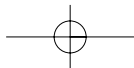
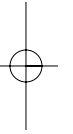
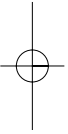


FRANCO MANESCALCHI

LA CITTÀ SCRITTA  
*Da «Quartiere» alle Giubbe Rosse*

LA CULTURA DELLA POESIA  
DEL SECONDO NOVECENTO A FIRENZE



## INDICE

ALBERTO CARMÌ, <i>Premessa</i>	p. 11
GIUSEPPE PANELLA, <i>L'antico centro</i>	p. 13

## PARTE PRIMA

GLI ANNI CINQUANTA FRA POESIA E ARTE	p. 19
--------------------------------------	-------

1. DA «CINZIA» A «QUARTIERE» p. 19
  1. *Le origini del canto*, p. 19 - 2. *La poesia popolare*, p.19 - 3. «Cinzia», p. 22 - 4. *Incontro con «Quartiere»*, p. 23 - 5. *Incontro con l'Arte: I post-macchiaioli, Gli "amici dell'arte", "Numero"*, p. 24 - 6. *Vinicio Berti e il "Gruppo dei Nove"*, p. 27 - 7. *Il primo libro di poesia, Città e relazione e la Mostra dei Manoscritti illustrati all'Indiano*, p. 30 - 8. *Quasi un manifesto per "La nuova figurazione"*, p. 32 - 9. *Poeti e pittori*, p. 34 - 10. *Viaggio in Sicilia*, p. 36.
2. LA "FIGURA" E L'UMANESIMO p. 38
  - I. GLI ANNI TRENTA: TRE MAESTRI EUROPEI, p. 40 - 1. *La "figura" e il Minotauro. Bruno Bècchi e gli anni di Guernica*, p. 40 - 2. *La "figura" e il mito. Antony de Witt: Le sinopie del tempo*, p. 43 - 3. *La "figura" nel tempo. Ugo Capocchini: speranza e disperazione, bellezza e orrore*, p. 47.
  2. LA CITTÀ NUOVA: QUATTRO MAESTRI, p. 51 - 1. *La "figura" nella società. Midollini*, p. 51 - 2. *La "figura" e l'utopia. Fernando Farulli e la città nel suo farsi*, p. 54 - 3. *La "figura" e la 'passione'. La passione razionale di Piero Tredici e un'incursione nel sacro*, p. 56 - 4. *La "figura" e il bricolage. Gli stilemi elettivi di Antonio Bueno e le nuove avanguardie*, p. 59.
3. LA POESIA. MAESTRI E PROTAGONISTI p. 63
  - I. MAESTRI DEL NOVECENTO, p. 64 - 1. *Attualità di Cardarelli. La linea del canto*, p. 64 - 2. *Aldo Palazzeschi: una polis "diversa" fra decadenza e dissacrazione*, p. 67 - 3. *Eugenio Montale e la Storia impossibile*, p. 73.
  2. PROTAGONISTI DEL SECONDO NOVECENTO, p. 78 - 1. *Mito e fonè in Leonardo Sinisgalli*, p. 79.

3. LA QUARTA GENERAZIONE, pag. 84 - 1. *Rocco Scotellaro "letto" da Firenze*, p. 84 - 2. *Pasolini e la "Storia finita"*, p. 89 - 3. *Nel nome di Pavese*, p. 92.

## PARTE SECONDA

GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA  
E LE NUOVE GENERAZIONI p. 99

1. GLI ANNI SESSANTA. L'AUTOGESTIONE p. 99

1. ALCUNE RISPOSTE, p. 99 - 1. *La poesia del quotidiano*, p. 97.  
2. «QUARTIERE», p. 100 - 1. «*Quartiere*», *i suoi protagonisti e alcune coordinate*, p. 100 - 2. *La "figura" di Zagarrio*, p. 101 - 3. *La poesia di Giuseppe Zagarrio*, p. 104 - 3. *Poesia e narrativa fra storia e memoria in Gino Gerola*, p. 106 - 4. *Gilda Musa: una voce in progress*, p. 109 - 5. *Gianni Toti e l'impulso al nuovo*, p. 110 - 6. *Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini, fondatori del "Gruppo Settanta", nelle loro opere prime*, p. 112 - 7. «*Techne*», *la prima rivista aperiodica ciclostilata*, p. 113.  
3. MATERIALI DI POETICA E PANORAMI CRITICI, p. 116 - 1. *Quale impegno*, p. 116 - 2. *Narrativa per il trentennale della Resistenza in Toscana*, p. 118 - 3. *Narrativa e società negli anni Settanta*, p. 124 - 4. *La scrittura di base*, p. 126 - 5. *Parliamo un po' di teatro: la nuova scena di Dario Fo*, p. 130 - 5. *Computer e alienazione*, p. 131.

2. GLI ANNI SETTANTA. L'ALTERNATIVA p. 135

1. ALCUNE RISPOSTE, p. 135 - *Gli anni Settanta e il ciclostile: la rassegna internazionale dell'esoeditoria*, p. 135.  
2. CICLOSTILE GRUPPI E ANTIGRUPPI, p. 136 - 1. *Definizione di antigruppo*, p. 136 - 2. *Nascita del ciclostile a Firenze*, p. 138 - 3. «*Collettivo R*», p. 140 - 4. *Silvano Guarducci*, p. 142 - 5. *Luca Rosi*, p. 144 - 6. *Paolo Albani*, p. 145 - 7. *Il "Goytisolò" di Ubaldo Bardi*, p. 146.  
3. ANCORA SUL CICLOSTILE, p. 147 - 1. «*Salvo imprevisti*», p. 147 - 2. *Mariella Bettarini*, p. 148 - 3. *Silvia Batisti*, p. 151 - 4. *Attilio Lolini*, p. 152 - 5. *Roberto Voller*, p. 153 - 6. *Roberto Gagno*, p. 154 - 7. *Stefano Lanuzza*, p. 155 - 8. «*Quasi*», p. 156 - 9. *Giuseppe Favati*, p. 157.  
4. POETI CIVILI E FIRENZE, p. 160 - 1. *Idana Pescioli e la presenza totale*, p. 160 - 2. *La "voce alta" di Giovanni Frullini*, p. 161 - 3. *La terra e l'utopia di Ivo Guasti*, p. 162 - 4. *Un fiorentina di Acerra: Guerino Levita e l'"Officina greca"*, p. 164.  
5. CICLOSTILE AL CROCEVIA, p. 165 - 1. *I poeti dell'antigruppo siciliano a Firenze (Cane, Certa, Scammacca, Terminelli, Apolloni)*, p. 166 - 2. *Il vento del nord (Brugnaro, Vallerugo, Francisci)*, p. 171.

3. SELVAGGI E FRANCHI NARRATORI: GAVINO LEDDA E/A FIRENZE,  
MITO E REALTÀ NELLA STORIA DI UN PASTORE p. 175

1. LE CANNE AMICHE DEL MARE, p. 175 - 1. *Cosa è un servo pastore*, p. 175 - 2. *Imperfetto e futuro: alla ricerca delle origini e del continente*, p. 176 - 3. *Ledda e la civiltà moderna*, p. 177.

2 LETTURE A CONFRONTO: DA QUALE PARTE DELLA STORIA, p. 178 - 1. *A me il libro di Ledda non piace*, p. 178 - 2. *A Bellezza piace lo scrittore arcade*, p. 178 - 3. *Il complesso del popolo*, p. 179.

#### 4. CONSUNTIVO DELLA POESIA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA

p. 183

1. *Poeti, poetiche e gruppi negli anni Settanta dalle antologie di tendenza*, p. 183.

### PARTE TERZA

LA "PAESIA" p. 189

1. POESIA ORALE E DIALETTALE p. 189

1. ALCUNE RISPOSTE, p. 189 - 1. *Oltre la megalopoli, per una civiltà policentrica*, p. 189

2. CANTO POPOLARE E POESIA ORALE, p. 193 - 1. *Il canto popolare e i maggioli di Barberino di Mugello alle "Giubbe Rosse"*, p. 193 - 2. *La "paesia" e la poesia orale*, p. 194 - 3. *Un secolo di poesia dialettale a Firenze*, p. 199.

2. ITINERARI LETTERARI p. 207

1. ITINERARI NARRATIVI, p. 207 - 1. *Angelo Australi e le "telluriche onde della storia"*, p. 207 - 2. *La polvere del tempo. Appunti per una 'saga poetica'*, p. 211 - 3. *L'Antella: una piccola Macondo*, p. 212.

2 ITINERARI POETICI, p. 214 - 1. *Itinerari montaliani*, p. 214 - 2. *Sulle tracce di Dino Campana. "Una colomba si librava molle"*, p. 217 - 3. *I poeti di Piazza Grande*, p. 223 - 4. *Due ospiti livornesi: Giorgio Fontanelli e Marcello Landi*, p. 225 - 5. *La centralità di Pistoia*, p. 229 - 6. *Un poeta del nuovo impegno: Gianfranco Ciabatti*, p. 231 - 7. *L'ultimo etrusco: L'uomo di "Arret/terra"*, p. 233 - 8. *Luciano Fusi e la visionarietà tirrenica. Incontro con Antonio Possenti*, p. 235 - 9. *Un arcipelago in movimento. I poeti della Maremma*, p. 236 - 10. *Laura Maria Gabrielleschi: Ritorno alla madre*, p. 238 - 11. *La città dell'iride*, p. 239 - 12. *Nel nome del Giusti. Carlo Lapucci a Monsumano*, p. 242 - 13. *"Il Londi di Carmignano", un aedo venuto dal Medioevo*, p. 244.

### PARTE QUARTA

GLI ANNI OTTANTA p. 247

1. UNA FINE E UN PRINCIPIO p. 247

1. ALCUNE RISPOSTE, p. 247 - 1. *Gli anni Ottanta e la poetica del Mito. Sulla "parola innamorata" e editoria*, p. 247.

2. APPUNTI SULLA POESIA ITALIANA ALL'INIZIO DEGLI ANNI OTTANTA, p. 250 - 1. *Appunti sulla poesia dialettale italiana*, p. 250 - 2. *Gli anni Ottanta fra moderno e*

postmoderno. *Riflessioni nel guado*, p. 258 - 3. *Continuità e discontinuità*, p. 260 - 4. *Dopo le avanguardie, Il pubblico della poesia, La parola innamorata*, p. 262 - 5. *Avanguardie e contro*, p. 264 - 6. *Protagonisti (Giudici, Caproni, Sereni, Raboni, Fortini, per un "nuovo laboratorio". Altre presenze)*, p. 265.

## 2. LA RISPOSTA DI FIRENZE p. 271

1. GRUPPI E MOVIMENTI, p. 271 - 1. *Un precedente: "Due arti. Centro di documentazione di poesia e grafica"*, p. 269 - 2. *Poesia in piazza*, p. 272 - 3. «Messapo» (*Quattro autori. Fra gruppi e antigruppi: risposta ad un progetto di manifesto messapino*), p. 274 - 3. «Un fragoroso colpo di pugno sul tavolo»: «Stazione di Posta», p. 278 - 4. «Ottovolante» (*Quasi un programma, poesia in circuito (corto?). Sull'"ottovolante" (prima di scendere, riflessioni semiserie). Partecipapoesia: un sondaggio nel mondo dei giovani*, p. 279).
2. UNA MAPPA DEI POETI DEL SECONDO NOVECENTO IN TOSCANA, p. 288 - 1. *Gli anni Ottanta*, p. 288 - 2. *Caratteri dei poeti della quinta e sesta generazione*, p. 293.
3. DA VIVA VOCE, TESTIMONIANZE DI POETICA, p. 300 - 1. *Quasi una premessa: Walter Nesti*, p. 300 - 2. *Impegno e sperimentazione: Giuseppe Zagarrìo, Mariella Bettarini, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini*, p. 301 - 3. *Una risposta alla crisi del tempo: Dino Carlesi*, p. 305.

## 3. SELVAGGI ALLE GIUBBE ROSSE p. 307

1. *Su queste pietre. Me ne vado per le strade*, p. 307 - 2. *Mezzadri fuoriporta*, p. 310 - 3. *Senza potere*, p. 312 - 4. *Ricordo di Giancarlo Viviani*, p. 314 - 5. *Campagna ritorna alle Giubbe Rosse: "E così dimenticammo le rose"*, p. 316 - 6. «Il selvaggio»: *il provincialismo universale e i nuovi selvaggi*, p. 317 - 7. *Il gruppo "Stanza" e «Ca Balà»*, p. 320 - 8. *Deliri/Periodici*, p. 321 - 9. *Cappuccetto rosso e il lupo*, p. 323 - 10. *Compiobbi visto da Compiobbi*, p. 324 - 11. *Oltre il Capo di Buona Speranza. Incontro con Aldo Frangioni e Paolo Della Bella*, p. 325 - 12. *Pasquini e pasquinate a Firenze*, p. 325 - 13. *Ritratti di scrittori di Mauro Conti*, p. 327 - 14. *Un po' di Sud nel centro storico: non omnis moriar*, p. 328 - 15. *Postscriptum: Leopardi alle Giubbe Rosse, Nota di Vittorio Vettori*, p. 328.

