STUDI E RICERCHE

Critica letteraria

000.

a Ezio Raimondi, in memoria

ALBERTO BERTONI

VOCI DEL GRANDE STILE

Prose e poesie fra due secoli

IL MULINO

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: **www.mulino.it**

ISBN 978-88-15-38680-9

Copyright © 2023 by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

Redazione e produzione: Edimill srl - www.edimill.it

INDICE

Premessa p. 7

I. Gadda e le figure 11

1. Gadda prima di Longhi: un'*Apologia manzoniana* 11
2. I generi di Gadda 24
3. Tropi gaddiani 31
4. Gadda informale 43

II. Venerati maestri 53

1. Autobiografie, frontiere, destini: Saba e Ungaretti, fra gli altri 53
2. Pavese poeta di *Lavorare stanca* 62
3. Montale ultimo e penultimo 76
4. Una rivista degli anni Sessanta: «Questo e altro» 101
5. Questa più viva eredità: un vademecum di Giudici 105
6. Ricordo di Franco Loi 114

III. Una scuola padana e milanese 117

1. L'ultimo dei classici: Maurizio Cucchi poeta 117
2. Oltre l'Officina parmigiana: il caso di Pierluigi Bacchini 141
3. Cercando la verità nel paradosso: Giampiero Neri fra prosa e poesia 187
4. Verso un teatro della mente: la poesia di Roberto Pazzi 200
5. Lucrezio nel terzo millennio 209

Indice dei nomi 225

PREMESSA

Nel ripercorrere la silloge di saggi tutti composti fra il 2016 e il 2022, riunita qui con un titolo tutt'altro che neutro o generico, mi viene naturale di esprimere alcuni intenti preliminari. Il primo coinvolge un'*excusatio non petita* (ma oggi più che mai necessaria) relativa a una mancata pari condizione di genere: gli oggetti della mia indagine critica sono tutti maschili. È avvenuto non per intenzione ma per caso. Tale casualità non giustifica però un dato di fatto tutt'altro che lodevole: a miglior titolo perché, nella mia veste di osservatore e di parte in causa della situazione poetica attuale, ho espresso in più occasioni, orali e scritte, la constatazione che i soggetti più interessanti dell'odierno panorama espressivo e riflessivo sono in buona maggioranza femminili. Basti per ora questa consapevolezza non di maniera, unita alla promessa di migliorare le percentuali relative alle mie future ricerche critiche, benché poi io creda poco – in letteratura – a una logica di *quote* da rispettare preliminarmente.

In secondo luogo, desidero precisare che «grande stile» non intende assumere qui alcuna valenza nostalgica o passatista o – tantomeno – orientata verso una possibile restaurazione di valori, lingue e assetti sociologici legati a un passato che non ho mai considerato in quanto tale paradisiaco. Chiunque mi conosca (o conosca qualche mio studio del passato: a partire dal primo, nel remoto 1987, la curatela per questa stessa casa editrice dei *Taccuini* inediti di Filippo Tommaso Marinetti), sa che non ho mai sopportato alcun neoclassicismo che si sia di epoca in epoca ripresentato – magari sotto mentite spoglie – nella storia delle forme artistiche occidentali. Grande stile, qui, dovrà dunque venire inteso su due piani. Uno di ordine didattico, l'altro da assumere in una dimensione di indagine formale il più possibile ampia ed elastica, entro una prospettiva storiografica tutta dinamica e oscillante fra genealogia e geografia.

Per quanto concerne il primo aspetto, confesso volentieri che – almeno da quando è cominciato il nuovo secolo/millennio – la maggior parte del mio impegno nel lavoro universitario è stato rivolto agli studenti, a cominciare da una modalità di lezione (tutta da inventare) che tenesse conto della piccola ma concreta rivoluzione indotta dal passaggio dai tre quarti d'ora della tradizionale lezione accademica all'ora e mezzo-ora e tre quarti delle lezioni modulari di un corso da 60 ore per 12 crediti. E a ciò si aggiunga subito la bipartizione dell'antico esercizio della tesi di laurea: una bipartizione che è diventata presto dicotomia, visto l'abisso che intercorre fra la compilazione limitata a trenta-quaranta pagine di una tesi triennale fatalmente sempre più parcellizzata e generica; e la ricerca molto più *old style* che viene richiesta per la tesi di Laurea Magistrale. Di fatto, nell'arco di un biennio, si chiede agli studenti di imparare a scrivere criticamente, tenendo conto dei necessari rudimenti filologici: impegno didattico tutt'altro che semplice.

A questo primo problema si è aggiunta subito la constatazione che due realtà perno del mio insegnamento hanno cominciato di anno in anno a venir meno: la centralità dell'oggetto libro e il dovere – trasmesso a mo' di preliminare patto tra docente e discente – di leggere molte pagine per capirle e possibilmente memorizzarle in vista dell'esame (o di una delle due tesi), dando per scontato che la scuola dell'obbligo avesse già instillato le tecniche necessarie per leggere bene, in vista di un necessario approccio critico. Sulla prima questione, nessun dramma: l'umanità ha attraversato molte fasi di rottura tecnica e materiale negli strumenti di trasmissione del sapere scritto, senza che per questo i diversi generi letterari abbiano conosciuto rotture definitive di esistenza o di continuità storica. Il web apre anche molte possibilità «positive» a chi impari a usarlo in modo consapevole. La questione del leggere con cognizione di causa è invece una questione cruciale per tutte le società occidentali, poiché le tecniche che ci permettono di riunire – leggendo – acculturazione e piacere, capacità astrattiva ed empatia, soddisfazione di tutto il corpo e accrescimento culturale le ha già descritte mirabilmente Italo Calvino nella «cornice» del suo capolavoro ultimo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, uscito nel 1979, sulla soglia d'ingresso della stagione postmodernista. Ma il risultato è stato che i precetti formulati da Calvino per il Lettore e la Lettrice consapevoli hanno chiuso – grazie allo *humour* inimitabile del loro autore – l'epoca del Moderno, senza tuttavia

poter essere travasati e riconosciuti come capitali (e come veri e propri tesori *in progress*) dentro quella nuova. Non c'è dubbio, allora, che il leggere non sia ancora stato sostituito da alcun correlativo equipollente (e credo sia prematuro esprimersi in questa chiave sulle potenzialità e sulle aporie della cosiddetta Intelligenza Artificiale), nel XXI secolo di cui è già quasi trascorso il primo quarto. E questo, tanto sul piano pedagogico quanto su quello esistenziale, sia che ci si confronti a viso aperto con i dispositivi e le regole della società di massa, sia che ci si riferisca alle «crisi» individuali e spirituali dei soggetti più sensibili.

È ovvio che vittima prima della transizione da una civiltà all'altra è proprio la critica letteraria intesa come genere: ridotta a una miriade di *like* quasi sempre privi di autentica pregnanza interpretativa per quanto concerne il proliferare della poesia (dove solo in Italia si contano quasi tre milioni di estensori di versi a fronte di circa un millesimo di acquirenti almeno potenziali di un libro di versi); a una pubblicistica di elogi (e qualche mirata stroncatura) che coinvolge il genere più caro all'industria culturale, quello narrativo, dove editor e agenti letterari sembrano spesso contare più di scrittori e scrittrici; e infine a una critica-critica di stampo accademico, che tende sempre più spesso ad esprimersi in forme e con modalità autoteliche, fatta salva una qualità metodologica, storiografica, filologica ed ermeneutica di livello non di rado eccellente.

Ma qualcuno si chiede da chi è costituito il pubblico dei convegni, spesso di livello internazionale, che l'Accademia continua a organizzare? Troppo spesso dagli stessi convegnisti e da manipoli ristretti di dottori e dottorandi/e di ricerca, nell'endemica assenza degli studenti anche di laurea magistrale. Il fenomeno è segno evidente di una frattura fra la ricerca critica «alta» e il pubblico degli intendenti di livello medio, dei dilettanti curiosi e soprattutto dei docenti di scuola secondaria, a maggior ragione se si pensa che ai più giovani per pubblicare in volume le proprie ricerche è richiesto spesso un contributo in denaro, neanche fossero totali dilettanti allo sbaraglio. Il circolo virtuoso della «società stretta» di cui già Leopardi lamentava l'assenza non si è mai riattivato, né forse attivato *tout court*, con l'eccezione – per l'Italia – degli anni pur conflittuali ma virtuosi, compresi fra il 1945 e il 1968.

Corollario di un simile stato dell'arte è anche il venir meno della figura – fondamentale – del critico-scrittore, spesso tenuto

sulla soglia dell'Accademia (Giacomo Debenedetti, Cesare Garboli, gli esimii) o suo membro eminente (Gianfranco Contini, ma anche i maestri bolognesi del contesto nel quale mi sono formato: Ezio Raimondi, Guido Guglielmi, Piero Camporesi, Mario Lavagetto): un altro segno di separatezza e di lontananza patologica della critica specializzata da una possibilità o virtualità di pubblico.

Il libro è dedicato, tempo quasi dieci anni dalla sua morte, avvenuta il 18 marzo 2014, a Ezio Raimondi, la persona che mi ha letteralmente cambiato la vita, inducendomi alla professione di insegnante-saggista, intrapresa fin dagli anni Ottanta. A lui devo tutto quel che so (il moltissimo che non so è invece solo colpa mia) in campo letterario: comprendendo in tale campo anche elementi solo in apparenza eterodossi quali passione e gusto. Verso la metà dei Settanta, quando ero ancora studente, in tempi di dominio e quasi di dittatura del Metodo (in particolare, allora, quello psicoanalitico), Raimondi ci insegnò e ci dimostrò in concreto una necessaria duttilità di approccio ai testi letterari, nel convincimento che è il testo stesso a chiedere all'interprete la dominante di metodo più fruttuosa e dialogica.

È quanto ho cercato di applicare alla «narrazione» (che poi corrisponde all'antica *dispositio*) dei saggi che ho raccolto qui, cui non è estraneo un approccio geocritico che espone la centralità di Milano in rapporto a una letteratura più generalmente padana. E così si procede dal Gadda figurale, studiato in chiave tanto retorica quanto pulsionale verso esperienze figurative che lo hanno condotto da Caravaggio all'informale; ad alcuni «venerati maestri» (la formula rende omaggio a un titolo felice dell'amico Edmondo Berselli, un adepto del Mulino morto troppo presto) del nostro Novecento poetico, indagati da punti di vista critici il più possibile differenti; fino all'ultimo capitolo, che si concentra su figure ed eventi solo in apparenza laterali rispetto al corso principale della nostra modernità letteraria, con la «sorpresa» della qualità e della consistenza altissime di un poeta non ancora abbastanza conosciuto quale il parmigiano Pier Luigi Bacchini, a proposito del quale raccolgo qui per la prima volta pagine sparse che, alla resa dei conti, devono essere intese quasi come un libro nel libro.

Bologna-Modena, giugno 2023

A.B.

CAPITOLO PRIMO

GADDA E LE FIGURE

1. *Gadda prima di Longhi: un'«Apologia manzoniana»*

Quando Carlo Emilio Gadda[1] mette mano, di getto, alla prima stesura del saggio destinato a intitolarsi *Apologia manzoniana*[2], è un

[1] Tutte le citazioni gaddiane sono tratte da *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da D. Isella, Milano, Garzanti, 1988-93, cui si rimanda anche per l'impostazione se non per la risoluzione di diversi problemi filologici posti dall'intricato ed entropico sistema delle scritture gaddiane, siano esse narrative, critico-saggistiche, cronistiche, geografico-descrittive, filosofiche o scientifiche. L'intrapresa è suddivisa nei seguenti volumi: *Romanzi e racconti I* (RR I), 1988; *Romanzi e racconti II* (RR II), 1989; *Saggi giornali favole I* (SGF I), 1991; *Saggi giornali favole II* (SGF II), 1992; *Scritti vari e postumi*, t. I (SVP I) e t. II (SVP II), comprensivo di *Bibliografia* e *Indici*, 1993. Per leggere oggi Gadda, è molto significativa la riedizione sistematica e progressiva da parte dell'editore Adelphi di tutte le sue opere, sotto la direzione di Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela, approdati a non poche risistemazioni di ordine filologico non meno che storico-ermeneutico. Tra i siti dedicati a Gadda, spicca per acume, attenzione filologica e acribia interpretativa «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» diretto a Edimburgo da Federica G. Pedriali, al cui interno è venuta plasmandosi una *Pocket Gadda Encyclopedia*.

[2] Questa prima stesura è contenuta nel duplice *Cahier d'études* [*Quaderno di studi*] che costituisce il primo tentativo romanzesco di Gadda e che verrà pubblicato postumo da Dante Isella: C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Torino, Einaudi, 1983, poi ripreso in SVP I, cit., pp. 381-613, con apparato critico-filologico a pp. 1255-1296. Nell'edizione einaudiana, il testo della futura *Apologia manzoniana* è alle pp. 228-238. Nella forma saggistica definitiva *Apologia manzoniana* apparirà sulla rivista «Solaria», a. II, n. 1, gennaio 1927, pp. 39-48; in E. Siciliano (a cura di), *Antologia di «Solaria»*, Milano, Lerici, 1958; in «L'Approdo Letterario», n.s., a. XIX, nn. 63-64, dicembre 1973, pp. 50-61, con una preziosa *Premessa su Gadda manzonista* di Gianfranco Contini; in C.E. Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19-30; in SGF I, pp. 679-687, con nota filologica di D. Isella alle pp. 1335-1336; e infine nel recente C.E. Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, pp. 15-24, con la relativa nota della curatrice a pp. 492-493, nella quale viene segnalato l'errore compiuto da Gadda (e mai emendato) nell'individuare in Giovanni Visconti, anziché in Galeazzo I Visconti,

reduce: innanzi tutto dalla Prima guerra mondiale e dalla conseguente prigionia – dopo Caporetto – nel lager di Celle, dalle parti di Hannover. In quei frangenti, un Gadda ancora inconsapevole del proprio destino si sarebbe rivelato a sé stesso scrittore, attraverso il diario dato alle stampe solo quarant'anni dopo, nel 1955, col titolo *Giornale di guerra e di prigionia*[3], in una versione non integrale che includeva l'arco temporale compreso fra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919. Nell'agosto 1924 di quella prima stesura, inoltre, Gadda è reduce dall'immedicabile choc prodotto dalla morte del fratello aviatore Enrico e dalle difficoltà edipiche indotte dal rapporto con la madre Adele Lehr, che gli rimproverava l'ingiusta sua sopravvivenza al figlio giudicato migliore; ma è reduce anche dalla laurea conseguita nel 1920, ventisettenne, in Ingegneria elettrotecnica al Politecnico di Milano e dall'ultima tappa del periplo internazionale subito condotto per ragioni di lavoro, tra la Lombardia nativa, la Sardegna, il Belgio e quell'Argentina dalla quale avrebbe fatto ritorno il 27 febbraio del '24, approdando al porto di Genova.

Da sempre oscillante, nelle latebre del carattere, tra un afflato lirico-poetico che l'aveva portato ragazzo a prediligere Rimbaud, una passione filosofica che ne indirizzava l'attenzione ai pensieri di Kant, Spinoza, Leibniz e le cognizioni tecniche non meno che gnoseologiche dell'ingegnere, Gadda decide allora di occupare il vuoto di ideali e di futuro creatogli attorno dall'Italia tumultuosa del primo dopoguerra iscrivendosi innanzi tutto alla Facoltà di Filosofia. Pragmaticamente, suo obiettivo a media distanza era una seconda laurea che mai avrebbe tuttavia conseguito, pur avendo sostenuto tutti gli esami e composto nel '28 quel progetto di tesi che s'intitola *Meditazione milanese*[4]: vale a dire il trattato logico-filosofico già per l'appunto ispirato a Leibniz, a posteriori decisivo anche per l'elaborazione delle concezioni di composizione narrativa che Gadda veniva elaborando.

il marito in seconde nozze della consorte del giudice pisano-gallurese Nino Visconti, protagonista d'Antipurgatorio nell'VIII canto per l'appunto purgatoriale della *Commedia* di Dante. È da quest'ultima edizione che si citerà d'ora in avanti l'*Apologia manzoniana*, abbreviata in AM.

[3] Prima edizione Firenze, Sansoni, 1955; seconda edizione, ampliata, Torino, Einaudi, 1965; edizione definitiva in SGF II, cit., pp. 431-867, con l'indispensabile nota filologica di D. Isella, pp. 1101-1128.

[4] Cfr. C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

Nell'immediato, intanto, Gadda scelse di partecipare al ricco «Premio Mondadori pel 1924 [scadenza 30 luglio] – 10.000 lire per un romanzo inedito». Fra parentesi, conviene ricordare che l'anno prima – nel '23 – era uscito *Tempo di edificare* di Giuseppe Antonio Borgese, un saggio di ampie proporzioni e motivazioni che invitava gli scrittori italiani ad abbandonare lirismi, chimismi solipsistici e incandescenti frammenti soggettivi tanto diffusi a cavallo della Prima guerra mondiale, a favore del nuovo genere dominante nella cultura occidentale, il romanzo. Entro tale vettore di contemporaneità, a detta del critico, potevano coesistere una memoria propulsiva del solido naturalismo/verismo ottocentesco e la nuova istanza modernista, come mostrava l'ottima prova del romanzo *Rubè*, pubblicato poco tempo prima – nel 1921 – da Borgese stesso, quasi a mo' di paradigma esemplificativo. Non per un caso, naturalmente, Borgese era uno dei componenti della giuria del Premio Mondadori, che – insieme con lui – annoverava Beltramelli, Brocchi, Croce, Di Giacomo, Gatti, Martini, Niccodemi, Ojetti, Panzini, Pastonchi e Pirandello.

Fino dai paragrafi introduttivi del *Cahier* in cui Gadda raccoglie la sua sfida romanzesca, fra nevrosi d'autocoscienza e aperture di campo che fanno già per intuito palpare la stoffa del futuro, grande narratore, viene formandosi una miscela potenzialmente esplosiva. Gadda infatti si colloca, alle ore 16 precise del 24 marzo 1924, a Milano «in casa, Via San Simpliciano 2, terzo piano» e si prefigge – «prima che si spenga ogni luce dell'anima» – di «recare a salvamento questi disperati commentarii della tragica, terribile vita». Naturalmente, non gli sfugge che ogni ipotesi di successo riuscirà irrealizzabile. Come premessa, egli riconosce infatti che sarà «difficilissima impresa lo scrivere un romanzo passabile in quattro mesi. Quasi impossibile il vincere un concorso. Però "bisogna" tentare». Ma tanto più il tentativo risulta impossibile quanto più Gadda statuisce fin dall'inizio di suddividere il materiale che verrà sciorinando sul quaderno in «note» e «studî», vale a dire in osservazioni tecniche e teoriche sulla «sistemazione dell'opera»; e in «tentativi di composizione, pezzi della composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare»[5].

[5] SVP I, pp. 391 e 393.

Fino dall'antefatto, il *Cahier* svela così una cognizione pienamente modernista del processo inventivo, dal momento che alle fasi creative sente preliminarmente il dovere di affiancare una riflessione teorica, progettuale e in definitiva metaromanzesca che – nel caso in questione – anticipa problemi decisivi come la scelta del punto di vista narrativo e l'ulteriore opzione fra visuale *ab interiore* (in termini cinematografici, la «soggettiva» del personaggio) o *ab exteriore*, nel caso in cui l'autore si affidi invece all'onniscienza del narratore esterno.

Manzoni entra in scena fin dal giorno successivo al primo approccio, il 25 marzo, nel progetto interno al *Cahier* ipoteticamente intitolato *Racconto italiano di ignoto del novecento*, così come presto era stato menzionato nel *Giornale di guerra e di prigionia*, per la «sapienza», il «metodo», l'«analisi» che il Gadda prima liceale e poi soldato gli accreditava. Dal nuovo palcoscenico inventivo e riflessivo del *Racconto italiano* Manzoni non esce praticamente più, fino al climax dell'*Apologia* composta nell'agosto successivo, questa volta nell'odiata villa brianzola di Longone. Gadda infatti chiama Manzoni direttamente in causa quando formula uno dei suoi giudizi più implacabili (derivandolo direttamente da Rousseau) su chi riveste incarichi di responsabilità sociale: vale a dire, «uomini e autorità che vengon meno all'officio e sono causa del male della società, fondamentalmente buona». E di seguito chiosa, rincara, «estende»: «Non solo autorità, ma anche plebe e tutto il popolo che vien meno alle ispirazioni interiori della vita, alle leggi intime e sacre e si perverte»[6].

Le continue menzioni del *Racconto italiano* sono soltanto il prodromo, l'annuncio entusiasta di un rapporto con Alessandro Manzoni destinato a durare per tutta la vita, al punto che sul letto di morte, nel 1973, Gadda avrebbe chiesto insistentemente che gli si leggessero passi manzoniani. Tuttavia si deve fin d'ora avvertire che non è compito di queste pagine entrare nello specifico della miriade di chiamate in causa di Manzoni da parte del Gadda narratore, prosatore e saggista, né tantomeno di insistere qui sull'importanza del modello di Manzoni per la cognizione della realtà come garbuglio o per l'elaborazione di una poetica espressionista, oltre che di quella lingua gaddiana così potentemente maccheronica, pluristratificata, intimamente e vibratamente polifonica.

[6] *Ibidem*, p. 397.

Basti citare – a titolo di paradigma – due lemmi critici a tutt'oggi decisivi sulla questione: Gianfranco Contini per esempio riconosce che «la gaddizzazione di Manzoni consiste capitalmente nel rilevarne la profonda, irrimediabile tragicità degli eventi, travolti, nonostante il lume dell'intelletto giudicante ("analista"), nel fluire d'una fatale necessità». E aggiunge di slancio che in Gadda «la ragione attiva nel moralista e soprattutto nello storico, non senza una flagrante complicità geografica (Lombardia, infatti, come barocco), riceve il più alto omaggio nella trasformazione di quel suo cosmo, la cui complessità opera ancora in termini "chiari e distinti", in un grumo di compresenze e continuità: il primo grumo gaddiano»[7].

Ezio Raimondi, per parte sua, ha scelto invece di porre l'accento sul ruolo di Manzoni come modello – già attivo nel Gadda trentenne del *Racconto italiano* – di «un realismo gnoseologico e satirico», il cui esito di «tragica sinfonia» entrava in risonanza, «nelle "viscere" stesse dell'uomo, con la "grottesca realtà" del "bizzarro e imprevedibile vivere"»: tanto che il barocco, coincidendo «con l'iperbole ibrida della vita», induceva Gadda a «esplorare il senso del proprio rapporto con l'ordine e il disordine del mondo»[8].

È già chiaro, dalle parole di questi due maestri, che il tema del rapporto umano non meno che creativo, intertestuale non meno che ossessivo, intercorso fra l'autore della *Cognizione del dolore* e la sua memoria viva, prensile, già tutta intuitivamente novecentesca di quello dei *Promessi sposi* meriterebbe uno studio davvero sistematico, tanto per la parte progettuale che per quella operativa vera e propria. Ma cominciare con un'apologia formulata dall'erede a favore del capostipite è una traccia in sé già molto significativa, a miglior titolo se nello stralcio agostano del *Racconto italiano* partitura argomentativa e intonazione appartengono in tutto e per tutto allo scrittore prossimo venturo, con un grado di pregnanza e di consapevolezza ben più alto di quello che ci si aspetterebbe da un lettore/scrittore non ancora consapevole della sua vocazione

[7] G. Contini, *Premessa su Gadda manzonista* (1973), in *Ultimi esercizî ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-153. Qui p. 152.

[8] E. Raimondi, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 87-109. Qui p. 95.

inventiva. Inoltre, al di là delle problematiche pertinenze del narratore alla prova, il Gadda dell'*Apologia manzoniana* svela un'attitudine preterintenzionalmente fondativa a favore di una critica d'arte portata a rifuggire dal tecnicismo e ad affidarsi piuttosto a una scrittura creativa capace di istituire equivalenze e intrecci fra «racconto» dell'opera figurativa, riconoscimento dello stile di un'epoca (ne è esempio lo «sdoganamento» del Barocco, nel 1924 tutt'altro che pacifico) e correlazione creativa fra letteratura e pittura, assumendo a rispettivi, reciproci paradigmi i *Promessi sposi* e la *Vocazione di San Matteo*, dipinta nella Cappella Contarelli, a Roma in San Luigi dei Francesi, da un Caravaggio meno che trentenne: attitudine che avrà effetti decisivi sugli ormai prossimi quesiti caravaggeschi formulati da Roberto Longhi, oltre che sull'incandescenza stilistica del suo lessico critico. Siamo evidentemente alle origini di quel metodo critico che Michel Foucault, molto più tardi, negli anni '60, avrebbe chiamato sulla scia di un Aby Warburg *genealogico*.

In ogni caso, giova ripetere che il compito dei presenti paragrafi non è quello di delineare la prima tappa di un rapporto d'intertestualità pur centralissimo per la storia letteraria europea come quello fra i due «gran Lombardi» Manzoni e Gadda, ma piuttosto quello di riconoscere e almeno in piccola parte di indagare la specificità, l'originalità e in certa misura l'autonomia dell'*Apologia manzoniana* in relazione alla novità del suo metodo e al suo ancora inconsapevole costituirsi come costellazione stilistica, comparativa e interpretativa densa di futuro.

Le varianti fra la versione 1924 e quella definitiva di «Solaria» 1927 non sono affatto estreme e coinvolgono più certe scelte lessicali e una tendenza maggiormente accentuata verso una sintesi asseverativa che non la forma interna dell'argomentazione e il suo costituirsi in paragrafi contraddistinti in entrambe le versioni dalla frequenza degli «a capo». In tale prospettiva, conta di più il rilievo che nel riaggiustamento posteriore tende a porre in primo piano la figura di Don Ferrante, oltre alla sostituzione di Renzo con Don Abbondio, entro l'opposizione genetica che coinvolge Don Chisciotte: «Così mentre ai venturosi sognatori della potenza l'ordigno degli atti, per essi inconducibili, si dissolve tra mano: e solo un gran sogno fu loro possibile; ai raccolti ricercatori della laboriosa tranquillità e della onesta polenta piovono sulla groppa dure legnate. Tra

le due espressioni conduttrici, Don Chisciotte, Don Abbondio, si palesa il dolore dell'uomo che concepisce la vita come realtà, sorretta da un fine morale»[9].

Certo, la versione in rivista non porta in incipit il cartiglio a stampatello del *Racconto italiano*, quello che stacca a mo' di digressione la prima stesura dell'*Apologia* dal suo contesto: AFFIORAMENTO PER L'INNESTO | IN PRAETERITUM TEMPUS (con il correlato problema prima dell'«affioramento», poi dell'innesto di una narrazione «nel tempo passato», come non di rado sarà proprio del Gadda autore in prima persona), seguito dall'indice preliminare «Manzoni-Fichte-idea della immediatezza necessaria del linguaggio. – ». Tale indice, piuttosto, sarà destinato a svilupparsi nel 1927 in un paragrafo ancor più pregnante rispetto alla sua enunciazione originaria, perché teso a coinvolgere il problema della lingua che un romanzo italiano moderno deve necessariamente porsi: «[Manzoni] volle poi che il suo dire fosse quello che veramente ognun dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la roca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla, (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio».

A questo punto, Gadda – attraverso il Fichte dei *Discorsi alla nazione tedesca* (1807-1808) – attacca senza remissione i neoclassicismi d'ogni razza e colore, difendendo la produttiva pulsione per l'antico dei grandi umanisti e deprecando invece, come avrebbero preteso gli antimanzoniani infine capeggiati dal Carducci, la consuetudine di rovesciare «sopra un popolo incapace di originalità delle valanghe di endecasillabi beoti». Ma l'argomentazione, entro la quale spicca la rimozione – fin dall'attacco consueta nell'*Apologia* – del nome proprio di Manzoni, suona precisamente così: «Bisogna leggere Fichte ai capitoli terzo e quarto dei suoi *Reden an die deutsche Nation* – per comprendere che non la vanità d'una disputa accademica e non il gusto ribelle del letterato giovincello, reduce da Parigi con le primizie dell'ultima scapigliatura, può aver imposto a costui di romperla una buona volta con certi toni della vacua magniloquenza».[10]

[9] AM, p. 22.
[10] AM, pp. 16 e 17.

Ora, assodato che il Fichte dei *Discorsi* chiamati in causa da Gadda si pronuncia a favore di una «lingua vivente» – nel suo specifico caso, il tedesco – capace di riunire in sé dimensione intellettuale e colloquialità pratica, l'autore dell'*Apologia* sembra assumere «costui», cioè Manzoni – chiamato di norma per pronome anziché col nome proprio – a primo referente di un'intuizione preziosa: tanto più perché riferita a un «dire» che coincide con «quello che veramente ognun dice, ogni nato della sua molteplice terra», in pieno accordo con le acutissime osservazioni formulate da Raimondi nel commento ai *Promessi sposi* approntato con Luciano Bottoni per l'editore Principato. Lì, Raimondi ha posto infatti l'accento sulla compattezza lineare del toscano che costituisce l'involucro linguistico della Quarantana, sottolineando però che il prodotto della risciacquatura dei panni in Arno che secondo la *vulgata* storiografica intercorre fra Ventisettana e Quarantana è continuamente screziato, punteggiato, contraddetto dal parlato milanese dei «personaggi» e non di rado dello stesso narratore *ab exteriore* dell'Ottocento. Il risultato è che l'*innere Sprachform* dei *Promessi sposi* coincide con un teatro vivo e conflittuale di *parole sotto le parole* e d'intonazione interna che il testo del romanzo irradia attraverso tutte le sue parti[11].

Naturalmente, uno studio sistematico dell'*Apologia manzoniana* imporrebbe uno studio integrale della variantistica fra la prima gittata 1924 e l'edizione solariana di tre anni successiva. Tuttavia anche una campionatura ridotta a due soli esemplari può soddisfare intanto una curiosità a fine minimamente conoscitivo. Per esempio, l'attacco del terzo paragrafo della versione originaria recita così: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui | si plasmò e si plasma tuttavia il nostro bizzarro e imprevedibile vivere, egli ne avvertì le derivazioni contaminantisi in un'espressione grottesca»[12]. Non è difficile riconoscere l'impronta dell'anacoluto tipicamente manzoniano (introduzione nella proposizione principale di un presumibile soggetto che viene trasformato in complemento

[11] Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1987; ora in seconda, meritoria edizione, per la quale si ringraziano l'impegno e l'intuito di Silvia Contarini, Roma, Carocci, 2021.

[12] SVP, p. 591.

dalla successiva coniugazione del verbo), che presiede all'impegnativa e insieme molto perspicua affermazione di Gadda.

Nella versione di «Solaria» (e ovviamente in tutte le successive che da quella derivano), la frase è invece trasformata così, senza che l'anacoluto venga corretto: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui si finse e si finge tuttavia il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli ne avvertì la contaminazione grottesca»[13].

Le varianti possono sembrare minime, ma sono in realtà necessarie, per illuminare quel processo di consapevolezza argomentativa giunto in tutta evidenza a un grado di maturazione superiore. Già è significativo che il termine generico «espressione» venga mutato nel ben altrimenti specifico «contaminazione», che introduce un principio determinante per la poetica del Gadda *maior*, al punto che nell'*Apologia* Gadda impone di fermare l'attenzione sul nuovo vocabolo con una nota a piè di pagina che testualmente recita: «Sia lecito usare per un fatto della storia sociale questo termine della storia letteraria».

Ma ancor più importante è che la coppia verbale «si plasmò e si plasma» venga trasformata in «si finse e si finge», con una citazione diretta dell'«io nel pensier mi fingo» dell'*Infinito* di Leopardi. Tale sintagma, fra l'altro, può venir percepito come un emblema vivo della poesia stessa, intesa tanto dalla parte dell'autore quanto – soprattutto – da quella del lettore, poiché la sua parafrasi più esatta vale «creo con la mia immaginazione». E assume valore di premessa all'introduzione pressoché contigua nell'*Apologia* della figura di Leopardi accanto a quella di Manzoni, sempre introdotto dall'«egli» e partner ideale del recanatese in una civica azione di «spazzatura», che evoca per metonimia la «scopa» evocata da Don Abbondio, con un'espressione di matrice forse più popolare che cinica, a proposito della peste: «volle parlare da uomo agli uomini, come, a lor modo, parlarono tutti quelli che ebbero qualche cosa di non cretino da raccontare. Ebbe compagno nell'impresa della spazzatura un altro conte suo contemporaneo, disgraziatissimo e macilento della persona. La parola di quest'ultimo ha una nitidezza lunare: "Dolce e chiara è la notte"»[14].

[13] AM, p. 15.
[14] *Ibidem*, p. 17.

Il secondo e ultimo campione di variantistica dell'*Apologia manzoniana* introdotto qui coinvolge la parte finale del saggio: nella versione originaria, dopo la critica rivolta a Carducci per la sua incomprensione dei *Promessi sposi*, è apposto il cartiglio «Longone: finito questa riesumazione Manzoniana il 4 agosto 1924 mattina –» seguito dall'imperativo «Da riordinare e rifare». Dopo aver saltato una riga, Gadda mostra di ignorare il *bon ton* proprio di ogni recensore prudentemente professionale e in sintesi estrema – introducendo una delle sue amate metafore gastronomiche – rivolto direttamente a Manzoni afferma: «Tre cose sono indigeste nel libro al nostro stomaco, insoffribili al nostro palato. Troppi preti, Lucia troppo smorfiosa, Renzo troppo piatto. Eppure queste tre note irritanti, sono in fondo tre cose tolte dalla realtà»[15].

Nella versione 1927 questa *pars destruens* viene rimossa così come – dall'allocuzione diretta a «Don Alessandro» che conclude l'*Apologia* – sono cancellate la «graveolente verginità» attribuita a Lucia attraverso il d'Annunzio «asso della tiratura romanzesca» (ma «romantica» in prima battuta) del *Libro delle Vergini*; e l'auspicio che «i preti siano dei Luciferi biondi, che guardano terribili e indomabili verso il futuro». Restano al loro posto, tuttavia, le due percezioni anticipatrici su cui l'*Apologia manzoniana* si conclude: quella parodica che coinvolge in modo imperativo la necessità di attualizzazione dei personaggi di un classico, se si vuol conservare «un posto in Parnaso» («Oppure camuffate Renzo da guidatore su pista e fategli declamare Nietzsche, svestite Lucia e fatele leggere Margueritte»); e quella che anticipa un'estetica della tradizione scolastica, da applicare al nostro oggi, perché «così, Don Alessandro, (ma che avete mai combinato?) vi relegano nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli»[16]. Come in effetti sta accadendo, in forma di più o meno subliminale rimozione…

Esperito l'esame dei fondamenti letterari del primo scritto critico di Gadda, pubblicato su una sede eminente come quella di «Solaria», rimane da sottolinearne almeno la principale conseguenza interpretativa per la sua capacità – attraverso l'acume ricettivo di Roberto Longhi – di mettere in collega-

[15] SVP, p. 599.
[16] AM, p. 24.

mento diretto la semiosi figurale con quella linguistica. Non si vuole qui dar credito in formula apodittica di una discendenza diretta dall'*Apologia* del romanzo saggistico di Caravaggio composto da Longhi nei decenni successivi, fino all'ideazione della fondamentale mostra caravaggesca da lui organizzata nel 1951 nel Palazzo Reale di Milano: la mostra che contribuisce a cambiare lo *status* internazionale di Caravaggio, trasferendolo definitivamente nell'Olimpo degli artisti più rilevanti di tutta la storia dell'arte figurativa occidentale[17]. D'altra parte, Longhi si era laureato già nel 1911 su Caravaggio col proprio maestro dell'Università di Torino, Pietro Toesca, e aveva continuato anche dopo a occuparsene: magari più attraverso il meccanismo delle «schede», tipico degli studiosi di arti figurative, che non attraverso quelle compiute scritture orientate a far interagire inventività espressiva e pregnanza interpretativa del fenomeno artistico studiato. Contini, in proposito, si sarebbe spinto fino a chiamare in causa Proust, «poiché, come Proust, anche Longhi incanala la sua straordinaria abilità di *pasticheur* a fini critici»[18].

È comunque molto più di un'impressione il pensiero che l'*Apologia manzoniana*, quasi l'esordio a stampa di uno dei più intensi e raffinati *pasticheur* del Novecento europeo, Carlo Emilio Gadda, provochi in Longhi una reazione più da scrittore che da storico dell'arte, soprattutto quando Gadda introduce la questione della luce, in rapporto contrastivo col buio della «tarda notte»: «Nei chiusi palazzi vi sono sale con volte dipinte, tubi di penombra: a crociera, nella penombra scende da minori volte la luce di tutti, che finestrette misurano». E di seguito, in chiave direttamente antropologica: «Negli atroci silenzî la legge si fa irreale, perché nessun termine di giusto riferimento le è conceduto. Nulla esiste più, nulla è più possibile socialmente: reali sono soltanto gli impulsi della fuggente individualità»[19].

[17] Per l'opera di Roberto Longhi, comprensiva di una serie di preziose annotazioni critiche, storiche e filologiche del curatore, cfr. *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, «Meridiani» Mondadori, 1973. Le pagine caravaggesche sono raccolte alle pp. 735-893. Naturalmente ragguardevole la *Prefazione* firmata dallo stesso Gianfranco Contini alle pp. IX-XX, corroborata dagli altri suoi *Contributi longhiani*, raccolti alle pp. XXXIX-LVII.

[18] G. Contini, *Contributi longhiani*, cit., p. XLIX.

[19] AM, p. 19.

Così, quasi con un'eco diretta, Longhi di lì a poco avrebbe soggiunto, dopo aver definito come «terribilmente naturale» quella che per Gadda era «la luce di tutti»: «Il dirompersi delle tenebre rivelava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto; donde la sua inesorabile naturalezza e la sua inevitabile varietà, la sua incapacità di "scelta". Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di degnità. E anche di questo concepimento, che direi fatalisticamente popolare, della vita, i precursori del Caravaggio avevan dato per più secoli prove tangibili, se anche non così coerenti come quelle ch'egli ora proponeva ed opponeva alle nuove circostanze»[20].

È questo il Longhi dei paragrafi conclusivi dei *Quesiti caravaggeschi*, cronologicamente contigui – ma posteriori – all'*Apologia manzoniana*, dal momento che il critico li pubblica in origine su due fascicoli di «Pinacotheca. Studi di Storia dell'Arte diretti da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi», la rivista che fa seguito a «Vita Artistica»[21]. I primi *Quesiti*, dedicati al *Registro dei tempi* (pp. 17-33) appaiono nel numero inaugurale (I, luglio-agosto 1928, pp. 17-33); i secondi nei nn. 5-6 del marzo-giugno 1929 (*I precedenti*, pp. 258-320). Prima preoccupazione di Longhi in questa chiave è per l'appunto quella di radicare Caravaggio nella tradizione lombarda, cui alle personalità centrali di «preparatori del naturalismo» quali Lotto, Moretto, Moroni e Savoldo dev'essere aggiunto anche il nome meno scontato del quattrocentesco bresciano Vincenzo Foppa. Ed è proprio sul Foppa che si manifesta una traccia palese di contatto diretto fra Longhi e Gadda.

Quello che sembra solo un dettaglio, infatti, non sfugge a Contini, quando rimarca che in Longhi, a dichiarare il paesaggio del Foppa nella Cappella Portinari di Sant'Eustorgio a Milano (1462-68) «fuori dalle cronologiche armonie prestabilite», è convocato proprio Manzoni. Già sulle colonne dei *Precedenti* di «Pinacotheca» nn. 5-6, infatti, Longhi aveva ribadito – in chiave caravaggesca – che lo spazio creato da Foppa non era solo quello organizzato matematicamente dalla prospettiva, ma

[20] R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 735-800. Qui p. 799.

[21] Un'antologia ampia e ben curata di queste due riviste è L. Gallo, *«Vita Artistica»/«Pinacotheca»* (1926-1932), prefazione di G.C. Sciolla, Poggio a Caiano - Foligno, CB Edizioni, 2010.

era piuttosto uno spazio «naturalizzato», «luminoso», dove il paesaggio si colloca «sullo stesso piano di verità delle figure», al punto che «se non fosse dipinto dal Foppa, parrebbe descritto dal Manzoni»[22]. È dunque evidente, fino dal preliminare dell'*Apologia manzoniana*, che il rapporto Gadda/Longhi si delinea secondo una meccanica profonda di reciproco interscambio, e di ascolto.

Non può sfuggire che, dopo l'acquisizione del Foppa al «sistema Caravaggio» di cui secondo Longhi a pieno titolo partecipano – in proiezione futura – anche Velázquez, Cézanne e gli Informali, Gadda annetterà l'autore bresciano al suo personale pantheon figurativo «lombardo». Spicca, fra le altre, l'inclusione del Foppa nella genealogia della «maccheronea», delineata in uno dei saggi più significativi fra quelli inclusi nella silloge *I viaggi la morte* (1958), intitolato *Fatto personale… o quasi* e ascrivibile al 1947, dunque al tempo incandescente della prima stesura del *Pasticciaccio*. Gadda scrive, in stile nominale: «Tenui sfumature, sottili vincoli o precipitati trapassi dalla satira alla maccheronea. Dalla malinconia alla maccheronea. In un senso ampio ed alto, resultano maccheronici dopo che lirici i grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale: il Fossano, il Foppa, il Moretto, l'allucinante violenza del Caravaggio: i Fiamminghi della descrizione, del catalogo: l'animismo folle d'un Bosch»[23]. E conclude, riannodando il discorso alle prime, profetiche intuizioni dell'*Apologia manzoniana*: «Maccheronea non è […] un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore *freatico* delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime».

Riconoscere una volta di più, in queste battute, l'eco profonda della scommessa vinta da Manzoni con la grande macchina narrativa e «italiana» dei *Promessi sposi* è una chiosa così conseguente da sembrare la conclusione migliore per questo *excursus* tra le pagine già molto consapevoli del tempo primissimo di Gadda.

[22] *Ibidem*, p. 223.
[23] VM, SGF I, pp. 498-499.

2. *I generi di Gadda*

Nessuno scrittore italiano meglio e più precocemente di Gadda ha definito in via preliminare (prima ancora – vale a dire – di aver riconosciuto sé stesso come Autore) un rapporto il più possibile «novecentesco» – problematico, aperto – con la questione dei generi letterari. Già nella fondamentale riflessione di poetica *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, apparsa sul n. 5, a. IV, maggio 1929, di «Solaria», alle pagine 31-43 (e poi trasferita nella raccolta di saggi *I viaggi la morte*[24], edita la prima volta da Garzanti nel '58), Gadda critica infatti ogni possibile rigidità tassonomica e tipologica che coinvolga le questioni tecnico-formali, pur senza fare cenno alla definizione presente nell'*Estetica* di Croce dei generi come «pseudoconcetti». In gioco, per lui, è semmai il problema di come la necessaria intertestualità strutturale possa potenziare anziché limitare l'impeto creatore dell'opera nel suo formarsi e manifestarsi.

Non c'è dubbio che, per definire, distinguere e infine proiettare i generi concepiti e agiti da Gadda nella prospettiva di una situazione letteraria molto ibrida, semplificata e fortemente condizionata dal mercato come quella attuale, occorra considerare insieme «il funzionamento dei mezzi espressivi, dei modi enunciativi» e la consistenza dei fondamenti tematici e semantici, messi costantemente alla prova della destinazione dialogica e sociale del fatto letterario. Allo stesso tempo, si deve constatare – proprio come aveva fatto Gadda nel '29 – che da una parte i generi «risultano da combinazioni temporaneamente stabili di questi fattori, ma che dall'altra le trasformazioni storiche nascono dalla trasferibilità se non di tutti, di quasi

[24] Giova ribadire che le sigle delle opere di C.E. Gadda citate in questo paragrafo rimandano ai seguenti volumi, dai quali provengono anche tutti gli altri riferimenti puntuali ai libri gaddiani: A, RR I: *Adalgisa*, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988; C, RR I: *La cognizione del dolore*, ivi; P, RR II, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi, ivi, 1989; VM, SGF I, *I viaggi la morte*, *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, ivi, 2008; I edizione 1991: in tale contesto, il saggio *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (rimaneggiato in vari punti, ma mai negli assunti riflessivi generali, rispetto alla prima edizione in «Solaria», nel maggio 1929) è alle pp. 475-488.

tutti i singoli fattori in combinazioni sempre diverse»[25]. Basta pensare al genere per natura misto, e oggi sempre più diffuso, premiato e venduto, dell'autofiction.

Nessun altro scrittore poteva comprendere con una consapevolezza pari a quella di Gadda la necessità di inscrivere e al contempo di trasferire (proprio come nella metafora e nel transfert) i generi consacrati dalla tradizione entro il sistema più ampio e performativo delle tecniche inventive e strutturanti del Novecento, secondo un principio di interazione produttiva – quando non di esibito conflitto – tra differenti piani ed elementi di volta in volta linguistici, retorici, topici e canonici. A sostenere e rafforzare tale rapporto interviene un principio di reciproca deformazione: ed è certo che un'istanza di *deformazione* coincide proprio con la modalità cardinale dell'intero pensiero oltre che del più intimo modo creativo di Gadda, là dove interagiscono e s'intrecciano secondo princìpi di geometria tutt'altro che euclidea *res* e *verba*, Scienza e Letteratura, Soggetto e Realtà. Nessun altro scrittore – conviene ribadirlo con molta decisione – avrebbe potuto riconoscere con altrettanto acume e con uguale precocità il peso dell'oscillazione chiamata a determinare l'originalità assoluta delle sue composizioni a venire: e si dice del movimento pendolare che consegna la scrittura di Gadda a un inesausto va-e-vieni non solo tra stabilità e instabilità, ma anche tra lucido intento conoscitivo (da identificare nello slogan pure primigenio «Tendo al mio fine») e pathos produttore di caos, interiore-inconscio non meno che storico-sociale.

Ma è tempo di dare la parola direttamente a Gadda, fin dalla premessa del saggio già chiamato in causa *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, quando definisce – in un lessico critico già inimitabile – la fase originaria della parola inventiva, creatrice: «La tecnica d'uno scrittore tallisce in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune adozione

[25] P. De Meijer, *La questione dei generi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi*, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 245-282. Qui p. 266. Il contributo è da tenere in considerazione per intero, soprattutto per la sua capacità di discutere dall'interno le diverse posizioni teoriche e pragmatiche relative ai generi letterari, nel dibattito letterario contemporaneo. Non meno rilevante ed efficace è la sintesi di F. Brioschi e C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, pp. 79-81.

del linguaggio vale a dire il consuntivo semantico (signiferatore) d'una storia-esperienza che sia stata raggiunta e consolidata: e se ne forma e si congegna per accettazione o per antitesi, per arricchimento o per denegazione di determinati modi espressivi». Ma la *parole*, l'invenzione individuale, scaturisce sempre dall'azione di *longue durée* (e dunque preesistente) di una *langue*: cioè della lingua collettiva che è stata prima forgiata e poi parlata/scritta da un'intera tradizione letteraria, a sua volta in parte derivata e in parte contaminata dall'enorme mole di parole pronunciate ogni giorno nel contesto sociale e comunicativo di una comunità. Gadda ribadisce infatti che «l'adozione del linguaggio è riferibile a un lavoro collettivo, storicamente capitalizzato in una massa idiomatica, storicamente consequenziato in uno sviluppo, o, più generalmente, in una deformazione; questa esperienza insomma travalica i confini della personalità e ci dà modo di pensare a una storia della poesia in senso collettivo»[26]. Che l'anno sia il 1929, che Gadda non abbia ancora pubblicato alcun libro e che il potere appartenga a un fascismo già tronfio e dittatoriale non sono dati meramente accessori, ma fatti storicamente significativi.

A dire di Gadda, esistono dei nuclei architettonici già plasmati, che coincidono con gli atomi costitutivi di un *pattern* linguistico ed espressivo cui lo scrittore è tenuto a riferirsi, «come il muratore accetta il già da altri concretato e formato e ben cotto mattone», per seguitare a dar forma al «suo» muro, vale a dire – uscendo di metafora – a quella sua opera per compiere la quale «egli può tritare il mattone offertogli e poi rimpastarlo e rifarlo a suo modo mattone». In altre parole, «l'artista può ricreare la materia delle tecniche (materia come pesantezza concreta di situazioni espressive già definite e accettate, epperò in senso platonico e forse un tantino bergsoniano) annichilandola e rifacendola per conto suo»[27].

Già per questo Gadda aurorale (dal punto di vista della consapevolezza letteraria, non da quello dell'età, perché i paragrafi del '29 provengono dall'inquietudine interdisciplinare di un ingegnere trentaseienne, autore fin lì di un'*Apologia manzoniana* e di una *Meditazione milanese*) le appartenenze e le regole di

[26] VM, cit., p. 475.
[27] *Ibidem*, p. 485.

genere, le tecniche, le forme fissate dalla tradizione espressiva cui uno scrittore appartiene non possono venir considerate valori o canoni da rispettare a priori, piuttosto sbarre d'appoggio per provvedere l'opera di quegli ancoraggi necessari a manifestare il proprio intento conoscitivo, gnoseologico, nel suo «continuo e arduo dibattito fra l'impulso coordinatore-espressore proprio e originale d'ogni singolo e la necessità di adoperare, per la comunicazione, un materiale espressivo già definito in termini, già concreto in figurazioni comuni»[28]. D'altra parte, a Gadda è chiaro che «nel fondo cupo» di ogni rappresentazione o attività estetica è «ritrovabile ancora quello stesso germine euristico che è la sintesi operatrice del reale».

Non solo in quanto rarissimo (per la tradizione italiana) conciliatore nella sua persona e nella sua opera delle due culture, quella scientifica e quella letteraria; non solo nella veste dell'inimitabile scrittore plurilingue e polifonico; non solo perché irrevocabilmente portato alle deformazioni del *pastiche* e della parodia, della satira e del racconto filosofico, del «giallo» e del punto di vista «animale» sulla realtà, Gadda fa programmaticamente di ogni sua opera un campo di tensioni stilistiche e conoscitive che escludono a un tempo bello scrivere e rispetto delle regole prestabilite, monolingua e coerenza caratteriale dei personaggi, a cominciare dagli Ego posti più o meno in primo piano. Dall'interno di un simile magma certo non si può chiedere a Gadda l'adesione istintiva e passiva a un genere letterario stabilito, tanto più perché il suo sistema di lavoro funziona per gittate eruttive preliminarmente decostruite – con l'eccezione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, articolato di getto nel biennio successivo alla Seconda guerra mondiale e caso a parte nel contesto dell'*opus* gaddiano, con la sua struttura di «giallo» topicamente bifocale, fra Ingravallo e Pestalozzi, Roma e il forese del Soratte e dei Castelli – da cui si distaccano poi frammenti o sinopie non di rado fluttuanti fra opere diverse.

Su un piano strutturale, l'eccezione principale a questa congerie macroformale sarebbe da riconoscere, almeno sul piano dell'organizzazione interna delle singole componenti, nel genere del racconto, dal momento che i diciannove pezzi

[28] *Ibidem*, p. 476.

che compongono la silloge ultima *Accoppiamenti giudiziosi* (Garzanti, 1963) non pongono problemi particolari di collocazione nel genere. Ciò tuttavia non significa che ognuna di queste componenti non accolga poi un principio di entropia disordinatrice e disorganizzatrice: si pensi solo al lungo arco di tempo (1924-1958) in cui sono stati scritti i singoli racconti o alla modalità compositiva *in progress* di un capolavoro come *L'incendio di via Keplero*, con quel «simultanare» d'inizio che unisce Filippo Tommaso Marinetti a Georges Perec e al suo romanzo cult *La vita, istruzioni per l'uso* (1978). Inoltre, resta viva anche negli *Accoppiamenti giudiziosi* la traccia di due romanzi, uno mancato (*La meccanica*), l'altro portato a compimento in quello stesso 1963, vale a dire *La cognizione del dolore*.

Non deve dunque sorprendere che, a proposito del rapporto di Gadda con i generi, Raffaella Rodondi si sia spinta fino a rimarcare – commentando proprio le procedure aggregative della silloge di racconti – «l'indifferenza di Gadda per qualsivoglia distinzione tecnica o di "genere"». Ma, più ancora di questa indifferenza (di cui occorre riconoscere la radice piuttosto assiologica che formale), conta la sua «massima libertà nel manovrare, ricucire, dislocare i grumi narrativi di un'opera che si vuole programmaticamente unitaria, al di là delle scansioni episodiche o contingenti dei singoli volumi». È parimenti vero, insiste la Rodondi, che, «se ogni "romanzo" risulta *de facto* e per intrinseca necessità incompiuto», anche i libri di Gadda degli anni Trenta sono accomunati da caratteristiche ibride, nella loro struttura miscellanea come «figura estrema della provvisorietà»[29]. E ci si riferisce alla *Madonna dei Filosofi*, 1931, con l'ottica capovolta di parti originalissime come *Teatro* e *Cinema*, luoghi d'arte di massa vissuti entrambi – per la prima volta – dal punto di vista di un Io spettatore; al *Castello di Udine*, 1934, composto di «scritti di guerra e di viaggio e due novelle, e qualche altra cosa»; e alle *Meraviglie d'Italia*, 1939, un baedeker modernissimo, con i suoi molteplici afflati e cartoni memoriali prima ancora che narrativi, chiamati a incoronare cronache e resoconti di viaggio e d'esperienza che dalla nativa Milano portano fino alla Buenos Aires vissuta direttamente negli anni Venti e di lì a una geologia

[29] R. Rodondi, *Note* a C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi*, in Id., RR II, Milano, Garzanti, 1989, pp. 1227-1291. Qui p. 1231.

letteraria fra il Gran Sasso e le Alpi Apuane molto innovativa e per certi aspetti geniale, a intenderla come dichiarazione di poetica: qualche decennio dopo sarebbe sorto – nel mondo della versificazione – un correlativo non meno originale per la sua capacità di fondare un rapporto genetico fra geologia e poesia in Andrea Zanzotto.

Naturalmente, non è lecito limitarsi a questo. Se, per definire la scrittura di Gadda, si deve parlare di aggregazione caotica e deformatrice, in contrasto con la presenza sotterranea di un principio ordinatore motivato da un irrinunciabile fondamento gnoseologico che passa attraverso Leibniz e la filosofia delle scienze; e se allo stile maccheronico di una macchina inventiva così consapevolmente espressionistica non cessa mai di aggregarsi l'energia oppositiva di una tensione lirica come poche struggente, certo non è sufficiente limitarsi al rilievo di un ibridismo genetico nella classificazione per generi delle singole opere gaddiane, descritte attraverso l'irriducibile varietà dei loro indici. Sussistono considerevoli problemi critici ancora aperti, questo sì: e ancora in larga misura da indagare per le loro conseguenze concrete sulle tradizioni a venire (non solo italiane, oltretutto).

Meglio prima che poi, occorrerà per esempio riflettere in modo sistematico sulla fisionomia compositiva di quel contenitore tanto caro a Gadda – forse perché tutt'altro che proporzionato ed euclideo – che sta fra il diario, il quaderno (o *cahier* magari *d'études*, se ci si riferisce all'abbozzo narrativamente aurorale ma importantissimo del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, prodotto nel 1924, al ritorno di Gadda dall'Argentina) e il giornale (vale a dire, il *journal* in accezione francese). Non ci sono dubbi, in proposito: equiparabile, in questa chiave, solo allo *Zibaldone* di Leopardi, è decisamente un capolavoro di autobiografia in presa diretta e di cognizione storica il *Giornale di guerra e di prigionia*, leggibile nella sua integrità – deprivata dei taccuini definitivamente perduti in guerra – solo a partire dal 1992, grazie all'edizione curata da Dante Isella per Garzanti[30].

[30] C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in SGF II, Milano, Garzanti, 1992, pp. 431-867, cui si devono aggiungere le note filologiche di D. Isella, *ibidem*, pp. 1101-1128.

Nondimeno, si dovrà giungere a una definizione criticamente attendibile dei «disegni milanesi» dell'*Adalgisa* (1944), un'altra struttura come poche aperta e «mista», non tanto per la natura diegetica delle singole parti, quanto piuttosto per l'indecidibilità del loro tendere o non tendere alla macrostruttura del romanzo; e per le loro difformi provenienze, destinazioni originarie, intonazioni che congiungono polarità estreme quali un lirismo per così dire puro e la più esposta satira antiborghese. E si dovrà definire la natura aforistica e tutt'altro che «morale» delle favole di Gadda, raccolte nel *Primo libro delle Favole* (1952), punteggiato di simili capolavori d'umor nero: «Muzio Scevola ebbe nervi speciali, che gli permisero di realizzare un suo speciale rum-steak». A quale genere ascriverlo e – soprattutto – entro quale possibile mappa o storia letteraria includerlo («codeste nugae ove non è Francia né Spagna, né coturno tragico né penziere eccelso di filosafo, sonsi accestite come le foglie pazze d'un cavolo d'attorno il grumolino…»)[31], sospeso lì con tutta la sua leggerezza epigrammatica sul crinale tragico della guerra, per poi incunearsi nello stesso, fervido e polemico dibattito attorno al neorealismo e al fantastico in cui venne coinvolto anche Calvino, autore proprio alla metà degli anni Cinquanta della trascrizione/capolavoro delle *Fiabe italiane*?

Non meno sorprendente, a scioglierlo in una prospettiva davvero ermeneutica, è poi l'intreccio programmaticamente caotico e furibondamente teso del libro di congedo, *Eros e Priapo (da furore a cenere)*, a stampa nel '67, un impasto densissimo (e assai attuale nelle sue premesse e proposizioni gnoseologiche) di invettiva a posteriori contro il fascismo, di saggio psico- e autoanalitico, di racconto postmoderno e di studio di psicologia delle masse. E infine: è proprio tanto aperto il finale di quel gioiello della nostra letteratura che è *La cognizione del dolore* o invece il vero finale del romanzo coincide con il distico d'explicit della poesia *Autunno*, composta nel '31 e pubblicata l'anno dopo su «Solaria»? Tre generi in uno, a innervare il contenitore del romanzo: quello narrativo vero e proprio (con la Brianza travestita da Sudamerica, il fascismo spacciato come un quasi innocuo istituto di vigilanza notturna,

[31] *Ibidem*, p. 65.

sullo sfondo del dramma tutto shakespeariano che si consuma tra Figlio e Madre); quello critico-saggistico di pura finzione, strutturato sul cliché del dialogo platonico, che Gadda pose sulla soglia d'inizio dell'edizione *princeps* del '63 (*L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*); e quello esplicitamente poetico (il testo versificato di *Autunno*, appunto), a suggellare una commistione radicale dei quattro generi «puri», il narrativo, il lirico, il saggistico e il drammaturgico. Un gliuòmmero all'apparenza inestricabile, non c'è che dire, il dna integralmente ibrido di una scrittura tanto impura quanto integralmente vitale…

> Tacite immagini e rimota dolcezza
> In ogni novo cuore, per chiari mattini.

3. *Tropi gaddiani*

Non da oggi è noto il rilievo dalle «direttrici metonimiche»[32] nella produzione romanzesca in generale e in quella gaddiana in particolare: non certo sulla base dell'ormai datatissimo assioma di Jakobson (secondo il quale la prosa letteraria in quanto tale è a dominante metonimica, mentre la poesia viene orientata, motivata e promossa dal lavoro della metafora), quanto piuttosto sulla base delle sensazioni del lettore, come sostiene per esempio Emilio Manzotti. Lo specialista di Gadda è infatti convinto che nella «compresenza di momenti diacronicamente distinti si manifesta una tendenza più generale della scrittura gaddiana alla *metonimia infinita*, a ciò che potremmo chiamare altrimenti il *caleidoscopio rappresentativo*: vale a dire una tendenza a rifrangere il tutto nella singola entità, ad avvolgerla di quella rete di associazioni, che in una concezione relazionale ne costituisce l'identità»[33]. Ed è interessante osservare da vicino come queste direttrici interagiscano nella creazione gaddiana,

[32] Questo paragrafo, scritto a quattro mani, deriva da un'idea originale di Paola Travaglini, a suo tempo e in altra forma confluita in P. Travaglini, *Una precipite diavoleria. Gadda tra metonimia e metafora*, Catania, Il Carrubo, 2013.

[33] E. Manzotti, *Descrizione per alternative e descrizione commentata. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana,* in «EJGS», 5/2007, www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda.

imprimendo al percorso della scrittura un insieme di svolte narrative frequenti e quasi spericolate.

Nel caso specifico di Gadda, la funzione dislocante, propria delle metonimie e delle sineddochi, si rafforza ed espande enormemente, assecondando il perpetuarsi, sulla pagina, dell'«aborrita realtà del pasticcio»[34]. Il frutto letterario dell'«immaginazione barocca»[35] di Gadda si manifesta infatti in una scrittura decentrata, iperbolicamente ramificata, nella quale l'esubero di dettagli sostituisce la coesione della trama, secondo quell'esposto proliferare di scatole cinesi che riprende da Manzoni la tecnica insistita e talora maniacale della digressione. La funzione metonimica viene enormemente potenziata per poter fiutare le tracce lasciate nel labirinto del mondo da personaggi, situazioni, oggetti che popolano lo spazio del racconto, imprimendovi percorsi accidentati, intricati, talmente confusi da tradire il terrore del dissolvimento. Come se al fondo della realtà permanesse la minaccia di un vuoto logico e di un'assenza mortale. L'*horror vacui* si esprime così nell'ansia dell'autore di rendere conto di ciò che l'intelletto percepisce e immagina attraverso l'accumulo di fittissimi particolari, quasi non fossero mai sufficienti le parole della lingua a centrare la mutevole presenza delle cose.

La critica più autorevole, d'altra parte, ha insistito molto su un Gadda narratore «metonimico»: oltre alle prime osservazioni addotte da Roscioni, significativa è stata soprattutto la sottolineatura da parte di Manzotti della tendenza metonimica, capace di determinare quell'«*aprospettivismo*»[36] che felicemente affligge Gadda, e il suo «sguardo "cognito", che riassume in sé tutti i possibili»[37]. Deriva, così, dal continuo disperdersi della narrazione nei rivoli del «parlare d'altro», quell'importanza della metonimia che finisce poi per ridare linfa all'assioma di Jakobson, infine estremizzandolo e quasi mutandolo di segno: Gadda – infatti – «procede sì per metonimia, come dovrebbe accadere nella prosa narrativa secondo Jakobson, ma in modo

[34] G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 92.
[35] R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 7.
[36] E. Manzotti, *Descrizione per alternative*, cit.
[37] E. Manzotti, *Carlo Emilio Gadda. Un profilo*, in Id. (a cura di), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, Lugano, Cenobio, 1993, p. 20.

oltranzista e inarrestabile»[38]. Questo per una sorta di sfiducia o piuttosto diffidenza verso «una «cosa in sé» quanto più evocata *in figura* tanto meno appropriabile – ovvero appropriabile solo nella *figura metonimica* che significhi la strutturale «differenza noumenica»[39]. Lo sguardo di Gadda, viziato dall'ossessione, è inetto a sacrificare a un principio d'unità la ricchezza delle proprie possibilità espressive: il suo «è un occhio tutto novecentesco, che ha perduto ogni verginità alla visione del "guazzabuglio umano"». Incapace com'è di immedesimazione, esso viene perennemente «distratto dai particolari su cui si fissa – […] – , che ne interrompono il percorso, modificando inevitabilmente la visione complessiva»[40].

Ecco intanto almeno un esempio concreto dell'oltranza deformante di questo «occhio affetto da sindrome metonimica»[41]. Basta pensare, in questa chiave, alla tensione esemplare dal secondo «disegno milanese» dell'*Adalgisa*, *Quando il Girolamo ha smesso…* È possibile anche rilevare, in questo disegno, alcuni dei tanti e significativi *tic* percettivi ed espressivi che spesso sfuggono all'autore (testimoni, peraltro, della sua natura ossessiva) e che proprio attraverso la metonimia si realizzano coniugando l'abbandono della centralità dell'oggetto e la deriva verso la marginalità:

> Questi Umbertoni del buon vecchio tempo, coevi di Cavallotti, sotto i gran baffi rotondi gli si era annidiato un vago sospetto di acquavite di Piemonte. Viceversa, l'umanità pronta e vividamente lombarda di qualche padrona di casa lasciava mescer loro in cucina, a opera finita, un qualche onesto bicchier di vino: magari accanto a un pane, a un bel piatto di minestra con le còtiche: di cui poi fuoriuscisse l'osso, non integralmente vedovo della su' ciccia, d'una costola bovina: d'un bue vero, di Casalpusterlengo, di Sannazaro, o di Valeggio. Era allora che si poteva riscontrare come qualmente quei baffi, adusi alle virtù del Piemonte, non fossero alieni tuttavia, nella magnanimità loro, dall'inumidirsi di più casalinghi guiderdoni[42].

[38] R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p. 85.

[39] G. Bonifacino, *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Bari, Palomar, 2002, p. 333.

[40] M. Lipparini, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994, p. 21.

[41] *Ibidem*, p. 34.

[42] *A*, *RR* I, p. 302.

