

la seconda guerra mondiale, le pitture minoiche di Cnosso, la natura e le piante, le divinità panelleniche e pagane, la Vergine Maria. Ed ancora Cartesio, Calvino, Kant, Marx, il Papa. In tutto questo fragore si risente il mo-

tivo dominante, semplice ed orecchiabile, il fluire dei pensieri sulla carta, le quattro mura di casa, un bicchiere di whisky. E talora si intravedono scene di vita quotidiana, quasi un diario. Le ultime note, le ultime parole volevo

dire, sono in greco antico, perché comprendere tutto alla lettera non è sempre necessario. Attente e dettagliate le venti pagine introduttive su *Mito e innocenza in Odissea Elitis*.

Caterina Carpinato

POESIA ITALIANA

a cura di Natascia Tonelli

FERNANDO BANDINI, *Santi di Dicembre*, Milano, Garzanti 1994, pp. 122, L. 33.000

Non c'è libro di poesia che non si auguri una recensione così attenta come quella che, sul finire del '94, Andrea Zanzotto ha dedicato a *Santi di Dicembre* del suo coregionale Fernando Bandini. In due fitte colonne sul "Corriere della Sera" un poeta è stato bravissimo a ricostruire nei suoi difficili equilibri la storia di un altro poeta, di lui più giovane di dieci anni (Bandini è nato a Vicenza nel '31). Zanzotto non si è avvalso di nessuna prepotenza classificatoria, libertà e arbitrii del recensito non hanno subito sottomissioni a schemi precostituiti; e tuttavia era doveroso illustrare la frequenza di alcune dinamiche interne alla poesia di Bandini, forze condizionanti e molte ormai di veri e propri riflessi condizionati. C'è, in primo piano, il trilinguismo, che in questo libro si accampa esemplarmente, a testimoniare la pari dignità fra italiano, dialetto (di Vicenza) e latino. Di questo latino - che Bandini pratica in veste di *auctor* confortato da prestigiosi successi internazionali - l'odierna raccolta offre un campione isolato, mentre nella medesima sezione del volume i pezzi in dialetto sono dieci; ma si tratta di un campione sostanzioso. È il lungo poemetto (in asclepiadei) *Sancti duo decembris mensis* che presta addirittura il suo titolo al libro intero. I due santi, Nicola e Lucia, muovono in un paesaggio di umili, fantastiche attese; e qui di Bandini, che avevamo apprezzato nelle versioni da Orazio, si vorranno anche ammirare le capacità come traduttore di se stesso: in versi liberi ma prosodicamente vigilati («mentre in un povero villaggio calcedonio / resta accesa una sola piccola lucerna: / lì una madre che a tarda notte

rattoppa abiti / ha compreso, colpita dall'astrale silenzio, // che la neve sta cadendo a lenti fiocchi...»). Il trilinguismo non significa semplicemente che sussistono tre *vene*; più in profondo, ci suggerisce tre *radici*. Citando una propria osservazione dell'85, Bandini segnala come unica "differenza" fra il comporre in latino e il comporre in dialetto, le due "lingue morte" con le quali si cimenta, il «più sottile diaframma che ci separa dal mondo di sentimenti e di cose una volta espresso dal dialetto». Un mondo che ci appartiene e che, se torniamo a tentarlo, ci ricoinvolge; laddove la "sublimarità" del latino è inevitabile che si saldi alla sua consolidata identità di "lingua metastorica", sicché il «ricorrervi» oggi «dà quasi un senso di sicurezza, come approdare a una sacralità pacata, non intaccabile dagli eventi». Senza scordare che per la generazione di Bandini il latino fu anche «la lingua religiosa della fanciullezza».

Sono stati abbastanza rari i transiti di Bandini sugli orizzonti dell'editoria. *Santi di Dicembre* sarebbe il sesto titolo d'una carriera, ma si consideri che in *Memoria del futuro*, ad esempio, riconfluivano più elementi delle due raccolte giovanili *In modo lampante* (1963) e *Per partito preso* (1965); e che la *plaque* stampata fuori commercio nel 1985, *Il ritorno della cometa*, la si rilegge tutt'intera nei *Santi*. Quindi un percorso che si nutre volentieri di pause e di rilanci. L'amore per la propria formazione letteraria non meno che per i propri fondamenti umani produce il Bandini poeta in dialetto e in latino non meno del poeta in italiano. Ma tutte e tre queste *persone*, quando ci piacesse distinguerle l'una dall'altra, s'aggirano in uno stesso campo (affollato, pascolianamente, di fiori e piante e di uccelli dal nome domestico o arduo; in più, ci sono gli

insetti, magari sull'onda delle curiosità scientifiche gozzaniane); il cuore della scena è fissato a Vicenza (che un giorno si capovolve in una misteriosa Aznèciv). E i tre idiomi cospirano al punto che, più gli anni passano, più ciascuna delle tre grammatiche sperimentate si vorrebbe esprimesse la «lingua della giovinezza» che, in quanto della giovinezza è «lingua religiosa». Statisticamente, sono invernali le scenografie che prevalgono in quest'ultimo libro. Estranea a Bandini ogni corritività protestataria - sia pur civilissima, un po' alla maniera di Solmi, risultando la sua prospettiva della società e dell'etica quotidiana - non regge l'ipotesi che il primato del gelo dipenda solo da un giudizio negativo sul presente. E nemmeno si potrà dire che dietro quest'inclinazione all'inverno agisca un'idea-guida. Annoveri o no gli spiritelli di magia, i folletti che accendono specialmente la sua invenzione dialettale, l'inverno di Bandini sarà piuttosto la stagione della massima resa figurale e del massimo nitore speculativo: è il solco nel quale s'incanalano le promesse, le attese. È d'inverno che meglio prorompe l'azzurro, colore dominante nel volume, insieme al contiguo celeste; ma Celeste è anche il nome della nonna paterna. Di lei e di altri emigranti parla il poemetto *Il ritorno della cometa* (la cometa di Halley), ricapitolazione e infine culmine quasi liturgico della prima e già conosciuta parte del nuovo libro. L'inverno è il tempo degli stupori, stagione lunga che comincia da *Drio de la porta*, dove «el stisso del camin se sfende e s-cioca», e arriva al «disgelo», ai cui «rintocchi» la «rima» si risveglia «ancora in assetto di guerra».

Inverno vuol dire, poi, fanciulli che aspettano regali da Santa Lucia; mentre, preannunciati da «un sgrisolare / de vento e foie in giro / e dai scaranti»

(dalle rocce) «vien fora» i «puteleti del vampiro». Gettato l'amo nelle acque della memoria, sempre dall'inverno affiora «un vecchio ritratto»: quello del «dio boreale della nostra infanzia / papa Pacelli / luccichio di cristalli con dietro occhi». Ne accennavo: la lingua della poesia mira costantemente a essere lingua dell'infanzia e dunque lingua religiosa. Chi ambisca a realizzare un'aspirazione siffatta sa benissimo quante difficoltà s'incontrino; non le ignora Bandini, autore-lettore-filologo (ma voglio ricordare utilmente anche il servizio, prestato per non pochi anni, in gioventù, come maestro elementare). Il poeta non può né deve nascondere la propria cultura, schivare i riferimenti eruditi; gli è tuttavia necessario impiegarli - piegarli - a significare una virtualità residua di meraviglia infantile. Così, fatalmente, nel *Ritorno della cometa*, che sgorga da una fantasia mediata, si susseguono i nomi-traccia: Livio e Michelet, Ovidio e Flavio... nomi vivi, a patto che fluiscono sulla medesima linea animata da altre entità: il calicanthus; o anzi l'uvaspina, dotata del «più antico profumo» che il poeta rammenti... «Ma tu chicco lucido e teso col segno dei meridiani, / mia piccola stella uvaspina / sorvegliata da Cerbero, / che hai per notte l'intrico di rametti e di fronde»: il chicco diventa una stella, il mitologico nome di Cerbero s'adomesticava, l'universo si aggrega compatto nella forma-chicco. Poter guardare con occhio integro e antico, ritrovare ogni volta che troviamo: è questa la ragione, ad esempio, del cercare «negozi di uccelli» in «città sconosciute» - Ginevra, Londra, New York, Hong Kong. Ed è pur sempre un tentativo di identificazione per mezzo dei linguaggi, oltreché delle sagome, dei corpi. Per dirla rozzamente, l'arcaico-mitologico e il moderno-tecnologico possono colludere: Pallade precorre il *terminal Tower* nell'inverno di Cleveland; la «testa di Medusa» dell'ansimante speranza del poeta «vola ai margini del girotondo / di elicotteri e polvere». Queste «ali» si incontrano spesso: convenzionalmente se ne predica l'inadeguatezza («Son fiacche le mie ali», ancora nel testo che conclude il libro); e poi, nell'orbita della *diminutio sui*, a impe-

dire che si voli troppo alto c'è la «pigri-zia», destinataria d'una *Piccola ode*. Del resto, per tanti aspetti il mondo è delle macchine: nei cieli vanno gli aerei (e qualche deltaplano), su rotaie, in terra, il periglioso *cable-car* di San Francisco, e i treni, da ultimo quel trenino che si miniaturizza un po' in «trenino paleoveneto» (specificazione di luogo ma altresì dialettale). Una macchina che, proprio per la sua lentezza, entra perfettamente nell'ambito affabulatorio che giova al sigillo del libro, alla *Canzone*. Essa è gremita, come lo sono d'altronde molti componimenti di Bandini, di richiami ai vent'anni (nell'ordine dell'opera viene legittimamente dopo *I compagni scomparsi*, distici scanditi di preferenza sul passo del doppio settenario); ai vent'anni ma anche a periodi più remoti che riguardano gli antefatti, gli antenati. Rimandi all'universo delle Muse e delle ninfe, risuscitate-riscattate dalla corsa di questo «trenino», che se mostra di non avere grandi energie ha comunque un *sensu*. Procede, o forse retrocede, per plaghe ben note, nel senso dei recuperi, quindi nel senso delle motivate speranze: «Ma tue che riempivi d'allegrezza e di fede / le nostre primavere, torna ancora a soffiare / su noi, alacre gioia di pungenti mattine! / Proietta ancora col tuo santo raggio / ombre serene quando dovrò varcare / i ponti senza suono del mio ultimo visaggio!». Nella serie «Giano bifronte» il poeta si mette a fuoco in un gradevole, umorale autoritratto. Allegoria, ma costruita su una lista ovvero esposizione di «cose» concrete (e già nel gruppo *L'ultimo aereo*, raffigurandosi come «Gracile Atlante» s'era interrogato sulla possibilità di renderle «leggere», le «cose» - lui che ha scritto «solo su cose della terra», a quel che dice nei versi di *Scuola elementare*). Fra le «carrucelle» contenute nel «borsello» del poeta, vi sono «una vecchia moneta dissepolta / vangando l'orto, / una splendida piuma blu-cobalto / di un martin pescatore / trovato in terra morta, // Un cartocchetto di lazze corniole / che allappano il palato e per parare / le angosce una pastiglia di bromuro». Ma poi, ciò che più conta è la «voglia / di restar vivo», sicché l'ultimo oggetto elencato sarà «Un minuscolo sole / di

ricambio se il cielo si fa oscuro». Un'aggraziata variante dell'immagine agrodolce, (con risvolto drammatico) già in repertorio presso i crepuscolari, non escluso il primissimo Saba che i versi or ora citati paiono letteralmente qua e là evocare? Certo, è un intermezzo abbastanza festoso in un libro che non riesce a distaccarsi (come non ci riusciva Sereni, modello fraterno a Bandini) dall'inappagamento per una esistenza non assaporata appieno, sciupata da sviste forse evitabili.