### PARTE QUINTA

## LA TENSIONE SPIRITUALE p. 333

### 1. POESIA E METAFISICA p. 333

1. LA TENSIONE SPIRITUALE, p. 333 - 1. *Il magistero interiore di Mario Luzi*, p. 334 - 2. *La scrittura in bianco e grigio di Alessandro Parronchi*, p. 336.
2. MODELLI, p. 338 - 1. *David Maria Turolde e la sua generazione*, p. 338 - 2. *Margherita Guidacci e l'esperienza del dolore*, p. 341 - 3. *Giovanna Bemporad e il respiro del mito*, p. 345 - 4. *Una stagione, una rivista dedicata al mito: «Hellas»*, p. 346 - 5. *Pier Francesco Marcucci e la catarsi cristiana*, p. 347 - 6. *Il riserbo illuminato di Franca Bacchiega*, p. 348 - 7. *Paola Lucarini Poggi e l'amore dell'essere*, p. 350.



3. LETTURE, p. 351 - 1. *Roberto Coppini fra dubbio e verità*, p. 351 - 2. *Il viaggio spirituale di Renzo Ricchi*, p. 353 - 3. *Antonio Basile e il viaggio nel mito*, p. 355 - 4. *Due presenze in un monologo di Alessandro Dell'Anno*, p. 356.

## 2. ANCORA SULLA TENSIONE SPIRITUALE p. 358

I PROFILI E LETTURE, p. 358 - 1. *Vittorio Vettori*, p. 358 - 2. *Alberto Caramella*, p. 360 - 3. *Leandro Piantini*, p. 312 - 4. *Alma Borgini*, p. 363 - 5. *Fornaretto Vieri*, p. 364 - 6. *Mario Sodi*, p. 366 - 7. *Francesco Giuntini*, p. 368 - 8. *Giovanna Fozzer*, p. 369 - 9. *Giancarlo Bianchi*, p. 371 - 10. *Caterina Trombetti*, p. 372 - 11. *Mariagrazia Carraroli*, p. 374 - 12. *Rosanna Boddi Bronzi*, p. 375.

2. DA VIVA VOCE: 1. *La tensione cristiana*, p. 377 - 1. *Margherita Guidacci*, p. 377 - 2. *Renzo Barsacchi*, p. 378.

2. *Intorno al mito*, p. 379 - 1. *Ferruccio Masini*, p. 379 - 2. *Giuseppe Baldassarre*, p. 380 - 3. *Helle Busacca*, p. 381.

3. *La narrazione del mito*, p. 383 - 1. *Veniero Scarselli*, p. 383 - 2. *Giusi Verbaro*, p. 384 - 3. *Anna Balsamo*, p. 385 - 4. *Marcello Fabbri*, p. 386 - 5. *Pancy Hillel e Pasquale Siano*, p. 387.

## PARTE SESTA

## SUD E MEDITERRANEITÀ p. 389

### 1. IL MITO E LO SRADICAMENTO p. 389

I. L'INFLUENZA DI LORCA SUI POETI DEL NOVECENTO, p. 389 - 1. *Vittorio Bodini*, p. 391 - 2. *Raffaele Carrieri*, p. 393 - 3. *Bartolo Cattafi*, p. 396 - 4. *Altre voci (Masini, Ombres, Mancino)*, p. 397 - 5. *Altre testimonianze*, p. 402.

2. LA POESIA FRA MITO E SRADICAMENTO, p. 406; 1. *I "ragazzi" del Sud a a Firenze*, p. 406 - 2. *Neorealismo e postermetismo come partecipazione di poesia alla storia*, p. 410 - 3. *Gli astratti furori: rivisitare Vittorini*, p. 411 - 4. *Il mito e lo sradicamento: Salvatore Quasimodo e la sua "musa"*, p. 413 - 5. *Dopo Scotellaro*, p. 417 - 6. *Due voci da salvare: Rosa Maria Fusco e Raffaele Nigro*, p. 420.

## PARTE SETTIMA

## GLI ANNI NOVANTA. RENDICONTI DI FINE MILLENNIO p. 427

### 1. RIFLESSIONI DI POETICA DI FINE MILLENNIO p. 427

I. ALCUNE RISPOSTE, p. 427 - 1. *Gli anni Novanta e la stagione postmoderna: inchiesta sulla poesia italiana in prospettiva duemila*, p. 427

2. RIFLESSIONI SUL "FANCIULLINO" ALLA FINE DEL MILLENNIO, p. 430 - 1. *"Il Fanciullino": incontro con la poesia del Novecento*, p. 430 - 2. *Gli oggetti del Fanciullino e*

*alcuni caratteri della poesia novecentesca*, p. 435.

2. REPERTORI p. 445

1. ALCUNE RISPOSTE, p. 445.

2. FIRENZE LUOGO DI INCONTRI, DI CARTEGGI, DI LAVORI IN CORSO, p. 447 - 1. Nostos. 2. *Cenni sulla struttura di Nostos*, p. 450 - 3. *Firenze dialoga: il cuore costante, il nuovo nella tradizione*, p. 452 - 4. *"Anagrafe" delle voci nuove verso il significante*, p. 455.

3. LABORATORI DI SCRITTURA, p. 460 - 1. *Riflessioni sulla didattica della poesia*, p. 460 - 2. *Un laboratorio a San Bartolo a Cintoia*, p. 465 - 3. *La poesia esce dal carcere*, p. 466 - 4. *Carteggio. L'ars brevis*, p. 468 - 5. *Donne e poesia: il respiro delle mimose*, p. 473.

3. CARATTERI p. 473

1. *Gli ulissidi. Narrativa* (Paolo Codazzi, Sergio Pazzini, Lucio Giummo, Gabriele Bellucci), p. 475 - 2. *Poesia* (Giuseppe Panella, Giovanni Commare, Marco Di Bari, Alfredo Allegri), p. 480 - 3. *Donna sul filo. Narrativa* (Gabriella Maletti, Silvia De Zordo, Maria Del Turco, Maria Teresa Simoncini), p. 484 - 4. *Poesia* (Alberta Bigagli, Liliana Ugolini, Duccia Camiciotti, Innocenza Scerrotta Samà, Fiorenza Giovannini), p. 492 - 5. *Teatro di poesia* (Maria Pia Moschini, Chiara Guarducci), p. 496 - 6. *Una finestra sul multimediale*, p. 499.

PER CONCLUDERE p. 503

1. APPUNTI E DISAPPUNTI p. 503

1. *Le periferie urbane di Mauro Falzoni*, p. 503 - 2. *La siepe*, p. 504 - 3. *La rocca*, p. 505 - 4. *La nube*, p. 506 - 5. *Apocalisse da una città di frontiera*, p. 507 - 6. *Post-scriptum (al mittente)*. *Franz a Franz*, p. 508 - 7. *Se non un voto*, p. 510.

LO STATO DEI LAVORI p. 503

1. ALCUNE RISPOSTE, p. 511

2. LA POETICA DELL'AUTORE, p. 514

Appendice. Riferimenti bibliografici p. 517

ALBERTO CARMI

*Presidente dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze*

## PREMESSA

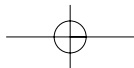
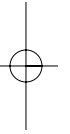
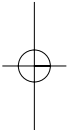
L'Autore della *Città scritta* è stato testimone attivo e protagonista dei movimenti letterari che hanno ispirato il secondo Novecento a Firenze.

Critico letterario e animatore culturale, ha messo in evidenza quanto dell'attuale andava emergendo e ha promosso al contempo iniziative editoriali e di gruppo per rendere sempre più visibili le energie che la Città esprimeva.

Firenze è culla di civiltà e dunque vive dell'evidenza delle grandi opere e dei grandi spiriti del passato; da questo punto di vista l'attenzione nei confronti del nuovo può assumere minore rilevanza. Ma, proprio per questo, il rischio che la *damnatio memoriae* disperda il contemporaneo era ed è fortissimo.

Di qui l'importanza di questa opera che raccoglie gli scritti con cui Franco Manescalchi ha segnalato e promosso le insorgenze culturali delle nuove generazioni. Il lettore ha così l'opportunità di ripercorrere un ampio arco temporale del Novecento, dagli anni Cinquanta alla fine del secolo, prendendo cognizione di gruppi, tendenze e riviste che hanno contribuito a tener vivi quei fermenti culturali di cui ogni società civile ha bisogno.

Il volume di Manescalchi si colloca su una linea di costante impegno dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze per gli aspetti letterari, segnatamente fiorentini e toscani, coerentemente con la volontà di valorizzare i fatti attinenti alla cultura e alla civiltà del proprio territorio di riferimento.



GIUSEPPE PANELLA

L'ANTICO CENTRO  
Franco Manescalchi  
e la poesia come esperienza critica

“Bisogna dunque ammettere che nulla può prodursi dal nulla  
poiché le cose necessitano di un seme dal quale ognuna,  
una volta generata, possa espandersi nei dolci aliti dell'aria”

TITO LUCREZIO CARO, *La natura delle cose*  
trad. it. di Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1994, vv. 205-207

1. In una sua celebre intervista alla radio tedesca del 26 marzo 1956, Ingeborg Bachmann azzarda una definizione della poesia a lei contemporanea che fa straordinariamente al caso nostro. All'intervistatore Joachim von Bernstorff che le chiede:

[...] Ma con questo lei non ha ancora risposto alla mia domanda. Dunque lei dice: la nostra epoca non è meno indegna di altre. Ma prima parlavo della presenza dell'elemento razionale, che comporta determinati rischi proprio per la poesia. D'altra parte, esso ha anche qualcosa d'incredibilmente liberatorio. E non potremmo giungere a credere che nella poesia moderna, anche nella sua, il momento razionale rivesta un ruolo preciso e che vecchie immagini, metafore e anche rappresentazioni come quelle cui ci ha abituato la poesia del passato, vengano dissolte e trasformate proprio da questo elemento razionale?

Ingeborg Bachmann risponde con una splendida metafora:

Sì, vengono trasformate. Ma lo si potrebbe immaginare anche così: se si potesse paragonare il linguaggio a una città, ci sarebbe allora un centro antico e poi verrebbero parti più recenti e alla fine le pompe di benzina, gli svincoli e forse le periferie della città apparirebbero orrende

in confronto al centro; eppure fanno parte anch'esse della città, ed è proprio questo carattere che fa una città di oggi<sup>1</sup>.

Lo splendido paragone tra il linguaggio poetico e l'antica città che si scopre stratificata e dispersa nei mille rivoli delle sue parti più recenti veniva spontaneo a Ingeborg Bachmann dopo le sue accurate letture di Ludwig Wittgenstein: al filosofo austriaco, infatti, aveva dedicato nel 1954 un saggio radiofonico<sup>2</sup> di grande intelligenza e finezza ermeneutica. In esso veniva citata la descrizione della possibile trasformazione del linguaggio in un sistema di segni che ricorda:

un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi<sup>3</sup>.

e che è tratto dalle *Ricerche filosofiche*, la grande opera postuma di Wittgenstein pubblicata solo nel 1953 in Inghilterra.

Più avanti, comunque, nel prosieguo dell'intervista, la Bachmann farà un'altra importante dichiarazione di poetica. A Bernstorff che insiste con un po' di affettazione:

Vorrei tornare ancora a qualcos'altro, alla sua immagine della città antica. Ci sono molti che dicono: la vecchia poesia, la poesia dei giorni che furono, del romanticismo...

risponde con garbo ma fermamente e decisamente:

Posso interromperla? Perdoni, ma non credo affatto che si debbano paragonare le poesie, le poesie antiche, agli antichi centri cittadini. Il linguaggio stesso, voglio dire, è una città, eppure fuori di esso crescono nuove parole e le poesie antiche sono fatte di un materiale di parole antico, mentre le nuove poesie di vecchio e di nuovo, direi. Alcune soltanto di materiale nuovo<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> INGEBORG BACHMANN, *In cerca di frasi vere.*, trad. it. di Cinzia Romani, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 24.

<sup>2</sup> INGEBORG BACHMANN, *Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein*, ora in INGEBORG BACHMANN, *Il dicibile e l'indicibile. Saggi radiofonici*, trad. it. di Barbara Agnese, Milano, Adelphi, 1998, pp. 45-79.

<sup>3</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, trad. it. di Mario Trinchero, Torino, Einaudi, 1983, p. 17.

<sup>4</sup> INGEBORG BACHMANN, *In cerca di frasi vere* cit., p. 25.