Una sineddoche particolarizzante[43], nel caso specifico un'antonomasia, apre la descrizione degli operai della sfortunata ditta di pulizie dal rassicurante nome di «Confidenza»; ed è un commercio dai toni moderatamente confidenziali, in effetti, quello che viene descritto nel seguito del secondo disegno milanese: dove si spiega come la distanza tra due classi sociali venisse benignamente colmata dalle «insorgenze filantropiche e larghezza di antichi pareri»[44] scaturite dall'animo delle massaie per bene. Al Girolamo del titolo e ai suoi compagni viene affibbiato l'appellativo di «Umbertoni» in virtù di quei «gran baffi rotondi» che li identificano, in sineddoche. Si preannuncia così il valore simbolico che, in maniera più chiara nell'ultimo disegno, quella caratteristica fisica avrà addosso a Carlo, compianto marito di Adalgisa: un «sicuro indizio delle sue capacità amatorie»[45]. La breve storia della vita del ragionier Biandronni viene infatti condotta non direttamente dal personaggio, ma proprio dai suoi baffi:

> I suoi baffi, al loro tempo, avevano trionfato in Libia, terrore del deserto. Neri e guglielmini sotto il casco, sublimi in vetta al mehàra, perseguirono implacabili alcuni beduini dagli occhi cisposi; e li avevano fugati ogniqualvolta. […] Quei baffi avevano innamorato una mora, ma una mora vera, di Tobrùk: nonché un paio di morettone un po' più nostrane[46].

I baffi, «l'insegna metonimica»[47] della virilità, emblemi di una riuscita vita sentimentale[48], trionfano anche sul volto di Girolamo, che può, in effetti, vantare una vita lietamente condotta tra sentimenti e ardori sfociati in figli prima e in nipoti poi, sotto il sentore di salute morale e fisica che vi si annida:

[43] Gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1970, p. 157.

[44] A, RR I, p. 303.

[45] E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004, p. 173.

[46] A, RR I, pp. 514 ss.

[47] E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 209.

[48] E, dunque, riuscita *tout court*, poiché Gadda relega nella solitudine o nei matrimoni infausti e sterili il destino di chi non sapendo amare non sa neppure vivere: vedi, in proposito, sia i vari *alter ego* di Gadda (Ingravallo e Angeloni del *Pasticciaccio*, il Figlio della *Cognizione*, Luigi Pessina della *Meccanica*), sia Liliana Balducci del *Pasticciaccio* e Elsa Caviggioni.

Lo sguardo de' grigi e dolci occhi, velati d'una sorta di lacrima, e i gran baffi ambrati pioventi sulla rassegnata pace di settantadue, dicevano la pietà del rammemorare, e dell'accettare il destino. Sotto quei baffi un vago accenno al Piemonte, se non proprio a Emanuele Filiberto[49].

I baffi, dunque, piovono metonimicamente, sui settantadue anni di Gerolamo, e in sua vece (cioè in sineddoche) ne «accetta*no* il destino» e rimandano, pur vagamente, a origini piemontesi e a una somiglianza regale: indizi fumosi, che dissipano la figura nella nebulosa dei dettagli. E se i buoni operai, col loro vigore, si segnalano per i portentosi baffi, le signore meneghine trovano il loro feticcio in forma di sineddoche nei preziosi pendenti dalle loro orecchie:

Tuttodì recava notizia, il Corriere, di orecchini evulsi dai propri lobuli nelle vie solitarie, nell'ora che i veli della nebbia, impigliatisi ad alti scheletri di pioppi, ingarzavano il crepuscolo di Via Pelizza[50].

Intanto gli «orecchini evulsi», per parte loro, concentreranno per metonimia l'intero, solito trafiletto di tediosa cronaca nera locale sulle poverine rapinate per strada. E ancora, nella classica sineddoche della *parte per il tutto*, si condensa l'agognata scena della rapina nella fantasia delle «vecchie in brillanti»[51]:

«I mè brilànt» e la paura speranza di sentirseli un dì sradicar d'orecchio – con eventuale lacerazione del lobo – da una mano virilmente predatrice, sono una delle più ghiotte, segrete immaginative della gentildonna che risfòlgora in brillanti[52].

Dato poi che «i preziosi costituiscono davvero una delle più frequentate *métaphores obsédantes* dell'opera gaddiana»[53], si fa palese, tra l'altro, la filiazione tra le ingioiellate dame milanesi, che comicamente paventano e oscuramente desiderano l'aggressione di rapaci teppistelli, e la fortunata contessa Menegazzi del *Pasticciaccio*[54]: la quale, a forza di fantasticarsi vittima indifesa di un maschiaccio predatore, aveva agito sì che «la prefigurazione

[49] A, RR I, p. 316.
[50] A, RR I, p. 305.
[51] *Ibidem*.
[52] A, RR I, p. 304.
[53] E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 301.
[54] Cfr. *P*, *RR* II, pp. 30 ss.

d'o fattacce s'era dovuto evolvere a predisposizione storica». Loro, invece, perseguono a dipingersi il misfatto, per strada o sui treni, invidiose, «non soffrendo che la sevizie avesse potuto prediligere altra vecchia, altri brillanti, altri lòbuli»[55]: se le vittime, da «vecchie», rattrappiscono sineddochicamente a «brillanti» e «lòbuli», il rapinatore è addirittura cancellato dalla rappresentazione, attraverso una metonimia che lo riduce al gesto del quale la fantasia altrui lo vuole colpevole. Non ha un volto, né la sua immagine viene in alcun modo ricomposta: attraverso la metonimia, Gadda fa sì che l'integrità sia «infinitamente elata»[56].

Finalmente, le signore ritrovano la pace domestica «dopo la paura vespertina del rincasare all'incontro del lòkk»[57], dove il classico *effetto per la causa* contrae metonimicamente l'ora del crepuscolo al sentimento inquieto che le sue incipienti ombre producono. Al sicuro nel proprio regno, le massaie milanesi trovano la deferente presenza degli uomini di fatica a prestar loro ascolto:

> Verso sera, a opera finita, a cótica deglutita, i Baruffaldi-Braghenti non ricusavano di porgere orecchio, gratis, e con un cespuglio di peli rotondi fuor dall'orecchio stesso, alla rincasante matrona. Una perfetta identità di punti di vista (etico-sociali) si stabiliva allora tra il cervello della condiscendenza illuminante e quello finalmente illuminato del lucidatore dei parquets. […] Idee e idee, pareri e pareri, si trasfondevano dal castoro alla casacca, raggiungendo in civica simbiosi una edificante cognazione d'affetti[58].

Nel giro di poche righe, sineddochi e metonimie si intrecciano fittamente, in un circuito incalzante di deviazioni percettive. Persino il computo delle ore è scandito, per metonimia, «a opera finita» e «a cótica deglutita»: se la prima rudimentale quantificazione del tempo è propria della lingua d'uso, la seconda di nuovo svia, con il dettaglio sineddochico-metonimico del boccone mandato giù, lo scandirsi del tempo nella pacifica prassi delle famiglie milanesi. Subito dopo, la sineddoche, in sé quasi catacretica, del «porgere orecchio», si vivifica grazie al particolare realistico del «cespuglio di peli

[55] A, RR I, pp. 304 ss.
[56] G. Bonifacino, *Il groviglio delle parvenze*, cit., p. 333.
[57] A, RR I, p. 304.
[58] *Ibidem*.

rotondi», restituendo così potere significante alle sequenze più logore di parole grazie a una robusta *vis* grottesca[59].

La sineddoche successiva, che isola i cervelli delle due parti in causa, si complica attaccandosi sintatticamente all'altra, che definisce la dama come «condiscendenza illuminante» (e in questo caso si potrebbe parlare di metonimia, più che di sineddoche, intendendo cioè la condiscendenza come *causa* più che come *parte* della dama) e il buon ascoltatore come «lucidatore dei parquets»: si realizza insomma quella tendenza, tipica in Gadda, per cui «invece di nominare i personaggi come persone già individuate, egli rievoca i particolari e gli oggetti a cui si legano, oppure le circostanze che li legano alla vicenda; poiché al di là di essi il personaggio non ha una propria consistenza»[60]. E così, procedendo sulla linea della *perdita dell'oggetto*, e del rinvenimento delle sue tracce (cioè delle sue relazioni con l'altro) lungo le traiettorie dei tropi, si instaura la metonimia del tipo *contenente per contenuto* che fa della milanese per bene un «castoro»[61] e dell'umile lavoratore una «casacca»: nel fitto intersecarsi di parole che significano altre e che alludono alla consistenza perpetuamente indimostrata degli oggetti narrativi, Gadda va costruendo dunque quel sistema di relazioni a più livelli nel quale si involve la struttura del mondo narrato. Non deve dunque sorprendere, a questo punto, che nella sua scrittura metafora e similitudine finiscano per convivere, talvolta marciando di conserva; in qualche altro caso schierandosi invece al servizio di soluzioni e necessità rappresentative contrapposte.

«È ovvio che chi fa metafore, letteralmente parlando *mente* – e tutti lo sanno»[62]: ma il lettore, che si immette nello spazio torbido e labirintico delle pagine gaddiane, rischia di non saperlo più. O meglio: rischia di non chiedersi più,

[59] Si verifica così quanto fa notare Carla Benedetti, a proposito delle metafore, nel suo importante saggio sul *Pasticciaccio*: «Si incontrano spesso anche metafore d'uso comune, che Gadda […] sviluppa dando consistenza all'immagine (la quale, nella sua riconquistata concretezza, produce un effetto di comicità)» (*Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS, 1987, p. 39).

[60] *Ibidem*, pp. 32 ss.

[61] Metonimia innestata su una sineddoche, peraltro: quella che riduce la «pelliccia di castoro» al solo castoro.

[62] U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997, p. 144.

di fronte all'invadenza dei tropi, dove finisca la presenza trasparente del termine letterale e inizi il buco immaginativo segnato dalla metafora. Irretito dalla ridondanza del lessico, dal gioco di specchi deformanti, dalla continua deriva verso un parlare d'altro senza ritorno, chi legge per esempio l'*Adalgisa* impara a muoversi entro un cosmo di oggetti sfuocati, di sagome sfilacciate, in un continuo alludere a qualcosa che sfugge alle certezze di una supposta dicibilità. La diffidenza verso la parola piana, univoca, disambiguante, determina non solo la ben nota preferenza per la scrittura mescidata, ma un fiorire inquieto di figure, che circondano l'oggetto a cui esse si riferiscono finendo, paradossalmente, col coprirlo.

La parola di Gadda, che dichiara la sua intenzione di giungere alla verità dei fatti ben oltre la coltre delle apparenze («lo sgomento [...] del mio conoscere»[63]), tende a smentire clamorosamente quell'oltranza conoscitiva: all'oggetto Gadda sembra non giungere (o non giungervi mai per la via più breve), ma piuttosto girarvi attorno; tentare di seguirne le tracce, perdendosi nell'enfasi della ricerca; dubitare, infine, della consistenza delle cose, cedendo al sospetto del nulla e della sua incomunicabilità[64]. La parola, insomma, cresce su sé stessa, si parla addosso: quella che Gadda stesso definiva «la tumescenza barocca»[65] è l'incombenza verbale di chi, nella perpetua invettiva *contro* le cose, s'impantana nel dubbio nichilista. La perseveranza della verbalizzazione ottunde i contorni dell'oggetto rendendolo preda del furore della parola: fino a lasciare intravedere un fondo vuoto. Di questa tensione tra disperata fede nella significazione della parola e sentore ostinato dell'assenza, la metafora è il campo di battaglia. All'inconsistenza del dato Gadda reagisce con la ferocia del segno.

Verso lo stesso fine, ma a un livello differente nella scala che conduce alla rinnovata capacità di significare, allontanandosi dal fantasma del dato cosale, si situa la similitudine: procedimento di straordinaria frequenza in Gadda. Al rapporto che

[63] VM, SGF I, p. 461.

[64] «In termini di architettura letteraria, la descrizione gaddiana è una facciata consistente in un linguaggio esplosivo, esasperato: una complicata decorazione che ammanta un'interiorità chiusa, incapace di discorso o di comunicazione diretta» (R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 17).

[65] VM, SGF I, p. 495.

intercorre tra le due figure e al concorso che le associa nel processo creativo gaddiano (al di là della vicinanza ora rifiutata, ora rivendicata dalla trattatistica in materia), si dovrebbe dedicare un'intera (e il più possibile sistematica) monografia. Qui se ne può dare soltanto un accenno.

Per esempio, si può riflettere su quanto l'opinione di don Ciccio Ingravallo coincida con quella di Gadda in un passo molto citato del *Pasticciaccio*: «Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo»[66]. Scaturisce da questa pagina capitale un'idea del mondo come «pasticcio» e del barocco «come qualità intrinseca alla realtà esterna», che «esiste nelle cose, permea di sé storia e natura»[67]: derivante da ciò, «l'ossessione per i grovigli; la propensione a un'estravagante mistione verbale e a uno stile intricato, il desiderio di deformare e pervertire; un'intelligenza filosofica tesa a scovare corrispondenze inusitate; la fascinazione per le strutture labirintiche, per la frammentazione, per quanto è imprevedibile e oscuramente perturbante»[68]. Ne nasce quello che Roscioni ha definito un «esasperato metaforismo»[69]. La particolare attenzione, cioè, con cui Gadda ricorre all'inesausta prolificità del meccanismo analogico, la cui legge basilare sfugge da sempre alla nettezza delle definizioni. Infatti lo scatto intuitivo, rimasto tutto sommato misterioso, che sta alla base della metafora, sarebbe da cercare forse prima in sede psichica che retorica o semiologica: Henry, non a caso, ha definito la metafora – e in generale le «figure di contiguità» – come «meccanismo fondamentale dell'intelletto umano»[70].

E se l'analogia, svolta obbligata per passare dalla parola *normale* («*kyrion*», direbbe Aristotele)[71] alla parola metaforica,

[66] P, RR II, p. 16.
[67] R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 11.
[68] *Ibidem*.
[69] G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 3.
[70] A. Henry, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 58.
[71] *Poetica*, 1457b, I.

è innanzitutto una strategia del pensiero e dell'immaginazione, la ricchezza metaforica delle pagine gaddiane ci parla di una spiccata capacità di intessere relazioni tra le cose, a monte del risultato retorico. Fondere ciò che è distante diventa, per Gadda, il mezzo per rifondare perpetuamente la realtà vista (o, piuttosto, investigata), nel mondo parallelo della scrittura. Ed è anche la mera ragione per cui non si può parlare di un Gadda realista: laddove la mimesi della realtà risulta, di fatto, inconcepibile[72], mentre una visione parziale e prospettica tenta di seguire la pienezza senza soluzioni di continuità della materia, procedendo «per approssimazioni e aggiustamenti, continui allargamenti e necessarie integrazioni dei riferimenti»[73]. La metafora, semplicemente, verbalizza questo procedere per contiguità, e per successive assimilazioni della massa verbale causate dalla percezione imperfetta. E dunque, infine, la metafora integra la metonimia, prolungandone gli effetti di una visualizzazione «laterale» della cosa, dettata dalla «esigenza di scrivere rinviando ad altro»[74].

Eppure, quel mirabile processo di condensazione, quella «capacità del linguaggio di fecondare in una medesima immagine due campi di significato diversi»[75], determinante al fine di costruire la rete dei fatti, può recedere dal suo stesso progredire: scegliere (ma audacemente, quasi per un'ennesima sfida al criterio dell'analogia) di tornare indietro. Può avvenire, in sostanza, data per certa la «baroccaggine»[76] della realtà (o dell'immaginazione che tenta di descrivere quella realtà), che la metafora, da sola, non basti più: che l'equivalenza, cioè, risulti impossibile, per via della distanza tra termine proprio e termine figurato. La costruzione del senso non può più, a questo punto, passare attraverso il meccanismo identificativo della metafora, nel momento in cui la volontà straniante e decostruttiva comporta

[72] «Per capire il barocco di Gadda occorre tener presente il presupposto, cui l'autore stesso ha dato formulazione, di un universo costituzionalmente barocco, rifiutando nel contempo ogni approccio teso a veder realizzata nei testi la mera riproduzione mimetica di quell'universo» (R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 27).

[73] C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, ETS, 2008, p. 69.

[74] C. Benedetti, *Una trappola di parole*, cit., p. 38.

[75] A. Bertoni, *La poesia. Come si legge e come si scrive*, Bologna, Il Mulino, 2006, p. 62.

[76] *C*, *RR* I, p. 760.

un allontanamento ulteriore della parola dal dato. Se similitudine e metafora concorrono entrambe alla significazione potenziata della scrittura, è chiaro però che l'apporto di ciascuna al riposizionamento del dato nella trama verbale avviene su distanze diverse, con spostamento del limite analogico.

In breve, se la metafora rifonda il senso della parola, privando l'oggetto della sua stessa evidenza, e arricchendone il contenuto, la similitudine lo trascina al di fuori di sé stesso, allontanandolo decisamente dal dato attraverso la moltiplicazione analogica del suo apparire. Per dirla con Aristotele, insomma, «le similitudini sono metafore che hanno bisogno di una spiegazione»[77]. Questo non toglie, tuttavia, che l'interazione tra le due figure è tale, in Gadda, da accomunarle entrambe nei medesimi circuiti tematici. Ciò perché Gadda, appunto, non si allontana mai (o pretenderebbe di non allontanarsi) dal campo analogico: nel senso che gli è propria una «tendenza ad abbandonarsi liberamente, a non perdere nemmeno una delle associazioni che collegano in modo analogico, ma nella concezione dell'Autore anche logico, ogni entità ad ogni altra entità»[78]. Il fatto che talvolta però la contiguità assuma un'autonomia tale da sottrarla al trattamento analogico, è caso frequentemente testimoniato proprio dal fiorire delle similitudini. Quindi, pur insistendo l'alveo tracciato di un motivo metaforico individuato, esso talvolta finisce per essere o scavalcato o reso straniante perché spinto ad accogliere un oggetto troppo distante. Il fatto è che la similitudine, coi suoi «come», e in generale con quegli accorgimenti grammaticali che esplicitano il legame d'analogia, facilita la decifrazione dell'analogia stessa, scomponendone le parti sì da porle sotto gli occhi del lettore.

In sostanza, proprio di contro alla sua apparente semplicità (se paragonata alla «enigmaticità» della metafora), la similitudine può concedersi un gettito di audacia maggiore. E Gadda intesse reti molto estese di analogie proprio ricorrendo alla similitudine, la quale non solo sostiene buona parte di quel peso analogico che da sola la metafora non potrebbe addossarsi, ma col frapporsi del modalizzatore (il «come», e non solo) produce uno straniamento dell'oggetto potenziato dalla non-identificazione. Dove

[77] *Poetica*, 1407a.

[78] E. Manzotti, *«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, vol. IV 2, Torino, Einaudi, 1996, p. 303.

cioè Gadda cessa di dirci che una cosa «è» un'altra, affermando invece che essa «è come» un'altra, aumenta la distanza, cioè lo spaesamento, portando nuovamente la lingua a ritorcersi su sé stessa e a coprire l'oggetto con la sua ipertrofia.

Si legga, per esempio, la scena in cui Gadda, in veste eccezionale di personaggio-narratore, descrive la *performance* canora di una giovanissima Adalgisa, che si esibisce a teatro come «una Violetta e una Gilda di quinto ordine»[79], facendosi notare più per i volumi della sua *silhouette* che per le vette della propria ugola:

> Più di me, che poco intendevo dei trilli, dei barbagli, delle volate, […] eran loro che s'estasiavano con l'«Ah, se ciò è ver, fuggitemi! – pura amistade io v'offro» scodinzolante infine nello sgranarsi di un delizioso picchiettato: tutto trilli, gorgheggi, come strascico e fuga di creatura singhiozzevole e ricolma che s'involi a passettini rapidi rapidi, sgomenti e pure concitati e capricciosi, dispettosi, con quegli stivaletti! reggendo le gonne, Dio, Dio, da far impazzire la terza regione platonica dell'inseguitore… degli astanti…[80]

La voce di Adalgisa si rifrange nella figura larvatamente canina suggerita dal participio «scodinzolante», poi nell'infinito sostantivato «sgranarsi», a suggerire il vezzoso susseguirsi delle note. Ma a rafforzare lo slancio metaforico di queste figure, interviene, più estesa e anche più coraggiosa, la lunga similitudine successiva: la voce della ragazza viene paragonata allo «strascico e fuga» di una languida figuretta umana, trasfusa nella levità di un uccellino, che si muove a balzelli civettuoli. Ma, a conclusione della figura, il cerchio si richiude su Adalgisa: prima la sua voce viene paragonata alla «creatura singhiozzevole» in fuga, poi questa stessa immagine si rivela, ritorna a essere Adalgisa, coi suoi stivaletti e il suo ancheggiare che tolgono la ragione agli inseguitori: i quali, da immaginari cacciatori dell'alata voce-fanciulla, tornano, infine, spettatori. Insomma, la trasfusione tra quanto è proprio e quanto è figurato si disperde nel complesso intreccio di una similitudine sapientemente costruita, che innesca un meccanismo non più solo analogico ma sovrappositivo: la voce si tramuta in donna per rivelarsi infine colei che quella voce possiede, in un poliedro figurale che non distingue più metaforizzante da metaforizzato.

[79] *A*, *RR* I, p. 529.
[80] *A*, *RR* I, p. 530.

Il secondo termine di paragone non solo invade il campo del termine proprio, ne viola la certezza, finisce per modificarne il contenuto quasi con la stessa forza generativa della metafora, ma poi disperde questa rifondazione nel gorgo della lingua.

Deformazione, dunque, è ciò che metafore e similitudini realizzano, rendendo ai fenomeni visibili parte di quel flusso vitale che le anima, e che la fissità della parola parlata e scritta tradisce, rendendone solo l'opaca epigrafe. A Gadda non interessa, almeno nelle intenzioni, allontanarsi dalla «esaltante buccia delle cose»[81]. Che poi questa ricerca finisca per «infrange*re* e movimenta*re* nel caleidoscopio dell'espressività» l'oggetto stesso del narrare, ribadisce che la volontà motrice della scrittura non è mai mistificatoria, o comunque votata a un sovvertimento dei rapporti di somiglianza tra gli oggetti. Anzi, in Gadda saggista e narratore, è sempre l'urgenza chiarificatrice a provocare lo smarrimento nei meandri della pretesa indagine, e la spasmodica ricerca di un filo logico nelle vicende a produrre la perdita di un centro. Il suo intento primario di aderire alla realtà (con tutta la problematicità che tale lemma/concetto porta in sé) lo induce a servirsi della metafora come se da essa potesse scaturire l'evidenza, il legame fidato tra le cose; salvo poi recedere, con inesausto moto oscillante, dal proposito affermativo della metafora ricorrendo allo statuto ipotetico della similitudine.

4. *Gadda informale*

Più o meno all'altezza del fatidico '68[82], un critico americano di provenienza ma non di vocazione accademica, Norman N. Holland, proponeva una nuova periodizzazione dell'arte del Novecento. A suo dire, dopo essere passata dalla «rappresentatività» del primo quarto di secolo all'«autonomia» astratta e autosufficiente del secondo, la sfera artistica sarebbe arrivata a mettere ontologicamente e soprattutto cognitivamente in gioco il rapporto fondativo fra condizione eteronomo-mondana e spe-

[81] G. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 20.

[82] Cfr. N.N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria* (1968), Bologna, Il Mulino, 1986.

cificità tecnica. E traccia prima di questo processo inarrestabile e globale sarebbe stata la sperimentazione di inusitate relazioni interattive (sotto il segno di una «precarietà» pure radicalmente nuova) con i propri destinatari. Per conseguenza diretta, a ciò sarebbe conseguita una «durata» a sua volta estranea alle consuetudini di qualsivoglia dialettica storica e formale.

Entro un contesto simile, l'intenzione stessa dell'opera avrebbe dato vita a un meccanismo in sé espressivo, conforme a un principio di *Einfühlung*, vale a dire d'*immedesimazione* e d'*empatia*, caso mai ci si riconosca ancora nelle categorie del vecchio Worringer[83]. E a decadere subito, per contro, sarebbe un'idea di forma come «consistenza, tessitura» di retorica e di genere, sottratta all'esistere contingente di una fruizione invece declinata sempre in un tempo presente suo proprio, decodificata da una coscienza e da una psicologia tutte specifiche, nonché consegnata all'alveo di una tradizione costellata di modelli omologhi se non del tutto omogenei. Tale evoluzione abbraccia una serie molteplice di movimenti, codici e fenomeni artistici, le cui rispettive identità, funzioni, specificità votate più o meno a un «mercato» rifiutano orizzonti troppo compatti di attesa e di lettura: a maggior ragione per noi che, dalla specola di un primo ventennio di nuovo secolo-millennio già archiviato, ci sentiamo già ben oltre la stagione del Postmoderno che preconizzava Holland, immersi semmai in uno straniamento Post-umano, che ha preso di questi tempi l'abito tremendo di una nuova pestilenza di diffusione universale.

Certo, a pensarci bene, trovano ancora un senso ben perspicuo le battute memorabili che un filosofo acuto come Maurice Merleau-Ponty ha dedicato a un Cézanne osservato con occhi concentrati sulla ricerca di quella verità che scaturisce soltanto dal precario comparire degli oggetti e dei fenomeni nel mondo. Cézanne, di sicuro, non voleva dipingere come un «bruto», bensì riportare a contatto con la natura (e con la sua comprensione) che ne ha provocato statuti e liceità l'impegno scientifico, l'ecologia dei corpi, delle menti e dei comportamenti, le tecniche, le tradizioni, le prospettive… Solo per inciso, si dovrà osservare che nel 1956 Antonio Delfini, uno scrittore

[83] Cfr. W. Worringer, *Astrazione e empatia. Un contributo alla psicologia dello stile* (1907), Torino, Einaudi, 2008.

provinciale per autodefinizione ma di grande respiro europeo (per il legame in diretta, per esempio, con il surrealismo francese), definiva cézanniana – perché ispirata dal quadro *Madame Cézanne dans un fauteuil rouge*, 1877 – la prima riga del primo racconto del suo capolavoro *Il ricordo della Basca* (Firenze, Parenti, 1938), *La modista*, nell'introdurre la seconda edizione presso il pisano Nistri-Lischi. E aggiungeva che a lungo aveva rimuginato l'intenzione di riportare per iscritto tutta la «grandiosa atmosfera» che promanava dal capolavoro di Cézanne: «La signora Elvira aveva passato la sessantina. Seduta su di una poltrona morbida a fiorami, dai comodi braccioli, reclinava la testa. Pareva dovesse perdersi laddove le era facile andare ma doloroso tornare. Quante volte, la notte, negli anni giovanili non si era seduta, esausta, in quella poltrona?»[84].

Spostato così l'asse del discorso sul versante letterario italiano, occorre precisare che – a definire un Informale scritto anziché figurativo – si deve subito chiamare in causa la dominante stilistico-lessicale della tradizione *espressionista*; mentre, per quanto concerne l'aspetto figurale ed ecfrastico dell'*imagery* e dei tòpoi diegetici il riscontro più immediato deve varcare la linea *surrealista* o *iperrealista*, comunque contraddistinta da un deciso antimimetismo. Manifestazioni specifiche di questa tradizione anarchica rispetto al *mainstream* canonico sono la satira, la sovrapposizione quando non la fusione di livelli e accenti comunicativi, la «maccheronèa» di generi e stili.

Basta ancora tener bene a mente le battute dedicate da Contini alla lingua di Gadda dalla soglia introduttiva della prima edizione della *Cognizione del dolore* (1963), quando il critico-sodale afferma: «Il solo bene di Gadda è il presente, l'esaltante buccia delle cose, che egli perciò infrange e movimenta nel caleidoscopio dell'espressività, convocando ecletticamente i materiali utili da ogni zona dell'orizzonte: non tono, ma colore»[85]. E affiancarle a un'altra prospettiva critica, solo in apparenza giustapposta eppure quasi coeva (risalendo al 1960-61), attraverso la quale Giacomo Debenedetti introduceva la contraddizione tra l'immediatezza dell'attimo da esprimere e la

[84] A. Delfini, *I racconti*, Milano, Garzanti, 1963, p. 97

[85] G. Contini, *Saggio introduttivo*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 5-28. Qui p. 12.

sua concatenazione linguistica, in una parola «tra l'omogeneo e il discontinuo», l'epifania di matrice lirica e la durata dell'istanza narrativa, che – in quanto tale – «è un'arte dell'eterogeneo, cioè di momenti e situazioni diverse, che però tesse un continuo, l'apparenza o l'illusione di un continuo».

Non è chi non si avveda che il riferimento obbligato a Proust e a Joyce dev'essere esteso anche a Gadda, erede diretto con l'intero suo *opus* dei due maestri del modernismo occidentale. Argomentava infatti Debenedetti che quella fondativa «contraddizione sarà variamente risolta da Proust col recupero del tempo perduto attraverso le reviviscenze della memoria involontaria, da Joyce con la registrazione apparentemente diretta e immediata del flusso di coscienza nel monologo interiore, dal surrealismo con la scrittura automatica». Ma il telos vero di tale fruttuosa e dinamica antitesi sarà ancor meglio riconoscibile nell'evolversi delle arti figurative, poiché è destinato a condurre «alla distruzione del figurativo: all'*action painting*, cioè al pennello che agisce manovrato direttamente dalla scarica di vita in atto (il *dripping* di Pollock) [e] in ultima istanza anche all'informale»[86].

Va da sé che, per uscire da ogni rischio di generalizzazione, occorrerà riconoscere una disseminazione, un manifestarsi e un proliferare di elementi «informali» tanto nel «realismo magico» di un Bontempelli, nell'espressionismo storico e fisiologico di un Malaparte, nei mitologemi antropologici di un Pavese e di una Morante, nell'iperrealismo esistenziale di matrice toscana fra Bilenchi, Pratolini e Cassola, nelle favole cosmicomiche di Calvino; così come in poesia bisognerà indagare in tale prospettiva sul comune nucleo teorico prima ancora che operativo, sotto l'egida unificante di Luciano Anceschi, che distingue i *Lirici nuovi* (1943) dell'Ermetismo, i sei poeti della *Linea lombarda* (1952) e i cinque *Novissimi* (1961 e 1965) della neoavanguardia, senza dimenticare – per fermarsi al cuore canonico del secondo Novecento – le trasformazioni intercorse nelle scritture più tarde di Montale e di Zanzotto. Sullo sfondo, le «lingue» miste e interdiscorsive della Rosselli, il fenomeno performativo di un'oralità che in poesia viene sostituendosi con diffusione sempre maggiore alla simbiosi di lettura e scrittura o l'iconismo

[86] G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 76.

non di rado deformante del segno/lettera studiato mirabilmente da Giovanni Pozzi, nella *Parola dipinta*[87].

Per tornare a Gadda, conviene intanto riannodare i fili della sua inesausta pulsione informale imboccando quel «versante caotico di vischiosa tenebra» sul quale si distende il suo lavoro di saggista. E si dovrà muovere allora da una singolare coincidenza editoriale. Sul n. 2, anno I, marzo 1950, di «Letteratura – Arte contemporanea» escono le pagine dedicate da Gadda a *Una mostra di Ensor* (poi confluite dentro *I viaggi la morte*)[88]; mentre sul n. 9 del «Paragone» diretto da Longhi, settembre 1950, in occasione della Biennale di Venezia, a firma di Francesco Arcangeli compare il contributo *Ensor, pittore perplesso*, accolto poi nella silloge *Dal Romanticismo all'Informale*[89]. In quello stesso 1950, d'altronde, Roberto Longhi – proprio sul numero inaugurale di «Paragone» – aveva una volta di più contraddetto Croce, parlando della critica d'arte come attività letteraria e avviando così un sostanziale ripensamento della relazione fra letteratura e arti visive.

E infatti – al di là di esiti interpretativi tutt'altro che collimanti, a conferma dell'assoluta indipendenza del Gadda interprete figurativo – Gadda e Arcangeli prendono le mosse proprio dalla densità figurale della scrittura di Ensor, il pittore e incisore belga morto quasi novantenne nel '49. Maestro ormai consacrato dell'espressionismo, egli aveva composto fin dall'età giovanile delle prose «nervose», «deformatrici», caricaturali e gremite di «caustiche delizie» in quanto espresse in uno stile dissonante e pieno di trovate, *Trois semaines à l'Académie*, tanto da suggerire a entrambi gli interpreti il nome del Rimbaud più accanito e sulfureo, vale a dire l'estroso «vocabolarista» che ha uno dei suoi esiti più naturali in Henri Michaux, lo scrittore aperto al dialogo fra tardo surrealismo e psichedelia.

A rileggerle oggi, le osservazioni che Gadda dedica a Ensor nello stesso 1950 del trasferimento da Firenze a Roma, dall'interno di un cantiere compositivo che contempla ormai una prima stesura del *Pasticciaccio*, colpiscono soprattutto

[87] Cfr: G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

[88] Cfr. VM, SGF I, pp. 587-594.

[89] Cfr. in proposito entrambe le edizioni di F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'informale*, Torino, Einaudi, 1977; e Id., *Dal Romanticismo all'Informale. Lezioni 1970-1973*, Bologna, Il Mulino, 2020.

per la loro adesione a un principio di equivalenza verbale fra riflessione critico-espositiva, impressione visiva e sequenza di battute dovute a Ensor medesimo. Il risultato, in tutto e per tutto gaddiano, è un cangiante «discorso sciolto» che fonde insieme l'invocazione «materna» del «mare miracoloso di Ostenda» (su cui peraltro si apre anche il contributo di Arcangeli), l'«indescrivibile bazar di conchiglie, di piante, di ricci e di stelle e di ippocampi secchi dei mari lontani», il «lungo guardare dell'artista», fatto di «penetrazione eroica» dentro quel cosmo entro cui «la gente non suol discernere che il disordine, il caos, o addirittura l'errore». E il vedere dev'essere allora innanzi tutto un sentire, il compimento di uno «slancio» che sfocia in «ricerca multidirezionale» e in «salutifera mania».

Il percorso intrapreso da Arcangeli, com'è naturale, si fonda su ragioni più storiche (che lo portano a delineare in periodi ben scanditi la lunga vicenda compositiva di Ensor) e più tecniche, che lo portano a prediligere il pittore rispetto all'incisore cui Gadda sta dedicando la propria attenzione partecipe, grazie soprattutto a quel «senso della materia che si esprimeva nel gioco bituminoso della spatola». E così, se Gadda insiste sul merito delle incisioni di Ensor, per la serie di «visioni multiformi» che rifiutano l'«unità immobile» di uno stile fissato una volta per tutte, ecco che Arcangeli preferisce porre l'accento sulla vocazione esistenzialista *ante litteram* di «un pittore così letterario come Ensor», al di là anche di quelle «incertezze», «irresoluzioni», «pesantezze» che sono causate dal «suo giovanile naturalismo, tutto rappreso, conviscerato, per nulla arioso» cui tuttavia non difetta di certo l'«impegno morale».

In effetti, poi, è toccato ancora a Gadda di parlare del pittore fiammingo come dell'anticipatore «di movimenti che verranno poi, dall'espressionismo al surrealismo», poiché stile – in lui – coincide con un «intercambio tematico» che fluisce e rifluisce proprio come fa «la marea oceanica ad Ostenda». A miglior titolo se calata in un soggetto macabro (tanto per tornare in qualche modo a Caravaggio), la forma perderà compattezza e continuità, per incarnare – in sintonia e sincronia con le visioni di un Gottfried Benn – «quel disfacimento medesimo di che patirà, disseccato, il cadavere». E non sorprenderà che, per definire l'espressionista inveterato, che tiene come spunto

«naturalistico» il «carnevale reale dell'umanità», con tutte le inquietudini, le angosce, i desideri che «ribollono incomposti nel pentolone dell'anima» e col suo «garbuglio» inestricato di «espressioni», a Gadda rimanga una metafora metrica: «ad ogni epica il suo esametro: qui l'esametro del tratto, rompendosi, cancellandosi in bianche cesure, accompagna la dislocazione delle ossa»[90].

Proseguendo sulla medesima falsariga, qualche anno più tardi, nel 1959 (dunque due anni dopo l'uscita in volume di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*), in un articolo dal titolo di sapore satirico-leopardiano, *La battaglia dei topi e delle rane*[91], Gadda avrebbe chiamato direttamente in causa il dialetto quale vettore raffigurativo dell'«anima: la nostra anima», grazie alle sue doti combinate di «vivezza» e di «felicità». Solo tra parentesi, si dovrà aggiungere che, a proposito della tavolozza di De Kooning («dolceagra, a rossi, gialli, azzurri intensi, e quasi memore di Ensor»), Arcangeli aveva parlato apertamente di «furibondo slang», intendendo tale furore come un corollario dell'«interesse pragmatico immediato» di «chi lo parla e lo crea». E in proposito Gadda avverte la necessità «etimologica» di creare un sostrato naturale capace di gettare un ponte fra il «mondo robustamente esterno» che coincide col teatro naturale dell'«io rappresentatore» e la materia-placenta che questi è chiamato a parlare. La nostra lingua profonda, la nostra «parlata» (tanto soggettiva quanto sociale) è infatti una «componente del *nostro vivere*, del *nostro essere*; è *in noi* e nella nostra funzione vitale».

Tanto più significative suoneranno tali osservazioni se riportate subito al dominio della letteratura e all'opposizione di Gadda verso una monolingua arbitraria, imprecisa, titubante, «vagellante nello sfumato d'una indeterminatezza […] torbida, a volte, oscura a popolo e comune»[92], di fatto incapace del minimo «impegno rappresentativo». Nel momento in cui la parola è e non *rimanda a* vibra di una tensione tragica, annettendosi «ragioni» e «irragioni» dei fatti. Gadda aveva individuato già da qualche anno, nel 1944, un romanzo europeo che poteva funzionare da

[90] VM, SGF I, p. 591.
[91] Cfr. SGF I, pp. 1162-1175.
[92] *Ibidem*, p. 1165.

paradigma a punti di riferimento simili, *I Markurell di Wadkóping* dello scrittore svedese Hjalmar Bergman, una «favolosa» saga familiare di cui lo colpiva innanzi tutto la «ricchezza di buoni punti naturalistici sul pensoso liccio di fondo, ch'è una fluenza metafisica del sentimento»[93]. E in quel dispiegarsi prolungato, veridico e soprattutto radicalmente gaddiano del rapporto tra «sogno», «delirio materno» e «volontà morale e pratica», anche «le allures surrealistiche» saranno destinate a sfociare in «un motivato naturalismo», in virtù di una «percezione» che «finisce per coagularsi in un fissaggio dialettico, indi pittorico».

Dai *Markurell* non scaturisce soltanto un'idea di scrittore che «giudica» (e interagisce con) una situazione in atto, ma anche la percezione di «una qualità pregevole di surrealismo che scaturisce da un addoppiarsi della rappresentazione positiva» in virtù della quale è facile ricavare «una interpretazione ancipite del dato», come in «certe più lucide e allucinate pagine» di Dostoevskij o di Pirandello.

È evidente come in Gadda la costellazione figurativa e quella letteraria si sovrappongano in più punti e traggano l'una dall'altra spunti e stimoli. Allo stesso modo, se surrealismo, informale e antinaturalismo si combinano in una rete sotterranea di riferimenti e approdi comuni, sarà forse tempo (al di fuori degli *-ismi* di comodo) di identificare alcuni meccanismi formali che portano nella direzione di una frantumazione sistematica della linearità narrativa, in favore di un fiorire di annotazioni diaristiche che sovrappongono sistematicamente al piano diegetico quelli esistenziali, meditativi, inconsci, con esiti di certo non estranei a sensibilità e tecniche apertamente informali[94].

Accanto a Gadda e ad Antonio Delfini, l'autentico capostipite di una simile (ed eversiva) evoluzione narrativa, con quel suo capolavoro che è l'Introduzione 1956 (alias *Una storia*) ai dieci racconti del *Ricordo della Basca*[95], spicca per esempio

[93] Cfr. H. Bergman, *I Markurell*, Torino, Einaudi, 1945 e 1982. La corposa *Introduzione* di Gadda al romanzo di Bergman, oltre che in entrambe le edizioni einaudiane, è riportata in SGF I, pp. 919-933.

[94] Cfr. R. Luperini, *Il Novecento*, t. II, Torino, Loescher, 1981.

[95] Cfr. A. Delfini, *I racconti*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 87-179. In tale sede, occorre meditare la ricchissima e perspicua introduzione del critico-scrittore R. Barbolini, *ibidem*, pp. 5-78. Ma cfr. anche A. Bertoni, *Scrittori da un ducato in fiamme. Delfini, D'Arzo e il Novecento*, Reggio Emilia, Corsiero, 2016.

la luce obliqua e decisamente sardonica che promana dalla svolta diaristica e autobiografica – avvenuta a cavallo fra anni Cinquanta e anni Sessanta – di Tommaso Landolfi[96]. Da *LA BIERE DU PECHEUR* (1953) a *Rien va* (1963) e a *Des mois* (1967), Landolfi prova a rispondere alla domanda capitale «Che bisogno ci poteva essere di immaginare che il diffuso fulgore nascondesse una turpe corruzione, un'insidia tremenda?». Ma a lui non interessa tanto il grido informe ed eroico dello sperimentatore maccheronico, quanto piuttosto il gioco di un «esserci» che deve e vuole venir svelato nell'intrico dei suoi fenomeni e dei suoi sdoppiamenti fantastici, poiché «l'esistenza è una condanna senza appello e senza riscatto».

Landolfi aveva introdotto l'emblema di tale sdoppiamento fin dal 1953 del racconto *Lavori forzati*[97] entro cui lo scrittore si toglie «in scena» – tra dubbio e ossessione – la maschera di personaggio, ricorrendo al termine tutto gaddiano di *garbuglio*: «L'eventuale lettore deve infatti e in primo luogo sapere che esso narratore altri non è dal personaggio infinto sotto il nome alquanto paradossale di Alessandro. E la storia di questo Alessandro, *alias* di me narratore, ossia quella parte della sua storia che riguarda la presente storia, è presto riferita. Ma perché tutto ciò non diventi un incomprensibile garbuglio, cambiamo intanto persona». A corollario, poi, non si può neppure dimenticare che Landolfi è stato anche l'efficacissimo traduttore, non meno «lucido» che «allucinato», di due potenti vettori ottocenteschi verso la modernità come i *Ricordi del sottosuolo* di Dostoevskij ed *Enrico di Ofterdingen* di Novalis, uno dei grandi testi onirici e visionari del romanticismo tedesco.

Il legame col movimento individuato da Arcangeli dal romanticismo all'informale si delinea dunque con evidenza sempre più netta, se rimane pur vero che «il formale inafferrabile» doveva per forza discendere agli inferi dell'eredità surrealista, per ricreare un nesso paradossalmente consequenziale tra l'immediatezza dell'espressione e i due ontologici non meno

[96] L'opera creativa di Tommaso Landolfi, alla quale si rimanda, è raccolta nei due volumi *Opere, I (1937-1959)* e *Opere, II (1960-1971)*, a cura di I. Landolfi, il primo con prefazione di C. Bo, Milano, Rizzoli, rispettivamente 1991 e 1992.

[97] Cfr. T. Landolfi, *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi*, a cura di I. Calvino, Milano, Rizzoli, 1982.

che gnoseologici garbugli del *mondo* e della *coscienza*. L'altro autore da indagare nella chiave del rapporto costitutivo fra dimensione interiore e piano fenomenico-oggettivo è allora, senz'ombra di dubbio, Alberto Savinio. Meditando dall'interno del suo decennio riflessivamente più produttivo – gli anni Quaranta – sulla prospettiva di una rifondazione del Sublime in ottica novecentesca, egli definiva il surrealismo come una sorta di «terrore interno» dell'uomo contemporaneo, laddove il romanticismo poteva invece venire equiparato al terrore della natura.

Fra una guerra mondiale e l'altra, d'altronde Savinio – in virtù delle sue competenze multidisciplinari, arte figurativa letteratura teoria musicale – era stato da subito un protagonista delle avanguardie storiche di respiro più internazionale, da collocare accanto a personalità quali John Cage e Henri Michaux, ben lontano dalla concezione «fredda» e «astratta» di Metafisica come la praticava il fratello Giorgio De Chirico[98]. E sembra di tornare precipitosamente a Gadda, sentendo parlare di immagini e situazioni strane, dalle quali affiora un carico tremendo di destino e di dolore e dove la lingua s'impasta di chiacchiere, di motti di spirito, di lapsus, di paradossi e di frantumi irrelati di voce. Il regesto mimetico di uno stato presente delle cose s'intrecciava necessariamente con i prodotti mostruosi di uno sguardo intriso di esperienza onirica e di un informe psichico costellato di paurose figurazioni e dei richiami abissali e animaleschi sospesi fra la morte e un calor materno tanto accogliente quanto tirannico.

E basta solo pensare, in clausola, a come – entro un testo capitale del '44, *La nostra anima*[99] – Savinio descrive Amore, portando l'accento sulla sua natura metamorfica, come un «lombrico schifoso e grottesco». La figura, così (e non importa se di uomo, manichino o animale), esclude qualsivoglia possibilità di astrazione, mirando anzi a conservare – nel vivo immaginativo della scrittura – il calore patetico di un impasto di carne.

[98] Cfr. a questo proposito il densissimo (e davvero interdisciplinare) M. Calvesi, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.

[99] Cfr. A. Savinio, *La nostra anima*, Milano, Adelphi, 1981.

CAPITOLO SECONDO

VENERATI MAESTRI (DI POESIA DEL NOVECENTO ITALIANO)

1. *Autobiografie, frontiere, destini: Saba e Ungaretti, fra gli altri*

A osservare a più di cent'anni di distanza la situazione poetica in Italia nel primo quarto del secolo XX, salta agli occhi l'urgenza di un ricambio generazionale: prima della guerra 1914-18, attraverso l'abbassamento diffuso di toni e modi della Tradizione, anche nei termini di una discesa culturale e del riconoscimento della perdita d'aura dell'atto estetico; e dopo, attraverso il recupero di un classicismo metaforico e a doppio fondo (secondo l'acuta diagnosi di un protagonista quale Vincenzo Cardarelli, toccato anche dall'esperienza figurativa dei Metafisici), destinato poi a condurre – attraverso le derive di un surrealismo non politico bensì misticheggiante e portatore di una classicità di segno onirico e non più museale – all'ermetismo inteso anche come lingua e come «poesia onesta». L'esito sarà quello di una poesia cifrata e allusiva fin che si vuole, ma pur sempre fondata a partire da un'autobiografia e un'esperienza individuali (non di rado, spiccatamente esperienziali, per non dire aneddotiche), dunque contrapposta agli accenti reboanti e massificati del regime fascista.

Fin dai primi anni del nuovo secolo, comunque, ha cominciato a farsi strada la poesia della generazione nata negli anni Ottanta dell'Ottocento (in sincronia con il compimento e l'assestamento del processo di unificazione politica dell'Italia): una generazione che si poneva in antitesi più psicologica che gnoseologica, più esistenziale che letteraria, più motivata dalla consapevolezza di una perdita culturale che da un'istanza rivoluzionaria rispetto alla triade dei poeti «laureati» – come li avrebbe definiti Montale nel 1925, fin dall'incipit di una delle sue più riuscite poesie-manifesto, *I limoni* –, vale a dire i coltissimi Carducci, Pascoli e d'Annunzio. Una triade imbevuta

di cultura classica e insieme di competenze molteplici, di una concezione attiva – per quanto già «malata» – della Storia e di mezzi stilistici d'eccezione, oltre che dell'idea che al poeta dovessero essere ancora riconosciute una funzione socialmente elevata, una vocazione didattica e un'identità civile. Ad affiancarsi in sincronia agli ultimi capolavori dei Maestri, in particolare ai *Canti di Castelvecchio* di Pascoli e ad *Alcyone* di d'Annunzio (fra il 1903 e il 1904), sono le prime raccoltine, quasi i primi opuscoli di un gruppo di ventenni che mai saranno laureati e che produrranno una rivoluzione più o meno consapevole, tanto sul piano metrico-formale quanto su quello tematico, nella nostra poesia. Il superomismo viene rimosso, il museo spalancato e denegato, le favole antiche minimizzate e provincializzate entro scenari umilmente locali o cittadini: eppure, la continuità dei tòpoi poetici, la sincerità degli spunti espressivi e le «verità» anche esistenziali di paesaggi e situazioni continuavano a venire garantite.

Certo, in ogni caso, le pronunce in prima persona dicono di autobiografie umili, pochissimo proiettate nel futuro e accese piuttosto del sarcasmo di una parodia o del kitsch di un autoritratto virato in seppia, mentre i quadri domestici sono costellati di piccole cose di pessimo gusto e il poeta riconosce di non disporre di alcun mandato sociale. Infine, le autobiografie individuali dei soggetti lirici che parlano delle loro piccole esperienze giovanili sono ispirate da un narcisismo consapevolmente limitato e polverizzato in una quotidianità mai in quanto tale esemplare. I protagonisti di questa rivoluzione iconografica non meno che percettiva sono autori anche molto dotati e non di rado di lungo periodo, quali Moretti e Palazzeschi, Corazzini e Sbarbaro (i cui titoli sono un involontario programma di poetica: le prose di *Trucioli*, i versi di *Pianissimo*), Govoni e Rebora (la cui autobiografia sposa d'acchito il predicato di liricità, ma in una dimensione frammentaria: ed ecco i *Frammenti lirici*), l'*auctor unius libri* Campana e Jahier, sbrigativamente definiti nelle storie letterarie in parte «crepuscolari» e in parte «vociani», da un lato per una metafora dell'intimità introdotta abbastanza casualmente dal critico Giuseppe Antonio Borgese, dall'altro per una collaborazione più o meno costante alla «Voce» di Papini e Prezzolini, poi di Giuseppe De Robertis, la rivista nata nel 1908 per offrire uno spazio comune alle

scritture nuove: scritture animate molto spesso da una lingua anti-tradizionale e anti-retorica, non più orientata all'eleganza ma aperta alla contaminazione con le scienze sociali e con il pensiero saggistico, non contemplativa ma intenzionata piuttosto a immergersi nel fluire dinamico, variegato e plurale della sensibilità contemporanea, ove la Vita, anzi le Vite, avevano ormai preso il posto delle Forme codificate e museali. E a ciò si aggiungeva l'adesione convinta e precoce di Govoni e Palazzeschi all'avventura futurista.

In via ancora preliminare, certo, non si può ignorare che, mentre noi oggi consideriamo Pascoli e d'Annunzio come un dittico in fondo unitario (e di stoffa assai pregiata) nella storia del simbolismo europeo, l'intenzione e la formazione di quei poeti giovani – nel momento in cui annettevano entrambi alla propria formazione tutta declinata al presente – introducevano distinzioni, anche di tipo etico, fra i due. Per esempio, un narratore appartato e innovativo come il senese Federigo Tozzi non esitava a definire d'Annunzio il poeta dell'esteriorità e Pascoli quello dell'interiorità. Noi sappiamo bene che Pascoli non era soltanto il soggetto «fanciullino» di *Myricae* e l'Omero rustico dei *Canti di Castelvecchio*, ma anche l'autore iperletterario dei *Poemetti*, delle *Canzoni di Re Enzio* o di *Odi e Inni*, così come d'Annunzio aveva anticipato fin dal 1893 con il *Poema paradisiaco* la sensibilità crepuscolare di lì a poco eletta da quei ventenni «incolti» a canone nuovo, aprendo la strada al *mélange* versoliberista dei «semiritmi» di Whitman e delle melodie da canto popolare o da melodramma, insieme con gli echi prosodicamente «falsi apposta» dei simbolisti di seconda generazione, non solo francesi ma anche belgi, sulla scia di Verlaine: Rodenbach, Jammes, Maeterlinck.

Il *trait d'union* poetico di questo arduo passaggio formale non meno che generazionale è stato il torinese Guido Gozzano (1883-1916), morto giovane di tubercolosi e autore nel 1911 dei *Colloqui*, che può essere considerato a buon diritto il primo libro (e non più solo *plaquette*) capolavoro di un secolo come il XX, ricchissimo di grande poesia e tranquillamente equiparabile – in sede di bilancio critico – al Trecento dei padri fondatori e al Cinquecento di Ariosto, Folengo e Tasso. Gozzano, anche appassionato ed esperto di cinema (il dettaglio non è di poco conto), fece cozzare l'aulico dei suoi metri chiusi

e della sua ricca lingua poetica con il prosaico di una materia grigia, asfittica, «psicologicamente povera, frusta», osservata spesso dal basso di un'intonazione minore. La sua stessa firma è apposta in caratteri minuscoli, rimanda a un qualunque e quasi anonimo «guidogozzano», mentre i suoi personaggi femminili sono memorabili in quanto insieme ignari delle amplificazioni teatralmente dannunziane e dell'avvocatesco decoro piccolo-borghese. E così Nietzsche in persona, vale a dire il filosofo davvero rivoluzionario della soglia novecentesca, il sodale inconsapevole e futuro di Einstein e di Freud, il pronosticatore se non il profeta delle genealogie e dei destini di radicale crisi che avrebbero travolto gli individui e le società a venire, da Gozzano viene esposto in rima con delle banalissime «camicie». Gozzano, infatti, è il cronista consapevole e poeticamente molto dotato della caduta di ogni aura autonomamente estetica e della coscienza spiccata della riproducibilità tecnica di opere d'arte che valgono ormai come oggetti di arredo e di consumo e che in quanto tali sono destinati a finire, deprezzati di qualsivoglia valore di scambio o di uso, nelle soffitte oppure sui banchi dei mercatini delle pulci. Ma Gozzano è anche il cantore degli epifenomeni di una «verità» raggiungibile solo al prezzo di una consapevolezza autoparodica (l'ego autoriale dovrà d'ora in poi coincidere con quello di un Totò Merùmeni, masochistico cronista della propria indecidibilmente futile interiorità) e dell'ormai irrimediabile irruzione del kitsch nelle percezioni e proiezioni artistiche del mondo occidentale.

In esatta sincronia coi *Colloqui*, due anni dopo il manifesto di fondazione del Futurismo, ma un anno prima del fondamentale *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (elaborato da Marinetti in collaborazione con Lucini, Govoni, Palazzeschi, in data 11 maggio 1912), era stato composto anche il manifesto critico e per così dire antropologico di questa nuova generazione che veniva affacciandosi, timidamente e ancora senza echi pubblici, sulla scena poetica. Una generazione in parte destinata a una morte giovane, per malattia (Corazzini, Gozzano stesso), per manicomio (Campana) ma soprattutto per l'effetto tragico della Prima guerra mondiale, si trattasse di morte al fronte (ma un critico del valore di Renato Serra farà in tempo a comporre i paragrafi illuminati dell'*Esame di coscienza di un letterato*, implacabilmente datati 1915) o della

palingenesi tutta declinata al negativo di un'interiorità esplosa in mille frammenti, fino alla percezione acuta della propria riduzione a soggetto-massa, disilluso e/o «ardito» che fosse.

Il manifesto antropologico di una simile generazione lo si dovrà allora identificare nell'articolo *Quello che resta da fare ai poeti*, composto nel febbraio del 1911 – ma pubblicato solo postumo, nel 1959 – dal triestino Umberto Saba (1883-1957), proposto appunto alla rivista «La Voce» e da questa rifiutato per volontà del concittadino Scipio Slataper. In questi paragrafi, Saba prendeva le mosse da un confronto fra il Manzoni poeta e il d'Annunzio del secondo libro delle *Laudi*, vale a dire di *Elettra*, e del dramma in versi *La Nave*, opponendo l'«onestà» del primo alla «disonestà» dell'altro, che «si finge passioni ed ammirazioni che non sono mai state nel suo temperamento». Si deve scrivere ciò che si sente, insomma, fatta salva l'autonomia delle tecniche espressive, naturalmente: ai poeti, infatti, «resta da fare la poesia onesta». E concludeva Saba, parlando a nome degli altri «non laureati» suoi coetanei, con accenti che sembrano anticipare quelli di una psicologia d'insieme, generazionale: «Ai poeti della generazione presente resta da fare quello che dovrebbero fare i figlioli, i cui genitori furono malamente prodighi di averi e di salute: una vita di riparazione e di penitenza, senza la preoccupazione di essere essi o i posteri a cogliere il frutto dell'attività riparatrice. Essi si possono anche confrontare a dei malati, lontani dalla loro patria, la cui ultima speranza di guarigione è l'aria nativa. Così resta ad essi, per condurre un'esistenza utile e generare figli sani, un ritorno alle origini: con un'opera forse più di selezione e di rifacimento che di novissima creazione: resta ad essi quello che finora fu solo raramente e parzialmente compiuto, la poesia onesta».

Redigendo senza rigidi intenti programmatici il manifesto di una percezione «crepuscolare» da intendere nei termini di una scrittura neosecolare ma postuma, psicoanalitica *ante litteram* ma tutt'altro che priva di «oggettività nuova», Saba fotografava con il suo articolo le nuove suggestioni, i temi, le semplificazioni formali imposte da un minor controllo culturale delle forme di rappresentazione, riconoscendo al contempo come ancora validi i modelli di Parini, Foscolo, Leopardi, oltre all'eredità dell'arte per eccellenza popolare nell'Ottocento, quel melodramma che sarebbe stato così importante anche per la formazione poetica

di Eugenio Montale, baritono di pochissimo mancato, negli stessi anni di composizione degli *Ossi di seppia*. In sintonia con la quasi coeva narrativa di Tozzi e con diverse suggestioni dell'arte figurativa italiana ed europea nella direzione di una nuova sensibilità *primitiva*, Saba – che scriveva dal «di là» della periferia absburgica e dunque «straniera» di Trieste, una città in sostanza trilingue, fra dialetto, tedesco burocratico e altoborghese e slavo degli immediati dintorni – è pronto ormai a raccogliere anche esempi già cospicui di poesia compiuta e non solo preconizzata, tra la raccolta di *Poesie* uscita appunto nel 1911 e *Coi miei occhi* (vale a dire poi la silloge di *Trieste e una donna*), pubblicata dalle Edizioni della Voce nel '12. E in effetti, in quest'ultimo contesto, egli inseriva una lirica capolavoro, *Città vecchia*, che può essere considerata una sorta di capostipite o di archetipo di ciò che s'intende – al di fuori e al di là di ogni possibile etichetta semplificatrice – per lirica italiana novecentesca. Senza tema di smentite, *Città vecchia* è in tutto e per tutto la prima poesia integralmente, ontologicamente novecentesca che sia stata composta. Apparentemente un bozzetto radicato nel passato, la poesia mette in scena il brulichìo del tutto «impoetico» di un porto internazionale e mistilingue come Trieste, ancora absburgica.

Proprio per questo suo ruolo assieme iniziale e iniziatico, vale la pena di metterne una volta di più in rilievo lo schema di ballata contemporanea: un ritornello in incipit, la stanza, il congedo. Il qui e ora, la via affollata di un porto, il suo caos, il suo affastellarsi e sovrapporsi delle attività più disparate, in una dimensione creaturale e umile, che assume toni in certo modo francescani, preconizzando una purezza ottenuta attraverso l'esperienza diretta del suo contrario: non c'è più ombra di poesia accademica, mitologica o museale, e la Vita entra in dialogo anche conflittuale con la Forma, la Musica col Senso, prima della frattura definitiva che il Novecento con le sue guerre, i suoi genocìdi e le sue tragedie si avvierà a sancire di lì a non molto. In questa chiave, Saba è radicalmente originale quando riprende strutture e metri leopardiani, proiettandoli però su uno sfondo tematico, ambientale, esistenziale di «cose comuni» da esprimere attraverso una lingua poetica accesa di accenti dinamici e paradossali, perché colloquiale e cantabile insieme.

Un foglio di esperienza autobiografica, innanzi tutto. Ma di un'autobiografia che ha rinunciato a ogni titanismo, a ogni esplicita funzione di modello, limitandosi piuttosto a mostrare come ogni individualità sia plasmata dalle proprie esperienze (che, nella frammentazione delle coscienze sensibili, tendono subito a diventare esperienze condivise), dal momento che Saba – secondo l'efficacissimo scrutinio di Giacomo Debenedetti – «è tra i più decisi lirici dell'uomo immerso nella propria storia individuale come storia di fatti, e partecipe della storia e della vita quotidiana di tutti»[1], mosso da uno spontaneo afflato all'unanimismo e insieme dalla nuda, antitetica constatazione del principio di massificazione in atto, destino novecentesco. Già nel 1921, d'altra parte, Saba concepiva la sua opera poetica come un «romanzo personale», varando la prima forma di quel *Canzoniere* che – passando per l'altra tappa decisiva del 1945 – avrebbe trovato una fisionomia definitiva solo nell'edizione postuma del 1961. Fortini, per parte sua, avrebbe riconosciuto in Saba la persistenza di un tempo «cronologico-biografico» entro cui disporre le «esperienze partecipate» del Soggetto narrante, «con i suoi riferimenti a casi familiari e sentimentali, nel senso di un romanzesco privato o microsociale», mentre le guerre mondiali rimanevano sullo sfondo, da interpretare come prove individuali o come calamità sovrastoriche. Ancora al di qua della «genealogia» Nietzsche-Freud (Saba avrebbe intrapreso la terapia psicoanalitica con il dottor Weiss, allievo di Freud, solo nel 1928-29), che avrebbe rivendicato in seguito come propria stella polare, il poeta triestino annetteva alla poesia la verità inconscia di ogni essere umano, originale nel suo impulso esistenziale. Nello stesso tempo, però, per Saba il senso di ogni esperienza coincideva anche – come ha visto Mengaldo – con la «ripetizione di un'esperienza già vissuta, individualmente nel proprio passato, archetipicamente nella vicenda dell'Uomo di sempre (e in questo senso la sua visione della vita è, ancor più che in tanti contemporanei, decisamente antistoricistica)».

Almeno prima della guerra mondiale, la rivoluzione in atto coincideva anche con la sostituzione dei centri di potere e di prestigio culturali (la Bologna di Carducci e di Pascoli, la Roma,

[1] G. Debenedetti, *La poesia di Saba*, in Id., *Saggi critici. Prima serie*, Milano, il Saggiatore, 1960, pp. 109-147.

la Firenze, la Parigi di d'Annunzio) con centri più laterali e spesso con «periferie» che erano vere e proprie frontiere. Si è detto della Trieste di Saba, absburgica fino al 1920, ma l'osservazione vale anche per la Genova pure periferica e portuale di Montale e per la vicenda biografica di Ungaretti, nato nel 1888 ad Alessandria d'Egitto da fornai lucchesi là emigrati per problemi economici e poi trasferito nel '12 a Parigi, dove avrebbe stretto amicizia con Apollinaire, De Chirico, Savinio, Picasso, Braque e ascoltato le lezioni di Bergson sulla memoria che «rivede» o che «ripete» e sulla coscienza dell'istante. Dunque Ungaretti è subito poeta bilingue: italiano, per le prime collaborazioni a «Lacerba», la rivista del Futurismo fiorentino; ma al contempo anche francese.

Cedendo per un attimo a una forma di antistoricismo, proviamo ad assumere in questa sede il primo libretto poetico di Ungaretti, *Il Porto Sepolto*, a paradigma e a monade di una poesia assolutamente *altra* rispetto a ogni altro canone dato, anche allargando il quadro all'insieme della cultura europea e alle sperimentazioni dell'avanguardia futurista, senza tener conto qui della storia variantistica di tale sequenza entro la poesia di Ungaretti, fino all'edizione definitiva dell'*Allegria*, datata 1942. E senza considerare il prosieguo della ricca e problematica storia poetica di Ungaretti stesso. Il libro è l'autobiografia dal basso e il diario dell'esperienza sul fronte carsico di un umile fante, composto e siglato in quella condizione di assoluta precarietà eppure tutt'altro che monotematico, perché fondato sulla riconquista di una memoria attiva. *Il porto sepolto* fu un dono fatto a Ungaretti dal suo tenente Ettore Serra in occasione del Natale 1916, stampato in 80 esemplari numerati a Udine presso lo Stabilimento Tipografico Friulano, «esame di coscienza» sparpagliato in foglietti (o più precisamente in «cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute») «ficcati alla rinfusa nel tascapane» e comprensivo di 33 testi.

Il soggetto che in prima persona vi si esprime mira a celebrarvi il mito ungarettiano dell'*unanimità*, in quanto uomo di pena (e insieme docile fibra dell'universo) capace di condividere la propria esperienza insieme con la comunità di tutti gli altri individui. E così tra soggetto e mondo viene abbattuta ogni barriera ontologica, mentre si istituisce una solidarietà

fulminea tra lo sguardo sensibile e l'universo attraverso quel meccanismo di serrate, ripetute e anzi moltiplicate analogie (non importa se manifestate per metafora, paragone o similitudine) che coincide col punto d'ancoraggio più consolidato della poetica di Ungaretti. Suo obiettivo è la riconquista di un ritmo primigenio in una dialettica di liberazione e di riconquistata innocenza dei significanti *vs* la necessaria memoria tecnica di endecasillabo/settenario. Il divario che mai potrà essere colmato fra parola e cosa potrà almeno essere ridotto e in parte neutralizzato isolando e valorizzando la parola in quanto tale (anche al di là della sua importanza grammaticale, valgono anche articoli e congiunzioni): e spiccherà allora la percezione delle sfumature infinitesimali sprigionate dal movimento delle sue sillabe, stagliate sul bianco della pagina (così come già nell'archetipico *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Mallarmé) e sottratte alla linearità orizzontale e frastica del verbo «sintattico».

Peculiarità di questa scansione assolutamente innovativa che, limitatamente al *Porto sepolto*, Ungaretti avrebbe rispettato e anzi radicalizzato per tutta la vita (anche dopo esser tornato all'endecasillabo) è il disporsi sulla pagina di cellule ritmiche che possono dar luogo a diverse configurazioni e letture. Come ha osservato con l'acume consueto Guido Guglielmi, la frantumazione mensurale posta in opera da questo Ungaretti «di guerra» ci trasmetterà l'esperienza di un verso «costruito in vista delle variazioni e, soprattutto, della mobilità dei suoi elementi. Determinati saranno gli esempi di verso, indeterminato e potenziale sarà il loro modello. La lettura agirà sull'esempio di verso e ne deciderà variabilmente il modello. La temporalità storica del verso determinerà insomma le fluttuazioni del modello»[2]. Il testo poetico così concepito sarà plasmato da un lato su libere istanze di performance; e dall'altro su una reale condivisione dell'esperienza testuale fra autore e lettore. Infatti, come riconosce oggi un altro lettore partecipe di Ungaretti, Maurizio Cucchi, il versicolo che rende unica e irripetibile – da Ungaretti stesso, nel prosieguo della sua storia di poeta – la metrica del *Porto sepolto* punta a isolare la parola nel silenzio, per riaprirne la virtualità. E, certo, l'assoluto di Ungaretti

[2] G. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 13.