Ci si potrà obiettare che ormai la poesia nasce regolarmente sulle basi d'una simile scontentezza. Ma occorre precisare che la soluzione od opzione dialettale, in Bandini, non viene a costituirsi nella scontata guisa di antidoto al disagio dei bilanci che non tornano; mentre il poetare in latino, più che la scelta assurda e dell'inattuale, gli si rappresenta forse come l'esercizio, di cui sono capaci in pochissimi, di parlare con la bocca di un altro. Rimane l'area di più vasto sondaggio, l'italiano: assai presto ci si accorge che in questo volume si favorisce a ventaglio la ripresa delle forme tradizionali, del canto che esige accurati ritmi e decisive rime («mettere ai versi il morso / di qualche rima...»).

Nulla si ripete precisamente quale fu in passato: l'endecasillabo naturale di Bandini si prolunga in frequenti ipermetrie, la rima può affermarsi anche parodicamente: si pensa di nuovo a Gozzano, per le combinazioni di «topinambur» con «Ben Hur» o «Kippur». Non importa, la frase dispiega con sicurezza le sue potenze sonore, tanto nei casi regolari che in quelli più distanti dal canone sottinteso. Ecco i *Versi scritti durante le feste di Natale del 1989*, «anno di calcinacci» (quelli dello sbriciolato Muro di Berlino) ma anno anche dello spezzarsi del «teso / elastico del secolo» (è un discorrere, in scioltezza, 'politicamente': sembra, un'altra volta, di riascoltare la lezione di Solmi). Ed ecco, in uno tra i pezzi forti del volume, *Tornando alle cave di pietra dopo più di trent'anni*, il ricorso a unità versali anche più brevi del quinario che nel testo menzionato di fine '89 compariva accanto all'endecasillabo e al settenario. In un'altra composizione felice, *Per un'aquilegia che cambia colore*, ac-

cade che l'ipermetro si assesti volentieri in quella misura elegante e rassicurante che è il doppio settenario. E la rima tiene, senza rinunciare a combinazioni inconsuete, del tipo «pensiero:squero» e «muscolo:crepuscolo» (ne *Le cimici verdi* si registra l'ipermetro, «catalpe:palpebre»). Apice di queste instancabili verifiche sulla validità delle riabilitazioni di schemi e forme e metri sarà infine la *Canzone* alla quale ho già fatto riferimento. Bisogna leggerla come *summa* più che del volume della strada compiuta e di quella che ancora può spettare alla «breve veglia dei sensi». La *Canzone* si svolge in chiave d'elegia, ma ne supera il limite consolatorio grazie alla limpidezza delle visioni che va di pari passo all'acutezza delle relazioni, alla bontà delle diagnosi. Stacciamone un frammento: «I custodi invisibili / dei tesori che abbiamo sepolto da bambini / dentro le cavità dei tronchi o in fondo ai pozzi / sono adesso in quest'aria per vedere / la fine del millennio. Tenacemente come/il vilucchio dei bocci semichiusi / alle reti metalliche delle stazioni deserte / si aggrappano alle incerte ultime primavere / del nostro eone...». L'*eone*, già nominato in altre sedi del libro, implica un rimando a quel che osservavo a proposito della lingua fanciulla (lingua religiosa) che questa poesia persegue. Di certo, sarà ormai un eone *in crisi*: l'essere che, direttamente creato da Dio, dovrebbe congiungere i cieli alla realtà sensibile, dubita oggi delle proprie eternità, almeno quale i neoplatonici la postulavano. Ma nelle «incerte ultime primavere», la sua riserva di puerizia, le prerogative del suo stato di «fanciullino» (ripensando a Pascoli e alle fonti platoniche del «fanciullino» pascoliano) garantisce pur qualcosa. Garantisce il *poetico*, che sul piano del percepire e del manifestare verbalmente è ciò che assomiglia di più all'eterno. Un'illusione. Si sforzano di attestarla, e le danno fiato, le trame laboriose del canto di Bandini, sempre più ispirate ad un'urgenza che non ha nulla da spartire coi brillanti specialismi archeo-filologici. In vista dell'epilogo di *Santi di Dicembre*, il poeta ribadisce una caratteristica indisponibilità a vincolarsi in un sol destino coi propri tempi («Ti

confesso che fui tiepida parte / di quest'età, causa il mio disamore / per le sue troppo oscure carte»), pur avendo constatato, in altra pagina, che il mutamento ci avvolge tutti: «sono parte / di ciò che cambia anche se resto indietro». Materia e spirito del libro ci fanno capire quanto poco ozioso e decorativo sia però un simile restare indietro. In quest'andatura defilata rispetto al ritmo dell'epoca, si avverte la caparbietà dell'*eone*, che tenta di sopravvivere: nel dialetto («Sta lingua mi/la so ma no la parlo / la xe lingua de morti») e nel latino. Ma la speranza di sopravvivere fa più che mai leva sul residuo, rinnovabile potere di un canto radicato nella tradizione italiana.

Come in ogni poeta "produttivo", in Bandini l'accorto lettore saggia la funzionalità e la concretezza delle memorie (il plurale valga ad indicare la molteplicità dei registri su cui lavora il ricordo). Ricordare è attendere: nell'attesa del ritorno della cometa, è fatale qualche ricorso a un lessico astrale (vagamente pascoliano); ma il raggio di sua pertinenza il poeta l'ha già circoscritto alle «cose della terra», scientemente. È infatti una terra dove il chicco di uvaspina ha la struttura d'un microcosmo che lievita in spazi mobilissimi. Una terra diffusa di creature cangianti, fantasmagorie che attirano - e intensamente distraggono - «all'uscita del secolo che muore».

Silvio Ramat

PAOLO BERTOLANI, *Avéi*, Milano, Garzanti 1994, L. 25.000

84 poesie in un libro di poco più di cento pagine, sono questi gli *avéi* (avéi) che Bertolani ha raccolto nella sua casa di Serra di Lerici (La Spezia), paese su un confine: da una parte si vedono le vele sul Golfo dei poeti (inglesi), dall'altra la vallata che si riempie di lucciole, paesaggi che sfumano finché l'uno diventa l'altro: «En mae de cóstri / i stórbeda i confin» («un mare di siepi intorbidai confini»). Non sono però frammenti queste poesie così brevi, ma piccoli oggetti essenziali, "combustibili" quasi che, a metterli in una stufa, diciamo in una casa fredda in un inverno vicino al mare, si risolvono in calore. Pensiamo a Berto-

lucci (a cui è dedicata anche una poesia), a Machado poeti cari a Bertolani, ma ridotti al formato di Noventa, a una retorica che impone di nominare le cose che valgono, dove del pieno della vita si ritiene, per selezione, quello che resta di ogni giornata. È una partita di dare e avere dove si conta il momento che scioglie il canto e quello che lo rapprende: «Che alóa te melaghévicome 'n mae/fórsi at 'ló ito, / maa n'hoavù 'rtempodeditechecló mae / g'èa stredo de pessi chi lasse / dond'i nène tuto n'ó // manco'rtempo de dite, / avanti che'afadìga dercampè / la n'avia massà, / che t'èi 'a tèra, e l'aigua, / e 'r nome dâ cà» («Che allora mi allagavi come un mare / forse te l'ho detto, / ma non ho avuto il tempo di dirti che quel mare / era gremito di pesci che lasciano / dove nuotano tutto un oro // neppure il tempo di dirti, / prima che la fatica del vivere / ci abbia ammazzati, / che eri la terra, e l'acqua, / e il nome della casa»). Altrimenti sono alcune striature gnomiche (il lato endemico del vivere e dello scrivere in dialetto, quello letterariamente meno interessante) o duri trapassi espressionistici, come, indimenticabile, la morte con le unghie nere per il sangue rappreso. Vale la pena, nello spazio di un libro, di imparare questa piccola lingua.

Fabio Zinelli

ALBERTA BIGAGLI, *Diamanti*, Signa (Firenze), Masso delle Fate 1994

I diamanti del titolo, come suggerito da Giuseppe Baldassarre nella prefazione, sono le cose scelte lungo il percorso: viste nella materia grezza di un'occasione e grazie ad un'altra forma di diamante, il linguaggio, lavorate e sfaccettate (e penso ai titoli delle prime tre parti: "Disincagli", "Lavorazioni" e "Scambi"). Così ci si impiglia con piacere in questa poesia, nella varietà e nel ritmo dei versi; le parole si attraggono tra loro: «Topo di razza incerta / vive in casa inseguito / scansa trappola furbo / forse ha tachicardia». La raccolta propone inoltre, sempre nella terza parte, due sezioni: "*Viaggio ad Ararat*" (*ritrovarsi nelle foto di un amico*) e "*Studio quarantatre*" (*ritrovarsi nelle tele di un amico*). Sono queste opportunità per la poe-

tessa di confrontarsi felicemente oltre che con il vissuto personale (che ritroviamo spesso) con elementi concreti: foto e quadri, che anche se fatti da altri possono, nel linguaggio, avere nuova vita e nuovo senso: «Se tornano le cose fatalmente / se l'apertura della superficie / è divenuta interno di miniera». La vita, come dicevo, che emerge, come in questi versi così dichiarativi: «È la vecchiaia luminosa / è stagione aggressiva / se io inabisso risorgo / ho una foto di canne».

Elisa Biagini

RICCARDO BOCCACCI, Persona, Firenze, Gazebo 1995

Poesia di frammenti anepigrafi (lingua piana e colloquiale, versicoli di stampo "ungarettiano") divisi in due sezioni, "Balbettio" e "Persona", con una breve appendice "In memoria di Giuseppina": filo conduttore è il troppo sfruttato (anche nella più recente produzione) tema dell'impossibilità di descrivere e decifrare la realtà, che qui raramente riesce ad essere espresso con formule incisive o quantomeno non scontate («Incedo gettando carta»). Paradossalmente, ottimo l'auto-giudizio nel II frammento della seconda sezione: «Libri di poesia / in cui finisco/banale a scimmiettare/semprè a giustificarmi / dire ciò che non c'è».

Isabella Becherucci

MASSIMILIANO CHIAMENTI, Telescream. Poesie, Ragusa, Cultura Duemila Editrice 1993 [lege 1994], pp. 165, L. 15.000

User-friendly, Florence, David Seagull Production 1995, pp. 48, L. 10.000

Se dovessi indicare un punto germinale, un nucleo da cui far partire il *big bang* (l'immagine non spiacerebbe all'autore) della poesia di C., addurrei senz'altro una lirica probabilmente dantesca, del Dante più prezioso: si tratta del famoso discordo trilingue, italiano, latino e francese, *Ai feux ris, pour quoi traî avés*. Non tanto per l'eccezionale valore contenutistico di questo testo (in fondo nient'altro che una prova suprema di abilità com-

positiva), quanto piuttosto per l'eccezionalità di un uso smalzato delle tre lingue, in una sincronia che annulla le gerarchie temporali e culturali. Con ciò non si vuole certo indicare un modello ossessivamente presente nella poesia chiamentiana, né tantomeno fomire un *passepoutout* di autorevole comodità: si tratta piuttosto di indicare un paradigma, per così dire, ermeneuticocheriassumal'esperit della poesia di C. Del resto nella sua professione di filologo dantesco C. si è occupato a fondo del Dante traduttore: ha avuto cioè modo di entrare nel laboratorio più segreto, quello della ricreazione da una lingua all'altra (in senso benjaminiano), del travaso, della riappropriazione. Il risultato di questo altissimo *apprentissage* è una lingua dalle tre anime, italiana latina (dove includo anche il provenzale) e inglese, di cui l'autore mostra una stupefacente padronanza nella loro più intima capacità rappresentativa. In effetti sia in *Telescream* (d'ora in avanti *TS*) che in *User-friendly* (= *UF*) si susseguono testi in italiano e in inglese (un raro, ma icastico, testo in provenzale è *Avignone* (*TS*); uno in un corrosivo francese è *Milano* (*le teledrin*) in *TS*, spesso mescolati con l'aggiunta di una massiccia presenza latina (a volte con scoperte citazioni, soprattutto da Catullo; un intero carme in latino è in *TS*); la sezione "Songs" in *UF* è interamente in inglese; una delle più compiute realizzazioni trilingui è *A L* (*UF*), che appartiene, appunto, alla sezione "Discordi e sequenze". Una poesia dalle ineliminabili radici dotte, dunque; da questo punto di vista la lirica chiamentiana è poesia di un *clericus*, di uno studente allucinato di sapienza e di disponibilità alla vita: si veda appunto la sezione, assai bella, "Clerici vagantes" (*TS*), in cui la "medievalità", ludica e lucidamente sgomenta (una delle cifre più caratteristiche dell'autore), trova la sua migliore realizzazione. È evidente che la meditazione di un testo dalle molteplici possibilità espressive come i *Carmina Burana* ha lasciato un segno profondo, non tanto al livello euristico (le poesie di C. vibrano di grande originalità) quanto in una *allure*, enunciata (in latino!) in sede di poetica: «si autem cachinnus licet / rhytmus nascitur, et nitet» (*TS*).