L'idea del linguaggio come una città al cui interno si creano quasi naturalmente dei dedali (con una sola, possibile uscita conosciuta – le parole antiche che, di conseguenza, sono comprensibili e già note a chi le usa) e dei labirinti (senza sbocco conosciuto e pressoché introvabile – le parole antiche e nuove o quelle soltanto nuove che vanno verso esiti sconosciuti e di difficile prevedibilità) produce inevitabilmente la necessità di stamparne una mappa che aiuti il viandante (o il turista) a muoversi attraverso di esso senza perdersi e senza costringere il viaggiatore a distruggerne l'identità.

2. Il progetto e la metodologia di Franco Manescalchi, brillantemente esemplificati da questo volume, ricordano in maniera impressionante il *modus operandi* che Ingeborg Bachmann sembra evocare e sostenere nella sua intervista (ed è per questo motivo che ho voluto metterli in relazione).

Il suo metodo critico trova nel linguaggio il suo punto di resistenza e la sua dimensione di necessità – perché, in fondo, una verifica e una redazione di mappe (letterarie e artistiche) come quella da lui effettuata nascono sempre da una necessità vissuta ed esperita di conoscenza e di individuazione di punti fermi storici e linguistici.

È questa necessità, allora, che costringe Manescalchi a venire allo scoperto e a redarre con cura e attenzione la sua mappa della poesia italiana contemporanea: un percorso che è iniziato fin dall'immediato dopoguerra e che continua a tutt'oggi, con alti e bassi, salite e discese, scatti e *surplaces* ma sostanzialmente sempre con il ritmo spedito del passista veloce.

L'inizio di Manescalchi critico avviene su un doppio fronte: quello della critica letteraria di poesia (dalla fondazione del Gruppo "Gada" e della rivista «Cinzia» giù giù fino all'esplosione di «Quartiere» di e con Giuseppe Zagarrìo) e quello della pittura (i suoi scritti più significativi su quello straordinario pittore che è Sirio Midollini, ad es., maturano in questo periodo, anche se sono stati scritti successivamente).

Certo è con il progetto di rivista fortemente voluto dal poeta e critico siciliano trapiantato a Firenze che l'arte ermeneutica di Manescalchi matura e si affina: i suoi saggi che ora vengono ricomposti in un unico quadro – allo stesso modo in cui Zagarrìo aveva fatto con i propri<sup>5</sup> – si distendono su una distanza interpretativa che non è più legata alla pura dimensione giornalistica.

---

<sup>5</sup> Il titanico libro di GIUSEPPE ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, è del 1983 ed esce presso Mursia di Milano.

Negli scritti degli anni Sessanta-Settanta, Manescalchi ha già circoscritto l'“antico centro” (la tradizione dell'ermetismo “civile” e il ritorno alla grande lirica spagnola degli anni Dieci e Venti – Antonio Machado in primo luogo ma anche Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Agustín Goytisolo, Pedro Salinas...) e si protende a cogliere la novità assoluta che si prepara: da un lato l'emergere dello sperimentalismo dei Novissimi (che non praticherà mai), dall'altro la “resistenza all'omologazione” che legge come punto nodale nella scrittura di Franco Fortini.

Infine, con il 1968-69 e l'emergere della “poesia diffusa” (furono gli anni assidui e disperati del ciclostile e dei gruppi di intervento sul presente della poesia – da «Quale Impegno» a «Salvo Imprevisti» fino a «Collettivo R»), Manescalchi approda ad un modello di intervento critico che privilegia la dimensione del presente e la sua sistematica demolizione rispetto ad un ossequio a-critico anche di quella stessa tradizione che pure ama (“solo chi odia profondamente il presente potrà amare davvero il futuro” – queste parole del grande matematico rivoluzionario Évariste Galois ben avrebbero potuto risuonare sulla bocca del critico militante di quegli anni).

Ma sono anche gli anni in cui si apre, per le cure valorose e attente di Massimo Mori, la lunga stagione dell'«Ottovolante» fiorentino.

Poi negli anni del disincanto e del cosiddetto “riflusso” il ritorno alla tradizione si rovescia non tanto nel pentimento del critico quanto nella volontà pedagogica del poeta: l'“età forte” di Novecento – Libera Cattedra di Poesia che attraverserà tutti gli anni Novanta (per continuare fino ad oggi).

In tutti questi anni, due punti fermi hanno seguito Manescalchi nel suo circoscrivere, attraverso la ricerca e l'approfondimento delle linee di tendenza della poesia emergente, l'“antico centro” della sua vocazione di poeta e critico: da un lato, *l'amore per la poesia meridionale* (dalla più lontana Spagna degli anni universitari di formazione alla pratica quotidiana con poeti di quell'area come Rocco Scotellaro o Nigro o Maria Cumani), dall'altro, *il forte radicamento sul territorio* e la mai negata “prima radice” della fiorentinità (ne fanno fede in questo volume gli interventi sul sapiente lavoro filologico e archivistico di Alessandro Bencistà e l'interesse per i “rimatori all'improvviso” del Maggio o per i canti popolari raccolti – in collaborazione con Ivo Guasti – nella zona che si estende tra Barberino di Mugello e la Romagna toscana).

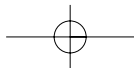
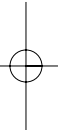
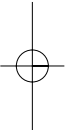
Se, da un lato, dunque, Manescalchi è sempre stato il critico del “quartiere” e della poesia che si faceva in Firenze, con un'attenzione intensa e intesa a conoscere e capire, dall'altro i suoi interessi (di cui questo grosso volume *in progress* rappresenta soltanto una parte) si sono, comunque, mostrati in ogni modo di grande apertura e curiosità verso il “nuovo che avanzava” e si consolidava (talvolta) in forme di originalità e di



rottura rispetto ad un passato di cui non si voleva, però, liquidare senza appello la lezione e la tradizione.

L'“antico centro” in cui si è trincerata la sua pratica critica non è mai stato un bastione o un fortilizio, ma una “città aperta” dalla quale cercare di cogliere i segni e il linguaggio che attraversavano e collidevano nelle strade del mondo.

Di questo, oggi come ieri, gli va dato atto con rispetto e ammirazione per un coraggio critico non comune (sono ben noti e rimarchevoli gli scontri severi e appassionati avuti con Pasolini all'epoca di «Salvo Imprevisti») e per la passione mista a pazienza che in tutti questi anni ha largamente profuso.



## GLI ANNI CINQUANTA TRA POESIA E ARTE

## DA «CINZIA» A «QUARTIERE»

*1 – Le origini del canto*

Fino al 1953 ero vissuto alle porte di Firenze, fra Rovezzano e Ponte a Mensola, in Via della Torre, alla base della Capponcina, la strada di D'Annunzio, del quale favoleggiavano i padri e dalla quale si raggiungeva Settignano, paese di assoluta e assoluta bellezza.

Di Settignano, così scrive Vincenzo Cardarelli in *Il sole a picco* e questo vale anche per la mia infanzia e la mia adolescenza:

Vidi nascere la primavera a Settignano. E ciò che devo a questo mio soggiorno settignanese non potrei dirlo senza entrare in particolari della mia vita, e cioè fare di queste pagine di ricordi un vero capitolo autobiografico. Certo è che ci sono, nell'esistenza d'un uomo, stagioni decisive, formative, durante le quali anche le più futili avventure acquistano un'importanza degna di rilievo, lasciano tracce lì che non si cancellano. Quella fu per me una di quelle stagioni. Che cosa sia l'arte, che cosa sia la natura, per quel tanto che ne so, credo averlo appreso lassù, nella mia solitudine di Settignano, durante una primavera.

Le stagioni della mia infanzia – finita la seconda guerra mondiale – trascorsero lì, fra i libri di scuola e le viottole erbose del podere con le sue vigne, le prode di ortaggi e frumento, i filari a frutteto. Il mio incontro con la poesia fu un evento genetico.

Mio padre amava il canto popolare e disponeva di una voce melodica, mia madre era una 'memoria' sterminata di canti, proverbi e modi di dire, tanto che dagli anni '70 in poi ho pubblicato quattro libri di suoi materiali con la casa editrice Vallecchi e con la Polistampa di Firenze.

*2 – La poesia popolare*

“Dopocena, cammina con lena” – dicevamo. Nel fresco della prima notte estiva, ci incamminavamo vestiti alla meglio e a piedi nudi per via della Torre per raggiungere a Cover-

ciano, di fronte alla casa del Landi, detto Monte, uno spiazzo dov'era il circo di Gratta. Gratta era un capocomico della famiglia Càroli, ma il suo circo era proprio familiare: una tenda, una transenna circolare, gli spettatori in piedi, un'acrobata grassoccia, un prestigiatore, un pagliaccio con scarpe smisurate (Gratta), una *spalla* che balbettava barzellette e alla fine un ragazzo che passava col piattino per raccogliere una libera offerta. E poi tornavamo verso casa, per via del Rondinino, in fila sparsa, parlottando.

Spettacoli teatrali venivano organizzati anche alla chiesa di fronte alle case popolari: *La piana nella sperduta nella neve*, *La bottega di Sghio*, *La zia di Carlo*. Solo qualche rarissima memoria. In quegli anni, fra gli ospiti della nostra cascina, c'era Armando, macchiettista, poeta a braccio, che alla stagione dei raccolti non mancava di visitarci mettendo in scena, sull'aia, le sue scenette da avanspettacolo.

Nel 1947, alla fine della vendemmia, nel dopocena, improvvisò una farsa con un fantasma che sbucava da dietro il pagliaio ululando e sventolando un lenzuolo. Quell'apparizione, alla luce delle lanterne, mi agghiacciò e per alcuni anni mi rimase un certo sospetto nel girare all'imbrunire intorno al pagliaio.

Quella stessa sera Armando si travestì da maestro, che più buffo non si può, e cominciò ad interrogare un alunno con fare altezzoso: – Dimmi tu, Grattasassi, chi ha scoperto l'America? – e agitava un bastone al posto di una stecca. E lo scolaro terrorizzato: – Io no, signor Maestro, è stato lui -e indicava un altro contadino-scolaro che si prendeva perciò una solenne bastonata fra capo e collo fra le risate dei vendemmiatori che si tenevano la pancia.

Sui maestri di allora fiorivano storielle e canzoncine. Ne ricordo una:

Quando il Lebrunne gli entra in classe  
con quei fanali di autobusse  
gli incomincia la lezione  
italiano storia e religione.

Perché questi maestri erano terribili e facevano inginocchiare i figli dei contadini, a bacchettate, su uno strato di chicchi di granoturco. Insomma, la scenetta era molto sentita e quando Armando la chiudeva col canto:

Sono malandrini, sono malandrini  
sono malandrin questi monelli;  
questi brutti bricconcelli  
che ci fan tanto arrabbiar...

le risate sembravano buttare giù il tetto – già pericolante – del portico.

Per la mamma questi erano gli unici spettacoli teatrali a cui aveva assistito ed anche per me, mentre il babbo, da giovanotto, aveva frequentato le Follie Bergères, l'Apollo, vedendo l'operetta e il fenomeno Bagonghi: in una festa di semi e brigidini.

Quando conversavamo di Armando la mamma era solita dire: – Non lo capiscono – e ripensava alla sua famiglia d'origine, fatta di poeti a braccio e stornellatori.

Nel 1953, quando avevo sedici anni, mi trasferii con la famiglia in città, nell'annesso di una villa, all'interno di un grande parco.

Lo sradicamento dalla campagna e la conseguente nostalgia – acutissima – per gli spazi aperti del podere svilupparono in me un amaro consenso con le forme esotiche ed eterogenee del parco. Le basi metriche “popolari” ed il sentimento di questa clausura crepuscolare mi spinsero a scrivere poesie tipiche del giovanile ‘cupio dissolvi’, particolarmente “nell'ora che volge al disio...” poiché le mura, i cancelli, i pini e gli abeti tingevano di nero la mia finestra *occidentale*.

Io, intanto, rimanevo fedele a due costanti: la terra e la parola.

Testimone e poetico cronista di questa mia appartenenza alla terra è Ubaldo Bardi che, a sua volta, ha vissuto un'esperienza analoga, ma di tipo paesano, nella piccola Macondo dell'Antella.

Egli ha saputo ben descrivere di come, con i miei genitori, siamo riusciti a ricostruire la campagna in città.

Il narratore di razza notava gli aspetti più peculiari di mio padre: “Il babbo di Manescalchi aveva un sorriso buono, direi quasi dolce, come di protezione verso gli amici che lo confortavano con le loro visite”.

Con lui si fermava a parlare delle cose degli uomini e del mondo:

“Spesso si parlava, e perché no, di donne, d'avventure favolose, di viaggi – io ne avevo fatti tanti – e lui mi ascoltava attonito con una faccia che esprimeva meraviglia e interesse. Chi lo avrebbe detto che Guido apprezzasse certi discorsi d'arte e di letteratura, di poesia; eppure era così, seguiva pazientemente talvolta intervenendo, talvolta ascoltando. I suoi occhi brillavano, esprimevano quell'ansia di conoscere che è insita in quella razza che ha dominato per tanto tempo la natura, attraverso il lavoro dei campi”.

