri sudati.
 In luogo di lui ci sono io
 o mio figlio o nessuno.

Tutti i fiori non sono che scene ironiche.
 Ormai la piaga non si chiuderà.
 Con tale vergogna scenderò
 i seminterrati delle cliniche
 e con rancore.
 Non è ancora luglio
 non ancora scaldato asciutto assoluto
 il seme⁸⁷.

L'effetto di straniamento, tuttavia, non pertiene soltanto all'allegoresi del testo *a parte lectoris*, ma anche alla sua strutturazione interna *a parte auctoris*. Molte liriche di Fortini risentono, infatti, di quella «tecnica gestuale» sperimentata da Brecht e formalizzabile in «un sistema di contrapposizioni e contrasti che si manifesta sia nell'uso degli *shifters*, sia nelle disgiunzioni sintattiche e nei contrasti temporali e di luogo: qui/là, ora/allora, noi/loro»⁸⁸. In altre parole, è la struttura deittica del testo – con l'impiego di verbi di movimento, avverbi di luogo e tempo, pronomi dimostrativi e personali⁸⁹ – che «interiorizza l'*actio*, l'esecuzione in pubblico»⁹⁰ e orienta i versi alla performabilità. Se il palcoscenico è la destinazione auspicata da Brecht («Avevo sempre di mira la recitazione», scrive⁹¹), in Fortini il verso «gestico» enfatizza il piglio oratorio e la *vis* polemica della sua poesia, introducendo una componente di drammaticità all'eloquio. «È una fuga dal “sentimento” lirico verso il “movimento”»⁹², da intendere come «una *dinamis* quantitativa e spaziale, orizzontale e verticale, e [...] una *dinamis*

⁸⁷ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 320.

⁸⁸ L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 139.

⁸⁹ Cfr. R. JAKOBSON, *L'architettura grammaticale del verso in una poesia di Brecht*, in *Letteratura e linguistica*, a cura di B. M. Garavelli, Bologna, Zanichelli, 1977, p. 162, precedentemente in «Paragone», XVII, 1988, 18, agosto 1966, pp. 3-22: «È indicativo che in questa poesia i nomi cedano ai pronomi, i quali instaurano la connessione fra il fenomeno indicato e il contesto e la locuzione attuata. [...] Nella lingua si avvicina massimamente al testo la natura deittica del pronome». Questo contributo era noto a Fortini, come dimostra la già citata *Introduzione a Poesie di Svendborg*.

⁹⁰ P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 261.

⁹¹ B. BRECHT, *Sulla poesia non rimata con ritmi irregolari*, cit., p. 260.

⁹² F. FORTINI, *Prefazione*, 1959, cit., p. XIV.

qualitativa comprensibile entro i rapporti di causa ed effetto», che il poeta adotta per restituire ai componenti «il senso della scena»⁹³. Su questa “restituzione” – di cui la semiotica del testo si è largamente occupata⁹⁴ – Brecht fondava la prassi recitativa del suo teatro:

L'interprete [...] racconta, rappresentandole, le vicende del suo personaggio [...] e non impone l'“adesso” e il “qui” come finzioni autorizzate dalle regole del gioco, bensì le differenzia dall'“ieri” e dall'“altrove” onde divenga visibile la connessione degli avvenimenti⁹⁵.

Traslando il discorso dal proscenio di Brecht alla pagina di Fortini, è lecito individuare nell'insistenza “embraiante” della deissi il dispositivo di straniamento di un consistente gruppo di suoi testi (basti citare *Novembre al Parco Reale*, *Ringraziamenti di Santo Stefano*, *E per fatti*, *Le difficoltà del colorificio*). Leggiamone uno:

Qui libri

Qui libri, scatole, lettere
e l'apparato scherano dell'avvilta intelligenza;
qui gli angoli acuti del disordine
cartoline che scricchiolano, pastiglie, inviti ai concerti.

Qui due pietose tendine
fra l'interno e l'esterno, il condominio e il cortile. Ecco
le serrande si scatenano e vanno
tortuosi con cautela di carta in carta i gatti.

A Leningrado, vicino alla Nievà,
una sera di pioggia si baciavano una donna e un marinaio.
Mi tornano in mente quei due
quando condanno questa stanza, dove lavoro e invecchio⁹⁶.

Qui libri, datato 1957 e appartenente alla sezione eponima che conclude *Poesia e errore*, è un testo paradigmatico della «tecnica gestuale» brechtiana. Composto da tre quartine in regime di verso libero, è strutturato sulla regolare alternanza di versi dispari endecasillabi o più brevi (nei vv. 1, 5, 11 si computano rispettivamente 9, 8 e 9 sillabe) e versi pari che

⁹³ F. PODDA, «*Il senso della scena*». *Movimento, fissità, luci e controluci nella poesia di Fortini*, in *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 240.

⁹⁴ Cfr. A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 98: «Al contrario dal *débrayage* che è la collocazione, fuori dall'istanza dell'enunciazione, dei termini categorici che servono da supporto all'enunciato, l'*embrayage* designa l'effetto di *ritorno* all'enunciazione, prodotto dalla sospensione dell'opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o del tempo, e dalla denegazione dell'istanza dell'enunciato». Il corsivo è mio.

⁹⁵ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 173.

⁹⁶ F. FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 205.

ampiamente eccedono tale misura, fino alle 19 sillabe del v. 10. Il fatto non è irrilevante, purché si osservi congiuntamente che ogni verso dispari è introdotto da un elemento deittico: l'avverbio di luogo «Qui», iterato per anafora ai vv. 1, 3, 5; l'avverbio presentativo «Ecco», che l'*enjambement* inarca sul v. 7 e il pronome personale clitico «Mi» al v. 11. Anche il sintagma «A Leningrado» (v. 9) può essere promosso a fattore che situa l'enunciato rispetto all'*origo* della deissi, per quanto assolva soprattutto un'altra funzione straniante che a breve diremo. A segnare l'andamento «gestico» e declamatorio di *Qui libri*, insomma, è proprio questa successione di versi “brevi” che certificano l'istanza enunciativa e versi che adottano misure prosastiche congeniali ai contenuti narrativo-descrittivi. I versi pari, infatti, giustappongono notazioni sull'ambiente in stile nominale (vv. 1-6); registrano un evento e la sua trama fonica (v. 8)⁹⁷; sciolgono un ricordo (v. 10) e riassumono nell'*explicit* la condizione dell'“io” scrivente. Sarà banale, infine, specificare come questa serrata alternanza carichi di *pathos* il soliloquio lirico e gli suggerisca una pronuncia “per la scena”.

La «situazione poetica» è collocata in un sistema inequivocabile di assi: il “qui” corrisponde all'abituale studio di Fortini (la «stanza» del v. 12); l'“ora” a un presente proiettato sulla lunga durata («lavoro e invecchio», v. 12). È sufficiente la prima quartina a connotarlo come il tempo che rode l'esistenza del poeta («avvilita», v. 2), segnata dalla sudditanza intellettuale («scherano», v. 2, è propriamente detto del bandito al servizio di un potente) e circondata da un'ostile confusione («angoli acuti del disordine», v. 3). I vv. 7-8, apparentemente irrelati al resto della lirica, in realtà alludono a una eterodossa “situazione alla finestra” – è assente il verbo di percezione e l'oggettivazione dell'io è smorzata dalla forma impersonale «si scatenano» –, ma ugualmente risolta nel movimento cogitativo che chiude il componimento («Mi tornano in mente [...]», v. 11). All'amara constatazione finale, però, si giunge passando per un ricordo introdotto *ex abrupto* nel discorso, che decentra i vv. 9-10 dalle coordinate insistentemente ribadite dai deittici. È una scena risalente al primo viaggio di Fortini in URSS (nel 1955), proposta al lettore senza che alcun elemento grammaticale o procedimento narrativo ne armonizzi lo stacco, come prescrive un altro *diktat* dello straniamento brechtiano:

[...] i singoli avvenimenti devono essere collegati in modo che i nodi dell'azione diano nell'occhio. Gli avvenimenti non devono susseguirsi inavvertitamente, bisogna invece che lo spettatore possa intervenire

⁹⁷ Mi riferisco all'allitterazione onomatopeica delle occlusive velari («con cautela di carta in carta i gatti»), in funzione mimetica del contorto movimento dei gatti sullo scrittoio di Fortini.

col suo giudizio tra uno e l'altro. [...] Le parti della trama si debbono, dunque, accuratamente contrapporre tra loro, dando a ciascuna la propria struttura di piccolo dramma nel dramma.⁹⁸

I vv. 9-10 contrappongono alla svilente condizione di Fortini – intellettuale marxista residente nel blocco occidentale – il bacio di due sovietici innamorati, descritto con i *topoi* di uno spiccato sentimentalismo («vicino alla Nievà», v. 9; «una sera di pioggia», v. 10) e decisamente estraneo al suo immaginario. La scena – nei fatti un «piccolo dramma» in sé concluso – è funzionale allo straniamento dell'*hic et nunc* anche in forza dei suoi significati obliqui: dov'è prevalso il comunismo i rapporti umani avrebbero riscoperto quel calore dei sentimenti altrove estinto o degenerato in forme leziose (si veda, a contrasto, l'icasticità dell'enunciato di Fortini), assieme a vincoli di più salda fiducia allegorizzati dall'amore promesso, *et pour cause*, da «un marinaio».

Non è chiaro in che misura Fortini creda a tutto ciò o in parte lo vagheggi soltanto: i fatti di Ungheria, aspramente condannati, risalgono d'altronde all'anno prima («Da quel giorno ho saputo chi siete: / e il nemico chi è», 4 novembre 1956), eppure è quel ricordo a balenare ogni volta che egli avverte la sua inconciliabilità col mondo circostante («Mi tornano in mente quei due / quando condanno questa stanza, dove lavoro e invecchio» vv. 11-12). Come spiegare, allora, l'intermittenza di una scena tratta da un contesto ormai controverso e che non sembrerebbe giovare in alcun modo al poeta? Una digressione su questo procedimento, ricorrente anche in testi delle future raccolte, finirà per chiarirlo.

In merito a certe poesie di Fortini in cui eventi eterogenei della vita, della storia naturale e della storia sociale sono accostati con un «montaggio espressionista»⁹⁹, è stato scritto che «l'io lirico che guarda il mondo dal punto di vista della storia universale non si compiace quasi mai di aver ricostruito l'immagine dell'intero, ma osserva la distanza enorme che rimane tra la verità astratta e il presente imperfetto, fra l'"umano" e gli uomini reali»¹⁰⁰. Ed è vero: in componimenti quali *Weltgeschichtlich*, *Aprile 1961*, *Dalla Cina* e *Per tre momenti* il soggetto confessa (apertamente o con ironia) l'incapacità di attingere al significato (alla totalità) degli eventi incorniciati dalla pagina («Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare», *Aprile 1961*). Tuttavia, affermare che in Brecht «lo sguardo che vede l'unità degli opposti [...] è fonte

⁹⁸ B. BRECHT, *Breviario di estetica teatrale*, cit., p. 181.

⁹⁹ La tecnica potrebbe essere stata assimilata dalla visione de *Il Dottor Mabuse* di Fritz Lang: cfr. F. FORTINI, P. JACHIA, *Fortini. Leggere e scrivere*, cit., p. 46.

¹⁰⁰ G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 198.

di felicità, perché ricompone l'intero»¹⁰¹, implica, a mio avviso, una premessa fallace. Brecht sostiene, infatti, che gli elementi costitutivi dell'«intero» di una data epoca – gli accadimenti e i «gesti sociali» ad essi sottesi – non vadano colti come genuini dati di realtà, ma debbano essere straniati e solo allora sottoposti a giudizio: gli «opposti» tendono, in realtà, a presentarsi come l'unica ipotesi plausibile, sottraendosi allo sguardo che vorrebbe riconoscerli e ricondurli a unità. A tal fine interviene proprio l'effetto di straniamento, rivelando il carattere storico di ciò che vorrebbe fingersi «naturale» e suggerendo possibili scenari alternativi all'*hic et nunc*. La «fonte di felicità» di Brecht risiede qui, molto più che nel momento sintetico di una (presunta) ricomposizione dell'intero:

L'attore [...] non deve prendere nessuno degli aspetti come un dato acquisito, come “qualcosa che non poteva andare altrimenti”, che “ci si doveva aspettare”. [...] In tutti i momenti importanti, accanto a quello che fa, permetterà di scoprire, metterà in rilievo, renderà intuibili anche le cose che non fa; in altre parole reciterà in modo da dare la più chiara evidenza dell'alternativa, da far sì che la sua prestazione lasci intravedere anche altre possibilità, mentre quella che ha luogo sulla scena è una sola delle varianti possibili. [...] In tal modo ogni battuta, ogni gesto corrisponde a una decisione, il personaggio resta sotto controllo e viene messo a confronto. Possiamo formulare tecnicamente questo procedimento come la fissazione del “non così-ma così”¹⁰².

Nella stagione in cui la poesia di Fortini accoglie fino in fondo l'eredità brechtiana – quella che attraversa le ultime due sezioni di *Poesia e errore*, *Una volta per sempre* e alcuni luoghi di *Questo muro* –, i testi mostrano un simile atteggiamento di fronte allo stato imperfetto delle cose. La verità, per Fortini, è già divenuta un presupposto astratto e un progetto politico utopico, eppure egli non ha ancora maturato quello «sguardo irrigidito del malinconico»¹⁰³ con cui, nelle ultime raccolte, constaterà che la Natura è viziata da un'indifferenza ben peggiore dello spaesamento degli uomini («Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose? / Nulla vogliono sapere, le pigre rose», 27 aprile 1935). Invece, come si è detto, in questa fase Fortini cerca nel ciclo vitale biologico i segni del necessario adempimento dell'uomo poiché, per quanto destinato a restare incompiuto, il fine verso cui tende il comunismo è ancora doveroso.

Tornando a *Qui libri*, allora, la scena di quel bacio «A Leningrado» rammenta a Fortini esattamente che i principi della Rivoluzione d'ottobre sono stati traditi dai carri armati entrati a Budapest, con la connivenza del PCI di Togliatti («E i loro complici sono fra noi», *Foglio*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² B. BRECHT, *Una nuova tecnica della recitazione*, cit., p. 180.

¹⁰³ G. MAZZONI, *Forma e solitudine*, cit., p. 203.

volante, 1956). Il ricordo, infatti, torna ogni volta congiunto a un rancore («quando condanno questa stanza»), che mi sembra il poeta declini nell’abnegazione al lavoro intellettuale e alla vita («dove lavoro e invecchio»), diventate le uniche forme di scatto volontaristico imposte dal dover-essere, in tempi oramai «maturati e vizzi» (*Fine della preistoria*).

Secondo la dottrina di Brecht, l’artista che contempla lo scarto fra il reale e l’ideale ha l’obbligo di rivelare i possibili “altrimenti” da contrapporre all’iterazione dell’identico, comunicarli al pubblico e spingere quest’ultimo all’azione politica; la coscienza (infelice) di Fortini, invece, non ha mai creduto – men che meno tra gli anni Sessanta e Settanta – che la redenzione potesse davvero inverarsi nella Storia. Nondimeno, il poeta ha introiettato fin nella forma dei versi un metodo per il disvelamento dialettico dell’alternativa. L’effetto di straniamento, dunque, reca in seno una contraddizione: è un modo ordinato di alludere all’integrità del passato costantemente violata dalla «negazione di futuro»¹⁰⁴; di orientare il lettore a colmare lo iato fra la parzialità e l’adempimento, fra gli orrori della Storia e un’utopia collettiva, rifratta nei vuoti allegorici. Per farlo, come si è visto, Fortini adottava procedimenti testuali inediti o mutuati dalla prassi teatrale di Brecht: «*opposizioni gestuali [...] conflitti di voci, di tempi verbali, [...] conflitti emotivo-concettuali*».

Questa «retorica della gestualità» non doveva servire soltanto a mimare il movimento di conversione «del negativo in positivo, della morte in vita, della disperazione in speranza», fondativo di tanti «miti» dell’Occidente (la resurrezione cristiana su tutti)¹⁰⁵: era la scommessa a straniare l’eterno ritorno che li rendeva ormai paradossali. Al contrario di Brecht, Fortini era persuaso che la Rivoluzione marxista facesse ormai parte di quei miti, eppure con un verso «gestuale» – il più celebre della sua poesia – dichiarava, infine, di non voler cedere a quella catastrofe: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi».

¹⁰⁴ L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 60.

¹⁰⁵ F. FORTINI, *Metrica e biografia*, cit., pp. 61-62.

MARCO INGUSCIO

PROSA IN PROSA, DIECI ANNI DOPO

Il volume *Prosa in prosa* viene pubblicato da Le Lettere nel 2009, nella collana «Fuoriformato» diretta da Andrea Cortellessa. Sei autori eterogenei tra loro, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Andrea Raos e Michele Zaffarano, confluiscono con i loro testi in un progetto antologico comune. Lo fanno mutuando nel titolo, quasi alla maniera di un manifesto di poetica, un sintagma (*prose en prose*) coniato da un poeta e critico d'oltralpe contemporaneo, Jean-Marie Gleize. Nella teorizzazione della prosa in prosa, Gleize è indubbiamente agevolato dalla storia stessa della letteratura francese: attinge evidentemente alla poesia in prosa, la quale annovera, nella sua evoluzione, autorevolissimi padri fondatori, a partire da Baudelaire. All'opposto, per gli autori e critici italiani la filiazione con la tradizione letteraria nazionale non è un passaggio così immediato. La stessa espressione poesia in prosa, infatti, può risultare un concetto quantomeno ambiguo, quando non apertamente contraddittorio. Quella di *Prosa in prosa* è la «storia di un'assenza»¹, di come cioè sia possibile fare poesia senza ricorrere all'uso del verso e di altri istituti o convenzioni tipicamente poetici, a incominciare dalla metrica e dall'«andare a capo».

La *poesia in prosa* viene alla luce (e si istituzionalizza) in Francia come reazione alle regole di versificazione stabilite dall'Accademia. Fu Aloysius Bertrand che iniziò per primo a comporre poesie in prosa, pubblicando i suoi lavori sotto il titolo *Gaspard de la Nuit* (1842). Già alla fine del XIX secolo, il genere venne incorporato a pieno titolo nella letteratura francese da Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud. Nella lettera dedicatoria ad Arsène Houssaye, che Baudelaire premise ai *Petits poèmes en prose*, si legge:

[...] chi di noi non ha mai, nei suoi giorni d'ambizione, sognato il miracolo di una prosa poetica, musicale senza ritmo e senza rima, abbastanza flessibile e abbastanza franta da adattarsi ai movimenti lirici dell'anima, agli ondeggiamenti della *rêverie*, ai soprassalti della coscienza?²

Prendendo le mosse dalla “perturbazione” operata da Baudelaire sui dispositivi tradizionali e sui confini dei “super-generi” di lirica e romanzo, poesia e prosa, si svilupperà nel corso del Novecento francese uno spazio di sperimentazione che dalle avanguardie storiche approda, non senza resistenze e ambiguità, alle ricerche molto distinte tra loro di Char, Michaux, Jabès, e poi

¹ P. GIOVANNETTI, *Introduzione a Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 13.

² C. BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en prose*, Edizione critica di R. Kopp, Parigi, José Corti, 1969, p. 8.

Beckett, Ponge, Perec, che diventano il punto di riferimento per alcune esperienze isolate (da Giampiero Neri e Mario Benedetti a Valerio Magrelli) e soprattutto per le generazioni di scrittori italiani nati tra la fine degli anni Sessanta e i primi degli Ottanta. Proprio di fronte all'irrigidirsi istituzionale del codice lirico, la poesia in prosa, il genere marcato «dal segno storico della contraddizione», diverrà di nuovo, a inizio del millennio, il mezzo attraverso il quale «leggere e denunciare i limiti della lirica moderna, forzandone all'estremo le potenzialità conoscitive»³.

È questa insoddisfazione ad animare autori come Andrea Raos, Michele Zaffarano, Massimo Sannelli, Andrea Inglese, Giulio Marzaioli, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Gilda Policastro, Vincenzo Ostuni e altri, protagonisti di una ricerca che guarda oltre i confini delle tradizioni letterarie nazionali, e che ha previsto un lavoro propedeutico di traduzione-promozione in Italia di opere creative e saggistiche di area francofona e angloamericana, spesso attraverso la rete. Il ponte per questo attraversamento è costituito da diverse mediazioni: dal Todorov dei *Generi del discorso* al letteralismo francese, dai già citati Samuel Beckett e Georges Perec alla rivista francese «Tel Quel», Francis Ponge e gli oggettivisti degli anni Settanta, il gruppo statunitense Language Poets – con l'emergere della figura di Ron Silliman e il suo saggio intitolato *Frase nuova* del 1987 (tradotto poi da Gherardo Bortolotti)⁴, fino ai francesi Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna.

La lezione di Ponge e Beckett, ad esempio, è stata determinante per una serie di autori che vanno da Denis Roche ad altri poeti emersi soprattutto negli anni Ottanta e Novanta. Andrea Inglese, nel suo articolo *Passi nella poesia francese contemporanea. Resoconto di un attraversamento*, pubblicato su «Nazione Indiana» nell'aprile del 2009, cita Liliane Giraudon, Olivier Cadiot, Cristophe Tarkos, Nathalie Quintane, Caroline Dubois, Éric Suchère. I traduttori di questi autori sono proprio alcuni dei poeti italiani coinvolti nell'antologia *Prosa in prosa*: Raos per Giraudon, Zaffarano per Cadiot e Tarkos, Sannelli per Suchère, lo stesso Inglese per Dubois e Quintane. Operazione, questa, che come abbiamo visto è sempre un passaggio importante per l'assimilazione di un modello.

Abbandonando l'articolazione dicotomica prosa/poesia (o addirittura narrativa/poesia, scrive Bortolotti), si sperimenta «una specie di “letteratura indifferenziata” attraverso cui lavorare»⁵. Andrea Inglese richiama a questo proposito la celebre analisi di Deleuze sull'opera di Beckett. Deleuze coglieva nell'invenzione sintattica una chiave di volta dell'*opus* beckettiano: questa

³ P. GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, p. 30. Cfr. anche D. VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980; ID., *Dal frammento alla prosa d'arte*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001.

⁴ R. SILLIMAN, *La frase nuova (The New Sentence, 1987)*, traduzione italiana di Gherardo Bortolotti, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, pp. 22–42.

⁵ G. BORTOLOTTI, cit., p. 160.

attenzione rivolta alla frase, più che ai modelli narrativi o alle forme metriche, sembra essere condivisa dalla generazione di scrittori italiani alla quale facciamo riferimento. Si legga Inglese a proposito del poeta Pierre Alferi e il suo saggio *Chercher une phrase* (1991):

La letteratura non ha come compito l'imitazione di qualcosa – nemmeno la “rappresentazione di se stessa”. [...] Il solo compito della letteratura sta nell'inventare delle nuove forme sintattiche, delle nuove organizzazioni ritmiche, nell'estensione del linguaggio. Il dire, in questo senso, non lascia più spazio al fantasma dell'indicibile; quest'ultimo, come l'orizzonte, retrocede ad ogni frase⁶.

Ciò che emerge in primo piano è il rapporto di un «io» anonimo con gli stereotipi del linguaggio. Stereotipi che, dall'ambito della frase ordinaria, si estendono fino alle macro-strutture figurative dei personaggi e degli intrecci, della messa in forma del linguaggio. Per questo il baricentro dell'invenzione, nelle prose in prosa, più che portarsi sul verso, sul singolo componimento poetico, o sul modello narrativo, si concentra innanzitutto sulla frase. A metà degli anni Novanta, i curatori della «Revue de littérature générale», Pierre Alferi e Olivier Cadiot, designano la scrittura come uno spazio, una posizione di frontiera, in cui i confini tra i generi letterari così come il confine tra la “letteratura” e ciò che non lo è, tra prosa e poesia, sono costantemente ridisegnati. Non esiste una regola o una norma codificata che sia in grado di dirci cosa sia la prosa: un volume collettivo, *Hexameron* (Paris, 1990) recava come sottotitolo: *C'è prosa e prosa*. E, d'altra parte, il termine *poesia* – scrive Inglese – suscita oggi un caratteristico fraintendimento: «per un certo numero di persone, maggioritario in Italia e probabilmente altrove, “poesia” designa ciò che del genere lirico novecentesco è ancora circolante innanzitutto come patrimonio da studiare e conservare, ma anche, seppure in misura ridotta, come eredità suscettibile di sviluppi non puramente epigonali».

La ricerca sulla «prosa in prosa» italiana nasce quindi da una sindrome da soffocamento: lo spazio è da una parte occupato dalla prosa «legittima», quella del grande romanzo con le sue varianti alla moda, e dall'altra dalla poesia delle grandi raccolte, «rispettata, rispettabile» o più malignamente «carina, seducente»⁷. Accanto a queste categorie, gli autori italiani hanno sviluppato un programma di ricerca, teorica e poi pratico-operativa, ad esempio attraverso il collettivo denominato GAMMM (<https://gamm.org/>), che concepisce il termine «poesia» in modo assai diverso dall'ordinario, considerando la poesia non più come un genere letterario, codificato e condizionato storicamente, ma come una pratica di scrittura all'interno della quale si possa

⁶ A INGLESE, *Passi nella poesia francese contemporanea. Resoconto di un attraversamento*, Parte 1, «Nazione Indiana», 02/04/2009: <http://www.nazioneindiana.com/2009/04/02/passi-nella-poesia-francese-contemporanea-resoconto-di-un-atteversamento-1/>

⁷ J. M. GLEIZE, *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, a cura di M. Zaffarano, Benway Series, Roma, Tiellecti, 2013, p. 15.

esplorare e interrogare non solo la natura dei diversi generi, ma quella della letteratura stessa. Sono scritture estranee alla distribuzione generalista, e dunque spesso invisibili o non facilmente fruibili: la marginalità editoriale della scrittura di ricerca viene vissuta come occasione per sottrarre la letteratura *tout court* agli imperativi di popolarità e di vendibilità. Così scrive Laura Pugno:

La mia idea di prosa è quanto di più lontano possa esservi dal poema in prosa. È prosa-prosa: cioè qualcosa che serve a fare tutto, tranne quello che si può fare in poesia, vale a dire, parlare di ciò per cui non abbiamo, o non abbiamo ancora, una lingua. In questo momento poesia e prosa in Italia mi sembrano estremamente distanti. Chi scrive poesia e chi scrive prosa in Italia sembra abitare due piani della realtà diversi: in uno esiste il mercato e nell'altro no⁸.

Il proliferare di editori indipendenti, il moltiplicarsi delle modalità d'intervento pubblico, la cultura della rete rappresentano certamente una prima risposta politica alla standardizzazione letteraria in corso. La lingua, «quella che non abbiamo», come scrive Pugno, è tutta da ricreare attraverso un'operazione di «carotaggio» dei linguaggi esistenti. Secondo Giovannetti:

Alla base della ricerca c'è una curiosità per la *materialità irrisolta* del mondo, e dei discorsi che lo dicono; un'attenzione perciò che sfugge alle interpretazioni mainstream, ai ragionamenti educati e diretti, all'espressione patinata, all'eloquio accademico. La dimensione *infra-ordinaria* a cui alcuni di questi poeti ambiscono ha forse a che fare con tutto ciò: con il margine trascurabile delle nostre vite, con l'accadimento fortuito ma insieme ripetitivo, trasversale e sfuggente; con i frantumi della lingua, con le inerzie dell'attività comunicativa⁹.

Mentre la neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta aveva intrapreso la sovversione dell'ordine delle rappresentazioni per mezzo della lingua, ma abitandola appieno lessicalmente, storicamente, civilmente, per mezzo della trasgressione dei codici, dissonanze, discordanze, neologismi, cacofonie, infrazioni morfo-sintattiche, eccentricità verbali, la nuova generazione dei *post-poeti*, al contrario, lungi dal cercare di coltivare un'illeggibilità trasgressiva o modalità assertive¹⁰, lavora sulle forme e sui «formati» linguistici, su quelli più direttamente accessibili a tutti: «si appropriano della lingua del nemico per meglio insinuarsi dentro le sue reti comunicative, per meglio pervertire o deviare i suoi messaggi»¹¹. Si lavora all'interno delle diverse forme della comunicazione per creare effetti virali, metafore – *virus* e *spin*¹² – per dare voce a ciò che non è immediatamente rintracciabile, ma «pericoloso». Si tratta di una scelta che possiamo definire ricorrendo al concetto di «meta-uso»: «che si serve delle stesse forme dei linguaggi dominanti per

⁸ L. PUGNO, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, p. 195.

⁹ P. GIOVANNETTI, *Introduzione a Prosa in prosa*, cit., pp. 8-9.

¹⁰ Per questo punto cfr. P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017.

¹¹ J. M. GLEIZE, *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, cit., p. 16.

¹² C. HANNA, *Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo* (2008), tratto da *Poésie action directe*, uscito per le Éditions Al Dante nel 2003, scaricabile gratuitamente sul sito: <https://gamm.org/2008/02/01/kritik-ebook-poesia-azione-diretta-contro-una-poetica-del-gingillo/> (p.18).

trasformarli in materia prima di una scrittura poetico-critica»¹³. È una scrittura che invece di esprimere l'interiorità si fa strumento di ricezione dell'esteriorità del mondo, «invece di procedere secondo ordini formali ereditati, costruisce di volta in volta forme al limite del disordine, invece di celebrare i grandi significati si espone al non-senso e all'insignificanza»¹⁴, puntando all'obiettivo (etico e politico) di un recupero della dimensione sociale della poesia¹⁵, di una poesia cioè che risulti più aderente alla realtà (o all'attuale "post-realtà").

Per capire meglio questa istanza politica, o civile, che sottende l'operazione di *Prosa in prosa*, conviene riferirsi al saggio di Jean-Marie Gleize, *Opacità critica* (2014)¹⁶, dove la pratica della scrittura poetica non è più vista come trascrizione o comunicazione, come pubblicazione di qualcosa che deve "dire" o ridire, ma al contrario come una maniera per esplorare quello che non si dice (o non si vede), ciò che non si può dire: un «tentativo di restituire una specie di spazio-tempo molto presente ma anche molto sconosciuto, molto evidente e molto illeggibile». È a questo che pensa Gleize quando parla di un «progetto realista o di un letteralismo "réaliste"»:

Il "poetico" non indica un contenuto che si possa riassumere, non indica l'orizzonte utopico [...] quanto piuttosto quello che del reale suscita la scrittura, insiste nella scrittura, resiste alla scrittura; interrogato e lavorato come tale, come quella cosa contro cui, qui-ora, a un dato momento della nostra storia individuale e collettiva, ci si scontra¹⁷.

La scrittura contemporanea sembra dirci che l'interessante, l'essenziale della vita, risiede nella «rappresentazione straniata della realtà [...] in un lavoro sul linguaggio che allontana il linguaggio dal suo uso sociale»¹⁸. Una volta sacrificata la formalizzazione metrico-musicale e ogni marca di letterarietà, comprese quelle che ne presuppongono un superamento, si fa strada una musica "altra", da ricavare attraverso un utilizzo "contropelo" della «potenzialità poetica della lingua comune»¹⁹. A conservare il "ritmo" (la «prosa ritmata») sarà lo studio sulla lingua e sul linguaggio, il «motore nel corpo della linea-lingua»:

La poesia qualunque sia il modo in cui si travesta e si presenti, finisce sempre per presentarsi come una sovra-lingua, come una pratica sovradeterminata dalla sublimazione estetizzante, dalla preziosità formale (talvolta truccata da minimalista). Occorre dunque, se si vuole esplorare, proseguire in questo cantiere, spostarsi, condurre un'indagine sugli usi contemporanei e *ordinari* della lingua (ordinario è espressione usata da Flaubert e da Perec) investigare, diventare detective, grammatico²⁰.

¹³ J. M. GLEIZE, *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, cit., p. 16.

¹⁴ A. INGLESE, *Per una poesia irricognoscibile*, «Alfabeta 2», 32, settembre-ottobre 2013, p. 23.

¹⁵ L. LENZINI, *Come una pioggia obliqua d'estate. Note di lettura su tre autori in prosa*, «L'Ulisse», 17, 2014, pp. 113-114.

¹⁶ J. M. GLEIZE, *Opacità critica*, traduzione italiana di M. Zaffarano, «GAMMM», maggio 2014.

¹⁷ ID., *Introduzione a Nioque de l'avant-printemps*, cit., pp. 13-15.

¹⁸ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 203.

¹⁹ J. M. GLEIZE, *La scelta delle prose*, «L'Ulisse», 13, 2012, p. 269.

²⁰ *Ibid.*

La novità che allontana in modo netto gli autori di ricerca da certi risultati del passato è il rifiuto di quello che uno dei protagonisti di questa tendenza, Gherardo Bortolotti (sulla scia di Christophe Hanna), ha definito «paradigma formalista». In parole povere: «se lo scrittore avanguardista agisce *direttamente* sulle parole, sul linguaggio, sulla materialità dell'espressione, lo scrittore di ricerca lavora su un simulacro, una realtà seconda. Il suo non è un intervento immediato (il gioco delle parole), frontale, bensì obliquo, concettuale»²¹. Riporto qui quattro testi di Bortolotti, non consequenziali, selezionati tra quelli pubblicati all'interno dell'antologia.

39. seduti in cucina, come esponenti dell'opinione pubblica.

142. le grandi infrastrutture continentali, gli oleodotti, i gasdotti, i cavi telefonici che attraversano l'atlantico e rimangono nascosti alle tue opinioni.