(l'«inesprimibile nulla», l'«inesauribile segreto») prendono significato solo quando entrano in cortocircuito con il tempo e con l'esperienza contingente, estrema, liminare del teatro di guerra entro cui si sprigionano gli eventi inscindibili della scrittura e della memoria.

2. *Pavese poeta di «Lavorare stanca»*

Solo da non molto tempo, sulla scia di un interesse rinnovato per l'avventura umana e per l'opera letteraria di Cesare Pavese, si comincia a inquadrare con attenzione più convinta *Lavorare stanca*, la sua opera prima, che è anche un'opera di poesia. Tale attenzione coinvolge tanto il quadro storico del decennio nel quale il libro è stato concepito e scritto (gli anni fra il 1930 e il 1940) quanto la sua originalità tematico-formale e la fisionomia delle sue due stampe, che uscirono rispettivamente nel 1936 per le edizioni di «Solaria»; e nel 1943 per Einaudi, di cui l'autore era anche coordinatore (e poi, dal '47, direttore) editoriale. La prima conclusione di questi esercizi di rilettura, sempre più frequenti almeno a partire dal 1998 dell'edizione Guglielminetti-Masoero (peraltro comprensiva di tutte le poesie di Pavese)[3], riconosce in *Lavorare stanca* un ruolo di *unicum* sia nella bibliografia pavesiana sia nello svolgimento novecentesco della poesia italiana ed europea.

Non è stato sempre così, poiché il libro d'esordio di Pavese nel corso della sua storia critica è stato talora collocato in secondo piano, quando non in qualche caso liquidato come un testo irto di *-ismi* negativi: tanto da coinvolgere in un giudizio fortemente limitativo anche i due massimi critici formali della nostra poesia contemporanea, Gianfranco Contini («quasi opera populista d'un solipsista»)[4] e Pier Vincenzo Mengaldo, che s'industria a definirlo un tentativo incapace di nascondere «tutto il suo carattere programmatico e meccanico, che dalla forma si ribalta sullo stesso contenuto ideologico

[3] Cfr. C. Pavese, *Le poesie*, a cura di M. Masoero e con introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998.

[4] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1003.

con cui fa corpo», in nome di un «narcisismo ed egotismo insopportabilmente truccati di populismo»[5].

A rileggerlo oggi, invece, *Lavorare stanca* si raccomanda come un'opera positivamente innovativa e tutt'altro che inattuale tanto sul piano metrico-linguistico quanto nelle sfere topica, antropologica e comparatistica. La ragione prima di tale vitalità risiede nella sua capacità di oggettivazione dei punti di vista, che in certi passaggi si dispiega al modo di uno *Spoon River* trasposto in Piemonte tra persone vive e che comunque non è lecito identificare nella celebrazione di un io lirico, bensì – semmai – nell'affresco a dominante narrativa di una comunità di umili, in movimento fra le Langhe (dove Pavese era nato nel 1908) e Torino. È molto difficile, infatti, isolarne una sola poesia in cui l'io narrante possa venir riconosciuto con certezza in quello della persona biografica di Cesare Pavese, oltre al fatto che di narcisismo, nelle figure umane da cui il libro è popolato, è quasi impossibile trovare traccia.

Perciò, se si vuol racchiudere *Lavorare stanca* in una formula, la migliore rimane quella di «sperimentalismo realistico», forgiata per le «poesie-racconto» che lo compongono da Edoardo Sanguineti, il quale le stimava proprio per la loro capacità di resistenza al «trionfo, tutto novecentesco, della poesia come lirica»[6]. A ciò si aggiunga un impianto lessicale che fa interagire il realismo «lessicalmente ripulito» di un «dizionario di base, tutto sommato quasi petrarchesco»[7] (cui però fanno ostacolo non poche eccezioni, se è vero che la matrice di tale monolingua in Italia è generalmente neoclassica) con l'adesione a un parlato venato ma non sopraffatto da inflessioni dialettali e gergali piemontesi, irradiate dal lessico alla sintassi, fino a coinvolgere la retorica complessiva dei testi. A ciò si aggiunge una dialogicità per così dire naturale, tra monologo interiore e discorso diretto, che rimanda al modello lasciato in eredità dal Gozzano dei *Colloqui*: un modello ancora abbastanza prossimo e disteso anch'esso fra Torino e immediati dintorni «collinari»,

[5] P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 154.

[6] E. Sanguineti (a cura di), *Poesia italiana del Novecento,* nuova ed. Torino, Einaudi, 2018, vol. II, p. 1049.

[7] Cfr. T. Scarpa, *Come stendersi nudi all'aperto sui versi*, introduzione a C. Pavese, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2020, pp. V-XXVI. Qui p. XXIV.

con le Langhe al posto del Canavese. In ogni caso, l'incontestata novità metrica di *Lavorare stanca* diviene l'elemento regolatore di un discorso che intraprende un «cammino verso la lingua comune» e che – ad ascoltare l'autorevolissimo Coletti – si avvale di «sintassi del parlato, prosasticità, lessico quotidiano, dialettalismi: tutto questo per avvalorare la ciclicità fabulatrice, la riproducibilità delle storie, la fungibilità dei testi»[8].

Sull'asse formale, per l'appunto, questo Pavese ventottenne concentra nella prova d'esordio – con piena consapevolezza – una metrica e una prosodia estranee e anzi contrapposte alla koinè dei nostri anni Trenta. Il verso libero di *Lavorare stanca*, se è lecito chiamarlo così una volta che si siano constatati anisosillabismo e anisostrofismo come suoi elementi costitutivi, rifiuta la matrice francese e simbolista del *vers libre* liricamente e comunemente inteso: e quindi evita di aderire a quella libertà melodica, veggente e danzante, intessuta di liquide suggestioni e di evocazioni multisensoriali, fra canto, pulsione inesausta alla musicalità se non alla musica e delibazione estetizzante dell'antico, che è radicata nelle poetiche del simbolismo internazionale, alla ricerca anche teorica di quell'anima delle cose che ovunque poteva collocarsi, purché al di fuori del mondo. C'è subito da annotare, tuttavia, che Pavese rimaneva estraneo anche alla ricerca cronologicamente ed editorialmente contigua di Montale, così come veniva definendosi in chiave di correlazione oggettiva a partire dalle *Occasioni*, Einaudi 1939 e successive, ravvicinate edizioni, in sostanziale coincidenza con la «nuova edizione accresciuta» di *Lavorare stanca*.

Infervorato dalla tesi di laurea dedicata a Walt Whitman[9], Pavese compie una scelta preliminare a favore di una tradizione metrico-prosodica in Italia laterale, perché niente affatto endecasillabica e in parallelo disinteressata ad affondare i suoi gangli vitali nelle sperimentazioni «barbare» o nel *poème en prose* simbolista. No, gli ascendenti di *Lavorare stanca* vanno riconosciuti piuttosto nei *Semiritmi* di Capuana; in Thovez; in vociani quali Rebora, Boine e soprattutto Jahier per la sfida

[8] V. Coletti, *La diversità di «Lavorare stanca»*, introduzione a C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 2001, pp. V-XXIV. Qui p. XI.

[9] Cfr. C. Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea, 1930*, a cura di V. Magrelli, Torino, Einaudi, 2006.

perenne che egli produce tra verso e prosa; ma *in primis* nel Bacchelli dei *Poemi lirici* (1914). Forse perché destinato anche lui a un futuro di narratore, il Bacchelli degli anni Dieci si impegnò a modulare la propria poesia su una misura di quattro tempi forti, votata all'uso per antonomasia poetico e solo in apparenza contraddittorio dell'*enjambement* nonché mèmore dell'eco dei versetti biblici, come fu proprio di Walt Whitman: il Whitman cantore dell'epopea statunitense di frontiera attraverso quella «Bibbia democratica» che coincideva con l'archetipo di *Foglie d'erba* (edito lungo un considerevole arco di tempo, fra 1855 e 1892).

Pavese aderisce a questa medesima tipologia metrica, dopo aver portato a termine un cospicuo apprendistato, che trova felicissimo compimento nell'incipitaria *I mari del Sud* (1930), aperta fra l'altro da una frugale dedica («a Monti») al proprio professore di liceo, colui che lo avrebbe messo in contatto con l'altro suo allievo Giulio Einaudi. Nella metrica di Whitman, introdotta nel mondo francese da Paul Claudel, Pavese riconosce d'acchito una potenzialità narrativa (inclusiva della prosa del mondo), invece che meramente lirica e soggettiva: un apparato intonativo, per l'appunto, che predilige – pur sempre entro la gamma di virtualità «orali» consentite dalla lingua italiana – un verso non più sillabico-accentuativo ma fondato su quattro (e talora anche su cinque o più di rado sei) tempi accentuali forti che – derivando appunto da Whitman e dalla sua sensibilità ritmica tutta americana – demolisce il mito della nostra tradizione endecasillabica. Ed è un verso che si fonda su una somma di piedi anapestici (breve breve lunga, cioè atona atona tonica) che – in qualche caso, ma non sempre – si conclude in un doppio settenario, edificando una costellazione di ipometrie da sinalefe, che abbastanza di frequente sfocia nel tredecasillabo: es. «Tanti corpi di donna han varcato nel sole» oppure – regolarmente alessandrino – «la compagna uscirà per le strade, leggera».

In proposito, però, conviene una precisione ancor più inattaccabile, ricorrendo all'esatto ed esaustivo scrutinio descrittivo, con il suo sovrappiù di esemplificazioni pratiche, già compiuto mezzo secolo fa da Costanzo Di Girolamo: «Il verso di Pavese non ha misura fissa, e può variare da un minimo di dodici, a un massimo di diciotto posizioni, seguite generalmente dalla sillaba

atona finale. Ciò che rimane invece costante, indipendentemente dal numero delle posizioni, è il preciso ritmo del verso, *ternario* o, come mi sembra preferibile, *anapestico*: con l'avvertenza che una semiforte è sempre presente in prima posizione, mentre tutti gli ictus interni sono primari. Ne risulta una sequenza di quattro o cinque o anche sei piedi (ascendenti, se si considerano solo le forti) di tre elementi, più l'atona conclusiva:

tetrapodia (12 posizioni):
+ – + – - + – - + – - + (s)
Parla il giovane smilzo che è stato a Torino. (*Terre bruciate*, v. 1);

pentapodia (15 posizioni):
+ – + – - + – - + – - + – - + (s)
Sento il mare che batte e ribatte spossato alla riva. (*Terre bruciate*, v. 13);

esapodia (18 posizioni):
+ – + – - + – - + – - + – - + – - + (s)
e berrà del suo vino, torchiato le sere d'autunno in cantina. (*Atlantic Oil*, v. 32)[10].

Solo in apparenza un simile meccanismo poteva suonare monotono, poiché affidava la propria effettiva varietà al montaggio delle diverse sequenze (non solo sonore ma anche visive, in senso cinematografico) lungo il doppio binario della compattezza e della durata «orizzontali» del singolo verso scandito in anapesti, non di rado separati da cesura, che dovevano venir posti in rapporto da un lato con il montaggio degli altri versi precedenti e successivi, prosodicamente tutt'altro che identici; e dall'altro con l'incrocio dinamico e insieme spesso contrastivo del ritmo poetico e della sequenza sintattica, discorsiva e narrativa, cui corrisponde la relativa e non poco fitta punteggiatura. Si pensi a una sequenza simile: «E si leva la luna. Il marito è disteso / in un campo, col cranio spaccato dal sole / – una sposa non può trascinare un cadavere / come un sacco – . Si leva la luna, che getta un po' d'ombra / sotto i rami contorti». Tutto si potrà affermare, a proposito di questo attacco di seconda strofa di *Luna d'agosto*, tranne che sia prosodicamente uniforme, sicché Pavese mostra qui di saper

[10] C. Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 183-196. Qui p. 185.

spingersi oltre la «splendida monotonia» che pure dichiarava di apprezzare in Whitman come sigla d'identità. Ma d'altra parte l'America per Pavese coincideva con l'ammirazione verso un cinema (anche nel suo sottogenere western, per esempio) che era sinonimo dell'arte giovane, antiborghese, estranea agli scenari di cartapesta architettati dal regime fascista e soprattutto orientata a nutrire una figuratività nuova, di cui jazz, «blues e saxs» erano la naturale colonna sonora.

Accogliere nel proprio lavoro poetico l'estetica del cinema, naturalmente, comportava una serie di accorgimenti testuali che non coinvolgevano soltanto il montaggio delle immagini e dei tòpoi, ma che si estendevano anche alla retorica profonda dei testi, per esempio con un evidente prevalere delle figure di sineddoche/metonimia sulla metafora, poiché – almeno in linea di massima – il meccanismo analogico non era particolarmente amato da Pavese. Esempio acclarato di ciò è la magnifica chiusa di *Ozio*, poesia-racconto della quale è protagonista l'amato personaggio di Masino: «[…] Masino contempla, / su un paese di nude colline, di prati e di fabbriche, / la sua testa ingrandita in primissimi piani. / Quelli almeno non dànno la rabbia che dànno i cartelli / colorati, sugli angoli, e i musi di donna dipinti».

Di sicuro, insomma, l'istanza verbale profonda di *Lavorare stanca* non coincide con quella neorealistica di una mimesi fin che si vuole polifonica di un mondo «basso», ma si distende su una linea intonativa unitaria, attraverso la quale i poemetti narrativo-descrittivi che compongono il libro si articolano per «giustapposizione di blocchi». E intanto le loro «iterazioni pesanti costruiscono luoghi e persone, rapporti di interesse e di *eros*, tensioni fra città e campagna; e tutto questo è dominato da un senso di fatalità più che di destino, di attesa passiva, di pianto ringhiottito, di sfinitezza irrimediabile»[11].

In proposito, a partire da questa falsariga autorevolmente segnalata da Franco Fortini, non sarà superfluo aggiungere che, sul versante opposto delle opzioni metrico-formali che si offrivano a un poeta giovane nell'Italia degli anni Trenta, agiva una *koinè* plasmata e dominata dal gusto ermetico, quasi per antonomasia permeato di impulso analogico. L'ermetismo storico, infatti, era già ben rappresentato – all'altezza cronologica della

[11] F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 120.

prima edizione di *Lavorare stanca* – dagli archetipi dell'Ungaretti di *Sentimento del tempo* (1933, ma anticipato da quella *Difesa dell'endecasillabo* che risaliva al '27), del Quasimodo della produzione che grossomodo trovava il proprio culmine nell'antologia dei *Lirici greci* (1940) e degli esordi dei giovani fiorentini di cui fu capofila il Mario Luzi autore ventunenne della *Barca*, nel 1935. Alla poetica dell'ermetismo apparteneva – insieme col mito formale di quello che Attilio Bertolucci avrebbe chiamato «il metronomo dell'endecasillabo» – un afflato mitologico-religioso, la cui tensione al trascendente poggiava su una metaforologia tutt'altro che estranea, nelle evenienze più originali, ai transfert stranianti degli esperimenti surrealisti, con la mediazione spagnola dell'eccezionale «generazione del '27», da García Lorca a Machado, a Rafael Alberti. Resta vero però che, nella prassi dell'introduzione scolastica alla poesia, a dispetto del nuovo vegetava in Italia anche un dilettantismo intriso di tardi echi pascoliani e dannunziani, tremendamente indeboliti rispetto agli originali.

A ciò si aggiunga che l'eco metrico-prosodica di *Foglie d'erba* in *Lavorare stanca* non coinvolge soltanto – sbriciolandola – la microfisica del computo sillabico, ma certifica piuttosto il ruolo di perno formale che il libro poetico d'esordio di Pavese assume rispetto a una linea temporale piuttosto prolungata, entro la nostra tradizione in versi. Prima di Lucini e di Pascoli, la ricezione metrica di Whitman era stata sancita da uno studioso positivista, Pasquale Jannaccone, che nel 1898, proprio a Torino, aveva pubblicato un libro intitolato *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*: un libro di grande acume descrittivo e comparativo[12], nel quale per esempio si comprende che non nell'iteratività dei piedi anapestici si può riconoscere la novità whitmaniana, bensì nell'architettura musicale del suo costituirsi in discorso. Ed è proprio questa peculiarità ad attrarre e coinvolgere Pavese, se è vero che «la forma poetica di Walt Whitman […] ha in comune con la musica la struttura dei periodi e l'arte dello svolgimento del pensiero»[13].

[12] Cfr. A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino, 1995, in particolare pp. 205-214.

[13] P. Jannaccone, *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche*, Torino, Roux Frassati & C. Editori, 1898, p. 119.

Al capo opposto di questo fenomeno di vera e propria *longue durée* formale, si situa il riuso che della struttura metrica di Whitman-Bacchelli-Pavese viene fatto di questi tempi all'interno delle sperimentazioni *rap* (con Caparezza e Murubutu a incarnare in questa chiave gli autori letterariamente più consapevoli), cui pertiene un'adesione pressoché spontanea a quella che oggi viene chiamata proprio «metrica del discorso» o «metrica semantica»: una metrica resa peculiare dalla «presenza di varie specie di ripetizione e soprattutto di anafora, che in effetti "danno forma" al testo, lo giustificano ritmicamente»[14]. E così non sarà certo difficile, per la sua estensione quantitativa ma soprattutto qualitativa, riconoscere il ruolo strutturale dell'anafora in *Lavorare stanca*.

Per tornare dal libro all'autore, occorre ancora precisare che la formazione letteraria e culturale di Pavese è stata piuttosto composita, ma tutt'altro che provinciale o casuale, come attestano la sua frequentazione del Liceo D'Azeglio di Torino, con l'insegnamento di Augusto Monti; la presenza torinese di un poeta decisivo, per quanto concerne sordine e parodie da applicare alla letterarietà ereditata dall'Ottocento, come appunto Guido Gozzano; l'originalità con la quale Pavese introietta di Pascoli l'epos umile e corale della comunità garfagnina (insieme con la presenza onomatopeica e testimoniale dei morti) e di d'Annunzio la vitalità barbarica che deriva da osmosi e metamorfosi del nudo, ferino elemento umano con quelli della geologia terrestre, della botanica e del mondo animale; la ricchezza intellettuale e politica di un ambiente che ha compreso – fra dopoguerra e ascesa del fascismo – Gramsci e Gobetti, Primo e Carlo Levi, Einaudi e Leone Ginzburg. Ginzburg per primo, fra l'altro, propose a Carocci per la rivista «Solaria» alcune poesie del giovane Cesare. In questo processo formativo, Pavese introdusse molti elementi tutti suoi propri, interessandosi da subito alla letteratura americana (come sarebbe accaduto in anni poco più tardi anche a Silvio D'Arzo e a Elio Vittorini); e cominciando a elaborare in chiave espressiva prima ancora che gnoseologica l'attrazione per un mito ancestrale, ctonio, tutto di matrice e apertura antropologiche, che lo avrebbe portato

[14] P. Giovannetti e G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 248.

a interessarsi fin dagli anni Trenta alle opere di Mircea Eliade e a leggere già nel '33 *Il ramo d'oro* di Frazer.

Naturalmente, va riconosciuta l'esemplare professionalità letteraria attraverso la quale Pavese – per quanto giovane – si accosta a un mondo ancora largamente sconosciuto al *milieu* culturale italiano come quello dell'America profonda. Contini stesso avrebbe riconosciuto al Pavese narratore il ruolo di capofila del Neorealismo italiano, mettendo in rilievo che «la sua periferia subalpina tiene non poco delle megalopoli di Dos Passos, e soprattutto le sue colline si apparentano al "profondo sud", ospitando fatterelli di atrocità faulkneriana»[15]. Tale competenza del Pavese lettore precoce dei narratori americani, attento e coinvolto in prima persona nel loro realismo potentemente epico e fattuale (tanto da intitolare alla stanchezza prodotta dal lavoro materiale, contadino e operaio un libro di poesie nell'Italia fascista del 1936!), è attestata dal suo impegno come traduttore.

Pavese era infatti un traduttore prontissimo a riversare gli echi diretti di questa attività nel vivo della sua produzione inventiva. Ed è proprio dentro il cantiere più che decennale di *Lavorare stanca* che egli comincia a riversare la sapienza acquisita sul campo di un realismo romanzesco siffatto, impastato com'è di terrestrità, di coralità, di emarginazione, di ingiustizia, di dolore, di lavoro duro e malpagato. Fra le sue esperienze dirette, oltre al *Moby Dick* di Melville pubblicato già nel '32, figurano anche – fra gli altri – *Riso nero* di Sherwood Anderson, uno scrittore invero attualissimo, di cui si celebra oggi il «tono rapsodico e visionario»[16], proiettato sulla vita di una comunità ristretta, spazialmente concentrata e vibrante di un'attiva e dialogante presenza funebre che era debitrice a Edgar Lee Masters e a Gertrude Stein, modelli espliciti di Pavese stesso; *Uomini e topi* di Steinbeck e *Il borgo* di Faulkner.

All'elenco si aggiunga anche la constatazione che Whitman non coincise per il Pavese studioso solo col grande affresco poetico di *Foglie d'erba*, ma anche con l'autore di quella specie di diario che Pavese avrebbe tradotto nel '48, intitolandolo

[15] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, cit., p. 1004.

[16] A. Piperno, *Sherwood Anderson fra Twain e Hemingway*, in «La Lettura», n. 474, 28 dicembre 2020, pp. 26-27.

Naturismo ottocentesco. E a ciò attendeva non più l'esordiente poeta, ma il narratore ormai accolto fra i protagonisti della letteratura «esistenziale» sempre più diffusa nel dopoguerra, anche per la sua conclamata prontezza a cogliere le virtualità anticipatrici del sentimento ecologico celebrato all'unisono con Whitman da pensatori-scrittori come Emerson e Thoreau: un sentimento che oggi Scarpa, assai opportunamente, giudica già costitutivo di *Lavorare stanca*[17].

In ogni caso, prontamente soggiunge un altro lettore sensibile, acuto ed empatico quale Ernesto Ferrero, Whitman si presentava a Pavese «come una gran cava di materiali con cui costruire il suo sentimento del mito» e anche come il viatico (certo di nobile ascendenza, ma pur sempre radicato nel mondo statunitense, senz'altro barbarico secondo i paradigmi europei) a Pavese necessario per «riportare il mito, pneuma originale, atemporale per sua natura, nelle ragioni del qui e ora con gli strumenti dell'arte»[18]. A una simile considerazione, si deve affiancare subito la rivendicazione che Pavese stesso avrebbe esposto nel '46 su «Rinascita», riconoscendo in *Lavorare stanca* l'opera che lo rappresentava meglio, a proposito della sua capacità di oggettivazione tanto in prosa quanto in versi: e ciò significava l'esatto contrario del solipsismo narcisistico di un io (magari autobiografico) da porre in primo piano, a favore piuttosto di un'immersione dell'atto stesso di discorso nei punti di vista a volta a volta di «villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, operai, ragazzotti»[19] e poi ancora di «vecchiotti» e «vecchioni», emigrati e contadini, meccanici e vignaioli, sull'asse di un'ampia serie di grandi meccanismi oppositivi quali quelli – e l'elenco non è certo esaustivo – di campagna/città, festa/ferialità, aperto/chiuso, terra/mare, finestra/orizzonte, silenzio/rumore, giorno/notte, luce/buio, sole/ombra, curvo/dritto, colline/corpi, nudo/vestito, ubriaco/stanco, sangue/occhi, attrazione/ripugnanza.

[17] T. Scarpa, *Come stendersi nudi all'aperto sui versi*, cit., pp. VIII-IX.

[18] E. Ferrero, *Pavese e lo specchio americano*, in C. Pavese, *La scoperta dell'America*, Roma, Nutrimenti, 2020, pp. 9-23. Qui p. 15. Il volume, ben curato e introdotto da Dario Pontuale, riproduce la prima delle tre parti in cui Italo Calvino suddivise la produzione saggistica di Pavese subito dopo la sua morte, in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.

[19] *Ibidem*, pp. 21-22.

Tra le opposizioni meno dialettiche e più significative, spicca quella maschio/femmina, per la quale Pavese certo non può essere accreditato della minima sensibilità protofemminista: anzi, le donne di *Lavorare stanca* oscillano all'interno di una campionatura non troppo ampia, che si distende fra gli estremi della prostituta e della «reggitrice» contadina, in una gamma di figure ribelli o sottomesse al predominio del maschile, deprivate di amori davvero realizzati o realizzabili, in virtù anche dell'azione di una modernità che – soprattutto nell'area cittadina – si annuncia attraverso i primi sentori delle mode, osservate – non di rado con lo sguardo del *voyeur* – nel mutare di stagione in stagione sempre più frenetico degli abiti, il fumo femminile, una curiosità talora stupefatta verso il rito nuovo dell'abbronzatura, mèmore di qualche accenno in proposito presente nel d'Annunzio alcionio, che dal nulla aveva introdotto a inizio secolo nel costume italiano il mito della Versilia come aristocratico e ideale posto di vacanza.

Di sicuro, ragionando in termini di *gender studies*, Pavese verrebbe ascritto senza esitazione al Novecento più antiquato, ma non è che l'assenza in lui di pensiero dialettico, per cui i meccanismi oppositivi sopra descritti non si risolvono quasi mai in unità, produca un passatismo colmo di rimpianto per la civiltà del mondo contadino, insomma un sentimento meramente regressivo. Al contrario, fin dal poema-racconto dei *Mari del Sud*, in *Lavorare stanca* non rimane affatto estranea la dimensione economica. E accanto a questa si staglia con frequenza tutt'altro che infima quella meccanica, derivata dal nuovo universo di un'automobile molto prima americana che futurista, che viene portata inizialmente a confliggere e poi a integrarsi in modo sempre più stabile nell'ambiente langarolo, come dimostra lo splendido montaggio tutto di specie cinematografica intitolato *Atlantic Oil*: «Anche a notte ci passano macchine, ma silenziose, / tantoché l'ubriaco, nel fosso, non l'hanno svegliato. / Nella notte non levano polvere e il fascio dei fari / svela in pieno il cartello sul prato, alla curva. / Sotto l'alba trascorrono caute e non s'ode rumore, / se non brezza che passa, e toccata la cima / si dileguano nella pianura, affondando nell'ombra». D'altra parte, se si pensa al processo di meccanizzazione che presiede, con l'introduzione della ferrovia, all'epopea (fin che si vuole prevaricatrice e sanguinaria) del

Far West, è normale che la trasposizione della Frontiera dagli States nel suo Piemonte, rendendo a portata di spostamento pressoché quotidiano le Langhe native e la Torino degli studi e dell'apprendistato culturale, permetta di riconoscere in Pavese un'antropologia del moderno anticipatrice, in quanto legata a un destino *on the road*, lungo il cronotopo della strada.

Certo, una volta di più non si può attribuire a Pavese ciò che di Pavese non è mai stato: realismo socialista, divenire hegeliano, conflittualità marxista fra le classi, romanzo di formazione di un io sensibile, competenze sociologiche e psicologiche (tutte da poter considerarsi acquisite, in Italia, solo a partire dagli anni Cinquanta) da concludere con un processo di educazione e di maturazione portato infine a compimento oppure con la morte tragica dell'eroe. In questa chiave, allora, non si potrà che dare ancora ragione a Franco Fortini, quando – a proposito di *Lavorare stanca* – insiste ad affermare, facendo affiorare la stoffa sopraffina del sé scrittore, che «senti che quell'aria opprimente che non circola nemmeno fra le colline è un altro nome del fascismo anche se, nell'ottica di Pavese, vuol essere una condizione umana»[20]. Né si può dimenticare il confino a Brancaleone Calabro, imposto dal regime allo scrittore nel 1935, proprio sulla soglia della prima edizione di *Lavorare stanca*. Certo, quando si dice della mancata acquisizione da parte di Pavese del principio di correlazione oggettiva, si riconosce proprio la situazione d'incomunicabilità sulla quale Fortini conclude il suo ragionamento, poiché «il paesaggio è il vero interlocutore muto, colline, forre e acque si dispongono intorno all'"uomo solo", agli uomini soli, idillio cupo, ritmato da cadenze volontaristiche, attraversato da qualche grido di prigioniero»[21].

La struttura della *Weltanschauung* di Pavese possiede piuttosto la circolarità del pensiero mitico[22], beninteso nella consapevolezza che dal mito della festa si è trascorsi ormai a quello del sacrificio. Sono questi i termini nei quali si esprime il più perspicuo studioso del rapporto fra letteratura e mito nel

[20] F. Fortini, *I poeti del Novecento*, cit., p. 120.
[21] *Ibidem*.
[22] Cfr. R. Gasperina Geroni, *Cesare Pavese controcorrente*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 71-72.

secondo Novecento italiano ed europeo, Furio Jesi. Lo studioso applica questo ragionamento prezioso al Pavese narratore (e in particolare a quello della *Bella estate* e del *Diavolo sulle colline*), ma è merito di un ricercatore giovane, Riccardo Gasperina Geroni[23], di averne verificato la fungibilità anche in rapporto alle procedure descrittive e inventive di *Lavorare stanca*. Scrive infatti Jesi: «L'antica festa conferiva valore all'esperienza collettiva della notte e del sesso, e nel suo ambito si scopriva vera la realtà dei grandi simboli della morte, della terra, della luna, del sangue. Venuta a mancare la festa, le immagini sessuali e notturne sopravvivevano sul limitare dell'esistenza degli uomini come la campagna ai margini della città, e facevano brevi e precarie incursioni nella vita del singolo che ancora possedeva il senso di festività, ma che non poteva più manifestarlo insieme con la sua collettività in feste davvero salvatrici»[24].

È impossibile non avvedersi dell'attualità assoluta di osservazioni simili, tutte riferibili anche alla «società liquida» nella quale ci troviamo attualmente immersi, a miglior titolo se si osserva che la fine del tempo della festa (i cui sopravviventi lacerti andavano ricercati a giudizio di Pavese nel fondo delle campagne, non certo nell'esperienza borghese-cittadina) comporta l'esperienza del sacrificio e quindi della morte, preceduta tuttavia da quella dell'atto creativo. Infatti, «se la vera festa era per eccellenza l'atto creativo, la perdita della festa poneva alla creazione un ostacolo superabile solo dalla fede nell'intimo rapporto fra mito e morale che proponeva il sacrificio quale orizzonte e fondamento dell'agire e del suo equivalente per un artista: il creare»[25]. La chiusura del cerchio sarà affidata da Pavese alle ultime opere narrative, ai *Dialoghi con Leucò* (1947) e alle sue pagine forse più lette e memorizzate dalle generazioni di lettori educate dopo il suo suicidio, quelle del *Mestiere di vivere*[26]. In *Lavorare stanca*, il compimento del sacrificio nella morte degli antieroi-personaggi rimane a uno stato embrionale,

[23] *Ibidem*, pp. 76-77.

[24] F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, p. 164. Del libro andranno naturalmente considerati tutti i capitoli dedicati a Pavese, per cui cfr. pp. 129-186.

[25] *Ibidem*, p. 167.

[26] Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (1952), Torino, Einaudi, 2020.

con alcune eccezioni che trovano il loro culmine nella splendida *Rivolta*, datata 1934: «Quello morto è stravolto e non guarda le stelle: / ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda. / Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra».

Nel rimandare alla lettura diretta (e il più possibile personale e rituale) di *Lavorare stanca*, non resta che sottolineare con forza l'ulteriore peculiarità che ne fa un libro d'eccezione, dal momento che l'edizione Einaudi 1943 è corredata da due scritti di poetica collocati da Pavese in *Appendice*. Non è affatto consueto, e non lo sarebbe stato nemmeno nei decenni a venire, che, in tempi di dominante estetica crociana, un libro di poesia venga accompagnato da due scritti d'autore, orientati a definire le ragioni compositive, la visione letteraria, gli intenti profondi dell'autore. Fra l'altro, il primo scritto, *Il mestiere di poeta*, datato 1934, introduce al negativo quella che sarà la variante principale dell'edizione einaudiana, vale a dire la partizione del libro in sette sezioni che rispondono a un criterio costruttivo del tutto nuovo. Vi afferma infatti Pavese: «io stesso mi sono fermato pensieroso davanti ai veri o presunti canzonieri costruiti (*Les Fleurs du Mal* o *Leaves of Grass*), dirò di più, anch'io sono giunto a invidiarli per quella loro vantata qualità; ma al buono, al tentativo cioè di comprendermeli e giustificarmeli, ho dovuto riconoscere che di poesia in poesia non c'è fantastico e nemmeno, in fondo, concettuale. Tutt'al più, come nell'*Alcyone*, si tratta di un legame temporale, fantasie da giugno a settembre». E conclude: «Un po' diverso naturalmente sarà il discorso a proposito di un racconto o poema, dove il passaggio fantastico e concettuale insieme è dato proprio dall'elemento narrativo, dalla consapevolezza cioè di un'unità ideale insieme e materiale che raccoglie i diversi momenti di un'esperienza».

Ecco: al di là dei testi censurati dal regime, rimossi e/o aggiunti dall'autore nel passaggio dalla prima edizione solariana a quella Einaudi, la consapevolezza di una nuova partizione strutturale coincide col cambio di prospettiva che porta Pavese a riorganizzare l'insieme delle sue poesie-racconto. A ciò si deve aggiungere l'altra constatazione, di natura eminentemente filologica, in virtù della quale l'edizione Einaudi 1943 di *Lavorare stanca* coincide con l'ultima volontà dell'autore, che – nei sette anni che lo separavano dal gesto suicida dell'agosto 1950 – avrebbe tranquillamente potuto impegnarsi in una terza

edizione del suo libro poetico di esordio, anche in virtù del ruolo di direttore editoriale *de facto* delle edizioni Einaudi. Vale solo la pena di ricordare, in chiusura, che la più recente edizione (Interno Poesia 2021) ripropone ai lettori italiani il testo del '43 dopo cinquantadue anni, dal momento che l'ultima ristampa «filologica» di quella versione d'autore risale al 1968, come primo volume delle opere complete di Cesare Pavese, per le cure di Massimo Mila, suo antico sodale musicologo.

3. *Montale ultimo e penultimo*

Antefatto. A mano a mano che l'opera in versi di Eugenio Montale[27] continua a mostrare la sua forza propulsiva nel cuore del nuovo secolo, sembra sinceramente ozioso numerarne a forza fasi e sviluppi, discutendo su dove finisca un preteso «quarto» Montale e dove comincino il quinto e poi eventualmente il sesto o il settimo tempo della sua scrittura poetica. Basti riconoscere piuttosto, che ogni nuovo suo libro possiede da sempre (dunque fin dai folgoranti *Ossi di seppia* dell'esordio) una propria specifica fisionomia formale e tematica, strutturale-narrativa e intonativa, storica e critica: si costituisce insomma in unità, benché poi – da subito – i riferimenti intertestuali, le memorie volontarie e involontarie, le autocitazioni e – da *Satura* in poi – anche le autoparodie consentano di considerare l'opera in versi montaliana come un sistema dinamico, insomma come un inesausto *work in progress*. Questo in virtù del ricco panorama

[27] I testi delle poesie di Montale sono tratti da E. Montale, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980 (abbrev. OV). In particolare, *Diario del '71 e del '72* (D) vi è accolto alle pp. 409-508 (apparato critico pp. 1051-1105); *Quaderno di quattro anni* (Q) è alle pp. 509-625 (apparato critico pp. 1106-1143); *Altri versi* (AV) alle pp. 627-708 (apparato critico pp. 1144-1153). Non raccolto in alcuna *opera omnia* è E. Montale, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, Milano, Mondadori, 1996 (DP). Altre poesie pubblicate postume sono nel rigoroso e più «autentico» E. Montale, *La casa di Olgiate e altre poesie*, a cura di R. Cremante e G. Lavezzi, Milano, Mondadori, 2006. I riferimenti alle prose narrative e di fantasia rimandano a E. Montale, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, note di L. Previtera, Milano, Mondadori, 1995 (PR). Infine, il discorso pronunciato da Montale il 12 dicembre 1975 in occasione della consegna – a Stoccolma – del Premio Nobel s'intitola *È ancora possibile la poesia?* ed è stato pubblicato in E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1976, pp. 5-14.

di dominanti topiche, ideali, metrico-retoriche, drammaturgiche, geografiche, gnoseologiche, intertestuali, autobiografiche e perfino aneddotiche entro cui vengono fatte attivamente interagire le diverse lingue e le tutt'altro che monolitiche visioni del mondo che Montale ha espresso in un arco di tempo compositivo – e in certa accezione «romanzesco» – più che cinquantennale. Ma, in parallelo, è poi vero che in ogni libro affiorano costanti che legano l'*opus* (es. la linea *Ossi di seppia* eponimi-*Mottetti*-*«Flashes» e dediche*-epigrammi dei *Diari* e del *Quaderno*) e non di rado prefigurazioni del libro successivo (es. le *Conclusioni provvisorie* della *Bufera* che prefigurano *Satura*…). Tale premessa coinvolge anche gli ultimi due libri da Montale deliberati, strutturati e pubblicati completamente in prima persona presso la collana dello «Specchio» Mondadori, innervati se non ispirati dai dialoghi sempre intensi condotti con amici critici e poeti, *in primis* con un protolettore e protointerprete come Gianfranco Contini. Sono appunto i libri usciti a cavallo del premio Nobel, conseguito alla fine del 1975: *Diario del '71 e del '72*, pubblicato nel marzo del 1973; e *Quaderno di quattro anni* (d'ora in poi Q), edito nel settembre del 1977. Certo, il primo dato storico che cambia in modo più esposto con l'approdo alle forme coordinate (ma non consanguinee né equivalenti) del diario e del quaderno chiama in causa gli intervalli cronologici fra un libro e l'altro: prima dilatatissimi, poi ravvicinatissimi, poiché ai larghi intervalli cronologici che separano il 1925 degli *Ossi di seppia* dal 1971 di *Satura* (in mezzo si collocano solo *Le occasioni* del '39 e *La bufera e altro* del '56) succede la sequenza sincopata di tre libri fra il '73 e il 1980. In ogni caso, D e Q sono cronologicamente contigui, ma tutt'altro che ripetitivi o appiattiti l'uno sull'altro.

Ancora diversa (e in parte divergente), per la loro collocazione alla fine dell'edizione critica *L'opera in versi* (OV), approntata da Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini nel novembre 1980 per i «Millenni» Einaudi, è la questione di altri due insiemi poetici quali *Altri versi* (a pieno titolo, comunque, il settimo libro «nuovo» di Montale, considerando la sua uscita ad autore ancora in vita e dotato di pieno raziocinio) e *Poesie disperse edite e inedite*, poi di poco ampliate da Giorgio Zampa approntando nel 1984 l'edizione Mondadori di *Tutte le poesie* (TP). Una questione filologica spinosa è posta

infine dal *Diario postumo* (1991 e 1996, curato da Annalisa Cima), sul quale si avrà occasione di tornare analiticamente. Sorpresa invece tutta positiva, per i lettori di Montale, è stata la scoperta e l'edizione di nuovi inediti ricavati dal prezioso Fondo Manoscritti dell'università di Pavia e raccolti nel 2006 da Renzo Cremante e Gianfranca Lavezzi (grazie alla collaborazione dell'angelo domestico degli ultimi anni montaliani, Gina Tiossi), col titolo *La casa di Olgiate e altre poesie*, al cui interno la poesia eponima – del luglio '63 – è un esempio di *trait d'union* altamente qualitativo del Montale che riprende a poetare dopo *Il sogno del prigioniero* (1954) e prima degli *Xenia* di *Satura*. Fra l'altro, se ci si appresta a entrare nella partitura di D, si deve ammettere che gli archetipi intratestuali suoi propri coinvolgono ripetutamente le poesie di quella cesura compositiva che si colloca fra le *Conclusioni provvisorie* da cui è sigillata *La bufera e altro* (ove il *Sogno* è preceduto dal *Piccolo testamento*, con il riferimento all'antitesi fra chierici rossi e neri ripresa anche qui) e le due coppie di *Botta e risposta* ubicate in *Satura*. A ciò si aggiunga che, per quanto concerne i libri dell'ultimo Montale, la trama intratestuale delle autocitazioni dev'essere ampliata al vivissimo insieme di quelle che Contini chiama «prose di fantasia» e che appartengono all'esperienza compositiva del secondo dopoguerra, tra *Farfalla di Dinard* e *Fuori di casa*, ma non solo. Inoltre, valga come ultimo riferimento cronologico la constatazione che – a partire dal 1972 – Montale «passava» con regolarità a Contini e Bettarini le poesie nuove a mano a mano che le componeva.

Diario del '71 e del '72. Il quinto libro di Montale gode di ben due commenti integrali e sistematici, cui non fanno difetto cospicui e minuziosi riferimenti bibliografici, oltre che debite (e non di rado acute) annotazioni intra- e intertestuali, retoriche, metriche e tematiche. Il primo commento, che tuttavia non include i testi, è stato approntato da Francesca Ricci per Carocci nel 2005; mentre il secondo è opera di Massimo Gezzi (Oscar Mondadori, 2010), cui si deve anche una puntuale e informatissima *Introduzione*[28], corroborata in apertura e in

[28] M. Gezzi, *Introduzione*, in E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, Milano, Mondadori, 2010, pp. CXV-CXXVIII.

chiusura da un saggio di Angelo Jacomuzzi[29] e dallo scritto di Andrea Zanzotto *La freccia dei Diari*, risalente al 1982[30]. L'opera è suddivisa in due parti, il *Diario del '71* (formato da 45 poesie, laddove quella d'incipit, *A Leone Traverso*, è un dittico) e il *Diario del '72* (che accoglie 46 testi), per un totale di 91: come in ogni diario che si rispetti, nella *princeps* del '73 le singole parti sono datate nell'Indice con l'indicazione di giorno, mese e anno, anche se la consequenzialità cronologica non è disposta secondo un rigido ordine progressivo, perché per esempio al 1970 vengono ascritte due poesie di D 71 (l'incipitaria *Quando l'indiavolata gioca a nascondino* e *Come Zaccheo*), mentre in D 72 vengono inclusi tre testi del '71, *Visitatori*, *L'odore dell'eresia* e *Per una nona strofa*. Ma le date (alcune anche emendate nell'edizione critica) sono poi state espunte tanto dall'Indice di OV, quanto da quello dell'Oscar.

Gezzi, anche poeta in prima persona, insiste sulla familiarità di Montale con la forma-diario, da intendere in primo luogo – fin dagli anni della formazione, cioè dal 1917 del *Quaderno genovese* – nel senso di *journal intime*, di diario intimo (quindi un genere internazionale e cosmopolita, ben radicato e riconosciuto nella letteratura del simbolismo e del modernismo europei), ma non esita a rilevare per D le piccole anomalie, i «barlumi di strategia costruttiva», concludendo che un diario autentico «dovrebbe rinunciare a manipolare a posteriori il materiale che lo informa, pena la perdita di una delle sue caratteristiche fondanti, ovvero l'incedere fratturato e filocaotico, modellato dal libero susseguirsi dei giorni». Così, per l'insieme di D, non si potrà parlare della «totale aleatorietà» insita nella forma profonda delle sequenze diaristiche, benché non sia assolutamente in discussione, al proposito, la scrittura di tipo fenomenologico che lo informa, da assimilare al sismografo di una contingenza temporale non meno che esistenziale, ontologicamente precaria perché tutt'altro che passiva, ma intimamente contraddittoria e priva di messaggi permanenti o definitivi: non ferocemente cinica, bensì spesso interrogativa.

[29] A. Jacomuzzi, *La poesia di Montale. Dagli 'Ossi' ai 'Diari'*, Torino, Einaudi, 1978.

[30] A. Zanzotto, *La freccia dei «Diari»*, in E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, cit., pp. 431-437.

Montale stesso, in un dialogo molto penetrante con Giovanni Giudici, pone una sorta di sordina ontologica alle fasi creative di queste poesie, perché fa riferimento a un'epochè esistenzialista e dunque a un tempo sospeso, neutralizzato in ogni possibile ordine consequenziale, perciò evocativo di una tregua che interviene in un'esperienza di guerra: «Ecco, le ho scritte in una situazione come di armistizio meteorologico e morale, chiuso qui in casa, quasi in una condizione di assedio e in un'età ormai di vecchiaia»[31].

Un ultimo rilievo «esterno» al quinto libro poetico di Montale è la presenza nelle due bandelle della *princeps* di alcune osservazioni critiche di Contini[32], che hanno dato il la alle migliori pagine critiche dedicate a D, da Lonardi a Mengaldo, da Jacomuzzi a De Rosa. Contini prende le mosse da un'affermazione molto impegnativa, secondo la quale «questi epigrammi sono i nuovi *Ossi*, stavolta tutt'altro che *en plein air*, e partiti su un piede non lirico». E approda poi al riconoscimento capitale di un tempo classico della poesia montaliana, in cui «era semplice il discrimine nell'opposizione», da porre a contrasto col presente approdo diaristico, di sostanza prosaica, ove Montale impasta «al controcanto le parole della moda». Punteggiato di «tanti teoremi di teologia apofatica», vale a dire negativa, infine anche «breviario di ascesi esistenziale», il dettato poetico del Montale ultimo mira perciò a «situarsi aldilà, o piuttosto aldiquà, delle opzioni fra stasi e moto, vuoto e pieno, dopo e prima, e così via per tutta la fila delle polarità».

In D, temi, allusioni, *tòpoi*, micro- e macroeventi, allusioni metaletterarie, tecniche espressive, meccanismi formali (non importa se còlti in funzione oppure osservati e tematizzati dall'esterno) si allineano in uno spazio di assoluta sincronia e compresenza. Un discorso a parte merita l'orchestrazione metrica, mai finora così variata e pluristratificata, tanto nella dimensione macrostrutturale che in quella del polimetrismo proprio dei singoli versi. Per esempio, le «filastrocche» in versi brevi che punteggiavano *Satura* sono ridotte qui a pochi

[31] G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 281.

[32] Poi raccolte in G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 95-98.

casi (*Il Re pescatore*, *Il frullato*, *Senza sorpresa*, *Si deve preferire*); la dominante epigrammatica e di lunghezza ridotta può essere organizzata indifferentemente su una o su due strofi; i componimenti monostrofici sono assai frequenti e – negli altri, più tipicamente montaliani – l'anisostrofismo diventa regola piuttosto generalizzata. Per quanto concerne le misure di verso, l'alternanza di versi lunghi e brevi – laddove assuma un valore strutturale – attribuisce a questi ultimi un ruolo di incipit e/o di explicit, di clausola di strofe o semplicemente di discorso, a incarnare una sentenziosità che taglia icasticamente ogni frasticità meditativa o argomentativa: es. la clausola del libro, «Troppo spesso invece piove / sul bagnato». Nel caso specifico della *Lettera a Malvolio* (ma l'osservazione vale per tutto D), le rime esposte non sono molto frequenti, sostituite da assonanze abbastanza generiche e da invece potenti rime o quasi-rime al mezzo. La conclusione, tratta da Mengaldo a proposito della *Lettera* ma di certo allargabile all'insieme di D, è che questo Montale dà rilievo alle equivalenze – tra cui, principale, l'anafora – «che s'inseriscono più direttamente nel livello sintattico del testo e detengono maggiore funzione logico-costruttiva, a scapito dei parallelismi e ritorni prevalentemente musicali»[33]. Ed è vero senz'altro, anche in questa chiave, che i versi continuano a girare attorno all'endecasillabo e alle sue componenti (liberamente alternate in misura di canto o controcanto ora ipo- ora ipermetre, ora in forma semplice ora in forma raddoppiata: fra le quali, va da sé, affiora soprattutto il settenario duplicato in alessandrino), tuttavia occorrerà una volta o l'altra prestare attenzione ai versi lunghi ed eccedenti anche tredecasillabi e appunto alessandrini, tutti riportabili alla logica sillabico-accentuale che presiede la nostra metrica. Non ci sarà, allora, entro la metrica di D, un'irruzione più o meno subliminale a misure da collocare invece sotto un'egida esametrica o whitmaniano-pavesiana? Versi – in *Malvolio* – quali «non è ancora nata, ciascuno la inventa come vuole» o «forza a qualcuno o a me stesso che la partita è aperta» meritano uno studio e un esercizio di confronto contrastivo specifico, a prescindere dall'indecidibilità di molte sinalefi, entro un

[33] P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 285.

contesto decisamente più libero che liberato come questo. L'orchestrazione metrica di D, in sostanza, implica un'accentuata diffusione del «prosaico» in opposizione al «lirico»: a ciò rimandano anche la frequenza molto alta degli *enjambements* (con tutto ciò che comporta il proliferare di tale rottura fra metro e sintassi entro un sistema versoliberista) e l'irruzione di versi composti e talvolta molto lunghi, che non di rado offrono una prosodia disarticolata e «in calando». In proposito, si pensi solo a una sequenza come quella dei vv. 11-13, nella *Pendola a carillon*, in D 72: «notizie che turbassero i suoi non nati nepoti. / I quali vennero poi e vissero senza memoria / di chi portò quell'oggetto tra inospiti mura sferzate». Su un piano generale, infine (ma è fenomeno da studiare sistematicamente nella metrica complessiva dell'ultimo Montale), è sicuro che ha ragione Mengaldo quando sostiene che spesso l'effetto di sordina e di «prosa» dipende dal secondo emistichio dei versi suddivisibili in due parti. Basti pensare a endecasillabi ipermetri quali «che si diffonde non ha nulla a che fare» (*L'odore dell'eresia*) o «in una lingua che non amavi, priva» (*Lettera a Bobi*), per non dire di un altro ipermetro affatto antimetrico come «quando le separazioni erano nette» (*Lettera a Malvolio*).

Caso non meno eclatante di varietà e di autoironia è poi quello delle figure retoriche – ossimoro, metafora, ipallage, ipotiposi – chiamate in causa coi loro nomi prima che poste in opera. Sul piano tematico-fattuale possono poi allinearsi, senza più gerarchie che s'impegnino a indicare e distinguere l'alto e il basso, il prima e il dopo, l'epistemologico e l'evenemenziale, il profetico e il cachinno, le cronache di una quotidianità condominiale (*Nel cortile*, *Il rondone*, *Al mio grillo*); le cartoline da un altrove (magnifica, in questo caso *Sulla spiaggia*); gli epigrammi a sfondo filosofico, religioso o politico; le riprese a tenore mitologico, magari coinvolgenti le Muse (*Il negativo*, *La mia Musa*, *Le acque alte*, *Notturno*); i dialoghi veri o immaginari con scrittori o critici (Kafka, Malvolio/Benvolio, in chiunque essi siano riconoscibili, ma anche amici o interlocutori quali Leone Traverso, Bobi Bazlen, Goffredo Parise, Alberto Asor Rosa); gli apoftegmi, gli epigrammi, i ragionamenti a sfondo ora filosofico, ora cosmologico, ora millenaristico; le cronache televisive che – per la prima volta in Montale – coinvolgono il mondo sportivo e chiamano in causa l'elettrodomestico per

antonomasia di massa, appunto la TV. Così, *Il tuffatore* (al di là della ripresa del topos di Esterina negli *Ossi*) sarà forse motivata dalle imprese trasmesse in diretta dei campioni olimpici e mondiali Dibiasi e Cagnotto, la figura del pugile di *Non mi stanco di dire al mio allenatore* e di *Non partita di boxe o di ramino* può essere indotta dai match di Nino Benvenuti contro Carlos Monzon (o dagli echi della sfolgorante carriera di Cassius Clay/Muhammad Alì), l'autoritratto del *Cavallo* rimanda senz'altro a qualche collegamento televisivo con il mondo delle corse ippiche. A questa *trouvaille* di matrice surrealista, che – com'è proprio di ogni (in)cultura massificata – comporta il girovagare a caso di un pensiero ormai abituato a neutralizzare il divenire e il combattersi di valori e pensieri (anche se, sullo sfondo, il mito della poesia resiste più saldo di quanto non possa apparire a uno sguardo distratto…), si aggiungono gli amuleti, i clic memoriali, gli sketch più o meno buffi delle storie d'amore ormai trapassate, con un esercizio sistematico di sordina posta alle mitologie femminili di un'esistenza privata che aveva finito per esser condivisa da tutti i lettori dell'opera in versi montaliana: Clizia ridotta a ombra (nella splendida *A questo punto*, che richiama il mito di sempre alla funzione d'ombra svolta in *Voce giunta con le folaghe*, il capolavoro dedicato al padre nella *Bufera*), Mosca trasfigurata in grillo, ma soprattutto sorpresa nell'attimo del trapasso mentre dà del pirla al soggetto che l'assiste (*Il pirla*), Annetta/Arletta/Capinera che riassume una funzione soterica, però dentro una scena di memoria involontaria nella quale l'Io si riduce a soggetto giovanile di una pantomima *en travesti*, oltre a descriversi come assassino di «un passero solitario» (*Annetta*).

Fenomenologica, istantanea, effimera, compresente in totale sincronia nei labirinti mentali di chi parla può dunque considerarsi non solo la macrostruttura diaristica di D, ma tutta la pletora di eoni – per riprendere una terminologia scientifica introdotta da Zanzotto per descrivere la poetica del Montale ultimo – che di passaggio in passaggio innervano ed elettrizzano, movimentano e rallentano, illuminano e oscurano le argomentazioni e i funambolismi paradossali e antifrastici del libro. E questo senza che li si possa agglomerare o sostituire l'uno all'altro o tantomeno scindere in un polo positivo e/o in un polo negativo: ma soprattutto senza che le antitesi

possano mantenere inalterati (e intatti nella loro autonomia) i valori in gioco o dialettiche le situazioni in contrasto. Con molta proprietà, all'interno di quello che a distanza di quasi quarant'anni dalla sua uscita rimane il libro critico più bello dedicato a Montale, *Il Vecchio e il Giovane*, Gilberto Lonardi prende le mosse da una delle poesie più efficaci di D, *Presto o tardi*, collocata al principio di D 72: «Poi mi accorsi / del mio puerile inganno e ora so / che volante o pedestre, stasi o moto / in nulla differiscono». Gli opposti costituivano romanzo, nel Montale del passato, proprio in quanto opposti: e «la loro opposizione reggeva una trama semantica ricca di implicazioni». Il Montale diaristico, invece, può comunicare solo la verità del paradosso, «dalle soglie del nulla-tutto». Infatti, «si dà romanzo quando si è in cerca di verità, non più quando la si possiede (nel quale caso si passerà ad altri "generi", tra cui forse il diario come [quasi] sola "registrazione" di eventi, polemiche, giudizi)»[34].

La verità del paradosso dalle soglie del nulla-tutto può essere anche la formula più adatta a chiamare in causa una delle poesie centrali di D, quella *Lettera a Malvolio* che rappresenta il controfinale di D 71. Oggetto di letture impegnate e pronte a coglierne la molteplicità di piani espressivi, definita da Contini – insieme con *Il terrore di esistere* – un «pertinentissimo paradigma di poesia civile», la *Lettera* si pone come sottogenere della forma-diario e – in questo caso specifico – sembra essere polemicamente indirizzata a Pier Paolo Pasolini che, pochi mesi prima della sua stesura (collocata da Montale al giorno 8 luglio 1971), aveva stroncato *Satura* su «Nuovi Argomenti». Pier Vincenzo Mengaldo ne ha fornito un'interpretazione come sempre foriera di densi risultati critici, passando per acquisizioni formali di duraturo rilievo, dalla funzionalità costitutiva e multipla dell'ossimoro, ai soprassalti del lessico, fino alle innovazioni connesse a un polimetrismo più accentuato, libero e meglio articolato rispetto ad altre opere di Montale. Inoltre, accoglie l'ermeneutica «negativa» di Lonardi, rendendola ancora più esplicita. A suo parere, infatti, la *Lettera a Malvolio*

[34] G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 201.

mette a nudo la duplice valenza che l'ossimoro, e in genere la tecnica degli *opposita*, assume nella poesia recente di Montale: mezzo per mettere in rilievo l'ineliminabile e disgustosa caoticità del mondo, ma insieme espressione di una logica personale, a sfondo chiaramente teologico, basata sul principio di contraddizione e sulla paradossale coincidenza degli opposti come annullamento delle false alternative in nome di una verità (o non-verità) superiore[35].

Singolare è che Mengaldo nel suo esercizio di lettura ignori (o sembri ignorare) che destinatario della *Lettera* è Pasolini, primo bersaglio del caustico giudizio montaliano rivolto a chi combina in sé «materialismo storico e pauperismo evangelico, / pornografia e riscatto», con una critica nemmeno troppo velata allo scrittore che, oltre a tenere i piedi in due staffe ideali e ideologiche non sovrapponibili, aderisce alla dilagante società dello spettacolo: nel caso, attraverso il cinema. In realtà, poi, tanto Malvolio quanto Benvolio potrebbero essere intesi come una quintessenza di più personaggi dell'attualità intellettuale e artistica italiana di quei tempi perigliosi, tra il '68 e gli anni di piombo. Al di là dell'indirizzo piuttosto esplicito a Pasolini, il percorso interpretativo intrapreso da Mengaldo non sembra affatto risentire dell'aporia, visto che non è mai il contenuto fattuale (a distanza poi di quasi cinquant'anni dalla composizione della poesia!) a costituire il discrimine fra una poesia riuscita e una fallita. Meno perspicuo, semmai, nell'analisi del critico padovano è il credito limitato che egli attribuisce al *senhal* del nome di Malvolio e del ruolo che questi svolge in una delle più efficaci commedie di William Shakespeare*, La dodicesima notte*. Mengaldo (e con lui in definitiva anche Gezzi) si limita infatti a metterlo in relazione col Benvolio pure presente in D e pure personaggio shakespeariano (nel *Romeo e Giulietta*), definendo «antonimico il nome-*senhal* e il relativo contenuto sèmico (malevolenza *vs.* benevolenza)».

Tuttavia, davanti a una citazione tanto esplicita da parte di Montale di un canone di tutta la cultura occidentale come Shakespeare occorre forse un'attenzione più accentuata. Malvolio nella *Dodicesima notte* è un maggiordomo che riceve effettivamente una lettera che gli fa credere che una delle protagoniste femminili sia innamorata di lui: una lettera-burla,

[35] P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, cit., p. 303.

insomma, e prodotta dal soggetto collettivo dei cortigiani del duca d'Illiria presso il quale la commedia è ambientata. Allora, se qualcosa di Shakespeare persiste (come in effetti persiste, per l'importanza tematica e strutturale della forma-lettera, ma anche per l'importanza di Shakespeare in Montale), non può avvenire che la poesia di Montale muova da un fondamento (auto)parodico, alla luce del quale anche il «rispettabile / prendere le distanze» rivendicato dal soggetto finisce nell'ossimoro dell'indistinto? E poi, in questa stessa luce, non suonerà ancora più bruciante, straziato, straniato e del tutto antifrastico (come in Shakespeare) il monologo di Malvolio nella Scena IV, atto III della *Dodicesima notte*? Ascoltiamolo nell'efficacissima traduzione di Patrizia Cavalli: «nella lettera mi incita proprio a questo: "Spogliati della tua umile scorza," dice, "sii fermo con un parente e severo con la servitù, fai sentire la tua voce su argomenti di rilievo, assumi un comportamento originale". Dopodiché stabilisce i vari modi: espressione grave, portamento imponente, eloquio lento, come è in uso presso certi gran signori, e via di seguito. […] Tutto concorda, non c'è ombra di dubbio, neanche l'ombra di un'ombra, nessun ostacolo, nessuna strana circostanza che dia adito a incertezze o sospetti – che altro posso dire? –, niente di possibile può frapporsi tra me e la vastità delle mie speranze»[36]. Il sublime, già in Shakespeare, assume le spoglie di una parodia moltiplicata all'infinito e Montale, nella sua *Lettera a Malvolio*, mette sì alla berlina il destinatario, ma non salva né redime neppure il sé-mittente, «ora che appena si può / cercare la speranza nel suo negativo».

D'altra parte, a pensarci bene, ancora al neutralizzarsi delle antitesi e dei loro meccanismi oppositivi va riportato il preteso «ottimismo» che traspare da non poche fasi di D. Proprio Benvolio è il destinatario della poesia intitolata *Il mio ottimismo*, che si conclude con la pronuncia usualmente negativa che l'Artefice del soggetto «non è un artificiere / che fa scoppiare tutto, il bene e il male», concludendo che lui «perciò lo ama / senza speranza e non gli chied*e* nulla». Ma non è tutto qui: certo, il Montale di D ha forgiato «una nuova eloquenza, tutta un trompe-l'oeil, una dissimulazione di stile "basso"», fra

[36] P. Cavalli, *Shakespeare in scena. Quattro traduzioni*, Roma, nottetempo, 2016, p. 429.

«prospezioni, catene di pseudo-sillogismi, "dicerie" e nonsensi» (ancora Zanzotto), ma lo slancio rettilineo della concatenazione – tutt'altro che casuale e rigidamente consequenziale – dei fogli di diario prevede e concentra un alto tasso di energia pulsionale, di carica affabulatoria pressoché inesausta, di giorno in giorno. Così, non devono affatto sorprendere certi sintagmi che, se isolati dal contesto, rimandano a un sostrato positivo della postura verbale dell'Io: tanto più significativi perché posti in clausola a D 71 e D 72. Nel primo caso, i quattro versi di *p[our]. p[rendre]. c[ongé]*, due endecasillabi regolari e due emistichi di endecasillabo, raccontano di un transfert positivo verso chi è responsabile della nostra origine e dicono intatta quella capacità del Montale epigrammatico di parlare davvero a tutti e a nome di tutti (com'è proprio solo dei grandi poeti), che può essere addirittura fatta risalire al «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo» degli *Ossi* (qui i Chiliasti sono i millenaristi): «La mia valedizione su voi scenda / Chiliasti, amici! Amo la terra, amo // Chi me l'ha data // Chi se la riprende». La seconda, invece, *Per finire* – «Raccomando ai miei posteri / (se ne saranno)…» – vale da bilancio poetico ed esistenziale, espresso attraverso quella perfetta dissimulazione di stile basso di cui ha parlato Zanzotto, qui declinata in accezione testamentale. Al di là dello sfondo autoironico, Gezzi vede bene come il doppio riferimento – allusivo a Kafka, esplicito a Leopardi – a questi due classici della cultura occidentale assegni alla percentuale di una vita goduta al «cinque per cento» un'accezione in fondo positiva, a fronte dell'antifrastica profezia espressa in incipit che revoca in dubbio l'esistenza futura dei posteri, almeno «in sede letteraria».

Quaderno di quattro anni. Composto di 111 poesie «proposte in totale asistematicità, in una colata ininterrotta di testi per lo più privi di interpunzioni, dove prevale il monologo», dunque non suddivise in sezioni (ma distinte una per una dalla segnalazione della data precisa di composizione, almeno nell'indice dell'*editio princeps*, non in quello dell'edizione critica), «impresso nel mese di settembre del 1977» per lo «Specchio» Mondadori, il *Quaderno di quattro anni* è il libro che Montale compone a cavallo del conseguimento del Premio Nobel per le lettere (ricevuto a Stoccolma il 12 dicembre 1975). Nel 2015

ne è uscita presso gli Oscar Mondadori un'edizione curata e commentata da chi firma qui e da Guido Mattia Gallerani, che si avvale di uno scritto introduttivo di Cesare Garboli e di un saggio conclusivo di Giorgio Orelli. Per quanto concerne il suo sviluppo ideativo, teorico e riflessivo, Q è in sintonia diretta con le considerazioni svolte da Montale all'Accademia di Svezia, durante la cerimonia di consegna del Nobel, sotto il titolo interrogativo e non scevro da un'intonazione apocalittica *È ancora possibile la poesia?*

In Q, non c'è dubbio, «tornano intatte le grandi domande degli inizi, Caso o Necessità, vuoto o indifferenza, sopravvivenza o Nulla, Tempo lineare o Tempo circolare, espresse da minimi scarti linguistici, giochi di parole e bisticci fonici e filosofici, frasi che negano l'affermazione della frase precedente, interruzioni del discorso: anche qui il pessimismo appare sempre come l'altra faccia di una fede profonda»[37]. Nonostante l'approdo ultimo di Montale a macroforme come il diario e il quaderno, che contemplerebbero a priori la continuità cronologica del discorso, i testi che compongono Q violano ripetutamente la sequenza, «perché la materia non è data in ordine cronologico»: e proprio all'attacco del libro, se *L'educazione intellettuale* è del '73, la seconda poesia, *Lagunare*, risalirebbe allora – a sentire l'autore – addirittura al 1960 e sarebbe dunque il primo testo a venir composto (e pubblicato, benché in ritardo di un quindicennio) dopo *Il sogno del prigioniero*. In ogni caso, non è esagerato attribuire a *Lagunare* un anticipo di quella contraddizione in termini o «figura della disgiunzione» la cui primogenitura appartiene a Beckett. A questo quadro complessivo, che giunge dall'interno dell'officina compositiva del Montale ultimo, si deve subito sommare una cronologia secondo cui le date compositive di Q prendono le mosse dal 1973 della poesia-manifesto d'incipit, *L'educazione intellettuale* (e di tre altri testi: *Il pieno*, *Due destini* e *Intermezzo*), testimoniano una cospicua attività lungo l'intero arco del '74 (16 poesie), si allungano alla prima metà del '75 (39, fino al 14 giugno), per poi riprendere a fluire solo nel gennaio '76, a dimostrazione

[37] L. Barile, *Eugenio Montale*, in *Antologia della poesia italiana. Novecento* (1999), diretta da C. Segre e C. Ossola, 2 voll., Torino, Einaudi, 2003, vol. I, pp. 392-401 (qui p. 400).

che l'impatto psicologico e mediatico del Nobel non dev'essere stato lieve, per Montale. Fin da questo approccio preliminare, d'altra parte, va sottolineata la perfetta coincidenza cronologica fra l'elaborazione del discorso di accettazione del Nobel e il periodo di silenzio creativo, proprio degli ultimi mesi del '75. Tra le molte osservazioni di Montale pertinenti alle «intenzioni» di Q gioverà prendere le mosse da una che suona oggi profetica e che descrive meglio di molte altre il rapporto fra condizioni produttive e orizzonte ricettivo della poesia contemporanea:

> fa impressione il fatto che una sorta di generale millenarismo si accompagni a un sempre più diffuso comfort, il fatto che il benessere (là dove esiste, cioè in limitati spazi della terra) abbia i lividi connotati della disperazione. Sotto lo sfondo così cupo dell'attuale civiltà del benessere anche le arti tendono a confondersi, a smarrire la loro identità. Le comunicazioni di massa, la radio e soprattutto la televisione, hanno tentato non senza successo di annientare ogni possibilità di solitudine e di riflessione. Il tempo si fa più veloce, opere di pochi anni fa sembrano «datate» e il bisogno che l'artista ha di farsi ascoltare prima o poi diventa bisogno spasmodico dell'attuale, dell'immediato. Di qui l'arte nuova del nostro tempo che è lo spettacolo, un'esibizione non necessariamente teatrale a cui concorrono i rudimenti di ogni arte e che opera una sorta di massaggio psichico sullo spettatore o ascoltatore o lettore che sia.