Spesso lo incontrava in via Pellicceria, nell'antico centro dove si ritrovano i fattori: “Camminava ogni giorno per il centro, prima di ammalarsi; l'ho visto varie volte, a testa alta, ma sempre presente e vigile come quei personaggi dei poemi omerici che tanto ci hanno affascinato. Era il prototipo di una razza che si va lentamente estinguendo, una razza che ha fatto l'Italia, attraverso il lavoro, non attraverso le armi; il lavoro era sempre presente nei suoi discorsi, il lavoro che tanto aveva amato e sofferto fin quasi a distruggere una parte di se stesso”.

A volte si fermava a parlare con mia madre cogliendone l'antica saggezza e la giovane apertura al mondo:

“Con Bruna s'apriva uno spicchio di cielo; i ricordi venivano fuori come l'acqua da una sorgente. Era una donna vera, un'enciclopedia di una civiltà che va scomparendo. Per ogni gesto della sua vita, ella sapeva rispondere con un motto, un proverbio, un racconto di quella sapienza antica che è il sale della terra.

I suoi occhi vivaci ti scrutavano come se volessero carpirti ciò che nascondevi, per poterti poi consolare e alleviare i dolori che la vita ti dava. In lei viveva quella sapienza contadina che è la vita vista nell'andare del tempo, un'esperienza che la portava a divenire il centro e il fulcro dell'attenzione.

Bruna è stata un personaggio, un qualcosa di vivo e bruciante che tirava, ti portava a considerare le cose del mondo con un metro sicuro.

Il suo ricordo rimarrà costante, pieno di quegli insegnamenti che erano la sua forza.

Che dire di Guido, di Bruna, di quel mondo di cui lei era rimasta l'estrema custode? Si è spento un raggio di sole”.

A quindici anni il mio minimo scaffale si arricchì di alcune antologie scolastiche per le scuole superiori (fra le quali una di Piero Bargellini, dedicatami con una calligrafia ampia e chiara nella sua casa al Pellegrino, mentre mi invitava a continuare a scrivere). Furono le mie prime letture dei poeti simbolisti e crepuscolari, imagisti e sperimentali. Insieme, vennero Ungaretti nell'edizione dello “Specchio” mondadoriano, Montale e Quasimodo. Era come leggere in filigrana una nuova tecnica, tutta da fare propria.

E poi avevo trovato negli scaffali della libreria Marzocco l'ultima rivista degli ermetici, «La chimera», che come ricorda Gino Gerola in un suo puntualissimo saggio apparso sul periodico «La regione», aveva avuto nei primi numeri sprazzi di dialogo fra le generazioni.

Ma «La chimera» rimase tale. Aspettavo il fresco della notte, sull'altana della casa, e la grande luna biancolucente che si levava sulle chiome degli alberi del parco destando stupore e meraviglia.

### 3 – «Cinzia»

E la luna fu: ancora nella vetrina della libreria Marzocco trovai il primo numero di una rivista di poesia dalla copertina semplice e suggestiva, la testata si denominava «Cinzia» (“la luna”) e sotto l'elenco dei nomi dei collaboratori spiccava un semicerchio in colore caldo che rappresentava il sorgere della luna. Si era nel maggio del 1955; le scuo-

le stavano per chiudere ed io inviai alcune poesie alla redazione, temendo di rimanere senza risposta. Mi ero predisposto ad andare in vacanza sull'Appennino, in casa di un mio compagno, quando nella cassetta delle lettere, potei "toccare" una busta intestata e col logo della mezzaluna ben evidente in alto a sinistra. Erano poche righe, scritte a macchina, con un nastro bicolore rosso azzurro che ogni tanto era saltato variando il colore delle lettere. La risposta era positiva, si doveva solo attendere il numero di autunno. Partii così per la vacanza, triste e felice come un vero poeta deve essere.

A settembre, una sera andai a trovare il direttore di «Cinzia», Carlo Galasso, che abitava in via degli Alfani. Era un uomo alto, di temperamento sobrio, modesto e poco propenso a forme di protagonismo. Nacque subito un'intesa sottaciuta di collaborazione e prima del Natale di quell'anno redigemmo un'antologia *Poeti del nostro tempo* che, a sfogliarla ora, presenta, fra gli altri, giovani che poi mostrarono di avere con la poesia e con la cultura un rapporto non modesto o precario.

In quegli anni ci confrontammo col movimento di Realismo lirico, diretto da Aldo Capasso, che aveva in Vincenzo Cardarelli, interpretato come Maestro autoctono antiiermetico, il nume tutelare. Da parte mia l'interpretazione di Cardarelli fu meno strumentale e più sincretica, tenendo conto del farsi della cultura in quegli anni, più bisognosa di mettere in evidenza ciò che univa le voci più di quanto le dividesse. E questo fu il mio timido approccio con la cultura del tempo.

#### 4 – Incontro con «Quartiere»

Oreste Macrì era preside di una scuola da me frequentata. Ricordo un giorno che venne in classe, durante la lezione della professoressa di Lettere, che abitava a un passo dalla scuola, in piazza della Libertà.

Entrò in classe, si sedé in cattedra e fece un elogio del silenzio. Disse che solo il silenzio dell'isolato in cui abitava gli permetteva lo studio e la riflessione.

Non era il messaggio autoritario di un preside qualsiasi. Il suo carismatico elogio del silenzio trovò in me una perfetta consonanza.

Ritrovai Macrì all'Università nel 1959. Gli feci leggere le mie poesie e lui mi indirizzò a Giuseppe Zagarrò.

Quando, nel 1959, incontrai Giuseppe Zagarrò, venivo da fuoriporta, viveva in me "l'ultimo poeta del villaggio" caro a Esenin e anche, perciò, la condizione dell'albatros baudelairiano avvilito fra tristi compagni di viaggio. Uscivo da un'adolescenza, con la sua venatura d'eterno, ferita dal crudo realismo di giovani privi di sogni e cresciuti nel circo

di una società duramente selettiva; cercavo qualcuno che avesse percorso un tratto di strada che mi fosse utile, come un cenno acceso nel buio. Ma, oltre Baudelaire e Esenin, il mio nume tutelare era (ed è) Kafka, tant'è che così nel dialogo intercalai: io sono il mio principio e la mia fine. Zagarrìo glissò e propose, quasi mutamente, ma con inquieto tratto di grande intelligenza, un atteggiamento culturale meno definitivo. Misi le mie verità nella tasca più profonda, a germinare, e cominciai a misurarmi con una verifica critico-creativa, con la realtà. Lo scontro era nelle cose, con e contro i 'viaggiatori' l'albatros, per vivere, doveva morire e trasformarsi in araba fenice.

Avevo ventidue anni, da cinque lavoravo nel mondo letterario coltivando la mia Musa. Dall'autunno del 1959 cominciai ad apprendere la 'sapienza del dolore' che non diviene rassegnazione, vana saggezza o fuga poetica. Arsi – come un ossimoro – croci e Maestà in un unico fuoco (allora non esisteva "il riscaldamento") e appresi che l'inverno può entrare nell'arco dell'estate come un duro Ospite.

Peraltro, da sempre il poeta avverte il destino avverso, segnato da crudi limiti, ma vissuto con prometeica determinazione. E in questo clima, sapendo come perisca lo splendore del marmo delle piramidi e come i giganti d'argilla aprano, prima o poi, faglie nel corpo tellurico della Storia, ci rifiutammo di "cantare il sale" e di eternare gli Idoli del presente storico. Non c'è storia senza koinè, e dunque oggi che anch'io mi affaccio alla terza età, da un deserto kafkiano abitato da Tartari e Tartarini occidentali, ho di nuovo necessità di qualcuno che mi indichi, con l'opera, la traccia di un percorso possibile, in un regime dove il consenso è d'obbligo come un abbonamento all'autobus. Così torno a leggere l'opera poetica di Zagarrìo in un volo d'albatros chiedendomi se anche la coscienza in/felice non sia un volo...

##### 5 – *Incontro con l'Arte: I post-macchiaioli, "Gli Amici dell'Arte", «Numero»*

Il mio amore per Firenze e la sua cultura è indissolubilmente legato alla figura di mio padre il quale, come era uso dire, era stato battezzato nel Battistero come i nostri avi a partire almeno dal 1600.

Noi vivevamo a Rovezzano, in un podere da cui si vedeva benissimo la cupola del Duomo e in giorni di cattivo tempo o nei quali, per qualche impedimento, non poteva andare a lavorare la terra, mi conduceva a visitare la città.

Ricordo ancora quando mi condusse alla "Casa di Dante", dov'era aperta una mostra di postmacchiaioli. Avrò avuto otto anni, e fu la prima volta che vidi in una esposizione delle tele in cui era rappresentata la natura con immagini pastorali.



È vero che veniva talvolta sull'aia e nei viottoli un pittore che fermava sulla tela gli alberi ed il pagliaio. Con gesti calmi e sicuri piantava al suolo il cavalletto da campagna e con mano lenta e sguardo socchiuso eseguiva il suo lavoro.

Ma la meraviglia fu grande nel vedere rappresentato da quadri ben incorniciati ed accostati l'uno all'altro il mio mondo agreste. Da allora, arte e poesia divennero la mia segreta aspirazione partendo dalla Macchia.

I Macchiaioli, abbandonato il purismo di immagini e di immagine, rivolsero la loro attenzione al 'plein air' con un interesse che sposava insieme la natura e l'uomo storico, diversamente dagli impressionisti francesi, la cui pittura tendeva ad una più alta lezione di stile, ma di minore consistenza documentaria.

Per i Macchiaioli la realtà del segno e del colore divengono immediatamente segno e colore di una realtà partecipata con profonda emozione di chi avverte vecchio e nuovo fusi per un momento nel trapasso di una civiltà.

Rivisitare le opere dei Macchiaioli significa perciò provare ancora una volta, attraverso l'assaporamento delle immagini, il brivido del tempo che rimane fermato sulla tela e dunque non muore, il brivido delle nostre origini nazionali.

Tutto ciò, senza confondere questa ferma enunciazione di una nuova lingua (si pensi, una per tutte tra le opere dei Macchiaioli, a *La rotonda Palmieri*) col realismo di Courbet o col successivo neorealismo del Novecento.

In effetti il movimento dei Macchiaioli, sviluppatosi all'inizio della seconda metà dell'Ottocento, dunque con un leggero anticipo rispetto al verismo letterario, rimane un'esperienza fortunatamente circoscritta e che non ha fatto, almeno direttamente, scuola.

Nel periodo in cui il dagherrotipo iniziava le sue fortune con la fedele riproduzione del reale, questo Movimento artistico seppe continuare a rappresentare naturalisticamente il mondo andando dentro l'immagine, dentro la fotografia, cogliendo non le espressioni del reale, ma la loro durata interna o le sfumature che la storia imprime nell'uomo e che la foto raggela ma non ferma nella loro interezza.

Se dunque questa scuola di 'vedutisti' è riuscita a trasmettere qualcosa sia ai veristi che alla cultura del Novecento, quel qualcosa è il timbro della voce, dell'immagine, il complesso registro delle cose e degli uomini così come il reale matura a chi lo sa leggere con gli occhi della mente e del cuore, da uomo, storicamente, senza rinunciare a tradurre la lingua di tutti nella propria univoca lingua che la cultura del tempo caratterizza.

A diciassette anni partecipai alla costituzione di un gruppo di artisti dilettanti e giovani (gli "Amici dell'Arte") che poi si manifestarono di talento, così, su «Cinzia», presi a stilare note critiche che, rilette oggi, avevano un loro intrinseco senso.

Parlando con Ubaldo Bardi, emerge un quadro pionieristico della fine degli anni Quaranta, inizio anni Cinquanta che anch'io ebbi modo di frequentare a partire dal 1955.

All'inizio degli anni Cinquanta il bar Senese, posto vicino alla Prefettura, al palazzo Medici-Riccardi alla sera si trasformava e diventava rifugio di un gruppo di intellettuali tra cui emergevano Raul Diddi, il poeta che aveva pubblicato le sue poesie da Vallecchi e Jacopo Treves collaboratore della Radio e redattore della rivista «Numero», il trimestrale del gruppo degli astrattisti.

Il locale si trasformava in una palestra di accanite discussioni. Diddi che aveva pubblicato sulla rivista della Vigo, *Il canto per Manolete*, che s'ispirava al *Pianto per Ignazio Sanchez Mejias* di García Lorca, primeggiava quando parlava di letteratura del '900, mentre Jacopo Treves si divertiva a far rilevare i rumori che dietro le scene puntualizzavano l'azione dei suoi personaggi. Questo bar divenne un loro rifugio, anche se era gente che non consumava, certe volte, nemmeno un caffè.