Ma non si pensi a una poesia volta all'indietro o, quel ch'è peggio, bellettistica. È necessario ormai segnalare, in astuta *retardatio*, l'altra anima della poesia di C., la più nota, quella che necessariamente risalta di più nella sua attività di poeta performativo con gli "Emme": l'apertura al linguaggio telematico (un suo ipertesto si trova in Internet, <http://www.dada.it/dadart/poesia/html>) e ai miti della modernità. Fra questi al primo posto sta l'universo del rock, vero contrappunto musicale alla letterarietà; e d'altra parte l'alletterario gergo scientifico e dei PC riesce a trovare una sua insospettabile dignità ed efficacia d'espressione (cfr. soprattutto *Essere come questa pietra* in *TS*; oppure un incipit come «se tu t'interfacciassi a me e ad altri / Come io rimasterizzo i tuoi *defouls*» in *TS*). La classicità e la modernità estrema trovano un loro punto di fusione, che io giudico estremamente riuscito, in un procedimento che, guarda caso, appartiene alla classicità permanente (dagli alessandrini all'Eliot della *Terra desolata*, non a caso alluso in *TS* «sundaywasteland of the Italian summer»): quello della mistione degli stili, intesa in senso lato e personalissimo, di una sapiente congerie di allusioni e di scarti stilistici e lessicali rapidissimi, cifra anch'essi della modernità sincopata. Se degli *auctores* chiamentiani ho già accennato (alla lista è magari da aggiungere l'amato Cavalcanti), per la *Stilmischung*, fra i molti esempi fruibili, esemplare è un breve testo della sezione "Disintegrati", che riporto per intero: «The voice of U.S.A. che tutto move / through our countries penetra e risplende / somewhere a palla, molto meno altrove. / Io fui in quella parte / che più di sua cultura prende ...» (*TS*). Dante, l'America, il mito dell'adolescenza («a palla», i.e. "a tutta velocità" è espressione del gergo giovanile); il C. invaso dal fremito rock, cui riconosce tutta la sua forza, se ne difende però con Dante e con una fiorentinità eterna (cfr. *Berlingaccio* in *TS*). A ben vedere, la sua lirica è una poesia di resistenza, e perciò forte: la dissoluzione del linguaggio (l'intera sezione in *TS* 31-83 si può ben intendere *Disintegrati*), di per sé non una novità, va di pari passo con la dissoluzione delle certezze e delle verità

precostituite (la medesima sezione si può leggere come *Disintegràli*, cioè il contrario, realizzato attraverso il cavalcantiano "dis-", del monadico integràle), prelude a un tentativo di conquistare una nuova musicalità. Uno dei più energici e lucidi tentativi in tal senso è *Zapping* di Canali, che mi piace accostare a C. per la spietatezza dell'*apars destruens* (nella *construens* le soluzioni sono differenti, e sul mio apprezzamento per quella di Canali ho già detto in "Semicerchio" 11, 1994). A livello lessicale non si possono tacere efficacissimi cortocircuiti come «Filze rock» (*TS*), o un anglolatinismo come «plottabilituri plots» (*UF*), e l'elenco potrebbe continuare (un discorso a parte, qui non affrontabile, meriterebbe la sintassi). La forte tendenza allitterante (il modello eniano è citato in *TS* 60), l'uso dell'accumulazione e dell'enumerazione catotica, l'anafora e gli altri tropi sono facilmente individuabili nella lettura. Qui importa semmai accennare a qualche nucleo tematico ricorrente: oltre ad alcuni già ricordati (soprattutto la fiorentinità), ricorre spesso l'infanzia e l'adolescenza, come luogo dell'amicizia; il padre; l'amore. Diverse liriche sono dedicate a riflessioni di poetica, segno della consapevolezza delle scelte dell'autore: vedi *TS* 35, 36, 43, 64, 82, 100, dove il classico principio del *labor limae* pur campeggiando non è prescritto come un'ossessione (al limite, va bene anche una più sbrigativa «accetta»). E vorrei segnalare almeno una struttura che ricorre più volte, l'impersonale dialogo "epifanico" (il modello joyciano mi sembra evidente), cfr. *TS* 40, 45, 59, 63, 65 (in 79 invece è impiegato un disteso modulo di "botta e risposta"). Se C. non manca di inaspettati quanto efficaci distensioni più liriche, per cui si veda almeno il *Poema dell'ombra* in *TS* (premiato da Luzi, e di cui riporto la chiusa: «ombrose radianze di nientume / Umbratili ingombrità di vita») o il cantabile *Settembre*, altrove la sua poesia esplora le possibilità del grottesco, ma anche del "peccato" e dell'inquietudine. In *Kατάβασι* (*UF*) si trova la descrizione per stazioni di un viaggio da B.go S. Lorenzo, un ritorno (in realtà una *ἀνάβασι*) nella «maestà della turpe città» che è una

veritiera discesa agli inferi, al cui fondo giace la casa («home»): una visione inferna di Firenze, certo di ascendenza dantesca, ma come non rammentare che è stata condivisa, fra gli altri, da Ghiannis Ritsos (cfr. le liriche dedicate alla città in *Trasfusione*) o Josif Brodskij (*December in Florence*, tradotto da C. in questo numero di "Semicerchio"); né vorrei tacere che un'altra delle voci più notevoli della giovane poesia italiana, Rosaria Lo Russo, ha scritto un vigorosissimo *descensus ad inferos*, vissuto nel fiorentinissimo quartiere di S. Frediano. *Κατάβασι* è uno dei risultati più alti della poesia di C., in cui la capacità di alternare i registri e gli stili più differenti si realizza in una misura di rara efficacia. Si passa da toni felicemente ecfrastici («Pratolino, arcano scrigno di pazzie manieriste, di gigantesche sculture, / Appennini barbuti di stalattiti e Lamettrieschi *hommes-machines*»), a squarci deuteromontaliani («inattendibile sul certo ma certo eloquente sull'incerto»), a movenze epiche («è l'esser quelle pietre state bagnate da decalustrale partigiano sangue»), non senza passare attraverso una allusione ai "Nirvana", per finire con una espressione del linguaggio infantile, «bomba libera tutti».

Ma ciò che forse conforta di più la lettura di questi due libri è la netta percezione che la ricerca dell'autore sia solo agli inizi: ed è di questa poesia progressiva che abbiamo più bisogno. È un auspicio, ma anche una richiesta.

Gianfranco Agosti

MARIUCCIA CORETTI, **Marinaio dell'animo, poesie (1975-1993)**. Introduzione di G. Scialino, Gorizia, Istituto Giuliano di storia, cultura e documentazione 1993, pp. 180, L. 20.000

Il volume non è per intero un'antologia; riunisce bensì tre *plaquettes* uscite fra il '75 e l'85 (*Il richiamo del kuros*; *La brocca, l'aneto*; *Per sbigottiti segnali*) precedute da una cinquantina di poesie antologizzate dalla produzione precedente e seguite dalla raccolta inedita *Nella risacca*. Ciò dà il quadro di una ricerca poetico-esistenziale condotta con apprezzabile fedeltà e passione, anche se in dispar-

te e con una certa chiusura (direi eccessiva) nei confronti delle vicende - formali, lessicali, contenutistiche, metriche - della poesia italiana dell'ultimo ventennio. Infatti, nonostante l'accurata e ben scritta introduzione cerchi di rintracciare un pensiero poetico "forte" e in sviluppo fin dalle prime prove della Coretti, troppo spesso i testi precedenti a *Il richiamo del kuros* si rivelano di fatto impregnati di uno psicologismo spicciolo, resa liriceggiante di momenti privati e di riflessioni che sanno di "pensierino" senza trovare forma sicura, cioè memorabile. Risultati più felici, anche ritmicamente, si hanno invece nella raccolta citata, allorché, con la presenza dell'amato «piccolo mezzo greco», la generica ispirazione ellenica, da classicista, acquista una carica vitale nuova e coinvolgente («Squarciata è l'essenza di noi / sapido frutto di un'attesa di secoli. // Non ci si incontra per caso / lanciati da galassie remote»). E da una indefinita ritualità pagana arcaica prende spunto il gradevole poemetto in sette momenti *La brocca, l'aneto*, che introduce ad un gruppo di poesie segnate dalla riappropriazione del tempo e dei segni importanti del passato rispetto alla banalità dell'oggi. Ne nasce infine, in *Nella risacca*, una poesia più matura e vera (e costruita con maggior perizia) perché poesia del ricordo purificato, capace, nei momenti migliori, di trasmettere un sereno «vitalismo affettivo» (Scialino) grazie al quale appare sopportabile anche l'assenza di un approdo, la percezione del «fallimento divino»: «Non è giusto / incolpare gli dei. Fiorito è di nuovo / il bianco mattino / e le gemme hanno un nome / perché gli occhi feriti / sanno ancora guardare».

N.T.

PINO DE BIASI, **Allunando le idee**, Città di Castello, Tempi Stretti 1994

De Biasi "alluna" le sue idee, le trasporta sulla crosta lunare per poterle osservare a distanza, in un nuovo modo. Le sue immagini sono il prodotto di uno spaesamento anche linguistico, uno sperimentare accostamenti inconsueti (come un "poeta del prossimo millennio" quale lo defini-

sce Nicoletta Poli nella sua prefazione). È una poesia fatta di metafore, di parole-simbolo, del di venire delle forme, con un'attenzione anche all'impatto visivo delle parole sul foglio bianco: «Consumo le ore / nell'assoluta concentrazione / dei pensieri / nello statico minimalismo / di un orologio / pensando al tapieroulant/ come ineluttabile invenzione / che trascina i piedi / mentre la testa guarda avanti/ e di tanto in tanto / si volta a contare / i capelli / dimenticati alla stazione».