175. imprigionato in una rete di rapporti umani in atto, rapporti di produzione, strategie militari che prevedono l'invasione della siria, dell'iran.

417. brulichiamo a milioni lungo le curve meridiane del globo, stanziati sulle piane delle sue placche tettoniche, sulle sue catene montuose, lungo le linee spezzate delle coste dei suoi oceani, dove modifichiamo i paesaggi in cui stiamo insieme per la vita e per la morte e da cui deriviamo successive stagioni di segni, che ci danno ragione delle nascite e delle estinzioni, e ne percorriamo la superficie, come centinaia di gocce di pioggia lungo un parabrezza che colano, gonfiando i rivoli delle proprie discese, nella figurazione delle sbarre di una cella, oltre la quale sta rinchiuso il mondo, in cui fissiamo lo sguardo cercando di intravedere dove finiscono le foreste di grate, di inferriate, e dove inizia lo stato delle cose²².

Il soggetto in questi testi ha una presenza più o meno marcata, ma non esercita più la sua tradizionale «funzione regolatrice o coordinatrice, delle percezioni e delle cognizioni»²³. È ciò che Cortellessa definisce «soggettività neutra»²⁴. Superata la dicotomia novecentesca fra un io «ridotto», tendenzialmente annullato, e un soggetto restaurato, sino al suo trionfo narcisistico, la questione del soggetto e dell'esperienza viene risolta trasversalmente. Ecco che la prosa di Bortolotti ci appare, come suggeriva Gleize, spazio d'archivio e osservazione, dove ci si sgancia dal voler *dire qualcosa* e si approda all'esperienza pura, e dove il lirico viene immediatamente disinnescato grazie all'uso e l'elenco di elementi anche 'banali'. Ma non solo. Bortolotti individua non tanto dei temi, quanto piuttosto degli angoli di mondo, e li tratta attraverso il suo stile (pseudo)narrativo, dove quasi non si avverte la voce di chi scrive, utilizzando un linguaggio reificato che assume improvvisamente e sorprendentemente un valore testimoniale. Sono testi persino commoventi, in qualche modo; una commozione mai detta né esibita, distante, nascosta nell'architettura urbana trans-continentale, ma

²¹ P. GIOVANNETTI, *La voce che si (an)nega. Percorsi della poesia italiana duemillesca*, «L'Ulisse», 17, 2014, pp. 8-9.

²² G. BORTOLOTTI, *Bgmole e altri incartamenti*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 49; 57; 59; 62.

²³ A. CORTELLESSA, *Per riconoscerla: tre connotati*, «Alfabeta 2», 32, settembre-ottobre 2013, p. 24.

²⁴ *Ibid.*

ancora necessaria alla sopravvivenza.

I testi di Alessandro Broggi presenti in *Prosa in prosa* insistono sugli aspetti della distanza, la precarietà, il trascurabile scambio comunicativo, l'azione quotidiana, l'ogni-luogo. Si esplorano «le forzature più radicali, i modi anche più astratti, “concettuali” di dar forma alle parole, nella piena consapevolezza che queste si distingueranno pochissimo dalle parole comuni, dalle sciocchezze e dagli eroismi verbali»²⁵. Cosa accade alle parole stanche della nostra quotidianità quando vengono «installate in contesti incongrui, in dispositivi di senso che afferiscono ai modi dell'arte e della musica?»²⁶. Ne abbiamo un esempio nei testi II e III della sezione *Ipotesi*, e nel testo II della sezione *Vademecum*:

II. Non è poi così difficile ripetere le cose. A. fa sul serio quello che dice e quello che fa, finge di scherzare e vive la sua vita (a sentire lei indifferentemente), e ci riesce al cento per cento Scambiamo i saluti, nient'altro. (*Ipotesi*)

III. Lucidamente aver continuato. Esterno giorno. La trovo che passeggia... lei piace, succede: sa cosa penso. La sua posizione non ha scopi immediati, altrimenti un'esperienza. Un'ipotesi (nel frattempo ha continuato a camminare...) (*Ipotesi*)

II.

Ancora episodi eclatanti, da tenere in considerazione (atto quarto). Lei gioca di fantasia, «Importa» dice lui – provano anche piacere (atto quinto). Si rivestono²⁷. (*Vademecum*)

Se pensiamo alla poesia come a un «discorso triangolato»²⁸, e cioè a un dialogo tra il poeta, il lettore e l'io (dell'uno o dell'altro), i testi di Broggi che abbiamo appena visto si presentano come una triangolazione particolare, nella quale ci viene richiesto non solo uno sforzo intellettuale, ma un agire, una qualche specie di accensione interpretativa. Stiamo leggendo qualcosa infatti che può essere visto come una parte di una sceneggiatura («atto quarto»), il trattamento teatrale o cinematografico del testo («Esterno giorno»), e ciò che forse è la raccomandazione per il movimento di macchina che doveva accompagnare il/la protagonista: «(nel frattempo ha continuato a camminare...)». Il testo poetico espone un'estetica 'misera' e un linguaggio fraintendibile, sovrapposti però a un modello esplicito di narrazione scenica, e finisce per palesarsi come testo installativo agli occhi del lettore, che ne diventa al tempo stesso spettatore ed esecutore. In Broggi, come negli altri autori di *Prosa in prosa*, è presente quella che Deleuze definisce come «lingua I»: «atomica, disgiuntiva, triturata, nella quale l'enumerazione sostituisce le proposizioni e le relazioni combinatorie, le relazioni sintattiche: una lingua dei nomi»²⁹. Qui troviamo espresse le doti della

²⁵ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, cit., p. 43.

²⁶ ID., *La voce che si (an)nega. Percorsi della poesia italiana duemillesca*, cit., p. 9.

²⁷ A. BROGGI, *Antologia*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 75-77.

²⁸ Cfr. P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, cit., p. 20.

²⁹ Cfr. ID., *Introduzione a Prosa in prosa*, cit., p. 11.

brevitas, dell'ellissi, della sineddoche, i non detti della cinematografia, il senso che si costruisce attraverso il montaggio. È una lingua che questi autori studiano, ricuciono, preparano, e che una volta rimontata suggerisce da sé misteriose cadenze e nuove metriche. Per chi pratica prosa in prosa la lingua deve essere messa nelle condizioni di agire, la sua autonomia ci conduce alla riduzione, all'ammutolire davanti al troppo suono, al troppo "chiacchiericcio" che occupa il mondo della post-realtà.

Ci troviamo davanti a dispositivi stratificati, che necessitano di un certo grado d'attenzione. Il lettore, l'osservatore, l'ascoltatore di questa poesia deve cercare di attrezzarsi di una consapevolezza "installativa". Deve "guardare" l'opera, prima di leggerla. Deve innescare «un *frame* cognitivo carico di ironia, dove *ironia* significa un "capire diversamente", un guardare in più direzioni contemporaneamente»³⁰. La refrattarietà del testo a rendersi subito disponibile, il suo essere insieme chiaro ed enigmatico, la sua opacità, il fare resistenza a chi legge/osserva/ascolta, costringe a riadattarsi, a rinegoziare le proprie aspettative.

Marco Giovenale riconduce il proprio interesse per la scrittura alla creazione di oggetti estetici³¹. Si legga il testo intitolato *Se tutti lo canticchiano è giusto*:

serie di equivalenze = è molto tardi nella mattina = non possono essere prese quelle decisioni che comportano una serie di equivalenze su cui non si ha un controllo diretto = gli animali feroci vanno tutti copiati dagli albi = se tutti lo canticchiano è giusto = un borotalco pavimentante = sarà perché distribuisce le forze³².

Può colpire l'enfasi con cui è perseguita la «frammentazione schizofrenica» (il concetto è solitamente applicato all'opera di John Ashbery), interamente fondata sulla manipolazione delle unità logiche del discorso; ma gli slogamenti del *New Sentence* (nati non a caso in lingua inglese, che ha una metrica costitutivamente molto difficile da eludere), servono anche a introdurre un ritmo diverso da quello spontaneo, ad annullare ogni forma di ingenuità espressiva. Un altro testo di Giovenale recita:

0,33 secondi

ciclicità dell'anno. con l'augurio che l'anno nuovo sia questo e questo come si usa e il disegno si fa più ambizioso. mi fece pensare e riflettere parecchio.

bravissimo che vivi a barcellona, hai studiato in svezia, ti chiami lavinia, stai a bologna, perdi la memoria, sei la nipote più grande, sei felice, sei infelice, sei luisa sanfelice, hai dosato l'impatto dei farmaci, riesci sempre a cavartela, ne combini di cotte e di crude, vedi il film per non perdere lo spazio, in effetti non perdi per questo il contatto con la realtà³³.

³⁰ ID., *La voce che si (an)nega. Percorsi della poesia italiana duemillesca*, cit., pp. 8-9.

³¹ M. GIOVENALE, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, p. 177.

³² ID., *Giornale del viaggio in Italia*, in *Prosa in prosa*, cit., p. 108.

³³ Ivi, p. 103.

Una scrittura, anche questa di natura installativa, che volutamente non basta a sé stessa, che rinvia a modalità espressivo-ricettive differenti. Il titolo spinge subito verso l'operazione che si compie, la misurazione cronometrica del pensiero, dell'accumulo di associazioni. Esiste una certa struttura narrativa, o il rimando ad una qualche struttura narrativa confusa, incoerente, dove si racconta forse di una storia di disagio, dove si scorge l'ironia, ma il tutto è recepito dal lettore come in diretta, come se in qualche modo vedessimo in azione le sinapsi dell'autore che si accendono al passaggio dell'informazione.

Le prose di Inglese sono anch'esse irriducibili a una pratica della scrittura in senso tradizionale: nelle sue opere è in gioco la letteratura stessa, vissuta dallo scrittore come qualcosa di mai dato, da raggiungere. La stessa prosa, scrive Inglese, «non è un genere, ma una zona d'affluenza dai vari generi. Dipende da quale versante ci si posiziona, e che cosa ci si vuol far affluire»³⁴. Fondamentali saranno per lui alcuni scritti di Perec (*Specie di spazi*) e la nozione di «infraordinario». I *Prati*, questo è il titolo della sezione di *Prosa in prosa* firmata dall'autore, ormai parigino d'adozione, possono sembrare veri e propri micro-racconti, *short short-stories*, solo a un primo sguardo vicini ai *Sillabari* di Parise, a *Centuria* di Manganelli, a quanto ha prodotto e produce Tiziano Rossi nel campo della prosa italiana contemporanea.

Inglese si interessa a un ritmo che possa ricalcare il flusso dell'oralità, con l'apertura all'idiozia e al banale, sia in termini sintattici che lessicali e tematici, come avviene in certe prose di Beckett. Sentenze e *agudezas* inutili, reperti dell'idiozia, gesti proverbiali che si fanno subito grotteschi, stereotipi commerciali, scarti dementi dentro la norma, ci ricordano la miseria dei nostri tic linguistici, di tutte le altre cose «accanite minute»³⁵. Le prose di Inglese non sfociano mai in una generica e sterile protesta contro il mondo, ma nella loro misura matematica hanno qualcosa di inquietante: chi pretende di scrivere «in nome o a difesa della nostra *umanità* si muove nel cerchio rassicurante di ciò che dà *senso* e corrisponde alle figure conosciute dell'umano, senso e figure ogni giorno smentite dal volto disumano della storia»³⁶. A leggere le sue prose si ha sempre la sensazione di aver dimenticato qualcosa che pure è presente, ancora lì sottopelle. Qualcosa dal testo bisbiglia e non si sente, si innescano nel lettore strani e impensabili sentimenti, il loro svolgimento è chiaro, la loro lingua è nitida ma è pure composta da «strati indocili e irregolari»³⁷.

Si trascrive qui un testo intitolato *Prato n° 23 (individuo con paese)* – si noti la natura pittorica del titolo:

[...] Alcune cose ci mettono tempo ad andare a posto, altre sono molto chiare, ma di un chiarore

³⁴ A. INGLESE, «L'Ulisse», 13, aprile 2010, p. 180.

³⁵ J. M. GLEIZE, *La scelta delle prose*, cit., p. 269.

³⁶ A. INGLESE, *Per una poesia irricognoscibile*, cit., p. 23.

³⁷ L. LENZINI, *Come una pioggia obliqua d'estate. Note di lettura su tre autori in prosa*, cit., p. 117.

abbagliante. Camminare per strada è una di quelle cose che non prestano il fianco a ripensamenti, indugi, inquietudini. Chi è indagato, è sereno. Bisogna conquistare la serenità dell'indagato. Dicono che ci sarà più verde in questa città. Tutti questi cantieri annunciano una piccola rivoluzione verde. Se così è, le cose andranno nel verso giusto. Io ho solo bisogno di camminare il più a lungo possibile attraverso un prato. Se c'è il sole la gente più audace e giovane se ne sta distesa. Camminare in un prato, neppure troppo grande, è anche più rasserenante che camminare per la strada. Facendo l'annegato nel proprio paese la gente che si ammazza per strada non è più qualcosa da mettere a posto. Riannodare e tagliare corto con S e con G, mi permette di avere una vita privata degna di questo nome, con episodi ridicoli e inconfessabili. Se ci sarà più verde, una nuova città giardino, secondo le parole del sindaco sereno ed indagato, io potrò camminare senza soluzione di continuità sull'erba, con la speranza di incrociare sagome di giovani audaci distesi per terra. Magari, camminando nella nuova città verde, riesco anche a battere le mani, furtivamente, e a pensare di migliorare il mio lavoro (o illudermi di migliorarlo)³⁸.

Analizzando un altro testo dell'antologia, *Prato n° 3 puntasecca*³⁹, Giovannetti fa notare il riferimento nel titolo ad una tecnica di incisione, e così prosegue:

[...] l'impressione è che la sintassi di un testo simile generi se stessa [...] Non c'è una vera gerarchia sintattica, e sembra che la pagina si ramifichi in modo leggermente meccanico, data un'idea di partenza [...] Ci stiamo confrontando, qui, con una descrizione e con un ragionamento che si avvolgono su se stessi: come se venisse inseguito un significato che sempre sfugge ma che al tempo stesso sembra non avere importanza. Il Prato allora sarebbe il pretesto per la costruzione di una macchina ragionante vuota. La letteralità si manifesterebbe come il procedere automatico di un discorso che, pur impegnandosi in una costruzione ambiziosa, finisce per esprimere il minimo semantico indispensabile⁴⁰.

Per Inglese la concentrazione sul dato materiale e oggettivo non implica la «riproposizione di qualche caricaturale azzeramento del soggetto»⁴¹. Il soggetto, infatti, è ciò che ogni volta, seppure in modo incompiuto e provvisorio, tenta di comporre il paesaggio di cui fa parte. È una sorta di agente rivelatore che con cura lascia emergere l'interdetto o l'inaudito, quanto le narrazioni individuali e collettive della società contemporanea lasciano nell'ombra, una «sorta di universo residuale, estraneo ai piani ordinari di soddisfacimento o sfruttamento dell'esistente»⁴².

Le sue prose sono «nuovi dossier sul mondo in cui siamo immersi, e che non vogliamo veramente conoscere»⁴³. Forse, a dieci anni di distanza dalla pubblicazione del volume edito da Le Lettere, è questa la definizione migliore per stringere in una formula la natura e l'attualità non solo dei testi di Inglese, ma delle prose in prosa e più in generale della migliore scrittura di ricerca contemporanea in Italia.

³⁸ A. INGLESE, *Prati*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 22-23.

³⁹ *Ivi*, p.21.

⁴⁰ P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, cit., p. 91.

⁴¹ A. INGLESE, *Per una poesia irricognoscibile*, cit., p.23.

⁴² *Ibid.*

⁴³ L. LENZINI, *Come una pioggia obliqua d'estate. Note di lettura su tre autori in prosa*, cit., p. 117.

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

CAROLINA TUNDO

«UNA FIERA MALINCONICA E SUPERBA».

FIGURAZIONI DEL MITOLOGEMA LUNARE NEL *DIARIO ROMANO* DI VITTORIO
BODINI: ANALISI QUALI-QUANTITATIVA

Oggetto di indagine di questo contributo è un diario inedito di Vittorio Bodini, tenuto dallo scrittore dal settembre 1944 al maggio 1946 – anni del periodo di permanenza a Roma –, poi ripreso in mano nell'aprile 1951, quando egli era ormai tornato a Lecce, dopo la fondamentale esperienza spagnola¹.

Trattandosi di un manoscritto anepigrafo, si è scelto di identificarlo con il titolo di *Diario romano*, in virtù del fatto che le annotazioni di carattere prettamente diaristico sono relative proprio al periodo capitolino (1944-1946); diversamente, nelle pagine relative alle giornate leccesi (in tutto otto), pur continuando a riportare in calce la data, l'autore non affida più al diario appunti di vita quotidiana, bensì gli abbozzi di alcune poesie: figurano infatti le stesure di tre componimenti inediti, a cui si affiancano quelle (che potrebbero essere le prime) di alcune liriche che verranno pubblicate nel 1952, all'interno della raccolta *La luna dei Borboni* – si tratta di *Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze*, *La luna dei Borboni* e *Cocumola*.

Dal punto di vista contenutistico, il diario, oltre a custodire reperti di vita privata dello scrittore, è testimonianza della tendenza di Bodini a “deviare” da un resoconto dei giorni esclusivamente autobiografico, come dimostra la presenza, incastonata nel narrato del quotidiano, di abbozzi di poesie e di scenette per film, digressioni metalinguistiche, inserti di scrittura a carattere saggistico – incluse numerose riflessioni letterarie e politiche, considerazioni filosofiche e citazioni

¹ Il materiale è depositato nell'Archivio Vittorio Bodini, presso la Biblioteca Interfacoltà dell'Università del Salento. Acquisito dall'Università nel 1987, e successivamente ordinato e inventariato dal personale dell'Archivio Centrale dello Stato, il Fondo Bodini comprende un ricco carteggio e un elevato numero di testi poetici e letterari (manoscritti o dattiloscritti), insieme al materiale a stampa. Questa vasta documentazione copre un arco temporale che va dal 1932 al 1970, ed è testimonianza del lungo e inquieto percorso intellettuale di Bodini, nonché delle sue tante anime di «scrittore, poeta, critico letterario, ispanista» (cfr. M. SERIO, D. VALLI, *Premessa*, in ARCHIVIO CENTRALE DELLO STATO, *Archivio Vittorio Bodini, Inventario*, a cura di P. Cagiano De Azevedo, M. Martelli e R. Notarianni, Roma, 1992, p. 10). Il Fondo è stato inventariato sulla base di uno schema di ordinamento applicato alla documentazione dallo stesso Bodini, con le varie serie già individuate e organizzate. La serie intitolata *Prosa Invenzione* riunisce tutti gli scritti originali, siano essi racconti, articoli di giornale, soggetti per film o romanzi; le carte erano state raggruppate da Bodini per tema: «Tema salentino», «Tema fiorentino», «Tema spagnolo» e «Tema vario» – denominazioni che sono state mantenute al momento dell'inventariazione, e che identificano attualmente i fascicoli in cui è organizzata la serie. Il fascicolo «Tema vario», come si intuisce dal titolo assegnatogli, comprende testi in prosa di diverso genere, cronologicamente riconducibili agli anni 1944-1970: a questo fascicolo appartiene anche il diario inedito che ci si accinge a esaminare in questa sede.

più o meno esibite². Non solo: gli anni romani rappresentano un terreno fertile per la futura attività letteraria di Bodini; compaiono proprio in questo lasso di tempo, infatti, alcuni pilastri dell'immaginario simbolico dello scrittore, destinati a perdurare nelle diverse raccolte poetiche da lui pubblicate, nonché in alcune sue prose e racconti brevi. Un innesto che ci sembra particolarmente significativo è quello del mitologema lunare, a cui il diario rimanda disseminando richiami e/o allusioni.³ Muovendo le mosse proprio da tale osservazione, nelle pagine seguenti si tenterà di ripercorrere i vari stadi evolutivi di tale oggetto-simbolo – la luna, appunto: partendo dall'analisi delle rappresentazioni che di esso si rintracciano nel diario, si cercherà di individuare i collegamenti esistenti tra il periodo romano e i momenti successivi della poetica dello scrittore, evidenziando affinità e differenze nell'allestimento figurale di questa icona così marcatamente bodiniana. A riprova di ciò, basti pensare che ben due titoli su tre delle raccolte pubblicate da Bodini in vita contengono la parola «luna» (*La luna dei Borboni* e *Dopo la luna*; senza contare la raccolta complessiva del 1962, intitolata *La luna dei Borboni e altre poesie*), e dichiarano una ben precisa linea di poetica, imperniata proprio sulla valenza simbolica del corpo celeste.

A proposito del metodo di indagine a cui si è fatto ricorso, è bene esplicitare che ci si è avvalsi di un tipo di analisi quali-quantitativa: alla lettura diretta delle pagine inedite e alla loro analisi testuale, dunque, si è affiancato l'utilizzo di nuovi e aggiornati strumenti per l'analisi digitale dei testi. Tra questi figura *T-LAB*, un ambiente software per il text mining e l'analisi del contenuto, in grado di realizzare in maniera automatica diversi tipi di analisi dei testi (tra le funzioni principali si menzionano: Analisi delle co-occorrenze, Analisi tematiche e comparative)⁴. A *T-LAB*, si è scelto inoltre di abbinare *Read-it*, uno strumento che consente di stabilire la leggibilità di un testo, individuando tratti e luoghi di maggiore complessità sintattico-lessicale⁵. I risultati delle differenti

² A tal proposito, alla pagina del 13 aprile 1945, compare un riferimento (erudito, come segnala lo stesso Bodini) alle *Operette morali* di Leopardi, in cui è compreso il *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*. Nell'incipit del testo leopardiano, il folletto si rivolge allo gnomo chiamandolo «figliuolo di Sabazio» (appellativo, quest'ultimo, di una divinità traco-frigia della vegetazione – e, più precisamente, dell'orzo e del grano). Il suo culto era di tipo orgiastico, affine a quello di Dioniso.

³ Per un approfondito studio relativo all'attività letteraria di Vittorio Bodini prima del 1952, anno di pubblicazione della *Luna dei Borboni*, si rimanda a A.L. GIANNONE, *Bodini prima della luna*, Lecce, Milella, 1982.

⁴ L'utilizzo di *T-LAB* prevede una serie di fasi: 1) la preparazione del *corpus*, che riguarda la trasformazione dei testi da analizzare in un file che può essere elaborato dal software; 2) l'importazione del *corpus*, che consiste nella trasformazione del *corpus* in un insieme di tabelle integrate nel database *T-LAB*; 3) l'uso degli strumenti lessico, finalizzato a verificare il corretto riconoscimento delle unità lessicali, nonché a personalizzare la loro classificazione, modificando le scelte automatiche fatte da *T-LAB*; 4) la selezione delle parole-chiave, ovvero la costruzione di una o più liste di unità lessicali, sulla base delle quali ottenere le tabelle-dati da analizzare; 5) l'uso degli strumenti d'analisi, fase durante la quale vengono prodotti *output* (tabelle e grafici, rappresentativi di relazioni significative tra le unità di analisi); 6) interpretazione degli *output*. *T-LAB* dispone di numerosi strumenti per diversi tipi di analisi: Analisi delle co-occorrenze, Analisi comparative e Analisi tematiche, utili rispettivamente a indagare le relazioni di co-occorrenza tra unità lessicali; a individuare somiglianze e differenze tra sottoinsiemi del *corpus*; a realizzare raggruppamenti di parole (e/o documenti) in termini di *cluster* tematici (ovvero gruppi di elementi caratterizzati da due proprietà: massima somiglianza tra gli oggetti che costituiscono il gruppo, e massima differenza tra gruppi).

⁵ *Read-it* è un *readability assessment tool* (strumento di valutazione della leggibilità di un testo), sviluppato dall'ItaliaNLP Lab (Italian Natural Language Processing Lab) dell'Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio

analisi (*output*), ottenuti attraverso l'uso di entrambi i software, saranno in questa sede chiariti e commentati, anche mediante l'ausilio di immagini esplicative.

Il *corpus* analizzato coincide con alcune porzioni di testo selezionate dal *Diario*, nelle quali viene citato il lemma «luna»: sebbene relativamente esiguo, il *corpus* prescelto ha consentito un esame dettagliato e affidabile da parte di *T-LAB* e *Read-it*. Da *T-LAB* sono stati estratti, nell'ambito dell'Analisi delle co-occorrenze, *output* relativi alle associazioni di parole (in termini di combinazione e similarità tra i lemmi presenti), e alla Co-word analysis (in particolare, all'analisi fattoriale delle corrispondenze)⁶. Da *Read-it*, invece, sono stati ricavati due tipi di analisi: quella definita come Analisi globale della leggibilità di un testo, e la cosiddetta Proiezione della leggibilità sul testo⁷. All'analisi quantitativa del *corpus* in esame è dedicato il primo paragrafo di questo contributo.

Dopo aver ottenuto gli *output* dei due software – all'insegna, come si può intuire, di una 'fredda' obiettività numerico-statistica –, si è proceduto all'analisi qualitativa del *corpus*,

Zampolli" del CNR di Pisa (ILC-CNR). Basandosi su parametri linguistici complessi – che fino ad ora sembravano essere inattuabili, se non attraverso un minuzioso lavoro manuale –, il software è in grado di identificare le porzioni di testo di difficile comprensione, in termini sia di lessico che di sintassi. Il programma testa il livello di complessità del *corpus* importato dall'utilizzatore, facendo riferimento a due *corpora*, rispettivamente rappresentativi di testi difficili e semplici: il *corpus* di «La Repubblica» e quello di «Due Parole», un periodico «destinato a lettori caratterizzati da un basso livello di scolarizzazione e/o da lievi disagi linguistico-cognitivi» (cfr. ILC-CNR, *Documentazione Demo online*, p. 4).

⁶ Nell'ambito dell'Analisi delle co-occorrenze, riveste un ruolo di primo piano per il nostro lavoro lo strumento di *T-LAB* che permette di individuare le associazioni esistenti tra le parole del *corpus*: esso, infatti, consente di verificare le relazioni di co-occorrenza e di similarità che intercorrono tra le parole del *corpus* selezionato. Dopo aver individuato una «parola-target» (che, nel caso del nostro studio, sarà «luna»), *T-LAB* fornisce automaticamente una lista di parole che risultano ad essa associate; la selezione delle parole associate è effettuata tramite il calcolo di un *Indice di Associazione* (o «di primo ordine»), oppure mediante un *Indice di somiglianza del secondo ordine*. Come spiega Franco Lancia nel *Manuale d'uso* di *T-LAB*, «Utilizzando alcuni concetti della linguistica strutturale, possiamo affermare che mentre gli indici del primo ordine rilevano fenomeni concernenti l'*asse sintagmatico* (combinazione e prossimità 'in praesentia', cioè parole "l'una accanto all'altra" in una specifica frase), gli indici del secondo ordine rivelano fenomeni concernenti l'*asse paradigmatico* (associazione e similarità 'in absentia', cioè relazioni di quasi-sinonimia tra due o più termini usati dallo stesso autore). In effetti, all'interno dei testi analizzati, le parole con una elevata similarità del secondo ordine sono spesso quasi-sinonimi», cfr. F. LANCIA, *T-LAB Plus 2020. Manuale d'uso*, p. 52, scaricabile dalla pagina web <https://www.tlab.it/download/#documents> (corsi nostri). Da qui provengono tutte le successive citazioni dal *Manuale* contenute nel presente contributo). Una volta interrogato, *T-LAB* elabora grafici e tabelle: nelle pagine seguenti, rispetto alle analisi delle co-occorrenze di primo e secondo ordine (che esprimono, rispettivamente, relazioni di associazione e similarità), sarà fornito un grafico del tipo «diagramma radiale». Nei diagrammi radiali, la parola-target (nel nostro caso, «luna») è posta al centro; gli altri lemmi sono distribuiti intorno ad essa, a una distanza proporzionale al grado di associazione. Le relazioni significative sono quindi del tipo uno-ad-uno, tra il lemma centrale e ciascuno degli altri. La *Co-word analysis*, invece, è una funzione di *T-LAB* che consente di ottenere ulteriori analisi sulle co-occorrenze tra le parole del *corpus*, ad esempio in termini di relazione tra *keywords* (parole-chiave), come è accaduto per il *corpus* qui esaminato. In particolare, nel caso del *Diario romano*, è stata realizzata l'Analisi fattoriale delle corrispondenze, che consente di osservare le relazioni di prossimità/distanza tra gli oggetti considerati, che corrispondono a rapporti di somiglianza/differenza tra di essi (nel nostro caso, gli oggetti sono le *keywords*). Per questo tipo di analisi, verrà fornito un grafico leggibile come una Mappa MDS (una tecnica di rappresentazione dei legami tra unità lessicali, che consente di interpretare sia le relazioni tra gli "oggetti" in termini di vicinanza/distanza, cioè somiglianza/differenza, sia le dimensioni delle "bolle" che organizzano lo spazio in cui essi sono rappresentati – un piano cartesiano –, le quali indicano la frequenza di apparizione dei diversi oggetti).

⁷ Con «Analisi globale della leggibilità», si intende il risultato dell'analisi sulla leggibilità, condotta in relazione all'intero documento importato in *Read-it*; la «Proiezione della leggibilità sul testo», invece, è una tipologia di analisi volta alla valutazione della leggibilità delle singole frasi del testo.

conducendo parallelamente un confronto in ottica intertestuale con parte della produzione di Bodini (in versi e in prosa) successiva al periodo romano. In particolare, tra i testi nei quali compare il lemma «luna», sono state selezionate le liriche incluse in *Dopo la luna*, raccolta poetica pubblicata dallo scrittore nel 1956, insieme a una campionatura delle poesie comprese nella *Luna* del 1952 e a tre brani in prosa. Di questo argomento ci occuperemo nel secondo paragrafo, all'interno del quale sarà riportata un'analisi, sempre in chiave intertestuale, della poesia *La luna dei Borboni*, redatta nel diario in forma di bozza, e risalente al 1951 – periodo durante il quale Bodini risiedeva a Lecce, dopo la permanenza a Madrid. Nella porzione “leccese” del diario, insieme alla bozza poc'anzi nominata, compaiono anche alcuni testi inediti: risultano trascritte tre poesie mai pubblicate, assenti anche nella selezione postuma degli inediti operata da Oreste Macrì⁸. Si tratta di *Mio dio, qui nominato*, *Un momento che passa fra le cose* e *Guardando un disegno astratto* (di quest'ultima sono presenti due stesure, pressoché identiche: cambia soltanto il titolo, che diventa *Guardando un disegno astrattista*)⁹. Ai testi mai pubblicati, vanno aggiunti i primi abbozzi di altre ben note poesie, poi pubblicate nel 1952, in seno alla raccolta *La luna dei Borboni: Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze* e *Cocumola*. Di tutti i componimenti, così come delle porzioni del *Diario* appartenenti al *corpus*, si riporta in APPENDICE una *Scheda di commento*, nella quale compare uno studio delle varianti, con l'obiettivo di fornire una visione filologicamente completa delle versioni accolte a testo in questa sede.

1. EURISTICA DELLA LUNA. ANALISI QUANTITATIVA DEL *DIARIO ROMANO* DI VITTORIO BODINI

Prima di addentrarci nell'analisi quantitativa delle sezioni del diario nelle quali è citato il lemma «luna», è opportuno riflettere sul periodo in cui l'intero testo è stato composto, collocandolo all'interno della parabola letteraria del suo autore. Bodini approda a Roma nel luglio 1944: l'estate di quell'anno risulta cruciale nel diagramma della sua progressiva evoluzione letteraria; segna, infatti, l'inizio di un periodo di apprendistato culturale, poetico e narrativo, caratterizzato da un'inversione di rotta rispetto al periodo ermetico degli anni Trenta. Nella metà degli anni Quaranta, la produzione di Bodini si intensifica, è vasta e diversificata, e ingloba testi creativi in versi e in prosa, articoli di critica letteraria e traduzioni. Le coordinate cronologiche rimandano dunque a un'«epoca fervida, che prelude al viaggio ispanico del 1946»¹⁰. Alla tendenza

⁸ Cfr. V. BODINI, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrì, Nardò (Lecce), Besa, 1997 (si tratta di una ristampa dell'edizione *Poesie (1939-1970)*, a cura di O. Macrì, Milano, Mondadori, 1972). Le poesie di Bodini citate in questo contributo provengono tutte da questa più recente edizione; i testi inediti – in vita e postumi – occupano un cospicuo intervallo di pagine del volume, che va da p. 159 a p. 307.

⁹ È bene precisare sin da ora che, non avendo l'autore assegnato *sua sponte* un titolo ai componimenti inediti, si è provveduto ad attribuirne uno in questa sede, al fine di facilitarne l'individuazione.

¹⁰ D. VALLI, *Vittorio Bodini*, in *Novecento. I contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*,

neorealistica, prevalente tra i suoi contemporanei, Bodini oppone una scrittura controcorrente, rifiutando di appiattirsi a «notaio» della realtà circostante, e optando invece per il recupero della memoria, per un «ritorno alle origini della letteratura, a una condizione soggettiva di [...] malinconia»¹¹. È in questo periodo che, come ha affermato Donato Valli, germogliano gli «oggetti della nuova poesia», insieme a una «simbologia popolare e primitiva»¹². Della creazione di questo nuovo universo simbolico il diario è testimonianza diretta, nonché semenzaio delle successive opere (principalmente poetiche, ma non si escludano le incursioni nella prosa); e in particolare, l’emblema lunare assume già alcuni caratteri delle future e ben più note configurazioni¹³.

a) *Analisi delle co-occorrenze con T-LAB*

Sottoponendo all’analisi di *T-LAB* il *corpus* selezionato (comprendente – come già anticipato – le porzioni di testo del diario in cui compare il lemma «luna», inclusa la bozza del componimento *La luna dei Borboni*), abbiamo ottenuto alcuni *output* significativi sul piano lessicale.