Questo gruppo cessò di riunirsi per la tragica e immatura morte del Diddi e poiché Treves passò a via degli Artisti per collaborare con la Vigo.

La galleria "Numero" di Fiamma Vigo si trovava in via degli Artisti e già nel 1948 dava vita alla rivista omonima.

Jacopo Treves aiutava la Vigo nel disbrigo di tutte le faccende tipografiche, divideva con lei la fatica di impaginare, correggere le bozze e stabilire quali fotografie dovevano illustrare gli articoli. Frequentavano l'ambiente Berti, Moretti e vari altri pittori dell'astrattismo classico che arricchivano le discussioni che ogni sera si facevano.

Treves ne era il coordinatore, come lo era, a volte, Vinicio Berti; discussioni talvolta furibonde che si protraevano fino alle una della notte. La rivista era veramente bella tipograficamente e come contenuti e si presentava al pubblico, alla Marzocco, dove ora si vendono libri per ragazzi. I testi pubblicati erano motivo di discussione in ambito cittadino e spaziavano dall'arte alla letteratura.

Era la Vigo piccola e cagionevole di salute, ma con una volontà e una determinazione uniche che si ripercuotevano nella rivista.

Il duetto Vigo-Treves cessò perché Jacopo si suicidò; allora, dopo una sosta, la Vigo fu affiancata dal Borri, uno scrittore che con lei trasformò la rivista nel formato e nei contenuti con meno fotografie e più scritti di collaboratori illustri.

La presenza della Vigo nella cultura fiorentina è stata veramente importante.

Poi, a causa della salute e di altri motivi di ordine organizzativo cessò l'attività galleristica ed editoriale e si trasferì a Roma dove morì sola e senza nessun aiuto.

## 6 – *Vinicio Berti e il “Gruppo dei Nove”*

Lateralmente, la mia attività si intrecciava fra la redazione di «Cinzia», la costituzione di un gruppo uscito dagli “Amici dell’Arte”, denominato “Gruppo dei Nove”, che faceva capo al Magistero di Vinicio Berti che presi a frequentare assiduamente negli incontri che teneva settimanalmente nel bar dell’atrio della Stazione con i giovanissimi astrattisti che si affacciavano alla ribalta di Firenze. Fra questi ricordo particolarmente Claudio Verna.

Molte sono le memorie di quegli anni magici per me e per la città che preferisco tenermi, ma quel nostro rapporto produsse – per tutto il 1957 – una insistita collaborazione di Berti e di Verna a «Cinzia».

Berti ci intratteneva parlando come in un cenacolo sull’arte antica e moderna. Così gli chiesi di sunteggiare i vari periodi storici secondo la sua prospettiva. Ognuno può sfogliare le pagine di «Cinzia» di quell’anno e ritrovare questa incredibile, sintetica Storia dell’arte scritta da Vinicio Berti e interrotta ai movimenti del primo Novecento quando il nostro gruppo inopinatamente si disciolse.

Riporto qui l’apertura che raccolsi a mo’ di intervista e che bene esprime le “chiacchierate” che facevamo nell’atrio della Stazione fino quasi al mattino, con grandi tragedie dei miei genitori che temevano in chi sa quali brutte esperienze mi perdessi. Mio padre, a volte, nel cuore della notte, scendeva, disperato a lunghe falcate da Villa Triste, in via Bolognese, e finiva col trovarmi al Ponte Rosso sulla via del ritorno rimproverandomi appena con la sua amara dolcezza.

Questi erano i temi delle conversazioni che intrecciavano poi indicazioni di metodo, il superamento dello scenario brunelleschiano con la quarta dimensione, la relatività di Einstein, la segnica e la segnaletica della civiltà industriale.

Berti aveva deciso di scrivere “Una nuova storia dell’arte” per questi motivi:

Mi ricordo di aver pensato un giorno che sarebbe stato consolante per me, allora molto più giovane, leggere qualcosa di preciso, di chiaro, al posto della solita tiritera pseudo critica basata su luoghi comuni e frasi fatte. Mi ricordo questo e, per questo, oggi mi sono posto in mente l’idea di scrivere da me questo articolo, questa serie di articoli, perché penso che il desiderio mio possa oggi provarlo qualche giovanissimo pittore in cerca, sempre più, di qualcosa che non sia solo bella frase, fraseggio leggiadro, critica atillata, benpensare cortese, ma decisa presa di posizione, unilaterale e azzardata, magari, ma non insincera.

Ormai è da tempo, troppo tempo, che ci siamo sentiti sconsolatamente perduti in una palude vischiosa per non cercare, almeno nei limiti del possibile, di uscire un po’ ripuliti dal fango nauseante.

Il titolo del primo paragrafo in cui attaccava i vedutisti di maniera e il loro contesto fu:

*Primo discorso per le orecchie dure*

Un gran numero di pittori Tradizionalisti, che, poveretti, se ne stanno di solito quieti e felici a sentir dire di loro le cantilene sciocche della finta critica, ormai convinti che non si giudichino più le loro furbe o poco furbe porcheriuole, rimarranno certamente male. Diceva un giorno il nostro grande Boccioni (troppo grande per questo piccolo mondo di tradizionalisti in gramaglie) che solo chi pensa bene dipinge bene...

Vano parlare! quanti hanno seguito il suo superbo esempio? quanti pittori sanno quello che fanno? l'enorme maggioranza di essi vegeta malamente consumando i resti fossili del pasto ottocentesco, del vedutismo piccolo-borghese. Si consolano, questi, "scoprendo" che il tramonto è giallo-verde-paolo-veronese e che le "ombre violette-azzurre" (oh, Monet che facesti quel giorno in cui le hai davvero scoperte!) esistono sempre sulla tavolozza preordinata.

Poi puntava l'indice contro i Maestri del Novecento che ripetevano all'infinito le loro opere:

Ci sono poi tanti 'maestri' che pascolano ancora nel prato tricromatico tradizionale; i maestri del 'novecento' nostrano gretto e povero di spirito; i maestri che perseverando lungimiranti a produrre sciatte o leziose divulgazioni di un loro quadretto fortuito con bottiglie o bettole o fiori o uova metaforiche, prodotto trenta o quaranta anni fa ci dimostrano, ancor più dei meschinelli di sopra, con quanto poco frutto abbiano posto pensiero all'arte.

Maestri che difendevano il loro mercato contro la modernità:

Tutti costoro, ottocentisti e novecentisti, in combutta, si sono sentiti ad un tratto scoperti... ma in loro aiuto una fazioncella critica, adoprando caliginose bombe cartacee, ha fatto muro e ha reagito. Boccioni dice di pensare? Via Boccioni! Si parla di Mondrian? È allora un urlo isterico. Chi è questo Mondrian che i 'cosmopoliti' hanno portato violentemente alla ribalta della Storia dell'Arte?... da noi può bastare il Carrà il Morandi il Soffici...

Infine, con grande chiarezza, affidava al giudizio del tempo (e al suo, poiché intendeva continuare questa 'storia dell'arte') il filtro dei valori:

Un'orgia di offese per difendere il quieto vivere, dunque, di maldestri dissanguati estetizzanti; un'orgia di bestialità consumate ad uso e consumo del mercante tale e del padrone filisteo talaltro... ecco tutto... ma i pittori poveretti, quelli del dipingere con la passione, i colori teneri, l'ispirazione e la lacrima e magari la gocciola, se ne sono tornati quieti e protetti dalla

caligine dentro le stanze polverose, fuori le mura a prender pesci e quattrini dal mucchio comune... Il tempo è galantuomo e tante bottiglie, tante mammole appassite, tanti ciuchini finti come gli ometti di cartapesta, finiranno prima o poi nel secchio comune della spazzatura...

Peraltro i suoi rapporti con i figurativi provenienti dal fronte delle arti erano buoni. Fu lui che mi presentò a Fernando Farulli all'inaugurazione di una mostra in Piazza San Marco, alla Galleria dell'Accademia.

Quest'uomo alto, asciutto, teso come un arco, mi fece una grande impressione, si rifletteva nelle sue opere una architettura dove l'astratto e il figurativo si intrecciavano.

E tuttavia, i miei interessi letterari stavano prendendo una certa predominanza. Intanto dovevo andare sotto le armi.

Il mio rapporto col "Gruppo dei Nove" si interruppe nel luglio del Sessanta, quando andai di leva militare. Giuseppe De Lorenzo, "l'intellettuale" del gruppo, già a settembre denunciava la mia assenza e descrive vivamente in una lettera un clima di fervore interrotto.

Nella prima parte esprime il suo apprezzamento per il mio primo libro di poesia, *Città e relazione*:

...non mi vergogno di confessarti, e ti scrivo per questo, che solo ora, forse, sto gustando la bellezza del tuo poemetto che solo in parte avevo gustata. O fors'anche solo intuita.

Solo ora (sono solo in ufficio e fuori fa un tempo che evoca il tuo "E già scende la notte, gira vino / fra profili offuscanti intorno ai tavoli") mi è chiaro il concetto di 'captazione fattuale del mondo' di cui dice Zagario della tua poesia. E per la prima volta mi è stato anche chiaro l'aggancio kafkiano del tuo poemetto rileggendo attentamente la tua 'moraviana' dedica, dalla quale discende, ovvio, il concetto di definizione del 'non-io'.

Anzi, dirò di più, tu mi hai aiutato con la tua poesia a ben bloccare il concetto di Kafka 'nella suprema rinuncia la suprema vittoria' (tu e Moravia, evidentemente). Sarà forse che sto sedimentando, con molta calma e sfrondata da ogni libidine, alcuni dei concetti sui quali abbiamo tante volte parlato, o per meglio dire, che io ho da te tante volte ascoltato.

Nella seconda introduce alcune considerazioni sulla sua pittura:

E tutto questo mi sta aiutando moltissimo a chiarire quegli echi di altri mondi che avverto in me, dei quali prendevo solo atto senza peraltro penetrarne l'essenza.

Con gioia mi accorgo che da questo pre-mondo morale, da questa condizione umana prende le mosse e si articola quella che io pomposamente chiamo la mia pittura, che vedo solidificarsi mano a mano in una formalizzazione più bloccata e più sobria. Perché sto lavorando, poco, ma senza vuote frenesie, in profondità, con un impegno che mai prima d'ora avevo messo

nelle troppe cose nelle quali mi sono (male) provato. Queste mie poche righe, oltre che uno sfogo, sono un tentativo a riaprire un dialogo che eventi banali (non è così la naja?) hanno interrotto quando cominciava a diventare interessante e, perché no, costruttivo, forse.

Conclude con qualche notizia sul gruppo di lavoro:

Di Sergio sto apprezzando sempre più la cristallina onestà ed il suo calore umano, e cerco, per quanto posso, di aiutarlo in quell'opera di chiarificazione morale che egli cerca.

E la sua compagnia e la sua onestà mi fanno bene non foss'altro per ridimensionare le mie ambizioni borghesi.

Rodolfo, come ti dicevo, lo vedo molto di rado e me ne rammarico in quanto è rimasto l'unico, dopo la tua partenza, che vede nella mia pittura; ed io ho bisogno molto di qualcuno che mi aiuti e che mi creda.

Con gli altri ragazzi, Sollazzini, Lastraioli e Mario Lago, abbiamo ricominciato a vederci da poco al rientro dalle ferie; per ora non abbiamo fatto ancora alcun 'porverone' nelle discussioni ma non potrà mancare, tu lo sai. Stiamo ripulendo il 'covo' di via S.Lucia ed al tuo rientro a Firenze sono certo non lo riconoscerai. Firenze diventa sempre più provinciale con le varie mostre di Piazza Donatello, dello Sport, della Caccia et reliqua, ed almeno a questo riguardo non stai perdendo proprio nulla, anzi...

Scrivici qualche volta, se ne avrai voglia, e dicci del tuo lavoro (se stai lavorando) e della tua vita di guerriero.

Ti abbraccio, Peppino De Lorenzo

#### 7 – *Il primo libro di poesia Città e relazione e la mostra di "Manoscritti illustrati" all' "Indiano"*

La mia idea, di fare confluire in una sorta di unico laboratorio le 'due arti' (poesia e pittura) non era né è peregrina. Ne ebbi conferma nel 1961, quando il direttore dell'Indiano, Piero Santi, invitò anche noi di «Quartiere» ad una mostra denominata "Autografi di scrittori illustrati da pittori e scultori".

Per il mio primo libretto, uscito l'anno prima, *Città e relazione*, avevo messo in copertina la riproduzione di un paesaggio urbano, di mura calcinate dal sole, opera di Leonardo Papasogli, un giovane pittore del gruppo di "Nuova Corrente" di grandissimo talento grafico, tanto che – mi dicono – Mario De Micheli si era mosso appositamente da Roma per prendere visione di una sua personale.