È evidente che esiste una frattura, che si può estendere a un'altra figura capitale del nostro Novecento, per di più in dialogo diretto con Montale, quella di Carlo Emilio Gadda, fra la persona biografica del borghese conservatore che cerca argini alla forza eversiva e tutta ideologica degl'incipienti «anni di piombo»; e la carica innovativa della voce e della lingua poetica di testi che certo non inverano un'aura «passatista» e che anzi sono tuttora attuali, per non dire profetici. A ciò si deve aggiungere l'intenzione, propria se si vuole di un poeta ancora «classico», di interrogarsi sul destino dell'umanità, prendendo le mosse dall'esperienza minima della propria quotidianità e riducendo al contempo l'importanza delle specializzazioni disciplinari. Solo a patto che questa sia una cognizione acquisita, si può varcare la soglia di Q con spirito non pregiudicato da luoghi comuni o da un gravame iconoclasta che pesa a priori sulla libera creatività di poesie da valutare tra le più originali e liminari dell'intera produzione poetica di Montale: poesie che

vanno anche molto al di là del diarismo più «leggero» di D. Così, si riuscirà nondimeno a verificare il suo fondamento di *summa* non tanto di un pensiero cinicamente negativo, quanto piuttosto dell'intera storia poetica e ideale di un autore che aveva esordito più di mezzo secolo prima con un libro destinato a cambiare radicalmente la storia della poesia occidentale come *Ossi di seppia*. In Q, bilancio gnoseologico, letterario ed esistenziale convivono e s'intrecciano, se è vero che – come in nessun'altra opera di Montale pubblicata in precedenza – i tre fantasmi dominanti di Tu femminile (Annetta/Arletta/Capinera, Clizia e Mosca) sono compresenti e quasi interagiscono. Non per un caso, è stata ancora Laura Barile a porre con forza l'accento su questa circolarità che lega primo o addirittura primissimo e ultimo Montale, risolutamente al di là di ogni «indefinitezza di stampo simbolista elegiaco-evocativo» e a favore piuttosto di un confronto diretto «con le molteplici possibilità del reale, con il moltiplicarsi del sé e delle cose, e anche con il cammino della conoscenza, con l'ineluttabile e forse vano dibattersi della ragione che supera continuamente i propri punti di approdo, in un cangiare continuo che è la sua forma di unità»[38]. Il dato è evidente fin dalla poesia d'incipit, *L'educazione intellettuale* (ove si riprende e capovolge il titolo divenuto proverbiale del romanzo *L'educazione sentimentale*, composto da Gustave Flaubert fra il 1843 e il 1845), da annoverare – *last but not least* – tra le soglie che costituiscono una delle più riconoscibili cifre di Montale, dall'*In limine* degli *Ossi* al *Balcone* delle *Occasioni*, dal testo eponimo della *Bufera e altro* al *Tu* di *Satura*. Di valore liminare non meno accentuato è anche l'ultima poesia di Q, *Morgana*, composta fra il gennaio e il marzo del '77. Inoltre, *L'educazione intellettuale* è l'ultima, in senso cronologico, delle grandi poesie-manifesto (equiparabili ai *monumenta* presenti nei *Canti* leopardiani) di cui Montale ha sempre costellato i suoi libri poetici, a partire dai *Limoni*. Ed è una delle poche o pochissime in Q (non importa se corte o lunghe) suddivisa in strofi, perché la larga maggioranza dei 111 testi è monostrofica.

[38] L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 91. Tutto il capitolo eponimo del libro (pp. 91-126) è dedicato al *Quaderno di quattro anni*, della cui interpretazione rimane un caposaldo critico.

Prima di tutto, questa poesia è un bilancio: insieme emotivo, esistenziale, culturale della storia creativa di Montale, tanto da spingersi a tratteggiare – parafrasando Joyce – il primo (e unico) autoritratto dell'artista da giovane con il corollario di una rinnovata immersione nei paesaggi e nelle situazioni liguri tipiche prima solo degli *Ossi*. L'attacco stesso della poesia, «Il grande tetto où picoraient des focs», cita direttamente – nel francese originale – l'ultimo verso del poemetto *Il cimitero marino* di Paul Valéry. La metafora velica e avicola vale in italiano «dove becchettavano dei fiocchi»: un termine tecnico che indica una vela triangolare agganciata allo strallo di prua, legato per metafora all'«incongruo» campo semantico del nutrimento di passeri, merli (topos vitale di queste poesie più tarde) o galline e altri animali da cortile, in armonia con il successivo incipit umoristico e straniante di *Sul lago d'Orta*: «Le Muse stanno appollaiate / sulla balaustrata». Così, anche le divinità mitologiche vengono riportate alla natura ambiguamente tecnica e diabolica, funzionale e metamorfica della macchina. A rileggere il mito, Bellerofonte – aiutato dal cavallo alato Pègaso – riuscì infatti a uccidere la Chimera, il mostruoso animale fantastico dal corpo composto di tre parti distinte (leone davanti, capra in mezzo e serpente dietro) che vomitava fuoco da tutte e tre le fauci. Orione era un mitico cacciatore, rinomato per la bellezza, che pagò con la vita i suoi rapporti amorosi con Artemide. Ma, a questo punto, proprio al principio del suo romanzo di formazione, il «ragazzo col ciuffo si chiedeva / se l'uomo fosse un caso o un'intenzione, / se un lapsus o un trionfo». Ed è evidente che il problema gnoseologico di fondo rimane quello di un Creatore che non può fare a meno delle sue creature, per essere pensato e a sua volta creato, anche attraverso il linguaggio: rimane ancora in filigrana la matrice dualistica (dunque gnostica) e niente affatto dialettica, anzi decisamente antipositivistica e soggetta piuttosto alla spinta di un *élan vital*, del pensiero di Montale. Ecco allora la compagnia, nel viaggio esistenziale del «ragazzo col ciuffo» (il primo vero autoritratto che Montale consegna alla sua poesia), dei grandi veggenti: Rimbaud e Campana, Kafka (rievocato attraverso la menzione del bellissimo primo capitolo di *America*, il romanzo incompiuto, intitolato *Il fochista*) e Nietzsche, impazzito a Torino e vivo nell'ossimoro del

«luminoso buio». *L'educazione intellettuale*, oltre che l'ultima poesia-manifesto di Montale, è anche la soglia d'ingresso a un'opera da meditare nel suo *corpus* integrale di meta conclusiva e di bilancio retrospettivo di un viaggio testuale lungo a questo punto più di mezzo secolo. In Q si dispiega – come in nessun altro luogo dell'opera in versi – una fittissima rete a strascico di echi intertestuali e di nuclei autoriflessivi che aggiunge alle evocazioni già riconosciute nel testo d'incipit (e ai suoi modelli «storici» di Bergson, di Schopenhauer, di Boutroux, di Eliot e di Pound) anche nomi meno in precedenza consacrati come Šestov (citato quasi alla lettera nella *Verità*: «È beffa di scoliasti l'idea che tutto si muova, / l'idea che dopo un prima viene un dopo / fa acqua da tutte le parti»), Beckett o Borges, anche a lasciare sullo sfondo il consolidamento di un asse molto originale che lega Nietzsche a Rilke. A ciò si aggiunga la *new entry* di Thomas Hardy. Inoltre, a rafforzare la constatazione di Q come libro di bilancio e di chiusura da parte di Montale del proprio cerchio creativo e dialogico, occorre annoverare anche il rapporto diretto di lettura e d'interpretazione critica che Montale riprende dai propri primordi con l'opera di Svevo.

Né in Svevo né in Montale, naturalmente, la vecchiaia che domina i loro testi finali è un mero accidente anagrafico o autobiografico, bensì un punto di vista sulla realtà, una conseguenza di atonìa e di inerzia che attanaglia il soggetto sensibile e «psicoanalitico», qualora sia sopravvissuto ai massacri e alle epurazioni delle guerre, delle persecuzioni, dei genocidi. Ed è una simile condizione di fondo che produce lo stato di «mezzo sonno» e di «torpore» da cui scatta il paradosso per cui «un grande sforzo» può condensarsi in «una grande inerzia»: «Attonito e inerte, stetti a guardare il mondo sconvolto» è una delle più autentiche constatazioni di Zeno Cosini, cui Montale risponde in *Dormiveglia*, col suo incipit icastico: «Il sonno tarda a venire / poi mi raggiungerà senza preavviso». E più avanti, nell'*Immane farsa umana*: «… Pertanto / mi sono rifugiato nella zona intermedia / che può chiamarsi inedia accidia o altro».

Piuttosto, è la lingua della vecchiaia a costituire problema, soprattutto se chi la parla non vuole rinunciare (e, anzi, si propone di renderla ancor più estrema) alla propria perizia tecnica. Secondo Svevo, l'idioma toscano, letterario, è in sé artificioso: e genialmente (almeno mezzo secolo avanti rispetto

alla tradizione narrativa italiana: così avanti, prima di lui solo Manzoni; dopo di lui solo Gadda), risolve il problema con una «non lingua» letteraria, che si avvale dei contributi lessicali più molteplici – anche dialettali – e di un'autentica «antimusica» a presiederne l'intonazione e la sintassi profonde. Montale, per parte sua, a nessun costo vuole approdare alla lingua schizomorfa ed esplosa dei poeti della neoavanguardia: e appronta per Q un diagramma metapoetico e metalinguistico che si propone di aggregare alla poesia l'orizzonte di «certi linguisti pazzi», per poi desolatamente ammettere che – se all'inizio era il Verbo – esso ora coincide con uno scambio di sillabe, un bisticcio semantico o un autonomo gioco di significante. E infatti, con una procedura di sconsacrazione dell'incipit biblico, accompagnata a uno slogan pacifista, proclama: «Si risolve ben poco / con la mitraglia e col nerbo. / L'ipotesi che tutto sia un bisticcio, / uno scambio di sillabe è la più attendibile. / Non per nulla in principio era il Verbo». Altrettanto sicuro è che il problema espressivo non possa risolversi nemmeno nei termini mimetici di un bla bla o di un bisbiglio indistinto «da vecchio», perché invece la pronuncia della prima persona (come in Svevo) è di norma nitida quando non icastica, raziocinante e asseverativa.

Vera chiave retorica di Q rimane giocoforza l'ossimoro, che coinvolge pronunce derivate dall'originaria matrice di Bergson come *memoria* («La memoria vivente è immemoriale») e *materia* («Una materia immateriale, il peggio / che poteva toccarci»). In questo secondo caso, che riguarda la poesia intitolata *Il vuoto*, il paradosso elocutivo viene amplificato dal soggetto logico dell'enunciato, che coinvolge l'aria, un tempo arida, oggi piuttosto greve, opaca e irrespirabile: «Ora sappiamo che anche l'aria / è una materia che grava su di noi». E il rimando diretto è alla «nera colata indivisibile» delle *Ore della sera*, ove si fondono insieme persone e tempo quotidiano, in un medesimo «scolaticcio» d'indistinzione e di melma. Si guarisce dalla cura, ammoniva Zeno, evitando «i sogni e i ricordi», mentre – in questo Montale parallelo – a dover essere evitati sono i valori rappresentativi e di transfert delle correlazioni oggettive. La simbiosi di esperienza vissuta e di percezione neurosensoriale, con adesione conseguente a una tradizione linguistica ed espressiva ancora compatta e sorretta

da un principio di divenire storico e dialettico, è venuta meno per sempre. Ossimoro e inidentità, collisione di opposti e indifferenziazione, poesia come valore e suo orientamento verso il Nulla divengono simultanei (e simmetrici) princìpi costruttivi dell'opera. «Sono sempre d'avviso / che Shakespeare fosse una cooperativa», fulmina Montale – in uno dei vertici metapoetici del libro, *Le storie letterarie* – il mito unitario e ipersensibile del Soggetto creatore.

A questo punto, anche l'escatologia diviene un fatto di «briciole che se ne vanno / senza essere sostituite» e il destino del genere umano non è più questione (o differenza antitetica) di modelli culturali, di rievocazioni dense di tensione allegorica d'un Nulla costitutivo, di registrazioni esistenzialiste del male di vivere, del collettivismo, della massificazione, della scelta – democratica o meno – di un regime o di un altro. Riportando allora la dicotomia tragica di sapere e competenza enunciata da Svevo a una tensione escatologica, di interrogazione sullo stadio finale dell'umanità, Montale collega – attraverso la pratica comune dell'artificio – l'arte alla tecnica e il mito alla macchina, per cui l'*onlie begetter* (il Creatore unico) sarà indifferentemente «uno solo» o «molteplice», col suo nome «sempre impronunciabile per cause / non solo di fonetica». Per certo, non sussiste più alcun meccanismo «umanistico» che possa garantire la liceità assoluta della parola poetica, né «occasione», raccolta di *keepsakes*, amuleti, talismani salvifici o tantomeno alcuna epifania di riscatto del tempo e dell'esperienza, per il sé cogitante: il destino del singolo si confonde con quello dell'intero genere umano e se Svevo è nel giusto quando sottolinea l'interrompersi – volontario o meno – della catena evolutiva nella modernità, l'unica salvezza sarà da riconoscere in una dissoluzione e poi in una ricostruzione per metamorfosi e rifacimento di tutta la scala dell'evoluzione, ripartendo dal pulviscolo atomico e molecolare delle origini successive al *big bang*, tema ben vivo anche in D, benché poi lo scetticismo imperi, in *Big bang o altro*: «Mi pare strano che l'universo / sia nato da un'esplosione, / mi pare strano che si tratti invece / del formicolìo di una stagnazione».

È del tutto evidente, allora, che miti e ordigni (da quelli della vista a quelli gastronomici, dalle armi distruttive alle macchine, dalla televisione – un altro motivo conduttore di Q – al cinema)

interagiscono a rappresentare lo smembramento definitivo del soggetto autoriale, della sua psicologia, della sua natura dialogica e del suo corpo. Che poi, in questa fase ultima dell'*homo poeticus* Eugenio Montale, si accumulino più o meno alla rinfusa (ancora secondo un principio di enumerazione caotica) tutte le principali matrici antropologiche e religiose è confermato dal rilievo che al fondamento mitologico greco-romano non si aggiunge più soltanto quello biblico veterotestamentario, come nella *Bufera*. A Bellerofonte e Orione si affiancano infatti i «persiani» Ahura Mazda e Arimane, sullo sfondo di Armageddon, la litania della fine del mondo scandita dai testimoni di Geova, uno dei quali – tra l'altro – scrive quasi ogni giorno al poeta di prepararsi «all'Evento». Al di fuori della miriade di riferimenti panreligiosi che è propria di Q, tuttavia, uno dei tratti simbolici più forti (in quanto ambivalenti) che lo attraversa, ripercuotendosi dagli scenari liquidi e marini degli *Ossi di seppia*, è l'acqua, fattore primo della vita stessa, con la sua potenza simbolica di elemento insieme materno, battesimale, narcisistico.

Dentro Q, questa scena primaria produce almeno altri due sviluppi degni di attenzione. Il primo, in *Sotto la pergola*, coinvolge quello stesso mare che non era più «tetto di nulla, / neppure di sé stesso», definendolo «ancora / un vuoto, un supervuoto e già ne abbiamo / fin troppo, un vuoto duro come un sasso», per la conferma della metamorfosi di ogni elemento vitale in sostanza minerale, inerte, non storica. L'altro effetto coinvolge invece il rito narcisistico che è alla base del genere lirico. Se infatti si rilegge *Riflessi nell'acqua* (rifrangendola magari in qualcuno dei molti specchi che agiscono in Q, con valenza nuova rispetto alla «spera» risucchiante e terribile degli *Orecchini*, nella *Bufera*) vi si rileva il disfacimento della figura dell'io narciso: «Il consumo non può per necessità / obliterare la nostra pelle. / Sopprimendo la quale… ma qui il monologante/ si specchiò nel ruscello. Vi si vedeva / una sua emanazione ma disarticolata / e sbilenca che poi sparve addirittura. / Un nulla se n'è andato ch'era anche parte / di me, disse: la fine può procedere / a passo di lumaca. E pensò ad altro». L'integrità della bellezza di chi si specchia è distorta e fatta labile, poi sparisce senza ricongiungersi al soggetto che dovrebbe adorarla, diventare tutt'uno: il mito di Narciso viene

capovolto, l'oggetto dello slancio amoroso si svela come miraggio o come inutile Morgana, l'impeto suicida dell'adolescente innamorato di sé stesso diventa rapidamente noia, calcolo, rinuncia, vita da consumare «a passo di lumaca». È un'immagine decomposta, da quadro cubista. E la lumaca che aveva lasciato una traccia madreperlacea nella calotta del pensiero di chi dettava le proprie ultime volontà, in apertura del *Piccolo testamento*, nella *Bufera*, ora scandisce il ritmo della fine: ma la nevrosi da consumo (oggi addirittura esplosa, rispetto al 1977 di Q) rende l'esperienza del tempo spendibile ma non più redimibile, né – come ancora in Proust – ritrovabile, dentro il suo paesaggio di rovine.

Altri versi. La raccolta nasce alla fine del 1980 (Montale sarebbe morto il 12 settembre dell'anno successivo), sotto l'egida filologica di Gianfranco Contini e di Rosanna Bettarini, nell'alveo di OV. Essa – d'ora in poi AV – consta di 76 poesie, suddivise in due parti numerate ciascuna con numero romano, la I comprensiva di 42 testi, la II di 34. In tale numerazione occorre considerare che *Motivi* è composta di quattro parti, *Appunti*, *Rimuginando* e *I nascondigli II* di due. L'arco cronologico di composizione va dal 2/3/69 di *Nixon a Roma* al 1980 di diversi testi: e si può aggiungere che il grosso delle singole componenti è ascrivibile agli anni 1978, 1979, 1980, dunque al tempo immediatamente successivo a Q, in coincidenza con la fase terminale della vita di Montale. I testi non sono disposti in ordine cronologico, bensì latamente tematico-assertivo. Il titolo riprende alla lettera quello dell'ultima sezione (comprensiva di *Vento e bandiere* e di *Fuscello teso dal muro…*) di *Movimenti* in *Ossi di seppia*: e dev'essere inteso nell'accezione di «versi nuovi, versi aggiuntivi», piuttosto che in quella di «versi differenti». Nella *Nota* che precede gli apparati critici di OV, i due curatori – e in parte artefici del nuovo (e ultimo) libro poetico di Montale, per quanto almeno concerne la sua organizzazione strutturale – asseriscono che la divisione in due sezioni di AV «vuol rispecchiare la duplice organizzazione assunta dall'ultimissima poesia di Montale, per un verso stabilendo la prevedibile continuità col linguaggio e la tematica inaugurati da *Satura* nell'ostentata intenzione di "non-poesia" e comunque di non-lirica, ma per altro verso ripensando,

sobriamente quanto elegiacamente, la propria vita senza più l'amarezza inconsolabile di chi registra il "male di vivere" o, più tardi, la salvezza improbabile di un'istantanea o lungamente attesa epifania, bensì con la saggezza a suo modo retrospettiva di chi è vissuto col ritmo lento di cui parlano i *Diari*»[39]. Con giudizio in totale sintonia con quello dei curatori, Laura Barile riconosce in AV la partizione tra «la prima parte escatologica, e la seconda memoriale», aggiungendo la preziosa annotazione che, «come nelle altre raccolte ultime, anche qui l'apparente prosa ha le sue irrinunciabili leggi fonico-ritmiche»[40]. Francesco De Rosa approfondisce e perfeziona le conseguenze anche argomentative della struttura bipartita di AV e conclude che

> quanto la prima parte è dominata da una ricerca dubitativa e non lineare e da conclusioni aporetiche, tanto la seconda utilizza un discorso affermativo in senso forte, perché imperniato su un altro universo di valori quale quello di Clizia rimitizzata (o Annetta), veicolato da altre forme espressive «non razionali» sempre legate innanzitutto a Clizia, e perciò vincitore di alcuni ostacoli e aporie (ad es. il tempo) contro cui si spuntavano le armi dell'argomentazione (sia pure «debole») dei testi propriamente «speculativi»[41].

Semplificando molto, è lecito aggiungere che – proprio perché paradossale e spesso ancora antifrastico – questo Montale ultimissimo vada preso molto sul serio: e la parte I di AV potrebbe essere considerata uno spazio poetico di matrice e d'indole filosofiche, ove Montale mette in campo il principio di fondo di tutta la filosofia kantiana, secondo cui l'uomo è l'unico essere che è in grado di porsi domande alle quali non sa rispondere. Fino dalla quasi incipitaria *L'inverno si prolunga, il sole adopera* Montale riprende in forma interrogativa la questione capitale di chi ha inventato l'universo fra gli dei, l'eventuale Dio delle fedi occidentali e l'uomo stesso: «[…] Non è strano che noi / padroni e forse inventori dell'universo / per comprenderne un'acca dobbiamo affidarci / ai ciarlatani e aruspici che funghiscono ovunque? / […] Anche più chiaro

[39] G. Contini e R. Bettarini, in OV, p. 835.
[40] L. Barile, *Eugenio Montale*, cit., p. 400.
[41] F. De Rosa, *Scansioni dell'ultimo Montale*, in M.A. Grignani e R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 47-72.

che Dei o semidei / si siano a loro volta licenziati / dai loro padroni se mai n'ebbero. / Ma…». Tuttavia, a Montale era chiaro fin dagli *Ossi* che lo spazio, il tempo, l'esperienza storica non erano già più quelle «geometriche» dell'epoca kantiana («Da quando il tempo-spazio non è più / due parole diverse per una sola entità / pare non abbia più senso la parola esistere»), ma venivano irrimediabilmente dopo Nietzsche, Einstein, Kafka, Proust, Freud. Per parte sua, allora, la parte II si trasforma in racconto discontinuo di un passato remoto e in epifania «affabile» di una memoria che in quanto involontaria è anche conoscitiva, poiché diviene un'autobiografia protesa verso un anonimato di matrice beckettiana piuttosto che la semplice esibizione narcisistica del Poeta vecchio e celebrato, anzi messo alla berlina nell'efficacissima *Nell'attesa*. Cerniera tematica delle due parti è l'oscillazione e infine la sovrapposizione fra l'«orrore» (che è la parola-sigla anche del *Cuore di tenebra* di Conrad) e il «ridicolo». Protagonista indiscussa, in tale prospettiva, non può allora tornare a essere altra persona che Clizia, già chiamata in causa nella notevolissima *Rimuginando*; e poi nella magnifica sequenza che allinea *Ho tanta fede in te*, *Clizia dice*, *Clizia nel '34*, *Previsioni*, *Interno/Esterno*, *Nel '38*, *Poiché la vita fugge…* e *Credo*. E tale constatazione è tanto vera che – se Q fa i conti esplicitamente con l'origine e la temperie storico-geografica degli *Ossi di seppia* – AV fa i conti con le *Occasioni* (compresa un'emozionante e tutta involontaria Punta del Mesco), proprio perché vi «resistono alcune Muse, una rinnovata Clizia, descritta e "spiattellata" nella sua verità biografica sul rovescio di molte *Occasioni*, Mosca, e Annetta e/o Capinera, erede di Arletta e protagonista e *alter ego* del poeta giovane, o meglio, del possibile poeta morto-giovane»[42].

Quanto al mero rendiconto qualitativo, AV è aperto da un frammento lirico degno davvero del Montale più alto, datato 12/3/77, introdotto dall'annotazione *Verso Tellaro* e autentico paradigma metrico di una delle tecniche preferite dal Montale ultimo, un giro prosodicamente variegato attorno all'endecasillabo, con una pulsione esplicita verso l'ipermetrìa e una clausola breve, in questo caso in quinario sdrucciolo: «[…] cupole di fogliame da cui sprizza / una polifonia di

[42] L. Barile, *Eugenio Montale*, cit., p. 4001.

limoni e di arance / e il velo evanescente di una spuma, / di una cipria di mare che nessun piede / d'uomo ha toccato o sembra, ma purtroppo/ il treno accelera…». Ma questo esordio non è un picco qualitativo isolato, perché tutto il ciclo di Clizia è di un livello degno del Montale maggiore, così come *Oggi*, *Come si restringe l'orizzonte*, *Non è crudele come il passero di Valéry*, *Monologo*, *All'amico Pea*, *Càffaro, Una visitatrice*, *I nascondigli II* e il quartetto finale, da *Cara agli dei* fino ad *Ah!*

Diario postumo. Nella sua edizione definitiva (una prima versione, con 30 poesie, era uscita nel gennaio del '91, seguendo di cinque anni i primi assaggi, risalenti al 1986), pubblicata per lo «Specchio» Mondadori nel febbraio del 1996 (quasi quindici anni dopo la morte del poeta), curata da Annalisa Cima, prefata da Angelo Marchese e avallata filologicamente da Rosanna Bettarini, *Diario postumo* (DP) consta di 84 poesie, composte – stando all'Indice – fra il 1969 e il 1979. In proposito, la Bettarini spiega: «Di fatto Montale stesso, secondo quanto testimonia minutamente Annalisa Cima [una delle ultime, più giovani interlocutrici montaliane], ha diviso le poesie di undici anni in undici buste, chiuse nel 1979: dieci buste di sei numerate da I a X di sua mano, più un undicesimo plico più grande e non numerato, contenente ancora una busta di sei (il numero XI), più un pacchetto di diciotto componimenti sciolti per altre tre virtuali buste di sei, che avrebbero potuto valere come dilatata sequenza di chiusura, moltiplicando per tre il sei di base». Da subito, l'operazione ha suscitato, fra i lettori critici e specializzati di Montale, molti dubbi, incarnati in particolare da Dante Isella. Il livello qualitativo dei testi è complessivamente molto basso, non all'altezza del livello cui Montale ci ha abituati nelle sette raccolte da lui stesso volute, sedimentate e pubblicate: una raccolta piena di «discrasie» e di «enormi cadute di tono», nel giudizio di un'esperta come Maria Antonietta Grignani. C'è qualche incipit che si distingue, qualche giro azzeccato di versi, ma la raccolta in sé è decisamente debole e indegna della poesia montaliana. Per di più, nel 2014, il filologo classico dell'università di Bologna, critico e poeta Federico Condello ha approntato un volume nel quale si dimostra in modo inoppugnabile – anzitutto per via diplomatica, ma anche la modalità tutt'altro che paro-

dica dell'autocitazione è una prova ulteriore che testimonia la falsità di DP nella sua struttura di libro compiuto – che DP è un apocrifo. Attraverso tale constatazione, Condello conclude: «il *Diario postumo* è una raccolta poetica la cui organizzazione e conservazione non possiamo in alcun modo attribuire a Montale; il *Diario postumo* è una raccolta poetica i cui autografi non risultano conciliabili con la grafia di Montale; il *Diario postumo* è una raccolta poetica che contraddice platealmente le abitudini espressive e le tecniche compositive di Montale»[43]. Nello stesso 2014, all'Archiginnasio di Bologna, si è tenuto un Convegno che ha definito l'inautenticità come opera di DP: e l'insieme di voci del Convegno, insieme con qualche contributo successivo, ha sancito l'impossibilità di inserire DP nel canone dell'opera in versi di Montale. Il risultato è stato un bel volume di filologia militante, animato dai contributi di lettori di provenienza accademica molto autorevoli, da Casadei a Italia, da Scaffai a Zuliani: un volume il cui primo risultato critico è che «oggi, finalmente, alla genuina paternità montaliana del *Diario postumo* nessuno crede più, se non chi rifiuta principi e metodi della ricerca scientifica; o, più semplicemente, del raziocinio»[44].

Affermato questo, sia però consentita una piccola postilla, che vale anche da minimo «distinguo». I Forti, i De Caro, le Bettarini, infatti, non erano lettori sprovveduti di Montale. Così come l'amicizia senile fra Montale e la Cima è un dato incontrovertibile: e incontrovertibile – anche secondo la testimonianza di un'interlocutrice non meno esperta che affettuosa di Montale come Maria Corti – è il flusso intercorso fra i due di «carte», forse di abbozzi o forse anche di minime performance o di improvvisazioni orali pronunciate dal poeta e più o meno indebitamente trascritte o registrate dall'amica. Ovvero Montale ha accettato di svolgere con lei un gioco mirato a farsi beffe dei posteri: un gioco al quale tuttavia non ha poi voluto partecipare in modo sistematico, rendendosi conto – grazie a un acume autocritico che mai gli ha fatto difetto – che i materiali poetici fatti pervenire all'interlocutrice erano troppo

[43] F. Condello, *I filologi e gli angeli. È di Eugenio Montale il «Diario postumo»?*, Bologna, Bononia University Press, 2014, p. 421.

[44] F. Condello, V. Garulli e F. Tomasi (a cura di), *Montale e pseudo-Montale. Autopsia del «Diario postumo»*, Bologna, Bononia University Press, 2016, p. 10.

di scarto per poter reggere le ambizioni autocelebrative della Cima stessa. In DP qualcosa di suo c'è senz'altro: e toccherà ai critici, per via ermeneutica, di scindere il pochissimo grano dal moltissimo loglio. Ma il libro nel suo insieme certo non appartiene a Montale e tantomeno appartiene al canone di uno dei poeti più grandi e «compiuti» del Novecento occidentale.

4. *Una rivista degli anni Sessanta: «Questo e altro»*

Oggi suona strano, ma c'è stato un tempo virtuoso – fra il secondo dopoguerra e il Sessantotto – nel quale il dibattito culturale e letterario è stato conflittuale ma fruttuoso, antagonista ma dinamico. In termini storici non meno che poetici, questo ventennio è – da un punto di vista qualitativo – il più ricco e brulicante di nuove energie e di nuove opere dell'intero Novecento. Ad agire da luoghi di mediazione del pensiero e della prassi compositiva, delle alleanze e delle contrapposizioni, del rapporto fecondo fra le generazioni e delle progettualità rivolte al futuro sono state le riviste letterarie (ma non solo: il discorso coinvolge infatti anche le altre arti). Gli esempi potrebbero essere numerosi, fra «Politecnico» e «Menabò», «il verri» e «Officina», «Aut Aut» e «Belfagor», «Nuovi Argomenti» e «Paragone». In quell'epoca virtuosa di rapporto fecondo fra critica e scrittura, progettualità e sperimentazione, le riviste, con l'incisività del loro format periodico, coordinato, plurale, sostanzialmente più libero rispetto alle collane editoriali e decisamente militante, sono state un ottimo strumento di passaggio, di dialogo e molto spesso anche di contrasto tra riflessione attiva sul passato ed elaborazione di nuove poetiche.

Ogni operazione di recupero filologico e storiografico (benché, quasi sempre, non esaustiva ma necessariamente selettiva) è dunque oggigiorno meritoria, poiché consente di recuperare e di riproporre in forma intelligentemente antologica materiali preziosi e gravidi davvero di futuro, non di rado mai raccolti dai loro autori nei libri maggiori. La distanza e la cernita necessarie a ogni operazione concretamente storiografica (se applicate al mezzo secolo che oggi ci separa dal termine cronologico *ad quem* cui sta facendosi riferimento) diluiscono molto anche le differenze di durata e di configurazione redazionale che separano riviste maggiori e minori, a favore piuttosto del riconoscimento

di uno specifico kairòs da cui sono stati illuminati certi periodici più in apparenza casuali e laterali, rispetto a quelli prodotti da un'intellighenzia consacrata o dall'accademia universitaria o da editori di diffusione nazionale e internazionale.

È il caso lampante di «Questo e altro», uscita a Milano per otto numeri fra il 1962 e il 1964. Fondata da un gruppo di intellettuali e scrittori molto diversi fra loro ma anche molto empatici come Niccolò Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni e Vittorio Sereni (cui si aggiunse presto un reduce della stagione di «Officina», Angelo Romanò), essa mise a confronto sulle sue colonne i punti di vista ora armonici ora conflittuali di personalità quali Raboni e Giudici (còlti nella fase «giovane» e molto dinamica della loro evoluzione riflessiva e poetica), Risi e Fortini, Garboli e Cesarano, in un insieme riuscito che s'impegnò subito a far dialogare – in modo problematico e non di rado polemico – protagonisti dell'esperienza insieme letteraria e industriale della «Comunità» di Adriano Olivetti con eretici delle «due chiese» (comunista e cattolica) che innervavano in quell'inizio di anni Sessanta carico di energia e di utopia il pensiero e l'azione del dibattito italiano su arte e industria, oltre che su idealità, pragmatica e trasmissione didatticamente consapevole della produzione artistica. Viene quasi spontaneo di notare che, entro un *milieu* simile, la poesia non era affatto laterale, rispetto al corso dominante della scrittura letteraria, figurandovi invece da protagonista.

In questo caso specifico, attraverso il deittico della vicinanza «questo» ci si riferiva alla sfera letteraria, mentre la seconda parte del sintagma, il neutro «altro», rimandava piuttosto alla concretezza sociale, politica, industriale, tecnologica della concreta ed effettuale realtà del mondo attorno, di quello che si può definire «contesto». L'editoriale del n. 1 è in tal senso paradigmatico. Stampato in corsivo e non firmato è da ascrivere quasi con certezza a Vittorio Sereni, nel 1962 già da quattro anni direttore letterario della Mondadori e di fatto – per quanto *primus inter pares* – direttore editoriale del nuovo periodico. Queste righe (da leggere anche come risposta alla prima antologia «novissima» e avanguardistica uscita l'anno prima, 1961, presso Rusconi e Paolazzi) valgono un manifesto di impegno e di lavoro letterario. E questo vero e proprio manifesto era il frutto dell'impegno ostinato e appassionato che era stato profuso

dalla generazione che come nessun'altra aveva percepito che la costruzione di una nuova sensibilità e di una nuova creatività non si era risolta con l'esito vittorioso della guerra di Liberazione o con la fondazione della Repubblica attraverso il referendum del 1946. Anzi, tale costruzione – in quell'inizio ricco e tumultuoso di anni Sessanta – era ancora tutta da compiere, perché le scritture letterarie (e in particolare quelle poetiche) erano chiamate a sondare e ad attraversare, in forma ancora interrogativa, «i confini della letteratura, tra l'arcadia e il proclama, il laboratorio e la denuncia, il soliloquio e l'elogio». Sullo sfondo, nel cuore del «contesto», continuavano ad affiorare e ad agire con esito spesso contraddittorio i problemi sospesi dei manicheismi ideologici, l'irruzione prepotente dell'immaginario e del potere televisivi – e in genere visivi – nel dibattito pubblico, la questione da noi mai risolta del tutto dell'acculturazione e della scolarizzazione di masse ben poco coinvolte nel discorso artistico, il conflitto generazionale ormai incombente con la connessa rivolta dei figli contro i padri e degli esclusi contro i garantiti, le conseguenze spirituali non meno che tecnologiche dell'industria culturale, l'internazionalizzazione necessaria dei paesaggi tematici e linguistici che una scrittura aperta davvero al futuro si trovava giocoforza ad affrontare (e non di rado a subire).

Nel cuore del suo editoriale di presentazione della rivista e di affermazione della sua necessità, Vittorio Sereni introduceva una categoria all'apparenza psicologica piuttosto che critica, una specie di specola desueta e pur tuttavia decisiva, nella sua spiegazione del *perché* «Questo e altro» entro i termini di quella specifica curva spazio-temporale (la rivista non si sarebbe potuta concepire in altra sede che non fosse Milano) e con quella particolare configurazione redazionale: la categoria dell'*amicizia*. A ben guardare, invece, di là dalla prima apparenza o impressione e dall'interno del nostro punto di vista necessariamente postumo, tale categoria si sarebbe rivelata come il motore primo e insostituibile di ogni autentica intrapresa di dialogo letterario in atto e di intervento plurale fin che si vuole, ma anche concertato e progettuale, in una determinata situazione artistica. E questo vale a maggior ragione oggi che le riviste cartacee quasi non esistono più e sono state sostituite dai blog o da altre aggregazioni capaci di riunire riflessione critica e scelta di testi «in carne e ossa» da affidare alla libera circolazione e alla non di

rado confusa discussione accreditata e imposta dalla logica del web: constatazione cui si può anche aggiungere la falsa amicizia dei *like* distribuiti a pioggia e quasi sempre acritici.

Il discorso di Sereni è invece assai perspicuo e da sottoscrivere con adesione ancora più convinta proprio dal vivo del panorama odierno, soprattutto nel passaggio in cui egli offriva alla nostra attenzione un pensiero simile, di tenore problematico fin dalla congiunzione avversativa d'attacco:

> Ma se […] la società letteraria non fruisce nella misura che sarebbe lecito attendersi della ricchezza di ingegni che è a sua disposizione, se essa è priva, oltre che di chiarezza metodologica, anche di amicizia (noi apparteniamo ad una generazione che queste cose le sa molto bene: le forti speranze e le generose illusioni che erano fiorite con la Liberazione caddero contemporaneamente al declinare e allo sbiadirsi dell'amicizia), ciò è dovuto in gran parte alla troppo scarsa, o troppo superficiale attenzione che, nonostante il frastuono, si porta al problema della verità letteraria in rapporto alla società, alle forze storiche, ai nuovi contenuti, all'«altro» dalla letteratura, e anche alla scarsa disciplina e convinzione con cui si misura o si cerca una gerarchia di valori, una priorità di consensi.

Si torna lì: alla necessità per la nostra situazione letteraria di una «società stretta», la cui assenza era già stata lamentata da Leopardi nel 1824. E tale società doveva venire attraversata – oltre che cementata – dal sentimento e dal pensiero combinati di una «verità letteraria», capace di confrontarsi con la lingua e con la storia e di fare del presente una sorta di crogiuolo di memoria e di profezia, di esperienza e di utopia. E l'amicizia, la vera amicizia che sempre ha previsto e sempre continuerà a prevedere l'uso comune e condiviso del dire ciascuno la propria verità (a miglior titolo se scomoda) e il proprio punto di vista, esprimendo a ogni prezzo una *propria* verità, soprattutto se poco allineata a un preteso sentire comune, era (ed è ancora meglio adesso) condizione necessaria e sufficiente a ogni dialogo autentico e non pregiudicato da opinioni preconfezionate o alla moda.

In questo senso, la lezione impartita da «Questo e altro» è potentemente attuale e profondamente necessaria a comprendere, condividere, trasmettere oggi il senso vero della poesia e della letteratura in genere, anche e soprattutto davanti alle nuove condizioni di creazione e di condivisione della parola imposte dai *social media*, ove per esempio – rispetto allo sfondo

storico della rivista – l'oralità ha cominciato a prevalere sempre più largamente sulla scrittura. D'altra parte, l'apparente eterogeneità della redazione era già allora un punto di forza di «Questo e altro»: accanto a Sereni (il più importante poeta italiano del Novecento dopo Saba, Ungaretti e Montale, nonché direttore editoriale della Mondadori), agivano infatti Niccolò Gallo, che era un critico (e a sua volta influente funzionario editoriale della Mondadori) attivo nel propugnare un rapporto vivo fra letteratura e cultura in senso lato, anche politica; Dante Isella, un filologo di vocazione universitaria, tra gli antesignani dello strutturalismo italiano; Geno Pampaloni, un lettore di derivazione olivettiana e cattolica, specializzato in una acuta e militante ermeneutica narrativa; e infine Angelo Romanò, poco tempo prima colonna portante della rivista bolognese «Officina», con Fortini, Pasolini, Roversi, ma soprattutto nominato nel '61 direttore del Secondo canale televisivo.

L'accordo e per l'appunto l'amicizia tra l'antico editore Arrigo Lampugnani Nigri e il nuovo editore Marco Borroni, insieme con la scelta accorta e appassionata di Valeria Poggi e Maurizio Cucchi dei materiali critici, saggistici e creativi tratti dagli otto numeri di «Questo e altro», fa dell'antologia uscita per Stampa2009[45] non solo uno strumento preziosissimo di memoria di un passato e di uno spaccato decisamente nobili dell'attività letteraria compiutasi in Italia nel cuore del Novecento più maturo e gnoseologicamente fondato, ma anche un libro perfino inatteso e comunque gravido di una potenzialità didattica e comunicativa tutta da innescare e rielaborare con lo stesso acume che animò quel corpo redazionale d'eccezione.

5. *Questa più viva eredità: un vademecum di Giudici*

La perdita di un poeta grande aggiunge alla naturale difficoltà di elaborazione del lutto un senso di straniamento e di smarrimento che coinvolge l'intera comunità linguistica di cui ha fatto parte: la perdita di un poeta, infatti, è perdita sì della singola persona – lo scrittore, l'amico, il maestro, il modello –

[45] Cfr. A. Lampugnani Nigri, *"Questo e altro". Storia di una rivista e di un editore*, Milano, Stampa 2009, 2020.

ma è perdita soprattutto di un custode e di un attore dell'igiene e della decenza, della creatività e della facoltà di evoluzione, della ricchezza e della plasticità di una lingua magari pluricentenaria come la nostra e come la nostra creata – per merito di Dante – a fine di poesia.

Ma la morte di un poeta grande come Giovanni Giudici, sulla soglia degli ottantasette anni, nel maggio del 2011, rende ancor più insopportabile il senso forte di vuoto che avvolge adesso i suoi lettori per due ulteriori aggravanti: in primo luogo, non c'è una sola sua opera disponibile nelle principali librerie italiane, con l'unica, monumentale eccezione del «Meridiano» Mondadori *I versi della vita*, che – dal 2000 – raccoglie tutti i suoi dodici libri di poesia, ma in un'edizione dalla quale sono fatalmente esclusi gli interventi critici, i saggi militanti e le traduzioni in cui Giudici eccelleva non meno che in poesia.

Inoltre, questa morte è venuta a suggellare un'assenza lunga quasi tutti gli Anni Zero dalla scena intellettuale o – più semplicemente – da quella vita di dialoghi e di affetti, di consigli e di giudizi che avrebbero senz'altro reso un po' meno faticoso il trapasso dall'età del libro e del sapere poetico come acquisizione faticosa e come valore a questi tempi di globalizzazione e di distrazione, di affermazione degli *ego* narcisi e di orizzontalità caotica di testi e di autori in continua proliferazione, senza che quasi ad alcuno sia concessa un'autentica possibilità di ascolto, mentre tutte le gerarchie consacrate nel passato ci sembrano di colpo inservibili.

Giudici, invece, sapeva scrivere, ma sapeva anche ascoltare, giudicare, consigliare con l'autorevolezza talora bisbetica eppure sempre generosa che un maestro autentico della modernità sciorinava con grazia immancabile nelle molteplici occasioni dei suoi interventi pubblici non meno che nelle conversazioni o nelle telefonate personali: e molti autori più giovani hanno tratto grande giovamento dagli esercizi di giudizio e di lettura condivisi con lui. Basta pensare all'azione maieutica compiuta nei confronti di due protagonisti della scena poetica contemporanea come Maurizio Cucchi e Cesare Viviani, da lui prefati e «lanciati» dalle pagine dell'Almanacco dello Specchio Mondadori, rispettivamente nel '74 e nel '79: e se – nel '76 – il libro d'esordio di Cucchi, *Il disperso*, è stato subito accolto nell'omonima, prestigiosa collana di poesia lo si deve a un suo

dialogo diretto con Fortini. Poi, ai nomi di Cucchi e di Viviani, devono venire assommati anche quelli di autori e autrici della stoffa di Paolo Bertolani e di Anna Cascella, di Cosimo Ortesta e di Eugenio De Signoribus, di Gianni D'Elia e di Emilio Rentocchini, di Patrizia Valduga e di Giancarlo Sissa, per fare solo qualche esempio tra i maggiori.

Naturalmente, non sono questi il luogo né il tempo di un rendiconto sistematico della opera in versi di Giudici o dell'«autobiologia» di un bambino rimasto orfano di madre a tre anni: e dunque portato naturalmente a intessere – una volta riconosciutosi poeta – un dialogo coi morti e a disegnare il tracciato di un'escatologia, al prezzo di un'ansia inesausta delle «cose ultime». In palio ci sarà la verità comunicativa e collettiva della lingua che si è imparata da infanti, che si parla nella realtà quotidiana e che infine si dona e si plasma per la poesia, proprio come in Dante. E allora nel lettore si fa strada a poco a poco la percezione di non trovarsi più seduto in un teatro, ma di essere piuttosto coinvolto – a sua volta in prima persona – dentro la pantomima lacerante di una vita in atto, denudata fino al midollo: «Teatro dei tuoi dovunque e giro degli atti / Dove il corpo sussista non esserci del cuore – / Ma sola ti lambisce / Segreta umile e muta / Lingua lontana d'amore nessuno capisce».

E sarà il tempo, infine, del trittico finale degli anni Novanta (ora studiato a fondo dal più intelligente dei critici di Giudici d'ultima generazione, Alessandro Di Prima, nel saggio *L'eresia di un'empia speranza. La poesia di Giovanni Giudici 1993-1999*, pubblicato nel 2010 da Salvatore Sciascia), nel quale la biologia diventa definitivamente memoria e la descrizione visione, ma una visione completamente estranea all'eredità simbolista e fondata piuttosto su una sorta di penetrante, davvero estrema liturgia della sera che si trasforma implacabile in notte: «Dei due di scena è il momento che lei si librò / Con sempre inquiete ali / Obliqua sul grigio del cielo – / Ma di ognuno il *noi* più vero: / Poi più niente perché la notte calava». Conviene ricordare intanto che il nome di Giudici è da inserire negli immediati dintorni dei protagonisti di «Officina» (Roversi, Fortini, Pasolini, con il loro istinto etico e poematico, oltre che gramsciano in senso lato) piuttosto che in quelli degli autori della neoavanguardia. Egli infatti. benché autore dav-

vero polifonico, non amava gli sperimentalismi concentrati soprattutto sul *medium* espressivo, perché per lui la poesia era confronto anche tematico con il presente, coinvolgimento di un pubblico composto non solo di specialisti, dinamica di una tradizione in atto: tanto che si può definire mirabile il lascito del suo lavoro critico e consapevole sulle forme chiuse della nostra metrica, nella prospettiva di un rapporto non più di frizione, semmai di cooperazione tra il singolo verso inteso come unità inscindibile di prosodia e di senso (non comune, non meramente informativo, perché anastrofi e iperbati sono divenuti nel tempo motori sempre più potenti del suo dire poetico) e la sintassi naturale della lingua.

Culmine di questo laboratorio formale è il libro *Salutz*, del 1987, nel quale Giudici rivolge una sorta di omaggio ultimo allo schema provenzale e stilnovista della poesia d'Amore, per circoscrivere nelle simmetrie rigide del Numero e della Forma un sentimento di radicale sperdimento e sbriciolamento del dialogo tra l'Amante e l'Amata, ridotti a pura tensione desiderante e a *flatus vocis*, essendo l'unico spazio davvero descrivibile dell'esperienza umana quello designato dalla Lingua, assieme quotidiana e poetica, fantasmatica e umana: «Ma un volto contemplando quasi ignoto / Anni eguali che il vostro non mai più / Rivisto esploro e scopro / Quanto eguale e cambiato / Il bel volto che fu: / Dal bel volto per voi, Minne, ho spiccato / Grigi affilati giorni come un velo / E al vostro del ricordo l'ho agghindato / Acqua d'incerto specchio / Un lunedì di Pasqua e di commiato: / Se tale già non fosse il vostro vero / Voi di prima e di poi – / Velo del tempo che noi stessi siamo / E il tempo invece è noi».

Da un testo simile si può già intuire la scommessa altissima del Giudici poeta, pronto a sfidare ad ogni nuovo componimento le conquiste più alte della lirica occidentale, così come da ascrivere senza esitazione a un pantheon sono i suoi maestri italiani: Dante e Petrarca, Ariosto e Tasso, Parini e Leopardi, Pascoli e Gozzano, Ungaretti e Montale, benché qualche sua inclinazione più segreta lo congiungesse poi ad autori meno in vista quali Sbarbaro, Solmi, Noventa e soprattutto Saba. Allo stesso modo, gli era peculiare il tentativo paradossale di appartenenza a entrambe le «chiese» dominatrici del pensiero italiano nel secondo dopoguerra, quella cattolica e quella co-

munista, non certo per opportunismo ma per sfida consapevole e viva ai luoghi comuni di un manicheismo indotto, attraverso il punto di vista di eretici autentici quali don Milani e Ernesto Bonaiuti per la prospettiva confessionale; e di un Lukács, di un Brecht, di un Fortini per quella marxista.

Resta ora da spiegare quel predicato di «grandi» attribuito in modo apodittico ai suoi versi, cui l'attività del traduttore è stata senz'altro consustanziale, grazie alle versioni memorabili di Puškin e di Machado, di Shakespeare e della Dickinson, di Pound e della Plath o dei poeti del Novecento ceco, fra i tanti. La chiave interpretativa dell'immediata, definitiva grandezza di Giudici, infatti, sta nella sua origine di poeta, con quell'esordio assolutamente tardivo (a 41 anni!) nello «Specchio» Mondadori, attraverso un capolavoro assoluto quale *La vita in versi*: un libro che, grazie alla regia accorta, esigentissima e distribuita su un tempo giustamente lungo di Vittorio Sereni, tratteneva e moltiplicava gli spiriti più efficaci delle quattro *plaquettes* già prodotte fra il '53 e il '63, concertandole in un insieme assolutamente nuovo.

Questa novità è data in particolare dall'intreccio di funzioni diverse dell'io narrante, suddiviso tra soggetto lirico, testimone storico dell'incipiente civiltà impiegatizia e massificata, nonché emanazione privata di una *gens* endemicamente debitrice e ossessionata – in particolare nel vincolo con la figura paterna – da un senso forte di colpa e di irredimibile inadeguatezza economica. Così, *La vita in versi* orchestra un vero e proprio romanzo in versi, che alterna sapientemente epigramma, racconto oggettivato, satira (ed è lo stesso Montale satirico a divenirne apertamente debitore, visto che il suo quarto libro – *Satura*, appunto – sarebbe uscito solo nel '71), tensione drammaturgica, prosaicizzazione del mondo, tra realismo e teatralità, pantomima e denuncia, proprio come rivela in incipit il testo eponimo del libro: «Metti in versi la vita, trascrivi / fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l'evidenza dei vivi. // Ma non dimenticare che vedere non è / sapere, né potere, bensì ridicolo / un altro voler essere che te».

Che poi *La vita in versi* non sia rimasto irrelato, come purtroppo succede spesso agli autori di un esordio folgorante, dentro la storia poetica di Giudici è confermato subito dall'uscita – quattro anni dopo – di un altro libro notevole come *Autobio-*

logia, il cui titolo azzeccato non è solo un neologismo entrato nell'uso, a definire lo statuto fin troppo spesso microbiologico (fra DNA e polverizzazione molecolare) dell'io poetico di fine secolo, ma coincide anche con una messa in prospettiva del dato autobiografico di partenza che scavalca ogni possibile deriva narcisistica e s'impone in una dimensione senz'altro conoscitiva.

In questa fase di sviluppo e di trasformazione della propria poetica, infatti, la sfida di Giudici non coinvolge soltanto lo statuto psicologico o formale del soggetto, bensì la sua stessa natura. E ciò è evidente nella sezione – davvero rivoluzionaria, per la nostra poesia – dal titolo ironicamente flaubertiano *La Bovary c'est moi*: «Vorrei poterti abolire abolendo me stessa / come abolendo te stesso tu mi potresti abolire / per fare a tutti dire – di cosa mai parla / questa pazza senza pudore / senza il coraggio di morire per amore».

Libri centrali, che mostrano l'irreversibilità di questo autentico *work in progress*, che dalla grammatica s'irradia all'ontologia stessa dell'io che parla nella poesia di Giudici, saranno poi *Il ristorante dei morti* (1981) e *Lume dei tuoi misteri* (1984): il primo, radicalizzando il soggetto femminile in uno dei vertici assoluti della nostra poesia, la sezione d'apertura *Persona femminile*, e trasferendo il principio di teatralizzazione degli enunciati nel territorio accidentato – e popolato più di marionette che di personaggi – del sogno e dell'incubo, nel capitolo intitolato *Toledo*: «Sul piazzale antistante una stazione – sbarco adesso / Gli raccontai – da un sogno che si chiama Toledo / Ma non è la città, abbracciami, ti chiedo / Dove continuarlo».

In *Lume dei tuoi misteri*, invece, proprio nel momento in cui l'autobiografia lascia definitivamente posto all'autobiologia, Giudici sfugge al possibile esito manieristico di questo continuo sdoppiamento scenografico in un altro da sé, per sondare e mettere a fuoco il proprio Sé-che-parla nelle profondità più oscure dell'essere, tra pulsione all'infanzia e conseguente discesa alla Madre.

Post Scriptum (le Grazie di Portovenere, 25 maggio 2011). Io Giovanni l'avevo già salutato per l'ultima volta nel giugno del 2010, qualche giorno prima del suo ottantaseiesimo compleanno. Avevo approfittato di una visita di Carlo Di Alesio, suo (e anche mio) amico e angelo custode di Sarzana, uno che

porta negli occhi lo sguardo a un tempo ilare e mesto, buono e luciferino di un altro amico che non c'è più, Paolo Bertolani, il poeta grande della Liguria di estremo Levante. Insomma, un mattino piovosissimo di giugno mi ero aggregato a uno dei periodici passaggi di Di Alesio alla casa delle Grazie, mi ero fermato a prenderlo a Sarzana e avevamo raggiunto Giovanni. La sua casa era affollata, quel mattino: c'erano entrambi i figli, Gino e Corrado, la moglie Marina, che non rivedevo da anni e che trovai molto invecchiata, come svuotata di ogni energia, tant'è vero che lei non mi riconobbe (nonostante una frequentazione lunga quasi tutti gli anni Novanta), ma anch'io stentai a riconoscere lei: e con loro una badante forse rumena della quale non ricordo il nome né il volto.

Nel salottino in cui si trovava e dove anche dormiva, su un letto attrezzato, Giovanni era adagiato su una sedia da invalido, elegante, fisicamente impeccabile, ma col mento abbandonato sul petto, gli occhi spenti, semiaddormentato e comunque completamente inerte, assente. L'ambiente non aiutava, certo: il lampadario vecchio stile emanava una luce fioca, le imposte erano accostate, tutto era dominato da un principio di buio, attorno troppa gente si affollava, quel po' di paesaggio che filtrava era opaco e a sua volta spento: a giugno, in pieno Golfo dei Poeti! Così, dopo averlo accarezzato, baciato sulle guance, dopo aver cercato di parlargli da distanza ravvicinatissima, giocando a variare toni, timbri, colori della voce per penetrare il muro altissimo della sua incoscienza, mi arresi a un senso mai così forte di claustrofobia e di leggero capogiro, adagiandomi su un piccolo divano contro la parete.

Tutti i tentativi di ricevere un segno, un gesto anche minimo, uno sguardo, andarono a vuoto, finché – quando venne il momento del congedo – chi mi accompagnava (la donna con cui vivo, che un paio di volte lo aveva ospitato a cena a casa sua – ora nostra – a Modena, e un altro paio lo aveva accompagnato sulla soglia del bagno, prima di una qualche lettura: a Imola, di sicuro, e forse anche a Bologna) lo salutò con una frase all'apparenza assurda: «Va bene, Giovanni, ciao, allora quando ti sarai rimesso ti aspettiamo a Modena!». A quel punto, sulla parola *Mòoodena* pronunciata come fanno i nativi autentici con tono un po' squillante e la ò apertissima e protratta all'infinito, Giovanni alzò finalmente la testa e ci

donò uno di quei suoi sguardi beffardi e dolcissimi, folgoranti e complici, ironici e acuti che erano la sua specialità, per lo stupore di tutti i presenti e massime dei figli, che quello sguardo non l'avevano più registrato da un tempo ormai lunghissimo.

Poi, di lì a un anno, è venuto il giorno del congedo autentico, definitivo, mercoledì 25 maggio 2011, alla chiesa degli Olivetani, in fondo alla piccola e deliziosa baia delle Grazie, alle cinque della sera: un congedo annunciato nella notte tra il lunedì e il martedì da una telefonata di Di Alesio sul mio cellulare, priva di risposta perché ero andato a letto prima del solito e facevo finta (con me stesso) di dormire, preda di un'ansia strana: iperglicemia e pressione alta, certo, ma segno soprattutto che nel «mio» mondo qualcosa di catastrofico accadeva.

E due giorni dopo, eccomi così alle Grazie, ad accompagnare il grandissimo poeta Giovanni Giudici nell'ultimo tragitto terreno. Però, qualcosa di molto strano – in quel rito d'addio – era destinato ad accadere: qualcosa di tanto più strano perché fuori la giornata – stavolta – era sfolgorante, piena di luci, di vampe, di lampeggianti riflessi che dalle palme del lungomare e dalle chiglie da calafatare delle barche si trasferivano alle acque. C'era anche qualche bagnante già in postazione.

Il rito era officiato in italiano ma con liturgia preconciliare (meglio il latino, allora!), con l'officiante che girava le spalle ai fedeli e col capo da chinare nelle fasi preparatorie al momento dell'Eucaristia: è stato strano soprattutto perché – nel ricordare il «fratello» Giovanni Giudici – il prete non ha mai fatto il minimo riferimento alla sua eminenza di poeta, né tampoco si è sognato di pronunciare anche solo un suo verso. E dire che – dentro la sua opera – ce ne sono tanti, e magnifici, di versi dedicati a Santa Romana Chiesa, a un'autentica esperienza religiosa e alla fede critica di un credente sempre collocato ai confini dell'eresia. Sarebbe bastato solo attingere al *Te Deum*, nel *Male dei creditori*: «In quel pontificio collegio / Di quell'Italia fascista / Ammesso per privilegio / Della Graziosa Regina / Dove patii la prima / Volta il parlare diverso / E la mancanza del mare / Sentendomi chiuso e perso».

A quel punto – senza che ci fosse bisogno di parole – Giancarlo Sissa e io, che eravamo arrivati insieme da Bologna, ci siamo detti in uno sguardo che Giovanni avrebbe reagito

in qualche modo a una simile provocazione. Nessuno, infatti, era riuscito minimamente a emozionarsi, a rievocare, a commuoversi, a provare anche solo un accenno di transfert, dentro quella cerimonia tanto asettica.

E così è stato, perché il vero pathos del funerale di Giudici è accaduto per fortuna dopo, all'uscita della chiesa, quando ci siamo avviati per una salita stretta e ripida al cimitero delle Grazie di Portovenere. Qui, la prima sorpresa: la fossa preparata per la bara era non solo troppo corta (incisa sotto le robuste radici di un cipresso), ma anche troppo stretta. E l'addetto del cimitero ha cominciato così a lavorare di pala e piccone, mandando a vuoto però tre successivi tentativi da parte dei becchini in divisa preposti all'operazione: solo dopo circa quaranta minuti di lavoro, infatti, la fossa sarebbe venuta pronta.

Protagonista di questa fase è stato il poeta e amico Cesare Viviani (l'altro presente, oltre a noi bolognesi, era il marchigiano Eugenio De Signoribus, ma non mancava Valeria Poggi, anche in nome del marito Maurizio Cucchi), che fin dall'inizio ha cominciato a fissare il fondo della fossa, come se sotto ci fosse uno strapiombo oceanico tipo Fossa delle Marianne o il vuoto silenzioso proprio solo delle profondità dell'Universo. Viviani, dopo quello sguardo interminabile e profondo rivolto agli abissi, ha poi continuato a dialogare con lo spalatore, impartendogli anche qualche consiglio tecnico: tanto è vero che – a un certo punto – ho sentito per istinto mimetico il bisogno di affiancarlo, a verificare anch'io la consistenza di quel fondo, fosse magari emerso qualcosa di diverso dal «normale» impasto di terra e di sassi che in effetti percepivano i sensi comuni. Ma il terriccio da scavare era nient'altro che normalissimo terriccio e solo un poeta della sensibilità e della forza di Viviani poteva averlo trasformato nello schermo di una sua visione.

Così, quando è venuto finalmente il momento che la bara sarebbe passata (ce n'eravamo accorti tutti, con una punta di arresa disperazione), un'altra constatazione ci ha definitivamente persuasi che Giovanni stava componendo, lì davanti a tutti noi che lo avevamo accompagnato nel viaggio solitario e finale, la sua ultima poesia: non c'erano più i becchini in divisa. E Giancarlo non ha mancato di osservare lì per lì che erano di sicuro fuggiti al bar più vicino a bere alla salute e a spese di Giovanni, che li aveva così esonerati dal loro compito.

Non so se è frutto della mia fantasia la lettura di un labiale del figlio Gino che al telefonino dice: «Non finisce qui!». Vera o non vera questa impressione fuggevole, Gino aveva pienamente ragione: non finiva mica lì, la vita della poesia di suo padre Giovanni. Continua e continuerà *per saecula saeculorum*, protetta dalle forti e contorte radici di quel cipresso, da quello sguardo penetrante e amoroso di Cesare Viviani e dal tombino situato appena sopra del padre di Giovanni, Gino Giudici anche lui, morto a Natale del 1965, pochi mesi dopo il capolavoro iniziale di una storia straordinaria e generosa del poeta suo figlio, *La vita in versi*.

6. *Ricordo di Franco Loi*

Una delle raccolte poetiche più riuscite di Franco Loi, *Liber* (Garzanti, 1988), ha un titolo dal significato duplice: in milanese vale infatti *Libro* e *Libero*. Non è un caso, perché entrambe le accezioni fissano due elementi importanti, per definire l'essenza profonda della scrittura di Loi. Autore di libri tutti ben strutturati e memorabili, dall'iniziale *Stròlegh*, *Astrologo*, del 1975, fino a l'*Angel de aria* (Nino Aragno, 2011), Loi è stato anche il cantore inesausto del diritto assoluto a quella libertà di pensiero, azione, percezione che oggi viene messa così tanto in pericolo. Naturalmente non è un caso che il veicolo simbolico di questo afflato alla libertà sia l'*aria*, alla quale è intitolata anche l'autoantologia che raccoglie il meglio della sua produzione poetica e che è oggi il suo libro più facilmente rintracciabile, *Aria de la memoria. Poesie scelte 1973-2002* (Einaudi, 2005).

Poeta insieme popolare e cólto, com'è proprio di tutti i veri grandi (Dante e Leopardi *in primis*), Loi incarna per ora l'apice ultimo di una tradizione letteraria milanese che ha avuto nell'ottocentesco Carlo Porta e nel novecentesco Delio Tessa gli altri due vertici. Dire autore neodialettale sembra adesso del tutto naturale, ma non lo è stato fino al 1972, quando due poeti che erano anche importanti sceneggiatori cinematografici, Tonino Guerra e Cesare Zavattini, pubblicarono due libri – il primo in santarcangiolese, il secondo in luzzarese – che sdoganarono la poesia in dialetto, da lunghi decenni chiusa nel recinto ristretto di una produzione folklorica di basso profilo.

Il fatto che tale rilancio sia venuto da due autori legati al cinema non è casuale, poiché i dialetti non hanno mai perduto la loro visionarietà anche onirica e quella risonanza felicemente o drammaticamente istintiva che ne hanno fatto lungo l'arco della storia d'Italia le lingue della comunicazione più intima e diretta. Sulla scia di Guerra e Zavattini, hanno svelato a quel punto la loro presenza e la loro inventività poeti di alto o altissimo livello come i romagnoli Baldini e Baldassari, il ligure Bertolani, il friulano Giacomini, il marchigiano Scataglini, il siciliano De Vita, fino appunto a Franco Loi.