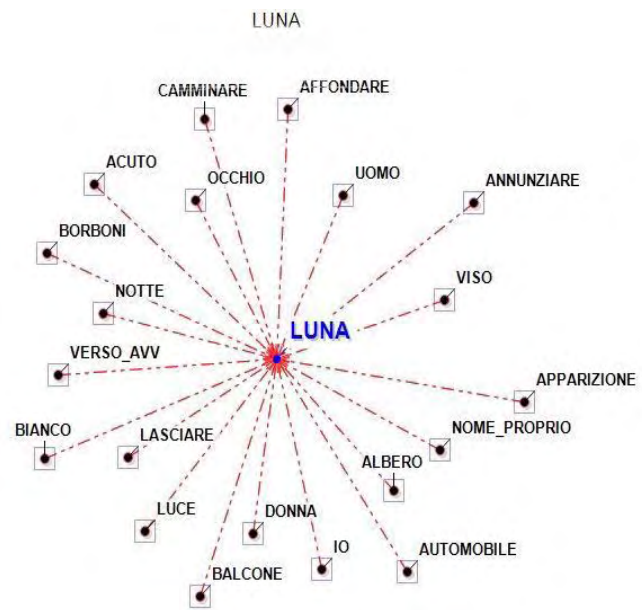


Figura 1 – Diagramma radiale delle co-occorrenze

Dall’analisi delle co-occorrenze, per esempio, è emerso che «luna» è spesso associata nel testo con alcune parole (aggettivi e sostantivi), ascrivibili al campo semantico della **flora naturale**. Tra questi, il lemma *albero* e i suoi derivati; si legge, infatti, nell’annotazione del 1° ottobre 1944 (la seconda del *Diario*): «La strada d’un viale *alberato* sotto la luna, il mantello d’una fiera malinconica e superba»; e ancora, alla pagina del 28 ottobre del 1944, subito dopo la menzione della luna: «Concerto. La verità di Saint-Saëns era di quelle che riempiono gli occhi di lagrime e scoloriscono i frutti sugli *alberi*. [...]»¹⁴. Ancora: *fiore*, declinato nella sua forma plurale, che

vol. IX, Milano, Marzorati, 1979, pp. 8553-8575: 8554.

¹¹ Ivi, p. 8555.

¹² Ivi, p. 8557.

¹³ Sulla prosa come «semenzaio» della poesia, si legga E. MONTALE, *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in «La Rassegna d’Italia», I, 1946: «[...] naturalmente il grande semenzaio d’ogni trovata poetica è nel campo della prosa». Sulla centralità delle prose di Bodini, si rinvia all’*Introduzione* di Antonio Lucio Giannone al volume V. BODINI, *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di A.L. Giannone, Nardò (Lecce), Besa, 2003, pp. 7-19.

¹⁴ Camille Saint-Saëns (1835-1921) fu un compositore, pianista e organista francese. La sua fama si diffuse anche oltre i confini di Francia, grazie alla stima che conquistò presso maestri come Franz von Liszt, Anton Rubinstein e Richard Wagner.

compare sempre nella pagina del 28 ottobre '44: «[...] Dopo non ci si sarebbe potuti guardare più con gli stessi occhi di prima, la luna avrebbe mandato suoni prolungati e funebri, e non più *fiori* alle finestre, non più domeniche, le carezze avrebbero fatto orrore». Infine, *fogliame*, alla pagina del 29 novembre 1944: «Quando penso al nostro viaggio verso i confini del reale, e tu sai che questo

LEMMA	BCOEFF	CE_B	CE_AB	CHI2	(p)
ALBERO	0,471	2	2	1,538	0,215
donna	0,471	2	2	1,538	0,215
lasciare	0,471	2	2	1,538	0,215
notte	0,471	2	2	1,538	0,215
occhio	0,471	2	2	1,538	0,215
UOMO	0,471	2	2	1,538	0,215
viso	0,471	2	2	1,538	0,215
NOME_PR	0,447	5	3	0,000	1,000
io	0,385	3	2	0,069	0,792
luce	0,385	3	2	0,069	0,792
VERSO_AVV	0,385	3	2	0,069	0,792
acuto	0,333	1	1	0,714	0,398
affondare	0,333	1	1	0,714	0,398
annunziare	0,333	1	1	0,714	0,398
apparizione	0,333	1	1	0,714	0,398
automobile	0,333	1	1	0,714	0,398
balcone	0,333	1	1	0,714	0,398
bianco	0,333	1	1	0,714	0,398
BORBONI	0,333	1	1	0,714	0,398
camminare	0,333	1	1	0,714	0,398
candela	0,333	1	1	0,714	0,398
carezza	0,333	1	1	0,714	0,398
cavallino	0,333	1	1	0,714	0,398
cavallo	0,333	1	1	0,714	0,398
cinematogr	0,333	1	1	0,714	0,398
colonna	0,333	1	1	0,714	0,398
compassioni	0,333	1	1	0,714	0,398
CONCERTO	0,333	1	1	0,714	0,398
CONGRES	0,333	1	1	0,714	0,398
cornuto	0,333	1	1	0,714	0,398
correre	0,333	1	1	0,714	0,398
corruzione	0,333	1	1	0,714	0,398
CREDERE	0,333	1	1	0,714	0,398
crescere	0,333	1	1	0,714	0,398
dipendere	0,333	1	1	0,714	0,398
disumano	0,333	1	1	0,714	0,398
dito	0,333	1	1	0,714	0,398
DOMANDA	0,333	1	1	0,714	0,398
duomo	0,333	1	1	0,714	0,398
fantasma	0,333	1	1	0,714	0,398
faro	0,333	1	1	0,714	0,398
FIERA	0,333	1	1	0,714	0,398
finestra	0,333	1	1	0,714	0,398
finire	0,333	1	1	0,714	0,398
fiore	0,333	1	1	0,714	0,398
Firenze	0,333	1	1	0,714	0,398
FOGLIAME	0,333	1	1	0,714	0,398
Forlì	0,333	1	1	0,714	0,398
formare	0,333	1	1	0,714	0,398
FRUTTO	0,333	1	1	0,714	0,398

significa la razione del pane, la crudeltà dei corpi nudi contro lo specchio o dei sentimenti contro le parole e il denaro contato: tutte cose di cui se io ti lascio un istante tu tremi e affondi il viso sgomento nel *fogliame* di via Lancisi, riportando con ingenua mistificazione sul giallo lucente magari un raggio di luna [...]»¹⁵.

Altrettanto significativa è l'associazione di «luna» con alcuni termini che rimandano al dominio semantico dell'**antropomorfismo**; tra questi, *occhi* (che compare per ben due volte nella già riportata pagina del 28 ottobre 1944), *uomo*, nelle sue flessioni al singolare, prima, e poi al plurale, rispettivamente alle pagine del 22 e del 28 ottobre 1944: «La luna mette tutti i suoi nastri, un *uomo* fa scorrere la luce d'una lampadina tascabile sugli annunci murali dei cinematografi»; si veda ancora: «La verità di Saint-Saëns era di quelle che riempiono gli occhi di lacrime e scoloriscono i frutti sugli alberi. *Uomini* gli correvano incontro, donne lo supplicavano di non dirla»; inoltre, *dita*, che compare sempre alla pagina del 28 ottobre: «La luna è molliccia come la scolatura d'una

candela. [...] Credo che a toccarla vi lascerei l'impronta delle *dita*»; infine, *viso*, che si rintraccia sia nella già citata pagina del 29 novembre 1944 («[...] tu tremi e affondi il *viso* sgomento nel *fogliame* di via Lancisi, riportando con ingenua mistificazione sul giallo lucente magari un raggio di luna»);

Figura 2 – Tabella delle associazioni

ma anche nell'abbozzo della poesia *La luna dei Borboni*: «La luna dei Borboni col suo *viso* sfregiato».

Ci sembrano rilevanti, inoltre, alcuni sostantivi che co-occorrono con «luna», e che appartengono al dominio lessicale della **luminosità**, intesa sia *in praesentia* sia *in absentia*; tra questi: *candela* (cfr. *supra*, 28 ottobre 1944), *luce* (22 ottobre 1944); «[...] A mia domanda se c'era la luna, risponde di sì. Gli scazzamurrieddhi sono infatti una sorta di malattia della luna:

¹⁵ Si confronti, a proposito del termine *fogliame*, l'immagine del «fogliame di corvi» della poesia *Possibile che polverose cicogne*, pubblicata nella *Luna dei Borboni* del 1952 (ora in V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 95).

concrecenze formate dalla corruzione della sua *luce*», 13 aprile 1945); *faro e sera* : «[...] quando penso al nostro viaggio verso i confini del reale, è sempre *sera*, io ti prendo per mano e andiamo insieme senza parole, da una delle cinque o sei vie che vi sboccano, verso piazza Salerno, verso il bianco disumano del suo monumento (c'è sempre qualche *faro* di automobile)», 29 novembre 1944; *notte*: «Una *notte* a Firenze eravamo i tre: Lauricella, Cavallina ed io; più la luna», 20 febbraio 1945; «[...] mi ha subito parlato di Macrì, e di una *notte* ai piedi del Duomo di Parma [...]. A mia domanda se c'era la luna, risponde di sì», 14 aprile 1945.

Indubbiamente significativa è la co-occorrenza di «luna» e «donna».

Sebbene infatti, nel *corpus* selezionato, la parola sia sintagmaticamente legata a «luna» soltanto una volta, essa riporta un elevato indice di associazione (cfr. il *Diagramma radiale delle co-occorrenze* e la *Tabella delle associazioni*, riportati alle *Figure 1 e 2*). Inoltre, sfruttando la tipologia di analisi focalizzata sulle cosiddette “similarità di secondo ordine”, che mira a rintracciare la somiglianza tra parole basandosi sull'uso che di esse fa un autore¹⁶, è emerso che «luna» istituisce con «donna» un rapporto che potremmo definire di “sinonimia” (cfr. il *Diagramma delle associazioni* in *Figura 3*).

Sempre dal diagramma delle associazioni di secondo ordine, poi, si può notare la somiglianza di «luna» con alcuni avverbi che indicano **movimento**, come *incontro* e *verso* (identificati nel grafico con l'abbreviazione «_AVV», da noi inserita in fase di lemmatizzazione del *corpus*). Ad azioni di moto sono inoltre legati, sul piano sintagmatico (e quindi in termini di co-occorrenza *in praesentia*), alcuni verbi, come *camminare* («Un cavallo sorcigno / *camminerà* a ritroso sulla pianura»); *correre* e suoi composti («Uomini gli *correivano* incontro», e «[...] evitare gli effetti di funesta dolcezza che la folla *accorreva* a scongiurare», 28 ottobre 1944); *crescere*, sempre alla pagina del 28 ottobre 1944: «L'impazienza, la necessità di finire il discorso *crescevano*

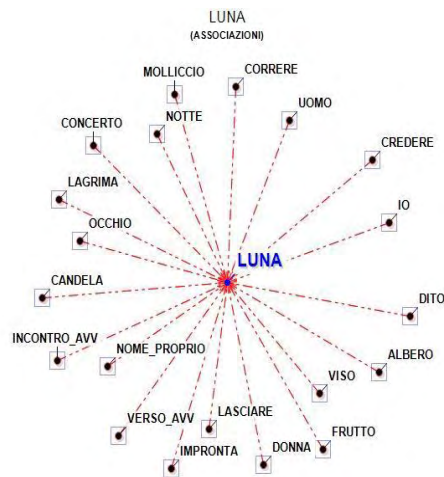


Figura 3 – Diagramma delle associazioni (secondo ordine)

¹⁶ Cfr. quanto riportato sul manuale d'uso di *T-LAB*: «Tanto per fare un esempio, nell'analisi di *Pinocchio* del primo ordine, il termine “fata” risulta prevalentemente associato (vedi co-occorrenze) con “buona” e “capelli turchini”; diversamente, nell'analisi del secondo ordine, il termine che risulta più simile a “fata” è “mamma”, anche se le co-occorrenze tra questi due termini (“fata” e “mamma”) sono – all'interno della fiaba di Collodi – pressoché irrilevanti (cioè solo 3)», F. LANCIA, *T-LAB Plus 2020*, cit., p. 54.

con la compassione». Il verbo *correre*, poi, è addirittura in rapporto di sinonimia con «luna», come risulta dalla *Figura 3*.

Per questi verbi, come osserva Alberto A. Sobrero nel suo saggio *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo (esplorazione)*¹⁷, in riferimento al *corpus* da lui esaminato¹⁸, i verbi di moto (come, ad esempio, *volare*) esprimono azioni di movimento solo in apparenza, perché, «estendendo l'analisi ai “dintorni” sintagmatici»¹⁹, risultava che «molto spesso, verbi di moto hanno come soggetto cose astratte o inanimate»,²⁰ o che, più genericamente, l'azione da essi espressa «sfuma nel simbolico»²¹. E in effetti, anche nel caso del nostro *corpus*, la musica composta da Saint-Saëns, ossimoricamente “funesta” e “dolce” come quella di un pifferaio magico, una sorta di canto delle sirene, attrae gli uomini; e subito dopo, iperbolicamente, le folle – che *corrono* e *accorrono* a chiederla con insistenza – supplicano di ascoltarla (azione resa attraverso il cultismo «scongiurare»). Anche il verbo *camminare*, nell'abbozzo della poesia *La luna dei Borboni*, è accompagnato dalla locuzione «a ritroso» e ha come soggetto un cavallo che, con una metafora che sfocia nella metonimia, simboleggia una condizione di arretratezza (culturale, economica), o comunque di immobilismo, tipicamente meridionale. Il verbo *crescere*, infine, rimanda, sì, a un movimento verticalizzato, ma con riferimento a una condizione di inquietudine interiore, espressa dai due sostantivi astratti, «impazienza» e «necessità», dai quali è retto.

Soffermandoci sul tema dell'astrattezza, nel *corpus* analizzato si rileva la presenza di alcuni sostantivi astratti che risultano co-occorrenti con «luna»; tra questi, due coppie risultano particolarmente significative: *apparizione* e *fantasma*, e *carezza* e *compassione*; ci sembra si tratti di due binomi antinomici: il primo, infatti, può essere inscritto nel campo semantico dell'epifania, e riflette il modello di una luna-divinità, che si manifesta al poeta in una sorta di rito ‘ierofanico’; il secondo, invece, rimanda all'idea di un astro benevolo, umano, che si dimostra sensibile e partecipe al destino dell'uomo (ipotesi confermata anche dagli aggettivi «superba» e «malinconica», attribuiti alla luna per tramite di un transito analogico dalla parola «fiera»).

Passiamo all'Analisi fattoriale delle corrispondenze, una delle tipologie di Co-word analysis offerte da *T-LAB*, per una panoramica della distribuzione lemma-tematica delle parole all'interno del *corpus* prescelto, visualizzabile nel diagramma di seguito riportato (*Figura 4*). Si osservi che, in

¹⁷ A.A. SOBRERO, *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo (esplorazione)*, in *Le terre di Carlo V. Studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macrì, E. Bonea, D. Valli, Galatina (Lecce), Congedo, 1984, pp. 231-249.

¹⁸ V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit..

¹⁹ A.A. SOBRERO, *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo...*, cit., p. 237. Il *corpus* esaminato da Sobrero comprendeva le poesie appartenenti alle sezioni *Dopo la luna* e *Via De Angelis*, incluse nel volume – curato da Macrì e poi più volte ristampato – *Tutte le poesie*.

²⁰ Osservazione che Sobrero riprende dal saggio di Donato Valli incluso in *Ommaggio a Bodini*, a cura di L. Mancino, Manduria (Taranto), Lacaïta, 1972, pp. 296-342: 334. Cfr. A.A. SOBRERO, *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo...*, cit., p. 238.

²¹ Ivi, p. 236.

questo tipo di mappe costruite attraverso il *multidimensional scaling* (MDS), le dimensioni delle bolle rappresentano la frequenza di una parola nel *corpus*; la distanza tra le bolle, invece, indica la vicinanza semantica tra parole²².

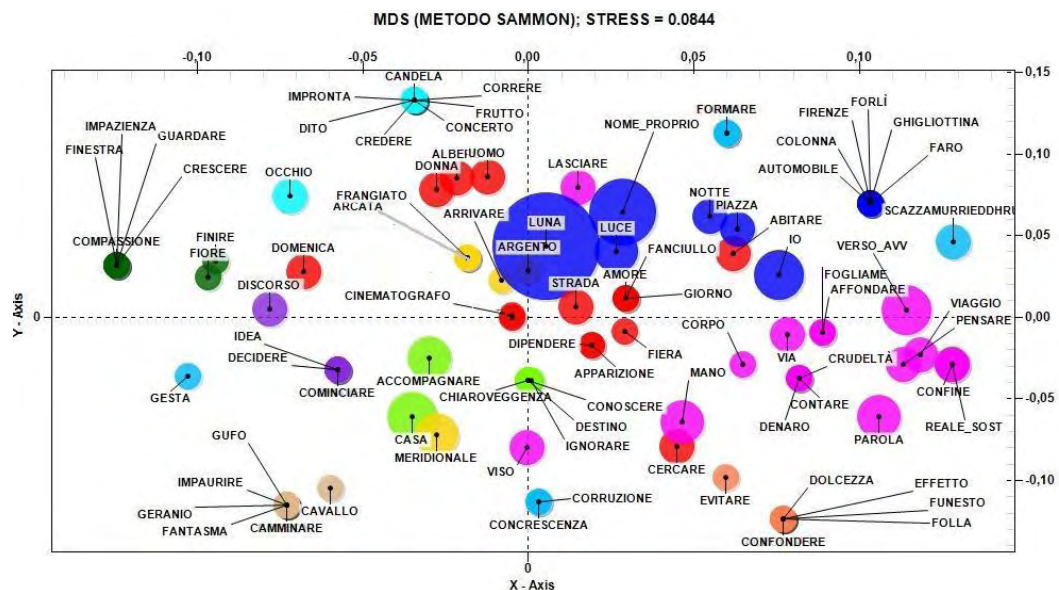


Figura 4 – Co-word analysis. Mappa MDS

Dal grafico, risulta che il nostro *corpus* è caratterizzato da una distribuzione di somiglianze e differenze piuttosto diluita, fatto che testimonia l’ampia varietà di scelte lessico-tematiche operate da Bodini. Notiamo un addensamento attorno al baricentro, dove gravita la bolla *blu* del lemma «luna», la più estesa anche in termini dimensionali, a testimonianza della sua elevata frequenza nel testo. Questo dato, tuttavia, risulta abbastanza prevedibile, e dipende prevalentemente dalla scelta del *corpus*. Ciò che ci interessa maggiormente, dunque, è il posizionamento dei lemmi che orbitano intorno alla nostra parola-target. A questo proposito, possiamo notare che le bolle più prossime a quella di «luna» sono quelle delle parole: *argento*, *luce*, *nome_proprio*, *amore*, *fanciullo*, *giorno*, *strada*, *arrivare*, *lasciare*. Risultano abbastanza vicine anche quelle di *notte*, *piazza*, *abitare*, *io* (che ha una frequenza abbastanza alta, come dimostrano le dimensioni della bolla), posizionate nel quadrante superiore destro. Sempre con discreta vicinanza a «luna», si collocano: nel quadrante superiore sinistro, le parole *donna*, *albero* e *uomo* (bolle in rosso); *arrivare*, *frangiato* (bolle in giallo); in prossimità dell’asse “Y”, *cinematografo*; e infine *dipendere*, *fiera* (sostantivo), *apparizione*, nel quadrante inferiore destro.

²² Per la lettura della mappa, risulta molto utile la spiegazione di Annarita Miglietta, nel suo recente volume dedicato alla lingua dei testi del cantautore Caparezza: «Con Schütze potremmo dire che le parole che appartengono alla stessa sfera semantica occorrono in contesti simili, nello stesso *word space*. [...] Ricordiamo, inoltre, che nell’analisi delle corrispondenze “ciascun fattore organizza una dimensione spaziale [...] al cui centro (o baricentro) è il valore ‘0’ e che si sviluppa in modo bipolare verso le estremità ‘negativa’ (-) e ‘positiva’ (+); in modo che gli oggetti collocati sui poli opposti sono quelli più diversi tra loro”, così come saranno diversi gli oggetti collocati sui quadranti inferiori e superiori», A. MIGLIETTA, *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 35.

Tra le parole tematiche menzionate, alcune rientrano nel campo semantico della luminosità, a conferma della vicinanza di questo motivo con quello “lunare”; si vedano, infatti: *argento*, *luce* e *giorno*, *notte*. Corroborano le analisi precedenti, inoltre, la presenza di sostantivi relativi alla sfera della naturalità, floristica e faunistica, come *albero* e *fiera* (nel senso di «belva selvatica e feroce», dal femminile dell’aggettivo latino *fērus*). Anche *uomo* e *donna* sono molto vicini all’area delimitata dal lemma «luna», a ulteriore conferma di quanto è emerso dalle analisi delle associazioni.

Una novità è invece rappresentata dal gruppo di vocaboli appartenenti alla sfera dell’odonomastica, come *strada*, *piazza*, *abitare* e *cinematografo*: sono tutte parole che contribuiscono a delineare una geografia cittadina ben definita – specie se si considera il fatto che, molto spesso, sono accompagnati da veri e propri toponimi: «via Lancisi», «piazza Salerno», «*abitiamo* in via Forlì» (luoghi romani); «Piazza della Santissima Annunziata» (a Firenze); «Duomo di Parma». Tra i nomi propri, accanto a quelli riferiti ai luoghi, troviamo quelli di persona; la parola «luna», infatti, è spesso associata ai nomi di amici di Vittorio Bodini, riuniti in questa sede sotto la *label* «NOME_PROPRIO»: il compositore Saint-Saëns è il primo a essere menzionato, alla pagina del 28 ottobre 1944; poi, alla pagina del 20 febbraio 1945, il diario riporta i nomi di Ennio Lauricella e Paolo Cavallina²³; il 13 aprile 1945, invece, Bodini annota un incontro con il «nipote di Barilli», che gli avrebbe «subito parlato di Macri»²⁴. Anche il pronome personale «io» si trova in prossimità di «luna» e, sebbene non risulti tanto vicino quanto *donna* o *albero*, acquista un valore informativo sulla correlazione tra la tematica lunare e quella della soggettività individuale.

Infine, una novità emersa da questo specifico tipo di analisi è la vicinanza tra «luna» e le parole *amore* e *fanciullo* (entrambe appartenenti, peraltro, allo stesso *cluster*, e dunque tra loro somiglianti): presenze che diventano spia di un collegamento tra la tematica lunare e un certo riflesso memoriale, che sappiamo essere pervasivo in tutta la scrittura di Bodini. Ancora una volta, infatti, l’umore «malinconico» attribuito alla luna sembra rimbalzare sul soggetto lirico e giungere, per suo tramite, alla rievocazione dell’infanzia: niente, si direbbe, è più malinconico del riaffiorare

²³ Probabilmente si tratta dell’attore Ennio Lauricella, trasferitosi da Firenze a Roma nel 1939, divenuto poi assiduo frequentatore dei ristoranti attorno a Piazza del Popolo, del bar Rosati e del caffè Canova. Della corrispondenza di Bodini con Lauricella dà notizia l’Archivio Vittorio Bodini. (Cfr. *Archivio Vittorio Bodini, Carteggio, Corrispondenza italiana*, b. 1, fasc. 1, s.fasc. 4). L’altro amico, invece, è Paolo Cavallina (1916-1986). Nato a Firenze, egli cominciò l’attività giornalistica nel 1952, proprio nella città natale. Entrato in Rai, gli venne presto assegnata la conduzione del telegiornale, ma la rubrica con cui riscosse maggiore successo e popolarità fu *Chiamate Roma 3131*.

²⁴ È lecito pensare che si tratti del nipote di Bruno Barilli (1880-1952), musicista, compositore, saggista, giornalista e scrittore, figlio d’arte (il padre, Cecrope, era un noto pittore parmigiano). Terminata la prima guerra mondiale, si trasferì a Roma dove, nel 1919, fu nel gruppo fondatore della rivista «La Ronda», sulla quale tenne una rubrica dal titolo *Delirama*. Le sue pagine – sia quelle di carattere cronachistico sia quelle di stampo memorialistico – sono estrose, pullulanti di impressioni e divagazioni, di preziose immagini barocche condite con una punta di bizzarro surrealismo. Si tratta, ovviamente, di Oreste Macri, l’amatissimo «nemico» che Bodini conobbe a Lecce nel 1940, tornato proprio in quell’anno da Firenze a Maglie, sua città natale, in provincia di Lecce.

dei ricordi, surrealisticamente proiettati su un oggetto cosmico, la luna, tra i più emblematici e rappresentativi di una condizione esistenziale ‘splenica’, all’insegna di una tristezza dolce e pacata.

b) *Analisi globale della leggibilità di un testo e Proiezione della leggibilità sul testo con Read-it*

Come già accennato, l’Analisi globale della leggibilità di *Read-it* ha l’obiettivo di valutare il grado di difficoltà nella lettura del testo che viene importato nel programma. Dopo aver processato il testo, il software genera una scheda suddivisa in due sezioni: la prima, situata nella parte superiore, riguarda la *Valutazione globale della leggibilità*; la seconda, che occupa la parte inferiore, comprende i *Risultati del monitoraggio linguistico del testo*.

La sezione *Valutazione globale della leggibilità* (cfr. *Figura 5*) riporta i risultati ottenuti applicando quattro diversi modelli di analisi previsti da *Read-it*, ciascuno basato su diversi «indici di leggibilità» (ovvero su informazioni linguistiche diverse)²⁵. Nel modello *Read-it* BASE, si esaminano alcune caratteristiche generalmente vagliate anche nelle tradizionali misurazioni della leggibilità di un testo, come la lunghezza della frase e la lunghezza delle parole. Questo modello rappresenta una sorta di approssimazione delle misure tradizionali di leggibilità – e, in particolare, dell’Indice *Gulpease*, concepito appositamente per la lingua italiana. Il modello *Read-it* LESSICALE, invece, è incentrato sull’analisi delle caratteristiche lessicali del testo (composizione del vocabolario e sua ricchezza lessicale); diversamente, il modello *Read-it* SINTATTICO è basato su dati di tipo grammaticale, cioè sulla combinazione di componenti morfo-sintattiche all’interno del *corpus* prescelto. Il modello *Read-it* GLOBALE, infine, si fonda sulla combinazione di tratti di varia natura, che spaziano dalle caratteristiche generali del testo (ottenute grazie al modello *Read-it* BASE), a quelle lessicali e sintattiche tratte dagli altri due modelli. È bene precisare che, per ciascuno dei modelli, il livello di difficoltà del testo esaminato è espresso in termini di percentuale numerica (%)²⁶, il cui valore è rappresentato graficamente dalla barra colorata posta accanto al numero; in particolare: il colore rosso della barra indica l’appartenenza alla classe dei testi “difficili”; il verde, invece, a quelli di facile lettura²⁷.

La sezione *Risultati del monitoraggio linguistico del testo* fornisce invece una «ricostruzione del profilo linguistico del testo», articolato in tre sezioni (profilo di base, lessicale e sintattico), a seconda della diversa tipologia di informazione linguistica analizzata da *Read-it*²⁸.

²⁵ Cfr. ILC-CNR, *Documentazione...*, cit. p. 3.

²⁶ Più precisamente, la percentuale (%) si riferisce alla probabilità che ha il *corpus* selezionato di appartenere alla classe dei testi considerati di difficile leggibilità.

²⁷ Cfr. ILC-CNR, *Documentazione...*, cit., p. 4.

²⁸ Ivi, p. 5.

Per quanto riguarda il *corpus* qui esaminato, possiamo anzitutto avanzare delle inferenze di carattere generale, derivanti dalla *Valutazione globale della leggibilità*, realizzata attraverso i modelli BASE, LESSICALE, SINTATTICO e GLOBALE.

Testo da analizzare	Suddivisione in frasi	Suddivisione in token	Parti del discorso	Annotazione	Analisi globale della leggibilità	Proiezione della leggibilità sul testo
indice di leggibilità		livello di difficoltà				
READ-IT Base				47,0%		
READ-IT Lessicale				74,7%		
READ-IT Sintattico				86,7%		
READ-IT Globale				94,7%		
indice di leggibilità		livello di semplicità				
GULPEASE				56,0		

Figura 5 – Analisi globale della leggibilità – Scheda di Valutazione globale della leggibilità

Se, dal modello *Read-it* BASE, emerge una generale semplicità (il livello di complessità del testo si attesta infatti al 47%), la percentuale di difficoltà nella leggibilità del testo aumenta sul versante lessicale (74,7%) e, ancor di più, sul piano sintattico (86,7%), fino a raggiungere il 94,7% con l'applicazione del modello GLOBALE²⁹.

È un dato che risulta interessante, se si considera che il testo in questione è un diario privato, oggetto letterario che dovrebbe essere caratterizzato, almeno in linea teorica, da una modalità di scrittura più libera, quasi incondizionata, nonché da una minore attenzione alle regole formali dell'italiano scritto, specie da un punto di vista sintattico. Eppure, dalle analisi realizzate tramite *Read-it*, si può ipotizzare che, sull'alto livello di complessità globale del testo, incidano in maniera decisiva proprio i tratti di natura morfo-sintattica. Approfondendo la questione, attraverso la sezione relativa al *Monitoraggio linguistico del testo* possiamo risalire ai luoghi che il software individua come maggiormente complessi³⁰.

Dalla sotto-sezione “*Misura*” delle categorie morfo-sintattiche, relativa alla distribuzione di alcune categorie grammaticali (Sostantivi, Aggettivi, Verbi e Congiunzioni – coordinanti e subordinanti), emerge che l'impiego delle congiunzioni, sia coordinanti sia subordinanti, da parte di Bodini è molto vicino a quello dei testi difficili (cfr. la barra rossa verticale in corrispondenza delle rispettive voci in *Figura 6*); ma, secondo *Read-it*, risulta “difficile” anche l'uso dei verbi (cfr. ancora la *Figura 6*). Notiamo infine che, sebbene la percentuale dei sostantivi non sia caratterizzata

²⁹ L'ampio scarto di 47,7 punti percentuali tra l'analisi effettuata applicando il modello *Read-it* BASE (47%, assimilabile a quella basata sull'indice Gulpease) e quella ottenuta tramite il modello *Read-it* GLOBALE (94,7%) è una ulteriore testimonianza della maggiore ricchezza dell'analisi linguistica ottenuta utilizzando il software *Read-it*, rispetto a quanto accadeva con i precedenti metodi di analisi quali, appunto, l'indice Gulpease per la lingua italiana.

³⁰ In questa seconda sezione della scheda, per ogni parametro preso in considerazione, viene visualizzata una rappresentazione grafica che mette in relazione i dati relativi al *corpus* prescelto (barra azzurra) con quelli rilevati nei *corpora* di riferimento di facile (barra verde) e difficile (barra rossa) lettura.

da un elevato livello di difficoltà, ponendosi a metà strada tra testi facili e difficili (cfr. la barra di colore arancione), questa categoria grammaticale si attesta, con una percentuale del 22,4% (di cui il 2,5% rappresentato da Nomi Propri), come la parte del discorso maggiormente presente nel diario, seguita, nell'ordine, da Verbi, Aggettivi e Congiunzioni.

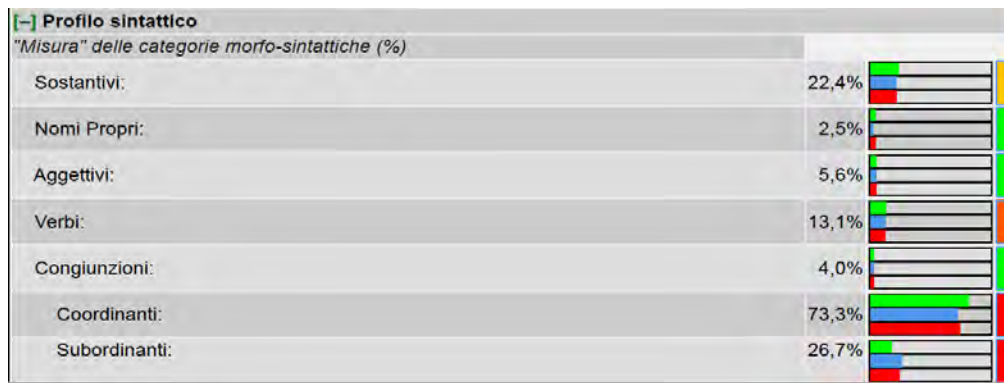


Figura 6 – "Misura" delle categorie morfo-sintattiche (%)

Ancora, nella sottosezione *Struttura sintattica a dipendenze*, alla voce «Articolazione interna del periodo», si rileva la presenza di criticità al livello dell'articolazione interna sia dei periodi che delle preposizioni.