Così questa mostra vide una mia poesia illustrata da Papasogli.

Ricordo benissimo l'incontro con Piero Santi e il giovane Marini, suo collaboratore, quando andai a manoscrivere il mio testo sul disegno. Santi, che aveva letto il mio

libretto, disse una frase di apprezzamento come “la sua poesia dà un senso tutto suo alle cose che rappresenta” e chiese a Marini di sottopormi il foglio.

Questo fu il primo e uno dei rari incontri col gruppo dell’Indiano perché il vento della Storia mi portava, data anche la mia formazione, verso spalti civili dove – pure – conservai la fedeltà a una lezione tutta interna di vita e di stile.

Sfoglio il piccolo bianco catalogo in quarto – tipico dell’“Indiano” – il cui progetto era dell’amico Andrea Miola, persona di grande sensibilità e di un riguardo tutto interiore.

Piero Santi annotava nel catalogo che Firenze è città nella quale, più che in altre, i pittori sono sempre stati molto vicini agli scrittori. E che, con questa “Antologia”, intendeva mostrare quella che era la cultura fiorentina.

L’abbinamento fra scrittori e artisti di quella lontana mostra risulta oggi una mappa epigrafica della vita culturale di tutto il secondo Novecento.

Alceste Angelini - Mario Ghezzi Anna Banti - Dino Caponi Mario Bergomi - Sergio Scatizzi Carlo Betocchi - Ugo Capocchini Piero Bigongiari - Dino Caponi Romano Bilenchi - Enzo Faraoni Alessandro Bonsanti - Marcello Guasti Luigi Fallacara - Bruno Rosai Alfonso Gatto - Graziana Pentich Gino Gerola - Sirio Midollini Renzo Gherardini - Giuseppe Bonghi Dante Giampieri - Carlo Severa Maria Luigia Guaita - Piero Tredici Jorge Guillen - Xavier Bueno Leonetto Leoni - Fernando Farulli Nicola Lisi - Ugo Guidi Mario Luzi - Renato Alessandrini Franco Manescalchi - Leonardo Papasogli Pier Francesco Marcucci - Carlo Severa Quinto Martini - Quinto Martini Eugenio Miccini - Nelsco Sarti Glauco Natoli - Adriana Pincherle Alceste Nomellini - Vinicio Berti Roberto Papi - Bruno Brunetti Alessandro Parronchi - Mario Marcucci Lamberto Pignotti - Aldo Nava Vasco Pratolini - Renzo Grazzini Silvio Ramat - Gustavo Giulietti Sergio Salvi - Antonio Bueno Piero Santi - Alberto Moretti Giorgio Saviane - Primo Conti Maria Tesi - Walter Fusi Mario Tobino - Onofrio Martinelli Giuseppe Zagarrò - Mario Nuti Alfredo Zani - Silvio Loffredo.

Una semplice lista che conferma le presenze e il fervore di una stagione irripetibile.

Il mio primo libretto di poesia, *Città e relazione*, ebbe notevoli consensi e trovò lettori entusiasti. Fra questi il giovane Claudio Popovich.

Era un giovane di sicuro talento che si faceva notare già alla metà degli anni Cinquanta fra i frequentatori dei Sabati dello studente organizzati da Dino Pieraccioni in via Gino Capponi dove i giovani potevano incontrare i protagonisti della cultura del dopoguerra e la cultura emersa dopo la fine del regime fascista. Lo ricordo inquieto, con una sua evidenza nel folto novero del grande flusso che si muoveva in sala e offriva il ‘sale’ della partecipazione.

Letto *Città e relazione*, volle venire a conoscermi nella casa di via Bezzecca. Era entusiasta come chi avesse letto un testo rivelatore. In effetti Firenze, in quegli anni, era da salvaguardare e rifondare insieme, non a caso la rivista che tracciava il segno nuovo della *pòlis* si chiamava «Quartiere».

Ricordo alcune conversazioni con Claudio (poche, ma appassionate: un dialogo di pochi mesi).

La città, la condizione di totale sfruttamento degli operai. Aveva cercato un'esperienza di lavoro che lo estenuava.

Probabilmente, la divaricazione avvenne a livello culturale, per il mio articolo, pubblicato proprio sulla sua rivista, dove indicavo un catalogo di artisti non interamente condiviso e di cui presento, di seguito, un aggiornamento. Le sue lettere che conservo, denunciano il disappunto per la mia scrittura *en souplesse*, quasi infastidita dallo schematicismo che spesso imbrigliava il nuovo a Firenze anche a giudizio, ora, della sistemazione storica.

Comunque, dopo questi esordi animati e generosi, Popovich svolse una rilevante opera di promozione dell'arte astratta, pop ed optical ed io mi immerse nella promozione letteraria.

#### 8 – *Quasi un manifesto per la "Nuova figurazione"*

Popovich mi chiese un articolo sull'arte a Firenze per la sua rivista «Il malinteso» che uscì con un inedito di Sartre. Io redassi una sorta di manifesto per una "Nuova figurazione" che mettesse in sinergia astrattismo e figurazione. Questo, di seguito e in sintesi, l'articolo che creò qualche eco polemica fra gli artisti fiorentini.

La pittura fiorentina, essendo in disparte dal giro mercantile, presentava un apporto 'originale' all'arte italiana. Innanzi tutto, man mano che il rosaismo cedeva a nuove elaborazioni, e l'astrattismo evolveva formulazioni più implicate nel processo storico, si pensò all'informale, si generò una spinta verso la mediazione delle due tendenze, con l'utopia, in quegli anni di giungere a un'arte propriamente figurale, la quale avrebbe dovuto conglobare, all'interno delle sue vicissitudini evolutive, tutta l'arte contemporanea. E se ciò non avvenne è tuttavia certo che il figurativo e l'astratto non furono più rigidamente marcati in connotazioni canoniche.

Chi si mise in questa direzione? Fra i figurativi, presso i quali il neorealismo italiano aveva appena apportato un incentivo ideologico, più che strutturale nei confronti dell'opera (perciò non si può parlare in senso proprio di neo-realisti), figura di grandi sintesi fu Fernando Farul-



li che non a caso era stato astrattista, per una prontezza a comprendere in modo totale e non esclusivo la necessità di rendere sempre più analitico e composito il proprio discorso, essendo complessa e composita, eppure unitaria, la realtà dell'individuo calato in una situazione spazio-temporale e in definitiva storica. Il suo assimilare prima moduli cromaticamente espressionistici e poi formalmente astratti, ma sempre semanticamente correlati a contenuti verificabili e per di più validi nella loro eccezionalità intersoggettiva lo condussero a una fondazione di valori intrinseci nell'uomo contemporaneo. Ma su Farulli torneremo in seguito.

Altri, di questo movimento, sono rimasti chiusi in un vedutismo spesso ellittico, ove è possibile riconoscere un impegno mediato sul linguaggio degli eventi, ma in cui è troppo presente la tradizione toscana.

Anche Renzo Grazzini seppe svincolarsi da queste remore. La sua misura etica sostanzia e nobilita la scabrezza di una forma intelligentemente filtrata attraverso una sensibilità pronta a cogliere tutti i suggerimenti stilistici e innovatori con sapiente moderazione.

Ancora rilevante la presenza di Sirio Midollini, su cui seguirà un discorso più ampio, con la sua arte fatta di geometrie poetiche, di città in espansione, di rarefazioni figurative personali che aprivano un solco nei confronti del rosaismo senza però rinnegarne la aure (non più da strapaese) di una provincia universalistica dove l'uomo sta al centro.

Tutt'altro che trascurabile fu poi l'operare, per quanto circoscritto nel tempo, di Leonardo Papisogli, poiché il suo oggettivare la realtà con una passione cromatica e compositiva semplice e nel contempo vigorosa, e la sua coerenza a un principio ideologico e umano convogliante nell'ambito di una diretta leggibilità e didascalica la sua sintassi, lo dimostravano pittore di sicuro talento.

Dall'altro lato gli astrattisti fiorentini fecero blocco, attestandosi sul loro manifesto di poetica per esprimere le tappe di un percorso storico nelle sue geometrie contrapposte alla città industriale.

Ci sia permesso notare dove ci sembrano risiedere le ragioni ultime di questo dissidio. Firenze è la città di Giotto, di Masaccio, dei Macchiaioli e di Rosai e il culto dell'obiettività realistica e tagliata con sagacia, insomma, della rappresentazione ora monumentale, ora plebea sta alla base di un'autoctona figurazione.

Evidentemente, siccome il dopoguerra significò il ripristino di un dialogo aperto e genuino con le forze internazionali della cultura, e siccome i realisti di maniera modificavano questo ridimensionarsi delle forme a somiglianza di un sentire provinciale, gli astrattisti fecero propri i valori che Novecento aveva repressi con un entusiasmo rigoroso e con risultati, nello specifico, la cui validità di gruppo è già segnata nella storia dell'arte. Si parla del gruppo degli "Astrattisti classici" composto da Vinicio Berti, Gualtiero Nativi ed altri.

Alcuni giovani della generazione successiva, nelle loro diverse prese di contatto culturale (Fallani, Guarneri, Masi, Baldi, Verna), mostrarono un chiaro impegno nell'ambito della proprietà progettuale dei linguaggi; in effetti la loro pittura mosse verso una segnica figurale che non riduce l'informale a crogiolo naturalisticamente drammatizzante, ma a scatto formale su cui fondare un nuovo discorso. È proprio da qui, dal superamento dell'informale nelle sue migliori enunciazioni, per resuscitarlo in un figurale analogico e, in sede tecnica eclettico e fusivo nei confronti delle correnti più genuinamente avanzate nel campo della forma e quindi della ricerca, che si immaginava lo sviluppo di nuove tendenze.

Da diverse posizioni muoveva l'arte di Xavier Bueno, che fu comunque, insieme a Farulli, l'unico pittore che abbia saputo fare Storia, nell'unità di uno stile ove le icone monocrome attingono ad aure surreali. Ciò che ha realizzato Xavier Bueno nel suo traguardo a Firenze, ci appare come notevole atto di coscienza in seno alla crisi non intimistica del nostro tempo.

Evidentemente non solo questi sono gli artisti che agivano in quegli anni, né questo vuole essere un catalogo, ma nei miei vent'anni erano coloro che accendevano la fantasia di giovane critico che tuttavia doveva fare i conti anche con i Maestri degli anni Trenta. Di quegli anni individuai e collegai tre artisti che avevano saputo aprire un discorso estetico e profetico di grande rilevanza nel corso della storia e della nostra cultura. Antony de Witt, Bruno Capocchini e Bruno Bècchi (con l'accento grave, perché di origini livornesi) di cui parlerò in seguito.

### *9 – Poeti e pittori*

Dopo di ciò nel 1963 decisi di organizzare una mostra di poeti-pittori. La preparazione della mostra al Fiore fu molto faticosa, anche materialmente. Mi ero messo in testa di invitare tutti i maggiori poeti italiani dediti anche alla pittura e alla grafica.

Le cose andarono bene e spedite, per rapidi contatti, per le opere di Luigi Bartolini, Luigi Fallacara, Franco Fortini, Alfonso Gatto, Adriano Grande, Alessandro Parronchi, Ottone Rosai e altri anche di varie parti d'Italia.

Spesso erano opere eseguite, come si dice, con la sinistra, soprattutto quando la grafica era poco più o poco meno di un hobby, ma il mio scopo di dare un quadro di come le arti siano contigue anche nei singoli autori era riuscito.

Si dà il caso che negli stessi giorni Pignotti e Miccini (presenti anche nella mia mostra) dessero vita con altra iniziativa – diversamente motivata – alla Poesia visiva presso la galleria “Quadrante”.

La coincidenza fece esplodere una polemica sui quotidiani, particolarmente sul «Mattino», ad opera di Mario Novi. Intere colonne titolate *Non Fare* a cui risponderemo con un analogo *Non dire* chiuso da Novi con un esclamativo *Non Fare e non dire*. Umberto Baldini su «La Nazione» cercò di ridimensionare la cosa.

Intervennero poi Luigi Servolini ed altri.

In realtà la mia mostra si era trovata accidentalmente in sincronia con quella dei poeti visivi. La mia idea della complementarità fra poesia e pittura è di tipo linguistico, non progettuale.

In ogni caso questo mio duplice e intrecciato interesse è rimasto vivo sino ad oggi e mi fa piacere di trovare quella mostra segnalata come antesignana della multimedialità nel catalogo della grande mostra «Arte in Toscana 1945-2000. Continuità».