Elisa Biagini

SALVATORE FAZIA, *Mi costituisco parte civile*, Firenze, L'Autore Libri Firenze 1993, L. 20.000

«La vita mia d'eroecomunista/ non era un'utopia, / ma un'estetica vista ancora da bambino», «Si trattava di perdere Dio, / imbestiarsi di tanto sociale e inculcarsi / l'uno con l'altro, / ed ecco la modernità / sfidata e irreversibile...», «L'Inferno di quando ingenuamente vivevo / in preda alla modernità / e alla sua fede / con l'alienazione che si diceva / o la selva selvaggia del capitalismo...»: la radice storica dell'accusa di cui dice il titolo traspare, forse, solo da alcuni testi di questa raccolta assai notevole, che mi risulta opera prima (nel volume non c'è alcuna notizia sull'autore, né soccorrono repertori e cataloghi; dai testi appare chiaro che non si tratta di un giovane). Da moto sociale, la protesta è venuta infatti a configurarsi poi come reazione di fondo alla realtà, in particolare alla sua forma banalizzata nella «cronaca», alla volgare quotidianità persa negli oggetti. Ad essa si contrappone l'ariosa libertà del «divino» esistere, di cui l'io è voce, fiato: sono sintomatiche a questo proposito, da una parte, la costante presenza della parola «aria» (la «scena d'aria», «l'esercizio d'aria» ecc.)- inserita in vasti paesaggi evocati sia nella giovinezza, vissuta a Crotone (cui spetta la sezione *Idilli del sud*), sia nell'età matura, passata in zona alpina (*Idilli del nord*) -, dall'altra, l'affinità essenziale proclamata fra lingua e soggetto («e in qualunque viaggio / datemi per favore delle frasi, per favore datemi del linguaggio», «la mia scoperta omosessualità/ con le parole»). Sui fondali

d'aria si disgrega la realtà falsa e si staglia la parola, che è più vera delle cose; o forse solo più accettabile poiché F. non ripone alcuna fiducia assoluta, alcuna verità fondante nella lingua; anzi vi si addentra pieno di incertezze, segnalando di continuo sensazioni e ricordi con «sembra», «come», «credo» e simili. È comunque questa parola che permette di porre in una nuova, eterea dimensione alcuni momenti dell'esistenza, attimi epifanici o tranquille gite in montagna. F. costruisce così «strutture leggere e non in versi», con gli stichi spesso centrati o a gruppi di due-tre alternati a sinistra e a destra della pagina, quasi che le continue parafrasi e rime interne, motore intimo dei significanti (talora, invero, troppo insistite e un poco manierate), dessero un'oscillazione al linguaggio, come una brezza, un *flatus*. La singolarità esistenziale e l'isolamento in cui questo mondo espressivo si è venuto formando sono detti nel testo che chiude la raccolta: «I poeti della storia / nascono a gruppi e vanno a scuola/ di memoria. / Io nasco solo/ e subito senza gloria né sviluppi / vivo dentro ad una vita / che non ha né posa né vittoria. / Ho solo una misura ispirata / priva di cultura e caduta / in fondo alla giornata. / Conosco l'aria e la passione / varia / delle ore, la loro acre malaria. / Non ho mai visto / né Satana né Cristo».

Fabrizio Gonnelli

GILBERTO FINZI, *Dèmon se vuoi (una storia in versi)*, Castel Maggiore, Book Editore, 1994

Cinquanta «strambotti» per cinque mesi di «una storia in versi», una storia d'amore nella quale il tempo è sospeso (così come «piccola poesia senza tempo» Finzi chiama l'unità lirica nella «Nota» che chiude il volume) e la narrazione è restituita da una parte dall'alternarsi «ogni 9 strambotti (di 8, 9 o anche 10 versi)» di «una poesia più lunga, libera o in strofe», dall'altra dalle datazioni diaristiche delle liriche. Il ritmico succedersi di metri brevi e lunghi e il filo cronologico ricostruiscono una dimensione narrativa là dove è la stessa «stagione amorosa» a costituirsi come sospensione e a spingere ai suoi margini il mutamen-

to: in *Conoscenza*, lirica proemiale, Lauretana irrompe avendo «disfatto rifatto e ancora sfatto / il mio come, il quando, il se»; analogamente in chiusura, ne *La zattera della Medusa*, al momento del naufragio della storia «col suo fisso occhio verde lo squalo / dell'ira e del mutamento sta affiorando». Ai cinquanta strambotti così organizzati in canzoniere seguono venticinque «disperse» (i riferimenti a Petrarca sono dichiarati dall'autore, sempre nella «Nota»), che, per quanto sempre disposte sul filo diaristico di una cronologia (ma questa volta rarefatta e allentata, a coprire un arco cronologico molto più ampio), non rispondono alla stringente organizzazione narrativa del primo gruppo di liriche e neppure vi si confermano pienamente per tono e temi: piuttosto debordano, come residui ed episodi non organizzati. «Qui la poesia è nata per gioco» (sempre la *Nota*): e il gioco virtuosistico delle parole si accentua via via che la storia d'amore si consuma, si fa bravura compositiva e smussa nell'allegria e nella levità i toni spesso crudi del lessico e il senso, cupo, della vicenda che inesorabilmente ma percettibilmente volge al cambiamento.

Roberta Cella

ALESSANDRO FO, *Otto febbraio*, Milano, Scheiwiller 1995, pp. 85, L. 20.000

Il rapporto con il tempo è ciò che lega insieme le poesie della nuova raccolta di Alessandro Fo intitolata, non a caso, *Otto febbraio*, data del compleanno dell'autore: «Ho sempre amato il sette, / così quando è arrivato / tanto l'ho tirato che s'è rotto. / E sono nato l'otto». Il tempo ritrovato si fa occasione di scrittura («Egli è pur vero, ogni giorno / ammassa un mucchio enorme di passato / che ognuno archivia in forma di ricordi. / E sfuggirebbe»); e tra tempo e testo s'instaura il gioco del poeta che scopre di poter fare l'acrobata misurandosi col plesso di immagini e di idee di cui è il gioioso vettore: «Le penne, l'una di fronte all'altra alzate / inverse nel riflesso / tengono in sesto la volta del cielo, estremi fuochi di un'ellisse». Quella di Alessandro Fo è una poesia scandita dal respiro di spunti umorali

e dal ritmo delle varie voci che riverberano sulla sua superficie: luogo della fuoriuscita dell'io lirico che proclama la valorizzazione della propria esperienza del mondo [«Voi non saprete, posteri, la nuca / del sedici giugno del novanta / (unico giorno a chiamarsi così). / Apparteneva a una inglese di uno e ottanta / gru trampoliera, con sfumatura alta / coperta da una coppetta di capelli»]. Fo sente il bisogno dello scavo introspettivo e tende perciò ad andare a fondo, verso la scoperta delle urgenze primarie. Lì si impegna a recuperare, con il massimo di grazia e leggerezza, gli umili e semplici materiali del vissuto quotidiano per strapparli al mutismo o all'insignificanza, esaltandone la forza originaria e tramutandoli in tante sofisticate scintille testuali («Tu rimanevi al di sopra dei giorni, / specchio dei giorni, con la tua immagine astratta / piena di vento e di nuvole, anima / piena di vita nel tuo sguardo furbesco. / Resti perché tu sei il complimento, / il trasporto sincero e l'allegria. / E l'amore»). L'uso intimo e pacato del linguaggio - tanto quotidiano quanto è dotto - denota subito l'appartenenza di Fo a un gusto e a una civiltà letteraria fondata sulla giusta misura umana, giustificandola anche (perché no) come valore da salvaguardare [«Lei non voleva mostrarci il Suo album / (troppo lontano, viene malinconia). / Però fu aperto / e ne vedemmo infatti / così lontani gli atti / così diverse le persone / come a vederle sottacqua con la maschera / o in un'antica televisione»]. Il piacere di leggere Fo è aumentato dalla chiarezza di una scrittura pulita e ben fatta, cruciale per quell'intensità d'espressione che ci rivela sempre la "verità" personale che sottende l'emozione descritta, senza però cadere mai nella patetica vanità dell'autoincensamento gratuito: «È certamente è una cosa barocca / prendere la parola, / rivolgersi alla rosa / come un giorno alla viola, / per dire cosa, poi? che è un'oltranza / cercare di raggiungerci, alla fine, / che è meglio starsene alti a distanza / che accartocciarsi in un pugno di spine? / Ma no. Chiudere gli occhi e apertamente / sfiorarti i fiori, sbocciare la tua bocca».

Alex R. Falzon

GABRIELE FRASCA, *Lime*. Torino, Einaudi 1995, pp. 158, L. 16.000

Lime è il titolo minimale ma plurisemico della nuova raccolta di Gabriele Frasca. Un primo significato referenziale ce lo suggerisce un testo prelevato dalla stessa: «queste ansie se fossero lime / scalfendo la scorza del calmo / ottuso cervello anche ora / farebbero schegge giù un palmo / per volta fin dove divora»; esso rimanda all'oggetto e più precisamente alla forza, quasi una furia, contenuta nel gesto conseguente di incidere una materia indurita. Dunque già una dichiarazione di poetica nella volontà di afferrare una realtà interiore e esterna che urge fino al suo punto ultimo e più vivo. Da qui si può allargare la metaforicità del lemma fino al suo risvolto esistenziale di 'assillo', 'rovello', 'tormento' («il limo dell'acicala» di Ungaretti), ma lo si può altresì leggere come parte del sintagma oraziano *labor limae*, o intenderlo, tecnicamente, come "strumento poetico", e ancora sottolineare il riferimento intertestuale nel gioco variantistico tra «lime/rime / rame» (*Rame* era il titolo di una sua precedente raccolta). Se *Lime* contiene allusivamente tutti questi significati e forse altri, da subito appare chiaro il necessario richiamo alla "fatica" della forma e la resistenza che questa oppone e impone al dire poetico ripulito dalle scorie di un'immediatezza lirica e tradotto invece in un oggetto autosufficiente. Il recupero della forma è del resto costante di un'ultima e più avanzata generazione di poeti (citiamo oltre a Frasca, almeno Marcello Frixione, con *Diottrie*) che si situano agli antipodi di quella tendenza al lirismo diffuso - la parola innamorata -, che caratterizzò tanta poesia alla fine degli anni Settanta. Alla «gratuità e verità del canto che è un dono» nella «durata eterna e infinita del testo meraviglioso e inarrestabile», come recitava una sorta di manifesto programmatico a un'antologia del gruppo, si oppone la consapevolezza del mezzo espressivo. Non mistica celebrazione dell'atto poetico, dunque, ma riconoscimento delle leggi che lo governano o, in altro modo, del mestiere. Partendo da qui, dalla *tecne* appunto e volendo dare un sia pur

rapido sguardo ai testi di *Lime*, possiamo dire che ciascuna delle tredici parti in cui questi si raggruppano è tenuta insieme da un principio strofico oltre che metrico che rigorosamente le organizza, come quarti e quartetti (quartine di ottonari a rima incrociata), o trismi (strofe di nove versi di novenari pascoliani il cui singolare titolo, oltre a richiamarsi internamente ai due precedenti, sembra derivare dalla terza rima che li struttura), e ancora rimasti (sonetti) e rimastichi (qui, ogni testo di 16 endecasillabi riproduce uno schema rimico che nel meccanismo combinatorio richiama quello produttore della sestina; un nucleo di quattro parole-rima si ripete variato per quattro volte secondo la successione della retrogradazione incrociata e con identica riproposizione in sede finale dell'ordine dell'inizio, con un effetto di fissità allucinata). Il risultato, che percorre tutta la raccolta, è quello di una forte tensione che si crea tra una rigida partitura dello schema e il discorso che, nella sua progressione argomentativa, sembra da un lato scontrarsi e rimbalzare in questi pilastri formali, ma d'altro anche sorreggersi, perché altrimenti si sbriciola. A rinforzo anche le numerose allitterazioni, anafore e ripetizioni da cui si genera spesso la stessa produzione dei significati. Insomma, non vuoto artificio, piuttosto vera e propria esasperazione tecnico-formale che, nel gioco di iterazione e isolamento di vocaboli e suoni, mette a nudo nella sua risultanza ultima una vera e propria esibizione di afasia o, se vogliamo, una presa di parola sottoposta allo sforzo della disciplina: «con cui cagliare in sensi i suoni infermi, / per cui saldare voci ai suoni imposti, / tratti per quali inchiostri, oggi, rimossi / gli accidenti, riprendo, a che squaderni / consueti germi, voci pause, perni / su cui rigira, oggi, anche oggi, come ossi / dell'eco, la mia carne di rimorsi». Del testo il tema prevalente della raccolta rimanda a una realtà dell'io franta tra troppo pieno e troppo vuoto, tra ricerca ossessiva di un nucleo più vero oltre l'affollarsi di cose, gesti e sentimenti e constatazione che a «frugarsi, vedere / dentro, più dentro, ecco, non c'era molto». Una conferma a quanto detto ci viene dal primo gruppo di testi ("di") in cui

il *logos* è volutamente rotto nell'unità del verso da punti fermi che isolano grumi di parole e sintagmi, quasi un dire tutto implosivo dentro: «nient'altro. dirlo. rigido orizzonte /dove la polvere. enti. dirli. ferve / un brulichio di corpi. l'uno a fronte / dell'altro. scopi. dirli. urlano acerbe/condoglianze. rimbrotti. chi risponde / non c'è. chi pungoli. io. dirlo. a che serve». Ma anche dalle traduzioni da Beckett che riscrive Chamfort. Queste, nella loro autonomia elaborazione, innanzitutto testimoniano una grande capacità di assimilazione dell'originale; ma rimandano, così a chiusura di raccolta col titolo di "ottime ultime", anche a una consonanza di poetica nello sforzo teso all'estremo di estraniare la parola o l'oggetto per afferrarne un senso già perso in partenza.