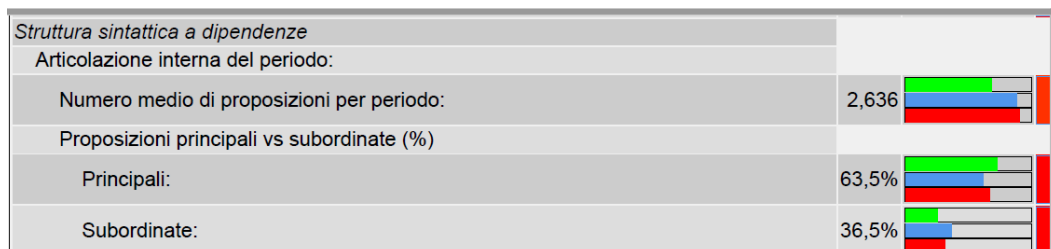


Figura 7 (a) – Struttura sintattica a dipendenze. Articolazione interna del periodo



Figura 7 (b) – Struttura sintattica a dipendenze

Nel caso dei periodi, come si evince dalla *Figura 7 (a)*, si rileva un elevato numero medio di proposizioni per periodo, e un marcato ricorso alle subordinate (36,5% rispetto al 32,5 del *corpus* della «Repubblica»). A livello proposizionale, inoltre, l'analisi di *Read-it* ha rilevato, in media, un alto numero di frasi dipendenti da un'unica testa verbale (si veda la *Figura 7 (b)*). Infine, nell'ambito della stessa sotto-sezione, alla voce «"Misura" della profondità dell'albero sintattico» (che fornisce indicazioni sui vari livelli di incassamento gerarchico all'interno delle strutture

sintattiche; *Figura 7 (b)*), un dato significativo riguardo alla difficoltà del nostro *corpus* è emerso in merito alla «profondità media di strutture nominali complesse»: nel diario, infatti, un fattore di complessità sembra essere rappresentato dall'ampia presenza di «“catene”» sintattiche rese «“pesanti” [da] modificatori nominali», ovvero costituite da «una testa nominale modificata da aggettivi e/o complementi preposizionali»³¹.

Spostiamoci ora, invece, ad analizzare il versante lessicale. Anzitutto, possiamo avanzare alcune considerazioni di carattere generale, relative alla composizione del vocabolario del nostro *corpus*³². Come riportato in *Figura 8*, i lemmi del diario appartengono per il 75,8% al Vocabolario di Base (VdB): si può asserire, dunque, che il lessico del diario non risulta particolarmente difficile.

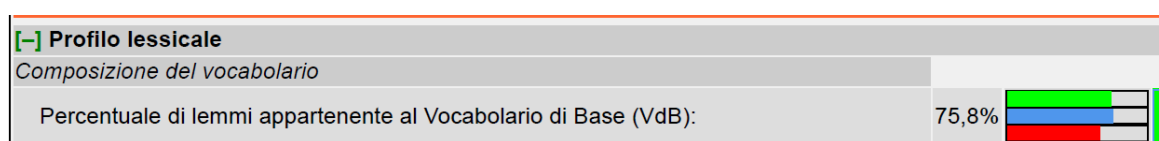


Figura 8 – Composizione del vocabolario

Tuttavia, analizzando il *Rapporto tipo/unità* – un indice impiegato per valutare la varietà lessicale di un testo –, emerge che il testo da noi esaminato risulta alquanto variegato al livello del lessico (*Figura 9*)³³.

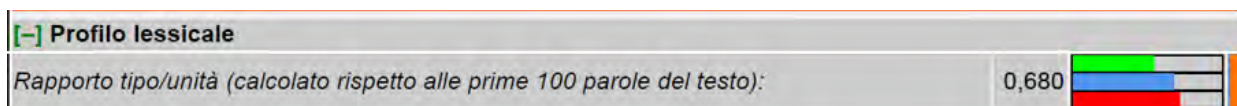


Figura 9 – Rapporto tipo/unità

Soffermiamoci, infine, sui risultati riportati nella scheda *Proiezione della leggibilità sul testo* (cfr. *Figura 10*). In questa scheda, il testo è scomposto in periodi, per ognuno dei quali – in una

³¹ Cfr. ILC-CNR, *Documentazione...*, cit., p. 9. La «testa nominale» rappresenta l'elemento principale di un particolare tipo di sintagma, il sintagma nominale, caratterizzato dal fatto che un nome (o un elemento con funzione di nome) determina sia le concordanze sia la funzione sintattica dell'intera combinazione (per una definizione esaustiva, cfr. E. DE ROBERTO, *Sintagma nominale*, in *Enciclopedia dell'italiano*, vol. 1, a cura di R. Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2010-2011, pp. 1342-1344). D'altronde, come già era emerso dall'analisi sulla morfo-sintassi, quella dei «sostantivi» rappresenta la categoria quantitativamente più cospicua nel *Diario romano*.

³² L'analisi di questo parametro riguarda «la tipologia del vocabolario usato, ovvero l'insieme delle parole tipo che ricorrono all'interno del documento». Il dizionario di riferimento è il Grande Dizionario Italiano dell'uso (GRADIT, De Mauro, 2000), in particolare «l'insieme dei lemmi riconducibili al cosiddetto “vocabolario di base”». Cfr. ILC-CNR, *Documentazione...*, cit., p. 6.

³³ L'indice *Rapporto tipo/unità*, anche noto come «Type/Token Ratio» (o TTR), è calcolato attraverso il rapporto tra il numero delle occorrenze delle unità del vocabolario di un testo (al numeratore) con il numero di parole tipo (al denominatore); il risultato del rapporto è un valore che oscilla tra 0 e 1, dove la prossimità allo 0 indica una scarsa varietà lessicale del testo, mentre la vicinanza a 1 indica che il vocabolario di un testo è piuttosto variegato. Nel nostro caso, il valore di 0,68 è abbastanza vicino a 1, e dunque si può concludere che il testo in esame è caratterizzato da una considerevole varietà lessicale.

scala cromatica che va dal verde (facile) al rosso (difficile) – è riportato il relativo livello di difficoltà (lessicale, sintattica e globale). Per quanto riguarda il nostro *corpus*, un dato ci sembra particolarmente rilevante: tra i periodi classificati come “globalmente difficili” da *Read-it* (in tutto 13 su un totale di 33), all’incirca la metà contiene il lemma «luna» (cfr., in *Figura 9*, i periodi numero 2, 14, 17, 19, 28 e 29) e due, contrassegnati dai numeri 7 e 23, sono ad essa collegati (rispettivamente, sui piani sintattico e logico): dunque, ci sembra di poter affermare che, nel complesso, la difficoltà del testo da noi analizzato, sia strettamente legata alla presenza della parola «luna».

Questa informazione è indubbiamente significativa, perché nei contesti in cui il lemma occorre ci si aspetterebbe di rintracciare atmosfere e toni ‘idillici’ (o, almeno, ‘elegiaci’), e invece ci si ritrova di fronte a un prosare denso e convulso, che si fa spia formale di più complesse risonanze concettuali, direttamente connesse al satellite terrestre. Per Bodini, dunque, la luna non è banalmente un accessorio paesaggistico, un elemento geografico presente nei suoi testi: essa nasconde un significato misterico, assume configurazioni ambivalenti, è un’entità antinomica complessa. Come complesso è il rapporto dello scrittore con quest’astro, tanto da riflettersi persino nei modi della scrittura; un legame che il *Diario romano* consente di cogliere agli albori e al livello di una formulazione spontanea, nonché di leggere (e analizzarne) una genesi più autentica, come solo una forma di scrittura privata, non destinata alla pubblicazione, può fare.

Testo da analizzare	Suddivisione in frasi	Suddivisione in token	Parti del discorso	Annotazione	Analisi globale della leggibilità	Proiezione della leggibilità sul testo			
						base	less.	sint.	glob.
						frase			
1.	Cercare di scoprire chi è la donna dalla cui mestruazione dipende l'apparizione della luna.								
2.	La strada d'un viale alberato sotto la luna, il mantello d'una fiera malinconica e superba.								
3.	I palazzi domenicali son fatti per abitarvi.								
4.	(Perché son fatti negli altri giorni della settimana?) Le strade della domenica son fatte per incontrarvi le fanciulle del grande amore.								
5.	La luna mette tutti i suoi nastri, un uomo fa scorrere la luce d'una lampadina tascabile sugli annunzi murali dei cinematografi.								
6.	La luna è molliccia come la scolatura d'una candela.								
7.	(Si versa nella stanza senza rumore.) Credo che a toccarla vi lascerei l'impronta delle dita.								
8.	Concerto.								
9.	La verità di Saint-Saëns era di quelle che riempiono gli occhi di lagrime e scoloriscono i frutti sugli alberi.								
10.	Uomini gli correvano incontro, donne lo supplicavano di non dirlo.								
11.	Il motivo si confondeva, cercava altre parole per dire ciò che doveva dire in modo da evitare almeno in parte gli effetti di funesta dolcezza che la folla accorrevà a scongiurare.								
12.	Ma non trovava.								

13.	Ricominciava daccapo, qualcuno gli premeva una mano sulla bocca.				
14.	Dopo non ci si sarebbe potuti guardare più con gli stessi occhi di prima, la luna avrebbe mandato suoni prolungati e funebri, e non più fiori alle finestre, non più domeniche, le carezze avrebbero fatto orrore.				
15.	Si faceva tardi.				
16.	L'impazienza, la necessità di finire il discorso crescevano con la compassione.				
17.	Quando penso al nostro viaggio verso i confini del reale, e tu sai che questo significa la razione del pane, la crudeltà dei corpi nudi contro lo specchio o dei sentimenti contro le parole e il denaro contato; tutte cose di cui se io ti lascio un istante tu tremi e affondi il viso sgomento nel fogliame di via Lancisi, riportando con ingenua mistificazione sul giallo lucente magari un raggio di luna; quando penso al nostro viaggio verso i confini del reale, è sempre sera, io ti prendo per mano e andiamo insieme senza parole, da una delle cinque o sei vie che vi sboccano, verso piazza Salerno, verso il bianco disumano del suo monumento (c'è sempre qualche faro di automobile) e il vuoto fra le colonne, fra cui scenderà la lama di quella nostra tacita ghigliottina.				
18.	(E tutto ciò perché abitiamo in via Forli.)				
19.	Una notte a Firenze eravamo i tre: Lauricella, Cavallina ed io; più la luna.				
20.	Cominciammo ad accompagnarci l'un l'altro fin sulla soglia di casa, poi trascinati dal discorso si proseguiva sino a casa dell'altro che a sua volta cambiava idea e invece di rincasare (aveva in mano la chiave del portone) decideva di andare oltre.				
21.	Arrivammo a Piazza della Santissima Annunziata: era un lago di luce d'argento frangiata dalle ombre simmetriche nelle arcate del Brunelleschi.				
22.	Tutti tre, parlavamo con una pronunzia toscana che non avrebbe suscitato il più piccolo sospetto.				
23.	Io dissi: – Si direbbe che siamo meridionali tutti e tre.				
24.	Eravamo tutti tre meridionali.				
25.	Mezzanotte, ora della estrema chiaroveggenza, ora in cui il nostro destino e quello dei nostri amici che accompagniamo o che ci accompagnano a casa ci si rivela per una magia di cui ignoriamo le regole				
26.	Ho conosciuto il nipote di Barilli (Barilli portava per sciarpa la tovagliina della tastiera d'un pianoforte che si era venduto).				
27.	Il nipote mi ha subito parlato di Macri, e di una notte ai piedi del Duomo di Parma, passata a rievocare le gesta acute e terribili degli "scazzamurrieddhi".				
28.	A mia domanda se c'era la luna, risponde di sì.				
29.	Gli scazzamurrieddhi sono infatti una sorta di malattia della luna: concrescenze formate dalla corruzione della sua luce.				
30.	La luna invernale, sui paesaggi meridionali, ha il sapore d'una mela tagliata.				
31.	La luna dei Borboni col suo viso sfregiato tornerà nelle case di tufo, sui balconi.				
32.	S'impauriranno il gufo delle Scalze e i gerani – la pianta dei cornuti –, e noi, quieti fantasmi, ragioneremo dell'Unità d'Italia.				
33.	Un cavallo sorcigno camminerà a ritroso sulla pianura.				

Figura 10 – Proiezione della leggibilità sul testo

2. «SCOLPI[R]E LA VITA MENTRE ESSA ACCADE». ANALISI QUALITATIVA DEL *DIARIO ROMANO* DI VITTORIO BODINI

Un passaggio propedeutico alla analisi qualitativa del *Diario* ci sembra poter essere l'inserimento del manoscritto in questione nel più ampio contesto del genere di opere a cui appartiene, ovvero quella degli scritti di stampo autobiografico.

Nel 1975 Philippe Lejeune, considerato il massimo teorico dell'autobiografia, pubblicava *Le pacte autobiographique*³⁴, volume in cui sosteneva che questa modalità di scrittura dovesse considerarsi basata su un «patto autobiografico» tra autore e lettore, imperniato sulla identità nominale di autore, narratore e protagonista. La definizione – che al tempo riscosse largo consenso

³⁴ PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Edition du Seuil, 1975. Traduzione italiana di F. Santini, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

– fu poi accantonata dal suo stesso ideatore, perché considerata troppo rigida. Nel 1979 Paul de Man, tra i più radicali negazionisti dell'autobiografia come genere letterario, sosteneva che era impossibile individuare un vero e proprio “genere autobiografico” a sé stante, convinto com'era che tracce di autobiografia potessero rintracciarsi contemporaneamente ovunque e in nessun luogo³⁵.

Diversamente da altri generi letterari, infatti, l'autobiografia ha sempre suscitato diffidenze da parte della critica, faticando a entrare nel novero delle tipologie di scrittura ‘canonizzate’. In Italia, una prima riscoperta di questo *usus scribendi*, fino ad allora considerato marginale, risale ai primi anni Settanta del Novecento, anche grazie alle traduzioni dei contributi del filosofo tedesco Georg Misch. Egli, nel suo *Geschichte der Autobiographie*³⁶, raccoglieva testi di carattere autobiografico appartenenti a diverse epoche e culture, a partire da quelli dell'antico Egitto, fino ad arrivare ai contemporanei. Misch era infatti convinto che ogni attività dell'io fosse di per sé manifestazione di una personalità unica e irripetibile, e che, pertanto, anche le scritture di stampo autobiografico meritassero di essere considerate materia letteraria. Bisognerà attendere gli anni Novanta perché vengano introdotte dagli studiosi categorie più circoscritte, nelle quali ordinare le varie forme e metodi narrativi che tramandano, in qualche modo, esperienze di vita: e quindi biografie e autobiografie, testimonianze, memorie e ricordi scritti e orali, diari e lettere, documenti storiografici e sociologici, etc. Nel 1997, ad esempio, Andrea Battistini traccia nel suo *Genesi e sviluppo dell'autobiografia moderna* una linea di demarcazione più netta tra autobiografismo e autobiografia³⁷. Egli definisce l'autobiografismo come «la presenza generica del soggetto nella propria opera letteraria»; l'autobiografia, invece, come «un vero e proprio genere letterario con le sue costanti, le sue convenzioni, i suoi orizzonti d'attesa, la sua genesi storica»³⁸.

Fatte queste premesse, è possibile riflettere sul diario come forma letteraria. Si può partire dalla considerazione che ogni diario nasce da un'esigenza personale e dal carattere tutto individuale; l'impulso iniziale, poi, può mutare e assumere altre conformazioni, diverse dal diario, oppure disperdersi completamente, decretando la conclusione del diario stesso. Esso, dunque, si presenta come una forma di scrittura ‘privata’, sprovvisto del senso della compiutezza, e volta alla

³⁵ P. DE MAN, *Autobiography as De-facement*, in «MLN», Vol. 94, n. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979), pp. 919-930. «Gli studiosi che si sono occupati di autobiografie [...] sono spesso tornati a un decisivo nodo formatosi [...] nel corso degli anni Settanta, determinato dalle posizioni antitetiche di Philippe Lejeune (1979) e Paul de Man (1975). [...] de Man [osserva] come l'autobiografia possa al massimo rappresentare una figura della lettura e delle comprensione del testo, poiché momenti biografici e proiezioni di sé si possono verificare, o venire meno, nella produzione di qualsiasi opera o nella sua ricezione. Quindi, se ogni testo può essere letto in senso autobiografico, non esiste un genere autobiografico dai confini oggettivamente tracciabili», M. CIARAVOLO, *Introduzione a Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, a cura di M. Ciaravolo, S. Caleddu, A. Meregalli, C. Storskog, Firenze, Firenze University press, 2015, p. 18.

³⁶ G. MISCH, *Geschichte der Autobiographie*, 6 voll. più due postumi, a cura di L. Delfoss e B. Neumann, Frankfurt am Main, Schulte & Bulmke, 1949-1969.

³⁷ A. BATTISTINI, *Genesi e sviluppo dell'autobiografia moderna*, «The Italianist», Supplement 17, 1997, pp. 7-22.

³⁸ Entrambe le citazioni si trovano a p. 7.

ricerca di una verità (anche in questo caso, tutta individuale) che procede a singhiozzi, in un flusso continuo, altalenante e dinamico. Tradizionalmente, il diario è (almeno in teoria) un luogo privilegiato per raggiungere un livello di verità normalmente negato alla letteratura, tanto che Philippe Lejeune lo definisce «antifiction»: «il diario scolpisce la vita mentre essa accade» e, aderendovi totalmente, non si appoggia al «regno dell'immaginazione letteraria»³⁹. A suo tempo, anche Roland Barthes (1979) aveva insistito sulla «spontaneità» di una forma «consacrata all'espressione-creazione» dell'individualità soggettiva: il diario, insomma, rappresenta per chi lo redige una ricerca di verità, uno strumento a cui affidare lo studio di sé, del proprio divenire etico e morale; che però non può prescindere dall'evidenza degli accadimenti giornalieri, perché la pagina datata ribadisce sempre, come un martellante *memorandum*, l'incompiutezza del tentativo di ricerca. Le date, infatti, appartengono al progetto stesso della creazione di un diario e ne costituiscono una sorta di «coscienza tematica»⁴⁰: quest'ultima rappresenta il segno di un rapporto, costantemente reiterato, dell'«io» con il mondo esterno, e non coincide necessariamente con le informazioni prettamente contenutistiche.

Queste chiavi di lettura valgono anche per il *Diario Romano* di Vittorio Bodini. Come avvertiva Paolo Chiarini, dunque, è bene non indulgere a una lettura in un'ottica rigorosamente autobiografica dei testi bodiniani⁴¹: più che vagliarne la veridicità dei contenuti, dunque, è opportuno concentrare l'attenzione sui veri e propri modi ed esercizi di stile, insieme a quelle che si riveleranno alcune costanti tematiche della produzione letteraria bodiniana (di cui, nel diario, si possono rinvenire i prototipi). Infatti, il nostro testo si pone a metà strada tra autobiografia vera e propria e autobiografismo: la scrittura, quasi mai libera e incondizionata e calata nella forma narrativa diaristica, produce un autobiografismo ibrido, un po' *sui generis*, che è costante nell'opera bodiniana. Come lo stesso Valli specificava introducendo l'allora inedito *Il fiore dell'amicizia*,⁴² la

³⁹ PH. LEJEUNE, *La journal comme antifiction*, in «Poétique», 149 (février 2007), pp. 3-14.

⁴⁰ S. COLANGELO, *Il diario come forma*, in «Bollettino '900», Electronic Journal of '900 Italian Literature, n. 1, giugno 2001.

⁴¹ V. BODINI, *La lobbia di Masoliver e altri racconti*, a cura di P. Chiarini, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1980. Il testo di Chiarini – da lui letto all'Antica Pesa di Roma il 14 giugno 1972, in occasione di una serata per Rafael Alberti e Vittorio Bodini – venne poi divenuto l'introduzione al volume *La lobbia di Masoliver e altri racconti*.

⁴² Tentativo di romanzo degli esordi, databile al biennio 1942-1944, accantonato da Bodini e pertanto interrotto. Sulla questione della data di composizione di quest'opera, un misto tra romanzo autobiografico e *Bildungsroman*, cfr. D. VALLI, *Un romanzo inedito di Vittorio Bodini*, in *Prose inedite di Vittorio Bodini*, a cura di D. Valli, in «Sud Puglia», IX, 1, 1983, pp. 51-127, e la *Prefazione* di Antonio Lucio Giannone a V. BODINI, *Il fiore dell'amicizia*, a cura di D. Valli, con una *Prefazione* di A.L. Giannone, Nardò (Lecce), Besa, 2014, pp. I-XII. Come ha dimostrato Giannone nella *Prefazione* alla più recente edizione, l'ipotesi, avanzata da Valli, di datare la stesura del romanzo al periodo compreso tra la fine del 1946 e la prima metà del 1947 è da ritenersi superata: l'opera, infatti, sarebbe stata composta con un anticipo di quasi un lustro rispetto alla datazione proposta da Valli, e precisamente durante il biennio 1942-1944. Una tesi, quella di Giannone, che risulta supportata da ragioni di natura testuale e paratestuale. Si pensi, innanzitutto, all'apertura del romanzo, dove Bodini, prima di addentrarsi nel vivo della narrazione (ambientata nella Lecce degli anni Trenta), inserisce alcuni riferimenti specifici all'attività di insegnamento da lui svolta durante gli anni Quaranta: non si tratta di un semplice espediente letterario, volto a tracciare una linea di demarcazione tra presente e passato, quanto piuttosto di un preciso indizio cronologico, utile a stabilire la datazione dell'opera. L'esperienza autobiografica alla

propensione al «diarismo»⁴³ era rintracciabile in misura nettamente preponderante nelle forme, più che nei contenuti di una scrittura⁴⁴. Non di rado, infatti, le vicende di vita quotidiana hanno rappresentato per Bodini una fonte d'ispirazione, talvolta arrivando persino a coincidere con il nucleo stesso della narrazione, poetica o prosastica; queste situazioni, però, venivano spesso decontestualizzate dalla contingenza della realtà, e calate in una dimensione onirico-fantastica, quasi di sogno a occhi aperti. Scriveva Valli: «il diarismo, immediata risoluzione dell'autobiografismo, è in fondo una forma di compromesso tra irrinunciabili persistenze individuali e urgenti pressioni realistiche proprie del momento storico-culturale»⁴⁵, condensando in poche righe la definizione di quella che appare una delle tendenze maggiormente radicate nell'opera bodiniana, sia in versi che in prosa: quella, appunto, all'autobiografismo.

Il diario inizia con un appunto preso il 27 settembre 1944, dove Bodini scrive: «Gli alberi ci stringono nello scialle della loro ombra. Cfr. l'albero di Casciaro. Cercare di scoprire chi è la donna dalla cui mestruazione dipende l'apparizione della luna». Sin dalle note d'apertura, dunque, fa la sua comparsa la luna – insieme a due altre figure, quella dell'albero e quella della donna, che appartengono rispettivamente alle sfere della natura e della femminilità (a conferma di quanto emerso dall'analisi quantitativa). Dopo l'immagine delle ombre proiettate dalle chiome degli alberi – che, come uno scialle, sinestesicamente stringono un generico “noi” (reso con la particella pronominale «ci») –, l'apparizione dell'astro lunare è in un rapporto di necessaria dipendenza con «la mestruazione di una donna». Evoca un'atmosfera dai toni fumosi, che, dal nero delle ombre, vira al rosso scuro del sangue uterino, in una scala cromatica che si avverte percettivamente, senza che sia espressamente nominata.

Lo stesso scenario si ripresenta in altri luoghi dell'opera bodiniana, più precisamente in una lirica, inedita in vita ma raccolta da Macrì nell'edizione postuma di *Tutte le poesie*, scritta negli stessi anni della permanenza romana (*Egloga*)⁴⁶, e nella prosa *Amici e nemici per il poeta andaluso*, apparsa nel 1951 su «La fiera Letteraria»⁴⁷. In *Egloga*, «Rosse lune delirano nei prati»; mentre, nella prosa: una «luna pallida e brillante» è sorvolata da una «tremante [...] nuvola di sangue»⁴⁸. Sempre in un'ottica intertestuale, ci sembra di poter istituire un efficace parallelismo, stavolta di

quale Bodini fa riferimento, infatti, è quella dell'incarico da lui ottenuto come supplente di Italiano e Latino, presso il Liceo Scientifico leccese «Cosimo De Giorgi», proprio durante gli anni 1942-1944. La tesi di Giannone gode, peraltro, del supporto ulteriore di una lettera, inviata nel novembre 1946 da Bodini a Oreste Macrì, in cui si fa riferimento proprio alle pagine di romanzo che sarebbero poi state pubblicate nel 1947 su «Il costume politico-letterario». Non è escluso che l'autore abbia rimaneggiato le carte del romanzo durante gli anni romani (1944-1946), ma la data di stesura è indubbiamente da anticiparsi.

⁴³ D. VALLI, *Un romanzo inedito di Vittorio Bodini*, cit., p. 56.

⁴⁴ Ivi., p. 54.

⁴⁵ Ivi., p. 56.

⁴⁶ Datata da Macrì nell'anno «[1944?]», in V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 226.

⁴⁷ Ora in *Corriere spagnolo. (1947-1954)*, a cura di A.L. Giannone, Nardò (Lecce), Besa, 2013, pp. 79-82.

⁴⁸ Ivi., p. 82.

carattere contrastivo, tra la luna della pagina di diario del 22 ottobre 1944 e quella della lirica *Un campanile di sughero*, presente nella raccolta *La luna dei Borboni* del 1952⁴⁹. Nel primo caso, la luna è «sfrangiata»,⁵⁰ nastrata («mette tutti i suoi nastri»), o emana raggi («un raggio di luna», si legge nelle annotazioni del 29 novembre 1944); nel secondo caso, invece, ha «i capelli corti», e dunque, se non è ancora «calva»⁵¹ (come sarà in *Metamor*), ha già imboccato la traiettoria dello ‘sfilacciamento’.

Inoltre, se nel diario la luna «si versa – sinestesicamente – nella stanza senza rumore», e poi emana «suoni prolungati e funebri» (28 ottobre 1944), nella prosa coeva *Balletto delle fanciulle del Sud*⁵², proprio ad essa viene attribuita – altrettanto sinestesicamente, come nota Giuseppe Bonifacino – l’emissione di «pungenti suoni di clarino»⁵³.

I suoni di natura funerea, inoltre, istituiscono un collegamento con il clima di morte rintracciabile nella poesia *Testo a fronte*, compresa nella raccolta del 1967, *Metamor*, nella quale sono inclusi i testi composti tra il 1962 e il 1966, dunque di gran lunga successivi all’esperienza romana del ‘44-’46: in quella lirica, infatti, mentre Bodini immagina un confronto con un «[sé] stesso possibile», i «messaggi della luna» si insinuano, come suoni, «tra le fessure della coscienza», e sono assimilati, insieme ad altri elementi, alle «riserve / di morte e di poesia»⁵⁴. In questo processo cumulativo dei versi finali di *Testo a fronte*, compare anche il soggetto femminile, reso esplicito con la parola «donne».

Sulla questione della connessione tra la luna e il motivo della femminilità nel diario, dall’analisi quantitativa delle pagine di diario da noi esaminate era emerso che, nonostante i due lemmi «luna» e «donna» co-occorressero una volta sola, tra di essi esisteva un rapporto quasi di sinonimia. Ebbene, non solo la pagina che apre il *Diario romano* contiene significativamente un riferimento alla figura lunare e a quella femminile, ma la luna, nel diario, è quasi sempre ‘donna’, o comunque legata a elementi, anche grammaticalmente, di genere femminile (è come la «scolatura di una candela»; poi è una «fiera malinconica e superba»). Così, in un rapporto di corrispondenza

⁴⁹ V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 104.

⁵⁰ Cfr. D. VALLI, *Vittorio Bodini*, cit., p. 8562.

⁵¹ Cfr. M. MARTI, *Il Salento di Vittorio Bodini*, in *Le terre di Carlo V...*, cit., p. 51: «la simbolica luna miracolosamente apparsa verde e tonda come l’orologio di Pedro Domecq sul cielo nero della fantasia borbonica, impallidirà fino a svanire del tutto [...] e la luna, quella vera, riderà di sé stessa [...] diventata calva e grigia [...] a fine d’anno 1968».

⁵² Apparsa su «La Fiera Letteraria», a. I, n. 32, 14 novembre 1946, la prosa è stata poi inclusa in V. BODINI, *La lobbia di Masoliver...*, cit., pp. 47-52 e, successivamente, in ID., *Il Sei-Dita e altri racconti*, Nardò (Lecce), Besa, 1998, pp. 25-28.

⁵³ V. BODINI, *La lobbia di Masoliver...*, cit., p. 49. Cfr. anche G. BONIFACINO, *La morte e altre figure. Bodini in prosa*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa. (1914-2014)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce-Bari, 3-4-9-dicembre 2014, tomo I, Nardò (Lecce), Besa, 2017, p. 243: «La tensione conoscitiva di Bodini investe nuovi spazi e nuovi oggetti, e nella nuance surrealista dell’iconografia adibita, nel *Balletto*, a fissare, come per scorci di una traslucida fantasmagoria, i profili di un paese mortuario e deserto [...] eppure avvinto come per sortilegio da un fascino arcano e dissonante (i “pungenti suoni di clarino” sinestesicamente attribuiti alla luna)».

⁵⁴ La poesia risale precisamente al 1964, come riporta la data in calce. Ora in V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 149.

biunivoca e bidirezionale, i «seni» di una indefinita creatura femminile sono assimilati alla luna nella poesia *La passeggiata del poeta*, risalente a un anno prima della scomparsa di Bodini, e inclusa nella raccolta *Zeta (1962-1969)*⁵⁵; qui, però, si parla ormai di una luna «altrui», come anche di «seni altrui», tra i quali passeggia il poeta, interrogandosi «sulla propria / statura d'uomo». Con *Zeta* siamo in una fase 'terminale' dell'itinerario poetico bodiniano, uno stadio molto lontano dal periodo di stesura del nostro diario: come ha affermato Valli, gli anni Sessanta inaugurano una «zona nuova» della poesia di Bodini, nella quale sono ormai svaniti i miti, le illusioni e i sogni giovanili, e si respira un presentimento di morte. Questo crollo è simbolicamente rappresentato proprio dalla luna, il «mitologema forse più caratteristico della poesia di Bodini», che si eclissa, svuotandosi di senso⁵⁶.

Più vicina al diario, sia in termini cronologici che concettuali, è invece la poesia *Olvido*, nella quale il «bel viso» di una donna innominata sembra scivolare indifferente allo scorrere degli anni; e, con una similitudine, è paragonato al fluire rapido della luna fra i «vuoti delle nubi»⁵⁷. Altrettanto si dica per il componimento *Una funesta mano con languore dai tetti*, l'ottavo della sezione *Foglie di tabacco (1945-1947)*, inclusa già nella *Luna dei Borboni* del 1952: qui le donne sono «antiche», sedute sulle soglie delle case, simili per analogia a «macchie che la luna ripercuote nell'aria»⁵⁸. Il carattere ancestrale che, per la proprietà transitiva, slitta dalle donne alla luna, rimanda a un ideale di maternità che investe simbolicamente l'astro. Nel diario, la luna è anche 'madre' degli «scazzamurrieddhri», rappresentati da Bodini come «concrecenze formate dalla corruzione della sua luce». Gli «scazzamurrieddhri», i folletti della tradizione popolare e folklorica salentina e assimilabili al *duende* di Lorca, sono generati dalla luna e crescono assieme, agglutinati, da uno stesso organo (che è, appunto, la luna). Un legame, quello tra la luna e queste creature fantastiche, ribadito in una poesia di *Dopo la luna (Quanta rabbia di esistere)*⁵⁹, nella quale «Folletti che avevano / un buffo berrettuccio di capelli» compaiono insieme al corpo celeste.

Se, invece, nel diario la luna accompagna la passeggiata di Bodini e di altri due suoi amici («Una notte a Firenze eravamo i tre: Lauricella, Cavallina e io; più la luna»), ed è dunque vivamente presente, nelle successive raccolte, in una sorta di climax discendente, via via scompare. Vediamo come: anzitutto, nella poesia *L'allodola e la luna* (compresa in *Dopo la luna*), la luna è

⁵⁵ La raccolta è inclusa nella sezione *Raccolte inedite in vita* dell'edizione *Tutte le poesie* curata da Macrì. La poesia citata si trova a p. 176.

⁵⁶ Su questo si veda: D. VALLI, *Vittorio Bodini*, cit., p. 8570; S. GIORGINO, *Vittorio Bodini fra Zeta e Poesie ovali*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa...*, cit., p. 168.

⁵⁷ V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 100.

⁵⁸ Ivi, p. 96. Sulla questione del ricorso alla figura retorica dell'analogia per «accosta[re] realtà e memoria», rendendo «le cose presenti [...] remote con un significato di favola antica», cfr. D. VALLI, *Vittorio Bodini*, cit., p. 8563.

⁵⁹ Ivi, p. 110.

solitaria («L'allodola e la luna sole nel cielo»), «sorta appena»⁶⁰; nel componimento *Scrivo senza mangiare*, poi, diventa un'«ombra qua e là corrente», un elemento fuggevole, la cui evocazione ha ormai perduto il carattere dell'immanenza. Lo stesso contrasto si può rilevare nel motivo della luminosità lunare: se, nel diario, la luna è associata all'immagine di una candela, o ai fari di un'automobile, o alla luce di una lampadina tascabile, elementi che gettano una luce nel buio, nella poesia di *Dopo la luna* intitolata *Tutto il paese sorge contro un uomo*, il «lume di luna» è definito da Bodini «inefficace»⁶¹.