D'altronde scrivere, disegnare, dipingere potevano essere assunti e riassunti anche in una stessa persona. C'è una sobria ma viva tradizione novecentesca che testimonia della intercomunicabilità dei linguaggi. Ottone Rosai, per fare un esempio, fu grande pittore e non indegno scrittore. Anzi, la sua scrittura integra e complementa il suo discorso figurativo, a partire dalle lettere che documentano una capacità di poesia degli affetti e delle visioni per giungere alle sue prose aperte e trasgressive. Carlo Betocchi, nel catalogo della mostra da me organizzata alla galleria «Il Fiore» di Corrado Del Conte si esprimeva in favore del connubio fra le due arti:

In uno di quei rapidi schizzi di figura che a volte Ottone scriveva, e che è raccolto nei suoi *Ricordi di un fiorentino* stampati da Vallecchi, si legge, tra due parentesi, che non ad altro fine poteva usare, Ottone, se non per dare alla frase la perentorietà d'una lapide. La vita di Cellini la scrissi io quattrocent'anni fa.

Volti pagina e trovi un bel disegno di strada toscana fra cipressi e muriccioli che reggono i campi: rivolti pagina, e riecco altro scritto. E via di seguito.

Direte: – È il libro che lo presenta così –. Ma sta il fatto che Ottone era fatto proprio in tal modo, come un libro tutto buono da leggersi e da vedere. Con Ottone non si perdeva battuta: era nato per la parola come disegno, e per il disegno come parola, schietti, e non tanto per fare: e quanto al colore, era nato per il colore che non è l'addobbo della parola e del disegno, ma ne è come il canto, che solleva parola e disegno là dove non potranno più dimenticarsi. Certo che, se lo leggi, trovi più del disegno: e se lo guardi senti che dal disegno si libra nel colore e va crescendo un canto che ti ricorda fin dal primo rintocco la campana che comincia a oscillare, e via via spande intorno, a gran cerchi, che ti dominano, la sua voce grave e soave, persuasiva.

Per Luigi Bartolini, poeta e incisore finissimo, tutto da leggere e da vedere, Betocchi aveva queste parole:

Luigi Bartolini litigava e cantava attraverso la poesia e la prosa con quel suo fare che aveva, come il vino vecchio, il costruttivo dell'età, e l'alcool, invece, eternamente giovane. E tale sua arte partiva, in fondo, dalla pregustata sapienza della parola. Ma quando si buttava a incidere la natura nelle sue lastre, che quasi sempre ne saltava fuori palpitante e con il cuore in gola, ci si accorgeva che quella sua capacità di sentire il vero nell'esistere era anche maggiore dell'altra: e che il suo canto più fondo, quello della lastra incisa, non nasceva da nessun altro antefatto che non fosse il suo necessario, segreto, e quindi casto accordarsi con la vita in cui pullula l'ebrietà dell'esistere, e la paura del morire.

Mi sembra chiaro, da queste brevi risposte, come il gesto creativo non possa essere marginato ad un genere ma debba aprirsi a tutte le possibili variazioni linguistiche di cui un artista è capace.

### *10 – Viaggio in Sicilia*

Mancava, in quegli anni, un incoraggiamento ufficiale alla mia poesia e venne, nel 1963, con due premi per il sonetto, l'Alpi Apuane – di cui parlo altrove, con riferimento a Maccari – e il Lentini.

Ho sempre amato il sonetto, moderno s'intende, ma esatto nella sua dizione di quanto alimenta il rapporto fra esistere ed essere 'qui, noi, ora'.

Inviai dunque un manipolo di miei sonetti al Premio Lentini.

Non sono un viaggiatore, ma se sogno di viaggiare è certamente verso il sud per la formazione ricevuta nel grande spazio patriarcale della cucina e dell'aia aperto a tutti: una scuola di umanità.

Così, quando mi comunicarono l'assegnazione del Premio Lentini – Sonetto da parte di una giuria presieduta da Giacomo De Benedetti e composta, fra gli altri, da Giorgio Caproni, fui preso dal dubbio. Andare, non andare.

Chiesi a Giuseppe Zagarrìo che mi disse: – Ma sì, vai –.

Così, per la prima volta, intrapresi il viaggio dei miei sogni, ma anche della grande trepidazione. Oltre Roma non ero mai andato.

Fui colpito dagli olivi calabresi, dal traghetto, dai primi aranceti sulle coste, dal mare che mi parve omerico. Anche se a Messina avevo dovuto cambiare treno e salire quasi su un "merci" o qualcosa di simile (mi sembrava, non so perché, un mezzo di trasporto da America Latina).

L'ultimo tratto lo feci in bus. Nella sala del premio c'era Leonardo Sciascia, uomo – mi parve – dai toni molto dimessi che mi pregò di salutare Zagarrìo, al ritorno.

Il presentatore era Daniele Piombi, il quale sbagliò il nome con mio esternato disappunto. Mentre traversavo la platea della sala ricolma notai che lo sguardo delle ragazze era lustro di ammirazione. Ero alto e magro, avevo ventisei anni e in quel momento tutto il travaglio del viaggio era ripagato.

Mi trattenni poi con Mario Gori (che aveva assunto il cognome della madre toscana, ma quello paterno era Niscemi), uomo davvero buono, come la sua poesia, e con Giorgio Caproni, vestito interamente di chiaro che, con un atteggiamento alla pari e col sorriso della modestia, mi precisò che la sua poesia (pubblicata sul catalogo del premio: bruttina) non era sua, ma una specie di nota sul registro delle firme pubblicata senza licenza.

Alla fine, mi sentii poeta come non era mai accaduto e come non lo è stato più, in una terra che ritengo conservi l'aura mediterraneo-orientale della vita e della conoscenza.

Unico neo della situazione, la mafia che si tagliava col coltello. La trattoria a cui mi rivolsi non gradiva stranieri (o forse era troppo tardi), sul pullman per Messina mi trovai seduto accanto, certo accidentalmente, un personaggio con coppola e doppietta sulla spalla, per non dire di una locanda messinese che locanda non era e fui costretto a riparare al Grand Hotel.

Ma si sa, la poesia e la prosa confliggono da sempre, per sempre, anche se – al fondo – hanno bisogno l'una dell'altra.

## GLI ANNI CINQUANTA TRA POESIA E ARTE

## LA “FIGURA” E L’UMANESIMO

Al di là della coesistenza dei due linguaggi in uno stesso autore mi preme evidenziare la fatica e la differenza della nostra generazione di poeti a dialogare con gli artisti.

Poesia e pittura, verso e immagine rappresentano, da sempre, le due facce di una stessa medaglia e una manifestazione espositiva su questo tema si inserisce in un contesto ormai consolidato.

Iniziamo col dire che non si tratta di un impegno nato dall'ieri all'oggi sull'onda di stimoli della moda o alla moda. È a partire dal 1960 che un gruppo di giovani poeti fiorentini ha dato vita a una presenza della scrittura sul territorio in cui sono stati coinvolti grafici e pittori.

Importanti, per la considerazione di questo progetto, sono il luogo (Firenze) e il tempo in cui questo incontro è avvenuto.

Firenze è città prestigiosa, qui la generazione ermetica seppe costruire splendidi rapporti con gli artisti, da Rosai a Capocchini, ma dopo quella stagione arte e poesia hanno vissuto una simbiosi oscura, da “oggetto non identificato”. Eppure l'esperienza dei poeti della quinta generazione è stata assai ricca e codificabile. Né si tratta di un'eredità.

Mentre per i poeti formati negli anni Trenta il sodalizio con i pittori passava attraverso i salotti e i caffè che davano vita a un clima intellettualmente fecondo, per i poeti formati negli anni Sessanta l'incontro con i pittori è avvenuto sul piano delle iniziative promozionali, sia di pubblicazione che di diffusione della poesia.

Ecco allora che gli artisti coinvolti documentano innanzi tutto il pluralismo delle tendenze e delle tecniche e in seconda istanza le positive occasioni pubbliche del fare comune. Fedeli alle proprie premesse, al di là di ogni cartello artistico, questi poeti hanno usufruito di contributi di figurativi e astratti, surrealisti e iperrealisti, in un disegno che prevede la promozione di linguaggi veri e nuovi.

Sono state comunque le occasioni a costruire il rapporto operativo. Sappiamo che esiste, estesa sull'intero territorio nazionale, la pratica dell'editoria marginale che permette la pubblicazione di riviste o di collezioni di poesia. Ora, la Toscana e Firenze in

particolare sono state il fulcro intorno a cui si è sviluppato questo modo nuovo di gestire il prodotto poetico. Ne consegue che parte di questo materiale grafico è identificabile come immagine di copertina o interna illustrazione di edizioni di poesia, a testimonianza di una compresenza e di una adesione anche al progetto culturale, certamente non pagante nel risvolto economico. Già da questa collaborazione prende corpo il concetto di militanza comune. La comune militanza è ancor più evidente da altri materiali, ovvero dai bozzetti di manifesti affissi durante i recitals, agli inizi degli anni settanta, anche per eventi di rilevanza internazionale.

Un aspetto egualmente importante ci è offerto da opere stimulate da motivazioni letterarie, o anche musicali, che hanno inciso fino dalla genesi stilematica del discorso artistico, a riprova di un profondo confluire dei generi e del formarsi di un più ampio respiro culturale.

Dunque, dal disegno per una situazione pubblica al “tratto” che evidenzia il recupero di un’immagine del privato rapporto fra poeta e artista, viene così raccolta la documentazione di un’esperienza culturale di lungo respiro che ha progredito per la volontà di questi operatori di essere presenti a livello di polis. D’altronde, la finezza delle tecniche, a cui accennavo sopra, e che si articola (secondo, appunto, l’esigenza dell’occasione storica ed editoriale in acquaforte, litografia, serigrafia, china, matita, pastello, ecc.) fa sì che questa collaborazione offra documenti da “leggere”, oltre che da “vedere”, come prova dell’intelligenza degli artisti i quali, fuori dalla sola logica di mercato, riescono ad avvicinarsi ai poeti o, addirittura, a esserlo.

Selezionando la mia bibliografia inerente la critica d’arte, ho deciso di trascogliere pochi articoli che diano l’immagine di “testimoni del tempo” del primo e del secondo Novecento.

Perciò, questa non vuole essere una scelta di merito, ma una necessità di lasciare una traccia la più soggettiva e convinta del rapporto fra arte, società e poesia in una città difficile e marginale come Firenze afflitta da internazionalismo d’importazione.

Per la cronaca, il saggio su Bruno Bècchi mi fu commissionato da Fernando Farulli che mi parlò a lungo di lui, del suo essere artista precorritore di modi e di tempi.

Fu pubblicato sul «Ponte» e ebbe notevoli apprezzamenti, tanto che – a seguire – vi pubblicai altri articoli sull’arte fra cui quello per de Witt che rimane, a mio avviso, un artista di grandi sintesi temporali necessarie per ampliare la traccia sempre più esigua del presente.

Capocchini, a mio giudizio, è l’artista che maggiormente ha saputo aprire il Novecento nella doppia direzione umanistica e della ricerca formale volta agli stimoli del nuovo.

Farulli, Midollini e Tredici sono tre amici con cui ho condiviso il mio tempo di poeta ed anche più di un progetto culturale.

A Farulli mi ha legato una lunga collaborazione culturale fondata su un sentimento fraterno dello stare insieme con i suoi stessi giovani allievi dell'Accademia di Belle Arti, a Midollini un'amicizia quotidiana nel segno della poesia della vita e delle immagini e un'allegria tutta fiorentina che ci ha salvato da una cura dell'immagine fine a se stessa, a Tredici una più rara emozione del suo essere artista di grandi palinsesti continuamente rinnovati sullo schermo della storia.

L'incontro con Antonio Bueno fu più casuale ma non meno incisivo e seguì la pubblicazione dell'articolo che chiude il presente capitolo. Fu l'inizio di una collaborazione che non avvenne anche per la scomparsa del Maestro e tuttavia dell'incontro "fiume" mi rimane intera la memoria, compreso il suo apprezzamento per la mia modesta opera di grafico. Ma questo è già un altro discorso.

#### GLI ANNI TRENTA: TRE MAESTRI "EUROPEI"

I – *La "figura" e il Minotauro. Bruno Bècchi e gli anni di Guernica*

Durante gli anni Trenta ed agli inizi degli anni Quaranta il Novecento pittorico ebbe, nel quadro della cultura fiorentina, un'evoluzione caratterizzata da segni meno coinvolti col regime, più filtrati attraverso una ragione della forma, una sua logica interiore.

Non è, in questo, che la Firenze culturale fosse nutrita di linfe particolarmente ricche nel senso di un rinnovamento avanguardista o, per meglio dire, surrealista. Lo sguardo degli intellettuali fiorentini era rivolto al simbolismo, al postimpressionismo, ad un cubismo temperato dal gusto di sapide immagini. Più che di esperimenti *à la page* con le correnti europee si può parlare di esperienze sufficienti comunque a trarre fuori la creazione artistica dagli schemi accademici e dal figurativo propagandistico del regime: era il che a determinare il come, l'atteggiamento morale alla base del modo di porsi di fronte alle cose ed ai linguaggi.