Giuliana Petrucci

GIOVANNI GARDELLA, MARCO PETRUS, *La città vivibile*, Marcos y Marcos, Milano 1994

Opera prima del poeta milanese Giovanni Gardella, *La città vivibile*, accompagnata - in una preziosa veste grafica - dalle cupe ed immobili icone urbane di Marco Petrus, comprende sedici componimenti di una insolita, attenta trasparenza di forme. «I versi di Gardella hanno temperatura profonda, modi capaci di sonda, una sorte di pace dentro la guerra che custodisce e propaga misura e valore»; così Majorino, nella prefazione alla raccolta, coglie il luogo di tale scrittura, il paradigma metaforico del poeta, che sulle moderne rovine del concetto stesso di città arrischia l'ossimoro - ormai - del titolo. Un arrischiarsi - ancora - che si dialettizza nei termini, non di ironico distacco, ma di consapevole, talvolta giocoso partecipare. I termini di questo contrasto interiore vengono sussunti nella lingua; tale è il senso della polarità tra il ricorso ad espressioni - da un lato - desuete e inattese («desinare», «circumnavigare», «vociferare») o ad aggettivazioni più segnatamente liriche («sparuta», «slavate», «flessuose»), e - dall'altro - l'impiego di una lingua più prosasticamente quotidiana, più strettamente connessa al vivere urbano («asfaltate

corse al guadagno», «lavori in corso», «tran tran quotidiano»). Metafora contraddittoria, «la città vivibile» non è altro che luogo di quegli spazi non immediatamente urbani, o comunque isolati, circoscritti topograficamente, i cui legami con la storia e con la natura tengono lontano «dalle nidiate slavate degli umani». Si tratta, infatti, per lo più di immagini «in scansioni nitide» (Majorino) di luoghi chiusi, delimitati, perimetrati, (l'orto, il giardino, la casa, la stanza, il prato, il cimitero), cioè che resta della Città/Milano, figura / spettro di queste liriche: «L'orto solo di Milano, / rampicante, ombroso; chiuso / tra le masse chiuse, a piombo, / i rocciosi casamenti lacustri, / le asfaltate corse al guadagno / tagliafiato, come l'afa di agosto».

Costante, il concetto di clausura trova una sua fenomenizzazione formale nello schema compositivo mediante l'intermittenza delle iterazioni anaforiche, le corrispondenze della paronomasia, l'insistenza tematica dell'aggettivazione. A contrasto con la visione di tipo umanistico, segrete reportazioni legano il contemporaneo a quel medioevo - appunto - del-l'incastellamento, della clausura per eccellenza. In più luoghi del testo Gardella, attraverso citazioni, immagini, accenni, coniuga i due modelli: «Era un tempo / (che non è poi troppo / diverso dal nostro) / con le palpebre gremite di mostri, / dove quasi una miriade di fornaci / macinavano a priori simultanee, volti, / orribili terrori, serpi da plasmare; / e giravano nascosti / sottopelle gli angeli / ad accompagnare vite, morti / prese da lavori in corso». Ma alla circoscrivibilità dello spazio è sottesa la misurazione, la tangibilità, la determinazione spaziale degli oggetti tra di loro, tra l'uomo e gli oggetti, tra l'uomo e l'uomo, modalità fondamentali di «quell'umanissimo vivere» di cui in una delle poesie più belle della raccolta - *La nuova polis* - Gardella ci parla.

Valentina Annau

FRANCO LOI, *L'angel*, Milano, Mondadori 1994, L. 35.000

Dice un mio amico che ha visto *Sole ingannatore* di Michajlkov in russo

con i sottotitoli in francese che gli è piaciuto tanto che alla fine gli sembrava di capire il russo. Probabilmente anche dopo, andando per la strada, gli sarà sembrato, per un po', che la gente parlasse in russo. Anche se è un romanzo, e i romanzi, come i film, si possono tradurre, per leggere il libro di Loi non bisogna rinunciare al dialetto, va letto "sincronizzato" alla traduzione italiana (comodamente disposta a fronte). Quando poi si è stanchi, per riposarsi ci sono le note, ci spiegano la storia di quel tal personaggio nel testo soltanto nominato o la storia di una parola, non l'etimologia però, ma quando l'autore l'ha sentita o che significato aveva quando l'autore era giovane e come viene usata oggi. Le note portano un po' di prosa: questo è un libro di poesia.

L'angel è un romanzo in versi, la maggior parte dei quali in milanese e, secondo quella tradizione, di versi in tensione continua tra la terzina e lo sciolto, composto di quattro parti di cui la prima già pubblicata nel 1981, e condotto a termine, lo si dice in fondo al libro, a partire dall'estate '93. È autobiografico in quanto racconta la vita di Loi (n. 1930): l'infanzia genovese, il trasloco a Milano nel '37, l'età ingrata (quando si fa finta che le donne non interessano per niente ma già non si pensa ad altro), i bombardamenti del '43, il dopoguerra, il lavoro in Mondadori, le riunioni del CIP (vedi la nota) con Renato Curcio, la prigione (per l'accusa del tutto infondata di appartenere alle BR). Ma il protagonista (dietro cui si nasconde l'autore) è un altro, è un uomo dapprima inchiuso in manicomio, e non si capisce subito, che ricorda, e pensa di essere un angelo. Non un angelo di Wim Wenders, in bianco e nero e in compassione sul centro dell'Europa: il nostro angelo è un povero diavolo ed il suo essere angelo è il blocca-immagine di uno stato di felicità, il ricordo di quel giorno che - era bambino - in treno si compie la metamorfosi (ed esce lenta come in terapia: «sù che quel dì l'è fermu ne la vita / e vègn de piang dumâ nel recurdal»). Il suo modo di esprimersi è in monologhi che funzionano nella trama come tanti piccoli prologhi tra cielo e terra dove si parla e generosamente si straparla di Dio, del

Paradiso, delle miserie degli uomini «inguill ungiàtt» (anguille con le unghie). Meglio essere matti: «e del vess matt me par de vess cuntent». Poi esce dal manicomio, tenta il suicidio, entra finalmente nella vita (e nella politica) degli uomini, anche se resta il sentimento di un paradiso perduto: «sun stâ cuntent del temp che sun stâ matt».

Si noti come il tempo di questi interventi con i verbi al presente (il *presente* del manicomio, dell'autore che scrive), si intrecci al *presente* in cui accadono le cose del romanzo: le voci di Genova, un ballo al Sempione nel '46, un derby Milan-Inter, la corsa sugli scalini del duomo per non essere travolti dalle camionette della Celere. Loi insomma non ha la *proustata*: «l'è no che mi g'ù 'l Prust, la nustalgia, / e no che se caragni (= se piango) turni indré, / mi sî, sun matt, g'ù la "dissociazione"»: era facile cadere negli zuccheri del raccontare di ricordi (soprattutto quando c'entra la Storia e diventa allora *madelaine* anche il «fascista perduto»).

Così il libro sarebbe buono anche in italiano, ma la ragione che rende *L'angel* un libro come se ne scrivono pochi, si è già capito, è di ordine linguistico. L'infanzia a Genova è raccontata tutta in genovese: sono capitoli lenti come la pronuncia di quella lingua, dove il ricordo lontano restituisce una città dominata dalla funerea presenza del cimitero di Staglieno e delle sue statue, quartieri putridi, grandi chiese scure «Zena neïgra, Zena de marmu triste / grama Zena, parasceve de sepulcri / giese che fan pù ja (paura), scüitè (oscurità) barocche». I soggiorni a Colorno, paese di origine della madre, sono in parmigiano della bassa con dialoghi fittissimi, come quelli pieni di doppi sensi della partita a carta tra le donne del borgo, dalle cadenze magico-folkloriche che ricordano le parti in romagnolo di *8 e 1/2*.

Il milanese infine impiegato come lingua di tradizione e allo stesso tempo come lingua impura che assorbe forme di altri dialetti e parole straniere, con le sue tirate dai toni medi e moralistici ma a contrasto brucianti catene monosillabiche: «Sé fan?» «Sté vö che fan? Se fan di segh!» (è la banda dei ragazzi, davanti alla finestra delle suore). La piena di questa lingua tra-



scina con sé bellezza, strafalcioni «nella gioia del morire per troppo di sentire», impone la facilità che ha la poesia di raccontare saltando le convenzioni della prosa. In più parla, e fa di ogni lettore come lo spettatore di un teatro popolare che orienta e acclama il seguito dell'azione: «E ogni nòm 'na storia, ché basta di 'Pera 'l Quarantacinq' / e pö 'Quarantases', e a tanta gent / s'indrissa i urègg / ghe vègn i formigun». Il taglio in capitoli a volte sta un po' stretto, più che per la necessità che impone di una fine quanto per il fatto di lasciare alcune sequenze troppo isolate. Ma da maestro Loi sa come sospendere la concentrazione della trama, con un discorso dell'angelo o con un'immagine che parte dall'interno del racconto, come quando usa l'effetto sordina della neve: la nevicata favolosa su Genova, neve a Milano («la strada gh'era pù», viene in mente *Rocco e i suoi fratelli*), la neve che copre San Siro, e il pubblico la spala così che il Milan può buscarle dal Torino (il *grande Torino*).

Lo spazio (colto) della scrittura si apre ed accoglie l'ammirazione (popolare) per il virtuosismo, ripete per tutto il libro il gioco di equilibrio tra l'attore, ora in teatro, ora saltimbanco (quindi apparentemente non guidato da un copione) e il suo autore che vede e tutto sposta dal di fuori: lo stupore di quel pomeriggio che gli amici giocano a pallone e arrivano i pulcini dell'Inter e chiedono di fare una partita di allenamento («E nel schierass, 'me

'Pera grand el camp!»), e il pallone che si alza a campanile e quando ricade a terra il campo, i giocatori non ci sono più, ma è (siamo) già da un'altra parte.