Infine, un ultimo quadro figurale ci sembra istituire dei significativi collegamenti tra il *Diario romano* e le successive opere dello scrittore: «La luna invernale, sui paesaggi meridionali, ha il sapore di una mela tagliata», scrive Bodini alla pagina del 15 maggio 1946, poco prima di concludere il suo taccuino; una metafora che ritroveremo in seguito, con tutte le inevitabili mutazioni, come ad esempio nel racconto *La luna e Pedro Domeq*⁶². In queste pagine di prosa, infatti, la luna spagnola è «verde [...] e tonda»⁶³, e rimanda, nella forma e nel colore, all'aspetto di una mela; ma il richiamo è ancora più esplicito in *Barocco leccese*, poesia compresa tra gli inediti selezionati da Oreste Macrì e ascrivita alla sezione *Lecce-Bari (1949-1960)*, dove la luna è «Lingua di fuoco pallido e sapore / di mela»⁶⁴.

Il diario, insomma, pare contenere in forma embrionale alcuni caratteri distintivi delle future lune bodiniane, compendiando in poche pagine l'intera parabola di questo mitologema, a partire dalla prima raccolta *La luna dei Borboni* del 1952, passando per *Dopo la luna* (1956), fino ad arrivare alle ultime poesie, inedite in vita, di *Zeta*, che raccoglie i testi stesi tra il 1962 e il 1969. Nel diario, infatti, la luna è talvolta un elemento «partecipe e corresponsabile di quanto avviene all'interno di ogni essere vivente», calata in atmosfere che Bodini desume dalla lezione degli spagnoli – sia quelli della generazione del Ventisette, come Garcia Lorca o Juan Larrea; sia quelli del *Siglo de oro*, come Cervantes, Góngora e Lope de Vega.

In questi casi, la luna si accompagna spesso ad «ulteriori simboli del Sud», spesso di ispirazione lorchiiana, come «il bianco [...] delle case, il rosso [...] del sangue, [...] lame affilate sospese nell'aria, il crescere di una flora esemplare [...], il trasmigrare continuo da realtà a sogno»⁶⁵. D'altronde, è proprio negli anni Quaranta, periodo di composizione del diario, che Bodini intensifica il proprio studio degli autori spagnoli; risale al giugno 1941 una delle sue prime

⁶⁰ Ivi, p. 112.

⁶¹ Ivi, pp. 113-114: 113.

⁶² Il racconto uscì per la prima volta nel luglio del 1951, su «La Gazzetta del Mezzogiorno», LXIV, n. 208. Ora in V. BODINI, *Corriere spagnolo...*, cit., pp. 93-96.

⁶³ Ivi, p. 96.

⁶⁴ V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 274.

⁶⁵ Le citazioni provengono tutte da D. VALLI, *Vittorio Bodini*, cit., pp. 8557-8558. Si confronti, a tal proposito, l'immagine del «vuoto fra le colonne, fra cui scenderà la lama» di una «tacita ghiottina», riportata nel diario alla pagina del 29 novembre 1944.

traduzioni dallo spagnolo: una poesia, pubblicata sulla rivista «Vedetta mediterranea» col titolo *Qualche volta con lacrime*, di Larrea, autore che lo stesso Bodini, nella sua all' *Introduzione* alla *Antologia dei poeti surrealisti spagnoli* del 1963, definirà come «il padre misconosciuto del surrealismo in Spagna». Nel 1945, invece, esce sulla rivista napoletana «Aretusa» la traduzione di *El retablillo de Don Cristòbal*, farsa di Federico García Lorca scritta dallo spagnolo nel 1931, e pubblicata con il titolo italiano *Teatrino di Don Cristobal farsa guignolesca*. Ma la luna del *Diario romano* fa da sostrato anche al clima di *Dopo la luna*, nella quale la rievocazione del Sud attuata da Bodini si colora di tinte più cupe.

Come ha ribadito Valli, in questa raccolta si assiste a:

una duplice modifica del suo registro fantastico: da una parte un'osservazione più spietata e polemica, [...] dall'altra un più frequente ricorso a favolose zone della memoria, nelle quali affiora l'anima leggendaria di una terra tanto sofferta e amata. [...] La realtà viene sofferta nella duplice dimensione del concreto e del ricordo⁶⁶.

Questo mutamento investe anche la rappresentazione dei più consueti simboli della poesia di Bodini, tra cui la luna, che «perde ogni bellezza e somiglia ad un immenso astro dalla luce spenta»⁶⁷. Nel diario, la luna è ancora, in linea di massima, compagna *in praesentia* delle avventure del poeta, ma a tratti diventa «malinconica e superba»; oppure si lega alla presenza di strani esseri come i folletti («scazzamurrieddhi»), rappresentativi della tradizione culturale salentina; infine, indubbiamente, è icona di un «eterno femminile larico-materno», figura perfettamente sovrapponibile a quella della donna – che, in questa mutua connessione, è a sua volta «surreale e seducente incarnazione della natura»⁶⁸. E ancora: la luna degli appunti diaristici può persino emanare suoni «funebri», evocativi di morte, molto simili ai contesti climatici di *Metamor*, l'ultima raccolta edita in vita, oppure di *Zeta*, nei quali si registra un'ulteriore metamorfosi del procedimento di rievocazione memoriosa, a riprova di una dialettica senza sintesi tra vitalismo percettivo e sottofondo disforico e luttuoso, costante nell'intera opera di Bodini. Come ha osservato Valter Leonardo Puccetti a proposito di *Metamor*, «il riflusso memoriale [...] non è elegia disarmata, ma visione critica, anche nelle immagini [...] pertinenti la sfera della femminilità»⁶⁹: da queste immagini, «feticci [...] a cui una volta aderiva il soggetto», e non dalla propria interiorità, il poeta attinge l'infanzia, e dunque il ricordo, rappresentando il dimenticato «in maniera cosale, morta»⁷⁰.

⁶⁶ Ivi, p. 8562.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ A. MANGIONE, *Premessa* a V. Bodini, *Dopo la luna* (1956), a cura di A. Mangione, Nardò (Lecce), Besa, 2009, p. 8.

⁶⁹ V.L. PUC CETTI, *Metamor: Bodini surrealista?*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa...*, cit., p. 156.

⁷⁰ *Ibid.* Puccetti cita qui T.W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1981*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 99-100.

Proprio ricorrendo a questo termine di derivazione adorniana («cosale»), potremmo definire anche l'impalcatura morfosintattica che regge il testo del *Diario romano*. Dall'analisi quantitativa, infatti, è emerso che, nel nostro *corpus*, prevale il ricorso a uno stile nominale. Il risultato è una narrazione concisa e 'giustappositiva', 'tutta cose', nella quale si *nominano*, appunto, «solo gli elementi giudicati particolarmente rilevanti o incisivi», ritenuti centrali dal punto di vista comunicativo⁷¹. Una narrazione di questo tipo genera effetti di enfasi e, di conseguenza, provoca un certo coinvolgimento emotivo; ecco perché, come afferma Angela Ferrari, «lo stile nominale è particolarmente adatto a costruire evocazioni liriche di impronta letteraria o para-letteraria»⁷². Inoltre, sempre secondo Ferrari, strettamente legata allo stile nominale è la cifra narrativa della «atemporalità», la quale «abilita una rappresentazione astratta degli eventi, e spesso anche la “rinuncia alla formulazione esplicita della successione cronologica, o anche della durata e della reciproca dipendenza di azioni e accadimenti”»⁷³. Concisione e atemporalità sono le proprietà che la scrittura diaristica bodiniana ricava dall'uso di uno stile all'insegna della nominalità: la concretezza dei sostantivi, dunque, si stempera al contatto con una narrazione atemporale, che sfida anche il rigido principio della datazione quotidiana, sfiorando i limiti dell'astrattezza (e, se vogliamo, del surrealismo). Caratteristica, questa dell'astratto che si fonde con il concreto, che si riversa e si riflette anche sul piano retorico, nelle compagini figurali.

Come hanno affermato Valli, Sobrero e, più recentemente, Enrico Testa, è fondamentale cogliere nell'opera di Bodini «originalità e importanza della metafora»⁷⁴. Le loro osservazioni si riferivano però a *corpora* diversi da quello qui preso in esame e, in particolare, alla scrittura poetica di Bodini: è interessante, dunque, che le stesse conclusioni possano trarsi nel caso di un testo in prosa – e, per di più, di tipo diaristico⁷⁵.

Vediamo alcuni casi: alla pagina del 1° ottobre 1944, «la strada d'un viale alberato sotto la luna» si metaforizza, e diviene «il mantello d'una fiera malinconia e superba»; la metafora, poi, si declina nella forma della similitudine alla pagina del 28 ottobre 1944, dove «La luna è molliccia

⁷¹ Cfr. A. FERRARI, *Stile nominale*, (voce) in *Enciclopedia dell'italiano*, vol. 2, a cura di R. Simone, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2011, p. 1401-1404.

⁷² Ivi, p. 1403.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Su questo si vedano, in ordine cronologico: D. VALLI, *Vittorio Bodini*, cit., pp. 8563-8567; A.A. SOBRERO, *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo...*, cit., pp. 239-241; E. TESTA, «Gli spiccioli del coraggio». *Sulla lingua poetica di Vittorio Bodini*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa...*, cit., pp. 62-63.

⁷⁵ Il *corpus* preso in esame da Sobrero includeva «tutte le poesie che nell'edizione mondadoriana del 1972 sono raccolte con il titolo *Dopo la luna* e *Via de Angelis*, pp. 45-84» (A.A. SOBRERO, *Vittorio Bodini: la lingua, lo stile, il testo...*, cit., p. 232). Le poesie selezionate da Sobrero sono ora raccolte nella già citata edizione di *Tutte le poesie*, alle pagine 109-140. Per quanto riguarda Testa, invece, il *corpus* preso in considerazione comprende «solo i testi delle raccolte pubblicate in vita da Bodini (in sostanza la riassuntiva *La luna dei Borboni e altre poesie* del 1962, che rifonde [...] le precedenti *La luna dei Borboni* del 1952, *Dopo la luna* del 1956, e *Metamor* del 1967) integrate dall'esile sezione intitolata da Macrì *Raccolte inedite in vita* (escludendo però la [...] tranche *Collage*)» (E. TESTA, «Gli spiccioli del coraggio»..., cit., pp. 56-57).

come la scolatura d'una candela». Inoltre, troviamo l'ossimoro «funesta dolcezza» (28 ottobre 1944), insieme ad alcune metafore di carattere sinestesico, come nel caso della piazza fiorentina della Santissima Annunziata, che «era un lago di luce d'argento frangiata dalle ombre simmetriche nelle arcate del Brunelleschi» (20 febbraio 1945); o della «luna invernale», che «ha il sapore d'una mela tagliata» alla pagina del 15 maggio 1946.

Dal punto di vista lessicale, il diario restituisce un vocabolario 'mescidato', nel quale si combinano termini e/o registri di stampo letterario, o comunque formale, ed espressioni e locuzioni tipiche dell'oralità. Perciò, da un lato, compaiono: l'antico e poetico *fiera*, il non comune *lagrime*, la forma *pronunzia* (variante di *pronuncia*, molto frequente in passato, specie nell'uso toscano), l'uso figurato del verbo *scongiurare*, l'avverbio *sino* (alterazione di *fino*, probabilmente per incrocio con il *sic* latino); e ancora: il troncamento della preposizione *di* quando seguita dall'articolo indeterminativo maschile e femminile (*d'un* o *d'una*), di ascendenza poetica; o l'apocope dell'ausiliare *essere* alla terza persona plurale (*son*), fenomeno poco diffuso in area centromeridionale, e perlopiù percepito come caratteristica di un parlato ricercato. Dall'altro lato, quello dell'oralità, compaiono il *c'è* presentativo («*c'è* sempre qualche faro di automobile»); la locuzione «Tutti tre», tipicamente colloquiale, e non aderente alle regole grammaticali (secondo cui la parola «tutto», legata a un numerale, deve essere seguita dalla congiunzione aggiuntiva «e»). A ciò si sommano le numerose inserzioni interrogative e parentetiche⁷⁶. Si rintracciano, inoltre, una nutrita quantità di toponimi e antroponimi (un dato emerso anche dall'analisi quantitativa effettuata tramite *Read-it* e *T-LAB*), componenti del lessico che, come ha evidenziato Testa, sono «segni [...] di non vaghezza»⁷⁷.

Le informazioni finora raccolte ci consentono di applicare anche al diario la variante di una formula già utilizzata da Giorgio Caproni (e ripresa da Testa): quella di «*scrittura* in azione»⁷⁸, per descrivere un prosare «viv[o], moss[o], vibratile e nervos[o]: in tensione, insomma»⁷⁹.

Una "tensione" ravvisabile anche nel lavoro di rielaborazione che ha investito le liriche inedite e gli abbozzi di poesie riportati sul diario, risalenti a una fase successiva al periodo romano, a iniziare da quella che probabilmente è la prima stesura della lirica *La luna dei Borboni*, poi posta in apertura dell'omonima raccolta pubblicata nel '52. La bozza della poesia riportata sul diario, ai versi 4 e 5, recita: «S'impauriranno il gufo delle Scalze / e i gerani [...]»; e poi, ai versi sesto e

⁷⁶ Si vedano, a puro titolo esemplificativo: «(Perché son fatti negli altri giorni della settimana?)», 22 ottobre 1944; «(Si versa nella stanza senza rumore)», 28 ottobre 1944; «(E tutto ciò perché abitiamo in via Forlì)», 29 novembre 1944; «(aveva in mano la chiave del portone)», 20 febbraio 1945.

⁷⁷ E. TESTA, «*Gli spiccioli del coraggio*»..., cit., p. 61.

⁷⁸ Nel 1953, Caproni definì quella di Bodini una «poesia [...] in azione»; cfr. G. CAPRONI, «*La luna dei Borboni*», in «Il Lavoro nuovo», 22 aprile 1953, p. 3, ora in G. CAPRONI, *Prose critiche*, volume primo: 1934-1953, a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno, 2012, pp. 501-504: 502.

⁷⁹ E. TESTA, «*Gli spiccioli del coraggio*»..., cit., pp. 60-61.

settimo: «e noi, quieti fantasmi, *ragioneremo* / dell'Unità d'Italia».⁸⁰ Al confronto con la versione edita, si registrano delle varianti: al quarto verso, «S'impauriranno» diventa «sbigottiranno» e, al sesto verso, «ragioneremo» muta in «discorreremo». Nel primo caso, si assiste a una intensificazione concettuale, espressa a livello verbale: dallo stato emotivo di paura, che assale uccelli e piante, e che ingenera un senso di smarrimento o di insicurezza, espresso nella versione di bozza, si passa a una sensazione di terrore, che lascia attoniti e stupefatti di fronte a un evento inaspettato e sorprendente.

Anche l'analisi di queste varianti può essere letta in un'ottica intertestuale: nel suo contributo *Bodini da Un monaco vola tra gli alberi a La luna dei Borboni e altre poesie*, infatti, Antonio Marzo traccia un quadro di alcune soppressioni significative tra la bozza della poesia di Bodini *Notte meridionale*, e la sua versione edita (che prenderà il titolo di *Battono colpi a case addormentate*, dal verso eponimo; si tratta della numero 10 della sezione *Foglie di tabacco (1945-1947)*)⁸¹. Qui, il soggetto di «trasalire» («Ne trasale [...]»), un verbo semanticamente molto vicino a «sbigottire») subisce una traslazione: infatti, per espunzione del costrutto «il candore di sale», al quale era riferito nella versione di bozza, il suo soggetto diventa «la luna»; con l'effetto non solo di «rendere meno dispersivo e quindi più asciutto, essenziale ed efficace il linguaggio poetico», ma anche di coinvolgere direttamente la luna nella scena di una “notte meridionale”, rendendola parte viva e attiva del contesto situazionale⁸².

Non solo: un parallelismo ancor più stringente tra gli abbozzi *La luna dei Borboni* e *Notte meridionale* e le rispettive versioni pubblicate in volume può innestarsi a proposito di un'altra variante. Nel passaggio dalla bozza alla versione edita di *La luna dei Borboni*, il verbo «ragioneremo» (di carattere intellettualistico) viene sostituito con «discorreremo» (che rimanda, invece, alla sfera della comune conversazione); al verso 4 di *Notte meridionale*, Bodini ricorre invece al verbo «discutiamo», che, nella versione edita *Battono colpi a case addormentate*, diventerà «parliamo». Sostituzioni significative e tra loro assimilabili, per entrambe le quali valgono, in maniera interscambiabile, le linee di analisi individuate da Marzo:

la sostituzione, al v. 4, di «discutiamo» con «parliamo» («Noi parliamo del logos e dell'amore») muta radicalmente il senso della situazione, perché la disputa peripatetica qui rappresentata viene ridotta da serio impegno dialettico finalizzato al conseguimento di più alti livelli di conoscenza a semplice gioco verbale fine a se stesso, al limite del vaniloquio. L'intento è duplice: mettere in risalto non solo l'astrattezza e l'insensatezza delle discussioni intellettualistiche, completamente avulse dal mondo reale e dai suoi bisogni; ma anche l'indole degli uomini del Sud, che, vivendo senza il barlume di una speranza, non vedono davanti a

⁸⁰ Corsivi nostri.

⁸¹ Ora in V. BODINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 97.

⁸² A. MARZO, *Bodini da Un monaco vola tra gli alberi a La luna dei Borboni e altre poesie*, in *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa...*, cit., p. 299-300.

sé alcuna meta da raggiungere e quindi non avvertono nemmeno la necessità di dare una conclusione ai propri gesti e ai propri discorsi⁸³.

Concludendo, ci sembra di poter affermare che il *Diario romano* sia emblematico del sentimento di inquieta ricerca che fermentava nell'animo del suo autore, durante gli anni della sua permanenza nella capitale. È lo stesso autore a consegnarci un'immagine efficacemente rappresentativa di questo periodo e della propria irrequietezza interiore:

Roma è come quelle parole che non si ricordano, che ci arrivano sulla punta della lingua e poi se ne tornano indietro. Si è sempre sul punto di riconoscersi, di ravvisare i termini della propria umana richiesta. Poi, a una virata del sentimento, è solo una città disgustosa⁸⁴.

Dalle pagine scritte in questo periodo, così come anche da quelle del 1951, tutte riportate sul diario, traspare l'andamento ondivago di Bodini nei confronti della realtà circostante, che viene da lui *sovra-* o *mis-*interpretata, in una *iper-* e *meta-*letterarietà che è sia relazionale sia informatrice, allusiva e intertestuale: la sedimentazione mnestica oscilla tra simbolismo (di ascendenza romano-barocca) e surrealismo (di matrice spagnola). Il *Diario* è dunque testimone diretto e tangibile di un'attività di ricerca (interiore e letteraria) costante e vivace, e non soltanto registra il distacco dalle esperienze precedenti, ma segna anche l'imprescindibile punto di partenza per il successivo *iter* letterario di Bodini.

⁸³ Ivi, p. 300.

⁸⁴ Queste le parole riportate alla pagina del 16 febbraio 1945.

APPENDICE

Questa sezione comprende, nell'ordine: le porzioni di testo del *Diario romano* che hanno costituito il *corpus* di analisi per questo contributo, insieme a una NOTA AL TESTO e a una breve descrizione fisica del taccuino; gli inediti e gli abbozzi di poesie risalenti al 1951; la *Scheda di commento* del *Diario*, al fine di fornire, in presenza di correzioni, un quadro filologico esaustivo delle lezioni accolte a testo, unitamente alle *Norme per la lettura della Scheda di commento* e alla *Tavola delle abbreviazioni*; alcune foto del *Diario romano*, scattate nell'Archivio Vittorio Bodini.

Il corpus

NOTA AL TESTO

La trascrizione è fedele all'originale. Si è intervenuti a uniformare il testo: sono stati usati i corsivi per i titoli delle poesie e dei libri citati, così come per i termini o frasi sottolineati. Sono state uniformate anche le date del *Diario* (generalmente in alto a sinistra), qui riportate in alto a destra. Si è proceduto, inoltre, alla correzione di alcune sviste grammaticali, parentesi o virgolette aperte e non chiuse.

Ogni intervento è stato comunque segnalato in nota, insieme a brevi glosse di carattere esplicativo.

Sono stati inseriti i numeri di riga per le pagine di prosa (indicati nella *Scheda di commento* con «r.»).

I numeri dei versi sono invece indicati nelle *Scheda di commento* con «v.».

Sono stati usati i seguenti segni grafici:

[abcdef] per l'integrazione di parole o lettere nei termini appuntati o abbreviati e di numeri nelle date. Tra parentesi quadre sono indicati anche i titoli delle liriche presenti nel *Diario romano*, aggiunti in questa sede e non previsti da Bodini al momento della stesura.

<?> per parola illeggibile.

Diario romano – Descrizione fisica

[*ms.*, 107x160x150 mm (misure della copertina), 104x159 mm (misure delle carte). Quaderno con copertina rigida e fogli a quadretti; la terza di copertina reca una tasca; sono presenti un foglio di guardia iniziale e uno finale. Il quaderno si compone di 124 cc. non numerate, tutte con taglio rosso ed è stato utilizzato da entrambi i lati: dal lato corretto (quello anteriore) si contano 33 cc., vergate

tutte su *recto* – tranne la c. 8 e la c. 32 vergate sul *recto* e sul *verso* – intervallate da carte bianche. Seguono 50 cc. bianche. Dal lato posteriore si contano 7 cc., tutte vergate sul *recto*, tranne l'ultima vergata sul *recto* e sul *verso*. Le carte sono vergate con penna stilografica nera o blu, oppure con penna biro nera o blu].

27 settembre 1944

Gli alberi ci stringono nello scialle della loro ombra. Cfr. l'albero di Casciaro.¹

3 Cercare di scoprire chi è la donna dalla cui mestruazione dipende l'apparizione della luna.

1 ottobre [1944]

6 La strada d'un viale alberato sotto la luna, il mantello d'una fiera malinconica e superba.

22 ottobre [1944]

9 I palazzi domenicali son fatti per abitarvi. (Perché son fatti negli altri giorni della settimana?) Le strade della domenica son fatte per incontrarvi le fanciulle del grande amore. La luna mette tutti i suoi nastri, un uomo fa scorrere la luce d'una lampadina tascabile sugli annunci murali dei
12 cinematografi.

28 ottobre [1944]

15 La luna è molliccia come la scolatura d'una candela. (Si versa nella stanza senza rumore.) Credo che a toccarla vi lascerei l'impronta delle dita.

Concerto. La verità di Saint-Saëns era di quelle che riempiono gli occhi di lagrime e scoloriscono i
18 frutti sugli alberi. Uomini gli correvano incontro, donne lo supplicavano di non dirla. Il motivo si confondeva, cercava altre parole per dire ciò che *doveva*² dire in modo da evitare almeno in parte gli effetti di funesta dolcezza che la folla accorreva a scongiurare. Ma non trovava. Ricominciava
21 daccapo, qualcuno gli premeva una mano sulla bocca. Dopo non ci si sarebbe potuti guardare più con gli stessi occhi di prima, la luna avrebbe mandato suoni prolungati e funebri, e non più fiori alle finestre, non più domeniche, le carezze avrebbero fatto orrore. Si faceva tardi. L'impazienza, la
24 necessità di finire il discorso crescevano con la compassione.

¹ È molto probabile che si riferisca a Giuseppe Casciaro (1863-1941), pittore italiano originario di Ortelle, in provincia di Lecce. La sua pittura, abbondante di produzione, fu dedicata prevalentemente ai paesaggi della terra nativa (la Puglia), dell'Irpinia e dei dintorni di Napoli; le sue opere sono il riflesso di una visione della natura lieta e luminosa, ottenuta con il ricorso alla tecnica del pastello. Tra i suoi soggetti più comuni, figurano proprio gli alberi.

² Sottolineato nel *ms*.

27

29 novembre [1944]

Quando penso al nostro viaggio verso i confini del reale, e tu sai che questo significa la razione del pane, la crudeltà dei corpi nudi contro lo specchio o dei sentimenti contro le parole e il denaro
 30 contato: tutte cose di cui se io ti lascio un istante tu tremi e affondi il viso sgomento nel fogliame di via Lancisi, riportando con ingenua mistificazione sul giallo lucente magari un raggio di luna; quando penso al nostro viaggio verso i confini del reale, è sempre sera, io ti prendo per mano e
 33 andiamo insieme senza parole, da una delle cinque o sei vie che vi sboccano, verso piazza Salerno, verso il bianco disumano del suo monumento (c'è sempre qualche faro di automobile) e il vuoto fra le colonne, fra cui scenderà la lama di quella nostra tacita ghigliottina. (E tutto ciò perché abitiamo
 36 in via Forlì.)

20 febbraio [1945]

Una notte a Firenze eravamo i tre: Lauricella, Cavallina ed io; più la luna. Cominciammo ad
 39 accompagnarci l'un l'altro fin sulla soglia di casa, poi trascinati dal discorso si proseguiva sino a casa dell'altro che a sua volta cambiava idea e invece di rincasare (aveva in mano la chiave del portone) decideva di andare oltre. Arrivammo a Piazza della Santissima Annunziata: era un lago di
 42 luce d'argento frangiata dalle ombre simmetriche nelle arcate del Brunelleschi. Tutti tre, parlavamo con una pronunzia toscana che non avrebbe suscitato il più piccolo sospetto. Io dissi: – Si direbbe che siamo meridionali tutti e tre. Eravamo tutti tre meridionali.

45 Mezzanotte, ora della estrema chiaroveggenza, ora in cui il nostro destino e quello dei nostri amici che accompagniamo o che ci accompagnano a casa ci si rivela per una magia di cui ignoriamo le regole.

48

13 aprile [1945]

Ho conosciuto il nipote di Barilli (Barilli portava per sciarpa la tovagliola della tastiera d'un
 51 pianoforte che si era venduto). Il nipote mi ha subito parlato di Macrì, e di una notte ai piedi del Duomo di Parma, passata a rievocare le gesta acute e terribili degli "scazzamurrieddhri".

A mia domanda se c'era la luna, risponde di sì.

54 Gli *scazzamurrieddhri*³ sono infatti una sorta di malattia della luna: concrescenze formate dalla corruzione della sua luce.

(Erudizione: il più autorevole degli gnomi aveva nome Sabazio, un ottimo pseudonimo. Ma mi pare
 57 che a Macrì spetti di diritto.)

15 maggio [1946]

La luna invernale, sui paesaggi meridionali, ha il sapore d'una mela tagliata.

³ Sottolineato nel *ms.*

[s.l., s.d.]

*La luna dei Borboni*¹

La luna dei Borboni
col suo viso sfregiato tornerà
nelle case di tufo, sui balconi.
S'impauriranno il gufo delle Scalze
e i gerani – la pianta dei cornuti –,
e noi, quieti fantasmi, ragioneremo
dell'Unità d'Italia.

Un cavallo sorcigno
camminerà a ritroso sulla pianura.

Gli inediti e gli abbozzi

3 aprile 1951²

[*Mio dio, qui nominato*]

Mio dio, qui nominato
come segno che da solo non posso
o come ciò che dà voce al sangue,
che cerca eternamente di giustificarsi,
ahimè una musica mi distrae,
una bassa musica, ho cercato sempre
il più alto o il più basso, ma degli estremi
più facilmente il più facile.
Devo gettare l'acqua ogni giorno
all'albero delle ipotesi che comincia a seccare.

¹ Sottolineato nel *ms.*

² Nel *ms.*, la data è posta in fondo alla pagina, in basso a destra.

La pianta delle ipotesi ha le foglie nere
è secca, ha le bacche nere una musica bassa
che mi distrae profondamente.

La colpa è come pane.

Forse la colpa delle cinque persone
ferme presso l'acquedotto,
la colpa dei tronchi che sui viali ho contato,
per vendicarmi di questo mese di marzo.

Di trovare una colpa,
ma è della città, è chiaro.

Una città secca dai muri rosicchiati
dai topi incerti, la primavera, l'autunno,
una città dove l'aria è come
di carne cruda, ma chi v'è caduto
dei³ gradini d'Europa,
e perché, e già il racconto
procurerebbe balsami [immeritati].

Ora noi abbiamo chiacch[i]erato a lungo
per questa sera, e mi distrae una musica,
una musica bassa – non avrei
amato confessarlo – ma bisogna
che di qui incominci.

6 aprile 1951⁴

Tre giorni dietro questa poesia (era più lunga ma l'ho tagliata [])⁵:

[*Sbattevano dei lenzuoli sulle terrazze*]

Sbattevano dei lenzuoli sulle terrazze

³ Potrebbe essere «sui», ma non si può affermare con sicurezza. Per ulteriori informazioni si rimanda alla relativa *Scheda di commento*.

⁴ Nel *ms.* la data è posta in fondo alla pagina, in basso a destra.

⁵ Nel *ms.* è stata inserita solo la parentesi d'apertura (ricalcata su « ; »); manca quella di chiusura.

*arancio limone mandarino*⁶

e il vespro ci guardava seduto a un angolo
e puliva la pipa.

Piazzetta bianca, monaca bianca e nera
che suona un campanello e non lo sente.

Tre bambine che saltano alla corda

*arancio limone mandarino*⁷

e il cielo ai vetri rotti d'un finestrino
s'insanguina le dita.

Lecce, 6 aprile 1951⁸

[*Un momento che passa fra le cose*]

Un momento che passa fra le cose
come un angelo, può sulla bilancia
delle passioni opporre inauditi elementi
e a volte in una scena
di gerani⁹ e di quiete, di cancellate
senza monache, e un gheppio
che stiri un'ala,
trovi demenza e nuvole
di altre età sparse lontano di qui,
meccanismi del cuore o gridi spesi altrove,
che non conoscono questi santi di pietra,
o i cherubini dal naso mangiato
dallo scirocco. Nulla, nulla danno, oppure
come stranamente equilibrano,
tanti gesti stranieri!
Ma è un solo istante.

⁶ Sottolineato nel *ms.*

⁷ Sottolineato nel *ms.*

⁸ Nel *ms.* la data è posta in fondo alla pagina, in basso a destra.

⁹ L'allungamento grafico segnala la forma del plurale. Nell'italiano contemporaneo prevale la grafia in *-i* semplice, ma resistono, seppur minoritarie, le grafie accentate, quelle con l'accento circonflesso e quelle in doppia *-i*.

14 [aprile 1951]¹⁰

*Guardando un disegno astratto*¹¹

Strane inconcrete gesta che la mano
al disegno confida in un segreto
che al cuore non confida. Perché il cuore
non si conosce e va scrutando i suoi
più vari segni che di sé gli rivelino
ciò che egli stesso ignora, echi fedeli
d'inespresse parole che dal buio
gli rendano la luce.

*Guardando un disegno astrattista*¹²

Strane, inconcrete gesta che la mano
a un disegno confida in un segreto
che al cuore non confida. Perché il cuore
non s'indovina e va scrutando i suoi
più vari segni che di sé gli dicano
ciò ch'egli stesso ignora, echi fedeli
che sorgano dal buio e diano luce.

Nel diario segue *La luna dei Borboni*, riportata tra i testi del *corpus*.

¹⁰ Il *ms.* riporta la data nella forma di «14.4.51». Essa è inserita nello spazio che separa la prima dalla seconda stesura della lirica.

¹¹ Tutto il titolo è sottolineato nel *ms.*

¹² Sottolineato nel *ms.*

*Cocumola*¹³

(a Francesco Barbieri)

Un paese che si chiama Cocumola
 è
 come avere le mani sporche di farina
 ed un portone verde color limone.

1. Scheda di commento

Norme per la lettura della Scheda di commento

- Al lemma segue: *a)* una didascalia in corsivo, che precisa la collocazione topografica della variante e altre eventuali particolarità (v. *Tavola delle abbreviazioni*), e/o: *b)* una serie di esponenti numerici (1... 2... 3...) che ordinano in successione le diverse fasi di elaborazione, quando presenti.
- Il riutilizzo parziale di una lezione è segnalato dalle didascalie *da, su* o, nel caso di più lezioni di seguito, di cui almeno una implichi il recupero della precedente, per mezzo di una freccia direzionale (→). Le didascalie tra tonde si riferiscono alla parola che precede; se le parole sono più di una il riferimento alla didascalia è contrassegnato da Γ.
- Il corpo minore indica i tentativi lasciati cadere all'interno di una frase.
- T indica la lezione a testo, quando essa è l'ultima di una serie di lezioni totalmente superate (1... 2... 3T) di cui si specifica la posizione topografica (*sps. /sts.*) e/o il dettaglio, tra graffe, del suo processo genetico. In caso di rapporto derivativo da una fase anteriore T è preceduta da freccia direzionale (→ T).
- Le parentesi quadre segnalano nostre congetture e/o interpretazioni ([abcdef].)
- Le parole non leggibili sono rappresentate tra uncini, con un punto interrogativo <?>
- Le parentesi unciniate invertite indicano nostre espunzioni >abcdef<

¹³ Sottolineato nel *ms.*

Tavola delle abbreviazioni

cass. lezione cassata

da lezione ricavata da un'altra

dx destro, -a

err. erroneo, -a; erroneamente

inf. inferiore

ins. lezione inserita nell'interlinea

ms manoscritto; lezione del -.

prima lezione scritta in rigo, prima della lezione a testo, e cassata

riscr. lezione cassata e riscritta subito dopo

segue lezione che continua in rigo la lezione a testo ma successivamente cassata

sps. lezione soprascritta ad altra cassata

sts. lezione sottoscritta ad altra cassata

su lezione (o sua parte) ricalcata su altra

sup. superiore

sx sinistro, -a

Scheda di commento del Diario romano

Trattandosi di un tipo privato di scrittura, le correzioni apportate dall'autore sono di natura immediata. Non si registra la presenza di correzioni tardive, neanche negli abbozzi delle poesie. È doveroso precisare alcune caratteristiche grafiche relative alle date, che sono state uniformate nella trascrizione del testo accolto in questa sede. Quelle che vanno dal 27 settembre [1944] al 28 dicembre [1944], a cui si aggiunge quella del 7 gennaio [1945], sono tutte sottolineate e poste in alto a sinistra; le date che vanno dal 31 dicembre [1944] al 14 aprile [1951] si trovano nella stessa posizione, ma non sono state sottolineate. Casi particolari e isolati verranno segnalati in nota.