La vicenda di Loi, fra l'altro, è singolare, perché lui nasce a Genova nel '30 da padre sardo e madre colornese, dunque emiliana. Giunge a Milano a sette anni e l'apprendimento del dialetto diventa una necessità comunicativa con i compagni di lavoro, prima di trasformarsi in lingua di poesia. Ciò dimostra una volta per tutte che il dialetto non è un codice sovrastorico o – peggio – trascendente ma è strumento invece storico e linguistico: tanto è vero che la produzione degli ottimi poeti appena nominati è di livello eccezionale tanto nella versione dialettale quanto nella traduzione in italiano. Proprio Loi e Baldini, in questa chiave, eccellono fra gli eccellenti, coinvolgendo il lettore non dialettofono prima in italiano, per attirarlo solo in un secondo tempo nell'originaria forma dialettale: ben lieti a questo punto i lettori di intonare fra sé e sé quella vera e propria partitura musicale che è il testo di partenza. Proprio qui risiede la ragione dell'attualità di Franco Loi poeta, straordinario *performer* di sé stesso nelle letture pubbliche dei suoi versi, per affabilità innata e istinto comunicativo. Loi è stato infatti uno dei primi a fare dell'oralità, che oggi è la vera cifra costitutiva della poesia, un punto di forza e non di debolezza della sua fisionomia di autore. E tutte le volte che ho avuto la fortuna di ascoltarlo sono uscito dalla sala stregato dalla sua capacità d'impartire una lezione di poesia senza farsene accorgere, ammaliando gli ascoltatori in una specie d'incanto emotivo.

Non a caso, il secondo libro poetico di Loi – forse il suo più bello – si intitola *Teàter* (Einaudi, 1978), mentre *L'angel* (Mondadori, 1993) è un poema-romanzo. Com'è facile intuire, sono opere del tutto antiliriche, dove non è protagonista un io, ma il noi e il loro di una società e dunque il punto di vista antropologico di un sentire condiviso. Da un punto di vista

ideologico, Loi è passato dall'adesione comunista dei primi tempi alla ricerca costante di Dio che gli è stata propria degli ultimi decenni, ma in primo piano egli ha collocato sempre l'esperienza della poesia in rapporto alla vita. Basta aprire la sua memorabile autobiografia, *Da bambino il cielo* (Garzanti, 2010), che oggi dev'essere assunta come un testamento spirituale. Lì Loi afferma senza tema di smentita che «i momenti di adesione totale alla vita rappresentano qualcosa che sfugge a ogni teoria, sia essa materialista o idealista o spiritualista, all'ideologia come alla teologia». Certo, alla fine, tutto è instabile, nell'esperienza umana e tutto è destinato a sciogliersi nell'aria: «Quan' ch'èm capî, nüm gh'èm avü paüra / de l'aria che la sbatt nel nient di òmm», vale a dire «Quando abbiamo capito, abbiamo avuto paura / dell'aria che sbatte nel niente degli uomini».

CAPITOLO TERZO

UNA SCUOLA PADANA E MILANESE

1. *L'ultimo dei classici: Maurizio Cucchi poeta*

I presupposti storici, geografici e generazionali di un'opera in versi. Nel suo insieme e nella sua consistenza intonativa, metrica, linguistica e strutturale, l'opera in versi di Maurizio Cucchi[1] alterna di fase in fase, di situazione in situazione, dominanti oggettive e oniriche, dialogiche e psichiche, drammatiche e descrittive, amniotiche e icastiche, ironiche e patetiche, liriche e narrative. A concertare queste variazioni talvolta radicali e però mai rigidamente giustapposte, bensì consegnate al fluire armonico delle poesie entro gli organismi testuali che le organizzano, sono le figure interdipendenti di un *flâneur* tutto contemporaneo (e milanese anziché parigino, se si assume ad archetipo il *flâneur* di Baudelaire, fino alla summa in prosa di questo destino: *La traversata di Milano*, Mondadori, 2007); e di un soggetto non sempre espresso in prima persona alle prese col proprio romanzo interiore.

A vantaggio di una scrittura a un tempo così presente e così dislocata, così affabile e così straniata occorre subito aggiungere che la fisionomia anagrafica o latamente biografica di un simile Io non viene mai elevata a mitologia di sé, fra geografia e storia, trauma inconscio e percezione di matrice ora esistenziale ora culturale. L'opera in versi di Cucchi, piuttosto, può venire opportunamente paragonata a un grande mosaico bizantino, se ai Bizantini fosse stato dato di rappresentare il caos sociale e psicologico – ma al tempo stesso il contrastivo «senso di quiete strana / e di ristoro affettuoso» – di una città dell'Occidente avanzato e di un'esperienza umana sospesa fra

[1] Cfr. M. Cucchi, *Poesie 1963-2015*, a cura di A. Bertoni, Milano, Mondadori Oscar Poesia, 2016.

XX e XXI secolo, ove ogni tessera musiva – prima di partecipare alla trama d'insieme – risalta per un proprio specifico tono di colore e un proprio grado di necessità narrativa.

Soprattutto, sono in Cucchi vive e attive come in pochissimi altri poeti del nostro secondo Novecento una pulsione e un'attitudine concentrate sul Tempo, non importa se perduto o ritrovato, evenemenziale o antropologico: il locutore della sua poesia, infatti, muove dal presupposto che c'è un Io in movimento che descrive un paesaggio in movimento (fotografico ma anche onirico), mentre ogni elemento che compone questo paesaggio è dotato di una sua temporalità, remota o presente, memoriale o esperienziale.

Nell'Oscar uscito per Mondadori nel 2016, che comprende almeno mezzo secolo di poesia e di lavoro sulla poesia, tale pulsione e tale attitudine s'intrecciano, con vera compattezza di tessitura, alle altre due travi portanti della formazione di Cucchi. La prima coincide con l'appartenenza assieme biografica e letteraria a quella che oggi si può definire a pieno titolo «scuola milanese»: fin dal Settecento capeggiata da Parini, per l'alternarsi di città e natura, pathos tragico e satira sarcastica, e poi sede novecentesca *entre deux guerres* di un'«avanguardia» di matrice fenomenologica, intesa come posto avanzato di una ricerca poetica aperta ma anche filosoficamente consapevole (grazie al magistero di Antonio Banfi, esteso subito agli allievi-poeti Vittorio Sereni e Antonia Pozzi), entro un abbozzo di «società stretta» – l'unica intuibile in Italia, soprattutto nei due primi decenni di dopoguerra, per un nesso virtuoso, come sognava Leopardi, di produzione e di ricezione artistica – tra università, arti visive, *media* vari e teatro, cabaret, editoria o mondo letterario propriamente detto.

Il secondo fondamento esterno deriva dal radicamento di Cucchi (nato nel settembre del 1945) nella generazione nata subito dopo la fine della Seconda guerra mondiale: una generazione che in Italia annovera altri autori da Libro/Mondo, quali almeno Giuseppe Conte, Cesare Viviani, Patrizia Cavalli, Dario Bellezza con – ai limiti cronologici della generazione – Gregorio Scalise e Milo De Angelis. È questa una generazione poetica che si è trovata a crescere negli anni del boom economico, di una situazione politica finalmente libera ma scissa fra dogmi cattolici e dogmi comunisti e del coinvolgimento delle generazioni più

giovani in un'incipiente rivolta antropologica, il Sessantotto. Ed è dunque una generazione pronta a incarnare come nessun'altra l'allegoria dell'Angelo ritratto da Paul Klee, che osserva dietro di sé il paesaggio di rovine lasciato dalla guerra (nel nostro paese anche civile, non lo si deve mai dimenticare), mentre viene trascinato altrove dal vento impetuoso del futuro.

A proposito del Cucchi esordiente, Raboni ha subito parlato, con ragione, di un «espressionismo lombardo che ha avuto la sua lontana e grande matrice nella poesia di Carlo Porta», cui potevano aggiungersi anche i nomi di Tessa, di Gadda e di Testori: e, in ogni caso, il punto di partenza della poesia di Cucchi dev'essere riconosciuto in un Realismo pluriprospettico e metodologico, vale a dire di specie non meramente naturalistica, descrittiva o mimetica, bensì aperto ai meandri dell'interiorità e del trauma di specie psicoanalitica, sugli sfondi incrociati di un'antropologia in profonda trasformazione (tra perdita di memoria collettiva e processi rapidissimi di massificazione, di informatizzazione e di spettacolarizzazione della cultura e dello scambio comunicativo); e di una mutazione politica, mentale, artistica di cui tuttora – dalla nostra specola occidentale – si faticano a intravedere compimento e destino, direzione e finalità.

Un Canzoniere/Romanzo. Non sussiste dubbio che l'opera in versi di Maurizio Cucchi sia consapevolmente e programmaticamente – come pochissime altre dentro il Novecento, a partire da Saba – un Canzoniere (e insieme anche un Romanzo, perché la progressiva romanzizzazione delle forme letterarie è un'eredità che orienta tutto il XX secolo) in cui ogni parte si tiene, si riecheggia, si motiva. Essa è distinta – in primo luogo – da una reciprocità speculare e circolare di temi e di movimenti di macchina espressiva, capaci di alternare primo piano e campo lungo, dettaglio e sguardo d'insieme, grazie anche a un sapientissimo lavoro sulla luce, di volta in volta atmosferica e conoscitiva, fisica e metafisica (ed è stato naturalmente un lombardo, il primo grande pittore capace di annettere entrambi gli estremi, Caravaggio): una luce, quella di Cucchi, che di volta in volta si sprigiona bianca e buia, interiore e feriale, accecante e quotidiana, casalinga e materica, onirica e stagionale. Basta pensare in questa chiave all'intera sezione *Il sonno del mattino*, che è il vero perno di *Poesia della fonte*, un libro del '93 in cui

si verifica un passaggio centrale dell'opera in versi di Cucchi: «Eccomi, sono lui, / i piedi sui gradini / della porta a un passo / dalla luce bianca del mondo / che c'è fuori».

La poesia di questo Canzoniere/Romanzo, dunque, non potrà mai risultare monotonale o dialettica, dal momento che non si fonda sulla linearità riconoscibile di uno sviluppo diacronico, storico o caratteriale, né tantomeno su un'acquisizione di coerenza psicologica o esperienziale da parte del personaggio che – nello scandirsi delle sue diverse età e fasi di esistenza – si definisce come Io. Di questa circolarità è in fondo testimonianza anche la riedizione del notevolissimo capitolo d'esordio, *Il disperso*, per Guanda nel '94, dopo la *princeps* del '76, nello «Specchio» Mondadori: una riedizione pressoché identica, con l'unica variante significativa di un testo aggiunto, *Fresia*, dedicato a un calciatore fuoriclasse d'inizio Novecento.

Insomma, quella di Cucchi è un'opera da collocare agli antipodi del racconto di formazione o di educazione, anche se – nel momento in cui oggi la si può davvero riconoscere come un sistema poetico profondamente polifonico e plurale – vi si coglie in filigrana una sorta di *telos*, dalla condizione di originaria «dispersione» o polverizzazione di Soggetti e Oggetti che la abitano verso la ricostruibilità – non identitaria ma pur sempre unitaria – di un'esperienza molto latamente autobiografica. In proposito, il critico-poeta Enrico Testa ha definito con sintesi efficace la direzione del lavoro autoriale di Cucchi dopo l'esordio folgorante del *Disperso* come «un movimento, ora raggelato ora cangiante, verso un principio di personale consistenza, visto come questione e domanda più che come premessa all'autosufficienza dell'io e della sua parola». Ed è comunque vero che ogni singolo libro dell'*opus* uscito dopo *Il disperso* è distinto da una ragione, una struttura, una lingua poetica profondamente singolari e unitarie, ma – anche – subito disponibili a costituire sistema e a trovare la propria giusta collocazione nell'insieme. Dunque, si può concludere intanto che questo libro poetico di Cucchi è mosso da una forza a un tempo centrifuga e centripeta, di ripetizione nella differenza.

Soggetti e Oggetti di poesia. Anche a riconoscere la scansione e poi il compimento di un simile tragitto, però, si deve preliminarmente constatare che continua ad agirvi un principio di so-

vrapposizione, di soluzione colloidale e di continua reversibilità fra la figura del locutore (solo per convenzione grammaticale circoscrivibile inizialmente a un Io, poi in effetti sempre meglio riconducibile all'identità anagrafica dell'autore) e quella di chi si è disperso nel (o cancellato dal) mondo, una fisionomia di Padre – all'inizio molto più kafkiano che anagrafico. È prova di questa procedura l'indecidibilità programmatica che sussiste fra i due protagonisti, quando Cucchi introduce nella sua poesia alcune controfigure d'ordine latamente allegorico, da identificare di volta in volta in Glenn (l'attore hollywoodiano Glenn Ford piuttosto che il protocosmonauta John Glenn), nel poeta duecentesco francese Rutebeuf, nel Malone monologante e morente del Samuel Beckett romanziere o nella messinscena d'impianto drammaturgico incentrata sui due profili interdipendenti di Jeanne d'Arc e Gilles de Rais (*alias* Barbablù), a conferma ulteriore che identificazioni personali, transfert, meccanismi di riconoscimento e di modello contrappuntano in lui cultura alta e cultura popolare, storia e leggenda, letteratura e sport (anche il campione ciclista Ottavio Bottecchia agisce nel libro in questa chiave) o cinema o mondo della cronaca.

In ogni caso, il segno di approdo alla propria autobiografia (ma sarebbe più opportuno chiamarla «autobiologia», ricorrendo al felicissimo neologismo coniato nel '69 da Giovanni Giudici) e la prima agnizione anagrafica delle carte d'identità di Soggetto e Oggetto, Cacciatore e Preda – per dirla nei termini dell'ultimo Caproni – protagonisti della *quête* in atto, vengono prorogati fino al Capitolo IV dell'*opus* (in questa sede, *Glenn* torna alla sua sede «romanzesca» e polifonica di *Donna del gioco*), appunto *Poesia della fonte*, quando viene infine pronunciato per esteso il nome del padre vero dell'Autore, protagonista dell'Ur-Trauma primario da cui, in un intreccio che riconosce le azioni corrosive e centrifughe della perdita e del distacco (cui si giustappongono i «doveri» della presenza e dell'adesione – in Cucchi assieme etica ed estetica, a condividere un appunto di Alberto Pellegatta), prende slancio originario la poesia dell'autore milanese: «Luigi Cucchi / era l'immenso orgoglio del mio cuore / ma forse lui non lo sapeva».

C'è subito da precisare, però, che tale agnizione dev'essere percepita *anche* dentro il capovolgimento parodico e straniante incardinato al centro di *Per un secondo o un secolo* (Mondadori,

2003), dove Icio – l'*alter ego* fanciullo e adolescente che spesso ma non sempre dice Io – e insieme suo padre Luigi svelano la propria natura di personaggi e di identità fittizie prima che di persone trapiantate direttamente dalla vita nel testo, secondo un principio di rovesciamento dell'una nell'altro che – proprio in grazia della Scrittura poetica – sfugge a ogni meccanicità di stretta osservanza psicoanalitica e dunque a ogni criterio di coesa verosimiglianza: «Perché tutto sia chiaro, quel che segue / sono io, il mio diario, la mia autobiografia. / Io, cioè un personaggio, un'identità / fittizia: Rutebeuf, Malone, Prufrock / o quel che resta di Icio, nato / e vissuto sei anni al Cairo».

In sostanza, l'incombere topico del Padre nella poesia di Cucchi brilla d'originalità perché vi si sostituisce il rapporto edipico/confessionale/autobiografico (in genere, giudicato fondativo e di per sé passibile di sublimazione da parte degli autori che lo mettono in scena) con un processo disseminato e aperto di sostituzione/trasformazione/neutralizzazione del transfert identitario in un altro da sé che mina alla base la linearità genealogica (*ergo* la reciproca dipendenza) di ogni possibile Soggetto. Riassunto in una battuta: il «disperso» del titolo *non* coincide, *non* è direttamente identificabile con Luigi, il padre biografico dell'autore Maurizio Cucchi. A ciò si aggiunga anche che non tutti i fatti narrati da Cucchi in poesia coinvolgono la sua esperienza di vita: anzi, talvolta germinano dalla cronaca o dalla letteratura oppure sono completamente inventati. E non sarà nemmeno superfluo precisare preliminarmente che l'introduzione a scopo più descrittivo che ermeneutico di una terminologia di matrice psicoanalitica è legata allo spirito del tempo e non a una specifica adesione dell'autore a una psicoanalisi da intendere come metodo precipuo d'interpretazione e di comprensione della realtà.

Così, è altrettanto vero che all'imperativo socratico del «Conosci te stesso» Cucchi comincia già nel *Disperso* a sostituire una sorta di cura immaginativa e memoriale di un Sé plurale e profondo, fino a ripercorrere – negli ultimi libri, ma nella medesima chiave delle poesie iniziali – la catena genealogica della Madre, che incardina architetti come gli Ittar padre e figlio, fra Sette e Ottocento, l'Ucraina e Catania: quintessenza di questo passaggio mitico-tematico è la scintillante energia poetica che sprigiona dall'inedito tenuto in serbo dall'autore

per l'Oscar antologico, *Il penitente di Prypiat*, l'ultimo testo – in ordine cronologico – di alta risoluzione qualitativa forgiato dalla sua officina creativa.

Sul piano strettamente letterario, fra l'altro, per rendere concreto l'intento di ricostruire la topografia originaria del Materno, Cucchi si è trovato a lavorare in sincronia a una parallela opera narrativa, tanto necessaria da rispecchiarsi – in coincidenza con gli anni Duemila – in una produzione sempre più fitta di romanzi e di libri in prosa (questi ispirati soprattutto dalla necessità per l'autore di farsi viaggiatore/conoscitore interno a Milano, *flâneur* sempre più esperto e consapevole), che interagisce molto da vicino coi libri di poesia.

Un teatro della crudeltà. Non c'è dubbio, comunque, che il taglio improvviso, quasi il sipario strappato, oltre che la «scena primaria» individuata da Alba Donati, della perdita del padre nel '57, costituisca per Cucchi un *Leitmotiv* da mettere progressivamente a fuoco nel tempo lungo della scrittura, che è individuale e precisa tanto dal punto di vista geografico quanto da quello toponomastico, sempre più gremito di riferimenti milanesi, a mano a mano che dal *Disperso* ci si muove tappa dopo tappa verso *Malaspina*. La scrittura di Cucchi si dipana infatti dalla consapevolezza che l'accadere della vita di ogni persona è irripetibile e puntuale: tuttavia però – per diventare poesia – questa oggettività fattuale, intessuta di eventi, sensazioni, prese di posizione o reazioni al cospetto del Mondo, delle sue trame e delle sue forme sensibili deve poi nutrirsi «di silenzio, trattenimento protratto, sintonia profonda con le proprie esigenze espressive», secondo un esatto giudizio espresso ancora nel '94 da uno dei poeti-critici maggiormente in sintonia con Cucchi e con la sua opera, Giancarlo Majorino.

Consapevole in origine che, nel suo quarantennio di attività pubblica (dal 1976 del *Disperso* mondadoriano – pubblicato per volontà e per scelta di Vittorio Sereni – fino a oggi), le costrizioni dell'Io sociale hanno fatto premio sull'aspirazione più utopica che anarchica alla libertà dell'Io individuale, Cucchi si è così mantenuto equidistante, in posizione acutamente critica, tanto dalle sirene – invero assai rumorose per tutti coloro che contavano poco più di vent'anni nel '68, a maggior ragione in una città culturalmente avanzata come Milano – della

poesia militante e ideologica; quanto da quelle della fossilizzazione in monumento dell'autobiografia di un Soggetto lirico fatalmente crepuscolare e sensibile. E il Soggetto di Cucchi (assieme Soggetto narrante e Soggetto personaggio, va da sé) viene sottoposto così al potentissimo contrasto tra una sorta di commozione primigenia e di affettuosità istintiva, oltre che dalla necessità di rimanere ancorato ai fatti solo apparentemente piccoli che hanno prodotto la cenere di un vissuto mai narcisista né autocompiaciuto; e l'impulso a spingersi fino all'estremo opposto di commozione e affetto, la crudeltà: non senza echi sempre più fitti della poetica teatrale di Artaud, ma da ultimo arrivando a narrare la vicenda del primo serial killer italiano, il milanese Antonio Boggia, nel thriller storico *L'indifferenza dell'assassino* del 2012.

Il male è nelle cose, secondo Cucchi, e nel loro concatenarsi irredimibile in destino ossessivo e meccanico «di ruggine che mangia / materia, che mangia la materia». Allo stesso modo, per ribadire il principio a lui caro che l'Ottocento è assieme confine e origine del nostro mondo, occorrerà in proposito sottolineare l'importanza degli studi condotti dal positivista Lombroso sulle fisiognomiche deviate, a proposito di certe fattezze – che fanno capolino qua e là lungo l'arco dell'*opus* – da «mongoloide» o da mentecatto o da idiota nell'accezione di un Dostoevskij da Cucchi letto presto e presto assimilato anche per le altre endiadi fondative di colpa e innocenza, delitto e castigo.

Compimento figurale di una simile attitudine è la pagina finale del primo romanzo di Cucchi, *Il male è nelle cose*, pubblicato nel 2005, ma scritto in prima stesura nel 1965-66, appunto «a eccezione del finale, nato come racconto autonomo nel 1963». E il finale prevede l'automutilazione da parte del protagonista Pietro, che si conficca uno spillo, «rapidamente», nella pupilla dell'occhio destro. La suggestione più diretta che di certo aveva coinvolto il Maurizio Cucchi diciottenne alle prese con le sue prime prove di scrittura era la splendida, fortissima sequenza in quattro tempi *La palpebra rovesciata*, composta da Antonio Porta (un autore molto importante per il percorso formativo e poi autoriale di Cucchi, oltre che molto importante per tutto lo sviluppo della poesia italiana di secondo Novecento) nel 1960. E non è detto che, ancora nel '63, Cucchi fosse a conoscenza dell'altissimo modello

surrealista cui Porta aveva a sua volta attinto, il gesto di automutilazione dell'occhio, colmo di pathos freddo e di choc, del film *Un chien andalou*, portato a compimento nel 1929 da Luis Buñuel e Salvador Dalì: un vero e proprio manifesto del ramo crudele e sadomasochistico imboccato da quell'aristocrazia avanguardista, così decisiva nel formarsi della coscienza estetica del Novecento migliore.

Testi e autori di formazione. La *Bildung* di Cucchi alla poesia dev'essere ascritta al decennio 1963-1973, tra i suoi diciotto e i suoi ventotto anni, com'è documentato nello stesso Oscar, e coincide con la scelta di non appartenere a gruppi o poetiche soggetti a codici compositivi e riflessivi regolamentati a priori: una scelta molto più e meglio dettata da una consapevolezza culturale in breve tempo consolidata che non da predilezioni istintuali o da un'indole solitaria ed «esistenzialista». Tuttavia, Cucchi non è mosso nemmeno da spinte nostalgiche o regressive, di specie spiritualista, post-simbolista, tardo-ermetica o neoromantica, come tanti altri poeti «nemici» della neoavanguardia, dalla *Parola innamorata* (un'antologia del '78 che comunque lo comprende, curata da Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro) in giù.

Al contrario, per quanto riguarda la sua formazione specificamente poetica, si deve risalire ai «classici» occidentali d'ogni epoca, lingua e tradizione, con il riconoscimento precoce di una necessità d'apprendimento da rivolgere in primo luogo ai classici della modernità. In questa chiave, naturalmente, vien subito da pensare agli ultimi canoni occidentali – più o meno da tutti riconosciuti tali – della tradizione novecentesca, Montale e T.S. Eliot, da Cucchi individuato come il primo poeta «amato»: e amato per ragioni che – elencate oggi – equivalgono a dichiarazioni di poetica, se la lettura «da ragazzo» del *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock* ha rivelato a un autore ancora molto *in fieri* possibilità inedite per la poesia, «come la frequentazione di una dimensione prosastica, l'uso di movimenti narrativi e di situazioni quotidiane in un contesto di elevatissimo livello intellettuale e di raffinatezza formale indiscutibile, con mescolanza di registri e senza traccia d'enfasi»[2].

[2] In «tuttolibri», 20 luglio 2002.

Queste letture coinvolgono direttamente la preistoria educativa e culturale di Cucchi. In anni successivi, tuttavia, sul suo processo formativo hanno poi cominciato a influire, da una parte, lo schizomorfismo e l'attentato alla linearità sintattico-narrativa praticato proprio dagli scrittori «padri» e «fratelli maggiori» programmaticamente sperimentali e di rottura: un istinto libertario e un laboratorio tecnico da lui subito annessi al macrotesto della forma-libro (quasi un dovere per un poeta della sua età); e, dall'altra parte, l'uscita pressoché sincronica di testi composti da poeti di una o di due generazioni più anziani (ma in fondo a portata di mano del suo vissuto e delle sue frequentazioni) e capitali per il consolidarsi di una *Bildung* poetica ancora in divenire, quali *La vita in versi* di Giovanni Giudici, *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni, *Dentro la sostanza* di Nelo Risi, il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni (tutti pubblicati nel '65), seguiti a ruota, l'anno dopo, dal non meno decisivo *Le case della Vetra* di Giovanni Raboni.

Tutti libri e autori, questi, da cui il Cucchi esordiente ha tratto una linfa vitale di eccellente densità poetica, ma anche un'ingiunzione alla scrittura in prima persona, venata di «occasioni» esistenziali: Sereni – oltre che consacrato modello di lettura e di passione interista – è colui che ha accolto *Il disperso* d'esordio nella collana dello «Specchio» Mondadori; Giudici è l'introduttore primo dei suoi testi sull'«Almanacco dello Specchio» (3, 1974), e colui che ha percepito in anticipo, in quelle prove d'esordio, l'originale sostrato retorico-narrativo di «documento d'istruttoria»; Risi è stato l'oggetto, con Zanzotto, della tesi di laurea discussa all'Università Cattolica e – insieme – il fautore di una poetica dove le vicende individuali traggono senso soltanto dalla capacità o dal destino di precipitare nella Storia, magari passando prima attraverso la Cronaca (sulla scia dell'efficacissimo modello manzoniano della *Colonna infame*, da Nelo Risi stesso trasformata in film, nel 1973); Raboni ha costituito un punto di riferimento essenziale, in certi momenti umano prima ancora che poetico, anche di là dai suoi precoci riconoscimenti del *Disperso* come «romanzo milanese» (ma tale pertinente osservazione assume un valore interpretativo più spiccato se la si corregge in «disegno milanese», al modo del Gadda autore dell'*Adalgisa*) e come esempio di «progetto di realismo lirico in cui gli echi tonali della scuola lombarda

(Sereni, soprattutto; ma anche Majorino, Cesarano e altri) si intrecciano a robuste suggestioni prosastiche»; e il Caproni straordinario del *Congedo* ha incarnato l'autore capace di calare in una situazione di apparente leggerezza dialogica e quotidiana una tensione luttuosa e metafisica da cui il Soggetto risulta annichilito, «pulviscolare», quasi ridotto ad atomo perduto nei meandri e negli abissi del reale.

Storia, cronistoria e stile del «Disperso». Entrando più specificamente nella sfera del *Disperso*, conviene mettere prima di tutto l'accento su alcune strutture di fondo. A comporlo è un insieme suddiviso in cinque capitoli di «poesie composte e organizzate tra l'inizio del 1971 e l'inizio del 1975». Nonostante che ogni poesia e ogni sezione siano dotate di titolo, l'insieme è talmente coerente che lo si può definire quasi a piacere «romanzo in versi», «poema» o «poemetto»: e in questa chiave, data l'ambientazione periferica e milanese, tanto esplicita da richiamare in certi passaggi talune suggestioni riconducibili alla pittura di Sironi; e dato anche il coinvolgimento antropologico di un ceto medio o medio-basso, un'ascendenza diretta può essere riconosciuta nel poemetto *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, 1960. Il titolo ha una valenza tanto oggettiva quanto soggettiva ed è dunque a pieno titolo polisemico, anche senza pretendere d'introdurre una pure possibile accezione di genere neutro: vale a dire, il disperso come ciò che ha smarrito la funzione per la quale era stato creato, l'alienato, il residuale della storia e dell'esperienza umana dentro la realtà. Ma i «dispersi» del titolo, in verità, sono diverse persone umane: quella dell'incipit (con tono di referto da denuncia di scomparsa: «Nei pressi di… trovata la Lambretta. Impolverata, / a pezzi») e i diversi locutori o testimoni della vicenda narrata, che assumono sembianze e ruoli mai troppo differenziati.

E così come a chi è scomparso non verrà in prima battuta attribuita alcuna identità né funzione, su chi di volta in volta si fa carico di prendere la parola (oppure è evocato in terza persona come osservatore, testimone o vittima della vicenda) vengono confezionati dall'autore abiti linguistici, esistenziali e stilistici molto variegati. E non ci si riferisce unicamente alle fasi di radicalizzazione del polo lirico e di quello narrativo, secondo un'alternanza e una cooperazione contrastive tutt'altro

che facili da realizzare, tanto da fare del *Disperso* qualcosa di unico nel panorama poetico del nostro secondo Novecento: fino al punto che solo Gozzano e Montale – prima – sono stati altrettanto bravi a calibrarle e alternarle. Ma s'intende anche una varietà assai produttiva e sempre molto «calda» – oltre che necessaria – di tecniche e di dominanti espressive.

Di volta in volta, infatti, entro la semiosfera dell'Io disperso che si assume la responsabilità della parola, si potranno rinvenire lacerti peritissimi di monologo interiore; l'ossessivo ricorrere di un'indagine condotta con effetti notevoli di suspense, disseminati trasversalmente lungo il testo; la linearità burocratica di una vera istruttoria (che evoca direttamente l'omonimo oratorio per il teatro di uno scrittore espressionista come Peter Weiss, sul tema di Auschwitz); un'enumerazione caotica e vertiginosa «di oggetti, sorretta da poche voci verbali», che – secondo l'empatico scrutinio di Mario Santagostini – «diventa, per conto suo, un messaggio formale martellante, in grado di trasmettere l'idea dell'accatastato, del messo insieme a caso, del mucchio»; lo stile nominale proprio di un regesto da inventario; una varietà metrico-prosodica che può affiancare un incipit scandito da due endecasillabi («Non dico di no, un pochino, magari, / ci avevo anche pensato (ma, in fondo, […]», *Monte Sinai*) a righe di autentica prosa, come segnalano i trattini dell'a capo: «sacchetti di plastica con cordine fatte su, elastichini, luc- chetti, palline di gazosa (verdi), chiodi, bulloncini, cac- ciavite, cerotti: così come in casa al primo piano, in basso i detersivi nell'armadio a muro», *Le briciole nel taschino*; una polifonia di sostanza profondamente drammaturgica, chiamata a oscillare fra il teatro dell'assurdo (con memoria diretta di Ionesco oltre che di Beckett) e la commedia di situazione; e la capacità – di alto lignaggio dantesco – di trasmettere spessore, verità, destino ai corpi in scena, che non sono meri pronomi grammaticali o nomi propri, ma *figure*: infatti – ancora a giudizio di Majorino – il «messaggio forte» che Cucchi poeta ha continuato a trasmettere lungo l'intero arco della sua storia più che quarantennale è che «siamo corpi di corpi e stiamo tra corpi di corpi, e in un'unica vita».

A motivare questo diramato intreccio di moduli formali che fanno di contrasto e straniamento un notevole punto di forza (senza mai comunicare un'idea di astrazione fine a sé stessa o

di formalismo autoreferenziale) e che devono essere riportati all'alveo di una scrittura a pieno titolo sperimentale, in accordo con lo spirito originario degli anni Settanta, è la solida struttura culturale del Cucchi esordiente: una cultura non solo poetica ma anche romanzesca e saggistica, fondata su un'attrazione e una passione totalmente empatiche, avvertite prima per istinto, poi per piena cognizione, dall'autore nei confronti della cultura e della lingua francesi. Questa pulsione in qualche modo naturale alla Francia non gli ha tuttavia impedito di completare la propria formazione con una lettura precoce dei classici del modernismo novecentesco, Kafka, Proust e Joyce prima degli altri: eppure, il rapporto coi francesi – a partire dalla sentenza *JE est un Autre*, *IO è un Altro*, pronunciata già nell'Ottocento da Rimbaud – è il tratto dominante di un'educazione intellettuale e letteraria decisamente solida, anche perché non gratuitamente esterofila, bensì da intendere come esito naturale di un solido rispetto di fondo e di una forte disponibilità conoscitiva nei confronti della tradizione poetica italiana, da Dante e Petrarca fino appunto al Novecento.

E comunque, se poi si prova – com'è giusto – a collocare questa naturale inclinazione formativa del Cucchi giovane verso la cultura francese entro la temperie dominante dell'Esistenzialismo, ci si può facilmente render conto di un'opzione per così dire istintiva a favore del libertarismo anarchico di Camus contro le astrazioni sociologiche e direttamente politiche di Sartre. Un'opzione culturale, questa, oggi quasi scontata, ma negli anni Sessanta-Settanta, invece, piuttosto sorprendente e intuitivamente assai originale.

Inoltre, per dirla con Montale, anche per Cucchi (come prima per lo stesso Sereni) la prosa è il grande semenzaio della poesia. E allora, certo, nel *Disperso* risuoneranno liberamente gli echi di un Federigo Tozzi, per l'asciutta desolazione di certi suoi paesaggi antropologici e per la nuda crudezza del segno verbale; e di un Céline, per la forza espressiva dirompente dello stile indiretto libero trasposto dal francese all'italiano oltre che per l'adozione dei tre puntini di sospensione in funzione di ponte fra voce e silenzio, azione e pensiero, mondo oggettuale e sfondo informale, essere e non essere, di cui il testo di Cucchi è pure costellato. E a modelli siffatti dovranno essere associati anche lo Stendhal (destinato qualche anno dopo all'edizione di

un eccellente volume dei «Meridiani» Mondadori) e il Flaubert che saranno di lì a poco oggetto di traduzione – sistematica e professionale – da parte del poeta milanese.

I maîtres à penser, l'«Écriture». Naturalmente, poi, a una trascrizione poetica tanto calda ed efficace del principio di strutturale dispersione o talora proprio di polverizzazione del Locutore, della Voce/Soggetto di volta in volta parlante nel *Disperso*, contribuirà tutto il lavoro condotto contro il Soggetto e la sua unità dalla cultura francese del dopo Esistenzialismo, tra Foucault e Deleuze, Genette e Barthes, Blanchot e Bataille: un lavoro che a un certo punto si è trasformato in una sorta di dovere antropologico, di allargamento violento e inusitato dei confini fin lì piuttosto angusti della soggettività di ascendenza ancora simbolista, oltre che di adesione a una mutazione genetica del modo occidentale di connettere realtà oggettiva e interiorità individuali e collettive attraverso quel senso di fine della Storia e di esperienza in tutti i sensi «postuma» (non per un caso, oggi, ci si spinge fino a dire «postumana») che è stato introdotto dalle cognizioni intrecciate di Auschwitz e di Hiroshima, a partire dalla generazione nata in esatta coincidenza cronologica con quegli eventi.

E d'altra parte appartiene proprio a Deleuze e all'idea di «AntiEdipo» da lui condivisa con Guattari una rappresentazione materiale del Soggetto come macchina desiderante, in quanto tale portatrice di disordine, che rifiuta ogni possibile dicotomia rispetto al suo Oggetto di riferimento, per condividerci piuttosto un'esperienza di compenetrazione, di metamorfosi, di scambio, nel fluire anonimo, impersonale e collettivo dell'Écriture, sul filo di un'esperienza mortale per il soggetto che la compie. *Il disperso*, allora, diventa un titolo d'impatto quasi metapoetico, se lo si colloca in una prospettiva simile, che si situa molto al di là dei meccanismi del Doppio pirandelliano o del Sosia o della vittima di dissociazione psichica cui un'opinione ormai comune consegna il Soggetto novecentesco.

A miglior titolo, allora, l'autore francese che sembra più empatico rispetto all'operazione inventiva del *Disperso* (nonostante che la critica non abbia finora introdotto con la convinzione sufficiente il suo nome, tra i rami cospicui dell'albero genealogico di Cucchi poeta) è il Georges Bataille dell'*Esperienza*

interiore, un testo del 1943. «La poesia in cui si perdesse più sangue sarebbe la più forte», vi afferma per esempio Bataille. Per concludere: «La poesia sarebbe il segno che annuncia lacerazioni interne più grandi». E il Cucchi di *Per un secondo o un secolo*, in rimando: «Cerchi le vette formidabili, le luci polari, / le bianche vastità dell'avventura, / ma poi ti trovi il ghiaccio dentro / e un buco nel cervello / ti crea il panico, ti disorienta / tra il bancone del bar e il portone di casa. / E allora i tuoi sentieri di ghiaccio / sono un lavabo tiepido / per risciacquarti i piedi». O quello ancora più estremo di *Vite pulviscolari*: «Collezione / di capillari, legamenti, cartilagini / paesaggi frattali a ricomporre, / alla rovescia, identità, / fisionomie, organismi».

Non per un caso, tra l'altro, un francesista attento come Carlo Pasi ha chiosato che l'intera composizione dell'*Esperienza interiore* di Bataille è «impasto eterogeneo di linguaggi, spaccature, dislocazioni, strappi della superficie identitaria, passaggi bruschi dal concetto all'illuminazione, dall'argomentazione razionale allo spasmo, dirupi associativi, onirici, lo strazio della filosofia che la materia poetica diffrange»[3]. Non sfugge a nessuno che una simile postilla pensata per Bataille si sovrappone perfettamente, come un'epitome intelligente, ai precipui temi e modi dei soggetti dispersi e fittizi di Cucchi. A tal proposito, anzi, occorre ribadire con forza la sua adesione più o meno istintiva a un Nietzsche sottratto a Heidegger, che lo poneva invece alla fine di una linea ideale che da Aristotele passava per Kant: un Nietzsche suscitatore invece di pathos, sangue, istinto, violenza. Quasi non serve, d'altra parte, sottolineare come proprio Bataille abbia dedicato uno dei suoi ultimi libri al *Processo di Gilles de Rais*, che – da compagno d'armi di Giovanna d'Arco – divenne torturatore e assassino di circa duecento mendicanti e bambini del contado normanno, dando luogo alla leggenda di Barbablù, finendo al rogo, ma per pietà popolare venendo tuttavia seppellito nella chiesa dei Carmelitani di Nantes.

Questo è comunque lo scenario concettuale di cui si discuteva e a cui ci si appassionava a cavallo fra gli anni Sessanta e i Settanta, ma occorre poi subito riconoscere che il Cucchi

[3] *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

poeta, per quanto giovane e – da studente di Lettere attratto dalla cultura francese e da Parigi – coinvolto in una simile deriva filosofica e ideale, è da subito molto bravo a scansare ogni dogmatismo portato a imbrigliare un'inclinazione poetica anche molto spontanea e – secondo una modalità in effetti tutta «lombarda» – a rendere concreti, oggettuali, geografici, quotidiani, non di rado affabili, anche i princìpi più astratti, le teorie all'apparenza più ostiche. Si assuma ad esempio minimo un simile passaggio, tratto dal primo movimento di *In attesa del dramma*, ancora nel *Disperso*, con bella concertazione prosodica di endecasillabi e derivati, fino a una congiunzione tutt'altro che scontata di settenario + endecasillabo: «In attesa e in assenza dell'evento: / – Se uscisse dal portone che non sa / dove andare… cosa fare… / (ma guarda tu quei due che sguardi… / adesso si avvicinano… mi pestano… / mi lasciano svenuto sulla strada, a pezzi, sanguinante…)».

Gli sviluppi dell'opera in versi. Posto che avesse ragione Alfonso Berardinelli, ancora al di qua della soglia editoriale del *Disperso*, ad affermare che «Cucchi si dissangua frenetico e sonnambulo dietro le sue briciole di esistenza», l'unico modo per uscire da un libro d'esordio tanto liminare e insieme potente, a pieno titolo «compiuto», è quello di restituire pazientemente – dettaglio per dettaglio, evento per evento – alla voce recitante una presenza più continua e una fisionomia in qualche modo ricostruita, fra abissalità onirica e corporeità anatomica. In proposito, Vito Bonito ha scritto a ragione che «il sogno e il corpo sono i due lati eccentrici dell'io, quelli che meglio rappresentano l'instabilità della ragione e l'esibizione di una condizione di vertigine e disordine». E sono in effetti questi i motivi dominanti delle *Meraviglie dell'acqua*, il libro del 1980 con cui Cucchi intraprende l'impegnativo cammino che lo porterà a superare il *Disperso*, senza perdere credibilità e energia, com'è invece successo a molti di coloro che hanno esordito con un libro forte e necessario, negli anni sopravanzandolo con convinzione ed efficacia sempre più accentuate. È senz'altro vero che, entro il contesto a venire, l'Io diventa sempre più lirico, a patto però che si tenga conto degli automatismi psichici che vengono a crearsi nell'attrito tra associazioni interiori liberissime e quadro di una realtà scabra, oppositiva, prosastica come non mai.

Cucchi risolve tale contrasto con l'acquisizione di un piano «medio» al quale – secondo un'acuta intuizione interpretativa di Stefano Giovanardi – è bravissimo a ricondurre il dettato profondo, quasi il fraseggio naturale, del nuovo libro, che non di rado diviene il referto di un «automatismo psichico» portato a integrarsi in «un diffuso onirismo nella resa dei referenti», quasi che la scrittura stessa sia sollecitata a intridersi dei «succhi interni, pappa vischiosa che ristagna, / da assimilare, distribuire, espellere». A contrappeso, però, per dimostrare che questa libertà associativa non è mai fine a sé stessa, ma chiamata piuttosto a collocarsi in un contesto, non di rado condensandosi in isotopie d'impronta narrativa, basta convocare a testimone una strofa d'incipit così scandita: «Poi riapparivi nella cintura grigia del mattino / tra i vuoti minimi del muschio, sfiorando inattesa / i cespugli; felici, si gridava, gattoni / ci inseguivamo sui tappeti: la mia voce / era raucedine e singhiozzi».

Davanti a un crocevia tanto delicato del suo *iter* compositivo, Cucchi ha bisogno di un punto fermo, vale a dire di una raccolta «riassuntiva e organica», a prestar fede ancora a Raboni: e sette anni dopo *Le meraviglie dell'acqua* viene così il tempo di quell'autentica roccaforte tematica, inventiva, linguistica che è *Donna del gioco*, un testo canonico quant'altri mai, nel contesto dell'opera in versi di Cucchi e restituito nell'*opera omnia* alla sua compattezza e alla sua polifonia, visto che si è deciso di reintegrarvi il poemetto *Glenn*, composto almeno in parte in una prosa che Giovanardi riconosce come strumento espressivo «mai piegato a movenze di rondesca memoria, e anzi asciutto, incline al parlato, talora quasi gergale», nonché oggetto nel 1982 di una pubblicazione autonoma che aveva conseguito il Premio Viareggio. *Glenn*, qui per la prima volta riunito ai frammenti che ne erano stati esclusi, chiama in causa un protagonista da identificare – secondo una precisa intenzione d'autore – con l'attore hollywoodiano Glenn Ford (1916-2006), particolarmente in vista negli anni tra il '46 di *Gilda* e il '56 della *Pistola sepolta* o il '57 di *Quel treno per Yuma*.

Le maschere ritratto. Glenn, che di là dalla sua struttura poematica non possiede alcuna coerenza o continuità a pieno titolo «narrative», diviene con forza ancora accentuata, a rileggerlo oggi, il paradigma testuale ove Cucchi risolve con molta

decisione, e in chiave non strettamente autobiografica, il trauma originario della morte prematura del Padre. Fra l'altro, solo nel passaggio, questo sì «romanzesco» a pieno titolo, dal *Glenn* primitivo pubblicato a suo tempo nelle elegantissime edizioni genovesi di San Giorgio dei Giustiniani fino all'*Ultimo viaggio* mondadoriano che è anche l'ultima traccia novecentesca lasciata dal Cucchi poeta, è possibile individuare la trasformazione dell'archetipo in traccia viva di *Erlebnis* e di disponibilità del Figlio a restaurare una trama definitiva del proprio vissuto. Dentro questa traccia lenticolare, infatti, non è possibile nemmeno un sospetto di sublimazione né di transfert né di trasposizione pedagogica dell'esperienza dell'Io padre in quella dell'Io figlio.

Con la sua partitura perfettamente calibrata, l'*Ultimo viaggio di Glenn*, del '99, rende esplicito già nel titolo il suo ruolo di compimento figurale del poemetto pubblicato in prima istanza nel 1982. Per quanto concerne il suo specifico storico-letterario è fra l'altro un libro che trae grande partito dal lascito ultimo di Sereni, *Stella variabile* (1982, per una coincidenza cronologica forse non del tutto casuale); mentre, su quello della forma profonda, permette di porre con forza l'accento sul cesello del rapporto fra ritmi e timbri, sull'equilibrio di versi lunghi (talvolta prosastici) e versi brevi o brevissimi, sul movimento dal rituale all'esistenziale che scioglie appunto nel capitolo ultimo ed eponimo il Romanzo del Padre, raccontato con dovizia di particolari dal personaggio del Figlio, pronto così a orchestrare una sorta di romanzo nel romanzo (d'impronta molto manzoniana, viene subito da precisare), grazie a una nuova disponibilità a raccontare a viso aperto una morte singola e collettiva, individuale e generazionale (della generazione dei rari reduci dalla sventurata campagna di Russia), privata e sociale. E la clausola del libro dice in sé come l'anno in fondo terminale del secondo millennio dell'era cristiana, il 1999, rappresenti per Cucchi una cesura storica non meno che soggettiva, stilistica non meno che confessionale, nello scioglimento pubblico e definitivo del trauma primario: «Ciao, dico adesso senza più tremare. / Io ti ho salvato, ascoltami. / Ti lascio il meglio del mio cuore / e con il bacio della gratitudine, / questa serenità commossa».

Glenn coincide con una di quelle maschere/ritratto rilevantissime nella storia poetica di Cucchi, delle quali entreranno in seguito a far parte anche Jeanne d'Arc (nella *Luce del*

distacco, entro *Poesia della fonte*, poi – associata a Gilles de Rais – in *Jeanne d'Arc e il suo doppio*), Rutebeuf (combinato con lo stesso Glenn) nell'*Ultimo viaggio di Glenn*, il Malone *flatus vocis* del romanzo *Malone muore* di Beckett (in *Per un secondo o un secolo*) e il Console ricavato da *Sotto il vulcano* di Lowry, in *Malaspina*.

Vale la pena davvero di insistere sull'originalità di queste trasfigurazioni (appartenenti a mondi, libri, contesti completamente eterogenei), perché appartengono all'inventività poetica del Cucchi migliore, attentissimo a farne dei motori di parola e di senso mai preconfezionati, né nell'accezione dell'omaggio né in quelle del *pastiche* imitativo o dell'allegoria da applicare all'interpretazione di una situazione attuale attraverso un filtro identitario radicato in un passato esemplare. Mazzoni parla di un'«autobiografia per interposte persone» ed è osservazione del tutto appropriata, a patto che si sottolinei la straordinarietà storica e letteraria degli *alter ego*, che funzionano di volta in volta come principi attivi di straniamento; di inversioni del punto di vista sospese tra azione e possibilità; di disseminazioni e capovolgimenti dell'Io narrante nel suo contrario o in un suo compimento del tutto estraneo rispetto allo svolgimento armonico di un'autobiografia veritiera, verosimile e riconducibile a un'analogia diretta col vissuto dell'Autore/Narratore: un nesso – in Cucchi – storicamente tutt'altro che automatico o immediatamente transitivo, da trasferire semmai – giova ripeterlo – nei territori dell'autobiologia piuttosto che in quelli di un'autobiografia classicamente intesa.

Invece il bello è che – a questo punto, in tali contesti – le identità divengono fittizie tanto sul piano esperienziale quanto su quello simbolico, lì dove Vita e Letteratura possono solo giustificarsi a vicenda, di volta in volta completandosi, rimuovendosi, negandosi o affermandosi: ne è esempio compiuto il fissaggio definitivo in *Jeanne d'Arc e il suo doppio* dell'iniziale monologo teatrale (scritto su commissione) degli ultimi anni Ottanta e pubblicato nel '90 come *La luce del distacco*. Giovanna d'Arco vi si trasforma, grazie anche all'introduzione del «doppio» di Gilles de Rais/Barbablù (arrivato a Cucchi attraverso la possibile mediazione del magnifico saggio antropologico di Georges Bataille, oltre a quella del capitale film di Dreyer *La passione di Giovanna d'Arco*, risalente al 1928), da personaggio

storico in voce ctonia, ora inquadrata da riprese in soggettiva e ora invece scandita attraverso pronunce freddamente oggettivate: figura sospesa fra un piglio da eroina tragica (vien da pensare comparativamente alla Medea di Pasolini, non per caso uno dei primi lettori empatici della poesia di Cucchi) e le impronte, le tracce, le impennate «al femminile» come le ha sceneggiate il Pirandello meno capzioso. Ma al contempo, per un esempio d'altro tenore, ecco sovvenire dal passato la sigla finale di *Malone non muore*: «Eppure ho varcato confini, / mi sono inoltrato con gioia e paura / verso terre ignote, città meravigliose».

Per concludere: i lacerti di esperienza e di vita davvero vissuta dall'autore Maurizio Cucchi vengono sempre più di frequente rielaborati attraverso questi filtri tutt'altro che autocelebrativi o assimilabili alla dimensione di altrettanti sosia esistenziali: si deve parlare piuttosto di *alibi*, in senso etimologico, cioè di *dislocazioni* spazio-temporali che consentono al Soggetto una parola mai narcisistica né confessionale, grazie alla miglior prova a discarico di trovarsi «in altro luogo». E sono alibi, questi, in pieno trasferibili alla «maschera ritratto» che avrebbe intitolato nel 2011 il suo romanzo più bello, poiché assumono un valore davvero altro rispetto a quello meramente testimoniale o psicologico, per tratteggiare semmai la fisionomia insieme fotografica e subliminale di un soggetto che non si appartiene né si riconosce nell'automatismo – invece consustanziale al genere lirico – dell'autoscatto di matrice simbolista, ancora tanto diffuso in moltissima poesia (anche in quella all'apparenza meno sospettabile) di fine Novecento e d'inizio Duemila.

Sono diverse le soglie poetiche che rendono di fase in fase più solida questa acquisizione molto prima gnoseologica che lirica dell'opera di Cucchi. Una delle più «liturgiche» e dunque iniziatiche è da individuare nella sezione-perno di *Poesia della fonte*, *Il sonno del mattino*, ove l'io conquista l'anonimato del «senza nome» e il soggetto plurale che ne deriva viene a identificarsi con quella comunità milanese che attraversa trasversalmente epoche e vicende storiche, mitologie grandi e piccole e con loro anche le diverse fasi della vita dell'autore che narra, visto che – come osserva Testa – «all'incrocio tra vicenda personale e storia di tutti è finalmente possibile mostrare l'origine del proprio racconto». E la comunità dei viventi può così ritrovarsi in un creato che non è più fatto solo

di rovine, ma che consente addirittura l'esperienza del volo, fino alla fonte – qui riprodotta in chiave felicemente materica, carnale – dalla quale scaturisce la luce: «Qui si scioglie l'accidia in uno slancio, / come in un gesto alato, / e va planante oltre l'appoggio, / nell'aria tiepida e nei corpi, / o forse nello stacco a precipizio / e nella bocca aperta della luce».

Cucchi nel Duemila. La storia dei quattro libri usciti negli anni Duemila è già stata – almeno in parte – tracciata. Certo, di *Jeanne d'Arc e il suo doppio* si è detto, mentre la dominante di *Per un secondo o un secolo* è l'enumerazione caotica di oggetti, merci, feticci, nell'alternanza dell'abituale stanzialità ad un tempo domestica, affettuosa, onirica e milanese; e di un girovagare magari registrato da «un cervello meccanografico» e dunque per niente idillico, neanche più condotto all'interno di un perimetro conosciuto, ma proiettato nei labirinti postmoderni di Manhattan o di città industriali cinesi come Chengde e Dalian, fino – in un flash luminosissimo – alla «Sghemba e solare Gela / coi suoi pescherecci petrolchimici», per un approdo a quella Sicilia terra del materno (gli architetti Stefano e Sebastiano Ittar di Sette e Ottocento lavorarono a opere prestigiose a Catania), a poco a poco sfondo, palcoscenico e teatro sempre meno episodici della poesia e della prosa di Cucchi, che hanno decisamente cominciato a correre – oggi – in parallelo.

E in effetti *Per un secondo o un secolo*, del 2003, esce due anni prima rispetto al *Male è nelle cose*, un romanzo concepito negli anni Sessanta e poi aggiornato a quarant'anni di distanza in una lingua secca, tagliente, essenziale, priva di qualsivoglia alone liricheggiante: Pietro, il protagonista in terza persona, è un personaggio *borderline*, perfettamente plausibile non tanto sul piano psicologico quanto su quello degli automatismi comportamentali (condizionati per esempio dalla rimozione di ogni traccia di memoria storica) entro lo scenario antropologico della nostra realtà contemporanea. E la struttura narrativa del diario amplifica la scissione interiore del protagonista, sospeso fra ignavia e grazia funebre.

Il libro successivo di poesia, *Vite pulviscolari* del 2009 rappresenta un altro vertice della poesia di Cucchi. In particolare nella sezione introduttiva, *Il bacio della buonanotte*, dedicata alla madre scomparsa, e in quella finale, *La traversata*, Cucchi

dà luogo a un'azione poetica che riduce a pulviscolo il soggetto in prima persona e il suo stesso campo rappresentativo: vale a dire il risultato della sua percezione sensibile in quanto spazio figurale da assumere a correlativo oggettivo, a meccanismo simbolico che – nonostante lo stato di crisi dell'umano – è in grado di restituire (lungo l'asse naturalmente originario Eliot/Pound/Montale) un senso decifrabile a ciò che per convenzione definiamo *vita*. E questo è tanto più vero se ci si riferisce a quella visione fenomenologica che – in armonia con i due «maestri» Sereni e Raboni – è stata il fulcro ideale dell'opera poetica di Cucchi.

E così, il «tu» materno chiamato in causa nei ventisei testi d'*ouverture* sfugge a ogni ragione di rimpianto elegiaco, per polverizzarsi – insieme con l'io che lo pronuncia – in una miriade di atteggiamenti, di movenze, di flash evocativi continuamente intercambiabili e ricomponibili in microunità sensoriali che riportano l'esperienza a materia, non importa se di fatti accaduti o immaginati, se di reperti fotografici o di eventi, se di esperienze vissute insieme o di fantasticherie onirico-memoriali: e l'unico atteggiamento possibile, per chi parla, è quello di un «grazie» sentito, di un'affabilità piena di affetto. Gli individui, le psicologie si riducono a cellule fluttuanti, a fotoni proiettati nell'esistenza fulminea che buca il fondo di «nero immenso tutto» che riunisce i vivi e i morti, le memorie involontarie e quelle intenzionali, le epifanie e i racconti, aldilà di ogni possibile ordine cronologico e spaziale, logico e consequenziale, per una ripresa convinta del Pascoli che a suo tempo seppe creare un cortocircuito conoscitivo tra l'immensamente grande del cosmico/cosmologico e l'assurdamente piccolo del microscopico: «Per rimanere insieme ancora un po', prima / del risucchio totale che assorbirà anche, con me, / la tua memoria. Quando altro non saremo più / che un vorticare alto nell'aria, ma lento, e sempre / più lento…».

Non c'è redenzione, né costruzione possibile di un'identità neppure precaria o residuale, per l'individuo sensibile incarnato da un io lirico che vorrebbe continuare a impegnarsi a restituire e a comunicare una visione percettivamente riconoscibile del mondo: esistono solo grumi di materia in continuo movimento, e ricostruzione, metamorfosi, dissolvimento. Sulla soglia terminale del libro, allora, Cucchi si impegna a

riconoscere e a descrivere il contatto dell'esperienza umana (impegnata nella sua «traversata, così attesa» e anche così necessaria e così degna) con l'energia terribile dei buchi neri, grazie a una prosodia sempre più scavata ed esatta, tessuta frequentemente di versi brevi o brevissimi: «L'insegnamento è sempre uguale: / succhiare questa sola radice di terra / con ansia, sfiorare questa macchia di morchia. / Se no perdiamo vita, presente e conoscenza. / Perdiamo conoscenza. L'incontro / dev'essere in attrito / diretto e fisico fino a farsi / abrasivo: / ruvido il mondo, / l'esperienza / abrasiva. / Far fruttare anche il minimo gesto».

A questa trasformazione dell'autobiografia non soltanto nell'autobiologia a suo tempo chiamata in causa da Giudici ma proprio nell'assorbimento di un soggetto polverizzato in un tutto universale, delimitato da un orizzonte che «è una lama», uno specchio che l'io lo «cancella», manca – dentro *Vite pulviscolari* – il processo di oggettivazione, la narratività estesa di un'esperienza umana in cammino. Per questo è necessario il romanzo, vale a dire il genere esorcizzato e tenuto a bada dai poeti che si sono espressi in prosa in questi ultimi tempi: anche se, nel caso di Cucchi, si deve parlare di un romanzo molto *sui generis* come *La maschera ritratto*, pubblicato all'inizio del 2011, quasi un sigillo esemplare degli anni Zero.

È imperniato su un doppio processo di ricerca (del padre come del nonno, scomparsi entrambi) organizzato dall'io narrante: un io, peraltro, che lascia trasparire diversi tratti autobiografici dell'autore stesso. Alle diramazioni di una *quête* più metafisica che fisica corrisponde un doppio processo di localizzazione, tra l'estremo nord di Uggiate, vicinissimo al confine con la Svizzera; e l'estremo sud di Catania. E dentro un simile quadro il romanzo mira a mettere a fuoco – con una discesa abissale verso radici antropologiche molto prima che esistenziali o meramente genealogiche – le figure intrecciate e, appunto, oggettivate di un padre di nome Gino e di una madre di nome Tina, attraverso il tentativo tanto tenace quanto apparentemente casuale di ritrovare e ricostruire le tracce sparse di un nonno avulso, lontano, che si ricongiunge narrativamente alla figura di Agnese, nonna materna cui era affidata l'intensissima sezione conclusiva di *Donna del gioco*, *Pastosa ombra*, uno dei punti in assoluto più alti della poesia di Cucchi.

Il romanzo, comunque, è appassionante proprio perché privo di una trama imposta dall'esterno (e dunque incapace di annettere qualsivoglia elemento «romanzesco», seppure dotato dell'indispensabile suspense), ritmato com'è dai movimenti rabdomantici e quasi sempre privi di coordinazione dell'io narrante, fino all'agnizione conclusiva, dentro uno specchio/ritratto, che lo dichiara identico – nelle fattezze – a quel nonno morto prima che lui nascesse. Pochi paragrafi prima, d'altra parte, i due oggetti della ricerca, i due fantasmi del desiderio di riconoscimento e di origine, si sono incontrati nel sogno di una «vecchia osteria», a Milano, verso la Bovisa:

> Lui, voglio dire Gino, il Lui per me per sempre, adorato modello, porta una specie di spolverino, o camice, o vestaglia. Comunque di colore nero. […] Il volto è serio, concentrato. I capelli neri, molto ondulati, sembrano troppo alti sulla fronte, troppo vistosi, troppo mossi, come se qualcosa da dentro li agitasse. […] Ha in mano le carte, e guarda di fronte, dove siede l'altro giocatore, che è proprio il capitano, Alfredo, vestito da soldato, ma meno giovane che nella fotografia. […] Le mani fini, le dita lunghe e magre, anche lui con le carte in mano ma con un'aria estranea, fissa. Con qualcosa, però, in quello sguardo, che ha per me un senso oscuro eppure familiare. Forse il naso, non troppo grande, con quella leggera gobba, come lei, come anch'io.

Così, è probabile che non esista metafora migliore, a pensarci bene, di questo rispecchiamento asimmetrico e dell'impossibilità di coltivare ancora un mito dell'origine per raffigurare il venir meno di ogni fondamento (ontologico, metafisico, storico) così proprio della poesia di questi primi anni del Duemila: alla quale però non possono mancare effusività e tensione desiderante, pathos e passione, affabilità intonativa e abbassamento o polverizzazione dell'io, prosodia della dissonanza e precisione di linguaggio, istinto di pellegrinaggio e malinconia.

Malaspina (2013) aggiunge un tassello ulteriore a una storia compositiva ancora molto *in progress*, ove la frammentazione «pulviscolare» sembra non tanto ricomporsi in unità quanto addensarsi attorno a una serie di ben differenziati e organizzati nuclei di oggettivazione. Nella struttura a suo modo chiastica del libro si trascorre da un Io di stoffa pirandelliana benché non umoristica (il titolo della sezione suona *Berretto a sonagli*), predisposto a orientarsi «verso un mondo più affabile / e poroso»,

alla nuova «maschera ritratto», questa volta bifronte, perché riunisce il Console di *Sotto il vulcano* di Malcolm Lowry (una storia d'amore e morte ambientata in Messico sul limitare della Seconda guerra mondiale) e un *alter ego* come Guido Keller, aviatore e protagonista dell'intrapresa dannunziana a Fiume.

Ma il cuore di *Malaspina* (un laghetto dell'hinterland milanese ricco di echi memoriali e fonosimbolici: Cucchi è da sempre specialista di un fonosimbolismo molto «leggero», straniante e inventivo) pulsa soprattutto nelle due sezioni centrali, *Nel cortile delle giovani mamme* e *Macchine movimento terra*, ove l'abituale cronotopo di una Milano da «traversare» in lungo e in largo si apre a una verticalità mai tanto abissale. E s'intende una verticalità propriamente fisica, di natura insieme geologica e memoriale, matrice di uno sprofondamento fisico e temporale nel passato, senza il minimo alone nostalgico e a favore piuttosto di una tonalità e di una ferialità quotidiane, sospese tra sogno e realtà, memoria involontaria e ironia, matericità e metamorfosi dell'umano nel vegetale e nel meccanico.

In particolare, è davvero originale l'introduzione nella poesia di Cucchi delle «macchine» e in particolare delle scavatrici e degli altri mezzi di movimento terra, con un effetto efficacissimo di eco del Pasolini del *Pianto della scavatrice*, nelle *Ceneri di Gramsci*: «Ma poi, rialzandosi, la benna colma / stride, mentre contemplo / quei grumi tutti secchi, grumi / di fango e vermi. Il fango / rappreso sotto i cingoli o sul rullo / vibrante. Finché alla fine è quasi / un vasto, lento boato dolente / o un lamento animale». In fondo, nient'altro che una riscrittura di qualche scena del *Genesi* biblico riportata dal tempo mitico dell'origine a quello storico della nostra contemporaneità, fin dentro le viscere segrete della Milano natale: semplicemente, la griffe inimitabile di un classico vero della modernità.

2. *Oltre l'Officina parmigiana: il caso di Pier Luigi Bacchini*

Oggi che alle storie letterarie si affiancano con ragioni sempre più accentuate le antropologie e le geografie; e che – nell'ampia gamma dei punti di vista critici e degli insegnamenti universitari – si fa tesoro con impegno sempre maggiore di una disciplina *in fieri* ma già promettente come la geocritica, proprio

oggi si deve constatare che esistono poeti forti (e durevoli) in larga misura indipendenti dalla stratificazione locale e culturale del proprio ambiente di nascita e di formazione nonostante che le apparenze – non di rado – ingannino.

È questo il caso del parmigiano Pier Luigi Bacchini, classe 1927, un autore tardivo, con le due sole raccolte firmate prima del 1981, l'anno d'uscita di *Distanze Fioriture*, l'opera di svolta che funziona come un trampolino nella sua vicenda di poeta e che – a pieno diritto – apre la sequenza di sei libri documentata nell'«Oscar» riassuntivo di *Poesie 1954-2013*[4]. La sua opera prima, *Dal silenzio d'un nulla*, era uscita nel '54 a Milano presso un editore piccolo ma raffinato come Arturo Schwarz, la cui attività più rilevante non era di editore, ma di gallerista e di esperto di arti figurative, benché nella sua collana di poesia siano comparsi via via Luzi, Betocchi, Parronchi, una Merini ancora più giovane di Bacchini… L'esordio del poeta ventisettenne non avrebbe però convinto Pasolini a inserirlo nel quadro – documentato fino al '57 – dell'«Officina parmigiana»[5], vale a dire in quel contesto di autori che si era formato attorno al magistero di Attilio Bertolucci, trasferitosi a Roma già nel '51, ma *genius loci* fin quasi alla morte, avvenuta nel 2000.

A dire di Pasolini, infatti, «proprio per la sua qualità di "isola" tra i maggiori centri letterari, Parma tendeva a essere, sia pur leggermente, regressiva e conservatrice: a non accettare, dunque, i dati estremi dell'ermetismo e della letteratura affine; ma, una volta accettatili, a fissarli; e, insieme, a ridurli a dimensioni più miti e cordiali, da città, appunto, di provincia, ma con un grande passato». E se proprio in questo era consistita «l'operazione letteraria di Bertolucci» (almeno del Bertolucci 1957, ben prima – vale a dire – dei suoi capolavori giustapposti di *Viaggio d'inverno*, 1971; e del poema annalistico-narrativo *La camera da letto*, 1984 e 1988), allora Pasolini aveva buon gioco a riconoscere una costante nei versi di Gian Carlo Conti, di Alberto Bevilacqua, di Giorgio Cusatelli, del «quindicenne» Bernardo Bertolucci e di Gian Carlo Artoni. Ed era la tendenza «a

[4] P.L Bacchini, *Poesie 1954-2013*, a cura di A. Bertoni, bibliografia a cura di C. Bacchini, Milano, Mondadori, 2013.

[5] Cfr. P.P. Pasolini, *Officina parmigiana*, in *Passione e ideologia* (1960), Milano, Garzanti, 1977, pp. 412-414.

una forma di realismo (la propria città accettata e approfondita in quanto fenomeno storico: con grandi tradizioni di raffinata capitale, da una parte, e un eccezionale benessere economico dall'altra), corretta da una tendenza opposta all'*otium*, un po' accademico e comunque elegante».