Fabio Zinelli

ROSARIA LO RUSSO, **Vrusciamundo**, intr. di Francesco Stella, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro 1994, pp. 126, L. 15.000

Si ha la sensazione, talvolta, che certe parole aspettassero da sempre di essere dette, e fa effetto ritrovarsele davanti nero su bianco. E fa effetto dover parlare di questo libro di Rosaria Lo Russo (d'ora in poi LR) dopo l'introduzione che ne ha fatto Francesco Stella, che di esso ha saputo cogliere tutta la corporalità, la musica, l'*Offenbarung*. Egli scrive una frase importante: «L'immersione del sorriso nel magma dimostra coraggiosamente che l'umorismo[...] non elude la tragedia e non la vanifica: la rende assoluta e intollerabile col privarla della gravità che porta in sé la sua consolazione». In effetti non si poteva descrivere meglio la poesia della LR, e quel suo effetto-stereo che sa scendere dal "sublime" fino alle romanzesche periferie di un Belli o di un Fucini, fino ai palcoscenici su cui troneggia la ciarlatanesca grandezza di un Ettore Petrolini. Ci voleva il genio, il brio estroso, la magia verbale della LR per coniugare senza stridori il male di vivere e di essere con le leggi antiche e venerabili dell'angi-porto e dell'arguzia ciompesca, con la severa disciplina degli ultimi orgogliosi devoti di San Pasquino (un «didietro» e un «culone» si dividono lo spazio con una paura che «non demorde / tormenta come anima d'un altro»). Per irrompere nel tragico e dominarlo bisogna anche sentire il nobile culto della parodia, della demenzialità, della ridarella amara, tutte cose che l'uso sfrenato involgarisce, ma che uno spirito maturo sa trasformare in destino e scommessa, vocazione, epica di vita. Non è certo con una nichelata leggerezza o con una gozzaniana *bienveillance* che si può esprimere il tragicomico, ma piuttosto con un barocco borchiato e crinito, se con barocco non si intende l'emetica butirra di oggetti vi visionari

così alla poesia-marijuana di questi ultimi vent'anni (quella tutta *indigita* e paratassi, ricordate?). Al contrario la lingua della LR non ha bisogno di megaliti: capita solo - ma *pudenter et caro* - che le immagini si divertano a centoneggiare se stesse per mezzo di discreti, quasi invisibili refrain; ma, se talvolta fugge dal serraglio il centauro di un urlo più forte, l'occhio dice che le rotondità esplosive non stonano sui fisici da *mannequin*. Dal subbuglio usuale delle cose la poesia della LR ricava l'etica doppia di anima e corpo come ultima possibile simmetria, ma questa polarità non è l'epifenomeno di una metafisica di serie e *bonne à tout faire*, bensì piuttosto l'eroicizzare di una natura spontaneamente bifronte, spontaneamente femminile ("selenica", come dice lo Stella), in cui ogni parola serba la forza ambigua della carezza e del graffio (non a caso il refe che unisce la raccolta è la leggenda di Fedra, junghiano crogiuolo di femminilità metaforica, di convessità acerbe e insieme di pienezze epitalamiche). Questa "femmineità" non vuol sedurre coi ricami di una grazia complice né vuole intimidire con l'ostentazione di un menadismo sciamannato, odoroso di *sari* e di alcova. La duplicità femminile emerge piuttosto dal dubbio costante se l'ordito dei sensi si compia in un limpido grido di angoscia, o se il vivo della ferita ti catturi in un gioco d'intelligenza in cui l'ironia finisce per corrodere persino il mito (la strana coppia di *re beltà*). Ma il *journal intime* della LR ha un ordine e un impegno, perché, se è vero che le sortite della destrezza e dell'entusiasmo aggre-discono e disseccano il seme del dramma, è altrettanto vero che il tessuto affettivo sa arricchire il microcosmo personale con l'aspirazione prepotente verso il "realismo umano" e i valori dell'affinità (di cui per esempio è sostanziato il bellissimo e tristissimo *Natale*). Ciò è possibile perché alla fin fine sono i sentimenti di sangue antico che fanno l'incanto e la magia delle liriche della LR. Nella grande poesia (e questa lo è) la preponderanza di un patrimonio di memorie non intacca la sostanza delle presenze reali, perché l'idea del distacco che esse esprimono non porta ad una

implosiva percezione di sé, sì piuttosto alla constatazione del tramonto del vecchio mito dell'io-altro, dell'altro-specchio, dell'altro come conforto. Una perdita di dominio sulla storia - conseguenza di ogni poetica governata dall'anima più che dalla volontà - determina anche la fine dei sodalizi spirituali che da sempre hanno nutrito la malinconica illusione di un comune destino; da questa malinconia la LR si stacca per trovare, nel mondo trasformato dalla morte delle abitudini, i segni rari di una luccicanza che può rivivere nell'attimo e nel segmento. È vero che tutta la poesia del nostro secolo, proprio perché ha perso il senso di generosità, ha almeno nutrito l'aspirazione ad essere spietata con se stessa, ma la poesia della LR sa recuperare un'appartenenza certa oltre il vuoto rimpianto; la fanciullezza, traccia e retro sapore di ogni verso, non è solo l'antidoto contro la deformità di un presente desertificato dai doveri, dai divieti, ma è anche uno strumento per cogliere gli attimi in cui la realtà cade nel lapsus, nel grumo di follia. Era un'operazione che richiedeva coraggio, quella di riproporre un dialogo con le forme estinte e coinvolgerle nelle intese imperfette e perdenti della secolarità brutta del vivere (questo si sente, forse meglio che altrove, nella lirica *A un giovane pianista*). Ma il recupero della frontalità e il rifiuto dell'eulogia del marginale non devono far pensare ad una poesia di rivalsa e di pienezza, e neanche a quell'ironia sentimentale che Karl Kraus paragonava ad un cane «che ulula alla luna pisciando sulle tombe»; al contrario questa poesia è cinica solo verso se stessa, nel suo modo di respingere le riabilitazioni e i contatti facili con le cose. Un'altra osservazione va fatta, e pazienza se apparirà banale: la LR ha il raro dono e la rara onestà di non schermare i suoi versi con i cavalli di Frisia dell'oscurità eraclitea. È un merito che va sottolineato con forza, specie nell'attuale cultura della "poesia con l'antifurto", in cui la deliberata *Übertreibung* di ermetismo viene usata troppe volte per alzare il livello della finzione fino al ricatto dell'intelligenza, con ciò dimenticando che il richiamo viscerale della *convinzio* ne non basta a riscattare un *pathos* che

non ha la forza di vivere e imporsi a prescindere dalla benevolenza del lettore. I gesti e i candori dell'adolescenza sono forse la travatura più robusta di *Vrusciamundo*. Ogni verso ripercorre l'intrico di memorie puberali, racconta i sapori forti come di farmaci iniziatici, i primi arpeggi del corpo, che non si sarebbero più risentiti così puri e interi. La poesia di questo libro nasce da lontano, e lo spirito che lo ha prodotto non era (per dirlo con la Yourcenar) l'eccesso sanguigno che si placa col placarsi della giovinezza, ma un seme nobile che si sarebbe svelato a dispetto dell'età e di più facili salvezze. Da questi grandangoli di memoria nasce il brano esemplare di *Disneyland*, dove la malattia della vita è già nella voce della mamma, nei pupazzi teriomorfi, nella fissità sinistra delle bambole; qui la gioia infantile si incrina in una premonizione inquieta, nel brivido di un orrore confuso, e si scioglie infine in una *rêverie* di culla e di grembo, allegorie irriflesse dietro le quali urge la nostalgia di presenze familiari mai decrittate, mai possedute davvero. Questa nebulosa di ricordi è l'alfa e l'omega di un'orbita che smania di tornare all'ombelico delle nenie antiche, di immergersi di nuovo nell'innocenza di un corpo che adesso si odia e di cui nostro malgrado si gode. Ma l'incanto è rotto, l'angelo è caduto: il passato è una pioggia di spore errabonde, un'acqua che «non lascia / che niente sia intatto».

Walter Lapini

PAOLO MANETTI, *Lettera efesia*, Firenze, Passigli 1994, lire 24.000

Dopo il momento esplosivo di *Storia di Oleron* (1978) - in cui la lingua era spinta fino alle estreme metamorfosi, risultato, e mimesi, di uno shock epifanico, di una rivelazione, per quanto non mistica-, la poesia di Manetti, saggiamente centellinata, è andata assestandosi in una veste più discreta e piana, di una leggibilità relativamente immediata e richiamantesi, nella sua squisita padronanza stilistica e metrica, oltreché in evidenti segni lessicali, a modelli abbastanza riconoscibili, novecenteschi (Luzi, Sereni) e non (Mallarmé, Leopardi). Non

è stata però semplicemente questione di tornare a stilemi più sicuri dopo un tentativo sperimentale: si deve pensare anche al percorso che Manetti stesso illustra in alcune notevoli pagine teoriche (*I luoghi della parola. Scritti sulla ragione poetica*, Firenze 1986): il fare poetico, in quanto asceti conoscitiva totalizzante, conduce al di là dell'illusione linguistica stessa, verso la logica dell'essere, che è metamorfosi in atto aliena alla ragione umana; e allora conduce al silenzio («la voce del mondo») e ad una cecità che è l'unico modo di vedere davvero; solo che il poeta, a questo punto limite, può (o deve) decidere di fare un passo indietro per parlare agli uomini della sua esperienza, ma anche del mondo che hanno in comune, che non ha verità, beninteso, ma è l'unico di cui si possa dire («Nati per questo mondo che è tutto / e da questo tutto rapiti alla coscienza, / se il dardo mira agli dèi / spergiuri e al loro nulla / è male come ritrarsi al disinganno, / noi che siamo obbligati a molti addii / e al prescritto silenzio» dice ora in *Uccisione dell'angelo*, «l'angelo sguadrino / con le sue stolte dicerie d'eterno»). In questo senso, allora, la scelta comunicativa di Manetti appare come superamento di una *impasse* esistenziale, come frutto di una purificazione, in equilibrio sulla superficie di un abisso insondabile. «Scrivere non è asilo / ma tempo appena ornato / dal tacere d'un verso / che varca al nulla / e lascia come nebbia al tramonto / la memoria». È per questo che ciò che ha trovato il modo di essere detto diviene adesso "lettera efesina", cioè formula magica, illusione cosciente d'essere illusione e perciò stesso filatterio contro il nulla. *Ephesiakì grammata* sono infatti nella tradizione magica antica certe scritte di senso misterioso che si volevano incise per la prima volta sul piedistallo della statua di Artemide ad Efeso (ma dinanzi a questo titolo il lettore non potrà fare a meno di pensare, considerato oltretutto il nome dell'autore, anche alla *Lettera agli Efesini*, questa sì al singolare, esemplare illustrazione di una sotierologia, per quanto antipodica a quella del Manetti). E dal mondo greco prende l'avvio questa raccolta, quasi fosse una modesta memoria di viaggio (*Knossos, Rhodos,*

Thera sono titolate le prime poesie; più oltre lo spunto poetico è dato da ricordi del Kenya); anzi lo è, se nel viaggio si intende il perdersi dell'uomo nel tempo, il moto di un «molto disingannato Ulisse» che sa benissimo l'assenza di Itaca. «Sogno e desiderio» scrive G. Quiriconi nella prefazione «sono poi il filo resistente che consente la traversata del meccanicismo indifferente»: è grazie a queste componenti («Con il nome del desiderio / intendo che quando io passo / dalle chiare alle sognate cose, / dimentico la voce / che fa oscillare / l'asse d'equilibrio») che la poesia filosofica di Manetti non cade in una didassi uggiosa, bensì ci si impone con la necessità di un distillato di vita, di uno svelamento in atto, ora manifesto in concentrate locuzioni evocative (di gusto spesso un po' troppo ermetico: qui ci sarebbe qualcosa da eliminare), ora diluito in un pacato locubrante che emula le canzoni libere leopardiane (talvolta è quasi parodia: «ma tu delle infinite la presente / voce solo rammenta») si chiude *Lettera e festa*; «Solo alla morte / giovinezza è amica», *Lindos*, str. IV). Le immagini sono essenziali, di campagna, mare, aria, animali (uccelli spersi nel vento - magari equiparati all'uomo -, rettili innocui); e si ricerca una maniera lirica "alta", cristallina: quasi che una lingua divenuta essa stessa "illusione purificata" possa dare all'esistenza quel sostegno, che, pur labile, manca invece alla storia, al mito, all'intelligenza stessa. Si capisce così il valore dato da Manetti alla nominazione essenziale (più volte ritorna il nesso «Con il nome xy intendo z ecc.»), valida nella storia del singolo come bussola affettiva, capace di guidare nonostante tutto al futuro: sintomatica la fine ottimistica, *A Diletta*, dedicata ad una vita giovane ed amata.