Schede di commento dei testi appartenenti al corpus

28 ottobre [1944]

Varianti interne: r. 14 molliccia] *da* molle; r. 21 funebri, e] *segue parola ill.*; r. 22 Si faceva tardi.] *sps. a* Ma, *implica la correzione da minuscola a maiuscola (perché ora a inizio frase) dell'iniziale dell'articolo «l'» di «l'impazienza».*

20 febbraio [1945]

Varianti interne: r. 34 notte] *su* sera; r. 37] *su* in; Piazza della] *segue S.S. <?>*; r. 38 Tutti tre] *prima parole ill., probabilmente in numero di due.*

13 aprile [1945]

Varianti interne: r. 46 del Duomo] *prima* della; r. 52 di diritto] *prima due parole ill.*

[s.l., s.d.]

La luna dei Borboni

Come più volte ripetuto, la lirica sarà pubblicata nella raccolta *La luna dei Borboni* (1952), con il medesimo titolo. Rispetto alla versione edita, l'abbozzo della poesia riportato sul diario presenta alcune differenze.

Varianti del ms.: □ v. 4 T S'impauriranno → ED Sbigottiranno □ v. 6 T ragioneremo → ED discorreremo.

Schede di commento di inediti e abbozzi di poesie

3 aprile 1951

[*Mio dio, qui nominato*]

Varianti interne: □ v. 2 come segno che] *riscr. (si trovava a cavallo tra i vv. 1-2); non posso] segue sperare.* □ v. 3 dà voce] *sps. a* [unisce] le parole. □ v. 5 ahimè] *prima e.* □ v. 9 Devo] *segue farmi forza.* □ v. 12 ha] *prima e.* □ vv. 12-13 una musica che] ¹una musica / bassa (*cass.*) profondamente mi distrae ²una musica bassa (*ins. in interl. inf.*) / che (*sps. a* bassa). □ v. 13 mi distrae profondamente] *in origine il sintagma verbale e quello nominale erano invertiti;*

l'autore ha poi corretto come a testo mediante una linea di rimando. Seguono Colpa e pane, ripresi al verso successivo. □ v. 14 è come] sps. a che si scambia con il. □ v. 16 ferme] prima che erano. □ v. 17 sui viali] sps. a sul viale. □ v. 18] ins. in interl. sup., sps. a tre parole illeggibili poste tra parentesi. □ v.19 Di trovare] prima se si tentasse di, implica la correzione da minuscola a maiuscola (perché ora a inizio frase) dell'iniziale della preposizione «di». □ v. 20 ma] segue è chiaro, poi ripreso a fine verso come a testo; della] sps. a la; città,] segue [una]. □ v. 22 incerti] da erti; la] e l'] ins. in interl. sup. □ v. 24 v'è caduto] sps. a venne qui. □ v. 25 dei] su sui; gradini] prima scivolando (poi corr. in caduto a sua volta cass. e ripreso con inserimento al verso precedente). □ v. 26 e perché] segue cadde. □ vv. 26-27 e già il racconto / procurerebbe] ins. in interl. sup., sps. a si ritorna sulla storia / che in sé ritrova i. □ v. 28 abbiamo chiacchierato a lungo] ¹cassato ²corr. in abbiamo per questa sera parlato e poi 3riscr. in interl. inf. □ vv. 31-32 ma bisogna...incominci] ¹(cass.) ma è la sola, è la sola speranza di tornare ²Γma bisogna (sps. a ma è la sola) Γche incominci di qui (sps. a è la sola speranza di tornare), Γo ricominci (cass.) ³T ma bisogna che Γdi qui incominci (inversione tramite una linea di rimando, dei sintagmi verbale «incominci» e avverbiale «di qui»).

Di seguito, quattro versi che sono stati espunti dall'autore mediante sei linee di cancellatura diagonali. In calce, le annotazioni relative alle varianti interne.

E ho trovato già secca
la pianta delle ipotesi dagli irosi rametti
le bacche nere tremano contro le nuvole
d'uno sforzo virile.

Varianti interne: □ v. 2 dagli] da dai; irosi rametti] sps. a dai rametti <?>.

6 aprile 1951

Si riportano, di seguito, i cinque versi con cui si apre questa pagina di diario. Essi non sono stati accolti a testo perché cassati dall'autore mediante cinque linee di cancellatura verticali.

Si spegne, non si spegne
la fiamma fra le dita del fumatore.
È come una magia, tutto è nel sangue
se vedessimo il sangue nei suoi giri
di noi come le vuote

[*Sbattevano dei lenzuoli sulle terrazze*]

Varianti interne: □ v. 5] *deriva da due versi separati* ¹Una (cass.) piazzetta bianca / Γ con una (cass.) monaca bianca e nera ²T (*unificazione dei versi mediante lo spostamento, segnalato dall'autore tramite una linea di rimando, di «piazzetta bianca», con modifica dell'iniziale da minuscola a minuscola del termine «piazzetta», divenuto capoverso.* □ v. 6 e non lo sente] *da che non sente, e] sps. a che.*

Rispetto alla versione edita (pubblicata nel 1952 nella raccolta *La luna dei Borboni*, con il titolo di *Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze*), l'abbozzo della lirica annotato sul diario presenta alcune differenze. Oltre al titolo, si riscontrano le seguenti varianti:

Varianti del ms.: □ v. 1 T dei → ED i, *variazione che implica anche la modifica del titolo* □ v.5 T monaca bianca e nera → ED monaca nera (*è espunto bianca*) □ v. 10 T s'insanguina le dita → ED arancio limone mandarino.

Lecce, 6 aprile 1951

[*Un momento che passa tra le cose*]

Varianti interne: □ v. 4 una] *da un; scena] prima momento* □ v. 7 un'ala,] *segue [tu riconosci nuvole] <?>* □ v. 12 i] *ins. in interl. sup.; mangiato] segue dal (riscr. al verso successivo)* □ v. 13 dallo scirocco] *dal (cass.) tempo* □ *dallo (da dal) scirocco (sps. a tempo); nulla] ins. in interl. sup.* □ vv. 14-15 *equilibrano... gesti stranieri] in origine equilibrano, Γma è solo un istante (cass., diventerà l'ultimo verso), tanti <?> (cass. e corr. come a testo in «gesti», in interl. sup.) stranieri!; segue un intero verso, composto da sei parole, cassato con linea orizzontale, di cui è leggibile solo la prima parola, tante.*

14 [aprile 1951]

Varianti interne alla data: 4] *su err.* 10.

Guardando un disegno astratto

Varianti interne: □ vv. 4-6 *non si conosce e... ignora]* ¹*non si conosce e Γchiede ad ogni traccia / che gli dica di sé gli riveli ciò che ignora / egli stesso (cass. e corr. in interl.)* → ²*non si conosce e Γva scrutando (ins. in interl. sup.) incerte (cassato) Γtracce che gli rivelino di sé (ins. in interl. sup., poi cass.)* → ³T *non si conosce e va scrutando Γi suoi (ins. in interl. sup.) /*

Questioni di poesia. Poeti del Novecento e contemporanei

Γpiù vari segni che di sé gli rivelino (*ins. in interl. inf.*) / ciò che egli stesso ignora. □ v.6 echi]
sps. a una breve parola ill.

Guardando un disegno astrattista

Varianti interne: □ v. 4 s'indovina] *prima cass. si conosce.*

Cocumola

La lirica sarà pubblicata nella raccolta *La luna dei Borboni* (1952), con il medesimo titolo. L'abbozzo presente sul diario riguarda soltanto i primi quattro versi (sui dieci totali della versione edita) reca una dedica a Francesco Barbieri.

Varianti del ms. (rispetto alla versione edita): □ v. 4 T ed un portone → ED e un portoncino.

Foto dall'interno del manoscritto

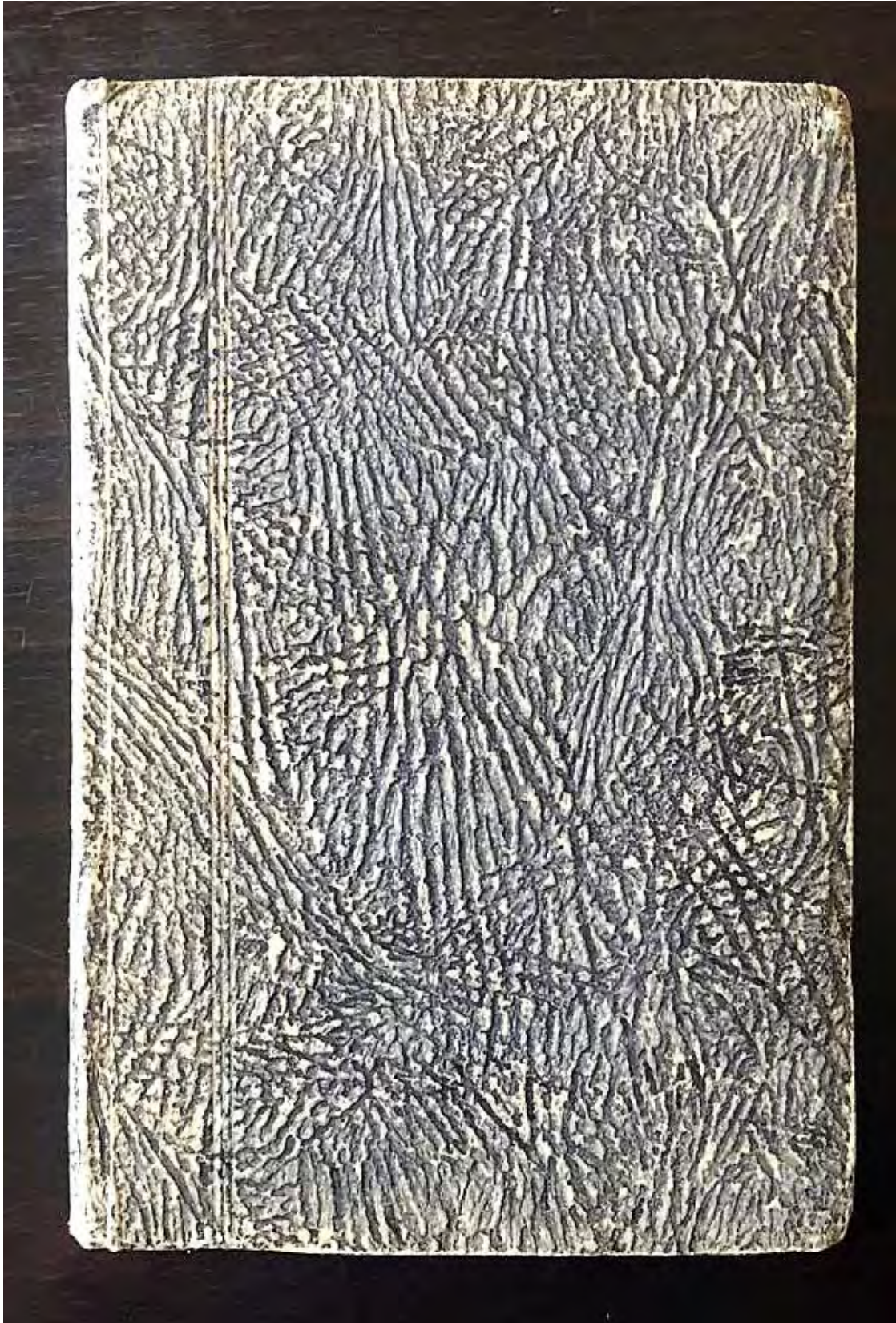
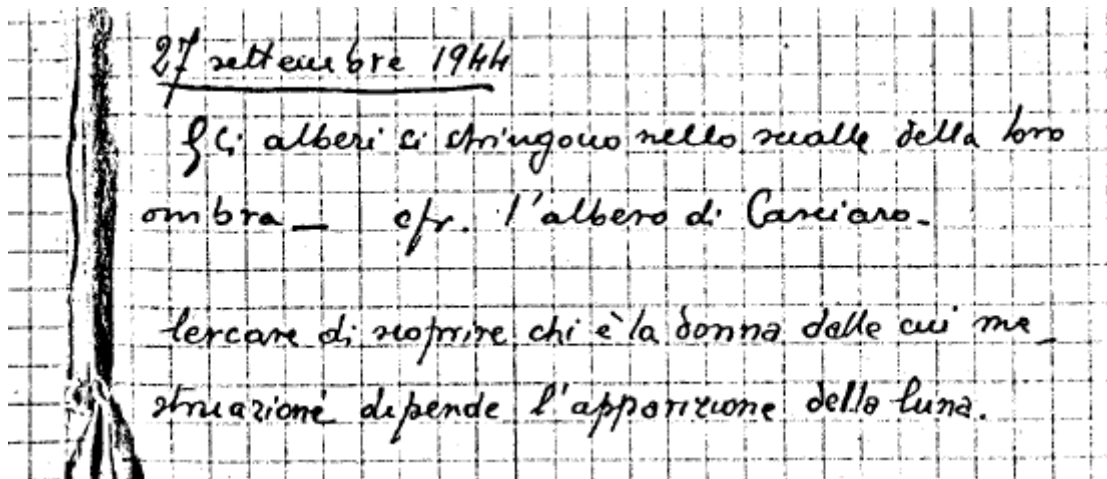
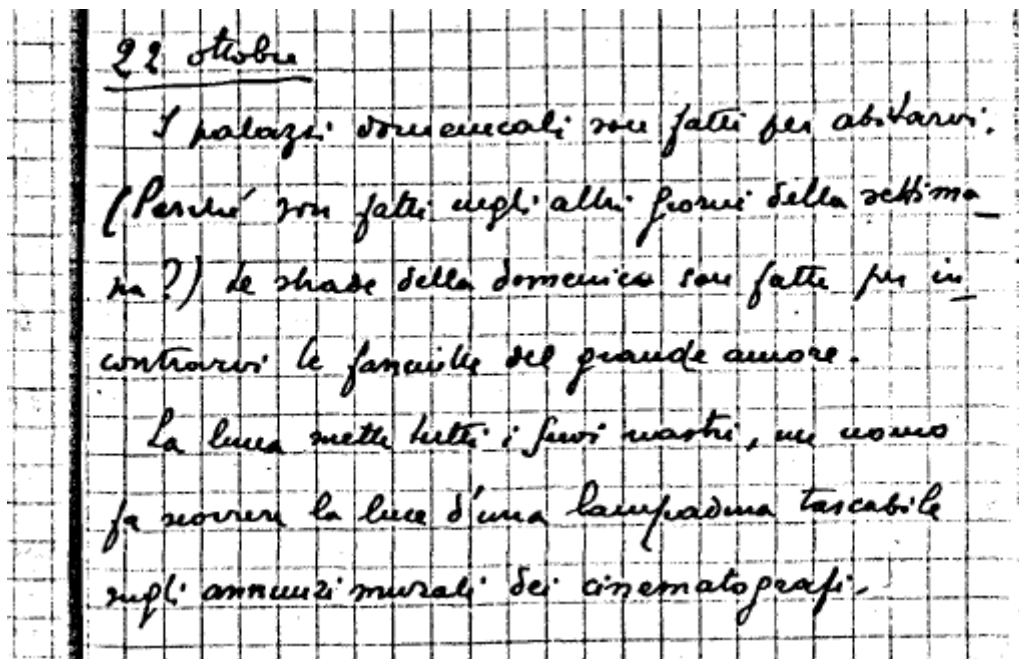


Figura 1 –Quaderno con copertina rigida e fogli a quadretti; composto di 124 cc. non numerate, tutte con taglio rosso. Ms., 107x160x150 mm (misure della copertina).



27 settembre 1944
Gli alberi si stringono nello scialle della loro
ombra — cfr. l'albero di Carciaro.
Cercare di scoprire chi è la donna delle cui ma-
struazioni dipende l'apparizione della luna.

Figura 2 – Interno del diario. Pagina del 27 settembre 1944



22 ottobre
I palazzi sono cucchioli non fatti per abitarvi.
(Perché non fatti negli altri giorni della settim-
na?) Le shade della domenica son fatte per in-
contrarvi le fanciulle del grande amore.
La luna mette tutti i suoi nastri, un uomo
fa muovere la luce d'una lampadina tascabile
negli annunci murali dei cinematografi.

Figura 3 – Interno del diario. Pagina del 22 ottobre 1944

28 ottobre

La luna è molle, come la molatura d'una cascata.
 (Si versa nella stanza senza rumore) Credo
 che a toccarla si lascerà l'impronta delle dita.

Concerto.

La verità di Saint-Jacques era di quelle che riempiono
 gli occhi di lagrime e scoloriscono i frutti sugli
 alberi. Uomini gli correvano incontro, donne lo
 supplicavano di un dital. Il motivo si confondeva,
 cercava altre parole per dire ciò che doveva dire
 in modo da evitare almeno in parte gli effetti
 di questa dolcezza che la polta assoreva a non
 finire. Ma non trovava. Ricominciava daccapo,
 qualche volta premiava una mano sulla bocca.
 Dopo non si sarebbe potuti guardare più con gli
 stessi occhi di prima, la luna avrebbe emanato
 nuovi prolungati e furebi, e magari non più
 forti che questi, nuovi più dolenti che, le unghie
 avrebbero fatto orrore. ^{Si faceva tardi.} ~~Ma~~ L'imparienza, la
 necessità di finire il discorso creavano con la
 comparsa.

Figura 4 – Interno del diario. Pagina del 28 ottobre 1944

29 novembre

Quando penso al nostro viaggio verso i confini
del reale, e tu sai che questo significa la
razione del pane, la crudeltà dei corpi
nudi contro lo specchio o dei richiami
contro le parole, e il denaro contato: tutte
cose di cui se io ti lascio un istante tu fremi
e affondi il viso sgomento nel fogliame di
via Lancisi, riprostando con ingenua misti-
ficazione sul giallo lucente magari un rag-
gio di luna; quando penso al nostro viaggio
verso i confini del reale, è sempre sera, io ti
prendo per mano e andiamo insieme senza
parole, da una delle cinque o sei vie che vi
sboccano, verso Piazza Salerno, verso il bianco
disumano del suo monumento (c'è sempre qual
che feroce di automobile) e il vuoto fra le colonne,
fra cui tenderà la lama di quella nostra tacit
gliphiattina
(E tutto ciò perché abitiamo in via Forlì.)

Figura 5 – Interno del diario. Pagina del 29 novembre 1944

20 febbraio

Una volta a Firenze eravamo i tre: da un'ella, Cavallini
ed io; ma la luna, cominciamo ad accompagnare
l'una e l'altra fin nella soglia di casa, poi tralasciate
dal discorso si proseguiva sino a casa dell'altro, che
a sua volta cambiava idea e invece di ricasare
(aveva in mano la chiave del portone) decideva di
andare oltre. Arrivammo in Piazza della ~~Obolone~~
della fontana annunciata: era un lago di luce
d'argento frangiato dalle ombre rimmediche nelle
arcate del Brunelleschi. L'indomani tutti tre, per
lavoro con una pronuncia toscana che non
avrebbe suscitato il più piccolo sospetto. Io dissi:
- Si direbbe che siamo meridionali: tutti e tre -
Eravamo tutti Fre meridionali.

Messa notte, ora della estrema chiarezza
e, ora in cui il nostro destino è quello
dei nostri amici che accompagniamo o
che ci accompagnano a casa ci si ri-
vela per una magia di cui ignoriamo
le regole.

Figura 6 - Interno del diario. Pagina del 20 febbraio 1945

13 aprile
Ho comprato il mofete di Barilli (Barilli portava per sciarpa la tovaglia della tartiera d'un pianoforte che si era venduto). Il mofete mi ha subito parlato di Macri, e di una notte ai piedi getta del Duomo di Parma, passata a rievocare le gesta acute e terribili degli "scassamurrieddhi".
A mia domanda se c'era la luna, risponde di sì. Gli scassamurrieddhi sono infatti una sorta di malattia della luna: concrenze formate dalla coerenza della tua luce.
(Ereditazione: il più autorevole degli esoni aveva nome Sabario, un ottimo pseudonimo. Ma mi pone che a Macri spetti ~~di fatto~~ di diritto.)

Figura 7 - Interno del diario. Pagina del 13 aprile 1945

15 maggio -
La luna invernale, sui paesaggi meridionali, ha il sapore d'una mela tagliata.

Figura 8 - Interno del diario. Pagina del 15 maggio 1946

Si spegne, non si spegne / la fiamma per la dita
Viel fumatore.
È come una magia, tutto è nel sangue
se infleggiamo il sangue nei suoi giri
di noi come le comete

Tre giorni dicto questa poesia / era per
lunga ma l'ho tagliata:

Sbattevano sui lenzuoli sulle terrazze
arancio limone mandarino
e il vespro a guardava seduto a un angolo
e puliva la pipa.

Una Piacetta bianca,
una ~~rosa~~ (moraca bianca e nera
che suona un campanello da non lo sento.
Tre bambini che saltano alla corda
arancio limone mandarino
e il cello ai vetri rotti d'un finestino
l'insanguina le dita.

6 aprile 1951

Figura 10 – Interno del diario. Bozza della poesia Sbattevano i lenzuoli sulle terrazze

Un momento che passa fra le cose
 come un angelo, può sulla bilancia
 delle passioni opporre inauditi elementi,
 e a volte in una monaca senza
 di gerani e di quiete, di cancellate
 senza monache, ~~ma~~ e un gheppio
 che tira in'ala, ~~in~~ ~~suono~~ ~~nuovo~~
~~ma~~ trovi serena e nuvole
 di altre età sparse lontano di qui,
 meccanismi del cuore o grida sperdute,
 che non conoscono questi santi di pietra,
 o cherubini dal naso mangiato ~~dal~~
 dall' ^{sirocco} tempo. Nella ^{culla} ~~stanno~~, oppure
 come stranamente equilibrano, ~~ma~~
~~in~~ ~~un~~ ~~solo~~ ~~istante~~, tanti ^{gesti} ~~in~~ ~~un~~ ~~istante~~,
~~tante~~ ~~diversioni~~ ~~in~~ ~~un~~ ~~istante~~
 Ma è un solo istante.

Leca, 6 aprile 1951

Figura 11 – Interno del diario. Bozza del componimento inedito Un momento che passa fra le cose

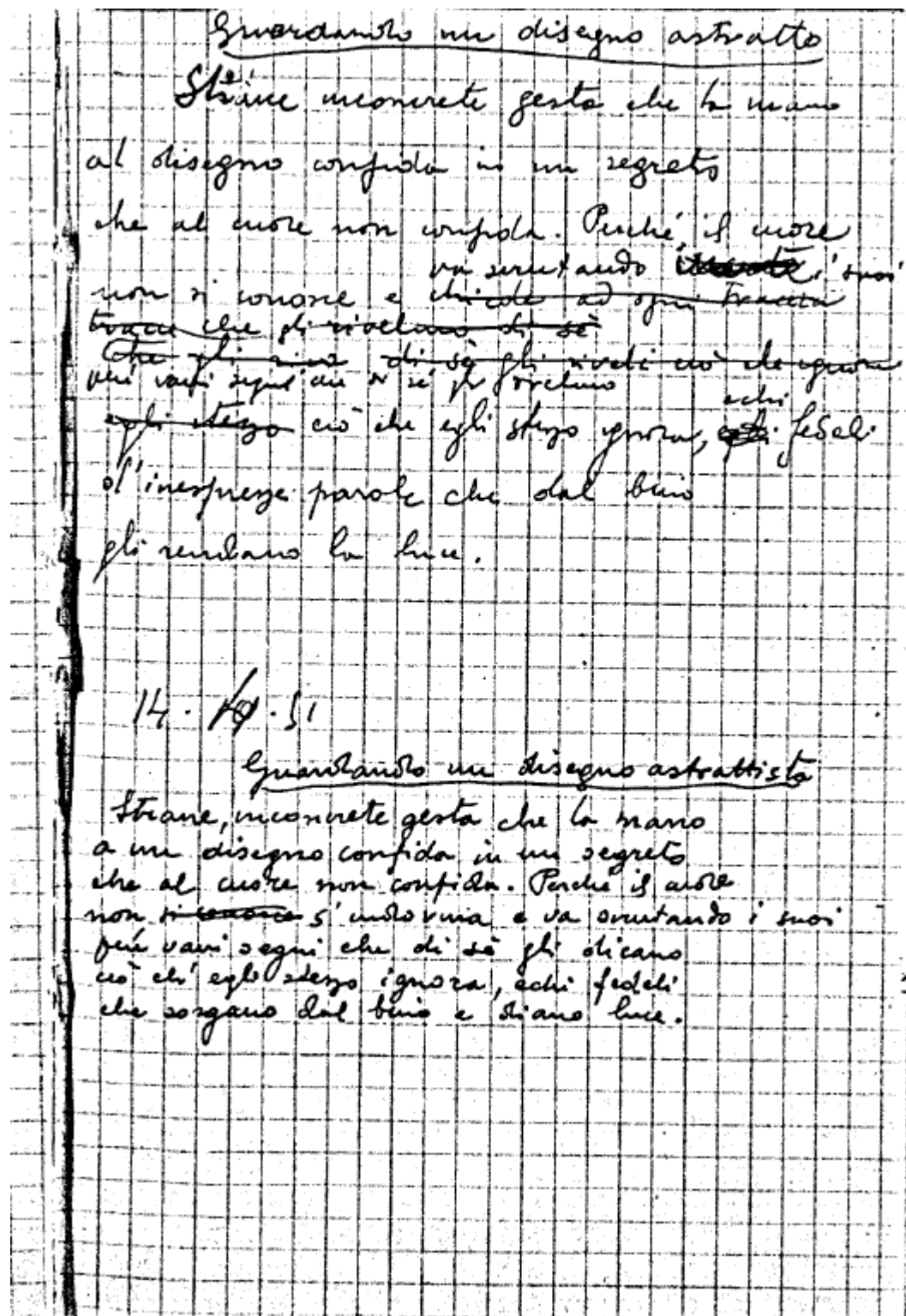


Figura 12 – Interno del diario. Bozze della poesia inedita Guardando un disegno astratto/Guardando un disegno astrattista

La luna dei Borboni

La luna dei Borboni
col suo viso spregiato tenera
nelle case di tiefo, sui balconi.

S'impauriranno il gufo delle Scalee
e i gerani - la pianta dei cornuti -,
e noi, quieti fantanni, ragioneremo
dell'unità d'Italia.

Un cavallo dorcigno
camminerà a ritroso sulla pianura.

x
x x

Cocumola (di Francesco Barbieri)

Un paese che si chiama Cocumola

è

come aver le mani sporche di farina
ed un portone verde color limone.

Figura 13 – Bozze delle poesie La luna dei Borboni e Cocumola

PENS PAPERS

SIMONE GIORGIO

«IL PASSATO È TUTTO, E SIAMO SUOI».
POESIA E TEMPO NELL'OPERA DI MICHELE MARI

Michele Mari ha dato inizio alla sua carriera di scrittore nel 1989, con il romanzo *Di bestia in bestia*, a cui aveva lavorato per tutti gli anni Ottanta. È negli anni Novanta che esce la maggior parte delle sue opere: tra il 1990 e il 1999 ha infatti pubblicato ben sei libri, di vario genere: il fantastico di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990); il romanzo marittimo *La stiva e l'abisso* (1992), di complessa costruzione stilistica; due raccolte di racconti, *Euridice aveva un cane* (1995) e *Tu, sanguinosa infanzia* (1997); un diario del suo servizio militare, *Filologia dell'anfibio* (1995) e un romanzo di gusto céliniano, *Rondini sul filo* (1999). Meno corposa ma comunque regolare la produzione dal 2000 in poi: al romanzo meta-letterario *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, del 2002, ha fatto seguire, nel 2007, la doppia pubblicazione della prima raccolta poetica *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* e di un romanzo fantastico, *Verderame*; dopodiché, Mari pubblica nel 2010 *Rosso Floyd*, dedicato a Syd Barrett, fondatore e leader dei Pink Floyd; i racconti *Fantasmagonia* nel 2012; il romanzo d'avventura dickensiano *Roderick Duddle* nel 2014; l'autobiografia *Leggenda privata* nel 2017 e infine la seconda raccolta poetica, *Dalla cripta*, nel 2019.

La differenza non è solo numerica, ma anche qualitativa: i libri usciti dal 2000 in poi, infatti, salvo alcune eccezioni (da Cortellessa indicate in *Verderame* e *Leggenda privata*¹), sono forse da interpretare come una riproposizione manieristica dei temi sviscerati già nel corso degli anni Novanta. Ciononostante, rimane nella sua scrittura un eccellente livello di qualità stilistica, che permette a Mari di distinguersi tra gli altri scrittori contemporanei per la riconoscibilità immediata della sua voce letteraria e per la nitidezza con cui ha messo a fuoco alcuni nuclei tematici che tornano in più punti della sua opera; a ciò, si è sempre accompagnata una straordinaria facilità nel mettere in scena i suoi *topoi* letterari, tanto che non è azzardato parlare di un «mondo-Mari» per definire l'immaginario e la poetica di questo autore. Per Mari

¹ Cfr. A. CORTELLESA, *Michele Mari, il ritorno del demone*, «Doppiozero» (consultabile al seguente link <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>).

si può parlare, in sostanza, di «splendida monotonia», una formula impiegata da Pavese nel riferirsi alla tendenza di alcuni autori a tornare ossessivamente su precisi nuclei tematici².

Per cercare di individuare i temi principali della poetica di Mari, è opportuno cominciare da questa poesia, tratta da *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*:

Come una vestale
per anni e anni
solo
ho tenuto accesa la fiammella

Come un giapponese nell'atollo
per anni e anni
solo
non ho creduto alla fine del conflitto

Come un cane
per anni e anni
solo
ho vegliato dove tu eri stata

E adesso che te ne sei accorta
non so se la mia vita
sarà rubricata come cosa patetica
o come cosa eroica³.

Il componimento, molto indicativo dello stile colloquiale della raccolta, è diviso in quattro strofe, tra le quali le prime tre presentano ciascuna una similitudine che insiste sulla fedeltà di Mari all'amore di cui parla l'intero libro, vissuto come una vera e propria ossessione. Nell'ultima strofa, però, si insinua un dubbio: il poeta non sa se questo sacrificio, cui ha dedicato l'intera vita, sarà giudicato come «patetico» o «eroico». Più in generale, la dicotomia qui espressa regola i rapporti tra Mari e il mondo moderno, e governa anche la relazione tra la cultura classica (cui Mari sente di appartenere) e quella contemporanea, o meglio, tra la cultura classica e la non-cultura che l'autore disprezza: la passione nutrita da Mari per la letteratura è raffigurata nella sua scrittura come la causa o l'origine del suo disadattamento, trovandosi costantemente in bilico tra la sensazione di essere l'ultimo depositario di un'altissima tradizione e l'impressione (o il timore) di apparire ridicolo agli occhi delle altre persone, meno raffinate e più inclini ad abbandonarsi a pulsioni irrazionalistiche. Il contrasto fra cultura e natura è d'altronde enucleato fin da subito in *Di bestia in bestia*, il suo romanzo d'esordio, il

² Cfr. G. REMIGI, *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*, Firenze, Olschki, 2012.

³ M. MARI, *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Torino, Einaudi, 2007, p. 27.

cui intreccio si poggia sullo scambio di persona tra Osmoc, coltissimo insegnante universitario, e il fratello Osac, affetto da un ritardo mentale ma dotato di forza sovrumana. Il finale del libro, con la distruzione della biblioteca di Osmoc e la sua morte, mette in scena la sconfitta della letteratura, sconfitta che però non comporta toni solenni o epocali, ma appare più che altro ridicola⁴. Ad ogni modo, la visione di letteratura come strumento di difesa dal reale, che percorre tutta l'opera di Mari, ha il suo riflesso anche nell'architettura narrativa della storia: la vicenda è raccontata in un lungo flashback da Osmoc, nella sala della biblioteca, con i personaggi circondati dai libri, mentre il suo resoconto viene periodicamente interrotto dagli attacchi di Osac. Di fatto, per tutto il romanzo è narrato un assedio lanciato dalla brutalità del reale contro la dimensione fittizia della letteratura.

Questa visione della letteratura come un valore da difendere è presente anche nell'introduzione a *Tutto il ferro della torre Eiffel*:

Tu la vedi, questa cosa, e ridi: ma è un pianto; e dici: se la letteratura genera questo, è questo, la letteratura. Ed è la vendetta del mondo, perché *la letteratura che non si difenda dal mondo cos'è se non mondo?* E il mondo è qui polimero fuso: ma fuso a forma di letteratura così, volessimo uscire, sappiamo che non si può, nemmeno ogni tanto»⁵.