Di là dal sintetico regesto critico di Pasolini, d'altra parte, Parma era una città sì di provincia, ma aperta a sperimentazioni riflessive, cinematografiche e letterarie tutt'altro che tradizionali o accademiche[6], in quanto – per esempio – crocevia tra gli Ermetici fiorentini (Macrì e Luzi, su tutti) e i milanesi della scuola fenomenologica di Banfi (Paci, Cantoni, Sereni). Poi, era la città nella quale operava un editore come Ugo Guanda, che ci si era trasferito nel '36 da Modena e che aveva quasi subito affidato a Bertolucci la collana di poesia internazionale della «Fenice», assai libera e innovativa: e una città la cui «Gazzetta», fin dal novembre '51, pubblicava un'appendice quindicinale dedicata a «lettere e arti», quel «Raccoglitore» che è stato un vero antesignano degli attuali inserti culturali[7]. Di lì a non molto, infine, un mecenate intelligente quale Pietro Barilla avrebbe consentito a Bertolucci di dar vita alla raffinatissima rivista «Palatina», uscita dal '57 al '66, e curata anche da Tassi, Artoni, Cusatelli, Squarcia, Tonna, cui si sarebbero in seguito aggiunti Gian Carlo Conti e Mario Lavagetto[8].

Come conferma la Bibliografia integrale degli scritti approntata dal figlio Camillo, non c'è traccia di Pier Luigi Bacchini sulle colonne del «Raccoglitore» né tantomeno nelle auree stanze di «Palatina». E Pasolini non dovette apprezzare troppo i versi

[6] Per un quadro d'insieme della cultura poetica e letteraria del Novecento a Parma, cfr. (nel contesto di un volume da approfondire nella sua interezza) A. Bertoni, *Dal «Raccoglitore» al «Nuovo Raccoglitore»: periodici e vita letteraria a Parma nel secondo dopoguerra*, in P. Lagazzi (a cura di), *Officina Parmigiana. La cultura letteraria a Parma nel secondo '900*, Parma, Guanda, 1994, pp. 199-215; e G.M. Anselmi e A. Bertoni, *L'Emilia e la Romagna*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*. III: *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 385-462: in particolare pp. 454-460.

[7] P. Briganti ha curato l'ottima, ricchissima antologia *«Il Raccoglitore» 1951-1959*, Parma, La Pilotta, 1979. Per un sistematico rendiconto informativo e critico, occorrerà sempre riferirsi alla sua *Introduzione*, ivi, pp. XIII-XLIX.

[8] Cfr. in proposito la non meno preziosa antologia curata da P. Lagazzi *«Palatina»*, Parma, La Pilotta, 1981, con la relativa introduzione *Figure, non ordini*, pp. XIII-XXXII.

di *Dal silenzio d'un nulla*, benché scevri da qualsivoglia traccia d'ermetismo e vocati semmai a una lingua poetica intrisa di echi pascoliani e, sotto certi aspetti, anche dannunziani: «Ma il tuo volto perlato / immobile s'adorna / e più non ama / in pura statua / lontana bellezza». La *koinè* degli stili e dei toni poetici, intrecciati e dunque semplificati, di d'Annunzio e di Pascoli è stata d'altra parte molto dura a morire negli apprendistati delle generazioni italiane che si sono avvicendate fino a un Novecento piuttosto avanzato.

Certo, il libretto pubblicato da Schwarz non dialogava ancora con il Pascoli che, l'anno dopo la sua uscita, nel '55, dalla sede deputata di San Mauro sarebbe stato riconosciuto da Contini maestro del simbolismo europeo[9]. Era un Pascoli ancora scolastico, quello del Bacchini ventisettenne, e riprodotto attraverso un'adesione istintiva a certo impressionismo paesaggistico piuttosto che dettato da una compiuta cognizione storico-critica: «È l'azzurro settembre / in me? Quando seguivo / la scia che vaniva / del tuo delicato profumo? / O sogno d'occhi che non ritrovo, / neri occhi d'indiana? / Ma pare invece m'insorga ora / dalla mia giovinezza / l'orribile rimorso: / miei quattro rimorsi, / mie insonnie…» (*Parole marine*). Poi, non è da escludere che a Pasolini – posto che avesse effettivamente ricevuto e letto *Dal silenzio d'un nulla* – non fosse proprio piaciuto il «giudizio» introduttivo di Francesco Flora che, per lui allievo di Longhi e laureato con Calcaterra, rappresentava una dimensione davvero estranea di approccio critico alla poesia.

A Flora, Bacchini era arrivato senza alcuna mediazione, semplicemente andando a trovarlo in Facoltà a Bologna e lasciandogli il dattiloscritto del libretto d'esordio. Flora scrisse rapidamente il «giudizio» che accompagna il volume: nel frattempo, Bacchini ne approfittò per entrare in contatto di amicizia con un suo assistente interessato alla poesia (nonché ormai prossimo professore di Estetica nello stesso ateneo bolognese e fondatore della rivista «il verri»), quel Luciano Anceschi che lo invitò subito a prender le distanze dagli schemi dei lirici degli

[9] Ci si riferisce alla conferenza tenuta da Gianfranco Contini a San Mauro Pascoli il 18 dicembre 1955, poi stampata come *Il linguaggio di Pascoli* e chiamata per esempio a introdurre G. Pascoli, *Poesie*, 3 voll., Milano, Oscar Mondadori, 1974, vol. I, pp. XXIII-LVIII.

ultimi trent'anni e in particolare dalla loro «sterile contrazione esclamativa», vale a dire dal mito ermetico dell'epifania lirica[10].

Anche a Schwarz, d'altra parte, Bacchini si era avvicinato grazie a un'iniziativa individuale. Come ricorda oggi, «attraverso un maestro di musica di Parma, un compositore che si chiamava Orazio Fiume», era andato a trovare Salvatore Quasimodo, che allora insegnava al Conservatorio di Milano e che lo mise subito in guardia da «alcune ingenuità» della sua poesia, trattandolo però in modo affettuoso e inducendo Schwarz a pubblicare *Dal silenzio d'un nulla*, in particolare – ricorda il poeta oggi – per il riconoscimento di «un certo movimento danzante di immagini e di ritmi»[11].

In ogni caso, le prime tracce pubbliche di coinvolgimento di Bacchini in un contesto ricettivo sono sì autorevoli (Mario Colombi Guidotti sulla «Gazzetta di Parma», Enrico Falqui in un'antologia dedicata alla *Giovane poesia*, Giuseppe Ravegnani su «Epoca»), ma non accolgono l'autore nel dibattito poetico-culturale della sua *petite capitale d'autrefois*. Al di là del mancato viatico di Pasolini, a questo isolamento dovette contribuire anche la sua formazione letteraria da autodidatta che aveva intrapreso studi di Medicina mai portati a compimento e che dunque era estraneo ai tradizionali *curricula* scolastici degli adepti di Bertolucci: e in effetti, a parte il «caso» di Nelo Risi (cui si può aggiungere la *Bildung* ingegneresca di Leonardo Sinisgalli), non sono molti i poeti novecenteschi che abbiano compiuto il loro percorso formativo attraverso le discipline medico-scientifiche.

In Bacchini le due pulsioni, quella per gli studi in Medicina (tradizionali nella sua famiglia fin dai tempi del bisnonno) e quella per l'ascolto delle lezioni di Flora presso la Facoltà bolognese di Lettere, finirono per elidersi, non senza una mediazione del paesaggio emiliano, lungo il tragitto fra Parma e Bologna, e con la sensazione che il suo apprendistato cono-

[10] Cfr. A. Rivali, *Incontro con Pier Luigi Bacchini*, in «Atelier», n. 41, marzo 2006, pp. 50-58. Qui p. 51.

[11] Cfr. A. Bianchi, A. Masetti e G. Ronchini, *Colloquio con Bacchini a Casa «La Gatta»* (dicembre 2006), in A. Masetti, P. Briganti e P.L. Bacchini, *Per gli 80 di Bacchini. Omaggio a Pier Luigi Bacchini che compie ottant'anni*, Parma, UNI.NOVA, 2007, pp. 21-32, qui p. 24. Il volume, ordinato da Paolo Briganti e da un manipolo di suoi bravi collaboratori presso l'Università di Parma, è da considerare nella sua interezza, tanto per le puntuali analisi critiche, quanto per la precisione bibliografica e per l'apparato iconografico.

scitivo procedesse contemporaneamente su un doppio binario, che non lo portò alla laurea, ma a una formazione culturale nient'affatto scontata o diffusa: «Quando andavo all'ospedale la mattina mi capitava di passare in mezzo ai campi. La via Emilia correva verso nord in mezzo alla pianura e io sognavo qualche cosa d'indefinito. Mi sentivo attratto da qualche cosa che non conoscevo: era la poesia»[12].

È solo dopo aver pubblicato il primo libro, attorno al Natale del '54, che Bacchini conosce personalmente – diventandone amico – Attilio Bertolucci, grazie a un parente comune, Nino Battistini, un pediatra cugino del padre dell'autore esordiente, «che, a sua volta e da parte di madre, era cugino di Bertolucci», peraltro già trasferito da qualche anno a Roma. Nel suo ricordo, Bacchini è lapidario, a proposito del rapporto con Bertolucci, mettendone in rilievo ad un tempo l'importanza per il proprio artigianato ancora molto *in fieri* e l'atteggiamento spiccatamente critico del maestro della *Capanna indiana* verso i suoi primi testi: «Bertolucci trovò grandi difetti nei miei primi lavori. Con la sua frequentazione imparai le tecniche del "fare poetico". Furono conversazioni molto fruttuose»[13].

Comunque, sarebbe stato Bertolucci – diversi anni dopo – a indirizzare il secondo libro di Bacchini, *Canti familiari*, a un altro «editore piccolo, ma pregiato» come De Luca di Roma, che nel '52 aveva pubblicato le *Stanze della funicolare* di Caproni, oltre a opere di Viani, De Libero, Bigiaretti. Uscito nell'ottobre del '68, il libro continuò tuttavia a costringere il nome del suo autore (ormai più che quarantenne) in una sorta di limbo: e, al di là della pregnante recensione di Cusatelli su «Aurea Parma», delle prime note dedicate a Bacchini da una voce autorevole della critica parmigiana, quella di Giuseppe Marchetti, e dell'attenzione di un lettore acuto, Aldo Rossi, che aveva intuito la direzione e l'itinerario di Bacchini «dalla famiglia al cosmo», *Canti familiari* tende a cadere in un sostanziale anonimato, spezzato dall'apprezzamento di alcuni eleganti *happy few*, ma nondimeno frustrante per chi era destinato a divenire uno dei protagonisti assoluti della nostra poesia a cavallo dei due secoli…

[12] A. Rivali, *Incontro con Pier Luigi Bacchini*, cit., pp. 51-52.
[13] *Ibidem*, p. 52.

In effetti, un lettore esperto non tarda ad accorgersi di un rinnovamento considerevole della lingua poetica dell'opera seconda, rispetto al libretto degli anni Cinquanta. E non tanto o non solo nella dimensione del lessico, quanto proprio nella sintassi e nel montaggio delle immagini, oltre che nel posizionamento rispetto al mondo (e a un mondo ormai spiccatamente «naturale», osservato con il rispetto dovuto alla «grande meraviglia» che esso sa suscitare nel soggetto sensibile) di un Io sempre meno psicologico e «lirico» nell'accezione tradizionale del termine. Infatti, è proprio nel vivo di questi anni Sessanta che Bacchini comincia a mettere a punto la tecnica divisionista (che, nei momenti di poesia più ampia e distesa fino ai limiti della narratività, rimanda anche a un montaggio di matrice cinematografica), tra impressionismo e nitore icastico dei dettagli, che diverrà di lì a qualche tempo la cifra più riconoscibile e profonda del suo discorso poetico, insieme con gli idioletti scientifici che saranno invece acquisizione del decennio seguente.

Nella sua nudità ancora ispirata a un lirismo tradizionale è già significativa – da questo punto di vista – una poesia come *Fine agosto*, da riportare per intero, nella sua ripresa del topos della foglia che cade e nell'adesione a un Pascoli tutt'altro che effusivo: «Le foglie hanno il legno, qualcuna cade. / Sono i giorni dei fichi / dolci d'insetti, e i filari s'annerano. / Afa di luce incombe / sui campi arati; / ma l'azzurro dei monti / è di settembre / e pigola tra i fichi rossi / il rigogolo dorato»[14].

Comunque, solo negli anni successivi al 1968 dei *Canti familiari* la poesia di Bacchini s'imporrà a un'attenzione più ampia, grazie all'accoglienza che a non pochi suoi testi di rilievo viene riservata da alcuni periodici di grande prestigio quali «Nuovi Argomenti» (cui Bacchini avrebbe collaborato intensamente anche in seguito) nel '74, l'«Almanacco dello Specchio» (allora curato da Marco Forti) nel n. 7 del 1978, «Italianistica» nel '79. In particolare, l'uscita sull'Almanacco mondadoriano fu motivata – nel ricordo diretto di Bacchini – da «un'occasione critica: Roberto Tassi aveva scoperto che Francesco Arcangeli, a Bologna, scriveva poesie che non pubblicava ma conservava fra altre carte; anche il fratello Gaetano era poeta, già pubblicato nello "Specchio". Bertolucci e Sereni allora pensarono di pubblicare quattro poeti padani. Francesco e

[14] P.L. Bacchini, *Canti familiari*, Roma, De Luca, 1968, p. 31.

Gaetano Arcangeli, Giovanelli e Bacchini di Parma…»[15]. E così Bacchini ricevette la sua prima consacrazione mondadoriana, in un contesto di alto profilo documentario e qualitativo, benissimo approntato da Anna Folli, la quale – introducendo questo nucleo di *Poeti padani* – collocava Bacchini nella «frangia estrema» e ne riconosceva la derivazione pascoliana (il «glutine di morte» di *Tripudio* riprende il medesimo sintagma del *Vischio*, in *Primi Poemetti*) e «ungarettiana a tratti». Questi, d'altra parte, i presupposti di una poesia comunque «insolita»: «è ancora il segreto del "luogo lontano" che si moltiplica, in Bacchini, ossessivamente all'infinito nelle voci del mondo: ogni angolo è *quel* luogo, dove la cerimonia della fecondità si celebra ritualmente alla presenza della vita e della morte». Il soggetto umano resta così ai margini di un «mondo vegetale, animale, minerale», dove la memoria si conserva «graffita» e che ha la roccia, il «geoide» per figura, tanto che con un processo di «fossilizzazione» coincide «il rito del personale esorcismo di questo poeta»[16].

In realtà, l'inclusione del nome di Bacchini in un gruppo così bolognese e «longhiano» – di là dall'origine ferrarese di Giovanelli e dall'importante collaborazione di Bacchini a «Paragone», documentata a partire dal 1982 – non fu automatica, come si evince dalle lettere scambiate all'epoca da Berttolucci e Sereni. Evidentemente, per l'uscita sull'Almanacco, il suo nome era già in lista d'attesa, ma la perorazione di Bertolucci presso il sodale rivela appieno l'ambivalenza di un giudizio sulla poesia del concittadino intessuto di luci e di ombre. Al termine di un durissimo attacco riservato a Pietro Cimatti (che aveva pubblicato dieci poesie sull'«Almanacco dello Specchio» n. 5, 1976), Bertolucci scrive infatti a Sereni, da Roma nell'aprile del '76: «C'è che aspetta, in mano a Forti, il poetino parmigiano Bacchini, tanto meglio mi pare, non parlo per amicizia. E chissà se uscirà mai»[17].

[15] A. Bianchi, A. Masetti e A. Ronchini, *Colloquio con Bacchini a Casa «La Gatta»*, cit., p. 25.

[16] A. Folli, Introduzione di *Poeti padani. Gaetano Arcangeli, Francesco Arcangeli, Pier Luigi Bacchini, Franco Giovanelli*, in «Almanacco dello Specchio», a cura di M. Forti, n. 7, Milano, Mondadori, 1978, pp. 268-271. Qui pp. 270-271. Di Bacchini sono incluse le poesie *Tripudio*, *Il figlio*, *Chiurlo* e *Considerazioni su un masso*, *ibidem*, pp. 278-281.

[17] A. Bertolucci e V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, Milano, Garzanti, 1994, p. 247.

Di lì a tre anni, nel 1981, matura finalmente il libro della rivoluzione poetica di Bacchini, *Distanze Fioriture*, di cui Bertolucci firma il risvolto di copertina, anche se non fa nulla perché sia stampato da un editore di diffusione nazionale, raccomandandone invece l'uscita presso La Pilotta, «una piccola casa editrice di Parma, che stava, allora, venendo fuori con alcune edizioni graficamente assai curate». L'ambivalenza critica di Bertolucci verso la poesia di Bacchini si manifesta nel risvolto che – certo – riconosce la novità di un linguaggio aperto a una terminologia scientifica tutt'altro che abituale per il nostro lessico lirico, ma che lo inquadra in una cartografia rassicurante in quanto domestica: «Bacchini non ha svoltato dal suo cammino, non è uscito dalla sua piccola, infinita patria, ma vi si è radicato anche di più, lasciando che le radici (lo imito, nel ricorrere alla metafora vegetale) entrassero più a fondo, si diramassero più in là, alla ricerca di nutrimento».

In verità, è ai paragrafi dell'acutissima e davvero partecipata Postfazione di Giorgio Cusatelli (non è poco sorprendente, in effetti, che Bacchini abbia avvertito l'esigenza di una doppia soglia critica per la sua opera) che ci si deve rivolgere, se si vuol cogliere appieno la novità assoluta di *Distanze Fioriture* non solo rispetto alla storia poetica di Bacchini (che nel frattempo ha compiuto cinquantaquattro anni), ma anche nei confronti del contesto poetico di cui il libro – seppur lateralmente, con la sua consegna a un piccolo editore locale – entra a far parte. Rilanciandone i passaggi fondamentali nel corso di una presentazione pubblica presso la Società Parmense di Lettura e Conversazione, nell'ottobre del 1981, Cusatelli sposta però l'accento sull'attraversamento – da parte di Bacchini – di un «bertoluccianesimo» quasi naturalmente insito nella tradizione parmigiana del Novecento e afferma che «una delle caratteristiche di questo libro è proprio un contenimento dell'abbandono elegiaco, dell'abbandono lirico che, appena tende a prendere la mano al poeta, viene represso e trattenuto»[18].

A contrappeso di questa distanza dalla maniera di Bertolucci, il Bacchini del terzo libro manifesta un'originalità molto

[18] G. Cusatelli, *Dieci poesie di Pier Luigi Bacchini con un discorso di Giorgio Cusatelli*, in «Aurea Parma», a. LXXV, n. II, maggio-agosto 1991, pp. 135-150. Qui p. 147.

spiccata, che lo porta per esempio a collegare il *Leitmotiv* della morte «con il problema dell'espressione scientifica». Con un capovolgimento paradossale, a dire di Cusatelli proprio soltanto dei poeti autentici, Bacchini ha preso atto dell'insufficienza della scienza (e *in primis* della medicina) attraverso un'adesione forte al linguaggio delle scienze, non solo della medicina e della chimica, ma anche – nella maturazione nuova della sua poesia – della geologia, della mineralogia, della zoologia e naturalmente della botanica. E il germanista può così concludere il suo discorso di presentazione affermando che «la poesia di Bacchini è un viaggio circolare di partenza da un io chiuso lirico e di approdo ad un io chiuso che dialetticamente ha anche assunto il modello scientifico». Da ciò nasce una poesia «arricchita» e disposta «a nuovi sviluppi»[19].

Naturalmente, il Cusatelli del 1981 non poteva scommettere alla cieca su questi «nuovi sviluppi», ma certo – ben più che la chiusura della fase passivamente «lirica» della poesia di Bacchini – *Distanze Fioriture* è l'inizio di una storia poetica tutta originale e lunga ormai più di un trentennio. E avrebbe avuto pienamente ragione Maurizio Cucchi, anni dopo, a definire il libro pubblicato dalla Pilotta come la componente prima di un trittico in cui andavano compresi anche i successivi (e come sempre ben distanziati nel tempo) *Visi e foglie* (Premio Viareggio 1993, con l'adesione unanime della qualificata Giuria, grazie al sostegno convinto di un maestro di poesia come Giovanni Giudici) e *Scritture vegetali* (l'esordio di Bacchini nello «Specchio» Mondadori, datato 1999).

Entro questo ventennio, Bacchini mette a fuoco il mosaico dei suoi modelli poetici, oltre che le predilette nomenclature scientifiche, una sintassi sapientemente franta (non di rado a scopo drammaturgico o polifonico e spesso composta di lacerti nominali, senza verbo) e il suo stile metrico-prosodico, fondato anche su alcuni princìpi d'innovazione grafica, nella disposizione dei versi sulla pagina, e su un'alternanza molto sapiente di versi lunghi o lunghissimi e di versi brevi o brevissimi, per il risultato di un versoliberismo efficace e consapevole, «architettonico» e necessario come pochi altri, nel nostro secondo Novecento.

[19] *Ibidem*, p. 150.

D'altra parte, l'elemento davvero nuovo della Postfazione di Cusatelli a *Distanze Fioriture* consisteva nell'individuazione di due assi intertestuali preziosi per comprendere il lavoro poetico di Bacchini, molto più e molto meglio in prospettiva che non per il funzionamento diretto all'interno del libro appena uscito. Senza mai nominare Pascoli, Cusatelli ne coglieva l'antefatto diretto e (per Bacchini, ma non solo) necessario in Leopardi: «Bacchini potè tesaurizzare, nel materialismo della *Ginestra*, quel nichilismo che era stato, per antitesi, l'unico vero frutto della formazione positivistica ripudiata; e insieme potè acquisire, sul piano tecnico, l'esempio di una poesia capace di sintetizzare le "due culture" dello scienziato e dell'umanista».

L'altra tradizione, nient'affatto italiana, riuniva i nomi di «Eliot, recuperato come cronista di eventi esplosi nel cavo della coscienza; Pound, lungamente meditato quale "fabbro" di scansioni rivivificanti l'antico endecasillabo romanzo; Benn, scoperto, quasi casualmente, precursore di una poesia mimata sul biologico»[20]. E sul nome di Benn Cusatelli avrebbe insistito anche durante la presentazione dell'ottobre successivo, parlando – a proposito dei testi giovanili di *Morgue* – di «poesie dove viene fatto un grandioso sforzo, a livello proprio altissimo, d'inserimento della terminologia scientifica nella poesia»[21]. A ciò si aggiunga che nel 1966 era uscito, a Londra presso Faber, il libro d'esordio del grande irlandese Seamus Heaney, con un titolo che sembra riassumere la poetica di Bacchini, *Death of a Naturalist*, *Morte di un naturalista*: senza voler proporre congetture di lettura precoce del libro da parte del poeta parmigiano (che pure alla tradizione di lingua inglese ha sempre riservato un occhio di riguardo), conviene però ricordare che in questo Heaney al principio di una storia luminosissima così come nel Bacchini consapevole del trentennio a venire ogni paesaggio – in particolare se collinare e campestre – conserva memoria di tutto ciò che vi è accaduto e che gli è accaduto.

In ogni caso, se si osserva la storia poetica di Bacchini dalla fine invece che dall'inizio (com'era invece toccato al penetrante e presàgo Cusatelli), si deve osservare che tutti i nomi sono par-

[20] G. Cusatelli, *Sereno tenui rumori vento*, in P.L. Bacchini, *Distanze Fioriture*, Parma, La Pilotta, 1981, pp. 101-105. Qui p. 104.

[21] Id., *Dieci poesie…*, cit., p. 149.

ticolarmente pertinenti, con l'eccezione forse di quello di Eliot, perché la poesia dell'autore parmigiano non ha debiti con la pratica del correlativo oggettivo e pochissimi quindi ne intrattiene anche con l'opera di Montale. Piuttosto, nello sviluppo della poesia di Bacchini, andrà posta in rilievo la componente latina, nel segno costruttivo di un trasferimento dal Virgilio georgico al Lucrezio del *De rerum natura*, in armonia con il principio tradizionale che, se Virgilio umanizza il mondo, Lucrezio lo vitalizza, ponendo l'uomo in un rapporto paritario, molecolare, a strettissimo giro di vita/morte, con tutte le altre componenti dell'universo. Molto più difficile, semmai, è indicare i paradigmi di un dialogo intertestuale con i poeti italiani coetanei o contemporanei, di qua dalla linea Leopardi/Pascoli/Ungaretti, cui devono sommarsi alcune tracce di due *déracinées* quali Michelstaedter e Sbarbaro, per il quale basta ripensare all'invocazione del padre nel testo che apre qua *Prime e ultime*, *In morte (per la mia sopravvivenza)*.

Tra i contemporanei nati come lui negli anni Venti, detto che Bacchini deve senz'altro la trasformazione consapevole dell'autobiografia dell'Io lirico in «autobiologia» a Giovanni Giudici (la cui scoperta e il cui apprezzamento del valore «assoluto» di *Visi e foglie* hanno rappresentato un crinale decisivo per la sua carriera poetica), il rapporto più diretto – nel nome di un'ecologia della natura in contrasto con gli insediamenti umani dell'era tecnologica – è con la poesia di Andrea Zanzotto. Ma gli echi sparsi di un dialogo attivo con opere come *Vocativo* e *Il Galateo in bosco*, sono ridimensionati da Bacchini stesso, quando ribadisce con forza una «differenza» tra sé e Zanzotto, individuandola nel proprio mancato straniamento dalla natura. E distingue: «Lui usa più di rado, non in modo sistematico, la parola scientifica. È una parola scientifica che sta a dimostrare appunto questa alienazione dalla natura, l'inconsistenza della parola, che non può dire niente sulla vita. Rimane quindi vuota lasciando l'uomo nell'angoscia». La «parola scientifica» di Bacchini, invece, «è una parola che dà affidamento pieno alla realtà, è legata alla cosa»[22].

Così, per giudicare meglio il valore della fittissima trama intertestuale che pure crea singolari e notevoli costellazioni interne all'opera in versi di Bacchini, occorre uscire dai parametri specifici della poesia per coinvolgere anche il romanzo, il teatro

[22] A. Rivali, *Incontro con Pier Luigi Bacchini*, cit., p. 58.

(in *Scritture vegetali* risuonano per esempio echi che sembrano provenire direttamente da una *pièce* di Čechov), le arti figurative, il cinema, la musica in forme molteplici, dal melodramma alla canzone. E certo non deve sorprendere che la memoria di un poeta di qualità tanto spiccata sia attiva e selettiva, inventiva e straniante, mai sistematica e libresca. Un lettore creativo qual è Bacchini (non condizionato – per di più – da un rapporto professionale con la letteratura, ma reso più libero, rispetto ad altri colleghi, dalle condizioni per sua fortuna solo apparenti del dilettante e dell'autodidatta) sa bene che lo scrivere passa anche attraverso l'imitare, che il nuovo deve sempre confrontarsi con l'antico e che il prezzo dell'originalità autentica presuppone una condizione ontologica d'esilio, rispetto al proprio tempo e a confronto con il proprio luogo di origine e di esistenza. Non c'è bisogno, per questo, di andarsene materialmente (di là dal suo trasferimento da Parma alla Casa «La Gatta» nei dintorni di Medesano, nel '94), com'era invece accaduto – verso Roma – a due ravvicinati modelli parmigiani quali Bertolucci e Bevilacqua. In accordo con tali presupposti, il sistema degli interlocutori contemporanei davvero attivi entro la storia poetica di Bacchini è ancora tutto da riconoscere e tratteggiare nella sua fisionomia compiuta. Ed è comunque un fatto che la sua originalità e la sua unicità linguistiche non meno che tematiche sono *atouts* considerevoli della sua opera poetica.

Allo stesso modo, uno studio sistematico dovrà essere prima o dopo dedicato alla fitta trama polifonica delle partiture metriche, ritmiche, prosodiche che intrecciano nei suoi testi l'elemento acustico e l'elemento visivo. E si dovrà necessariamente prendere le mosse dal pensiero di Paolo Briganti, uno dei critici da sempre più empatici della poesia di Bacchini, che – a suo dire –

> è il poeta dell'«ampiezza», della grande distanza, della strofa lunga, della *suite*, della lassa, di mirabili versi dilatati, versi anomali, di un'ipermetria irriducibile, di corposità variabile, di viluppi-sviluppi addirittura di tipo drammaturgico, da perdercisi dentro: con il ragionamento e l'osservazione e, insieme, il tempo per la passione e per l'incanto, e l'altro tempo di un passato che riaffiora a bagliori, a schegge, in sovrapposizioni divaricanti da togliere il fiato…[23]

[23] P. Briganti, *Pier Luigi Bacchini, «poeta scienziato»*, in G. Ronchi (a cura di), *Storia di Parma*, Parma, Monte Università Parma, 2017, vol. IX (*Le lettere*),

Le intermittenze del cuore, già: e Proust sullo sfondo, com'è stato per Bertolucci, anche se in Bacchini l'eco proustiana è tutta storica e memoriale, mai – assolutamente mai – decorativa o ispirata alle derive di un *esprit de finesse* concentrato sull'eccezionalità percettiva del proprio Sé. Nella sua formula sintetica, ha ragione Daniela Marcheschi (un'altra voce critica consustanziale alle ragioni profonde del lavoro letterario di Bacchini) quando afferma che «la poesia di Bacchini è insieme epica e lirica, nel suo tono cosmico; ed appare fitta di presenze storiche, di memorie, di tante voci che sono, poi, anche le varie voci dell'essere umano capace di interrogare variamente sé stesso»[24].

A partire da *Distanze Fioriture*, insomma, e poi – con convinzione sempre più accentuata e con risultati sempre più alti – negli insiemi testuali di *Visi e foglie* e di *Scritture vegetali*, Bacchini disloca di frequente i segmenti di verso al centro o dalla parte del margine destro della pagina, creando un efficacissimo effetto di destrutturazione della linearità testuale e poi di montaggio della stessa su un piano altro rispetto alla frasticità «grammaticale» dei suoi enunciati: l'Io che parla risulta come polverizzato, disseminato e il suo punto di vista finisce non di rado per apparire capovolto e inabissato. Ma non è solo questo: gli spazi bianchi verticali e orizzontali, i passaggi frequenti «da un verso lunghissimo a uno stretto come un cola», le lineette o i trattini che sono un'innovazione interpuntiva sistematica e progettuale tutta specifica di Bacchini, rispondono sì a un'esigenza di sottolineatura della parola e del contesto appunto metamorfico e drammatico, «situazionista» e spesso ansiogeno, in cui la parola è inserita; ma rispondono anche all'intenzione di «riprodurre quelle tavole biologiche che indicano le linee di evoluzione delle diverse specie», che nascono tutte da una stessa origine, anche se «alcune nascono in ritardo e poi magari si spengono come le ammoniti»[25].

pp. 464-474. Qui p. 469. In questo saggio, decisivo per la comprensione della storia poetica di Pier Luigi Bacchini, Briganti offre la *summa* di un impegno interpretativo lungo ormai alcuni decenni.

[24] D. Marcheschi, *Pier Luigi Bacchini o le meccaniche dell'anima*, Lucca, ZonaFranca, 2009, p. 12.

[25] A. Rivali, *Incontro con Pier Luigi Bacchini*, cit., p. 58.

Comprensivo di 47 poesie, suddivise in cinque parti e composte tra il 1964 e il 1978 (secondo un'anonima nota editoriale in terza di copertina: a eccezione di *Come la mia casa* e *Il figlio*, entrambe datate 1962 in calce al testo), il libro esce in aprile presso un editore parmigiano di respiro e circolazione poco più che locali, qualche mese prima della morte di Montale e nel vivo di un periodo molto ricco della nostra poesia contemporanea: il tempo che oramai ha visto giungere a piena maturazione le grandi generazioni di autori nati negli anni Dieci e Venti (si pensi solo a Caproni e al Sereni straordinario di *Stella variabile*); sedimentarsi e ricaricarsi in nuova energia compositiva la carica polemica e distruttiva della Neoavanguardia (Sanguineti e Porta, in particolare, producono quasi in sincronia due capolavori come *Postkarten* e come *Passi passaggi*); consolidarsi la parola dei poeti nati nel dopoguerra, da Cucchi a Conte, da Carifi a Viviani; e infine esordire autori non ancora trentenni quali De Angelis e Magrelli. Da un punto di vista meramente qualitativo *Distanze Fioriture* – nonostante la sua circolazione forzatamente limitata – partecipa appieno a questo tempo felice dell'attività poetica.

Bacchini ha già più di cinquant'anni ed è autore di due opere molto lontane fra loro nel tempo, non particolarmente foriere di futuro: la prima è *Dal silenzio d'un nulla*, pubblicata nel 1954 a Milano da Schwarz e impreziosita da un preliminare «giudizio» di Francesco Flora, eppure sfuggita al regesto dedicato nel '57 da Pasolini agli eredi indigeni di Attilio Bertolucci, radunati sotto l'egida dell'«Officina parmigiana»: Gian Carlo Conti, Alberto Bevilacqua, Giorgio Cusatelli, l'adolescente Bernardo Bertolucci e Gian Carlo Artoni. Quattordici anni dopo, proprio nel fatidico 1968, Bacchini aveva invece pubblicato presso il De Luca di Roma i *Canti familiari*, entro i quali si percepiscono già diversi elementi di rinnovamento e di progresso, tutti concentrati nella pulsione georgica verso un paesaggio che non è più solo superficie né causa esterna di una percezione sensibile, ma che comincia piuttosto a introdurre un principio metamorfico nel quale è coinvolto l'io narrante: «Qui, fatto dei suoi cibi e dei suoi morti / qui forse diventerò stelo / erbeggerò nella pianura vasta».

Nei tredici anni che separano i *Canti familiari* da *Distanze Fioriture* la voce e la personalità poetica di Bacchini cominciano

a imporsi all'attenzione dei critici e degli appassionati di poesia, come attesta la pubblicazione su riviste di notevole prestigio di non pochi testi raccolti nel volume della Pilotta: l'introduttiva e importante *Flora sulle dune e tra scogli e sabbia*, per esempio, sarebbe stata accolta sui «Nuovi Argomenti» di Carocci e di Moravia (n. 37, 1974) insieme con *L'infuso di tiglio* e con *Effetti del buon governo*; l'«Almanacco dello Specchio» Mondadori avrebbe inserito nel n. 7 del 1978 *Tripudio*, *Il figlio*, *Chiurlo* e *Considerazioni su un masso*; mentre «Italianistica» (VIII, n. 1, 1979) avrebbe pubblicato *Su una pianta eocenica di Bolca*, *Paesaggio* e *Poeti*.

Il vero paradosso d'origine che distingue – ancora oggi, a distanza di più di trent'anni dalla sua uscita – *Distanze Fioriture* risiede tuttavia nella doppia soglia critica che delimita il volume, poiché al generoso ma un poco estrinseco risvolto di copertina firmato da Attilio Bertolucci fa da contraltare un contributo del germanista e poeta Giorgio Cusatelli molto più innovativo e specifico, che riconosce in Bacchini un autore pienamente autonomo rispetto al modello bertolucciano (tanto quello lirico del *Viaggio d'inverno* quanto quello narrativo-annalistico dell'ormai prossima *Camera da letto*) e dunque in definitiva estraneo alla koinè idillica e georgica dell'«Officina parmigiana». D'altra parte, Cusatelli avrebbe ancor meglio argomentato la sua interpretazione (consegnata alla postfazione del libro) di un Bacchini del tutto originale e indipendente rispetto a paradigmi espressivi troppo ravvicinati, ampliandone e precisandone meglio le intuizioni ermeneutiche durante l'incontro di presentazione di *Distanze Fioriture* tenuto nell'ottobre dello stesso 1981 alla Società Parmense di Lettura e Conversazione. Di tale discorso, già ampiamente trattato nell'*Introduzione* alle *Poesie 1954-2017*, resta traccia scritta nel fascicolo di «Aurea Parma» (LXXV, II, maggio-agosto 1991) che riproponeva una decina di testi già accolti nel volume della Pilotta.

Non sarà superfluo seguire da vicino il dialogo tra due personalità eminenti come Bertolucci e Cusatelli, poiché non è certo azzardato supporre che da questo singolare gioco di botta e risposta Bacchini tragga il definitivo convincimento dell'originalità della strada poetica appena imboccata. Bertolucci, per esempio, tra l'ipotesi dell'«evoluzione» o «crescita naturale» di Bacchini e quella della sua «svolta», si schiera subito

per la prima opzione, pur riconoscendo che alcuni elementi formali indurrebbero invece a propendere per la seconda: in particolare, l'«allungarsi o ritrarsi improvviso, spontaneo, dei versi, una volta assai più disciplinati se non irreggimentati»; e «l'arricchimento lessicale per via di parole inconsuete, quasi sempre mutuate dal linguaggio delle scienze naturali», specie di «botanica» e «mineralogia».

Liquidate però come mere evenienze stilistiche (riconducibili a un «quasi futurismo affettuoso» che avrebbe sostituito l'immaginario meccanico del capostipite con un coacervo di «salvie, ireos, glicini», «rinascenti ad ogni primavera») la rivoluzione prosodica e l'apertura ai tecnicismi degli idioletti scientifici, Bertolucci sembra voler rassicurarci sulla fedeltà di Bacchini alla «sua piccola, infinita patria». Anzi, a suo dire, *Distanze Fioriture* avrebbe ancorato con forza ancor più sicura il suo autore nel proprio *milieu* parmigiano, «lasciando che le radici […] entrassero più a fondo, si diramassero più in là, alla ricerca di nutrimento». E questa coerenza di fondo sarebbe confermata dalla persistenza dei *tòpoi* a Bacchini più cari: infatti, «nel ricco "libro d'ore parmigiane" (città e, più, villa in prima collina) di questo ultimo Bacchini tornano le donne (la donna), i figli nati e non nati, i parenti, la gente famigliare nell'*habitat* famigliare: insomma i temi di sempre di questo poeta […] di una coerenza ma anche vitalità e capacità di rinnovarsi nella continuità, non comune».

Di tutt'altro respiro critico è la postfazione firmata da Giorgio Cusatelli, che la intitola come una delle poesie più significative, *Sereno tenui rumori vento* e vi prende le mosse da un doppio trauma originario, corrispondente a una doppia utopia, proprio della formazione di Bacchini: quello della rinuncia a svolgere la professione di medico insieme con l'ambizione che la biologia potesse venire usata come *clavis universalis*, mentre invece – constata il critico immedesimandosi nel poeta – «la scienza risulta fruibile solo se svincolata dai codici ufficiali, tradotta in pura creatività fantastica». Come sempre, allora, la cognizione del futuro nasce da uno choc regressivo, perché, «crollato il mito della ragione sperimentante, l'incerto neofita si trovò di colpo, con vistoso trauma, proiettato all'indietro, verso le istituzioni della cultura romantica». E il frutto immediato coincideva poi con un collante o uno sfondo di «maniera neo-

leopardiana» maneggiato «da questo inverosimile ritardatario, da questo isolato, che sarebbe poi andato a ricongiungersi, lungo un cammino imprevedibile, a punte di sperimentalismo davvero autentico».

Il nome di Leopardi, caro a Bacchini fin da quando – adolescente – si trovò a sfollare al tempo della guerra in una casa dov'era disponibile un'edizione dei *Canti* di Leopardi, viene poi naturale, a Cusatelli, per definire al meglio quella certa «solennità arcaica» che è presente in *Distanze Fioriture* e che si dispone a creare un cortocircuito intertestuale tutt'altro che scontato nel congiungersi a nomi quali quelli di Eliot («recuperato come cronista di eventi esplosi nel cavo della coscienza»), di Pound e di Gottfried Benn, «quasi casualmente» scoperto come «precursore di una poesia mimata sul biologico». A questo punto, Cusatelli trae una serie di conclusioni che elencano in sintesi le componenti decisive della silloge uscita nel 1981: e vi riconosce in primo luogo un «sistema binario, articolato nell'accettazione della scienza come nomenclatura del mondo, e parallelamente nell'estrapolazione di un *topos*, la morte, che resta, quale piccola paura "privata", inconoscibile».

A un simile sostrato di cui il critico riconosce esplicitamente la valenza ideologica si congiungono le parallele soluzioni stilistiche, che intrecciano lessico scientifico e vibrazioni di un io sempre meno diaristico e compatto. L'irruzione nella nostra poesia di foglie «parallelinervie» e di «fiori giallini e gamopetali», di «gonadi» e di «gameti», di «epitelio» e di «geoide», di «icositetraedro reticolo» e di «amorosi aminoacidi» non può essere innocua né meramente esornativa, manifestando da subito un preciso intento conoscitivo: a maggior ragione se gli idioletti botanici e zoologici dell'altro grande georgico di matrice e vocazione psicoanalitiche della nostra tradizione di secondo Novecento, Andrea Zanzotto, ricevono entro questo libro un unico, esplicito omaggio, che tuttavia non avrà molto seguito, nella poesia di Bacchini, poeta la cui intertestualità è discreta ma insieme molto decisa ad adattare il modello di riferimento alle ragioni e alle necessità del proprio stile, quasi del proprio idioletto poetico. Niente più che un lacerto, un'increspatura della voce riecheggianti Zanzotto contiene infatti *Il mio geranio dopo la pioggia*: «Silenzio, / assordante bellissimo geranio miracolo di luce / orribile geranio geranio-niente».

No, semmai ha ragione ancora Cusatelli, nella clausola della sua postfazione a *Distanze Fioriture*: «Il senso globale, appunto tanatofobico, è di una irreversibile immobilità *post mortem*, cui subentrano, nelle microstrutture dell'universo, avanzamenti infinitesimali». Resta da aggiungere che il vortice metamorfico (e, con convinzione sempre accentuata, non direttamente autobiografico né «esistenziale») in cui questi elementi ancora separati andranno a coagularsi in prosodie sempre meglio concertate e in microromanzi percettivi e cognitivi sempre più appassionanti diverrà di lì a non molto la dinamica più autentica e segreta dei libri a venire, soprattutto dei due capolavori che seguono, *Visi e foglie* del '93; e *Scritture vegetali* del '99.

Dal punto di vista dell'edizione, il testo di *Distanze Fioriture* che è proposto in *Poesie 1954-2017* – trentadue anni dopo la *princeps* – è rispettoso del numero e della partizione originaria delle poesie che lo compongono, accogliendo però le varianti formali (date più frequentemente da sostituzioni lessicali, qualche volta dalla soppressione di alcune parole, dalla rimozione di interi nuclei di versi o da variazioni della disposizione metrico-prosodica, non mai determinate – invece – da aggiunte) prodotte nel corso degli anni dall'autore, secondo un presupposto filologico di «ultima volontà», che dà conto del carattere sperimentale e aperto della scrittura di Bacchini, soprattutto in questa fase iniziale.

Composto di 44 poesie, suddivise in otto sezioni (nella quinta si concentra un unico testo, *Le talpe*) e scritte nel corso del decennio successivo a *Distanze Fioriture* (con esiti pubblici e anticipazioni in rivista più frequenti che in passato: e al prestigio di «Nuovi Argomenti» si affianca quello – poi spesso replicato – di «Paragone»), *Visi e foglie* esce nel febbraio del '93 presso Garzanti (nella collana «Poesia» non rilegata), per un intervento diretto di Cesare Garboli, che permette a Bacchini di evitare tempi troppo lunghi di attesa editoriale. A rafforzare la qualità di quella edizione, sorge il sospetto che – se si rilegge la «quarta» di copertina, benché non firmata, dunque «redazionale» – vi affiorino taluni spunti interpretativi dovuti presumibilmente se non a un'azione diretta della penna di Garboli stesso, certo a un suo specifico contributo «orale». L'incipit della nota è descrittivo e mira a elencare in stile nominale temi e scenari del libro: «La natura della Bassa

Padana, tra le colline e il fiume. I fiori, "piccoli sessi", le tenere geometrie delle corolle, i gridi barbarici degli uccelli, i pappi volanti, i peli impollinati delle api, l'aroma amaro dei gerani. La vita delle piante e degli insetti, delle rocce e dei rettili. Quella microscopica d'un granello di sabbia».

Ma sono i due paragrafi successivi di questa «quarta» di alto impegno ermeneutico a porre *in limine* la questione di una poesia irriducibile a modelli predefiniti, non importa se geografici, tematici, biografici o stilistici:

> Poeta-scienziato eccentrico rispetto alla tradizione italiana, vicino semmai all'ambigua morbosità di certa poesia anglosassone, Pier Luigi Bacchini ricrea nei versi di *Visi e foglie* atmosfere sospese tra il raccapriccio e il floreale. Il suo sguardo attento, minuzioso, tagliente, ha la febbrile curiosità del botanico, la chirurgica precisione dell'entomologo: quasi a volersi perdere nel particolare, identificandosi in un dettaglio, in una sfumatura, nelle pieghe di una natura sessuata e violenta, feconda e portatrice di morte.

E infine:

> I frammenti di questo paesaggio – nel quale l'essere umano si rispecchia, partecipandovi con la propria materialità – non si esauriscono in sé stessi. In essi finisce per disegnarsi, tra ossessione e vertigine, un'autentica cosmologia. Perché in questo microcosmo si riflette e trova la sua misura il moto sidereo che regola l'alternarsi delle stagioni: nel trascolorare della luce e dell'aria, negli echi lontani, nello scorrere delle acque tra i filari dei pioppi, riverbera e si rivela l'armonia malata del tutto.

Che l'abbia o no ideata e dettata in prima persona Cesare Garboli, il merito interpretativo di una nota tanto acuta e partecipata risiede in primo luogo nella disponibilità a cogliere l'energia straordinaria che sprigiona da *Visi e foglie*: un'energia che si ripercosse subito nel *milieu* più avvertito della nostra poesia contemporanea, se è vero che a Bacchini, nell'estate dello stesso 1993, venne assegnato il prestigioso Premio Viareggio, con l'avallo di lettori e giurati particolarmente autorevoli e colpiti in profondità dal libro quali Giovanni Giudici, Alberto Bevilacqua, Ezio Raimondi. Tale energia scaturisce da un cortocircuito di antinomie e di contraddizioni aperte (come indica anche il titolo, che congiunge prima per selezione metonimica e poi per metafora l'elemento umano e collettivo dei «visi» a quello

vegetale delle «foglie»), cui si connettono e di volta in volta si sovrappongono – congiungendovisi per ibridazione – elementi naturali scientificamente nominati o descritti: e tale processo si sviluppa su due piani, quello oggettivo delle nomenclature tecniche; e quello soggettivo di una natura umana estremamente polifonica e soprattutto metamorfica tra messinscena e ricordo, sogno e atto crudele, esibizione e riserbo, violenza ed estasi, sperdimento smarrito e gioco, autobiografia individuale e di specie, civilizzazione e barbarie.

Questo cortocircuito si attiva in tutti e quarantaquattro i testi: *Visi e foglie*, infatti, è un libro mirabilmente congegnato anche nella compattezza qualitativa, poiché non vi affiorano picchi straordinari né verso l'alto né verso il basso – ed è questo un fatto molto raro, per la fisionomia strutturale del libro contemporaneo di poesia. All'elettricità e all'instabilità sismica che pervadono il libro concorrono soprattutto alcune decisive acquisizioni formali. La prima coinvolge la consapevolezza di un *mélange* lessicale che si dispone a saldare insieme le nomenclature tecniche di botanica, mineralogia, zoologia, meteorologia, astronomia, biologia, fisica e medicina; un'aggettivazione che traccia sinestesie acustiche e cromatiche tutte riferibili a un nucleo vivo di percezioni umane in atto; e le tracce verbali di un'esperienza che agisce tanto al livello conscio quanto negli abissi dell'inconscio. Ogni testo, così, si definisce come una partitura insieme lirica, drammatica e narrativa (fino al limite, certe volte, del microdramma o del microromanzo), nella quale ai soggetti umani (e in primo luogo all'Io) sono negati i princìpi di verosimiglianza, di causalità, di compimento simbolico dei fittissimi processi metonimici e simbolici che presiedono alla rappresentazione. La catarsi, semmai, dal momento che viene negato anche l'abbandono a una compiuta melodia, resta tutta affidata agli intarsi e agli innesti dialogici: «"Sei cresciuto, ciao: un giovanotto ormai". Davvero, / zia? Le onici smaltate appena, il passeggio, un diario: / la scrittura minuta, / in bella, meditazione, offerta. E lui, / il marito: "Non si toglieva mai / la camicia". Lei: "Non sono incinta, / forse un'infezione, non si lava"» (*Kodak*).

Certo, anche una campionatura ridotta al minimo dei lessemi più significativi può divenire in qualche modo esemplare, se l'*eclittica* (cioè il piano nel quale giace l'orbita che la Terra descrive intorno al Sole) convive con una metafora come «la vita

picchia»; se «i gridi barbarici degli uccelli» si compenetrano in una «matematica fogliare»; e se la «circolazione cribrosa» (un aggettivo che, nell'anatomia vegetale e animale, indica formazioni attraversate da canalicoli) si libra in «pappi volanti» o si schiaccia in «schidioni fumosi», perché sono poi i *cataboliti* (vale a dire gli elementi per antonomasia scatologici come l'anidride carbonica, l'acido urico, l'ammoniaca *et similia*) a rendere «sentimentali le colline», come accade in un testo efficacissimo quale *Colline (quel problema del cielo)*. Ed è questa un'indicazione di metodo per chi in futuro si impegnerà – com'è criticamente opportuno – a schedare e a studiare sistematicamente la lingua poetica di Bacchini, poiché la difficoltà non risiede tanto nel «tradurre» i molteplici tecnicismi scientifici di cui è intessuta (una poesia importante è dedicata ai *Tageti*, per esempio, piante erbacee con capolini semplici o doppi, le cui foglie – se spezzate – emanano odore pungente) quanto nel definirne la vertiginosità dei nessi allitterativi e sintattici, tra gli estremi di un'ipotassi anche molto articolata e di uno stile nominale tutt'altro che scontato: indizi, a loro volta, di atteggiamenti, di gesti, di echi vocali funzionalmente assai differenziati e variegati dei soggetti umani (e non dell'unico Soggetto, che pure serpeggia attraverso tutti i testi, cui si consegnerebbe una dizione meramente lirica), che compongono gli scenari di Bacchini.

Siccome poi la sua radice parmigiana, in *Visi e foglie* sempre più estranea agli idilli memoriali ed evocativi dell'«Officina», è semmai riconoscibile in una diffusa componente melodrammatica e verdiana (tutta novecentesca, però, nel *décor* non meno che nelle derive traumatiche, oniriche o direttamente psicoanalitiche dell'umano), l'altra grande acquisizione formale del suo stile poetico dev'essere riconosciuta nella qualità di polifonia e spezzatura prosodica della versificazione. Continuando infatti una procedura già introdotta nel libro precedente, Bacchini non si limita ad allineare i suoi versi liberi uno dopo l'altro al margine sinistro del testo, ma ne spinge non di rado l'inizio al centro della pagina (quando non verso la fine), fino a portarli quasi al confine tipografico del margine destro, con un effetto di montaggio insieme prosodico e figurativo che amplifica molto il principio di varietà intonativa, descrittiva, narrativa cui rispondono i suoi insiemi testuali. Svuotando di segni (e di suoni) l'inizio del rigo tipografico su cui si distende il ver-

so, Bacchini introduce infatti un tempo/spazio contrastivo di silenzio: e questo aggiunge drammaticità, sospesa tensione, produttivo silenzio alla frasticità profonda dei suoi testi. Si prenda ad esempio di questa tecnica che – occorre ribadirlo – congiunge magnificamente la dimensione acustica e quella visivo-visionaria la prima strofa di *Profumi*:

> Gladioli, o amati, le vostre else, o lilia
> il vostro viola
> spandetevi
> maggio, spandetevi
> così acuti da vincere il fieno.

A tale risorsa formale dev'essere poi congiunta un'altra dominante metrica che è propria della peculiarità espressiva di Bacchini: ci si riferisce all'alternanza molto ben calibrata di versi lunghi (non di rado anche molto eccedenti la misura-base dell'endecasillabo) e di versi brevi o talvolta brevissimi, con una tecnica che fa del contrasto ritmico una componente strutturale decisiva. Basta pensare a questo passaggio intermedio della monostrofica ed efficacissima *In auto*: «Si era inutilmente curata / nel parco a Levico, / il Grand Hôtel in fondo, uccelli secolari, chiuso / durante la guerra – giornate di pioggia – al pianterreno / le docce calde e fredde – per quei mezzi matti. Nudi / contro le mattonelle, poi / si giravano i rubinetti. Certe inquietudini / col marito, una fuga; / la sigaretta / accesa nel buio…». Si può parlare, in proposito, di autentico «romanzo» metrico, per la varietà dei versi ma soprattutto per il gioco di contrasti provocato dal loro montaggio sapiente e serrato: e a ciò deve aggiungersi il rilievo che Bacchini è bravo come pochissimi altri a esporre dall'interno della scansione profonda dei suoi testi la necessità della versificazione, un sistema del tutto autonomo e attivo rispetto alla sintassi grammaticale e lineare delle frasi. Sintagma e paradigma, qui, interagiscono come in pochi altri poeti: come, tra i contemporanei, solo nello Zanzotto autore del *Galateo in Bosco*.

In una parola, è difficile assistere a un uso altrettanto efficace ed espressivo dell'enjambement entro un sistema versoliberista, così come è certo che alla prosodia dell'insieme testuale giovano molto numero e concorso dei segni grammaticali d'interpunzione: «Oh, le sottane e le case / e me sepolto. Qui un mugo azzurro / qui un solitario, il cupo, il tasso. Non accumulate / mai tante

bellezze, cose rare… Ma una cogitazione/ un dolore nudo per dare un poco di tregua» (*Precoce stagione, passeggiando in giardino*).

Tutti questi fattori formali si connettono nella sapiente tecnica di montaggio che è propria tanto delle singole componenti quanto del concertato d'insieme di *Visi e foglie*: non si attiva infatti alcun principio di causalità rigida nel giustapporsi di tecniche e temi, oltre che nella diversità di comportamenti, atteggiamenti, inflessioni, intenzioni cui soggiace il soggetto moltiplicato e disseminato del libro: ora Io («Io l'ho baciata // questa bocca»), ora Noi («ma infatti è orientale questo albero, non nostro»), ora disperso nelle terze persone singolari e plurali, non importa se remote o presenti, familiari o perturbanti, angeliche o fantasmatiche.

A ciò si aggiunga che, in particolare nel successivo *Scritture vegetali*, è poi l'archetipo materno, la traccia del trauma primigenio ad assumere il carico della parola – magari a partire dagli steli, dai pistilli, dalle corolle dei fiori – e che anche a questo soccorre la dislocazione assieme grafica e prosodica delle unità testuali. A essa è infatti demandata – talvolta nella forma ugualmente archetipica dell'albero genealogico – quella polifonia di trasalimenti, trepestii, balbettii allitterativi e onomatopeici, sussulti erotici e angosciati entro cui agisce il rapporto di compenetrazione e di dissolvimento che lega il soggetto parlante e la natura, la singolarità dell'esperienza umana e le cosmologie/ cosmogonie dell'universo…

Composto di 51 poesie, ordinate in dieci sezioni (alla VII partecipano due soli testi, alla IX uno) e scritte dopo l'uscita del precedente *Visi e foglie* (con le esplicite eccezioni di *Colline nuove*, su «Gradiva» nel 1986; di *Nessuno*, nella III sezione, datata «fondo luglio 1988»; e dell'importante testo d'incipit, *Insetti neri e d'oro*, anticipato su «Paragone» nel 1989), il libro appare nello «Specchio» Mondadori durante il settembre del '99.

Con la sua spiccata unità tematica e intonativa, questo nuovo approdo della poesia di Bacchini consolida l'unicità della sua scrittura, secondo quanto sostiene Maurizio Cucchi nel risvolto di copertina, non firmato, ma a lui con certezza attribuibile. Il suo contributo è particolarmente significativo, poiché viene da uno degli esponenti di punta della generazione più giovane rispetto a quella di Bacchini, generazione – tuttavia – con la

quale Bacchini si è ritrovato in sincronia più o meno esatta, dal momento che ha pubblicato il suo primo libro di rilievo a cinquantaquattro anni di età. Il risvolto di Cucchi, inoltre, pone l'accento sulla solidità strutturale di *Scritture vegetali*, giudicandolo il vertice del cammino poetico intrapreso nel 1981: constatazione fatta subito propria anche da Antonio Riccardi, neodirettore editoriale dello «Specchio» che accettò senza esitazioni di pubblicare il manoscritto inviatogli un po' per caso dall'autore, un paio d'anni prima dell'uscita effettiva del libro.

Vale comunque la pena di riprodurre per intero il pregnante risvolto di Cucchi:

> Nelle ramificazioni innumerevoli di queste *Scritture vegetali*, Pier Luigi Bacchini legge e riconosce una realtà naturale che va dalla minuzia di un petalo ai prodigi del cosmo. Ci presenta il ciclo incessante di vita, morte e rinascita attraverso un'articolatissima metafora vegetale che è al tempo stesso vicenda poetica e personale ossessione, in cui sente con meraviglia la diffusa bellezza della vita e il suo dolore, «nei teneri giardini / dove gioca Dio». Bacchini fonda la sua poesia su un'osservazione scientifica di ogni forma di vita, ma è un'osservazione che si tramuta in dirompente tensione lirica, in sofferta adesione, nella certezza che «non si può / spiegare niente, ma s'intende tutto», perché tutto è di continuo ripetuto, riprodotto in infiniti percorsi formali, in infinite nuove germinazioni. E i percorsi della «vegetante vita», in questa originalissima poesia, in questo libro in cui Bacchini tocca sicuramente il suo vertice, si spingono in uno spazio aperto e molteplice dove ogni piccolo fiore diventa «scheggia d'astro» e dove ci sono «alberi che si torcono come anime». Geometrie verdi e geometrie astrali si rispecchiano perciò vicendevolmente nella sensibilità e nella mediazione dell'uomo, nella parola del poeta, che qui arriva sempre più a chiedersi quali possano essere, nel grande intrico universale, il senso e la presenza dei «superni». D'altronde, ci avverte Bacchini, «tutto / è vorticoso e logico», come lo è il suo pensiero inquieto, come lo è il fiato largo dei suoi versi, nei quali l'esattezza lampante dello sguardo e della mente si coniuga con la potenza visionaria dell'invenzione poetica, dove la foglia e l'angelo hanno un orizzonte comune.

A colpire, nel nuovo libro, è la compattezza inespugnabile della tessitura compositiva, dalla dimensione prosodica a quella tematica, dalla riconquista di un Io assai meno polverizzato che negli esiti precedenti alla riconoscibilità di un cronotopo dominante nel luogo collinare dalle parti di Medesano in cui

Bacchini – a partire dal '94 – si è trasferito con la famiglia. Tale cronotopo coincide con quella Casa «La Gatta» che è la «casa di campagna» della moglie e che comprende l'edificio vero e proprio, il giardino tutt'attorno e il confine naturale segnato dalla fenditura del Rio Campanara, meta di una «passeggiata» molto cara al Bacchini poeta e qui più volte ripercorsa. Siamo al centro di quel teatro naturale che – in *Scritture vegetali* – tende a ricomporre lo stile molecolare del poeta parmigiano in quadri unitari che possono ricondurre a metamorfosi riecheggianti favole e miti dell'antichità o, all'occorrenza, a coerenti profili narrativi. I dettagli, i flash, le componenti minime e minimali di una realtà atomica e polverizzata vengono riportate a delineare strutture, fisionomie vegetali e animali, geologie della superficie e della profondità, alberi genealogici, tassonomie scientifiche, fino all'apparizione del «volto rupestre di Dio».

Non si deve dimenticare, in tale prospettiva, che la tappa editoriale successiva dell'*opus* letterario di Bacchini, nel 2003, sarà il romanzo *L'ultima passeggiata nel parco*, che – a giudizio dell'empatica introduttrice Daniela Marcheschi – può essere letto «come una grande metafora della poesia, del rapporto che si intesse fra esistenza e parola, fra letteratura e vita». E, per quanto poi concerne la consapevole rilettura del mito da parte di Bacchini, basta riflettere su come la storia metapoetica di Dafne (l'eroina delle *Metamorfosi* di Ovidio non meno che del *Canzoniere* di Petrarca, emblema della poesia stessa che, per non cedere al desiderio di Apollo, preferisce essere trasformata in alloro) trova una traduzione tanto originale quanto fulminea nella poesia *Spazi*: «Gli antichi si trasformavano, uccelli / con fronde di lamenti, e i canti / li ripetevano; o si sentiva passeggiando / una giovane occhieggiare / ma ormai fatta alloro. / Esistono metamorfosi. E mani / in modo raccapricciante / pendono dai rigidi rami / e ho le dita di foglie; / e beviamo i disfatti avi, nel nostro cervello / variamente si aggregano».

Allo stesso modo, l'incipit di *Danza* rende ancora più attuale e connaturata all'umano Dna, invece che alla limitata esperienza autobiografica del Soggetto poetico, la favola metamorfica di Apollo e Dafne. E non c'è transfert simbolico, nel testo, né mera rappresentazione di una scena accaduta altrove. Prima di tutto, occorre leggerlo nel suo senso letterale (secondo quanto Dante stesso prescriveva), come mostra il passaggio repentino – già nel

primo verso – dall'imperfetto narrativo al presente implacabile di un «c'è»: «Quando ero albero, c'è una parte di me che avverte / con tale tenerezza l'umida acerbità delle cortecce / e il legno autunnale infracidirsi sotto il musco / da sentirsi fatta di verde. Così è nata la metamorfosi in pietra, / e quella delle ragazze in rami / e le incantevoli storie. Tutta la fratellanza chimica ci chiama, / le cose con le cose, e non solo la vita / ma la morte, secondo il procedimento / delle contorsioni dei lombrichi, e dei maleodoranti / microrganismi; e la donna / con l'uomo…».

Una volta definito il quadro di fondo (e quel ruolo di compimento di un vero e proprio trittico poetico che pertiene a *Scritture vegetali*, come a suo tempo ha rilevato anche Paolo Lagazzi), occorre riconoscere subito che *Leitmotiv* del libro è la morte, come avrebbe riconosciuto Bacchini stesso nel giugno del 2002 in un appunto autoriflessivo pubblicato su «l'Unità»: «i cicli vitali si continuano nella morte, e il vortice che trascina l'universo nei processi evolutivi (cosmico, geologico, vegetale, animale, spirituale) contiene il seme della distruzione». Infatti, quella composizione poetica «che non emanasse pensiero di morte, quale metro per intendere la vita, mancherebbe della fondamentale verità, darebbe una rappresentazione falsata della vita», dal momento che «nell'autentica poesia c'è l'intima presenza meditata della morte» e che – soprattutto – «il pensiero di morte, rifuggito dall'uomo, si trasforma in ritmica memoria, e diviene naturalmente giusta misura e guida delle sue azioni».

A questo proposito, non può sfuggire la struttura chiusa di *Scritture vegetali*, rispetto alle raccolte precedenti, con la magnifica *ouverture* di *Insetti neri e d'oro*, entro la quale l'Io si scioglie ancora nella pronuncia plurale di un Noi che coincide con quello della sua *gens* domestica, proprio nell'attimo estremo (e tutto individuale) in cui sua madre prende drammaticamente congedo da lui: «Chiamò allora tutti, / salutò chi con gli occhi chi con le labbra / e divenne pallida e la sentimmo in un tratto / lontanissima».

All'altro capo del libro, in penultima posizione, ecco la non meno rilevante e liminare *Sestina*, giocata tutta sulla ricchissima gamma insieme fisica e simbolica del colore viola e del campo cromatico/olfattivo prodotto dalle viole, quasi per una ripresa ironica della critica rivolta da Pascoli a Leopardi a proposito della genericità nomenclatoria del «mazzolin di rose e di viole»

impugnato dalla più celebre «donzelletta» della nostra poesia. E davvero efficacissimo è il crescendo tragico che trasforma un idillio solo apparente in approdo d'aldilà, attraverso la ripetizione finemente e ossessivamente insistita della parola-tema e parola-rima *viola/viole*: «… Però io mi corico talvolta / in marzo, sull'erba con la bocca / piena di una viola, col peccato di una viola / col suo colore ancora negli occhi / e leggo poesie, violepoesie e capisco / che il viola è il colore della morte – / il male, il dolore fa urlare / negli ospedali ed è una condizione / squassata dalla demenza, col tremito del letto, / e non si può spiegare niente».

È vero anche che, mai come altrove, in *Scritture vegetali* la mente dallo scenario collinare della nuova residenza si predispone ad affrontare viaggi vertiginosi nel tempo più arcaico e nello spazio più remoto, in un succedersi repentino di memorie storiche (Annibale, Giulio Cesare) e d'impronte geologiche: «… E il pesce *Platax* dalle pinne di pietra / e la coda a spatola. Fossilizzato da sessanta milioni / di anni…». Ed è la mente stessa del soggetto che parla a venir catturata in vortici tremendi ed esaltanti di esperienza, passando dal volo degli uccelli alle ellissi dei pianeti, attraverso uno sguardo presbite che si accende d'iridate epifanie.

La scommessa diviene qui capitale. Come ha scritto un recensore acuto e tempestivo, Giuliano Ladolfi su «Atelier» (n. 16, dicembre 1999), una delle riviste più vicine e attente al lavoro poetico di Bacchini, in *Scritture vegetali* egli mira a «proporre una visione unitaria dell'esistente», andando oltre Leopardi (la natura come madre ora benigna ora matrigna) e Baudelaire (la Natura come foresta pietrificata di simboli). Per il Bacchini giunto a questo punto di oltranza e d'incandescenza del segno poetico, spinto fino a territori dichiaratamente metafisici o religiosi («m'approssimavo di certo alla mente del Dio / riconoscendo i modi del suo estro / per somiglianze di tecniche e deliri / in questa prima parte delle colline e valli», clausola di *Concerto (quattro tempi)*), piuttosto, la natura «è l'esistente, in cui si compiono i riti della vita, le metamorfosi atomiche che trasformano la materia in modalità ontologiche diverse».