Fabrizio Gonnelli

EUGENIO MONTALE, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, Milano, Scheiwiller 1995, L. 25.000

Alla luce della profetica dichiarazione dei curatori della monumentale *Opera in versi* (OV) di Eugenio Montale («Su questo punto non ci si può fare illusioni di completezza: tutti i

manoscritti accessibili sono stati [...] scrutinati [...], di alcuni si è avuta notizia ma non efficace possibilità di accesso, di altri non si è avuta informazione. Riteniamo probabile che un'emersione, con relativa pubblicazione aneddotica, si verificherà dopo la presente edizione [...]») va inquadrato questo elegante volumetto, che presenta per la prima volta completo il 'fondo Messina, donato a Vanni Scheiwiller da Francesco dopo la morte della moglie nel 1983: 12 le lettere inviate a Bianca e 38 le poesie che le accompagnavano, fra cui 3 inediti e la traduzione in francese di *Ripenso il tuo sorriso*; 9 quelle a Francesco e 12 le poesie allegate (quest'ultime tutte note e descritte nell'OV). Le date in cui si inseriscono lettere e poesie vanno dall'agosto 1923 al settembre 1925 - «biennio cruciale per la nascita del primo libro di Montale», come puntualizza il risvolto di copertina. Se è vera anche la parte finale della previsione Contini-Bettarini (nessuna modificazione importante nella storia testuale del libro), non è tuttavia da sottovalutare l'interesse che suscitano gli inediti, in particolare *Turbamenti*, a cui, infatti, la curatrice dedica una lunga e approfondita analisi. La pubblicazione di questo manipolo di lettere, per gli specialisti non irrilevanti cantieri di spie linguistiche che filtrano dalla prosa spesso umoristica a testi poetici più disparati (e di cui sono ottimamente saggiati alcuni esempi nell'introduzione), ma di piacevole lettura anche per i non addetti ai lavori, è accompagnata dalla riproduzione in facsimile dei manoscritti delle poesie conosciute (in realtà, forse superflua, visto che si tratta solo di copie, anche se 8 di queste non sono descritte nell'OV), che per gli inediti giustamente si arricchisce della trascrizione diplomatica.

Isabella Becherucci

ELIO PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, Venezia, Marsilio 1995, L. 20.000

A vent'anni dalla pubblicazione di *Rosso corpo lingua oro popepa pascienza. Doppio trittico di Nandi* (1977), prima porzione di un vasto progetto di

ricerca sulla dimensione ritmica del testo. *La ballata di Rudi* giunge a fissare alcuni punti fermi della ricerca di Pagliarani, della sua originale, magmatica transizione dalla poesia al romanzo. Romanzo come estrema dilatazione della metafora narrativa, straniata dall'originario contesto poetico. Romanzo di un io poetante collettivo che è, simultaneamente, «inventario privato» e modulazione delle plurime strutture della storia italiana del dopoguerra. Snodandosi attraverso il pretesto narrativo della storia "privata" di Rudi e dei suoi espedienti esistenziali, ne *La ballata* si intrecciano con vigore residui lirici («A spiaggia non ci sono colori / la luce quando è intensa uguaglia / la sua assenza / perciò ogni presenza è smemorata e senza trauma / acquista solitudine / Le parole hanno la sorte dei colori»), frammenti cronachistici con notazioni da rivista di cronaca rosa («Scappata? Loredana D'Ambrosio/22 anni ancora da compiere, Vergine ascendente Scorpione, / scuote i lunghi capelli rossi di henné»), incursioni nella canzonetta e nel linguaggio burocratico e commerciale. Portando agli estremi motivi già presenti ne *La ragazza Carla*, l'*ars combinatoria* de *La ballata di Rudi* tende, sovrapponendo storie e registri di storie, alla realizzazione di un quadro multiplo della realtà, sottratta alle pretese di qualunque uniformizzazione narrativa e stilistica, in margine a una riconoscibilità che non si fa garante di una scelta ermeneutica ma affida alla documentazione, ed all'attiva partecipazione del lettore nella fruizione di essa, il compito di ricostruire il mondo.

Antonello Satta Centanin

GIUSEPPE PANELLA, **Palmarès**, Firenze, Gazebo 1994

«Vieni, / non rimanere inerte. / Il dolore che ti fa gemere / è lì che si inzuppa / nella pozzanghera della tua coscienza. / È tempo di arrivare ai risultati, / è tempo di distruggere i miti, / [...] / Non indugiare ancora: / sei vivo, affrettati». Questi versi evidenziano un motivo centrale della terza raccolta di versi di Panella (dopo *Albedo*, Frosinone, Dismisura Testi 1992 e *I maestri naturali*, ivi 1994): quello dell'aspirazione al

mutamento naturale, al passaggio ad una nuova stagione della propria esperienza, segnata da una disincantata consapevolezza. Mutamento che coinvolge sia la dimensione poetica che quella esistenziale. Nella breve nota introduttiva, dove l'autore sottolinea il carattere ambivalente, di sintesi e insieme di apertura del volume, viene messa in luce l'esigenza di sottoporre l'attività dell'immaginazione, che nel suo legame immediato con le urgenze esistenziali rischia di ridursi a produzione di «fantasie di onnipotenza», al «crivello» della scrittura; non però per un'operazione tutta estetica, di sublimazione formale, ma invece in una prospettiva di oggettivazione, di raggiungimento di un rapporto consistente con la realtà al di fuori della chiusura del soggettivismo, o per altro verso, delle illusioni del realismo ingenuo, del ricalco naturalistico («la realtà è la più potente delle forze che trasformano l'immaginazione poetica e trova la sua realizzazione nell'incontro-scontro con essa»).

Giunto relativamente tardi alla pubblicazione di testi poetici, Panella, di mestiere filosofo, è stato testimone della parabola - importante anche se per molti versi deludente e comunque conclusa - della "poesia nuova" affermata a metà degli anni '70. E ciò si riflette nella sua urgenza di dire. Ma egli risulta d'altra parte estraneo alle tendenze prevalenti nella poesia italiana degli ultimi vent'anni, dalla linea orfico-simbolica al fronte neo-avanguardistico fino alle posizioni intimistiche e minimalistiche. Questa sua originalità è legata anche ai suoi riferimenti culturali. Egli sceglie i suoi modelli al di fuori della tradizione lirica italiana (rifiutando inoltre ogni privilegio della linea simbolista postbaudelaireana). Nel volume *I maestri naturali*, che raccoglie 25 componimenti, ciascuno dedicato ad una figura fondamentale per la formazione del poeta, si va da Rimbaud a Bataille, da Blake a Eliot (cui rimanda una poesia particolarmente bella) da Füssli a Kubrik, da Charlie Parker a Lou Reed, ma è presente (significativamente) un solo italiano: Sereni. Grande peso ha qui la poesia di lingua inglese, mentre centrale rimane il riferimento alla cultura alternativa de-

gli anni '60 e '70 o, per altro verso, al cinema o alla musica jazz. Ed è poi da osservare come, tra i modelli letterari, accanto ai poeti si trovino con pari peso narratori e saggisti. Tutto questo incide sulla poesia di Panella, che si distingue per la comunicatività, la libertà dai vincoli formali, la scelta di un registro linguistico "medio", di contro alla chiusura del lirismo depurato, volto alla ricerca dell'assoluto simbolico. La forte consapevolezza riflessiva non impedisce l'apertura al reale, la resa dei contenuti concreti (particolare rilievo assume la visività). E domina in genere una misura ampia, sostenuta, oltre che dalla articolazione argomentativa, anche - e sono i momenti migliori - da un movimento musicale disteso, cantabile, da canzone o ballata: «Nulla avviene se non è già avvenuto due volte / ti manderò una cartolina da Parigi / avrei voluto viverci con te / ma per tutto occorre sempre tanto tempo / anche per capire / che nulla vale il tempo che si impiega a sognarlo / se poi non ritorna / come la primavera o l'estate o le onde del mare». Entro la trama distesa (belli soprattutto gli inizi) talvolta sorprende la debolezza di alcuni elementi, soprattutto termini intermedi; si nota un'impazienza, un'eccessiva velocità, come uno scivolamento per il venir meno improvviso dell'equilibrio tra impulso e controllo e insieme per la mancanza del necessario attrito linguistico. Gli aspetti accennati sono presenti anche nelle opere precedenti. Ma forse si può trovare una tenuta più continua nella strutturazione poemica di *Albedo* e nel sostegno dei dati culturali nei *Maestri*. Qui si ha invece un manifestarsi diretto delle tensioni: quasi fosse cercato un confronto aperto con le proprie difficoltà, un esperimento dei propri limiti. Ma al di là dei tratti particolari, si riflette qui (e ciò è segno dell'importanza di questa scrittura) una difficoltà fondamentale della poesia moderna: difficoltà nel demarcare la necessità di quanto detto (stabilire la distanza poetica, giungere all'arresto delle «parole troppo logore» dell'uso corrente e alla precipitazione, in tale arresto, di una diversa dimensione linguistica) in una situazione di completa apertura dei registri contenutistico ed espressivo. Situa-

zione dove, al di là della indispensabile consapevolezza teorica e tecnica, forse possono soccorrere solo un maggiore arretramento del sé, un distacco più coraggioso dalle proprie difese culturali, un'apertura più libera alle cose (pur al di fuori di ogni pretesa di accesso alla necessità del contenuto in quanto tale, a prescindere dall'espressione) e insieme un'esposizione più piena al linguaggio (il che implica anche un confronto più approfondito con la tradizione poetica italiana).