La letteratura non è vista solo come un'arte *in* difesa, ma anche come arte di difesa *dal* mondo: attraverso la letteratura si può esprimerlo, finché essa non lo vampirizza, per così dire, succhiandone via ogni impulso vitalistico. Riprova ne sono le parole tratte da un'altra introduzione, quella di *Filologia dell'anfibio*, ancor più rilevanti poiché poste all'inizio di un diario, dunque di un'esperienza biografica realmente vissuta:

Ci sono persone per le quali il passato è la sola dimensione reale. Per queste persone vivere significa essenzialmente aggiornare il proprio passato; di tale aggiornamento esse hanno coscienza discontinua, apparendo loro talvolta come conservazione, talvolta invece come perdita. È in simili momenti di lutto che queste persone, inorridite dal dilapidante cangiare della vita, chiedono soccorso alla letteratura. Ma la letteratura è dea intollerante, e gelosa della vita esige da loro il sacrificio di ciò che più le ricorda la rivale: va così che quelle persone debbano rinunciare a ciò che più premeva loro, riprodurre la continuità della vita fra il suo accendersi nella nascita e il suo spegnersi nella morte. Può allora capitare che, sconsolate dall'indicibilità di questa pienezza, e angustiate

⁴ Lo conferma anche Carlo Mazza Galanti: «Le parole [...] raccontano come ferite e cicatrici, della lotta tra l'auratica aspirazione al senso, all'armonia e all'ordine, e l'abiezione bestiale della carne, del sangue, delle pulsioni incontrollabili e primitive. Un confronto chiaramente allegorizzato nel romanzo d'esordio»: C. MAZZA GALANTI, *Michele Mari*, Firenze, Cadmo, 2011, p. 31.

⁵ M. MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi, 2002, p. 4, corsivo mio. L'autore sta parlando di una *madeleine* di plastica, che richiama, parodizzandolo, il famoso biscotto della *Recherche* proustiana.

dall'impegno di dover sezionare la vita come macellai, *si aggrappino come a una zattera a quei lembi di passato che la vita abbia generosamente già delimitato per loro*⁶.

Tra i «lombi di passato» che la vita “concede”, Mari ne seleziona accuratamente alcuni, tematizzandoli praticamente in ogni sua opera. Un ruolo di primo piano è svolto da tutto ciò che Mari riconduce all'infanzia: oltre alla splendida raccolta di racconti *Tu, sanguinosa infanzia* e a un vero gioiello narrativo come *Verderame* (che rappresentano due degli esiti migliori della sua scrittura), valga da esempio questo sonetto tratto dalla sua ultima raccolta poetica *Dalla cripta*, che reca come data di composizione il 1983:

O cameretta, che già fosti un porto
al corso di mia chiusa giovinezza,
intima pace e solida fortezza,
rifugio di penombra e mio conforto,

or dopo immensi giorni il sole è sorto
che perdere mi fa la tua certezza,
e vincere non so la mia tristezza
poi che m'accorgo che quel tempo è morto.

O cameretta, dolce mia prigionia
Che mi avvolgesti morbida e sicura
Come la buona terra avvolge il seme,

altro orizzonte ho adesso, altra visione,
ma finché il tempo e la memoria dura
noi nel mio spirito rimarremo insieme⁷.

Si tratta di un sonetto che racchiude diversi motivi interessanti: negli ultimi due versi in chiusura, ad esempio, si esprime l'attenzione ossessiva verso il passato, visto come un insieme di sensazioni ed esperienze da custodire; si ripresentano il rapporto di amore-odio con i luoghi chiusi, il dualismo tra questi e i luoghi aperti, e infine la predilezione di Mari verso i primi⁸: la cameretta, nella prima strofa, è definita «porto» e «solida fortezza»; nella terza, invece, con un ossimoro, la si descrive come «dolce mia prigionia». Sempre in questa strofa, però, si introduce

⁶ M. MARI, *Filologia dell'anfibio*, Bari, Laterza, 1995, p. 3, corsivo mio.

⁷ M. MARI, *Dalla cripta*, Torino, Einaudi, 2019, p. 23.

⁸ Significativamente, in *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, Mari istituisce un'analogia tra la sua casa e i luoghi claustrofobici di alcuni film horror, notando quanto la sua amata fosse restia a passarci il tempo. La poesia in questione si apre con un'elencazione («Non aprite quella porta / non entrate nella stanza 237 dell'Overlook Hotel / ricordati figliuolo che puoi andare dappertutto / tranne che nella soffitta / meglio non guardare cosa c'è / nel frigorifero di Jeffrey Dahmer...») a cui fa da immediato contraltare, nella strofa seguente, l'espressione «casa mia» (v. 7): «come se quella che gli architetti chiamano / la zona notte / fosse l'orrore» (cfr. M. MARI, *Cento poesie...*, cit., p. 37).

un'analogia importante, che raffigura Mari come un seme messo a coltivare in quella stanza: un'immagine che può essere interpretata come l'ammissione di aver considerato sé stesso come un autore fin dall'infanzia. Tale coscienza – per essere coltivata – ha avuto bisogno di una dedizione totale, consumata appunto nel luogo chiuso della cameretta. Questa consapevolezza è confermata poi nel v. 12, dove, annunciando l'abbandono di quella stanza, Mari utilizza termini danteschi come «orizzonte» e soprattutto «visione», a sottolineare che, terminato il periodo di formazione nella cameretta, è pronto a comporre e pubblicare la sua opera.

In realtà, i dolci ricordi evocati da questo sonetto (ricordi che punteggiano tutta l'opera di Mari dedicata al tema dell'infanzia), rappresentano un'eccezione nella generale percezione del rapporto “vampiresco” tra letteratura e vita, rapporto che sfocia in una morbosa ossessione verso il passato. Anche questa dinamica è stata ampiamente esplorata da Mari nei suoi libri, in prosa e in versi: a partire dalla metà degli anni Novanta, in effetti, la componente autobiografica assume un peso sempre maggiore nell'opera dello scrittore; ma anche nei romanzi di finzione la ricerca sul passato occupa spesso un ruolo centrale, essendo ad esempio il tema di *Rosso Floyd* che esplora l'influenza di Syd Barrett sui Pink Floyd dopo la sua fuoriuscita dal gruppo. Nei lavori di impianto più autobiografico l'ossessione per il passato si declina invece come velleità di poterlo modificare, oppure si trasforma nel suo contrario, ovvero una sorta di paranoia sulla possibilità che potesse essere diverso. Offriamo un esempio per il primo caso. Dalle *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*:

Nella pista deserta
mio figlio
disegna linee sempre nuove
sui rollerblade lucenti

Potessi anch'io ridisegnar così
la vita mia e la tua
(forse se Giovannin Berchet
anzi che scrittore
fosse stato campion di pattinaggio
avrebbe dato il nome ad una pista
sulla quale io e te pattinatori
avremmo intrecciato le figure
chiudendo per sempre l'arabesco
nell'abbraccio
di due ragazzi con le guance rosse)⁹.

⁹ M. MARI, *Cento poesie...*, cit., p. 12.

Nel componimento, le traiettorie tracciate sul ghiaccio dal figlio del poeta diventano, con un salto immaginifico, la trama della vita di Mari, che vorrebbe «ridisegnar» per coronare il suo sogno d'amore. Sempre sull'onda di associazioni simbolico-mentali di carattere quasi cabalistico, il destino dei due amanti è segnato dalla professione di Berchet, che dà il nome al luogo in cui si incontrano i due per la prima volta, e che nella fantasia di Mari trasforma il passato e dunque anche l'esito della loro relazione¹⁰. Si nota qui inoltre un altro processo tipico dello scrittore, quello del sovraccarico simbolico, per cui i suoi protagonisti sono così ossessionati dallo svelare corrispondenze e relazioni fra i vari dati del reale da far letteralmente “implodere” le trame dei romanzi in cui operano. Funzionano così, dal punto di vista narrativo, ben tre libri di Mari: *La stiva e l'abisso*, in cui l'ossessione di Menzio per l'inesistente tesoro condanna l'intero equipaggio alla morte; *Rondini sul filo*, confessione della gelosia amorosa di Mari che gli impedisce di vivere serenamente la sua relazione, ma lo porta piuttosto a indagare nevroticamente sul passato della sua compagna; *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, in cui l'indagine parigina di Walter Benjamin e di Ernst Bloch sulle misteriose morti e sui complotti europei alla vigilia della Seconda guerra mondiale si risolve in un nulla di fatto.

La stessa raccolta *Cento poesie d'amore a Ladyhawke*, d'altronde, ruota interamente attorno a un'azione iper-semiotica, tramite la quale Michele Mari cerca di conferire un nuovo senso a numerosissimi oggetti e prodotti culturali. Il sovrasenso imposto da Mari, ovviamente, partecipa della narrazione (pur esile) che si intravede in questa sorta di *Canzoniere* del nuovo millennio; se queste pagine poetiche pullulano di oggetti, è pur vero che, contrariamente a quanto afferma Barthes¹¹, essi non resistono al senso, non sono lì a richiamare una presupposta realtà, bensì un ineluttabile destino: tutti i tentativi di Mari si risolvono nel contrario di ciò che l'autore si auspica. Mari si mostra impotente nei confronti del destino; la relazione tra senso e oggetto non è del tutto spezzata, ma sfugge al controllo dell'autore: il meccanismo semiotico non gira a vuoto, bensì svela apertamente il suo carattere illusorio, come se si assistesse a un trucco di magia consapevoli dell'inganno che lo permette. Lo esplicita bene questa poesia:

I poeti latini
avevano una splendida espressione
per indicar le stelle che cadono in estate:

¹⁰ Anche la componente antirazionale e volutamente “magicheggiante” dell'immaginario di Mari riveste un ruolo di grande importanza nella sua scrittura, essendo spesso il punto d'approdo dell'ossessione dei suoi personaggi (come accade all'io narrante di *Rondini sul filo*).

¹¹ Cfr. R. BARTHES, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 158.

labentia signa
cioè segni scivolanti

Tale mi sembra il tempo
in cui ci siam baciati
scia luminosa
passata troppo in fretta

L'astrofisica insegna tuttavia
che quel teatro
caro ai bambini ed agli innamorati
non è caduta e non è scivolamento
ma solamente morte¹².

Lo spettacolo delle stelle cadenti, usato come termine di paragone per l'amore che Mari prova verso la destinataria delle poesie, è significativamente definito «teatro» al v. 11, e viene fatto notare, nel verso successivo, che è «caro ai bambini ed agli innamorati», ovvero a soggetti che, secondo la tradizione razionalista occidentale, difettano di ragione; l'amore viene dunque a configurarsi come un trucco, una «splendida espressione» che può affascinare gli sciocchi e gli sprovveduti, ma che, in ultima analisi, è «solamente morte».

Delle *Cento poesie*, colpisce soprattutto il già citato stile colloquiale, che allontana Mari dalla tradizione lirica classica. Ciò non vuol dire che non vi siano riferimenti a numerose opere letterarie, dal *Canzoniere* petrarchesco, che costituisce il modello principale di confronto, al *Decameron*; inoltre, Mari manipola e utilizza moltissime espressioni e immagini tratte dal cinema e dalla musica. Tutto ciò è contrassegnato, in ogni caso, dall'abbassamento generale del registro linguistico, come ad esempio in questa poesia:

Ogni volta che ci incontriamo
studio l'incanto per portarti via
ma ogni volta
ti giri su te stessa
e fai ritorno al tuo confortevole averno
Euridice che per ripetere i tuoi passi
non hai bisogno
della dabbenaggine di Orfeo¹³.

La ripresa del mito greco, particolarmente caro a Mari (come vedremo più avanti), diventa qui un'occasione per rimarcare l'inadeguatezza del poeta a compiere scelte di vita coraggiose: infatti, la storia di Euridice e Orfeo è riproposta facendo cenno alla

¹² M. MARI, *Cento poesie...*, cit., p. 73.

¹³ Ivi, p. 43.

«dabbenaggine» di quest'ultimo, colpevole della perdita dell'amata; nella situazione di Mari, all'opposto, è la volontà stessa della donna a impedire il ricongiungimento, preferendo invece il «confortevole averno»¹⁴ della vita coniugale. L'abbassamento lirico è segnalato dalla quasi totale assenza di parole del registro elevato; quando esse vengono proposte, l'effetto è spesso parodico, a rimarcare l'irreparabile distanza tra la realtà dei fatti e il mezzo espressivo attraverso cui il poeta comunica il suo sentimento. D'altra parte, l'inutilità della scrittura è tema che torna spesso in questi versi: «sostituire i poeti è lusinghiero», nota Mari riguardo alle letture dell'amata che cambiano nel tempo, «ma è nulla / se non sostituisci / i fidanzati»¹⁵; o ancora: «In realtà sappiamo / che il più grande scrittore di ogni tempo / si chiamava Onan»¹⁶.

L'abbassamento lirico presente nelle prime poesie corrisponde, curiosamente, alla forte e varia presenza di stilemi poetici nella prosa narrativa, fin da *Di bestia in bestia*. Nel passo che segue, ad esempio, Osmoc sta raccontando ai suoi ospiti del suo innamoramento risalente ai tempi scolastici. Dice:

Guardavo rapito la mia compagna di banco, scilice in tralice: contenendo in sé ogni futura epopea quel guardo era già persuasione di destino, ma inoltrandomi nel tempo (noi postumi a noi) non potevo evitare di fingermi conversazioni tremende, quaj togliano a quel destino il suo senso. “Considera”, le dicevo: “*un capriccio d'oscur segretario ed ecco il mio nome in altra classe iscritto per sempre*: o pur teco io iscritto, nel primo giorno non trovo a la mane il mio par preferito di calze (le turchesi io intendo: tu 'l sai), e m'indugio alla cerca, e ne chieggiò la madre, e si fruga conserti undiquamente per casa: riescono infine le calze, e il puerulo passo mi studio affrettare alla scola: *ma vi giungo in ritardo, ed occupato d'altrui è quel banco ove posai trepidando al tuo fianco*, e l'occhiate furtive ne dicean eloquenti, e le galeotte matite imprestate e le gomme: ma son giunto in ritardo e quel banco è già sede d'un altro, di Ranziani poniamo, o del gracilino Vignola o di Bonfante che querulo ride: e mi seggo discosto, ad altre forme vicino, ad altra vita e destino, *né di te mai più seppi o saprò, separati, per sempre, d'allora, da prima, ché la vita che vivi sono solo le infinite cui finito sei escluso*, ed in te io vidi quel giorno soltanto le schiere di donne che tu in te stessa uccidevi, tiranna tu e vittima a un tempo e micidiale di te come tutti micidiali di noi, *e se ora siam qui è come s'incontrano i morti nell'Ade...*”¹⁷.

Si tratta di un passaggio importante: la lingua di Osmoc, che pure rappresenta uno scarto verso l'alto rispetto a quella del narratore del libro, è qui più poetica che altrove, tanto che all'interno del brano si possono riconoscere veri e propri versi metricamente costruiti, rime

¹⁴ In un'altra poesia, Mari scrive che l'amata ha temuto che «la buia cantina / o la polverosa soffitta» assumessero, simbolicamente, un'importanza troppo grande nel contesto della sua vita, a significare probabilmente la clandestinità della loro relazione: recupera, questa volta però adattandola al *topos* della casa, il contrasto tra luce e oscurità (cfr. *ivi*, p. 78).

¹⁵ *Ivi*, p. 36.

¹⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁷ M. MARI, *Di bestia in bestia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 88, corsivo mio.

interne, a comporre quasi una poesia in prosa; inoltre, sul piano lessicale si notano espressioni e parole tipicamente stilnoviste riassorbite nella prosa, ma che nella nostra cultura sono invece tradizionalmente associate alla poesia. Ed è proprio in corrispondenza di questi improvvisi innalzamenti del registro che, non a caso, si narra dell'impossibilità di entrare in contatto con l'amata: lo sguardo ossessivo verso il passato conduce lo scrittore alla sensazione di essere escluso dalla vita.

In *Rondini sul filo*, invece, il passato della compagna di Mari diventa oggetto d'investigazione: la fitta rete di rapporti tra gli elementi della vita di lei è la chiave attraverso cui illuminare le esperienze, amorose e non solo, avute prima del loro incontro e così soddisfare la gelosia ossessiva dell'autore. Nel tentativo di tracciare una vera e propria mappa delle relazioni precedenti della sua partner, scrive:

mi aiuto con risme di appunti e di schemi, grafici che rappresentano l'evolversi di quella storia sotto ogni sua specie: grafico dei ristoranti, del contubernio e del vimini, delle abitazioni, delle vacanze... grafico della cordialità, grafico delle medicine... delle pettinature, del trucco... della loro rappresentazione mentale negli altri... grafico dei litigi, grafico del pigiama... grafico del sistema dei baci... grafici complessi che contemperano i precedenti in articolate sinossi... linee curve, spezzate, tratteggiate, a puntini... campi concentrici, intersezioni, piccoli cunei segnadistanza, didascalie, colorazioni diverse, alcuni di sti pannelli, lo dico... opere d'arte! Da esporre! Per la congruenza formale del tutto, la precisione con cui ogni particolare ha rispondenza nell'insieme universo, il gradevole cromatismo la sicurezza del segno [...]¹⁸.

L'ossessione di Mari diventa qui forma, stile: arriviamo a quello che lui stesso ha indicato come nucleo centrale della sua attività letteraria, sia in quanto scrittore, sia in quanto critico. Per Mari, infatti, è l'ossessione verso qualcuno o qualcosa che porta gli scrittori a inventare uno stile, un genere, un immaginario:

Céline, Gadda, Gombrowicz, Kafka, Borges, Conrad, Canetti, Manganelli, Perutz, Melville, Landolfi, Maupassant: molti dei nostri scrittori prediletti sono degli ossessi. Ossessione è da assedio, ma il suo nome scientifico, anancasma, è da destino, ananke. Scrittori al servizio della propria nevrosi, pronti ad assecondarla e a celebrarla: scrittori che hanno nell'ossessione non solo il tema principale [...], ma l'ispirazione stessa, sì che nessuna interpretazione mi pare fuorviante come quella che ne riconduce l'opera a un intento salvifico, quasi la scrittura sia solo un surrogato della pratica psicoanalitica. Al contrario, è proprio scrivendo che essi finiscono di consegnarsi inermi agli artigli dei demoni che li signoreggiano, finché, posseduti, essi diventano quegli stessi demoni. [...] lo scrittore-ossesso parlerà della propria ossessione anche quando non ne fa un tema esplicito...¹⁹.

¹⁸ M. MARI, *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori, 1999, p. 257.

¹⁹ M. MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 21.

Il passo di *Rondini sul filo* che abbiamo citato conduce al finale del libro, in cui il protagonista è ormai quasi completamente uscito di senno, e si affida a rituali magici, discutendo di scienza e biologia. Un finale che, per certi versi, è simile alla conclusione di un sonetto della raccolta *Dalla cripta*, in cui, rivolgendosi al tempo, Mari ammette che «ti pensiamo / come un flutto indistinto in cui lo stare / per via di confusion sia meno gramo»²⁰. Il tempo e il passato sono visti come un caos ingovernabile, cui apparteniamo senza possibilità di liberarci; non si deve cercare di razionalizzarlo, pena la follia: «Ma sol che venga l'estro di contare / quant'esistenza avemmo e quanta abbiamo, / allora non riman che il delirare»²¹.

Un altro esempio dell'attenzione di Mari verso il passato è contenuto nel brano conclusivo del racconto *Euridice aveva un cane*, dedicato a un'anziana vicina di casa di Mari, cui era particolarmente affezionato, morta in sua assenza, senza che lui lo sapesse:

“Ma quando, quando?”

“Tre anni fa”.

“Così tanto? Tre anni! Ma non è possibile! E io, io come ho fatto a non saperlo?”

“Eppure son tre anni a dicembre”.

“Ma allora ci è stata poco...”

“Sai quanti anni ci è stata?”

“Ma, non so di preciso, non più di due o tre...”

“Otto”.

Si è levato il vento e ora fa veramente freddo, ma non posso muovermi, non ancora. Chissà cosa penseranno i nonni.

“Ci siamo chiesti come mai tu non fossi venuto, abbiamo pensato che non potessi”.

“C'era... tanta gente?”

“Oh sì, noi c'eravamo tutti, siamo venuti con cinque macchine, tranne Tommasino che aveva pochi mesi e Maria Frine che non era ancora nata, e poi c'era tutto il paese, pensa, è venuto anche il ciclista, e tanti altri che a Scalna non si erano mai visti. È stato un bel funerale”.

Se tendo l'orecchio sento nel rumore dell'acqua altri rumori più brevi, uno stormire di canne, piccoli tonfi, il cri-cri di un grillo isolato. L'importante è non voltarsi, restare seduto sul greto in attesa.

“No, lui non c'era, come avrebbe potuto? Chissà da quanto tempo era morto, povera bestia, con tutti gli anni che aveva. Nessuno è mai riuscito a sapere con esattezza quanti fossero...”

Fra poco albeggerà, ma è questa l'ora. Adesso sembra che anche l'acqua si sia fermata. Basta che io non mi volti, che rimanga così ancora un po', a carezzare questo bel sasso piatto che riflette la luna. Al primo fruscio alle mie spalle, saprò che sono arrivati²².

²⁰ M. MARI, *Dalla cripta*, cit., p. 31.

²¹ Ivi.

²² M. MARI, *Euridice aveva un cane*, in ID., *Euridice aveva un cane*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 82-83.

In questa scena, Mari parla con sua sorella, che gli spiega che la signora è morta e gli racconta il suo funerale. Riprendendo ancora il mito di Orfeo ed Euridice, Mari fa della sua vicina l'ombra da ricercare, da riportare in vita tramite uno sforzo poderoso della memoria, anche a costo di «non voltarsi, restare seduto sul greto in attesa». L'ossessione verso il passato, che qui si confronta con il limite estremo dell'assenza altrui, ossia la morte, occupa la scena in maniera così irrecuperabile da spingere Mari a costruire questo dialogo alternando sapientemente le poche informazioni che gli dà la sorella e lunghi silenzi, pennellando un quadretto quasi bucolico con il quale termina un racconto fortemente intriso di nostalgia, dolce e malinconico al tempo stesso. In questo modo, Mari illustra il dolore a cui si espone chi si sforza così tanto di ricordare, di cercare risposte nel passato, di mantenere un rapporto attivo con il tempo.

Il sentimento del tempo che scorre fa da filo conduttore a una ghirlanda di cinque sonetti presenti in *Dalla cripta*. Ne riportiamo il primo:

Tempo perduto ed ombre da cercare,
immateriali e vane sotto il vetro
della memoria spastica, il cui metro
s'allunga a dismisura per trovare;

tempo futuro tutto da scontare,
che remeando gli anni guarda indietro
nel sogno di corregger ciò che tetro
avvolge in sue catene e cielo e mare;

tempo presente, opaco e fuggitivo
che in tua puntuale essenza non esisti
e solo nel deludere sei vivo;

tempo non tempo di beati e tristi
che dell'umano hanno varcato il rivo,
esisti, o tempo? O tempo mio, resisti.

Il sonetto ripropone i temi e i modi della sua concezione del passato. Si può notare uno dei tratti tipici dello stile di Mari, che riutilizza a suo piacimento forme e linguaggio della tradizione letteraria classica. Nella poesia, di gusto leopardiano, le terzine finali esprimono il dubbio sull'esistenza del passato e la puntuale delusione legata al presente («solo nel deludere sei vivo»)²³. Delle due quartine, evidenziamo nella seconda la velleità di trasformare il passato

²³ Si noti che, in generale, le riflessioni sul tempo contenute in *Dalla cripta*, sfruttando il mezzo lirico-riflessivo, risultano più astratte e quindi più facilmente ricollegabili alle teorie filosofiche di riferimento. In particolare, l'idea

(«nel sogno di corregger ciò che tetro / avvolge in sue catene e cielo e mare»), che appresta tutto il tempo futuro; la prima quartina, invece, espone l'importanza della memoria e lo sforzo di quest'ultima nell'indagare il passato e al tempo stesso recuperarlo, tenerlo in vita, in una visione quasi proustiana della dimensione temporale. Questi motivi si ripetono anche nel terzo sonetto della ghirlanda:

Io ero tu dicevi, ed imperfetto
sentenziava il didàscalo severo,
ché quello che tu eri era leggero
come una casa cui non copra 'l tetto.

Sarò farò insistevi pargoletto,
ma potrà mai il futuro farsi vero
se un atomo soltanto, un punto mero
diversi son dall'esito concetto?

Passati invece siamo di diritto,
passanti un giorno e trapassati poi
senza tensione, senza più tragitto;

frammenti di memoria, noi e voi,
precipiti nel nulla a capofitto
perché il passato è tutto, e siamo suoi²⁴.

Qui si mette bene a fuoco come l'infanzia, in particolare, sia un elemento di fondamentale importanza nella "dittatura" esercitata dal passato su di noi, poiché è lì che si sviluppa la formazione dell'individuo. In quella fase della vita si creano quelle attese che poi nel corso della stessa verranno puntualmente tradite, come spiega la domanda retorica che occupa i vv. 6-8. Analizzando la trama verbale di questa poesia, si nota un salto tra le quartine e le terzine: mentre le prime due strofe raffigurano una scena d'infanzia con un bambino che ripete – non a caso – i tempi verbali, la domanda retorica che abbiamo individuato poco fa traghetta la poesia su un piano tra il sapienziale e l'esistenziale: si passa dal «tu» al «noi», e la narrazione si interrompe per dare spazio a una riflessione sul potere del passato, che ci vincola regolando la nostra esistenza, rendendoci «frammenti di memoria» (v. 12).

sul presente espressa in questa poesia sembra richiamare la concezione presentata da Husserl in *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, per cui il presente in sé stesso non è individuabile se non nell'unione della percezione degli eventi passati e futuri (cfr. E. HUSSERL, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milano, Franco Angeli, 1981). Ciò confermerebbe anche la predilezione di Mari per la cultura di inizio Novecento, mostrata dagli interessi filosofici e letterari che nutre per quel periodo e messa in scena in *Tutto il ferro della Torre Eiffel*.

²⁴ M. MARI, *Dalla cripta*, cit., p. 29.

Il passato, il suo valore, l'ossessione che verso di esso si può sviluppare: come abbiamo cercato di mettere in evidenza, sono questi i *topoi* fondamentali che nutrono la concezione della letteratura di Mari e attraversano tanto le opere narrative quanto le poesie, i versi liberi delle *Cento poesie* così come quelli più tradizionali di *Dalla cripta*.

ANNALUCIA CUDAZZO

«LA SORTE DELL' ALLORO»: UN' ABIURA NECESSARIA. LETTURA DI - MA
LA FIAMMA DELLA FORMA HA INCENDIATO DI CLAUDIA RUGGERI

- ma la fiamma della forma ha incendiato
la forma della rosa

(e quindi e quasi quasi mi misi in viaggio e col baleno che salva l'odore mi chiusi nella pelle	5
del traghettatore: e volli il 'folle volo' cieca sicura tuta volli la fine dell'era delle streghe volli	
il chiarore di chi ha gettato gli arnesi di memoria di chi sfilò il suo manto poggiò per sempre il libro	10
ed ha disimparato il trucco per fare il suono mago nel giardino dell'idem che è perduto dove rifece	
e fece ancora incanti fino che mise tutte le sue dita in una riga d'Aria e del padre regale	15
del nostro padre fisso m'indicò il fato cantico che n'accende le storie in leggenda scrittura:	20
<i>“sul mio letto lungo la notte ho cercato l'amato del mio cuore, l'ho cercato ma non l'ho trovato. mi alzerò e farò il giro della città</i>	
- viaggio, pagana, libano in tasca e intanto penso un singolo pensiero principiante. così son fatta immune. sicura nella vena che mi indulge e mi serena	25
<i>(mi han trovato le guardie che perlustrano la città. mi han percossa, mi hanno ferita, mi hanno tolto il mantello le guardie delle mura</i>	30
(i firmamenti lasciati in mano ai pazzi son sempre negli ospedali e presso i critici i documenti della follia dei pazzi	

“il poeta ostinato ad essere felice chiama gli unni a distruggergli la casa”¹

35

«Dipende anche da lei la sorte dell'alloro» si legge su un bigliettino, conservato presso l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze, scritto da Claudia Ruggeri (Napoli, 30 agosto 1967 – Lecce, 27 ottobre 1996) e idealmente indirizzato a Franco Fortini, che la poetessa immagina come il maestro da cui attende approvazione e incoraggiamenti per poter proseguire la sua scelta professionale e di vita. È per questo che, dopo avergli dedicato e inviato nel 1990 il suo poemetto *inferno minore*, caratterizzato da uno stile fortemente allusivo e barocco, il giudizio che riceve dal critico, il quale mette in discussione le caratteristiche principali della sua poesia, la delude profondamente; sebbene la “bocciatura” fortiniana destabilizzi il suo già fragile equilibrio psichico, la Ruggeri non abbandona la scrittura, anzi arriva a identificare la «sorte» della poesia con la sua stessa vita. Nonostante le sue condizioni di salute si aggravino notevolmente, soprattutto in seguito alla morte del padre, avvenuta nel 1991, e a una delusione amorosa, la poetessa inizia a lavorare a una nuova opera, completata nel 1996: *Je pagine del travaso. Qui per riudire la pazzesca evenienza del dattilo*, da cui è tratto il componimento - *ma la fiamma della forma ha incendiato*.

Il titolo dell'opera presenta una parentesi tonda chiusa che può essere interpretata in due modi: come parentesi, ha il valore simbolico di indicare la volontà di accantonare il giudizio negativo di Fortini per dedicarsi alla stesura di nuove «pagine» (la «e» congiunzione avrebbe proprio il compito di sottolineare la sua decisione di continuare a scrivere); ma il segno grafico rappresenta anche la lettera «L» maiuscola, vezzo stilistico della Ruggeri che si può notare nei suoi manoscritti conservati a Firenze, dunque il titolo va letto come se la prima parola fosse un articolo determinativo.

Le poesie di *Je pagine del travaso* hanno una delicatezza maggiore rispetto a quelle della prima opera, *inferno minore*, e hanno ugualmente un clima di mistero che, tuttavia, è più sereno e mite; ci si trova ancora in una dimensione onirica, ma gli incubi della raccolta precedente sembrano lasciare spazio a visioni psichedeliche, sensazioni di incanto e sogni sublimi intrisi di esoterismo e misticismo. Gli spostamenti grafici dei versi sono presenti in

¹ Per gli inediti della poetessa, mi permetto qui di rinviare a C. RUGGERI, *Poesie. inferno minore. Je pagine del travaso*, a cura di A. Cudazzo, Neviano, Musicaos, 2018, pp. 51-52.

quasi tutte le poesie e la punteggiatura è anomala: numerosi sono i puntini di sospensione, i trattini e le virgolette. Il linguaggio utilizzato è davvero molto ricco: lessico biblico, formule matematiche, termini del gergo economico, forestierismi, nomi che rimandano a competenze geografiche, latinismi, citazioni inglesi, elementi tipici del mondo medievale, date, nomi di località e di persone e proverbi.

Lo stile «tirannico»² della Ruggeri, come lo definisce Fortini, si caratterizza per un caotico susseguirsi senza tregua di immagini e suoni, che ricorda la ricchezza decorativa tipica degli stili architettonici del Barocco e la pienezza di metafore, allusioni, virtuosismi linguistici tipici della poesia del Seicento. Sulla scia di Vittorio Bodini che intendeva il barocco, prima ancora che come stile artistico e architettonico, come condizione dello spirito, da considerarsi non come ostentazione superficiale ma come rimedio all'*horror vacui*, la Ruggeri sostiene che il vuoto sia connaturato agli uomini, ma che non tutti siano consapevoli di questa realtà: chi lo è, per la paura che esso provoca, tenderà sempre a riempirlo in ogni modo, anche rischiando di giungere all'eccesso, all'esagerazione. La sua poesia è costituita anche da una serie di fitti richiami ad autori e opere che costituiscono per la Ruggeri modelli cui ispirarsi, da cui deriva una mescolanza linguistica che mette in difficoltà il lettore, incapace di dotare immediatamente di senso i suoi versi. Per salvaguardare la musicalità, la Ruggeri è propensa addirittura a sacrificare le regole sintattiche e ciò mette a repentaglio il significato stesso che i suoi componimenti vogliono trasmettere. Questa caratteristica dona un aspetto aristocratico alla sua poesia, che sembra essere così rivolta solo a pochi eletti, pochi iniziati, proprio come erano sia la poesia neoterica che quella degli autori del *trobar clus*.

Il tema del viaggio, che in *inferno minore* rappresenta una catabasi esoterica nella dimensione del male, in *Je pagine del travaso*, oltre a mantenere il valore metaforico, diventa anche un reale spostamento da Lecce a Bologna, dove la poetessa si reca per incontrare l'uomo da lei amato; centrale resta anche la paura del vuoto che, mentre nella prima raccolta porta la poetessa ad assumere atteggiamenti blasfemi e violenti, ora si travasa in una fervida esigenza di fede e nel bisogno di ricercare Dio. In questo periodo, la poetessa approfondisce le Sacre Scritture, in modo particolare il *Cantico dei Cantici*, che attira la sua attenzione per il clima in bilico fra il sacro e il profano in cui è calata la vicenda narrata e per la confusione generata dalla purezza dell'amore spirituale che si scontra fino a collidere, e poi convivere, con il

² F. FORTINI, *Lettera di Franco Fortini a Claudia*, in *Lettere tra Franco Fortini e Claudia Ruggeri*, «l'incantiere», X, 39-40, dicembre 1996, p. 13.

desiderio sessuale. Gli avvenimenti biografici di questo periodo influiscono sull'opera e vengono così introdotti nuovi temi, come quello amoroso e quello della morte del padre; a questi si aggiunge anche un altro motivo che inizia a emergere con sempre più prepotenza soprattutto nella seconda metà di *Le pagine del travaso*, proprio a partire dal componimento - *ma la fiamma della forma ha incendiato*: il preannuncio del suicidio della Ruggeri.