Nei termini filosofici introdotti da Ladolfi, insomma, «la natura non rappresenta il correlativo oggettivo di una dualistica divisione tra mondo interno ed esterno e neppure viene sem-

plicemente nominalizzata o rappresentata». In Bacchini, infatti, «la parola è *res* come realtà-linguaggio, capace di denotare una presenza, di cui l'autore è parte e testimone certo: una presenza che dichiara, non classifica né cataloga». Anche una conclusione simile contribuisce a definire l'originalità dell'approdo di Bacchini alla ricomposizione delle costituenti minime della realtà cui conduce l'osservazione analitica e scientifica del mondo in compiuta esperienza umana, tra microcosmi e galassie, nanosecondi e millenni. Entro *Scritture vegetali*, a consentire la riunificazione percettiva e intellettiva di opposti tanto lontani e la sua traduzione nel precipuo strumento umano della poesia, intervengono quei «superni» che in Bacchini si esprimono per «vaghi cenni» e prendono spesso le sembianze di uccelli leggiadri, capaci di volare «all'incontrario / sotto le nubi inferiori, controvento».

Sull'argomento c'è una dichiarazione un po' laterale, rilasciata da Bacchini stesso a Sabrina Baratta nella primavera del 2005, che è da meditare pressoché per intero, per la sua pregnanza formale e autoriflessiva:

> L'aspetto grafico in poesia è insostituibile, importante quanto l'aspetto vocale, ritmico, è dalla giacitura del vocabolo, che spicca lungo il ritmo del corpo del verso, che si intende e si penetra la poesia. Per me ogni parola delle poesie del Petrarca è come una pennellata sulla tela della pagina bianca e alla sovrana cantabilità dei suoi componimenti si aggiungono (si pensi alla canzone, *Chiare fresche e dolci acque*), luoghi, seni, angoli come mensole, cune, cavità (delle parole, dei versi, delle sillabe) che costituiscono una continua espressione pittorica, ogni parola è un colore, ogni verso un disegno e quindi l'intera poesia, un magistrale dipinto, una continua espressione poetica, naturalmente per un occhio ben educato, dove ci si incanta e si è rapiti in un amoroso, sebbene dolente, mondo femminile della natura. Ogni parola è parte di una miniatura[26].

Le miniature e le tele, certo: ma dietro una simile idea di poesia è rintracciabile anche l'esperienza ravvicinata della fotografia e soprattutto del cinema, con il suo testo costruito per fotogrammi e per giustapposizione di singole «scene» compaginate in sequenze attraverso un'operazione reiterata di montaggio. Ed è forse questo l'unico aspetto della poetica di

[26] Cfr. S. Baratta, *Il corpo vocale della poesia di Pier Luigi Bacchini (per una parola di stirpe canora)*, in A. Masetti, P. Briganti e P.L. Bacchini, *Per gli 80 di Bacchini*, cit., pp. 173-189. Qui p. 173.

Bacchini su cui ha sensibilmente influito la cultura parmigiana, con i modelli attivi e ravvicinati di Zavattini e di Guareschi, di Malerba e di Bevilacqua, dell'intelligenza critica di Pietro Bianchi e dell'epopea dei Bertolucci, padre e figli…

Con il 1999 di *Scritture vegetali*, Bacchini raggiunge un vertice della sua poesia e – per non rischiare di ripetersi – ha bisogno di uno stacco: duplice, nel suo caso, perché le sue due opere successive (non per un caso uscite entrambe nel 2003 ed entrambe affidate al viatico critico di Daniela Marcheschi) sono un libro di poesie-haiku e un romanzo, *Cerchi d'acqua* e *L'ultima passeggiata nel parco*, uscito a Parma da MUP, la cui direzione editoriale era allora affidata a Guido Conti, valido erede della tradizione parmigiana del narrare. Gli haiku non contraddicono le volute ampie delle poesie più importanti di Bacchini, ma si limitano a scomporne, quasi in un processo di fissione chimica, le componenti molecolari, per la conquista di un'attitudine meditativa che implica «tempo sospeso, contemplativo, pudiche increspature di suoni incorniciate dal silenzio, spazio mentale dilatabile *ad libitum*»[27].

Composto di 80 poesie-haiku (*Quando*, nella IV sezione, è doppia, ripetendo sulla stessa pagina il titolo), distribuite in otto sezioni, il libro esce nel settembre del 2003. La quarta di copertina contiene una nota firmata da Daniela Marcheschi, una delle figure critiche più empatiche e fedeli dell'opera in versi di Bacchini, che vale la pena di riprodurre per intero, anche per incardinare nelle giuste proporzioni la «sorpresa» indotta nei lettori del poeta dalla sua adesione a una forma breve e chiusa, tipica della poesia giapponese. Eccone il testo:

> In *Cerchi d'acqua* Pier Luigi Bacchini si misura liberamente con le forme brevi della poesia giapponese, dall'haiku al tanka, in un impegno che ne ha accompagnato un fertile ventennio di attività. La sua poesia della Natura risuona di emozioni e memorie, sentimenti e colori, e sorprende per intonazione meditativa, vibrazioni telluriche e aperture cosmiche, chiarezza e concentrazione dei significati. Grazie all'innesto con la cultura orientale, Bacchini crea una forma poetica originale in cui evita le tentazioni dell'«illuminazione» folgorante, per intessere una danza quieta, che recupera la sacralità dell'esistenza, l'intensità dell'amore e della leggenda. Nel ciclo

[27] P. Briganti, *Pier Luigi Bacchini, «poeta scienziato»*, cit., p. 468.

universale della vita, di felicità e smarrito dolore, questi versi vanno letti come note a margine, osservazioni di una mente lucida e partecipe che sussulta per la bellezza delle cose, ma non cessa d'interrogarsi sui corsi e ricorsi biologici, cioè sul mistero di vivere e morire.

Preliminarmente, occorre soggiungere che l'haiku è una modalità poetica (diffusa in Giappone dal XIII secolo fino ai giorni nostri) che comprende 17 sillabe, distribuite per solito su tre versi di 5 + 7 + 5 sillabe, che in italiano corrispondono grossomodo, benché la nostra consuetudine della sinalefe e il nostro sistema di dittongazione possano costituire fattori di variazione del numero, a quinario + settenario + quinario. Il waka o tanka, invece, è costituito di 31 sillabe su cinque versi (5 + 7 + 5 + 7 + 7), anche se poi – nel Giappone contemporaneo – diversi poeti hanno violato la rigidità di queste regole. Ciò è accaduto a miglior titolo anche nelle cospicue tradizioni occidentali che, avvicinandosi alle pratiche e agli insegnamenti del buddhismo zen, ne hanno fatto esperienza, soprattutto a partire dagli anni Sessanta, negli ambienti contestatori della West Coast statunitense. Ma una mediazione culturale tanto radicale e a poco a poco irradiata in quasi tutto il mondo occidentale non può essere automatica né immotivata: tanto che un'autrice esperta di queste tecniche, Lisabetta Serra, ha sostenuto a ragione che – di là dalle apparenze di «facilità» e di rapidità compositiva – per un poeta occidentale è molto difficile comporre haiku e che al massimo gli o le sarà dato di «mettersi in cammino verso lo haiku».

Bacchini fa istintivamente tesoro di un'affermazione simile ed è molto libero, nella sua pratica del paradigma nipponico, tanto è vero che – anche se i componimenti di tre versi sono qui in maggioranza – egli lavora su una scala numerica che va dal testo monoverso a quello composto invece di sei linee: ma non tradisce lo spirito di «profondità misteriosa» che presiede a questa modalità tipica né quella «proprietà fantasmagorica» attribuitale a suo tempo da Barthes. Non è poco singolare, tra l'altro, che il critico più consentaneo e quasi consustanziale alla tecnica dell'haiku trapiantata dal mondo giapponese a quello occidentale e in particolare italiano sia un altro parmigiano, Paolo Lagazzi: vero e proprio compagno di viaggio degli ultimi due decenni di lavoro e di vita di Attilio Bertolucci, ma attento da sempre anche alla poesia di Bacchini.

Così, pur senza manifestare l'entusiasmo che forse ci si sarebbe potuti aspettare per *Cerchi d'acqua* (che in ogni caso è il libro italiano di haiku più compatto e qualitativamente meglio riuscito), Lagazzi pone l'accento da par suo sulla qualità propria di «testi che sfiorano, accarezzano, mimano questa forma senza troppo preoccuparsi di riprodurne lo schema metrico alla lettera, riuscendo comunque a evocare la nitidezza dei maestri giapponesi per l'intensità sofferta che li nutre e che sa decantarsi in traiettorie cristalline dello sguardo, in segni e stilemi netti e icastici, come gocce di luce stillanti entro una pozza d'acqua alpina». E conclude, dopo avere intelligentemente collocato gli haiku di Bacchini in una continuità piuttosto che in una frattura con le sue opere precedenti:

> Rispetto alle vaste, mobili, spinose e formicolanti lasse di quei libri, le misure brevi e brevissime di *Cerchi d'acqua* appaiono come il distillato di momenti d'anima volti a una pura pratica meditativa, al trepido rigore e alla severa dolcezza di una concentrazione assoluta [...]. Ma l'*esprit* di questi *haiku* sui generis è ancora lo stesso della trilogia: un arco magnetico teso fra le risonanze d'urto della vita fisica (piante, fiori, foglie, sassi, cieli), la «febbre amara» del tempo che ci divora e le vibrazioni mistiche dell'ineffabile[28].

È comunque vero che, se si va appena un pochino a fondo nella vicenda filologica e compositiva degli haiku di Bacchini, ci si accorge subito che questa pratica di scrittura non è affatto un vezzo improvviso, poi altrettanto improvvisamente abbandonato, ma che risale al vivo della sua ricerca poetica, almeno tra l'approdo di *Visi e foglie* e la stratificazione compositiva di *Scritture vegetali*, a ulteriore testimonianza della costituzione nient'affatto lineare del suo artigianato produttivo, che muove dal caos della prima ispirazione all'ordine del testo rifinito secondo un *iter* temporale anche molto prolungato, per cui

[28] P. Lagazzi, *Fluttuando tra Giappone e Occidente*, in S. Taroni, M. Sangiorgi e L. Telò (a cura di), *L'allodola del mio villaggio. Didattica della poesia e della lirica haiku*, Ravenna, Montanari, 2006, p. 62: ma Paolo Lagazzi è anche coautore con padre Mario Riccò dell'antologia di lirica giapponese antica e moderna *Il muschio e la rugiada* (Milano, BUR Rizzoli, 1996), oltre che curatore di un paio di raccolte del poeta giapponese Kikuo Takano, l'ultima *Nel cielo alto*, Milano, Mondadori, 2003, in esatta coincidenza cronologica con i *Cerchi d'acqua* di Bacchini.

perfino i libri pubblicati – con la loro forma *ne varietur* – non possono venire paragonati a monadi o a perimetri chiusi. Nel caso specifico di *Cerchi d'acqua* è per esempio importante l'anticipazione di dieci tra gli haiku più significativi sulla rivista reggiana (e croviana) «Origini» (n. 23, novembre 1994).

Tale sincronia almeno con l'officina del primo libro mondadoriano è confermata da Bacchini stesso, nell'intervista (col bravo Alessandro Rivali) che conclude l'ampia sezione a lui dedicata dalla rivista «Atelier» (n. 41, marzo 2006). Egli vi afferma infatti:

> Gli *haiku* non sono un percorso alternativo nella storia della mia poesia. Derivano da *Scritture vegetali*. Nel preparare quel libro mi resi conto della presenza di alcuni versi che mi piacevano, ma che non rientravano nel corpo del progetto, stavano «a lato» delle poesie vere e proprie; erano come delle annotazioni. Trattavano della natura, dei fossili, delle lucertole. Erano dei bei versi che ricordavano gli *haiku*. Li ho quindi riuniti. Anche per altri poeti ci si può imbattere in situazioni simili, si possono quasi estrarre degli *haiku* da poesie più articolate, penso particolarmente ad autori come Pascoli e Ungaretti.

A questa osservazione che proviene direttamente dal vivo del laboratorio compositivo di Bacchini devono essere subito collegati il suo antefatto tecnico e quello culturale, condensati in un passaggio subito precedente della medesima intervista. Il lato formale delle osservazioni dell'autore parmigiano, tra l'altro, coinvolge proprio la sua prosodia (che coincide decisamente con la sua visione del mondo) per «molecole» e per «atomi», con quegli icastici fotogrammi e quegli stacchi metrico-dialogici già segnalati a partire dai quali prende slancio l'originalissima (e primaria) partitura di *Visi e foglie*. Ma ecco l'affabile e precisa ricostruzione di Bacchini a proposito della sua adesione all'haiku, non scevra dal paradosso di una rivendicazione di libertà al cospetto di una delle forme più chiuse che una civiltà poetica – per di più extraoccidentale – sia mai riuscita a concepire:

> Mi sono attenuto a qualcosa di molto libero. Non mi bastava però la «gabbietta dorata» della forma originale. Era troppo costrittiva. Del resto, basta guardare anche solo graficamente la mia poesia per comprendere il mio desiderio di «allargarmi» sulla pagina. Il mio *haiku* è difettoso. In un certo senso posso dire di aver aperto nuove strade a questa forma di scrittura. Ho forzato il metro portando l'*haiku* nel

Mediterraneo. […] Forse la lettura di *Catai* di Pound mi ha aperto per la prima volta lo sguardo sull'Oriente.

A parte il rilievo intertestuale di un albero genealogico che congiunge Pascoli a Ungaretti, a Pound (di per sé unico, nella nostra tradizione novecentesca), occorre sottolineare che non un'opposizione strutturale tra forma lunga e forma breve o brevissima è dunque alla radice del libro di haiku di Bacchini, ma una sorta di riconoscimento della loro compresenza e interazione, tanto che gli haiku assumono la funzione di cellule tematiche non meno che prosodiche, capaci di fiorire all'interno di spazi poetici anche molto vasti, poematici, o di situazioni dialogiche che vivono di modalità intimamente teatrali, fra dramma, melodramma e *pochade*.

Pause, arresti nel movimento: questa è la funzione degli haiku entro la poesia di Bacchini. E molto hanno che vedere con la sua articolatissima, drammatica concezione della natura, che unisce le tassonomie scientifiche derivanti da quella ossessione nomenclatoria in cui è inclusa un'esattezza lessicale da trattato di botanica o di biologia all'ansietà, all'agitarsi inquieto e sussultorio, alla corporeità e talora alla crudeltà (al modo di Artaud) di uno sguardo umano che parimenti rifiuta trasalimenti romantici e visione antropocentrica. Oriente e Occidente s'intrecciano e collidono, si mescolano e infine cooperano nella visione e nell'inesausto movimento della natura che costituiscono i motivi centrali della poesia di Bacchini, tra gli opposti della ricerca di Dio e la polverizzazione fisica molto prima che psicologica del soggetto che vi parla. Così, anche il viaggio teatrale che la muove (ispirato – secondo l'acuta intuizione di Sabrina Baratta – a un teatro della conoscenza) infine

non si fonda sull'azione, ma sull'attesa: anche se il poeta si muove attraverso la natura, ciò che importa (e talora crea il dramma) è lo stupore per ogni nuova scoperta e l'attesa per ciò che verrà dopo. Il momento più importante, che dà vero significato al viaggio, non è quello del movimento, ma quello della pausa, in cui l'occhio si ferma, ogni volta su una nuova cosa e se ne stupisce e scientificamente la penetra e a volte con essa si scontra[29].

[29] S. Baratta, *Il volto «drammaticamente» orientale della poesia di Bacchini*, in «Atelier», a. XI, n. 41, marzo 2006, p. 36.

La stessa Baratta, d'altra parte, nell'approfondire la poetica di Bacchini, interpreta i suoi haiku «come piccoli stralci di dialogo, fatti di una o due "battute", come attimi immortali, fermati nel tempo e nello spazio», in bilico sul «vuoto infinito» e forse per questo destinati – fin dalla loro antica origine giapponese – a una lettura ad alta voce, declamata davanti a un pubblico. Nella loro traduzione contemporanea, come parte attiva di un vitalissimo lavoro poetico, tutto concentrato in un'età matura qual è quello di Bacchini, gli haiku possono allora venire immaginati come «piccoli atti unici di un apparente dramma borghese, che in realtà ha perso un intreccio di azioni e parole, non ha più una storia, se non da immaginare» e soprattutto «non ha più un solo tempo o un solo spazio, ma infiniti»[30].

Sullo stesso piano interpretativo, occorre soltanto aggiungere che non c'è fissità espositiva, tematica o intonativa, né tantomeno una rimozione del contingente o dell'emotivo, negli haiku di Bacchini, ma – a giudizio di Nicola Catelli – piuttosto un «sapiente dosaggio» e una «dinamica a spirale» che permettono all'autore di alternarne alcuni «scaturiti dalla contemplazione del ciclo vita-morte ad altri più attenti ai gesti minimi dell'individuo, alle sue relazioni, ai suoi affetti, ad altri ancora che addensano nell'anelito della terzina la compresenza dei due tempi biologici»[31].

Il romanzo, del quale esiste una versione più ampia con diverse pagine ancora inedite, serve a Bacchini da un lato per approfondire le psicologie individuali, i caratteri profondi di personaggi (in particolare dei due protagonisti, Guido e Carla) che solo in apparenza non coincidono con l'esperienza autobiografica del Soggetto delle poesie di Bacchini, ma che trovano un antefatto esplicito nell'archetipo romanzesco degli *Indifferenti* di Moravia; dall'altro, reca in sé un'evidente istanza metaletteraria, che chiederebbe di leggere sistematicamente i capitoli dell'*Ultima passeggiata nel parco* come una sorta di lunga dichiarazione di poetica e anche come un'ulteriore riscrittura del mito di Ulisse alle prese con l'età contemporanea. Ed è tutta da sottoscrivere, in questa chiave, la sintesi efficace di Daniela Marcheschi:

[30] S. Baratta, *Il corpo vocale della poesia di Pier Luigi Bacchini (per una parola di stirpe canora)*, nel prezioso A. Masetti, P. Briganti e P.L. Bacchini, *Per gli 80 di Bacchini*, cit., p. 175.

[31] N. Catelli, in A. Masetti, P. Briganti e P.L. Bacchini, *Per gli 80 di Bacchini*, cit., p. 148.

Fra tradimenti, volgarità e orrori, ma anche lealtà, fedeltà e sorprese, *L'ultima passeggiata nel parco* si configura dunque come la storia di un Ulisse della ordinaria disperazione dell'esistenza, che si fa spietato contro sé stesso nella ricerca dell'ignoto che è dentro e fuori di noi, ma anche del perché delle cose, in un'ampia panoramica tesa a mostrare la vita in tutti i suoi aspetti, i suoi misteri e i vari modi in cui essa può deludere, dare dolore, ma anche calore e luce»[32].

Il romanzo di Bacchini ha avuto una gestazione lunga quasi trent'anni ed è opera che l'autore ha a cuore, anche perché – a suo dire – «il romanzo può dire cose che la poesia può appena toccare», anche se poi la poesia – per sua parte – «può dare doni, trasalimenti, misteri e pensieri che al romanzo restano preclusi»[33]. Giovanni Ronchini, in proposito, mette molto acutamente l'accento sulla carica sperimentale (connotata da un impressionismo moltiplicato all'infinito e da frequenti frasi in stile nominale, diffuse anche nella poesia) della scrittura che distingue l'opera narrativa, oltre che sulla novità tematica delle esplicite implicazioni sessuali che coinvolgono i diversi personaggi, cogliendo il nesso con *Gli indifferenti* ma introducendo anche i nomi di Svevo e di Pirandello. E giunge a una definizione molto avanzata della visione del mondo che orienta l'intera opera letteraria di Bacchini, osservando che l'autore aderisce «a un immanentismo di stampo spinoziano, o quantomeno pre-kantiano, un immanentismo, insomma, radicale, secondo il quale non solo Dio, l'uomo, gli altri esseri viventi e inanimati sono partecipi, in contiguità-continuità, di una stessa sostanza, ma anche il tempo è indiviso al suo interno, dunque senza soluzione alcuna di continuità: come nel codice segreto di ogni persona giacciono sepolte a strati le eredità del nostro passato più remoto (la radice animale, la molecola che ci accomuna al vegetale e al minerale), così il presente pullula del pulviscolo del passato (e allo stesso modo esso è già prefigurazione *in atto* del futuro), al punto che le distinzioni temporali appaiono del tutto superflue»[34]. E in effetti, se c'è una poesia lontana dall'evene-

[32] D. Marcheschi, *Pier Luigi Bacchini o le meccaniche dell'anima*, cit., p. 24.

[33] A. Bianchi, A. Masetti e G. Ronchini, *Colloquio con Bacchini a Casa «La Gatta»*, cit., p. 22.

[34] G. Ronchini, *L'inquieta contemplazione delle cose. Una lettura dell'«Ultima passeggiata nel parco» di Pier Luigi Bacchini*, in A. Masetti, P. Briganti e P.L. Bacchini, *Per gli 80 di Bacchini*, cit., pp. 127-138. Qui pp.

menzialità autobiografica e cronistica del diario o del taccuino, questa è la poesia di Bacchini, dove la sensorialità materiale, corporale e diffusa delle percezioni tende sempre a innescare un processo di conoscenza mai privo di tensione metafisica.

Oltretutto, non è certo un caso che Ronchini intitoli il suo saggio all'«inquieta contemplazione» propria del romanzo. Egli anticipa infatti quello che può essere in assoluto considerato il capolavoro dell'opera poetica di Pier Luigi Bacchini, tutt'altro che distratto dalle incursioni negli haiku e nel romanzo ma corroborato fino al punto di comporre un libro unitario e bellissimo, davvero una pietra miliare nella poesia italiana degli anni Zero, *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche*, pubblicato da Mondadori nel 2005 e seguito quattro anni dopo dal non meno compatto e necessario *Canti territoriali*.

Il libro si compone di 54 poesie, la prima delle quali senza titolo, stampata in corsivo con funzione introduttiva e dedicata «a G.M.». (una delle dediche predilette di Bacchini, la nonna materna Giulia Montanari, «di stirpe canora», che aveva rinunciato a una sicura carriera da contralto, incoraggiando però il nipote alla poesia), suddivise in dieci sezioni. Tre componimenti, *Inferi strati*, *La memoria* (che occupa per intero la terza sezione) e *Per le stanze* raggruppano rispettivamente cinque, quattro e ancora quattro testi.

Uscito nel settembre 2005, *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche* (che *Poesie 1954-2017* riproduce fedelmente nella forma dell'edizione *princeps*) si avvale di un risvolto di copertina non firmato ma attribuibile con prova certa a Maurizio Cucchi. Vale la pena di riportarlo per intero:

> C'è qualcosa di grandioso e felicemente insolito nella poesia di Pier Luigi Bacchini, che dopo gli splendidi esiti di *Scritture vegetali* dà ulteriore ampiezza al suo disegno, cogliendo l'appartenenza del quotidiano esistere alla complessità dell'universo nelle sue evoluzioni. Viene così a comporre, coniugando tensione lirica e osservazione scientifica, un libro che è come un poema aperto, a tratti epico, che perlustra le trame del cosmo e della materia, i segreti e le maschere

129-130. A definire con precisione la *Weltanschauung* bacchiniana, cfr. anche A. Masetti, *Del principio di complementarità nella poesia di Pier Luigi Bacchini*, in «Atelier», n. 41, marzo 2006, pp. 26-36.

della natura, i vortici e le vertigini delle sue costruzioni. Questo poeta lucreziano, che intende la poesia come «specola del pianeta» e la parola poetica come «energia-materia / che rientra nell'eterno», ci parla con passione di moti d'atomi e di moti continentali, di onde corpuscolari e raffiche di fotoni, passando da una pronuncia nitidamente razionale ad accensioni visionarie. Ma da queste ultime sa poi tornare al conforto e al rovello della memoria, o alla vaghezza di uno «smemorato passeggiare». Nel grande poema spazio-temporale della natura, che tutto assorbe, rimastica e rigenera, perché «non si spreca la morte» e la vita animale e vegetale è in stretto rapporto con i più complessi deliri astrali, si combatte e si è in perpetuo desiderio, si muovono «bestie semidivine» dentro «fragranze millenarie». Ritrovandosi, come dice in un suo testo, «bambino e vecchio: / meravigliosa sintesi malinconica», Bacchini realizza un nuovo, vitalissimo tempo della sua ricerca poetica, tra le più autonome, attuali e spregiudicate della nostra poesia d'oggi.

Teatro di questo libro, dove domina il ritorno all'Io (fino al segno di un efficacissimo *Autoritratto*: «La materia ha assunto questa forma / per scrivere poesie d'amore e teologiche»), è il cosmo. L'Io partecipa della Natura, vi si scioglie, molto più vicino – però – alla «docile fibra dell'universo» di ungarettiana memoria che al panismo dannunziano. E natura e cultura nel libro si compenetrano, tanto che non sono poche le tracce intertestuali rese esplicite e riportate a un discorso metapoetico: «e anche le parole sono fiato, soglia dell'audiogramma, / energia-materia / che rientra nell'eterno», clausola di *Urna di vetro*; o, in tono ancora più diretto: «Forse ho scritto parole che valgono qualcosa, / – la mia poesia, specola del pianeta», *Passeggiando parole*.

Tra galassie e continenti, accenni al Kubrick di *2001 Odissea nello spazio* e il tempo-luce come unità di misura di uno spazio universale, si dispiega allora un sistema di antitesi che coinvolge i microcosmi entomologici e floreali e gli infiniti cosmici («tutta la botanica del creato / – di là dai vetri, è ridotta a un vialetto / con una quercia, i cedri, / e due emerocallidi», ancora *Urna di vetro*); la vecchiaia e l'eros, con la rimozione di ogni possibile passaggio attraverso una matura consapevolezza dell'esistere («Come la donna, / che teneramente fa tremare anche i vecchi, / che raccattano spremute ghiandole terminali», *Lavoro lavoro*); o la biologia vivente e la divinità («Per il bosco, adesso, o lungo il Rio / il più innocuo cespuglio assume forme

strane, / come se invisibili divinità / dessero manate selvagge all'erbaspagna, al frumento; / anche gli animali stanno acquattati, e si stringono / alle covate»). Sono questi i princìpi eminenti di antitesi e di reciproca anamorfòsi (perché tutto è in divenire e in movimento, nella poesia di Bacchini, oltre che soggetto di norma a un urto che produce deformazione), davanti allo sforzo unificatore dello sguardo umano e in rapporto al tempo e allo spazio enormi del macrocosmo entro cui avvengono le nostre esistenze puntiformi.

Le dominanti formali, permanendo quell'esattezza nomenclatoria degli idioletti scientifici che è una costante da sempre irrinunciabile della lingua poetica di Bacchini, coinvolgono stile nominale e paratassi, montati però in sequenze di nuovo lunghe, con notevoli sviluppi immaginativi. Inoltre, soprattutto nelle sezioni VIII e IX, ricompaiono intensi scorci cittadini, fino all'approdo strepitoso di *Angolo di caffè*, che stravolge la situazione della commedia borghese, nell'esito kafkiano di una torsione espressionistica (eppure così radicalmente «alla Bacchini») che resta impressa: «Vegetazioni d'insetti / dalla forma di minimi gioielli, colore / di lapislazzuli, o perlacei di morte / invadono di notte i loro sogni, con incubi, / con angolosità di femori, zampe, / rostri ossessivi, perforanti».

A colmare le antitesi strutturali che l'Io ricompattato dell'elocuzione percepisce nella loro irrimediabilità vengono chiamati non tanto o non più i «superni» di *Scritture vegetali*: anzi, della divinità è dichiarata una volta per tutte la natura culturale, mediata, tutt'altro che illuminata da una fede o dall'agnizione involontaria, miracolosa del trascendente. Si deve leggere, in tale prospettiva, l'esemplare *Giardino rinchiuso*, con tutte le valenze bibliche, grecolatine, dantesche e poi moderne dell'*hortus conclusus*: «… Oh, nella mia vita / ho conosciuto donne e uomini / ma anche dèi. / Ho parlato / e mi rispondevano. È difficile: se parlano / sembra sempre che dicano altro. / Intermediari? / […] Fantasticato molto, con interferenze culturali / di dèi pagani e un poco d'Oriente. / Non si sa, non ci si può credere. / Ma li ho pensati spesso, anche nelle zone aride, / o sopra le distese d'acqua». No, a rendere possibile la continuità dei montaggi testuali e l'afflato epico-narrativo che pervade queste *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche* (un concentrato di «Matematica del disordine e del desiderio, /

e d'innumerevoli percezioni», se si prende alla lettera il testo eponimo) intervengono tre nuclei tematici, che sono vere e proprie costanti del libro e che mai, fin qui, avevano rivestito un valore altrettanto spiccato (e poeticamente librato) nell'opera poetica di Bacchini. Il primo nucleo, che funziona davvero come ponte ininterrotto fra Terra e Cosmo, esseri umani e rocce, animali e piante, è costituito dal vento e dalle nuvole: il vento diviene anche una sorta di meccanismo sonoro, vera e propria cassa di risonanza acustica (di specie – una volta di più – tutta leopardiana) dell'afflato universale, mentre le nuvole custodiscono e restituiscono una luce per niente diretta, ma liminare e densa d'ombre, col loro movimento e le loro forme cangianti, tanto che «anche le nubi sono pecore fantastiche» e che – anzi – proprio loro sono i tramiti più autentici tra la parte «cartesiana» del globo, *extensa* e incalcolabile, e la limitatezza dell'esperienza umana: «… utilmente definita / dalla conferenza meteorologica internazionale / con i nomi di *cirrus cumulus*, / *stratus*, *nimbus* che passa sugli scavi / e sui reperti degli dèi archeologici – / innumerevoli volte condensata, / e precipitata / e divenuta oceanica, umana e intellettiva. / Al di là di transumanze di popoli e miserie», secondo la clausola della stessa poesia eponima.

Nelle *Contemplazioni*, insomma (ed è questa la seconda dominante del libro), la percezione del mondo figurato (a maggior titolo se pertinente all'universo naturale) non può essere diretta né tanto meno «ingenua». È questo il prezzo da pagare al ricompattamento, qua e là più che mai autobiografico (per esempio, con tutto l'orrore dei microbi che solo un medico mancato può subire e trasmettere al lettore col suo carico di pathos), del Soggetto poetante. Allora, qui come mai altrove, Bacchini espone il pantheon umanistico e scientifico degli autori e dei personaggi che condividono la sua visione. Ed elenca i nomi di Lucrezio («Rimangono atomi / come ai tempi di Lucrezio, ma verso forme più complesse, / sostanze che ritornano energia / – per un diverso mondo?»); di Chisciotte, di Sancho e del Pickwick di Dickens («quella volta che Don Chisciotte / ancora vivo / sedeva sotto il càrpino / a discutere con Sancho… anche / il signor Pickwick, in albergo / dove di notte si scambiarono le stanze»); dello scienziato inglese Francis Crick (1916-2004), che chiarì la

struttura a doppia elica del Dna («La vita / non si sa come sia sorta. Francis Crick / ci dice che sia caduta dagli spazi / già avvolta ad elica»); e di Newton («In casa, a mangiare, non so, la mela rotta / di Newton»).

Manca, una volta di più, il nome di Pascoli, di colui che per primo ha congiunto in poesia microcosmo e macrocosmo, costruendo un epos di piante e di animaletti anche infimi sullo sfondo dell'intreccio inscindibile di Mito e Storia, nonché polverizzando il Soggetto testuale in un vortice di onomatopee, esclamazioni, prosopopee, domande più o meno retoriche, tanto fitto e ripetuto da condurlo fino ai limiti di intelligibilità e di frasticità lineare-sintattica del linguaggio. E manca anche il nome dell'altro archetipo novecentesco che renderebbe ancor più radicale il dialogo a distanza tra le poetiche tanto parallele quanto destinate a non incontrarsi mai dei due Maestri parmigiani di poesia, Bertolucci e Bacchini: il riferimento è naturalmente a Marcel Proust, perché queste *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche* consolidano il sospetto già aleggiante che i sette volumi di *Alla ricerca del tempo perduto* siano un punto di riferimento mai esposto ma molto profondo, molto radicato nella ricerca percettiva e conoscitiva del loro autore.

Se si pensa a un incipit davvero epico-sinfonico come quello della II parte di *Inferi strati*, intitolata *Il tuono* («Così dovevano tremare ai passi delle marmoree legioni / i Celti, e la loro forza bionda era trapassata dal celeste / sguardo cesareo. Zinco al sole, / pieni di grigi gli occhi, più del loro cielo del Nord»), non può non sovvenire il passo di *Dalla parte di Swann* in cui Proust collega i Celti al culto dei morti: «Trovo molto ragionevole la credenza celtica secondo cui le anime di coloro che abbiamo perduto sono imprigionate in qualche essere inferiore, un animale, un vegetale, una cosa inanimata, di fatto perdute per noi fino al giorno, che per molti non arriva mai, nel quale ci troviamo a passare accanto all'albero, a entrare in possesso dell'oggetto che è la loro prigione. Allora esse sussultano, ci chiamano, e non appena le abbiamo riconosciute, l'incantesimo è rotto. Liberate da noi, hanno vinto la morte, e ritornano a vivere con noi».

E in effetti, al di là della suggestione istintiva provocata dal coinvolgimento diretto dei Celti, la poesia di Bacchini può

venir considerata anche come una sorta di animato, ansioso, tellurico esorcismo contro la morte, grazie alla sua concezione appunto lucreziana di un moto inesausto di scomposizione e ricomposizione degli atomi e delle molecole in organismi nuovi, tra metamorfosi, caduta e rinascita. Poi – a rileggere *Ver veris (Cittadella)* – la metafora celtica di Proust, anche senza impegnarsi a rintracciare ulteriori prove sul versante zoologico della poesia di Bacchini, sembra venir ripresa in modo quasi letterale: «Tagli – grigio d'acqua, / aggregazioni. S'imbibiscono le barbe sotterranee / delle radici, risale il cibo bianco della linfa. Gemiti / in alto / dei legnami vecchi, ecco, / una fenditura: aaaaaaah, questo è il mio grido / di verde. E ferisce cadaveri / sotto la terra».

Poi, nel leggere in sequenza e con attenzione queste *Contemplazioni*, il nome di Proust non può non sovvenire perché è proprio la Memoria il terzo elemento ricongiuntivo della miriade di elementi micro e macroscopici che compongono il quadro raffigurato da Bacchini, grazie alla «relazione chiara tra cosmo e individuo» da lui tracciata, secondo il giudizio di Alessandro Bianchi. Ed è una Memoria a più facce e a più direzioni, polimorfa, che agisce in quanto memoria collettiva, della specie non meno che dell'individuo e che – quando assurge alla dimensione conoscitiva – è non di rado involontaria, allucinata, sciolta in un Tempo cosmico e assieme inconscio: «Memoria quindi delle geologie marine, / genitate dai fondali»; «Giorni sprecati della nostra vita forse / i più belli. – // – lacune / della memoria, mari capovolti, gente / che si incontra d'estate»; «Ho antiche reminiscenze – coricato su questo musco, / chissà, verdi o primeve»; «Ma anche lei, / quella donna così desiderosa, / sarà spappolata nelle ptomaine, negli altri alcaloidi / rotolata nei sotterranei / trascinata dai flutti sotto le rocce, tornata / puramente siderale, materia originaria. Ciechi moti / creatori di spazi. E la speculare memoria / l'ha resa forse più mia, trasformandola negli anni / in un geloso attaccamento»; «… ho un posto / – avevo un posto nella tua memoria / più vicino di molti»; «Gente che si ritrova / con memorie così lontane / da sembrare velari trasparenti».

Come si vede, la fenomenologia della memoria, in questa fase molto avanzata e assolutamente efficace della poesia di Bacchini, dà luogo a connessioni molteplici e diverse, oscil-

lando produttivamente fra l'uno e il molteplice. Così, per un formidabile paradosso costitutivo, la memoria si collega all'altra dominante tematica ed esistenziale della senilità, senza prendere mai le forme della nostalgia o del rimpianto sterile, semmai della persuasione attiva che il tempo della vita, come la vita stessa, è circolare. E se poi, d'altra parte, nessun *récit* delle opere poetiche di Bacchini può dirsi lineare, questo delle *Contemplazioni meccaniche e pneumatiche* finisce per rispecchiarsi, come nessun altro prima, in un'«urna di vetro».

Più che in altri casi, il senso profondo del libro è racchiuso nel suo titolo. Che le contemplazioni siano «meccaniche» è una figura al limite dell'ossimoro, che conferma l'adesione di Bacchini alle tassonomie scientifiche (e ai relativi nomi) che presiedono all'ordinamento e alla riconoscibilità del mondo: ma che siano anche «pneumatiche» rimanda proprio alla radice greca dello pnèuma, il soffio e lo spirito che – nella filosofia stoica, dunque in contiguità assoluta con il pensiero di Lucrezio – animano il mondo, originandolo e dirigendolo. Ed è questo il fine ultimo della poesia, la matrice della gioia e dell'energia vitale che essa sa irradiare nel linguaggio. Di ciò è consapevole prima di ogni altro Bacchini stesso, quando afferma che «la contemplazione secondo San Bonaventura si articola secondo queste fasi: *cogitatio*, *meditatio*, *contemplatio* e quindi sopravviene l'estasi, ossia il diretto contatto con Dio».

E passa alla prima persona, aprendo infine uno spiraglio nel suo laboratorio creativo: «Io vado "passeggiando e meditando" anche nel dormiveglia. Penso spesso al senso della vita, che sembra sempre brevissima, sembra di essere nati ieri e ormai io sono alla conclusione. Questa è la *cogitatio*, penso, *cogito* e poi vado rimeditando. La poesia per me è soprattutto meditazione. Questo mi spinge a scrivere. Tutto è però racchiuso nella contemplazione. I miei "pensamenti" riaffiorano improvvisi e possono sfociare in poesia, naturalmente se prima interviene uno stimolo». Ed è da questo *élan vital*, da una simile proiezione di forza e di entusiasmo sulle lingue attraverso le quali l'umanità, le sue ère, i suoi paesaggi, le sue esperienze comunicano, che scaturiscono la poesia e la sua stessa necessità: «Le mie poesie iniziano con felicità, con gioia. Nascono come gioia per la scoperta, gioia per la bellezza della natura, per un profumo. Naturalmente ci sono le debite eccezioni. La gioia

può tramutarsi anche in disillusione e in tristezza. Questa è la mia ispirazione. Il mio meccanismo di "messa in moto"»[35].

Non si potrebbe dire meglio: e da questa potente «messa in moto» può cominciare il viaggio all'interno di una storia poetica tra le più necessarie, «giovani» e avvincenti del nostro oggi tanto complicato.

Composto di 45 testi ordinati in cinque sezioni e dedicato sul frontespizio «a mio figlio Camillo», il libro esce nell'ottobre del 2009 e *Poesie 1954-2017* ne riproduce senza varianti l'edizione *princeps*. Una nota d'autore c'informa che i *Canti territoriali* sono «i canti amorosi e guerreschi degli uccelli», ma è evidente anche il richiamo – con significativa oscillazione semantica – al secondo libro di Bacchini, *Canti familiari* del '68. *In limine*, eccone il risvolto di copertina, non firmato ma (com'è accaduto per i due precedenti libri pubblicati da Mondadori) attribuibile con certezza a Maurizio Cucchi:

> Con un'energia inquieta e sempre rinnovata, con prodigiosa costanza, Pier Luigi Bacchini amplia e approfondisce in questi *Canti territoriali* la sua accanita perlustrazione della «tremenda concretezza del mondo». Non lo scoraggia la consapevolezza della nostra umana transitorietà, del nostro esserci ma «senza via di scampo», e come attratto da un magnetismo naturale o spinto da un dovere ineludibile osserva forme, registra ritmi e sonorità, bellezze millenarie e orrori. Il lettore viene così a trovarsi a sua volta calamitato dalle innumerevoli presenze di cui il poeta è visionario testimone, e lo segue affascinato nell'intrico dei suoi percorsi. Con apparente freddezza, con l'asciuttezza d'accenti del naturalista, Bacchini riesce a introdurre sulla pagina figure di epico risalto. Ecco allora la balena azzurra, le montagne diamantifere, il rettile del male, i filarmonici uccelli, le architetture degli alberi, gli astronomici migratori o gli altipiani d'alghe. E non meno evidente, in questi *Canti*, è la piena coscienza nel poeta degli umani mutamenti epocali, di una realtà appiattita sul virtuale, di una storia che «annienta generazioni di giovani». Bacchini medita sull'indifferente, meccanica «scrittura» della natura e del mondo, considera i suoi pulsanti ideogrammi e si dispone anche ad ascoltarne il canto. Si muove dall'ottusità cieca di «universi sprofondati» al vorticare degli astri, e nella passione – stilisticamente controllatissima eppure dirompente – della sua indagine, spazia dal rasoterra ai vertici, dal tono incisivo ma neutro dell'osservatore fino all'impennata lirica propria dell'alta poesia.

[35] A. Rivali, *Incontro con Pier Luigi Bacchini*, cit., p. 58.

Cucchi ha ragione, sul piano generale: in Bacchini non può esserci maniera di sé stesso. Perché la sua poesia scaturisca, non può darsi in alcuna circostanza una mera ripetizione di temi, stilemi, meccanismi passivamente evocativi. La meccanica profonda dell'universo (e dell'umano che agisce, sente, si muove entro un contesto tanto smisurato) non può ripetersi in sequenze familiari o cronistiche, intessute magari di comportamenti ripetitivi e prevedibili, ascrivibili magari all'ordine psicologico o a quello sentimentale, tra stupori, trasalimenti, soprassalti di coscienza. Tutto, nella poesia di Bacchini (a maggior ragione entro questa tappa avanzata del suo percorso creativo), è movimento, lotta, trasformazione, straniamento e divenire inesausto di vita/morte: infine conoscenza, a patto che si disponga delle lingue appropriate – tecniche, scientifiche, retoriche, poetiche, grammaticali – per descrivere, narrare, infine cantare l'intreccio minuzioso e smisurato di un reale profondo e sfaccettato, interiore e oggettivo, microscopico e brulicante di «cellule seminali».

L'elemento innovativo dei *Canti territoriali* risiede proprio nel titolo: dalle «scritture» alle «contemplazioni», fino a questi «canti» si dipana un crescendo intonativo dal silenzio all'oralità che – a sentire ancora Giuliano Ladolfi[36]– compone un'ulteriore trilogia di cui *Scritture vegetali* non è più punto d'arrivo, ma di partenza. E sarebbe questa una trilogia profondamente unitaria, perché – secondo il critico – «fondata prima sulla ricerca e poi sulla constatazione dell'unità del reale, scoperta nella teoria dell'evoluzione in cui operano in armonia scienza e filosofia, poesia e fede, tempo ed eternità, spirito e materia, meccanicismo e finalismo, determinismo e libertà»: tutti elementi che «raggiungono una compenetrazione nel superamento del dualismo platonico, cartesiano e kantiano».

Ladolfi porta all'estremo la portata filosofica e gnoseologica dell'approdo di Bacchini ai *Canti territoriali*, nel segno di un'interpretazione olistica del divenire universale, oltre che di una concezione «antropoteleologica» che prevede il riconoscimento di un «flusso concausale» in cui «la biologia e conseguentemente anche la storia culturale ed antropica vengono inserite all'interno

[36] G. Ladolfi, *Le mappe dei voli di Pier Luigi Bacchini*, in «Atelier», n. 57, marzo 2010, pp. 8-19, un saggio molto importante per l'intelligenza complessiva dell'opera del poeta.

di un originale concetto cosmologico». Tutto senz'altro vero, anche se caricare una storia poetica siffatta di una valenza tanto sistematica e «orientata» può scatenare un processo di determinismo critico a tutti costi onnicomprensivo, mentre la poesia di Bacchini è tessuta anche di dettagli, di semitoni, di spezzature non sempre riconducibili a un'intenzione teleologica indirizzata verso un'unica meta. Ma chissà se è «filosofica» una simile sentenza o piuttosto metapoetica e insieme espressiva *tout court*: «Quando gli alberi mandano suoni di foglie / e di filarmonici uccelli / o le inudibili folate delle nuvole emanano nuovi colori / il complesso meccanico del pianeta / assume la sembianza dello spirito. Ho tolto l'abito / alla serena e tumultuante bellezza / per investigare le impalcature», incipit del *Legame*.

Ladolfi persuade di più quando legge i *Canti territoriali* attraverso gli strumenti storici e tecnici della poesia, per esempio quando attribuisce a Bacchini la capacità di far risuonare insieme Lucrezio e Dante o quando pone l'accento sulla sua abilità specifica nell'accogliere entro l'opera in versi «linguaggi settoriali diversi tratti dalle scienze, dalla poesia, dalla storia, dalla filosofia, dall'epistemologia, i quali giungono ad una fusione organica in un pensiero poetante concreto». Con grande autorevolezza, può allora soggiungere che «per il poeta la realtà descritta non è un sentimento e neppure un'elucubrazione mentale, è un "fatto" accertato da reperti archeologici e dai risultati di un processo». E, alla luce di presupposti simili, Ladolfi conclude allora che in Bacchini «anche le risonanze foniche cessano di presentarsi come strumenti retorici di dannunziana memoria o come strumenti onirici verlainiani, capaci cioè di creare atmosfere poetiche». Semmai, «la musicalità bacchiniana è un'attuazione viva e palpitante di un ritmo cosmico-lito-bio-antropologico percepito nelle dimensioni spazio-temporali».

In effetti è vero: *Canti territoriali* può annettere anche «una retrospettiva senza nostalgia» dei temi e dei modi centrali di una poetica sviluppata nell'arco del trentennio produttivo che *Poesie 1954-2017* documenta. A queste dominanti dev'essere sommato un più marcato coinvolgimento ecologico ed etologico: verso un'etologia, beninteso, che coinvolge la specie umana e in particolare i suoi giovani, spesso troppo ottusi – nel nostro mondo occidentale – dall'abuso di «schermi» e «aperitivi». *Summa* di questo orientamento generale del libro è il piccolo capolavoro

intitolato *Mar Mediterraneo*, un concentrato di grande tensione antropologica ed escatologica, punteggiato di non pochi riflessi metapoetici, con riferimento diretto alle sorti del pianeta: «Prima che la tua geografia si muti / stravolgendoti coi maremoti / sommergendo le coste / soffocando i tuoi miti / con folate di sabbia».

Tuttavia, la fisionomia profonda dei *Canti territoriali* può essere intesa soltanto attraverso un'esatta, compiuta percezione delle sue due ultime sezioni, la IV e la V, ove si manifesta il pieno dominio della musica. E in effetti Bacchini non aderisce a un'idea di musica come fonte di suggestione, di evocazione, di rapimento o di analogia comparativa e mimetica: non c'è (non c'è mai stata) alcuna traccia di simbolismo, nella sua scrittura.

3. *Cercando verità nel paradosso: Giampiero Neri fra prosa e poesia*

«Schivo e appartato», se si riporta un'impressione caratteriale di Umberto Fiori, pronto ad aggiungervi «l'intensa cautela, l'acuta perplessità»; il più «in ombra dei nostri grandi», ad ascoltare Andrea Cortellessa; ma anche «estraneo, autonomo, nobilmente sfasato» (secondo Maurizio Cucchi) rispetto non solo alle poetiche della sua generazione ma anche alle direzioni dominanti del secondo Novecento: forse Giampiero Neri – *alias* Giampietro Pontiggia – è innanzi tutto un poeta originale e in certo modo unico. E lo è per tutto il lungo arco della sua storia d'autore: non certo precoce («Ho cominciato a scrivere tardi, verso i miei trent'anni»)[37], se è vero che il primo libro, *L'aspetto occidentale del vestito*, lo pubblica ormai quasi cinquantenne da Guanda, nel '76. Neri però è un autore ancora pienamente attivo (e poeticamente vivo), se con uno degli ultimi libri in ordine di tempo, *Via provinciale*, ha festeggiato nel 2017 quei novant'anni che hanno assicurato un meritatissimo e tutt'altro che nominale ruolo di decano della nostra poesia a lui, nato nel fatidico 1927: fatidico perché è l'anno che dà nome alla straordinaria generazione di poeti (e non solo) spagnoli, che – centrale al secolo, col suo surrealismo allegorico e musicale insieme – comprendeva fra gli altri Lorca e Alberti, Guillén e Salinas, Dàmaso Alonso e Aleixandre, oltre naturalmente ad Antonio Machado.

[37] G. Neri, *La serie dei fatti*, Faloppio (CO), LietoColle, 2004, p. 28.

In realtà, l'unicità (e fino a un certo periodo quasi l'insularità) espressiva oltre che gnoseologica dell'opera di Neri non è stata affatto motivata da ragioni familiari né di provenienza geografica: suo fratello, minore di sette anni, era Giuseppe Pontiggia, uno dei protagonisti giovani dell'avanguardia più libera e sperimentale dei primi Sessanta e poi uno dei narratori, aforisti e saggisti più colti e polifonici della nostra scena letteraria fra i tardi Sessanta e il passaggio di secolo. Anche se i rapporti personali fra di loro non sono stati sempre fluidi e armoniosi, i due fratelli non hanno mai smesso di essere reciprocamente i primi giudici e interlocutori delle rispettive scritture letterarie.

A tale naturale centralità, domestica e definibile solo a posteriori attraverso il protagonismo di Giuseppe Pontiggia nella nostra scena letteraria, si deve aggiungere subito il dato geografico, in virtù del quale Neri, nato a Erba in provincia di Como, si è trasferito ancora ventenne a Milano, dove ha intrapreso il lavoro di bancario a causa delle improvvise ristrettezze economiche provocate dalla guerra, dopo essersi iscritto alla facoltà di Scienze naturali. Di là dall'estraneità insieme istintiva e ontologica di Neri a una formazione e a una funzione di letterato professionale, la Milano dell'immediato dopoguerra era un luogo poeticamente e artisticamente vivissimo, un «centro delle cose» nonché crogiuolo non solo delle sperimentazioni della Neoavanguardia, col Pagliarani della *Ragazza Carla* e il lavoro di Porta e di Balestrini; ma anche di quella «scuola milanese» che continua ad agire positivamente entro il nostro *milieu* poetico e all'interno della quale Neri è ancora oggi figura incisiva tanto nelle vesti dell'autore quanto in quelle del lettore e dell'interlocutore epistolare o telefonico, modello operativo di poeti e intellettuali di volta in volta più giovani, da Santagostini a Rivali[38]. È davvero impressionante, infatti, constatare la vitalità pienamente attuale del magistero di Neri presso le generazioni poetiche ultime o ultimissime, come risalta da un percorso anche molto veloce fra i blog letterari più autorevoli. Non per un caso, le sue prime

[38] Alessandro Rivali, un poeta e critico nato nel 1977, è oggi uno dei primi interlocutori letterari di Giampiero Neri, al quale ha dedicato un libro di conversazioni (ma non solo), *Giampiero Neri. Un maestro in ombra* (Milano, Jaca Book, 2013), nel quale si dimostra che Neri è uno dei poeti anche criticamente più consapevoli dello svolgimento e della consistenza del proprio lavoro poetico.

scritture, fra gli esordi nel '65 sulla rivista «Il Corpo» promossa da Giancarlo Majorino e il '76 del primo libro, avevano suscitato subito l'interesse critico e un'attenzione non di maniera da parte di Luciano Anceschi, Giovanni Raboni, Giovanni Giudici.

Il primo elemento davvero *ex lege* della sua formazione di poeta ben poco incline alle poetiche di gruppo riguarda la sua cultura letteraria, che certo non corrisponde a quella tradizionalmente, sistematicamente umanistica impartita da un Liceo Classico o da una Facoltà di Lettere, come invece accadde al fratello Pontiggia. Il padre Ugo era un bibliofilo, la madre amava e praticava il teatro e proveniva da una famiglia di artisti e così le letture del Giampiero giovane (un po' come quelle dell'Eugenio Montale giovane) sono piuttosto eterogenee e comunque non finalizzate a un *background* letterario sistematico o tantomeno professionale.

Nel processo formativo, di sicuro affiora in lui – grazie a un istinto versatile che sarà poi destinato a riprodursi lungo il corso della sua vita – un'attrazione per i libri e per gli autori che sanno orchestrare un rapporto diretto fra prosa e versificazione, quadro e scandaglio interiore orientato altrove rispetto all'epifania soggettiva di eredità simbolista. Perciò, nel gioco delle sue predilezioni, si stagliano scrittori quali Dante, Leopardi, Baudelaire cui però occorre aggiungere i maestri americani da Neri mai troppo esposti – eppure presenti nella sua ininterrotta endiadi di lettore/scrittore – come Ezra Pound, per il suo epos antilirico e antinovecentista, o come Eliot, per l'identificazione paradossale col suo lavoro di bancario, o come il poeta-filosofo-assicuratore Wallace Stevens.

Un'originale, e in quel giro d'anni pressoché solitaria, inclinazione al prosimetro e al poema in prosa porta Neri ad apprezzare e a interiorizzare opere come lo *Spleen de Paris* di Baudelaire, le *Illuminations* di Rimbaud (anche se poi, per quanto concerne il mondo francese, occorre rilevare – accanto a quella degli archetipi – la presenza più sotterranea ma non meno rilevante del Francis Ponge del *Partito preso delle cose*, 1942[39]) e i *Canti Orfici* di Campana, la cui rarissima *princeps*

[39] Cfr. l'ottimo contributo critico di G.M. Gallerani, *Giampiero Neri e la contaminazione della poesia*, in «Poeti e Poesia», n. 20, agosto 2010, pp. 163-177. Per quanto riguarda il rapporto Neri-Ponge, p. 168.

(Ravagli, 1914) gli sarebbe stata donata a sorpresa dal fratello Pontiggia. Ma accanto a questi non rivestono un'importanza per lui minore i *Ricordi di un entomologo* del naturalista francese Jean-Henri Fabre, compulsati nei loro dieci volumi ancora in età adolescente, e in seguito le opere e l'esperienza esistenziale di Beppe Fenoglio (per la capacità di trattare la Resistenza in modo affatto antiretorico oltre che per la singolare avventura umana) insieme con i grandi affreschi avventurosi di Melville, oppure – su tutt'altro piano – gli aforismi e le sentenze dell'antico saggio cinese Lao Tzu o del maestro buddhista tibetano Milarepa. Ma anche un libro protoesistenzialista come l'*Aut-Aut* (1843) di Kierkegaard è destinato a entrare presto nel frastagliato orizzonte culturale del poeta lombardo, col suo intreccio di vita estetica e vita etica.

D'altra parte, già il brano inaugurale dell'opera di Neri, vale a dire l'incipit dell'*Aspetto occidentale del vestito*, è pienamente indicativo del primo tempo della sua scrittura, raccolto per aggregazioni progressive nel notevolissimo, per compattezza e originalità, *Teatro naturale* del '98[40]. L'attacco è esplicitamente metapoetico, con la domanda non retorica su cosa ne sia stato «di quei piccoli segni neri, immagine e somiglianza di un impegno continuo», che coincidono col filo sottile della scrittura, crinale affacciato su una consapevolezza genetica di mortalità dell'essere vivente e di crudeltà propria di ogni consorzio sociale, con una sottigliezza, un'ironia, una precisione e insieme un'affabilità di dettato che fanno pensare a coevi maestri francesi del rapporto diretto – e aforisticamente indecidibile – fra la scrittura e la morte come Blanchot o Cioran, secondo il quale i grafemi «in una stretta compagnia dimorano, a forma di malinconici simboli, privi di vita».

Nulla, in questo Neri all'inizio, è tuttavia consequenziale o coerentemente narrativo, dal punto di vista delle armoniche di significato, e così i «piccoli segni neri» vengono sottoposti a un molteplice processo di metamorfosi, ora nella «linea immaginaria» di un orizzonte di «cattivo tempo» che si presenta «alle

[40] *Teatro naturale* (1998) e *Armi e mestieri* (2004), editi entrambi nello «Specchio» Mondadori, sono anche i due nuclei costitutivi dell'«Oscar poesia»: G. Neri, *Poesie 1960-2005*, autorevolmente introdotto da M. Cucchi, Milano, Mondadori, 2007.

porte»; ora nella forma di un insetto «rovesciato sul dorso», che «preme con impazienza davanti al tuo cortile», con una conclusione che coinvolge le formiche descritte dall'entomologo Fabre, qui chiamato in causa col nome di battesimo «Jean Henri», per affermare che quelle formiche «sono un capitolo chiuso». L'io spesso manca, dai gangli originari dell'opera *in fieri*, e se di tanto in tanto affiora (fra pronunce impersonali o terze persone) non risponde ad alcuna identità né fisionomia unitaria di ordine psicologico. Così, gli scatti della memoria non portano alla minima agnizione o epifania, ma assumono la forma di brevi immagini che si stagliano per un attimo sulla parete opaca di un'attività onirica in atto, nella quale tutti i possibili assi temporali si riuniscono in «sincronicità» nel presente assoluto e filiforme della scrittura: la Guerra, per esempio non è solo la Seconda guerra mondiale, vissuta in prima persona dal poeta, che è irrimediabilmente colpito dall'omicidio del padre poche settimane dopo l'8 settembre 1943, ma anche la Prima, rievocata per esempio nella bellissima *Val Rendena, Trentino*.

Nella poesia di Neri, in sostanza, il *teatro naturale* che ne è contesto e luogo di verifica (e che equivale a un mondo la cui unica possibile sostanza è scenica) pone automaticamente sullo stesso piano Storia[41] e Natura («Prima di tutto la storia insegna che la storia si ripete. La natura insegna allo stesso modo», secondo un appunto d'autore del 2003), Mito e Cronaca, Teatro e Mondo reale, biografia evenemenziale e biochimica delle passioni e dei caratteri: tanto che per questa acquisizione, oggi che tutto aspira a essere «biologico» anche in letteratura, Neri mostra di essere avanti di qualche decennio, rispetto al pensiero dominante degli anni Settanta, critico-teorico e spesso ideologico. Soprattutto, però, i referenti topici che si stagliano in primo piano nella sua opera coinvolgono il mondo animale («la presenza degli animali ha una funzione di somiglianza, di analogia con le nostre azioni»)[42] e il mondo botanico, per una radice nomenclatoria non meno maniacale che in Pascoli, ma privata di qualsivoglia aura (o

[41] Per il concetto di Storia nell'opera di Giampiero Neri, cfr. l'ottimo C. Mauro, *La violenza della storia. Sulla poesia di Giampiero Neri*, in *Liberi di dire*, Avellino, Sinestesie, 2013, vol. I, pp. 61-106.

[42] G. Neri, *La serie dei fatti*, cit., p. 29.

senso secondo) di matrice simbolista. La realtà animale, nello specifico, non si dà «come proiezione o segno di quella umana», né tantomeno come «suo emblema araldico o intenerito riflesso lirico», bensì come «realtà parallela e autonoma la cui instanza senza parola turba l'ordine consueto»[43]. E se esiste un riferimento storico a una simile modalità, occorre cercarlo in quel capolavoro nascosto, fatto di prose né narrative né esplicitamente autobiografiche, bensì metafisiche *tout court*, che è *Bestie* (1914) di Federigo Tozzi.

Certo, in Neri, non c'è alcuna possibilità di sviluppo coerente, perché la realtà può venir percepita solo al di fuori di ogni dialettica, entro un sistema in cui l'unica dinamica appartiene a un principio inesausto di metamorfosi e di agone in campo aperto: e la sua poesia, nell'evoluzione che porta al confine secolare di *Teatro naturale*, costruisce uno spazio «conchiuso», così «come circolare e necessario è il cammino e l'incontro della vita con il male, con la ripetitiva, ossessiva violenza della storia e della natura»[44]. Infatti, per quanto concerne la dimensione etica, Bene e Male sono sempre, ciclicamente compresenti (Lucia e don Rodrigo non si elidono reciprocamente, ma convivono, sulla pagina di Neri), finendo per fronteggiarsi e superarsi senza sosta, in totale sincronia: e anche la natura, gli animali, nella sua poesia, «agiscono in funzione del mimetismo, quel particolare camuffamento che serve a nascondere, a depistare», con un comportamento molto simile a quello di noi esseri umani, che «amiamo sembrare quello che non siamo, a seconda delle circostanze»[45]. Non c'è divenire, nella realtà da lui ritratta, ma una dimensione duale corrispondente a un sostrato gnostico (e comunque radicalmente antihegeliano), che accentua ancora di più il rapporto più o meno implicito con Montale[46] e che fa sì che Neri stesso possa – in un'intervista

[43] E. Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 243-247. Qui p. 245.

[44] D. Marcheschi, *Per Giampiero Neri*, in «Gli immediati dintorni», n. 6, primavera 1996, pp. 104-105. Qui p. 104. Qualche anno dopo, Daniela Marcheschi avrebbe dedicato alla figura poetica di Giampiero Neri una delle monografie più criticamente fondate, *La natura e la storia. Quattro scritti per Giampiero Neri*, Firenze, Le Lettere, 2002.

[45] G. Neri, *La serie dei fatti*, cit., p. 28.

[46] Sul rapporto tutt'altro che lineare con Montale, cfr. G. Neri, *Il professor Fumagalli e altre figure*, Milano, Mondadori, 2012, p. 88.

degli ultimi tempi – riconoscersi come un creazionista pronto tuttavia ad ammettere che le singole specie vivono un processo evolutivo di tipo darwiniano.

In definitiva, i paesaggi di Neri fondono insieme meraviglia e crudeltà, con un'intonazione sempre ironica ma anche affabile, asseverativa e tuttavia pronta ad abbandonarsi a uno *stupor* primigenio, consapevole della crudeltà che appartiene alla natura però mai fintamente bonaria o rassegnata a priori: orientata semmai alla conquista di una semplicità che – per ogni poeta del secondo Novecento che si rispetti – è il più arduo dei traguardi: una semplicità intessuta di gusto per l'enigma e animata – almeno fino ad *Armi e mestieri* – da una reticenza che si manifesta prima di tutto come strategia retorica e poi come costante antropologica.

Così, tali paesaggi tendono a stagliarsi nitidi, familiari, partecipati e inquadrati in un'aura di moralità assieme storica e leggendaria (com'è proprio della radice lombarda del loro autore), eppure punteggiati sempre di relitti, residui, oggetti estranei, atti incompiuti. L'eccezionale capacità figurale manifestata da Neri muove infatti da un principio cooperante di condensazione e slittamento, metafora ma soprattutto metonimia operanti al meglio delle loro potenzialità di transfert. Un nucleo – poeticamente ben prima che esistenzialmente – vivo di terribile realtà storica e del trauma da cui tutto consegue sta sospeso sul macrotesto di *Teatro naturale*, il cui medium è una lingua priva di inutili involuzioni sintattiche e mai sollecitata a farsi specchio funzionale o denotativo del mondo rappresentato, perché segue piuttosto leggi sue, compresa l'alternanza di prosa e poesia, in nessun caso adibite l'una al servizio dell'altra[47]. Il paradosso di fondo è impiegato a sua volta per fini conoscitivi, tutt'altro che meramente umoristici (in accezione pirandelliana), entro un contesto di racconti la cui continuità è frammentaria o intermittente, la tessitura onirica, l'immagine spesso sospesa, la pronuncia ora enigmatica ora perplessa ora per l'appunto reticente, ma pur sempre affabilmente inclusiva.

[47] Sulla tessitura tematica e formale di *Teatro naturale*, cfr. S. Aman (a cura di), *Memoria, mimetismo e informazione in Teatro naturale di Giampiero Neri*, Milano, Otto/Novecento, 1999.

Alla luce di una prospettiva simile, non deve sorprendere che, entro questa prima fase dell'opera di Neri, due allegorie evidenti (e fra loro decisamente contrastive) del soggetto parlante assumano le sembianze del dottor Livingstone, l'esploratore missionario d'età vittoriana; e di Corso Donati, l'avventuriero fiorentino d'epoca medievale che capeggiò – in conflitto con Dante – la fazione dei Guelfi Neri, così come lo rappresenta la *Cronica* di Dino Compagni, e che è atteso all'Inferno attraverso la profezia espressa, benché egli non venga chiamato per nome, dal fratello Forese nel XXIV canto del *Purgatorio* dantesco. L'incipit che chiama in causa Corso Donati è folgorante, anche per l'ambiguità costitutiva della situazione tutta contemporanea che lo coinvolge, al punto che il nome di battesimo può essere confuso con l'indicazione di un toponimo: «Corso Donati, il metrò / scava diverse gallerie ai giardini / radici che non dissero inutilmente / le ossa di qualche romano in provincia / e una valigia di fibra…». Visto poi che Corso Donati è un personaggio presente anche in altri testi significativi (e versificati) del *Teatro naturale*, è del tutto plausibile che la sua figura d'inesausto antagonista, anacronistico e antistorico leader della fazione Nera, abbia contribuito alla scelta dello pseudonimo da parte del poeta Giampiero, di là dall'evocazione di un lutto da incidere nel proprio stesso nome, magari in opposizione alla tutt'altro che innocente (nell'eliminazione del padre) parte Rossa.