Vittorio Biagini

PIER PAOLO PASOLINI, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarcossi e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti 1993, vol. 2, pp. 2406, L. 140.000

Con il titolo complessivo di *Bestemmia* esce il corpus più ampio oggi a disposizione dell'opera in versi di Pasolini. Oltre ai testi compresi nell'ormai introvabile volume garzantiano delle *Poesie* (1975), possiamo dunque leggere tra le raccolte già edite, ordinate secondo un criterio cronologico ma ulteriormente distinte in raccolte maggiori e minori, *La meglio gioventù*, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, *La nostra gioventù* e ancora *Poesie a Casarsa*, *Poesie*, *Diarî*, *I Pianti*, *Dov'è la mia patria*, *Tal còur di un frut*, *Dal diario*, *Il canto popolare*, *Sonetto primaverile*. Roma 1950. Inoltre, quello che era l'esile gruppo delle inedite sempre nella raccolta del '75, confluisce qui nella sezione arricchita delle "Disperse" che raccoglie meritoriamente testi sparsi in riviste e quotidiani. Segue una scelta di "Poesie inedite", provenienti dall'Archivio di Pasolini e qui diciamo subito che, se l'attesa era grande, altrettanto lo è la delusione. Forse perché la poesia è legata per suo statuto a momenti più rapsodici, non avendo se non dopo una lunga decantazione una progettualità che invece è riservata al romanzo - in questo senso *Petrolio* rimane l'acquisto più grande tra gli inediti dell'autore-, ma la sezione delle inedite poco aggiunge di nuovo a quanto acquisito dalla critica. Ma non è questo il punto: anche le conferme vanno bene. È piuttosto l'intera edizione, im-

ponente per le oltre duemila pagine, che ci appare non del tutto convincente, rimasta probabilmente a metà di quel guado in cui, per conciliare ragioni critico-filologiche e ragioni editoriali e dunque di mercato (ma il prezzo è inaccessibile), si finisce per scontentare tutti: semplici lettori di poesia e studiosi di professione. Da un lato concepita con un occhio, se non all'edizione critica, alla correttezza filologica, per il corredo delle pur scarse note in cui si dà ragione ove se ne presenti il caso, dei criteri adottati; dall'altro una sorta di avarizia proprio in questo umile e faticoso lavoro filologico, per cui ad esempio, dandosi di un testo - come si legge nella Nota - «varie redazioni, si è riprodotta quella corrispondente all'ultima volontà dell'autore, indicando in nota le più consistenti variazioni redazionali». Non conosciamo la consistenza delle varianti a stampa e non delle poesie dell'autore, tuttavia un'organizzazione dell'apparato, non dico ossessiva come quella delle edizioni mondadoriane di Ungaretti, ma completa, spedita e di agile consultazione come quella dell'*Opera in versi* di Montale si sarebbe potuto utilmente apprestare. In particolare, per gli inediti, si avverte la mancanza di una esauriente descrizione per cui, spesso, l'unico strumento che ci rimane a disposizione è quello della congettura. Questi ultimi sembrano provenire la maggior parte da raggruppamenti organizzati dallo stesso autore in vista di un progetto complessivo di edizione, ulteriore a quello uscito appena a ridosso dalla sua morte; lo lasciano supporre le titolazioni preposte ai testi qui antologizzati, quali *L'italiano è un ladro*, *Il libro delle croci*, *Poesie marxiste* e così via. Ma appunto in questa sede, se abbiamo visto bene, il commento è oltremodo lacunoso. Possiamo solo inferire, sempre dalla Nota, che si tratti di allestimenti di "piccoli canzonieri", ma il "da" che precede di volta in volta, se accende la curiosità certo non la esaurisce, piuttosto disorienta e suscita interrogativi. Piacebbe sapere, ad esempio, di quanti testi qui non riprodotti si componga effettivamente, se il titolo che li raggruppa è coevo alla stesura oppure successivo, lo stato e la consistenza

delle cartelle o dei quaderni, insomma tutta una serie di informazioni relative che di solito accompagnano la pubblicazione di inediti e che, tra l'altro, avrebbe reso più giustificabile anche la scelta approntata. Altrove l'avarietà si trasforma in ridondanza, perché se corretta è la scelta di riprodurre integralmente le raccolte minori anche per quei testi confluiti poi per volontà dell'autore nelle maggiori, per non spezzare appunto l'unità strutturale del libro, superfluo ci sembra stampare due volte lo stesso testo accampando il medesimo scrupolo, come accade per le "disperse" e le "inedite". Un caso in proposito è il progetto di raccolta inedita *Poesia con letteratura*, di cui un considerevole numero di testi sono presenti anche tra le "disperse". Forse si sarebbe potuto ovviare a questa "duplicazione" con un criterio meno antieconomico: visto che la raccolta risulta strutturata, perché non correderla opportunamente e un'unica volta di un apparato critico, con sollievo per il lettore costretto a faticosi rimandi tra una sezione e l'altra? Discutibile anche il criterio di dare per un singolo testo due riferimenti bibliografici distinti, come accade quando uno di questi «prima di essere scelto per una raccolta maggiore, è stato pubblicato in una raccolta minore», allora «in calce al testo si troverà l'indicazione della raccolta minore in cui è uscito, e in calce al testo nella raccolta minore si troverà indicata l'eventuale precedente uscita in rivista». Anche qui si sarebbe potuta scegliere un'unica sede ove raggruppare tutte le informazioni relative. Ma un'edizione critica la presente non è, e non possiamo che lamentarcene. L'edizione però non è nemmeno di «tutte le poesie», come recita il sottotitolo, perché la dicitura è subito smentita nella Nota, in cui si fornisce per le edite l'elenco di tutte quelle escluse dalla presente e, per gli inediti, si avverte che sono solo una campionatura. Se per entrambi i casi si può invocare il criterio della ragionevolezza, tuttavia, per gli inediti, le "ragioni" dei curatori prevaricano al punto da apparire arbitrarie, comunque non motivate. Diamo credito a Siti «dell'enorme quantità di cartecche giacciono nell'Archivio», per cui si è «vo-

luto soltanto dare un'idea del tipo di testi che ancora rimangono inediti e delle direzioni che di volta in volta aveva preso la creatività del Pasolini poeta», ma anche così si rimane spesso a bocca asciutta. Che dire della raccolta di *Romancero Romagnolo*, di cui si dà solo un frammento, o dell'altro frammento di *Bestemmia*, che per di più, e guarda caso, dà il titolo complessivo alla presente edizione? Quest'ultimo risale agli anni '60, momento in cui Pasolini scoprì il cinema come ulteriore mezzo di comunicazione espressiva. Definito dallo stesso autore «poema in forma di sceneggiatura», esso è una sorta di decalogo prescrittivo nell'intenzione di rappresentare per immagini «un'idea di Cristo / anteriore a ogni stile, a ogni corso della storia, / a ogni fissazione, a ogni sviluppo; vergine; / realtà riprodotta con la realtà», e dunque attraverso gli occhi del «barbaro» *Bestemmia*: «Così bestemmia vide Cristo - e per forza! / Lovidecom'era lui: un corpo; non c'è carnale differenza tra Bestemmia e ciò che vede. / Si tratta solo di voltare la macchina da presa». Qui, per inciso, si potrà notare oltre il tema del sottoproletariato non toccato dalla cultura borghese e quindi unico abilitato a risuscitare uno stato primigenio delle cose, il mescolamento dei generi, piegati allo scopo «pratico» e «vitale» del dire: flusso discorsivo e ragionativo, volontariamente non filtrato dalla forma e allo stesso tempo allusione a questa, proprio nel ricorso allo statuto del poetico, come a qualcosa di simbolico e potremmo dire di intangibile, che è poi il tratto distintivo di tanta poesia pasoliniana. Si legga in proposito la seguente dichiarazione tratta appunto da un «poema bio-bibliografico» in versi, risalente agli stessi anni ('66-'70): «Non questa mia espressione di poeta rinunciatario, / che dice solo cose / e usa la lingua come te, povero, diretto strumento; / Ma l'espressione staccata dalle cose, / i segni fatti musica, / la poesia cantata e oscura, / che non esprime se non se stessa, / per una barbara e squisita idea ch'essa sia misterioso suono / nei poveri segni orali di una lingua. / Io ho abbandonato ai miei coetanei e anche ai più giovani / tale barbara e squisita illusione: e ti parlo brutalmente» (*Il poeta delle ceneri*, in

«Disperse»). In ogni caso, del frammento, riportato ben due volte con l'eccesso di scrupolo di cui si diceva - una prima in «Poesie disperse I», in quanto apparso nel 1967 in «Cinema e film», e una seconda in «Poesie inedite» -, in realtà di non edito abbiamo solo una sessantina di versi rispetto ai duemila di cui si comporrebbe perché, come si legge, «lo scarso livello di elaborazione ci ha dissuaso dal riportarne brani molto estesi». E come non incuriosirsi per quegli omissi, la gran parte. Troppo pochi davvero; come davvero è difficile farsi un'idea «delle direzioni» della creatività dell'autore, come si auspica, ricavandola dalla sezione degli inediti. Perché quelli qui prodotti ricoprono un arco di tempo che va dagli esordi della produzione pasoliniana (con il recupero, tra le altre, di alcune «friulane»), fino alla morte (ultimi, almeno qui, sei testi «Da *L'Hobby del sonetto*» 1971-73), passando attraverso alcune prove in «romanesco» («Da *Roma: Canzoniere 1950*»), e dunque fiancheggiano semplicemente gli editi, le cui «direzioni» sono note da tempo. Si potrà al più inferire, se leggiamo bene, che per molti di questi, lo stato di inedito sarebbe potuto essere, vivendo l'autore, condizione non permanente, dato i progetti di raccolte non compiuti e dunque in questo caso testimonianza di quell'attività inesausta che sempre lo ha accompagnato nonché di quel suo particolare *repêchage* di testi rifiutati ove l'attualità, questo pozzo da cui nasce la sua «passione» di pronunciarsi, li facesse sentire ancora vivi. Così è stato a suo tempo per i versi esclusi dalla sezione «Israele» in *Poesia in forma di rosa* («Disperse») e usciti nel '67 su «Nuovi Argomenti», con un lungo commento qui riprodotto; così sarebbe stato probabilmente per nove testi «Da *Recuperate*» espunti a suo tempo da *Transumanar e organizzar*. Comunque, anche accettando la scelta dei curatori, e dunque la selezione operata, perché dichiarare completa una edizione che necessariamente non lo è? La risposta sta, forse, in quella biforcazione che dicevamo all'inizio, per cui si è alla fine preferito dare più spazio al «monumento» che non al «documento». L'altisonante e ammiccante vocabolo di «bestemmia»

a titolo complessivo che ricorre, arri- cordarcelo, ogni pagina pari dei due grossi volumi, finisce per confermare questa impressione. È scelta scarsamente giustificabile con il ricorso a una lettera del '70 all'editore (dunque precedente *Le Poesie '75*), in cui Pasolini proponeva che il «titolo di questo volumone sarebbe *Bestemmia*, perché vi comprenderei anche un lungo frammento inedito intitolato appunto così». Intanto perché di quel «lungo frammento» non vi è traccia e poi perché questa non è l'edizione progettata dall'autore. Aspetteremo un'edizione critica oppure è destino, del resto alimentato da Pasolini stesso, che per lui si invochi sempre lo «scandalo», elevando a strumento critico una categoria morale? In questo senso non ci sorprende che anche la calorosa e pur bella prefazione di Giudici non si sottragga all'identificazione di opera e autore o, per dirla con le sue parole, alla coincidenza di «un corpus che sentiamo infine essere il suo stesso corpo martoriato». Lascia comunque pensare che, a vent'anni dalla morte, i parametri della vulgata ortodossa prevalgano su quelli di una più opportuna e doverosa sistemazione critica.

Giuliana Petrucci

Poesia contemporanea/ quarto quaderno italiano, Milano, Guerini e Associati 1993, L. 33.000

Consumato il triennio programmato per includere i 24 giovani autori (la data di nascita s'inscrive tra il 1955 e il '65) selezionati come i più «rappresentativi delle nuove scuole e linee di tendenza» e considerata la sovrabbondanza dei manoscritti inviati alla redazione, *I Quaderni* decidono di proseguire con cadenza annuale: questo *Quarto* si può considerare, dunque, come l'ultimo del disegno editoriale originale o il primo del nuovo. Tuttavia prosegue la scelta, inaugurata fin dal primo volume, di autori «colti» e in un certo senso strettamente legati al lavoro poetico anche sul versante opposto della critica (spesso praticata per «mestiere»), e tutti non alla prima apparizione pubblica. Proseguono le ugualmente dotte e ampie