Spostata graficamente sulla destra, la prima strofe di - *ma la fiamma della forma ha incendiato* inizia rappresentando un fuoco che ha bruciato la «forma della rosa». Questa immagine richiama subito alla mente le fiamme dell'inferno: secondo la dottrina cattolica, i dannati soffrono una doppia pena: quella del danno, che consiste nella perdita di Dio come fine ultimo, e quella del senso, cioè una punizione corporale che si crede sia la tortura inflitta col fuoco. Le fiamme hanno, però, vari valori, come, ad esempio, quello della conoscenza, come si evince da alcuni brani delle Sacre Scritture: si veda la descrizione, riportata negli *Atti 2, 3* di ciò che accadde nel giorno della Pentecoste, quando lo Spirito Santo, sottoforma di lingue di fuoco, discese sugli apostoli. Il fuoco è anche l'emblema di un'iniziazione, che può essere religiosa (nel *Vangelo di Matteo 3, 11-12* viene detto che il battesimo avviene con lo spirito santo e col fuoco); può simboleggiare, com'era per i celtici, una trasformazione spirituale; può avere dei legami col mondo esoterico – infatti per gli alchimisti il fuoco era indispensabile per condurre i loro esperimenti. Il fuoco richiama alla mente anche i roghi delle streghe, che sono esplicitamente evocate al v. 8 («vogli la fine dell'era delle streghe vogli»), e sono usati anche termini legati alla magia (v. 8 streghe, v. 13 mago, v.15 incanti). Al fuoco viene paragonato l'amore nel *Cantico dei Cantici*: «il suo divampare [dell'amore] è come il divampare del fuoco, la fiamma di Dio» recita il *libro veterotestamentario (Ct 8,6)*. L'immagine delle fiamme è ricorrente anche nella *Commedia* dantesca. In una lingua di fuoco si trova Ulisse, di cui si narra *Inf. XXVI*, da cui la poetessa riprende l'espressione «folle volo»: Dante condanna l'eroe omerico fra i consiglieri fraudolenti, per aver ingannato i suoi interlocutori con l'arte oratoria. In *Purg. XXVI*, invece, Dante si trova nella VII cornice e vede i lussuriosi, tra cui i poeti Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel, che in vita si erano lasciati travolgere dal metaforico fuoco della passione amorosa, camminare in mezzo alle fiamme per purificarsi; nel canto successivo, lo stesso Dante, su invito dell'angelo della castità, è costretto ad entrare nelle fiamme della settima cornice per potersi purificare e proseguire il cammino. L'immagine di qualcosa che è andato bruciato è presente anche nel componimento *Lady Lazarus* di Sylvia Plath, sicuramente uno dei modelli della Ruggeri. La poetessa di Boston conclude questo suo famoso

componimento con la strofe: «Dalla cenere io rivengo / Con le mie rosse chiome / E mangio uomini come aria di vento», dove è la stessa poetessa che è stata ridotta in cenere, distrutta dalla vita e dai suoi vari tentativi di suicidio, ma sempre pronta ad annunciare il suo eterno e teatrale ritorno, a risorgere e a sconvolgere «come aria di vento». Il fuoco ricorda anche l'incendio di cui proprio Ulisse fu uno dei fautori: quello di Troia, di cui si parla nei primi tre componimenti della raccolta, in modo particolare nel terzo.

Le fiamme che aprono il componimento della Ruggeri, in base ai modelli che influenzavano il suo pensiero, potrebbero quindi avere la valenza di distruzione, di purificazione o di conoscenza, significati che trovano tutti e tre conferma nei richiami presenti nel resto della poesia. Nell'incipit del canto XXXI del *Paradiso*, «In forma dunque di candida rosa / mi mostrava la milizia santa», Dante sta contemplando la Candida Rosa, composta dalle anime dei beati che celebrano il loro trionfo nella visione beatifica di Dio, e proprio a questa Rosa Beatrice fa ritorno, salutando Dante, per cedere il posto di guida a San Bernardo da Chiaravalle, teologo che aveva associato la rosa al culto di Maria. È la fine di Beatrice, quindi, quella stessa «Donna», che aveva fatto la sua apparizione proprio nel primo dei componimenti di *inferno minore*, il *Matto I (del buco in figura) / Beatrice* (v. 15). Come il fuoco, anche la rosa ha accumulato una serie di valori nel corso del tempo, spesso contrapposti. È il fiore simbolo della poesia, dell'amore, della bellezza; può indicare la vita come anche la morte, può essere emblema di perfezione celeste o di passione terrena, è immagine di fecondità ma anche di verginità; è tradizionalmente associato sia alle fate che alle streghe, perché da sempre legato al mondo della magia: basti pensare che Lucio, il protagonista delle *Metamorfosi* di Apuleio, trasformato in asino, può riacquistare il suo sembiante umano proprio mangiando delle rose.

La storia del componimento comincia *in medias res*, perché la seconda strofe, scritta a sinistra, si apre con «e quindi», come se si stesse continuando un discorso, e la ripetizione della congiunzione «e» e del «quasi» dà l'idea di un'andatura che spesso la Ruggeri cerca di riprodurre nelle sue poesie. Ancora una volta si parla di un viaggio che la poetessa si accinge a compiere, proprio come nel precedente componimento con cui dimostra diversi legami. Le «rose» e l'«odore», presenti nell'ultima strofe del sesto componimento della raccolta, riappaiono all'inizio di - *ma la fiamma della forma* e la parola «attimo» del precedente può essere considerata sinonimo di «baleno» che si trova al v. 5. Tenuto conto che le rose rappresentano nel componimento precedente le poesie di *inferno minore*, nel testo preso in

esame si potrebbe ipotizzare che la Ruggeri, scrivendo della «forma della rosa» che viene bruciata, parlasse della fine della sua poesia.

Il viaggio si svolge «col baleno che salva»: in un attimo, con un lampo di luce, che dà salvezza. Si potrebbe pensare che questo baleno sia il brevissimo tempo di una caduta nel vuoto e che la salvezza sia data dalla morte che porta via dalle bruttezze dell'esistenza. È possibile inoltre ipotizzare una sorta di identificazione fra la poetessa e Creusa: infatti, l'espressione «mi chiusi nella pelle» (v. 5) richiama ciò che accadde alla moglie di Enea nel secondo componimento che, come detto sopra, si chiuse nel fuoco, cioè rimase intrappolata nelle fiamme dell'incendio di Troia. Chiudersi in qualcosa, per la Ruggeri, significa, dunque, morire: Creusa morì a causa del fuoco, la Ruggeri sarebbe morta nel suo corpo, incapace di reggere all'impatto con il suolo. Inoltre, la poetessa, nel mettersi in viaggio, al v. 7, si definisce «cieca sicura tuta» (dove «tuta» è un latinismo, dall'aggettivo *tutus* che vuol dire «sicura», rafforzando l'attributo già utilizzato in italiano), con l'uso di tre aggettivi che ricordano la descrizione di Creusa nel momento della morte («chiusa coesa furiosa»).

Il traghettatore (v. 6) ricorda immediatamente Caronte, lo psicopompo dell'Ade, che, secondo le religioni greca e romana, trasportava le anime da una sponda all'altra dell'Acheronte, che viene descritto da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, con la barba bianca, gli «occhi di fiamma» e un mantello annodato che gli pendeva dagli omeri (vv. 298-301), ed è ripreso anche nel III canto dell'*Inferno* da Dante, che sottolinea l'aspetto dello sguardo infuocato («a li occhi avea di fiamme rote», v. 99). Si annuncia il desiderio di compiere questo viaggio, con una ripetizione per tre volte del verbo «volli» (vv. 6 e 8; la prima e l'ultima ripetizione sono in rima perfetta), che rievoca alla mente la famosa espressione «volli, e volli sempre, e fortissimamente volli» di Vittorio Alfieri nella *Lettera responsiva a Ranieri de' Casalbigi*, usata per indicare lo sforzo per diventare autore tragico. La poetessa dice di volere il «folle volo», lo stesso compiuto, secondo Dante, da Ulisse, spinto dalla sua inappagabile sete di sapere, che decise di andare oltre le Colonne d'Ercole, valicando i limiti umani, ma che finì per fallire miseramente, morendo affogato. Il «folle volo» nella valenza dantesca è l'emblema di una brama smodata di conoscenza, di eterna ricerca, che, tuttavia, non può che concludersi in tragedia. Claudia Ruggeri, forse, si identificava anche con Ulisse, per la sua inappagabile curiosità e il suo impegno nello studio.

Oltre al «folle volo», la poetessa dichiara di volere «la fine dell'era delle streghe» (v. 8), espressione che esprime il desiderio di porre fine a un'epoca di incanti e persecuzioni, in cui si

potrebbe intravedere un riferimento al suo modo di fare poesia, che aveva cercato di riprodurre su carta scenari magici e onirici, ma che era spesso risultata incomprensibile ed era stata criticata. In tutta la quarta strofe emerge il desiderio del «chiarore» (v. 9), una luce viva nel buio, un bagliore di chiarezza, di chi ha deciso di immergersi nell'oblio, di dimenticare; di chi tolse il mantello, simbolo della fine di un percorso; di chi poggiò per sempre il libro, immagine di un'abiura; di chi ha disimparato il trucco, cioè di chi ha rinunciato alla sua permanenza in un mondo pieno di inganni, in cui per poter andare avanti bisogna far finta che tutto vada bene. Si precisa, tuttavia, subito dopo, che il trucco (vv. 12-13) serve a creare un suono magico, che potrebbe rappresentare la poesia: forse, la Ruggeri vorrebbe smettere di scrivere.

Presente anche in *inferno minore* è l'*idem perduto*, espressione che qui vede separati i due termini «idem» e «perduto» da «che è», come se si volesse specificare che si tratta di qualcosa che ora è perso irrimediabilmente, è irrecuperabile e non ha più alcun senso sperare di raggiungerlo. Viene detto, con uno *hysteron proteron*, che chi aveva compiuto tutte le azioni descritte nella quarta e quinta strofe «rifece / e fece ancora incanti» (vv. 14-15), quindi compì magie, nel «giardino / dell'idem che è perduto» (vv.13-14): anche il giardino ha assunto diversi valori, spesso contrastanti, nella letteratura. È visto come luogo di rifugio per anime in tormento o come posto tutt'altro che rasserenante; può essere il *locus amoenus*, le isole fortunate del mondo classico o il simbolo del ricordo dei morti come lo era in Buzzati, ma soprattutto il giardino per eccellenza è quello biblico, l'Eden, luogo paradisiaco, sede della perfezione. L'Eden è il giardino di Dio: nel testo il giardino è «dell'idem [...] perduto», che, nella poesia della Ruggeri, potrebbe essere identificato proprio con Dio.

Alla poetessa sembra che venga mostrato il destino «cantico», aggettivo che richiama alla mente il testo biblico che viene citato subito dopo, del «padre regale / e del nostro padre» (vv. 17-18): come ha scritto Arrigo Colombo nel saggio pubblicato su «l'incantiere» in memoria della Ruggeri, Claudia si era lanciata nel vuoto per ricongiungersi «al padre terreno e celeste che amava tanto», a quel padre «nostro», che non è quello della preghiera lasciata agli uomini da Cristo, ma è il genitore in carne che la morte le aveva strappato via, e a quel Padre «regale» che chiamava da anni con preghiere e addirittura con bestemmie ma da cui si sentiva ignorata³.

³ A. COLOMBO, *Interiorità creatività solitudine: un profilo morale*, «l'incantiere», X, 39-40, dicembre 1996, p. 23.

L'ottava strofe prende in prestito i versetti 3, 1-2 del *Cantico dei Cantici*: la Sulamita si trova nell'accampamento di Salomone e, durante la notte, nel suo letto, desidera ardentemente il suo amato pastore da cui è stata allontanata. La poetessa sembra impossessarsi della voce della Sulamita: anche lei cerca senza sosta, senza trovarlo, «l'amato» del suo cuore, che può essere un uomo verso cui realmente la Ruggeri provava dei sentimenti, può essere una persona (il padre?) di cui sentiva la mancanza, può essere quel Dio sempre invocato e apparentemente sordo alle sue preghiere, può essere un desiderio da realizzare, un bene o una serenità anelati, può essere l'Idem perduto, che l'aveva impegnata per tutta la vita in un percorso di ricerca senza sosta.

La strofe successiva si trova, come la prima, graficamente spostata a destra. Se nelle precedenti strofi, i verbi utilizzati erano tutti al passato, ora si è nella dimensione del presente. La poetessa è nel pieno del viaggio ed è «pagana» (v. 24) mentre lo compie, un aggettivo che discorda evidentemente con le citazioni riprese da un libro biblico. Se la poesia deve essere davvero intesa come preannuncio della sua morte, il fatto che si definisca pagana può indicare la consapevolezza che il suicidio sia una pratica non accettata dal mondo cattolico e non è un caso che, il pomeriggio prima di uccidersi, la Ruggeri fosse andata in chiesa a confessarsi. La parola «libano» può avere diversi valori a seconda di dove si decide di porre l'accento: «libano» è la terza persona plurale del presente indicativo del verbo «libare», nel significato di fare un'offerta alla divinità, senso che si lega alle citazioni dalla Bibbia ma anche all'aggettivo «pagana»; «libàno», invece, deriva dalla parola araba che significa «corda», utilizzata per vari usi in marina, significato che potrebbe legarsi ai riferimenti al naufragio di Ulisse. Mentre questo viaggio si sta per compiere, la poetessa pensa «un singolo / pensiero principiante» (vv. 25-26): medita, quindi, solo ed esclusivamente su una cosa, sottolineando, con un poliptoto e una forte consonanza di «p», l'atto del riflettere, dell'importanza di quello su cui la sua mente si è fissata e concentrata. Questo pensiero è principiante: è il pensiero dell'inizio, il più semplice, quello comune a tutti, forse quello con cui ci si interroga sui misteri della vita e della morte. La poetessa diventa «immune» (v. 27), cioè libera, protetta; infatti, subito dice di essere «sicura» (v. 27), ricollegandosi al v. 7, nell'ispirazione che acconsente alla sua scelta, la perdona, e la rende tranquilla, rafforzando l'idea di sicurezza più volte sottolineata nel testo. Si riprende un'altra citazione dal *Cantico 5, 7*, dove la Sulamita racconta di aver sognato di essersi messa alla ricerca del ragazzo da lei amato e di essere stata maltrattata dalle guardie della città, che le avevano tolto anche il mantello (è la seconda volta appare questo capo vestiario).

La strofe successiva si apre con una parentesi che non trova chiusura, in cui torna il Matto, protagonista della prima sezione dell'opera *inferno minore*, con la solita intensa compassione che la Ruggeri aveva per i malati mentali, non più personaggio immaginario ma essere concreto. Viene data una descrizione delle sorti del poeta: egli è capace di innalzare il suo pensiero fino al cielo, raggiungendo la bellezza e la quiete tipiche della sede degli angeli e di Dio, ma questa sua grandiosità finisce per essere scambiata per un segno di follia, di malattia psichica (di cui la Ruggeri soffriva), a tal punto da essere recluso in un ospedale; mentre la prova della sua bravura/pazzia, cioè le opere che egli compone, diventa il documento che i critici devono analizzare. Gli artisti danno prova delle loro capacità che spesso sono viste come sintomi di disturbi mentali e vengono stroncate da fredde valutazioni: si può forse leggere in queste righe anche una rievocazione alla personale delusione della Ruggeri nel ricevere il giudizio di Franco Fortini. Il componimento si conclude con un verso che è costituito da un proverbio cinese, che parla proprio della condizione del poeta: egli punta alla felicità, ma per ottenerla deve essere pronto ad abbandonare tutto, ad accettare la rovina delle costruzioni passate, a comprendere e rassegnarsi che il dolore è uno degli *input* della vita. È come se la Ruggeri si fosse resa conto di non poter essere felice in nessun modo, e le restava da provare solo una terribile distruzione per ricominciare da zero nel suo percorso verso quell'«idem» che sembrava essere «perduto» da troppo tempo.

Una prima redazione della poesia è apparsa su «l'incantiere», con l'esergo *a Prospero*⁴, in una versione molto differente da quella confluita poi nella raccolta, ed è stato l'ultimo componimento a essere interpretato pubblicamente dalla Ruggeri, in occasione di uno spettacolo di SalentoPoesia, tenutosi a Monteroni nel 1995. Il testo era composto dalle sei terzine presenti nella redazione definitiva, comprese tra la strofe spostata a destra e la prima citazione del *Cantico*, con alcune varianti.

La poesia era ispirata all'opera teatrale shakespeariana *The Tempest* e dedicata al suo protagonista Prospero: egli era un grande amante dei libri e della conoscenza, spodestato dal suo ducato di Milano dal fratello Antonio che lo aveva fatto allontanare per mare assieme alla figlia. Prospero era, poi, approdato su un'isola dove aveva continuato a condurre la sua vita, facilitato dalle sue doti magiche, finché un giorno, aiutato da Ariele, spirito dell'aria, riuscì a scatenare una tempesta per vendicarsi del fratello, facendo sì che naufragasse e approdasse

⁴ C. RUGGERI, *a Prospero*, «l'incantiere», IX, 35-36, dicembre 1995, p. 22.

sulla sua stessa isola, per poi perdonarlo, dopo una serie di vicende. Nel testo della Ruggeri, dunque, si allude ai viaggi per mare dell'opera *The Tempest* e anche al naufragio di Ulisse, il «folle volo» del v. 5; inoltre, come l'eroe omerico è affamato di sapere e ambisce ad una conoscenza sempre maggiore, così è anche Prospero.

Il secondo desiderio che si incontra nel componimento è la fine dell'era delle streghe, cioè la conclusione dell'uso della magia e delle persecuzioni verso chi l'aveva praticata: anche qui c'è un richiamo a Prospero che è un mago, il quale, mettendo da parte l'astio verso il fratello, pone termine agli attriti e alle lotte per il regno e che, inoltre, decide di abbandonare ogni attività magica. Il terzo desiderio è il chiarore «di chi ha gettato gli arnesi di memoria», cioè di chi come Prospero ha preferito dimenticare i torti subiti, «di chi sfilò il suo manto poggiò per sempre il Libro», ancora proprio come Prospero che tolse il suo mantello magico e chiuse definitivamente il libro che lo legava al mondo della magia, «ed ha disimparato il trucco», che significa dimenticare gli incantesimi imparati o anche perdere l'abitudine di fare magie. Si fa riferimento a un giardino dove furono fatti degli incanti che potrebbe essere inteso come l'isola semideserta su cui erano approdati Prospero e sua figlia Miranda. La riga d'aria potrebbe fare riferimento ad Ariele, spirito dell'aria, che si definisce «ministro del fato», lo stesso fato che viene nominato poco avanti nella poesia; inoltre, le dita messe in una riga d'aria potrebbero essere quelle di Prospero che attraverso Ariele migliorava la sua arte magica. L'opera che la Ruggeri aveva letto e che le aveva ispirato questo componimento è incentrata sui temi del perdono e della pietà: infatti, verso la fine della commedia, Ariele dice di provare pietà per i personaggi su cui si è abbattuta la vendetta di Prospero, il quale ammette di provarne ancora di più data la sua natura umana e decide di lasciare da parte ogni problema e ripartire, una volta riconciliatosi con tutti.

Alla luce di queste osservazioni è, dunque, molto probabile che il componimento - *ma la fiamma della forma ha incendiato* abbia subito delle modifiche negli ultimi mesi della vita della poetessa, quando si era concretizzata la decisione di suicidarsi. Pertanto, la Ruggeri aveva caricato con immagini di morte un testo, che in origine nasceva con un significato diverso ma che ben si prestava a valori ambigui che suggerissero l'idea di una fine. Il componimento sembra presentarsi come un'abiura alla poesia, come una disfatta della poetessa, il fallimento di una ricerca che l'aveva tenuta sempre impegnata: probabilmente, con le modifiche apportate, la Ruggeri voleva annunciare l'impossibilità di continuare a scrivere come aveva fatto fino a quel

momento, ma per lei la poesia e la vita sembravano coincidere, di conseguenza questa rinuncia poteva equivalere solo alla morte.

Claudia Ruggeri continua su questa linea fino a giungere all'ultimo componimento di *Je pagine del travaso*, (*... i tuoi occhi come colombe su ruscelli d'acqua*, dove, senza troppe allusioni, rivela l'intenzione di mettere fine al suo percorso poetico e biografico: decide di togliersi «dal dettaglio di questi / ultimi versi»⁵, affidando alle sue opere il compito di farla sopravvivere oltre ogni morte fisica.

⁵ C. RUGGERI, *Poesie. inferno minore. Je pagine del travaso*, cit., p. 59.

DANIELA MASSAFRA

«C'È QUI NELL'ARIA, LA PAROLA-RAMO CHE CI TIENE»: LA SCRITTURA
VERTICALE DI ELISA BIAGINI

È una parola verticale quella che Elisa Biagini, già autrice di diversi lavori di notevole bellezza tra cui *L'ospite* (Torino, Einaudi, 2004), predilige nell'ultima raccolta, *Da una crepa*, edita nel 2014 da Einaudi: «non parola orizzontale che sommerge, ma il bianco dei margini» che apre crepe, crea passaggi.

E proprio dall'immagine della crepa, che non a caso dà il titolo alla raccolta, la poetessa parte per intessere un dialogo con le voci di un suo proprio passato letterario e familiare, che si intersecano in un'urgenza comunicativa (e conoscitiva) dando vita nel corso delle pagine a versi di feroce e autentica tenerezza. La lingua di Biagini, tutta costruita su un processo di abrasività fisica, decostruzione e sottrazione («Cammino per / sottrazione / ed il respiro inciampa, / gli vengono guance / color del sale») – dove il sale è già primo elemento d'erosione –, mira ad interrogarsi, in senso meta-letterario, circa il ruolo che assume la parola, il *logos* primordiale, nel vacuo e vago presente, un *logos* che non è più solido ma scricchiola, incespica: «È una voce / che scricchiola / la mia, come / tavola troppo / apparecchiata, / come persiana / da lungo tempo / chiusa»; e lo fa attraverso una scrittura “verticale”, propria di chi si immerge e scava: «sotto l'unghia / il nero della parola grattata / via oggi».

La sua è dunque una scrittura che rifugge, citando Riccardo Donati, «dall'orizzontalità consolatoria dell'aneddoto»¹ e dall'accumulo fine a sé stesso, puntando semmai a sondare (verticalmente) gli abissi della coscienza, così da ripulire – con un processo di sliricizzazione del canto poetico, che si può accostare a quello scultoreo del “togliere” – i materiali del vissuto.

Secondo Donati, tale processo decostruttivo e verticalizzante della parola si costruirebbe sulla base di due costanti che percorrono parallelamente la raccolta: «la prima è rappresentata dal processo di ossificazione dell'immagine e del suono che produce risultati di grande rigore,

¹ Così Donati in una recensione pubblicata su «Doppiozero», 26 Settembre 2014 (<https://www.doppiozero.com/materiali/campioni/campioni-5-elisa-biagini>).

restituendo un dettato compatto, asciutto [...] fino alle soglie dell'afasia»². Ne viene fuori una sintassi frammentaria e scissa, fatta di versi scheggiati come pietre o armi (non a caso il concetto di lingua-lama si evince già nelle citazioni iniziali, che ci introducono al suo dire poetico: «e giochi con le asce / e alla fine tu splendi come loro»; «maneggiava le sue parole come lame – / come splendevano di luci –»), di parole che, come fossero graffi o strappi di fontaniana memoria, si stagliano matericamente sulle pagine bianche. La seconda costante è data dal dialogo che la Biagini intrattiene con gli autori di riferimento: Emily Dickinson e Paul Celan (e questo aspetto ben si ricollega alla sua proficua attività di traduttrice di poesia angloamericana del Novecento); rapporto che, citando ancora Donati, si costruisce attraverso un processo di «presentificazione della realtà»³, nel senso di una distanza dall'autocompiacimento citazionistico e dalla sterile ripetizione, per creare, invece, uno spazio di incontro e confronto tra voci plurali e diverse dall'io lirico.

La raccolta consta di quattro sezioni: la prima, *Dare acqua alla pianta del sognare*, è costituita dal dialogo con Celan, che si viene costruendo – attraverso un sapiente reinserimento per frammenti, residui verbali e schegge di parole dei testi del poeta-amico – sullo sfondo di una dimensione per così dire onirica (che rimanda all'immagine incipitaria del «sognare»), e che carica, così, le parole di un senso altro, di una dimensione ulteriore dell'esistere. Emerge in questa prima sezione l'interrogativo meta-letterario circa l'incomunicabilità dell'io lirico, che percorrerà l'intera raccolta («Si parla buio / che appiccica il / respiro, si parla / vetro che buca / la carta»; «Contaci me / tra quelli a / cui è venuta / meno la / parola, per / troppa luce»; «La saliva non usata prima / chiude le fessure tra i / denti, poi mura la / lingua al palato»). Ritorna, inoltre, il tema della fisicità corporea, che già la poetessa fiorentina aveva ampiamente indagato nelle raccolte precedenti, qui caricandosi di accezioni nuove e destabilizzanti. Il corpo femminile è ora spezzettato e fatto a brani per essere sezionato dalla poesia, indagato, ricomposto e poi reinventato in un'aura misteriosa che lo associa a fuorvianti elementi tratti dalla dimensione prosaica e domestica: «è la pausa dell'orologio / scarico, il cuore dentato / a cui il bavero / resta impigliato, / tu, bottone infilzato»; «A questa luce / il tuo viso / è tazza»; «Ho le orecchie / confuse come api / per tutto il tuo liquido silenzio, i lobi / fazzoletti annodati». Eppure un moto di speranza permea i versi affilati della Biagini, una luce che accarezza tenue, e non abbaglia («è tutto diverso, da come tu pensi, da come io penso, / eppure

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

sotto la pelle c'è luce»), fino al riconoscimento finale tra l'io lirico e l'interlocutore «d'inchiostro»: «c'è uno che ha i miei occhi / li strizza come spugna dopo / i piatti, li tira come lenzuoli, / li incastra a fermare le porte». Le parole che cadono dalle “feritoie” delle bocche dei due dialoganti, impastate di un limpido silenzio, sono sì mute, ma mai silenziose, perché l'affabulazione poetica diventa possibilità di conciliazione e riconnessione dei frammenti sparsi dell'io, in uno struggente dialogo che diventa riconoscimento di sé attraverso l'altro.

La sezione centrale della raccolta, *La gita*, testimonia, invece, lo spostamento del dialogo dalla sfera letteraria a quella familiare. Attraverso il contatto con un altro morto, stavolta il nonno che lavorava in miniera, la poetessa tratteggia una vera e propria discesa nelle viscere della *sua* terra: la scrittura. L'autrice indaga sul suo personale «parlare indurito» attraverso una serie di immagini fortemente antipoetiche che diventano correlativi feroci della non-parola (la «lampada spenta», «la polvere infilata negli alveoli, ora carta vetrata», «la sacca lisa e pesa»). Al centro si colloca la necessità, non pacificata né rasserenante, del rapporto con le generazioni precedenti; rapporto che in questi versi assume un'accezione negativa, se è vero che come afferma Donati «i *maiores* appaiono soprattutto ansiosi di riuscire a eternare se stessi, accollando ai discendenti il compito di perpetuare tutte le loro ossessioni, regole, pregiudizi»⁴, mentre la protagonista sente sfuggirsi come «lampadina che sfrigola a svapora», incapace di trattenere i lembi della memoria e costretta a un lavoro faticoso di risistemazione dei ricordi: «questo è un lavoro / di taglio e riempimento, / poco importa se sasso o / se parola».

La terza sezione, intitolata *Coi denti macchiati d'incontro: fotografie*, dedicata a Emily Dickinson, non fa che riproporre circolarmente i concetti chiave della prima sezione: dall'impossibilità (o incapacità?) di dire («la parola silenzio ha messo spine»; «un passo alla volta, per negazione, / segno il perimetro a questo nostro / campo di racconto»); all'inciampo (o inganno) del vivere quotidiano («i fili tesi al pensarti / dove inciampo»; «ti guardo, come / si guarda una casa / in fiamme. mi / guardi, come si guarda / un fil di ferro / in un prato»); dall'urgenza scrittoria che si scontra contro la ruvida incomunicabilità, ai limiti del mutismo («la carta è ruvida e le / virgole pizzicano»), fino all'immagine dell'arma che diventa, in ultimo, luce e possibilità di riscatto onirico («il coltello dei sogni riluce»); per concludersi, ancora una volta positivamente, con l'immagine del mattino, da considerarsi in senso epifanico l'inizio o la fine di un periodo, e che «arriva per caso, alla luce del tuo stesso fuoco».

⁴ *Ibid.*

La quarta sezione, infine, quella che dà il titolo al volume, è in realtà una micro-sezione composta solo da cinque testi che ruotano attorno al nucleo tematico della “fessura”, della “fenditura” da cui guardare e guardarsi: «mi scrivo tra le / crepe, nei nodi / del legno, nella / polvere sotto il tappeto»; «e la schiena si / crepa astuccio / di semi / che spingono, / che s’aprono in rami». Afferma l’autrice in un’intervista rilasciata a «Poetarum Silva» il 12 ottobre 2014: «la sezione è nata durante una residenza per artisti nel sud delle Marche pochi giorni dopo il terremoto de L’Aquila, gli edifici avevano risentito del terremoto, c’erano delle crepe reali. La crepa è suggestiva: è positiva e negativa, è necessaria, ti permette di vedere, può passarci la luce».

In una realtà in frantumi, la crepa, simbolo del nostro presente dilaniato, diviene spiraglio e varco, la lingua un elemento di ricerca e di tensione verso l’altro (con una dimensione di tipo anche sociale), ponte che unisce e permette di cogliere lampi di luce improvvisa, intermittenze di vita vera, e di gettare lo sguardo più in là, oltre i soffitti scavalcati di azzurro. Non a caso la sezione termina paradigmaticamente con un guizzo di stupore fanciullesco, se la poetessa sceglie (ancora una volta servendosi di una voce che sta al di qua del mondo udibile e sensibile) di citare i versi che poco si accordano alla “scordatura” dell’intera raccolta, e che diventano una dichiarazione poetica ispirata a una selvaggia e dolcissima pretesa di chiarezza: «Niente di meno del cielo – per me».

In tutta la raccolta l’atteggiamento linguistico appare incrinato da uno scavo e da un dolore interiore scanditi da una forte irregolarità ritmica e dalla forma scheletrica dei versi: i meccanismi del vivere appaiono inceppati e brutalmente spezzati; la lingua, a tratti murata al palato, è incapace di dire; il «cuore» è «dentato», il respiro e il battito sono soffocati: «affatica l’abbraccio / impiglia il respirare / torce il crescere». Ma se l’universo poetico di Biagini è quello di una voce che «scricchiola», come un muro percorso da crepe, di fatto non decade mai la fiducia nel linguaggio e nel suo compito strenuo di raccontare l’indicibile: è qui che risiede l’arcano segreto di questa parola, una parola che, nell’ultimo testo della raccolta, quello in cui vengono magistralmente fatti dialogare Celan e Dickinson, si tramuta in *parola-ramo* che sa ancora come *tenere e salvare*: «Se l’asse cede, se la / voce affonda, / c’è qui, / nell’aria, la / parola-ramo/ che ci tiene».

INDICE

Premessa p. 3

LAVORO CRITICO

ANTONIO LUCIO GIANNONE, «*Turgido spazio screziato / di rasi perlacei...*».
Lettura del Cantico del mare di Girolamo Comi p. 9

MICHELE TRUGLIA, *Il linguaggio allo specchio. Oltranza e oltraggi nella poesia di Andrea Zanzotto*..... p. 22

MARCO SCHINA, «*La più chiara evidenza dell'alternativa*». *L'effetto di straniamento brechtiano nella poesia di Franco Fortini* p. 74

MARCO INGUSCIO, *Prosa in prosa, dieci anni dopo*..... p. 98

RIAPRIRE GLI ARCHIVI

CAROLINA TUNDO, «*Una fiera malinconica e superba*». *Figurazioni del mitologema lunare nel Diario romano di Vittorio Bodini: analisi quali-quantitativa* p. 111

PENS PAPERS

SIMONE GIORGIO, «*Il passato è tutto, e siamo suoi*». *Poesia e tempo nell'opera di Michele Mari*..... p. 165

ANNALUCIA CUDAZZO, «*La sorte dell'alloro*»: *un'abiura necessaria. Lettura di - ma la fiamma della forma ha incendiato di Claudia Ruggeri* p. 178

DANIELA MASSAFRA, «*C'è qui nell'aria, la parola-ramo che ci tiene*»: *la scrittura verticale di Elisa Biagini*..... p. 189

QUADERNI DEL PENS

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/qpens>

© 2020 Università del Salento
<http://siba-ese.unisalento.it>