La mancata congruità dei singoli episodi e delle singole sezioni in rapporto all'insieme e la rapidità dei cambiamenti di scena e di situazione non si compiacciono di un'oscurità cifrata e tantomeno oracolare: anzi, la parola di Neri brilla per la sua esemplare esattezza scientifica, sommando a questa dote – con esito di rara efficacia, nell'insieme del nostro panorama culturale – quella di un'impeccabile scioltezza dell'intonazione (la *Innere Sprachform* dei linguisti), grazie anche alla sintassi nitida ed essenziale (nelle parti in prosa non meno che in quelle versificate): una sintassi che tuttavia rimanda ironicamente – secondo l'empatico referto di Daniela Marcheschi – a un processo di «dislocazione delle varie unità di senso all'interno di più testi; quasi che il poeta fosse intento a un'opera paziente di ritaglio e di montaggio cinematografico»[48]. E, certo, tali meccanismi vengono di per sé

[48] D. Marcheschi, *Per Giampiero Neri*, cit., p. 105.

motivati a partire da un «motore primo» dell'elocuzione che si colloca fra mistero ed enigma.

Teatro naturale, con le sue stratificazioni ideative e compositive che s'inscrivono in un arco di tempo lungo in pratica venticinque anni, sigilla la fase più sperimentale della scrittura di Neri, quella che in forma allusiva e disseminata espone il male e la violenza come fattori interdipendenti del Libro che connette insieme Natura e narrazione storica. Al libro successivo, *Armi e mestieri*, pubblicato ancora nello «Specchio» Mondadori nel 2004, spetta di rappresentare un tempo ulteriore, tutt'altro che rivoluzionario per modi, temi e intonazione profonda, ma certo più esplicito nell'evocare il primigenio Trauma autobiografico del sacrificio del padre Ugo, sull'altare di quella che per Neri è senza tema di smentita una guerra civile, nel novembre del '43. Sul piano formale – inoltre – versificazione e prosa si separano come in una scissione chimica. Se infatti il libro mondadoriano è integralmente versificato, il Neri prosatore viene concentrato nei quindici capitoli dell'unico libro davvero saggistico (benché secondo modalità tutt'altro che accademiche) e autoriflessivo da lui prodotto, *La serie dei fatti*, cui s'è già attinto in questa sede, curato impeccabilmente da Victoria Surliuga[49] in quello stesso 2004.

Nello specifico di *Armi e mestieri*, la pronuncia è sempre più affilata e l'obiettivo della semplicità (sintattica non meno che retorica) perseguito con impegno ancora rinnovato, in armonia con il precetto trasmesso a un giardiniere: «fai di meno, se vuoi avere di più». Tale perspicuità del dettato e la serenità tutta apparente, di secondo grado, tesa a soffocare una sorta di urlo primordiale, che risuona in questi componimenti brevi o brevissimi sono debitrici anche verso una metrica di norma monostrofica, entro la quale l'endecasillabo non gioca affatto il ruolo di dominante, a fronte piuttosto del prevalere di versi più brevi, compresi in maggioranza fra senario, settenario, ottonario (con qualche incursione fino al novenario), secondo un paradigma che Giovanni Giudici aveva introdotto con la magistrale traduzione dell'*Eugenio Onieghin* di Puškin (ultima edizione Garzanti, 1999).

[49] Nell'anno successivo ai due libri di Neri, la Surliuga ha prodotto anche un importante contributo monografico, corredato da sei conversazioni intrecciate con il poeta, fra il giugno e l'agosto del 2002, per cui cfr. V. Surliuga, *Uno sguardo sulla realtà. La poesia di Giampiero Neri*, Novi Ligure (AL), Joker, 2005.

A proposito della struttura ideale e tematica di *Armi e mestieri*, la Surliuga ha pienamente ragione quando pone l'accento sull'affiorare – nel vivo di questo processo di progressiva messa a nudo dell'autobiografia, che però non è mai troppo individuale, mirando sempre a una dimensione sociale collettiva – del fondamento gnoseologico non meno che politico di due pensatori che appartengono da sempre alla cultura di Neri, il Thomas Hobbes del *Leviatano* (1651) e Carl Schmitt, il pensatore controverso per una sua collusione teorica col nazismo (cui assicurò un fondamento giuridico), ma centrale del Novecento. E al proposito la Surliuga è attenta a chiamare in causa lo Schmitt lettore di Hobbes, collegandolo al tema primario del nuovo libro poetico di Neri, la «guerra civile», e richiamando alla nostra attenzione l'«immutabile natura dell'uomo che non cesserà mai di inventare sempre nuove armi e di creare in tal modo – proprio attraverso la sua tendenza alla sicurezza – nuovi pericoli»[50].

È Neri stesso, tuttavia, a metterci in guardia dai rischi di semplificazione e di manicheismo connessi a una lettura fondata sulla politica, poiché a suo dire – sulla falsariga di quel professor Fumagalli cui avrebbe intitolato un libro nel 2012 – «la politica non aspira al tutto, aspira a sottolineare una parte di verità». Inoltre, Neri non è un poeta dell'astrazione, ma della figura: e allora, se si cerca una *mise en abyme* della fase di ricerca e d'invenzione che trova il suo culmine in *Armi e mestieri*, la si deve per forza riconoscere nell'ultima poesia di *Sequenza*, in cui affiora come un vero e proprio *revenant* il cronotopo della casa-teatro, secondo una visione postuma, al di fuori dei «fatti» della storia e al di fuori anche di ogni passibile parvenza di un teatro naturale ancora abitato dal genere umano: «Quella casa isolata / quasi nel centro del paese / era passata indenne/ dalla guerra e dopoguerra / come la salamandra nel fuoco, / adesso sembrava un corpo estraneo / venuto da chissà dove».

Entro un contesto simile, ha precisato con molta proprietà un critico ancora giovane come Francesco Marotta, la parola «non ha altra funzione che *indicare* e, indicando, *restituire*: perché tra l'uomo e ciò che guarda e ascolta è caduto definitivamente ogni

[50] *Ibidem*, pp. 48-52. Qui p. 50.

velo di finzione»[51]. E così trovano il loro compimento nel tragico l'ironia socratica di Neri e il suo gusto decostruttivo, che agli insiemi valoriali sostituisce sempre l'esattezza improvvisa e inattesa di dettagli all'apparenza superflui ma sempre tremendamente oggettivi benché incapaci di sedimentarsi in un senso compiuto, senza il minimo traslato lirico o l'automatico compimento nella sfera conclusa della soggettività di sé consapevole o nel narcisismo prettamente lirico del sentimento esposto.

Il quindicennio che viene dopo *Armi e mestieri* consegna altri quattro testi di qualità alta alla storia compositiva di Giampiero Neri. Il primo, *Paesaggi inospiti* («Specchio» Mondadori, 2009), è l'unico della serie tutto in versi e anche per questa scansione formale si pone in rapporto diretto col libro di cinque anni prima, attraverso una radicalizzazione del trauma autobiografico causato dalla «guerra civile» del 1943-45 e un ampliamento sistematico del bestiario che è *Leitmotiv* originario della scrittura di Neri. Ma una volta di più, nel costitutivo e «molecolare moltiplicarsi di dati a stento riconoscibili, l'autore non interviene stabilendo nessi, colmando vuoti o imponendo una logica posteriore a quanto è avvenuto», tanto che animali, «figure, particolari e oggetti sono mantenuti nel loro stato fluido»[52].

Nel caso specifico di *Paesaggi inospiti*, Neri accentua infatti il nitore delle immagini e la scansione piana dell'intonazione e del quadro esterno, geografico, di paesaggio, con l'aggiunta – rispetto alle opere precedenti – di un'intensificazione nomenclatoria, evidente nell'uso piuttosto frequente di toponimi e di nomi propri, con tutto ciò che l'introduzione del nome proprio comporta in poesia (e ancor più in una poesia sempre più esplicitamente «lombarda»)[53]. Il problema è che quando tale quadro viene animato da una parvenza di storia non si limita a introdurre un intreccio fra l'elemento umano, quello naturale e quello zoologico (vale a dire fra storia, memoria, biologia,

[51] F. Marotta, *L'immaginario occhio di Dio – Giampiero Neri*, nel blog «La dimora del tempo sospeso», 25 settembre 2007, poi linkato in Id., *Giampiero Neri – Lavarello è il nome lombardo di un pesce*, nel blog di poesia «Imperfetta Ellisse», 3 dicembre 2013.

[52] E. Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, cit., p. 244.

[53] Cfr. A. Chalanset e C. Danziger (a cura di), *Nom, prénom. La règle et le jeu*, Paris, Autrement, 1994.

logosfera e biosfera, ontogenesi e filogenesi), ma svela in modo quasi spietato la propria sostanza tragica. E le presenze umane, proprio perché quotidiane e solo in apparenza familiari (il titolo stesso del libro rimanda alla categoria freudiana dell'*Unheimlich*, del venir meno della familiarità entro la radice stessa del domestico, con effetto percussivo, ansiogeno di straniamento), si manifestano come i più autentici elementi perturbanti, pronti a manifestare la propria inanità irrigidita, quando non la propria naturale crudeltà, a miglior titolo se le apparenze aneddotiche rimandano a inermità e docilità in qualche modo necessarie e obbligate. La pronuncia di Neri può rimanere sì enigmatica, ma tutt'altro che impassibile, nel nome di uno struggimento e di un coinvolgimento (anche della coscienza del lettore) fin che si vuole trattenuto eppure mai prima tanto esplicito: «In quel periodo difficile degli anni / della guerra civile / aveva preso parte / e subìto la prigione a Como, / occorreva stare da una parte / o dall'altra, diceva / "o di qui, o di là" / che solo lui rendeva credibile».

Paesaggi inospiti disegna una svolta senza ritorno, nella scrittura di Giampiero Neri. Per quanto egli rimanga fedele al suo rifiuto del romanzo, gli ultimi tre libri pubblicati lo riportano ai primi tre (*L'aspetto occidentale del vestito*, *Liceo* e *Dallo stesso luogo*), per l'opzione definitiva a favore della prosa, al punto che il poeta stesso ha affermato di non voler più scrivere poesia (in versi), dopo il libro del 2009, avvertendo in cuor suo di avervi in qualche modo oltrepassato un confine molto prima gnoseologico ed esperienziale che espressivo. Certo, nei tre libri ultimi si accentua la dimensione oggettiva in chiave autobiografica, in virtù dell'irrompere di un'onomastica ormai pressoché inarrestabile, insieme con l'infittirsi degli scatti di memoria volontaria e involontaria, che – come d'abitudine nella scrittura di Neri – non si ricompongono mai in un insieme autobiografico narrabile come unità incontrovertibile e definita una volta per tutte.

Questi libri che per ora suggellano un'opera poetica come poche coesa e originale sono nell'ordine *Il professor Fumagalli e altre figure* (2012); *Persone* (2015), col corredo di una serie di disegni – davvero empatici rispetto ai testi – di Massimo Dagnino; e l'esordio garzantiano di *Via provinciale* (2017). Ognuno dei tre libri è imperniato attorno a una dominante: nel primo essa coincide con la figura di un professore delle medie, Luigi

«Gino» Fumagalli, che è stato il vero mentore del poeta con le sue lezioni molto *ex lege* (di sensibilità e di vita ben prima che di letteratura) tenute spesso al bar della stazione di Inverigo. «Fumagalli era un uomo singolare. Le sue lezioni riservavano sempre qualche sorpresa, come le sue conversazioni, inclini al paradosso»: e – alla luce di quanto si è affermato fin qua – non è difficile promuovere una battuta simile al rango di una dichiarazione di antropologia poetica tutt'altro che futile.

Persone è invece una sorta di vademecum che intreccia personaggi letterari, figure storiche e amicizie più o meno poetiche nel teatro interiore del soggetto che parla, cui si somma un esercizio di memoria, prima mai tanto minuzioso, quasi ossessivo, anche se il peritissimo intarsio della scrittura declina ogni percezione, ogni aneddoto, ogni «stato delle cose» al tempo presente, senza il minimo compiacimento nostalgico: «Dal fondo della memoria emergono le immagini di animali, ricordi e leggende ascoltate nell'infanzia».

Via provinciale pone soprattutto in evidenza il cronotopo della strada (con la sua naturale molteplicità di scorci paesaggistici e una non meno naturale polifonia di voci e di presenze, che riuniscono con rinnovata vertigine piani temporali differenti) e Neri vi accentua la sua attitudine alla precisione inimitabile delle pitture fiamminghe, con un'avvertenza iniziale che suona impressionante, per la carica paradossale che contiene, nell'intento di non consentire mai alcuna chiusura consequenziale del discorso o del quadro esistenziale ed esperienziale del soggetto che parla: «Che la seconda parte della vita sia occupata a contraddire la prima è di comune esperienza, per quanto spiacevole. Si salva poco di quello che avevamo pensato, forse niente».

Ma il trittico si accresce ora di un'altra unità, sorprendente e coesa come poche, nonché sigillo davvero perfetto della capitale autoantologia di *Poesie 1954-2017*. In clausola compare infatti per la prima volta il libro nuovo di Giampiero Neri: *Piano d'erba*, col suo titolo ampiamente polisemico, la dedica alla figura centrale del «padre» sacrificato durante la guerra civile e un andamento superficialmente aneddotico, suddiviso in brevi capitoli solo di tanto in tanto legati dall'affiorare ripetuto di qualche personaggio che si giustappone all'io narrante, durante il tempo della sua adolescenza bellica e poi lungo lo svolgimento della sua vita di lettore, poeta e bancario. A trascinare però

ogni capitoletto dalla dimensione della moralità leggendaria fino a un taglio decisamente conoscitivo sono i motti di specie emblematica che concludono il quadro narrativo vero e proprio e che sbalzano il lettore in una dimensione tutta metafisica, grazie anche a una struttura che non è più solo quella della prosa/prosa, bensì piuttosto quella del versetto biblico nella trasposizione occidentale introdotta a suo tempo da Whitman. Ed è questa l'ennesima nuova frontiera stilistica che Giampiero Neri ci dona, accomunando le memorie civili della prima parte, quelle più letterarie della seconda (ove spicca un interesse sempre più intenso rivolto a Manzoni) e l'epitome tematica e situazionale della terza (nella quale traspare più nitidamente la figura del fratello), nella forma di uno slittamento una volta di più solo in apparenza impercettibile, ma infine sostanziale.

Coerenza nella discontinuità, ripetizione nella differenza: il più antiromanzesco e al contempo il meno lirico dei nostri poeti ha composto nei suoi sessant'anni di scrittura un'opera poetica tesa, compatta, unitaria come poche. La pratica inesausta del principio di contraddizione, la formazione poco coerentemente letteraria (ma molto umana), la quiete implacabilmente anticonformista, il gusto di porsi contro il corso principale e quasi tutte le idee dominanti dell'epoca in cui ha consolidato il proprio rapporto con la scrittura hanno fatto di Giampiero Neri, idealmente non meno che linguisticamente, gnoseologicamente non meno che storicamente, uno dei maestri ineguagliati della nostra poesia contemporanea.

4. *Verso un teatro della mente: la poesia di Roberto Pazzi*

Sinceramente, un po' mi spiace di dover introdurre il saggio dedicato a uno dei poeti meno astrusi, oscuri e cervellotici del nostro secondo Novecento (e dopo), facendo ricorso a un concetto di non immediata identificazione come quello di *sincronicità*. Eppure, se potessi racchiudere in un'unica parola la bella, ampia, luminosa (e lunga ormai più di mezzo secolo) storia poetica di Roberto Pazzi, mi troverei quasi costretto ad elevare a perno del mio discorso proprio questo principio, elaborato da Carl Gustav Jung nella sua forma definitiva verso la metà del secolo scorso. Con *sincronicità*

l'eminente allievo/rivale/*alter ego* di Freud s'impegnava a definire quell'insieme di nessi acausali che permette di scoprire o – nel caso di Pazzi – di creare un legame tra due eventi o pensieri o visioni del mondo che accadono in contemporanea e che poi – coesistendo – si sovrappongono per marciare all'unisono come due orologi sincronizzati sulla stessa ora, senza però dipendere dalle medesime cause.

Tale premessa si materializza nella domanda capitale espressa da Pazzi stesso in una poesia della sua fase matura: «Com'è che la mia mente si accomoda / così bene nella tua distanza?». Nella sua opera, la sincronicità coinvolge e provoca una sistematica interdipendenza di tempo storico e di tempo soggettivo, oscillando fra i poli di una *langue* entro la quale interagiscono pensiero cosmico/cosmologico, mito, cesure storiche; e della *parole* di un'esperienza evenemenziale e individuale. Tutta declinata in prima persona, infatti, la scrittura di Pazzi rifugge e in certo modo si distacca dal primo pericolo sotteso a ogni soggettività espansa, quello del narcisismo. In lui, l'Ego poetante vive parimenti suddiviso fra una mente pensante, senziente e scrivente (strutturata un po' come un teatro paragonabile a quello della memoria, tratteggiato a suo tempo da Frances A. Yates); e di un corpo/inconscio vibrante, desiderante, sognante e non di rado intriso di umore melanconico: proprietà attiva della sua poesia è che una simile endiadi e soprattutto la duplicità di un simile punto di vista non danno luogo mai a facili ipostasi del sé. Sono anzi la voce, il timbro, la loro risonanza dentro le partiture scritte a garantire il flash unificatore fra mente e corpo.

Naturalmente, non è necessario ribadire qui che al contrario, in molta altra parte della poesia italiana contemporanea (spesso insospettabile, perché un vero Narciso vi è magari occultato e abilmente travestito), tale patologia finisce per estendersi attraverso i suoi corollari endemici del solipsismo e del voyeurismo. Pazzi, però, è stato sempre poeta tutt'altro che *up-to-date*, non ha mai nascosto il suo rispetto per Benedetto Croce e ha saputo tenersi equidistante dalle correnti dominanti della nostra tradizione novecentesca, sistematicamente eliminandole dal suo orizzonte di scrittura: ermetismo, neorealismo, neoavanguardia, postmodernità. Forse proprio in ragione di tale inclinazione istintiva non meno che culturale egli ha saputo suscitare l'at-

tenzione critica di osservatori e lettori tutt'altro che casuali o «schierati», quali Barberi Squarotti, Sereni, Spagnoletti, Spaziani, Siciliano, Marabini, Marty, oltre al Raboni che appose il suo viatico critico al romanzo d'esordio, *Cercando l'Imperatore*, nell'ormai lontano 1985.

Entro il *corpus* poetico di Pazzi, proprio perché esposto con tanta voluttà ma anche con altrettanta onestà (nell'accezione del Saba amato e studiato dall'autore), il soggetto in prima persona singolare finisce per definirsi piuttosto come un'antenna ricetrasmittente particolarmente sensibile e promossa a una funzione conoscitiva. Egli, per esempio, si è prima impegnato a sfidare a colpi di ironia e di autoironia e poi ha scavalcato a piè pari il mito di Narciso attraverso un uso peritissimo e discreto del topos dello specchio: «Lo specchio concavo di mia sorella / ha due facce. La più grande, / spiccata dal corpo nerissimo / rimasto qui fra le cose, / appare solo quando mia sorella, / malata, vuole guardarsi». Transfert, romanzo familiare, malattia, specchio a due facce… Certo, non può darsi un narcisismo che obblighi a specchiarsi due persone insieme, soprattutto se fratello e sorella: il mito che unisce Ovidio a Freud viene subito infranto. E questo è tanto più vero, se si pensa che l'Altro/Altra è una presenza costante, strutturale, nella poesia di Pazzi: ed è qualcuno in carne e ossa, il Pubblico/Lettore incardinato nel motore primo della sua scrittura. Per esempio, nel distico interrogativo assunto prima a paradigma, con «tua distanza» s'intende innanzi tutto il coinvolgimento diretto, concreto, auspicato (e costantemente reso esplicito) della coscienza di chi legge. Si pensi all'*Ombra*, a proposito di un Lettore come vero Altro, rispetto al soggetto: «Lettore, mi hai chiesto / di portarti con me, / ma dove vado io non puoi venire, /non c'è nessuno, sai, / nella mia pelle. / Vedi che non do ombra, / per quale specchio passeremmo / in due?».

Non per un caso, all'interno del dipanarsi in lunga durata della poesia di Pazzi, quasi senza soluzione di continuità, il «tu» è un pronome non meno plurale dell'Io, poiché circoscrive una sfera entro cui la Madre annette di volta in volta i «lei» o i «lui» che sono sembianti e personaggi dell'atto poetico stesso, nonché proiezioni costanti di un inesausto desiderio, erotico e pulsionale, drammaturgico e amicale, sacro e profano. Il «tu», così (dal momento che il lirismo naturale di Pazzi non cela

mai la propria radice petrarchesca), viene spesso chiamato a identificarsi con quegli sconosciuti compagni d'avventura di ogni testo letterario a struttura dialogica e non monologica, che sono per l'appunto i lettori e le lettrici. Non in funzione meramente retorica, infatti, a questi veri e propri spettatori del grande teatro sensoriale e sensitivo che coincide col *corpus* poetico proposto qui si richiede non tanto l'ammirazione, quanto piuttosto la cooperazione e la risposta. Allo stesso modo, in maggioranza, i finali dei singoli testi dell'autore ferrarese non sono mai apodittici o sentenziosi, bensì aperti, sfumati, mossi verso uno sviluppo narrativo ben più che virtuale, nonché protesi a un compimento interrogativo – fondato su autentiche interrogazioni umane, a risposta tutt'altro che predeterminata – oppure declinato al futuro: «Perciò interrogo le mie mani, il mio odore, / le macchie delle mie unghie, / le tracce delle mie impronte: un giorno, se ricorderò, parleranno».

Buona parte della critica insiste, con ragione, sulla predilezione di Pazzi per il tempo, richiamando a suo archetipo il modello altissimo di Proust. Ed è una premessa certamente vera, perché l'Ego che domina la sua scrittura è un soggetto fortemente temporale, incardinato in un tempo mai lineare, bensì sempre circolare; e difficilmente fenomenico ma piuttosto interiore: un Tempo che talvolta viene addirittura personificato e che non si cura (in certi casi, non sempre) di mostrare il proprio lato anacronistico. Del resto, il tempo del soggetto che parla nella poesia di Pazzi non è mai idealizzato, tuttavia, né idealizzabile in quanto tale, quindi ben pochi sono i rimpianti e le nostalgie che vi affiorano, se non quelli che rimandano a una persistente malinconia della carne. Al tempo lungo e grande entro il quale nascono i racconti della Storia e del Mito (talvolta anche in accezione esplicitamente religiosa) corrisponde il compimento pieno della libertà immaginativa e del viaggio come approdo a un Eden tutto fantastico, onirico e plurisensoriale, nei termini di un'epifania declinata al tempo presente: un presente assoluto, che coincide col presente assoluto del testo nel suo darsi istantaneo. Al tempo breve e puntiforme dell'esistenza quotidiana pertengono dunque gli scacchi derivati dall'assenza subitanea dell'oggetto amato (o del soggetto amante) e la sensazione di un immediato vuoto che coincide di norma con le fasi liminari del giorno e della

luce: «Questo va e vieni dagli inferi, / della luce rinnova la fame, / nutre la carne e la rialza, / la separa dall'ombra / che s'era giaciuta con lei / quasi una forma sola».

Così, l'io che parla e che agisce entro questo calibratissimo sistema poetico s'innamora piuttosto dell'attimo che fuggendo si dilata nel meccanismo prosodico (decisamente versoliberista) della stanza poetica, prima che il testo e l'esperienza umana di chi lo parla vedano d'improvviso esaurirsi l'epifania che a un tempo ne costituisce acme e compimento, con lo struggimento e l'angoscia del vuoto che ne derivano. Ma l'io lirico di Pazzi è anche un soggetto davvero aperto a una gamma amplissima di percezioni sensoriali, insieme materiali e spirituali, oltre che perennemente alla ricerca della grana giusta della voce per esprimere le diverse situazioni nelle quali si trova coinvolto. Ecco, la voce: poche storie poetiche come quella di Pazzi recano in sé stesse inciso il crisma di una voce in atto o in scena e pochissime sono votate a un'oralità di specie drammaturgica, fra dialogo e monologo, come quella innescata da Pazzi nei suoi testi meglio compiuti. Per emanazione diretta, perciò, i meccanismi di *Erlebnis* e di memoria rimandano nel poeta a una costante esperienza di affioramento involontario dei fatti, degli oggetti, degli aneddoti, aprendo lo squarcio a un'area inconscia molto attrattiva, viva, problematica. In tale chiave, accanto alle proustiane meccaniche del cuore e del ricordo, risuonano per Pazzi altrettanto pertinenti le riflessioni risalenti all'altra *fin de siècle* e tratteggiate da Bergson, a proposito della coscienza estetica e della sua capacità di estendere l'attimo in durata e in unità di specie ritmica.

Vero è anche, però, che non meno importante del tempo è per Pazzi lo spazio: e nondimeno può soccorrere di nuovo quel principio di sincronicità dal quale si sono prese le mosse, perché anche spazi molto lontani fra loro si sovrappongono e si susseguono entro la sua scrittura, in un'oscillazione costante di geologia e geografia, evocazione fantasmatica e diario di viaggio, transfert onirico e spunto cronachistico. Sotto questo aspetto, allora, dal momento che in Pazzi esperienza vissuta e immaginazione felicemente si contaminano e si fecondano (come già in Leopardi), a divenire dominante – e a venire direttamente esposta – è una funzione Ariosto, che riporta al fulcro spaziale in cui si riconosce un'ulteriore, irrinunciabile,

quinta di teatro: e cioè Ferrara, autentico cronotopo della storia esistenziale e creativa del poeta. Ma la sua è forse una Ferrara da ascrivere prima all'esperienza del «marchesino pittore» Filippo De Pisis (notevolissimo anche come prosatore/poeta) che a quella del padre putativo di ogni scrittore ferrarese del secondo Novecento, Giorgio Bassani.

Di Bassani, infatti, più che i temi o gli stili Pazzi condivide l'equilibrio mirabile, ottenuto con un gioco prezioso e del tutto consapevole di contrappesi ispirativi e compositivi, fra scrittura narrativa e scrittura poetica. In entrambi, la spinta istintiva alla poesia è probabilmente un *primum* di scrittura, ma in nessuno dei due il lirismo si presenta mai allo stato puro, motivato da un'adesione più o meno inconscia all'ermetismo: piuttosto si riconosce in un paesaggio (mai fisso, ma in sintonia con l'occasione esistenziale che lo offre al pensiero poetante) e gradisce distendersi in una durata, secondo lo sviluppo di una linea Gozzano/Saba assai produttiva per il nostro secondo Novecento.

Se si passa per un attimo al piano della storia letteraria, Pazzi è uno dei pochissimi della sua generazione di nato nell'immediato secondo dopoguerra a poter essere riconosciuto erede diretto di molti scrittori delle generazioni precedenti, che hanno praticato con qualità, impegno e credibilità pressoché equivalenti scrittura in versi e scrittura narrativa. Oltre al caso eminente di Bassani, si possono citare fra gli altri quelli non meno alti di Pasolini e Bevilacqua (nel loro caso, con l'aggiunta dell'impegno come registi cinematografici), di Delfini e D'Arrigo, di Ottieri e Testori, di Bufalino e Volponi, di Maraini e Morante. Con il suo romanzo d'esordio *Cercando l'imperatore*, del 1985, Pazzi è stato fra gli iniziatori di una stagione tutta nuova della narrativa italiana, che sarebbe limitativo riassumere sotto l'etichetta di narrativa postmoderna: una rivoluzione consapevole che ha annoverato insieme con lui autori di notevole forza e prospettiva quali per esempio Celati, Tabucchi, Cavazzoni, Tondelli, Busi, Del Giudice, Palandri, Tassinari. Ebbene, nessuno di loro ha praticato se non molto occasionalmente la scrittura in versi. Tuttavia, nonostante che la fama pubblica, le traduzioni in tutte o quasi le lingue del mondo, l'importanza delle vendite e dei conseguenti contratti editoriali, oltre all'affermazione nei premi letterari più importanti, abbiano imposto differenze

considerevoli fra i riconoscimenti al narratore e la sua scrittura in versi, Pazzi ha continuato tutta la vita a comporre poesia, come se la poesia fosse una sorta di grande semenzaio (o di irrinunciabile presupposto ideativo) dell'impegno nel romanzo. Ed è poi vero che il fenomeno di una scarsa compresenza di autori bravi tanto nel campo della poesia quanto in quello della narrativa sussiste anche oggi, con poche e motivate eccezioni, da Albinati a Scarpa, da Nove alla Pugno, da Mari a Villalta.

Nel Pazzi romanziere, d'altra parte, il quadro di realtà è stato sempre screziato, quando non del tutto frantumato, da una grande libertà immaginativa e – per l'appunto – da un fondamento esteso di sincronicità, dalla strage della famiglia dello zar nel romanzo d'esordio, alla Ferrara tutta onirica e sospesa nello spazio della *Città volante*; dalla cronaca in diretta fin troppo verosimile di *Conclave*, fino all'umanissimo viaggio di un Napoleone alla fine, che anima l'ultimo, notevole *Verso Sant'Elena*. La scrittura di Pazzi, infatti, è stata sempre ontologicamente predisposta ad abbattere ogni barriera fra mito e storia, reinvenzione d'autore e autenticità documentaria, dimensione oggettivo-oggettuale e transfert onirico: una prospettiva che favorisce di per sé l'osmosi fra i due domini della poesia e del romanzo.

Certo, nel suo caso, l'inclinazione poetica precede cronologicamente quella narrativa, in virtù anche dell'incontro adolescente (fra spiaggia e casa di Bocca di Magra) con un mentore d'eccezione come Vittorio Sereni. A documentare questa conoscenza fortunata, che è la vera *occasione* esistenziale da cui il giovane nato a poche centinaia di metri da lì, ad Ameglia, ma già radicato a Ferrara, viene trasportato direttamente tra le braccia per lui accoglienti dell'invenzione poetica, è oggi l'epistolario che i due si sono scambiati fra il '65 e l'82[54]. Naturalmente, Sereni intuisce subito il talento del suo giovane interlocutore, ma non gli fa promesse inutili e in qualche modo lo costringe a un percorso formativo decisamente duro e proprio per questo utilissimo al poeta *in fieri*: tanto è vero che le porte del mondadoriano «Almanacco dello Specchio» si spalancheranno per Pazzi soltanto nel n. 10 del 1981, con una scelta testuale operata da Sereni in persona e col corollario di

[54] *Come nasce un poeta*, a cura di F. Migliorati, Argelato (BO), Minerva, 2018.

un impegnativo pezzo critico nel quale l'accademico ferrarese Walter Moretti parlava acutamente dell'«evocazione di immagini remote districate dai "fondali" dell'esistenza». Non sarà inutile, comunque, risalire anche a quanto Sereni stesso aveva scritto anni prima, a suggello della vera fase aurorale della poesia di Pazzi, introducendo sulla rivista «Arte e Poesia» del '69, un gruppo di testi dell'autore ancora ventitreenne.

Scriveva Sereni, in quell'occasione per Pazzi iniziale e iniziatica, col suo spirito aperto al futuro e capace di mescolare ragioni poetiche e ragioni per così dire sociali, sul senso dello scrivere poesie in quel giro d'anni tutti ideologici e teorici: «Non saprei… rinunciare una volta per tutte allo spettacolo di quelle partenze da zero – soggettivamente da zero, è chiaro – in cui niente è troppo ovvio, niente è già stato detto o scritto, e la riflessione critica e autocritica è ancora mescolata all'immaginazione se non addirittura alla fantasticheria. I testi di Roberto Pazzi… appartengono a questa fase, la fase delle scoperte parziali, avvertite dal soggetto operante come scoperte totali – e hanno, ai miei occhi almeno, il merito di non dissimularla, di non occultare i termini del conflitto giovanile alle prese col linguaggio e che da questo cerca di districare il nesso tra i sussulti del senso e dell'età e lo sforzo di veder chiaro nelle cose del mondo».

Un viatico importante per un esordiente, com'è facile osservare: un viatico del quale Pazzi ha saputo far tesoro, mettendo a fuoco con forza linguistica e prosodica sempre più accentuata e sempre meglio organizzata le proprie peculiarità compositive e i propri gusti di fondo. L'ampiezza e la genesi autoriale dell'antologia che si legge in questa sede non occultano la vitalità e la specificità delle singole raccolte che la compongono, ben staccate l'una dall'altra nel divenire storico della carriera compositiva dello scrittore ferrarese. Non sarà difficile, allora, riconoscere nella sequenza i nuclei più solidi e disposti per compattezza tematica e densità stilistica a stagliarsi in forma autonoma anche dentro un insieme tanto polifonico e pluristratificato: il primo è senz'altro quello costituito da *Il re, le parole*, del 1980, ove sono completamente aboliti i rischi di un poetese o linguisticamente «di rottura» o da «parola innamorata», com'era allora di moda, a favore di un avvicinamento ormai prossimo a quella romanzizzazione delle forme che è uno dei tratti riconoscibili del Novecento maturo e da cui solo i

poeti più avvertiti hanno saputo trarre partito per scrivere libri meno liricheggianti e di più consapevole complessità.

Nel 1987, poi, l'approdo al primo editore importante di poesia, Garzanti, induce Pazzi a comporre quel piccolo gioiello della nostra poesia contemporanea che è *Calma di vento*, molto apprezzato da un lettore di matrice per antonomasia sperimentale come Antonio Porta, cui appartiene un'opinione preziosa, a proposito dell'attitudine di molte delle poesie che compongono il libro «a trasferire quello che in origine appartiene al solo diarista, al destino, con la *d* minuscola, di molti». A ciò si aggiunga l'accentuazione di peculiarità che spiccano per continuità e durata all'interno del processo di formazione del poeta ferrarese, quali la capacità di condensare nelle sue immagini elemento visivo e stacco visionario, l'esplosione di un Io non più autocontemplativo nei lacerti allegorici di una decostruzione ormai avvenuta, un recitativo che si avvale di una trasparenza spesso cristallina del dettato sintattico, l'alternanza di musica e prosa, parlato e recitato, monologo lirico e dialogo drammatico, con effetti stranianti, quasi da teatro dell'assurdo, come nella bellissima *A scuola*.

Da questo momento in poi, la matrice delle *Correspondances* di Baudelaire, da cui ha preso e in buona parte continua a prendere le mosse l'intera modernità occidentale, esclude un coinvolgimento orfico del soggetto che la esprime e una direzione simbolistica, a favore piuttosto di una rete fitta e diramata di agnizioni e trasalimenti, allegorie e slittamenti del senso e dei sensi, astrazioni mai fredde e sentimenti palpitanti. Non sarà un caso, dunque, che Pazzi concluda il secolo con un libro davvero molto compatto e finemente articolato come *La gravità dei corpi*, del 1998, cui s'aggiunge – rispetto alle opere precedenti – una nuova consapevolezza intertestuale e metapoetica, evidente già dalla citazione di Shakespeare che introduce i testi: «Tu non hai giovinezza né vecchiaia, ma come un sonno pomeridiano, in cui sogni entrambe». D'altra parte, a suggellare il libro, spicca quell'ingiunzione in incipit, che profeticamente s'intitola *La speranza* e che si può leggere quasi alla stregua di un cartiglio emblematico da apporre sulla porta d'uscita di tutto il Novecento: «Meglio non chiamare nessuno, / sentire l'eco della sua voce / dentro la mente libera, / splendida conchiglia morta / dove l'animale fu felice».

Non è tutto, però: il dono dell'antologia ci porta ben oltre il Novecento, attraverso le tappe ulteriori (che forse, così, a occhio, si possono interpretare come un Libro unico) di una storia che continua e che in quella sede viene impreziosita dai testi non ancora editi in volume delle *Rotte della mente*. Fra questi poi non sono pochi quelli degni di un'attenzione specifica: un'attenzione che induce a formulare il paradosso secondo il quale tocca proprio a un poeta come Pazzi di interpretare fra i primi l'epoca nuova che abbiamo cominciato ad attraversare, «giardino tentato / che sogna il deserto». Pazzi, certo, è un autore sdegnoso dei miti delle mode, del progresso scientifico, delle avanguardie che devono sempre venire prima del piacere di leggere e di assimilare i miracoli laici che l'ottima poesia sa sempre come far accadere attraverso sedimentazioni lente e memorie decisamente da rafforzare e da far interagire. Prima di tutto, però, Roberto Pazzi è un poeta originale, che non soggiace ai capricci dell'epoca ma che crede profondamente nel valore della poesia come mezzo primario di dialogo e di comunione fra persone di buona volontà e di aperta intelligenza.

5. *Lucrezio nel terzo millennio*

Italo Calvino lo ha sostenuto con molta decisione, che l'attualità non di rado è «banale e mortificante», ma che nello stesso tempo è «un punto in cui situarci per guardare in avanti o indietro». E ha aggiunto subito che «per poter leggere i classici si deve pur stabilire "da dove" li stai leggendo», benché la «lettura d'attualità» non contempli per conseguenza diretta «una equilibrata calma interiore», ma possa «essere anche il frutto d'un nervosismo impaziente, d'una insoddisfazione sbuffante»[55]. Ed è stato ancora Calvino a stabilire che la patente di classico non vale per l'eternità, ma deriva dalla somma delle «letture d'attualità» che il libro o l'autore in questione continuano a ricevere durante lo svolgimento della loro esistenza: e se a un certo punto si affaccia l'epoca nella quale questo coro ricetti-

[55] I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1995, t. II, p. 1822.

vo (e percettivo) viene ridotto infine al silenzio, la patente di classico è revocata all'istante.

Non poco singolare, in ogni caso, è che il Calvino inconsapevolmente testamentario delle *Lezioni americane* (pubblicate postume nel 1988, ma composte nei primi mesi del 1985) affidi al *De rerum natura* di Lucrezio un ruolo centrale proprio all'interno della lezione inaugurale (scritta, giova ricordarlo, per le prestigiosissime Norton Lectures di Harvard), quella dedicata alla *Leggerezza*. In tale, eletta sede egli attualizza molto la fisionomia unitaria e complessiva del poema di Lucrezio, attribuendogli quasi un ruolo da manifesto di poetica a pieno titolo contemporanea, con particolare evidenza poiché la clausola di un discorso decisivo anche ai fini del ragionamento presente rimanda a un principio di polverizzazione della realtà, che si estenderebbe dai profili intellettuali e filosofici (dell'epicureismo) agli «aspetti visibili»: in altre parole, da poeta altissimo qual è, il Lucrezio interpretato da Calvino riesce a trasformare in immagini e vivissime metafore i princìpi gnoseologici che inquadrano il movimento testuale, intessuto in parti quasi eguali di pensiero e di pathos, di filosofia e di meravigliosa attitudine figurale non meno che esistenziale.

Ma ecco la parola precisa del Calvino al culmine della sua maturità, da assumere a sigla introduttiva di un'intertestualità ancora assolutamente dinamica:

> Il *De rerum natura* di Lucrezio è la prima grande opera di poesia in cui la conoscenza del mondo diventa dissoluzione della compattezza del mondo, percezione di ciò che è infinitamente minuto e mobile e leggero. Lucrezio vuole scrivere il poema della materia ma ci avverte subito che la vera realtà di questa materia è fatta di corpuscoli invisibili. È il poeta della concretezza fisica, vista nella sua sostanza permanente e immutabile, ma per prima cosa ci dice che il vuoto è altrettanto concreto che i corpi solidi. La più grande preoccupazione di Lucrezio sembra quella di evitare che il peso della materia ci schiacci. Al momento di stabilire le rigorose leggi meccaniche che determinano ogni evento, egli sente il bisogno di permettere agli atomi delle deviazioni imprevedibili dalla linea retta, tali da garantire la libertà tanto alla materia quanto agli esseri umani. La poesia dell'invisibile, la poesia delle infinite potenzialità imprevedibili, così come la poesia del nulla nascono da un poeta che non ha dubbi sulla fisicità del mondo[56].

[56] *Ibidem*, t. I, pp. 636-637.

Un poeta d'oggi ontologicamente originale come Milo De Angelis, per parte sua, adesso che sono passati quasi quarant'anni dalle osservazioni pertinentissime di Calvino, insiste con forza ancora accentuata sulla contemporaneità del poema lucreziano:

> Il *De rerum natura* […] ha il fascino di un mondo arcaico e il pathos drammatico della contemporaneità. Da una parte ci sono blocchi possenti di immagini, macigni scagliati da un ciclope che rotolano nei burroni con un rimbombo cosmico. Dall'altra ci sono chiaroscuri sottili, increspati, ondeggianti e quasi novecenteschi, come i brani del quarto libro dove gli amanti si fronteggiano incerti e smarriti, incapaci di trovare il filo del loro desiderio: sembrano usciti dalle pagine di uno scrittore esistenzialista[57].

Il caso specifico del *De rerum natura*, composto nella prima metà del I secolo a.C. da un autore la cui biografia è praticamente sconosciuta, se non per le tracce concrete di una certa sua vicinanza a Cicerone e per un probabile suicidio compiuto a 44 anni, verso il 50 a.C., è da questo punto di vista esemplare. Infatti, il suo orizzonte d'attesa è ancora pronto ad accoglierci dopo venti secoli senza alcuna soluzione di continuità. E ciò è tanto vero che anche all'altezza di questo primo scorcio di XXI secolo d.C. il *De rerum natura* lo si può interrogare e innescare dal punto di vista di due poeti quasi coetanei che appartengono a buon diritto alla miglior contemporaneità italiana, vissuta dalla specola di due poetiche non del tutto contrastive, ma per certo molto ben differenziate; e dall'ubicazione comune nella città e nell'ambiente culturale di Milano: per l'appunto Milo De Angelis (1951), cui fa da controcanto un sodale del valore di Giancarlo Pontiggia (1952). Quanto al loro rapporto diretto, Pontiggia non ha la minima difficoltà a raccontare l'importanza del suo incontro con De Angelis, che diede frutti subito molto rigogliosi con la comune esperienza nella rivista «Niebo», uscita per 11 numeri fra il giugno del '77 e il marzo del 1980.

[57] M. De Angelis, *Intervista* in Info rassegna «Autori di oggi, capolavori di ieri», Villa Medicea di Poggio a Caiano, 22/2/2019. A proposito poi della contemporaneità «conquistata sul campo» da Lucrezio, cfr. anche I. Dionigi, *Quando la vita ti viene a trovare. Lucrezio, Seneca e noi*, Bari-Roma, Laterza, 2018.

La sua testimonianza è in sé significativa di un ambiente quale quello milanese, culturalmente vivissimo ma anche fortemente ideologizzato (sul piano storico, stava per essere superato il culmine degli anni di piombo); e del germinare in tale contesto di un'esperienza poetica e critica di alto lignaggio, per la formazione della quale la figura di Lucrezio fu a suo modo archetipica. Racconta infatti Pontiggia:

> L'incontro con Milo fu decisivo: c'era in lui una sorta di strana, autentica tensione pedagogica, che si esprimeva però in modo silenzioso, tagliente, paradossale […]. Ci trovammo subito d'accordo sulla necessità di rifondare, se non di *ritrovare*, la poesia, che sentivamo perduta nel caos dei mille linguaggi e delle mille ibridazioni in cui era lentamente sprofondata nell'ultimo quindicennio.

Ed è proprio a questo punto del ricordo che fa capolino Milano, fattore assieme di stimolo e di contrasto, per chi volesse rinnovare dal profondo la poesia contemporanea, piombata nelle secche di un'esplosione e di una frammentazione linguistico-sintattiche troppo spesso fini a sé stesse, oltre che in un innesco tutt'altro che pacifico di ideologismi sparsi, tra fiancheggiatori delle Brigate Rosse e stragisti neofascisti. Quella Milano, nelle parole di Pontiggia, si era trasformata nella

> città dove pareva che far poesia si riducesse a un problema di funzioni e di strutture, dove i poeti si impegnavano soltanto a frantumare linguaggi, rompere sintassi, costruire macchine linguistiche. E studiavamo in Statale, dove anche le pietre di quei meravigliosi cortili quattrocenteschi sembravano imbevute di sovrastrutture, ideologismi, maoismi immaginari. Scegliemmo di intitolare la rivista «Niebo», che in polacco significa 'cielo', perché pensavamo che prima di ogni tecnica, prima di ogni filosofia politica esiste una visione, un'energia di suoni e di immagini che nascono a contatto con le cose del mondo, con le selve e i giardini, la terra, il fuoco, l'aria, gli elementi primari della vita. Cercavamo una parola forte, sciabolante come un destino, che stesse dentro il tempo della vita[58].

La rivista, fin dal testo programmatico a firma della redazione che chiude il primo numero, pone l'accento sulla necessità di inserirsi in una dimensione europea e sulla ferma volontà – stando al programma dettato dal direttore Milo De

[58] G. Pontiggia, *Undici dialoghi sulla poesia*, Milano, La Vita Felice, 2014, pp. 80-81.

Angelis – di «esaminare alcune linee della poesia europea in cui è più evidente il polo dello "svelamento" (interminabile) rispetto a quello della "fondazione" di un linguaggio poetico: svelamento in cui viene meno la pretesa di dimostrare un tragitto o una serie di tappe e in cui un tempo caotico si mescola al tempo del testo letterario». Così, il nome di Lucrezio viene quasi automaticamente a identificarsi con quello del poeta di riferimento primario, entro un contesto di scrittori legati in qualche modo al mito, alla fiaba o anche ad un certo animismo. Se infatti per Lucrezio tutto precipita nel vortice del tempo che divora ogni cosa, la poesia allora può farsi potente visione dell'attimo, del frammento a-temporale e a-storico. E a Lucrezio «Niebo» avrebbe dedicato un numero monografico, il n. 4, uscito nel gennaio del 1978: vale a dire, in quello stesso anno nel quale Pontiggia avrebbe firmato con Enzo Di Mauro per Feltrinelli la curatela dell'antologia – di manifesta rottura rispetto allo spirito del tempo, molto più teorico e politico che lirico – *La parola innamorata*.

Nell'orizzonte programmaticamente limitato di queste osservazioni, la durata dei rapporti intrattenuti da De Angelis e Pontiggia col poema di Lucrezio dà luogo a poetiche mai fino in fondo coincidenti o più di tanto sovrapponibili e questo – a pensarci bene – è un segno ulteriore di attualità del *De rerum natura*. Anche su un piano meramente fattuale, per De Angelis la potenza irradiante e intertestuale (da considerare anche nella sua dimensione gnoseologica) del poema latino occupa un arco di tempo molto lungo, a partire dall'esordio folgorante di *Somiglianze* (1976), fino alle opere degli anni Duemila, in particolare alla penultima che di lucreziano ha persino il titolo, *Quell'andarsene nel buio dei cortili*[59]. Per Pontiggia, invece, il dialogo con Lucrezio fa più che altro convergere l'incandescenza del suo fuoco centrale in un libro specifico, di grande concentrazione, necessità e qualità che significativamente s'intitola *Il moto delle cose* e che è uscito nello «Specchio» Mondadori nel 2017[60]: un libro giustamente di grande successo, che ha rice-

[59] Cfr. M. De Angelis, *Tutte le poesie 1969-2015*, Milano, «Lo Specchio» Mondadori, 2017.

[60] Cfr. G. Pontiggia, *Il moto delle cose*, Milano, «Lo Specchio» Mondadori, 2017.

vuto premi di rilievo e che soprattutto ha dato luogo in rapida successione a una serie d'interviste di alto profilo, nelle quali Pontiggia ha potuto mettere a fuoco anche nella dimensione intertestuale e critica il suo rapporto fecondo – e storicamente lungo ormai più di quarant'anni – con Lucrezio.

In questa sede, allo scopo di sbrogliare pur per sommi capi il filo della presenza di Lucrezio nell'opera poetica di De Angelis e di Pontiggia, appronterò due differenti punti di vista: quello legato alle tappe di una riflessione insieme teorica ed esistenziale (con l'aggiunta di un lacerto di traduzione, dovuto all'amicizia e alla cortesia dell'autore), nel primo caso; e quello di un esercizio interpretativo legato alla consistenza tematica, stilistica, intonativa ma soprattutto progettuale di un libro lucreziano fin dal titolo, nel secondo.

Milo De Angelis è uno dei poeti più solidi e autonomi dell'attuale panorama europeo e lo è soprattutto, al di là di un rigore ideativo e stilistico che ha pochi eguali nel contesto poetico contemporaneo, per l'impareggiabile attitudine a rappresentare degli opposti che non sono soltanto antitetici, ma anche inconciliabili. In lui è radicata – secondo un giudizio dovuto proprio a Pontiggia – una poesia del tragico di cui ha avvertito la necessità fino dalle origini storiche della sua scrittura: una «tragedia umana» che il poeta in persona pone sempre in relazione con «la punta estrema e abbagliante della gioia, l'ebbrezza del gesto atletico e i sogni tremanti dell'adolescenza». Anche da un punto di vista ambientale, la Milano periferica (prevalentemente di periferia Nord, zona Bovisa) cara alla vita e alla scrittura di De Angelis è ad un tempo un non luogo posto oltre il limite geopolitico della riconoscibilità antropologica, ma è anche un posto originario perfettamente riconoscibile nella sua toponomastica. Poi, si è parlato per lui di neo-orfismo, per una certa dimensione oracolare della sua scrittura, eppure egli precisa che – certo – una dimensione orfica è inseparabile dall'idea stessa di poesia (lirica), per quei simboli essenziali che coincidono con «la salvezza, la notte, la luce, il voltarsi», vale a dire – in quest'ultimo caso – con il gesto umano troppo umano di Orfeo che si volta per controllare se Euridice sta seguendolo mentre riguadagna l'uscita dall'Ade, violando così la prescrizione diabolica di Proserpina. Ma De Angelis, a contrasto, non si riconosce affatto nell'orfismo storico.

Tuttavia, a proposito delle antitesi che entro la sua opera programmaticamente non si chiudono mai in sintesi, certa sua imperscrutabilità visionaria non rimane affatto estranea a un'intenzione iperrealistica, nella cui prospettiva il nitore fotografico e l'essenzialità insieme frontale e verticale, matematica e musicale dell'immagine sono trasportati verso l'inconoscibile, con movimenti che vengono inquadrati attraverso un'essenzialità di gesto riproposto al rallentatore, fra passato remoto e presente assoluto. Anzi, tale meccanismo figurale, musicale, epifanico coinvolge allo stesso modo tutti gli esseri vissuti o viventi che popolano la sua poesia: siano pure l'atleta, l'osservatore o colui (io narrante, congiunto stretto, amico d'infanzia, tu oggetto di dialogo, incontro occasionale, impersonale collettivo) che rimane irriducibile a qualsivoglia paradigma prefigurato a priori, non importa se nell'ordine psicologico o sociale. In De Angelis, la poesia non divaga mai, punta sempre all'essenzialità nitida e assoluta dell'immagine[61].

Dati questi presupposti, il riconoscimento di Lucrezio come archetipo e motore della propria scrittura è in De Angelis del tutto naturale, anche perché nella poesia del misterioso autore latino «l'angoscia, la morte, l'amore e la malattia sono i quattro temi musicali e fondamentali». Di recente, poi, De Angelis ha raccolto in poche pagine essenziali il suo pensiero lucreziano, filtrato attraverso le dominanti dell'allucinazione, dell'incubo, dello sguardo fisso su un dettaglio, della percezione di un vuoto alle spalle (come accade al soggetto in prima persona della montaliana *Forse un mattino andando*, uno dei vertici assoluti degli *Ossi di seppia* e di tutta la poesia occidentale) e di un altro vuoto che attende per inghiottire in eterno l'essere umano, cognizione indelebile della sua collocazione nel reale[62]. Da questi paragrafi preziosi per intendere appieno la poesia di un autore di tale forza, si ricaverà qui un regesto rapido e

[61] Milo De Angelis non è mai stato avaro di acuminate, coinvolgenti e talora polemiche dichiarazioni di poetica, di cui è ampia traccia anche nel web, tanto nella dimensione saggistica quanto in quella dell'intervista. Basti ricordare qui, in sintesi estrema: M. De Angelis, *Poesia e destino* (1982), Milano, Crocetti, 2019; I. Vincentini (a cura di), *Milo De Angelis. Colloqui sulla poesia*, con DVD di V. Nicodemo, Milano, BookTime (La Vita Felice), 2013; M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

[62] Cfr. M. De Angelis, *Lucrezio nell'incubo*, in P. Piffaretti (a cura di), *Caos, cosmo, colore. Tre capitoli lucreziani*, Bellinzona, Biblioteca cantonale di Bellinzona, 2019, pp. 38-41.

libero che deve naturalmente prendere le mosse dall'intuizione che in Lucrezio l'angoscia produce la conseguenza di un tipico crescendo onirico, quello che ci fa tendere a qualcosa che ci sfugge, per l'impedimento di una forza ignota. E noi, soggetti/oggetti umani, coincidiamo sempre con l'*invano*.

Allucinazione e incubo che scaturiscono da questa condizione di fondo tendono a estrapolare dall'insieme della percezione umana un dettaglio unico, finché noi non «sentiamo» che quel dettaglio iperdeterminato «è pronto ad esplodere, con esiti catastrofici, con una forza orrifica imprevista»: e il Lucrezio fatto proprio da Milo De Angelis «è insistente e accanito nel descrivere l'angoscia dell'uomo, il suo desiderio che non trova un oggetto, la sua ansia che non trova una direzione e resta lì, ferma e vorticosa, sprofondata dentro sé stessa»[63]. La situazione, naturalmente, non cambia quando il *De rerum natura* introduce il tema amoroso, nel IV libro (sul quale De Angelis concentra i suoi bellissimi, ancorché limitati, esercizi di traduzione), e si popola allora di corpi «che si cercano disperati, corpi che non si trovano e si affannano del vuoto». Di qui, si precipita lungo i secoli fino allo scenario di un'epopea che sarebbe passata attraverso lo straordinario compimento figurale del Tasso nel XII canto della *Gerusalemme Liberata*, quello del combattimento di Eros e Thanatos portati al loro culmine attraverso i personaggi di Tancredi e Clorinda: e poi nella non meno eccezionale ripresa musicale compiuta da Monteverdi nel Seicento. De Angelis ribadisce infatti che «sulla scena degli amanti domina un'atmosfera di lotta, di sfida letale», dal momento che «gli amanti si affrontano come nemici in battaglia per conquistare il piacere e tutto il loro lessico è un lessico di guerra, un lessico militare pieno di trauma, aggressione, assoluta violenza: *abradere*, *ledere*, *lacerare*, *ferire*, *percutere*, *tundere*»[64].

Entro un simile contesto, naturalmente è imperdibile l'occasione di riportare qui almeno un frammento di traduzione, ricavato dal libro lucreziano del 2005[65] e riapprontato da De Angelis per una lezione recente all'Università di Milano, con

[63] *Ibidem*, p. 39.
[64] *Ibidem*, p. 40.
[65] Cfr. M. De Angelis, *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal «De rerum natura»*, Milano, Studio Editoriale, 2005.

il crescendo di una descrizione metrica; di una traduzione «intermedia» e versificata; della traduzione vera e propria, in prosa ed espressivamente molto contratta rispetto all'originale (una versione che – proprio in quanto prosastica – appartiene al miglior De Angelis artefice in prima persona); e di un commento fra il tematico e l'ermeneutico. La versione coinvolge dodici versi del IV libro del *De rerum natura*, i vv. 1049-1060:

> Namque omnes plerumque cadunt in vulnus et illam
> emicat in partem sanguis unde icimur ictu,
> et si comminus est, hostem ruber occupant umor.
> Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus,
> sive puer membris muliebribus hunc iaculatur
> seu mulier toto iactans e corpore amorem,
> unde feritur, eo tendit gestitque coire
> et iacere umorem in corpus de corpore ductum.
> Namque voluptatem praesagit muta cupido.
> Haec Venus est nobis; hinc autemst nomem amoris,
> hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor
> stillavit gutta et successit frigida cura.

Ed ecco la traduzione d'autore di Milo De Angelis, resa qui in corsivo e seguita dal commento:

Quando il nemico ci trafigge con la sua spada, cadiamo verso di lui, bagnandolo di sangue. Così, non appena ci penetra la freccia amorosa scagliata dal corpo femmineo di un fanciullo o dal corpo di una donna impregnata d'amore, ci voltiamo verso chi ci ha ferito, desideriamo avvinghiarci, scagliare contro quel corpo il liquido che viene dal nostro, dare voce al silenzioso richiamo. Questa è per noi Venere, questa è la parola amore, queste le prime e dolcissime gocce, a cui segue il gelo.

Anche qui, fin dall'inizio, una metafora bellica. Lucrezio sembra ossessionato dalla somiglianza – anzi, dalla parentela sotterranea e profonda – tra l'incontro d'amore e la battaglia, tra la passione erotica e il duello all'ultimo sangue. E infatti è con il sangue che si apre la scena. Quando veniamo trafitti dalla spada del nemico, noi cadiamo verso di lui o vorremmo avvinghiarci al suo corpo, colpirlo a nostra volta. Per la ferita d'amore accade lo stesso. Ci gettiamo in preda al furore su chi ha scagliato la freccia di Venere e tentiamo di scagliare il nostro seme contro la creatura che ci ha affascinati con le armi segrete e terribili della seduzione, ci ha costretti a fissare su di lei, e solo su di lei, il nostro sguardo, imprigionandoci nella sua rete. Anche qui domina il lessico militare (*hostis*, *cadere*, *vulnus*, *telis* ecc.) e anche qui

è bandita rigorosamente ogni tenerezza e ogni dimensione sentimentale. Anzi, l'ultima parola è affidata al gelo, alla «frigida cura» che ci invade dopo avere raggiunto il piacere.

Il dato positivo è che questo lacerto, oggi, non è altro che un frammento di un intero, poiché Milo De Angelis ha infine portato a compimento la traduzione integrale del poema di Lucrezio[66]. Egli ha così donato alla nostra poesia la meraviglia di un capolavoro a due facce e a due voci, visto che il meccanismo d'insieme della versione italiana deve essere annoverato fra gli esiti sommi del canzoniere in prima persona del De Angelis poeta.

Non si può dire meglio: tuttavia, a mo' di necessario intervallo, prima di passare a dedicare qualche specifica nota al *Moto delle cose* di Giancarlo Pontiggia, vorrei introdurre un'altra osservazione su Lucrezio che accomuna i due milanesi di oggi e li associa ad altri autori invece poematici (e romanzeschi) che hanno più o meno consapevolmente assunto il modello lucreziano entro il nostro presente, dallo Stefano Massini di *Qualcosa sui Lehman* (2016) all'Umberto Fiori del *Conoscente* (2019), dal Francesco Targhetta di *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012) al Francesco Maria Terzago di *Caratteri* (2018). L'osservazione è del Leopardi un po' troppo rimosso dello *Zibaldone* e spiega molto bene come Lucrezio possa venir ripreso all'interno della contemporaneità secondo modalità linguistiche e strutturali assai diverse fra loro, dagli esercizi di prosa versificata cui s'è appena fatto cenno (ognuno peraltro col proprio idioletto e una finalità espressivo-rappresentativa assai differenziata) al lirismo anti-idillico e tutto conoscitivo di De Angelis e Pontiggia. A proposito del *De rerum natura*, Leopardi scrive infatti di come Lucrezio abbia contribuito – con Cicerone – all'arricchimento della lingua latina in ambito filosofico, lamentandone l'inadeguatezza a dar conto di un pensiero filosofico e deplorandone la povertà. Ecco, proprio questo è il punto: gli scrittori-poeti di oggi che non si sentono estranei al modello lucreziano sono accomunati dal denominatore comune di una ricerca linguistica (non soltanto lessicale, ma strutturale, intonativa, sintattica) che si propone quasi istintivamente di ri-

[66] *De rerum natura di Lucrezio*, Milano, Mondadori («Lo Specchio»), 2022.

adeguare la versificazione ad accogliere il pensiero e il racconto polifonico, accogliendo un'istanza gnoseologica.

Nonostante la precocità del redattore di «Niebo» e del curatore di un'antologia destinata a rimanere e a brillare nella storia del Novecento come *La parola innamorata*, il Giancarlo Pontiggia poeta in prima persona è un soggetto tardivo, che esordisce nella forma-libro soltanto nel 1998 da Guanda con *Con parole remote*, cui aggiunge sette anni dopo *Bosco del tempo* e nel 2015 – per Interlinea – la silloge 1998-2010 *Origini*, con importanti contributi critici di Sini, Bertozzi, Piccini, Raffaeli e Morasso, il quale ultimo nel titolo del suo intervento fissa una specie di manifesto teorico della scrittura di Pontiggia: «Le vie dell'arcaico come metodo d'intensificazione poetica». In tale sede, si manifestano già alcuni capitoli destinati poi a entrare nel *Moto delle cose*. La ragione della sua tardività come autore è Pontiggia stesso a spiegarla con la lucidità consueta e soprattutto con un'onestà retrospettiva che gli fa onore, a partire dall'ipnosi prodotta dalla «strabiliante ricchezza» e dal «caos avventuroso e colorato» delle lingue poetiche degli anni Settanta. Così, prima di cimentarsi davvero, Pontiggia dovette allontanarle, per «poter ripensare la poesia in una dimensione più limpida e misurata, più severa e appartata». Già nel 2008, dopo la svolta del secondo libro, il favore del poeta si rivolgeva infatti alla «vastità» e alla «profondità di un pensiero poetico nato alla confluenza tra ispirazione e disciplina, natura e storia, memoria letteraria e tempo presente». Lucrezio, per l'appunto, senza che ancora venisse nominato: «Amavo, ed amo, i libri architettonici, strutturati e ventosi, dove ogni parola si potenzi nelle altre, liberando la forza archetipica dei nostri sogni e dei nostri pensieri». Allo stesso modo, per naturale contrasto, Pontiggia diffidava convintamente «delle parole che suonano troppo, ma anche di quelle che non suonano» e in generale «delle parole astratte, non nutrite di materia e di vita, di quella sovrana forza sensibile e naturale che viene dall'esperienza delle cose del mondo»[67].

[67] G. Pontiggia, *Lo stadio di Nemea. Discorsi sulla poesia*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2013, p. 68. Per il recupero dei classici in rapporto alla modernità, da tenere in conto – uscito presso lo stesso editore nel 2006 – anche Id., *Selve letterarie*.

Usando il lessico degli anni Settanta da cui Pontiggia prende con decisione le distanze, si potrebbe dire che quello appena enunciato è il *progetto* del *Moto delle cose*: un libro che porta Lucrezio dalla consapevolezza e dall'insistita rappresentazione del tragico al problema di un'origine che è fisica, travagliata, tutta umana e che – certo non risparmiando alla genìa umana passioni strazianti e dolori incommensurabili – non cessa mai di interrogarsi e al contempo di lavorare sul rapporto tra gli individui e le «cose», le *res* per l'appunto lucreziane, nella loro durezza, nella loro intransitività, ma anche nella loro improvvisa lucentezza e nella loro inattesa porosità. Il potentissimo libro del 2017 è lucreziano anche perché non cede mai alle derive psicologiche o alle tentazioni autobiografiche dell'Io che non di rado è un noi, che può materializzarsi in un Tu infralinguistico (rivolgendosi a sé stesso dall'esterno) e che può declinarsi in un impersonale collettivo dell'*humani generis*. In gioco e in scena c'è una Natura implacabile e ribelle, geologica prima che geografica, meteorologica e mai esornativa, ci sono precipizi, sfracelli, rocce e implacabili abissi: e i corpi sono in movimento perenne e – come in Dante, anche in quello paradisiaco – collidono e si bramano, si slanciano e cozzano, come atleti perennemente in gara (notevolissima, per chi ama lo sport, la raffigurazione dei burroni pirenaici, in una tappa tutta onirica del Tour de France).

A una simile impresa soccorre un calibratissimo meccanismo formale, che rinuncia all'ingombro senza strofi dell'esametro latino, all'incedere da carrarmato dei tempi forti (coi loro accenti rimbombanti), a favore di una scioltezza e di una leggerezza metrico-prosodiche davvero ricche di movenze e insenature, ottenute con una serie di scale armoniche giostrate attorno all'endecasillabo e portate a scendere, quasi gradino per gradino, verso il settenario. A una rappresentazione di tale portata, che non è allegorica né ambisce ad alcuna correlazione oggettiva, ma è semmai un *action painting* che non lascia alcun attimo di tregua al lettore, conviene peraltro – sul piano semantico – un confronto inesausto con quel Caso cui pertiene il *clinamen* lucreziano (la deviazione curvilinea dello sciame d'atomi in continuo movimento che abitano il cosmo e che così determinano le sorti umane); e con una reazione degli esseri umani più consapevoli che – come già nei pensieri del

Carlo Levi di *Paura della libertà* – sta sempre dalla parte del sacro piuttosto che da quella del religioso:

> Tutto ebbe inizio per caso, fra i colpi
> e la polvere, non saprai niente
> delle cose del mondo, tempo
> che si disfa in altro tempo, uno
>
> che si rigenera nell'uno

In chiusura, non sarà inutile aggiungere che Pontiggia è fino in fondo consapevole dell'intensità à *bout de souffle* del meccanismo cui ha dato vita, se – a pochi mesi dalla pubblicazione del libro – ha offerto all'empatico intervistatore Gianfranco Lauretano questa chiave preziosissima e implacabile per entrare nel *Moto delle cose*, affermando che «Cuore e cosmo sono insomma i due termini primi di un libro che esige da chi scrive, come da chi legge, una partecipazione intellettuale e affettiva totale, al di là della povertà e della pochezza di ciò che il poeta sa dire». Infatti, al di là di tutto, a contare davvero è sempre «la disposizione ardente dell'animo, la tensione costante a raccordare le immagini balenanti del cosmo con i moti del cuore umano»[68].

[68] G. Pontiggia, *Intervista*, a cura di G. Lauretano, in «Almanacco dei poeti e della poesia contemporanea», n. 6, Rimini, Raffaelli, 2018.