La sperimentazione *in nuce*, la ricerca rinnovatrice, non era tale da evolvere un apparato linguistico sufficientemente elaborato da porsi al di fuori della tradizione autoctona. Eppure la temperie risulta senz'altro diversa, tale da rompere con i sigillati codici del messaggio caro al potere, che era riuscito a ridurre in termini di vacua scomposizione geometrica esaltatrice di forme "eroiche" anche le residue istanze del secondo futurismo. Peraltro, come si legge in catalogo, "L'ermetismo fiorentino era troppo letterariamente adulto e formalmente consapevole per porsi nella forma di un esperimento collettivo e programmatico di azione e di lavoro".



Il rapporto di Bècchi con gli intellettuali fiorentini fu, dunque, di integrazione, se condivise il lievito che alimentò la sua generazione, ma di suo aggiunse una più stretta connessione fra storia, storia del linguaggio e linguaggio, la capacità di evolvere l'esperienza in esperimento, di forzare gli avventurosi canoni neosimbolisti o liricamente ancorati al paesaggio acquisendo una tecnica analogica di cui erano allora maestri De Chirico e Savinio. E con questa tecnica tradusse situazioni storiche da cui gli intellettuali, ad esclusione di Vittorini, si tenevano in disparte.

Per precisare, egli 'parla' della Spagna, della Guerra civile come parlasse di sé, contraddicendo le peraltro amate e rappresentate erte d'Oltrarno, il clima figurativo rosaiano; si innesta all'inizio nella estenuata tradizione futurista usando il procedimento ad incastro delle immagini e non teme di dissacrare il messaggio a tutto tondo: produce un discorso surrealista a cui non sono ignari gli stimoli della ristrutturante invenzione picassiana, non certo diffusa fra gli artisti toscani del tempo.

Come si pone, come si può leggere Bècchi nel "quadro" di cui si dice? Intanto occorre oggettivare storicamente la sua presenza di intellettuale che, oltre ai naturali punti di contatto con l'intelligenza fiorentina, seppe differenziarsi, operare scelte che lo condussero alla militanza nel clandestino movimento comunista, militanza che si concretava in rischiosa e concreta attività propagandistica.

Se intendiamo questo, oggi, come una scelta di fondo e non come un gesto, se intendiamo cioè il "fare politico" come un modo di fondere uomo ed artista, di fare cultura, verifichiamo – si vuole dire – un modo che è poi emerso nei nostri anni come prassi per eliminare la crociana arte per l'arte al cui concetto – nonostante i dissensi interni, di ordine estetico – gli intellettuali fiorentini degli anni trenta erano legati.

C'è poi un altro aspetto che deve interessare chi, come noi, vede quegli anni con l'ottica del dopo. E l'aspetto consiste nella felice sintesi becchiana di suggerimenti sperimentali 'europei' che egli portava nel segno e nel disegno con diretta sensibilità ed intelligenza, senza ridurre i riferimenti ad esautorante cliché personale.

In sostanza, Bècchi non filtra 'esperienze ideali' nell'idiomatico discorso del Novecento, ma confronta e sintetizza esperimenti, dall'impaginazione cubista all'immagine onirica surreale. Questo atteggiamento metaforizzante le situazioni bloccate dei temi novecenteschi (la natura morta, il paesaggio, il nudo, la figura) rompe i calchi di un'estenuata accademia. Non è che Bècchi non risulti infine coinvolto nel clima decadente, l'influenza della "scuola romana", di Scipione, è in lui sensibile, ma l'operazione è modificata e, se si vuole, riscattata da quel distacco intellettuale, "grafico" che determina una forma di "scrittura" e – per precisare – un linguaggio in cui l'espressività è tradotta in comunicazione, anche se soggettiva, analogica, di segrete contraddizioni primarie.

E, se si parla di linguaggio, si aggiunge qualcosa all'immagine poetica circoscritta in autoctone sintesi spirituali. Bècchi non esprime una condizione soggettiva *tout court*, ma un momento in cui entra anche la crisi di una civiltà indagata con stilistica fermezza.

Non si vuole certo consegnare un Maestro alla storia dell'arte, ma un'immagine anticipatrice, nel municipale clima fiorentino, stimolante per le nuove generazioni le quali si sono trovate, dopo la intensiva ricerca di Valori degli anni Trenta, ad affrontare il problema della forma e delle forme, di passare insomma dal che al come.

Svanisce così l'allusione metafisica della curva rosaiana, dell'eden impossibile oltre il candito muro a secco perché sullo sterro germina la violenza dell'intarsio surrealista e dalla natura violata altra natura: la strana e stranita sintesi fra la morte e la gemma scaturita dall'*assemblage*, dalla metafora.

In un tessuto dechirichiano si infittiscono i punti, le trame, mentre – all'opposto – l'ordito grafico tende a rarefarsi nella dissoluzione delle forme, nel sanguigno fermentare della *tache*, nella fine di un'epoca. Questo sentimento si carica di tratti funerari, goyeschi e si può dire, così, che la Spagna (se aggiungiamo il riflesso del primo Lorca) ha alimentato in senso radicale il surrealismo del Bècchi, focalizzando la scomposizione futurista, la geometria in cui si innestano tempo e spazio, in una sintesi omogenea dove l'uomo (o la sua maschera) esprime una drammatica estraniamento.

Gli sguardi allucinati ed allucinatori, che sono atomi o morfemi di una geometria che è anche topografia interiore, sono in parte la sintesi del primo Bècchi, ancora legato alla linea più che alla sua dissoluzione. Queste contraddizioni della linea e del suo farsi vibratile, della geometria e della sua luce larvale sono la "coppia strutturale" di fondo del discorso bècchiano: il tempo e l'angelo, il paesaggio-nudo-volto sono alcune soluzioni di questo momento in cui un sentimento surreale si assottiglia nel segno, fino all'essenza. Così è nei ritratti degli amici, nel segno marcato e consunto che oltre alla forza di Rosai possiede una più sottile traccia di interno graffito.

Poi mura ferite e volti-maschere, nudi inermi librati in spazi minacciosi, interni lacerati, uomini "vuoti", uomini ombra, scenografie disabitate, mani, teschi, volti di donna fruttificati ai rami ed uomini arresi o giocati in eccidi mostruosamente implosi. Questi i segni, le vive ferite che Bècchi ha lasciato sulla bianca pagina degli anni.

Ma ciò che resta, forse più di altro, è una ridda di volti alti sulle strade, nella loro tragedia derivata dal regime e che il regime non poteva individuare in quelle forme surreali e nel suo concreto messaggio di natura che rigermina dalle nette amputazioni. Questi volti, questi sguardi che infine niente hanno di abnorme, nel Bècchi dell'ultimo momento, perduta ogni forzatura espressiva, ogni teatrale esito, conservano la loro dignità, il loro oggettivo, civile porsi di fronte alla storia.

Per concludere, se è vero che Bècchi morì, come alcune delle sue immagini, colpito a morte, alla testa, in una stradina rosaiana segnata di sangue madrilenico ed europeo, inchiodato dalla violenza fascista come, in quei giorni, Potente, quando la Resistenza aveva ormai conseguito la sua meta di lotta armata, è anche vero che l'ultima tela di Bècchi, un paesaggio senza vittime, è l'auspicio ulteriore che ci illumina, l'accesa speranza umana sulla spenta brace dei secoli in cui il potere ha negato totalmente l'uomo.

## 2 – La “figura” e il mito. Antony de Witt: le sinopie del tempo

Pittore non accademico, non connesso con la rivoluzione/involutione futurista e non assorbito dalla parte decorativa del liberty, Antony de Witt seppe usare filtri sottili e preziosi per ottenere un grande arazzo del nostro tempo, come può darlo, s'intende, una mediata allegoria.

Nelle scarse vegetazioni, pressoché pietrificate, nelle “orrorose” rappresentazioni d'incubo, nella minuta e frequente presenza di animali cari all'iconografia preraffaellita e fiamminga, nelle rovine dureriane e nelle sinopie dall'armonioso ed incompiuto tratto, ecc., la critica ha individuato una serie di riferimenti filologici utili a comprendere le premesse dewittiane.

Ma, se non individuiamo la causa e la sintesi tecnica di questo eclettismo, rimaniamo nell'area di un esornativo parnassiano che potrebbe risultare oggi, al limite, cauta premessa dell'attuale surrealismo, lucidamente teso in lievitanti e fantastiche immagini.

Invece il discorso da fare è, propriamente, un altro. Allievo del Pascoli, a lui prossimo per sensibilità e dettagliante amore delle larvali, originarie forme della vita e della morte (ed un discorso sarebbe da sviluppare, ad esempio, sul suo cupio dissolvi, sul vibrante distacco dalle cose come, per altro verso e linguaggio, nel poeta ‘lichenologo’ Sbarbaro), de Witt ne sposa l'impostazione filosofica e filologica. Filosofica per l'interpretazione dei possibili spazi-tempi, filologica per la traduzione dei segni storici.

Questa reviviscenza di secoli, questo bruno clima boschivo (di foreste dirute, di animali mai domestici anche se tali) giunto fino alle soglie del Novecento e poi dissolto dalla dinamica della civiltà tecnologica, ha in de Witt un attento registratore. Artista rivolto senz'altro al passato, di cui media filtri ed anse storiche, de Witt va oltre le proprie premesse che intanto sono ravvisabili nella esoterica-essoterica lezione pascoliana.

E certo avvince questo vetro/specchio che ora rimanda l'immagine ed ora mette in mostra bave d'argento e di piombo perché così de Witt esprime ciò che di cupo, d'infanzia perduta, è in noi e fuori grazia di una verde generazione sottoposta tuttavia allo

stregato potere del tempo che tutto riconduce ad un lucido assoluto “minerale” specchio appunto di morte e vita, osso e lievito.

Il tempo e le sue linee vitali, questo il segreto dissecreto da de Witt; partire dalla linea del legno, fluidamente ricreata o rimasta scoperta a designare altro, a continuare un tratto che all'improvviso si estingue in natura ritrovata, in goccia corrosiva.

La focalizzazione di luce ed ombra, presente e passato, vita e morte fa regredire ogni possibile dicotomia, ogni tentazione di abbandono all'assoluto formale. Infatti il tarlo e la spatola incidono là dove il colore più splende, dove l'esornativo offre un piano di fuga ovvero di piena rappresentazione dell'oggetto e la sostanza ne è come decantata ed evidenziata: rimane la sostanza intangibile, il non-colore, la non-forma, la duttile trama noumenica trasmessa di generazione in generazione come oscura reliquia, in una sorta di interni graffiti, di messaggi cifrati fino all'intreccio disperato e disperante, quasi reperto archeologico di affreschi ormai indecifrabili o in via di totale offuscamento.

Direi dunque che il dato di estremo interesse consiste nell'abbinamento fra ricerca di codici ed acuto esame del tempo. La sapienza dell'esercizio espressivo, si vuole dire, è speculare ed accoppia, nell'unità dell'immagine, scabre situazioni iconiche a significati esistenziali in cui contrastano antiche e mai sanate contraddizioni (la storia attuale, si può indurre da queste sinopie, ha le sue pestilenze, le sue disastrose guerre che maculano il pianeta ed il tardo medioevo, il periodo postfeudale con gli stati monarchici in gestazione, lontanissimi e minacciosi con i loro sotterranei, tellurici terrori, presiede ancora alle nostre sorti).

Un discorso allegorico, ricordiamo, quello di de Witt e che non ha certo l'intenzione di privilegiare il presente e la sua verifica, eppure, proprio perciò il presente trova – in questo frammentato affresco, lucidamente ossessivo – parametri di giudizio, attuali 'selve selvagge', le proprie oniriche raschiate da ogni sensualità cartolinesca e vista dopo, dall'alto, in un paesaggio-crypta-reliquiario.

Si vuole, così dicendo, evitare incasellamenti, sempre restrittivi, anche se dotti e pertinenti. E d'altronde la componente letteraria dewittiana, che indubbiamente incide sul discorso pittorico (si pensi inoltre ai disegni per la *Gerusalemme liberata*), l'originalità della ricerca volta a soluzioni iconiche peculiari anche se contestuali alla generazione del secondo simbolismo, condurrebbero ad un'indagine del frammento ideologico piuttosto che del tessuto d'insieme, refrattario alle scuole seppure non sordo agli stimoli del tempo. Ed in questo senso, peraltro, come già si è scritto, esiste una bibliografia critica ampiamente documentaria.

Quello che interessava, e si è cercato di dirlo in poche righe prima di entrare in aspetti più particolari, era lo specifico dewittiano, troppo spesso subordinato a verifiche al

microscopio. E lo specifico di questo pittore, ripetiamo, è in un arazzo che ha sul verso una smaltata trama di fili neri, cinerari, equorei, in calcolata libertà, e sul recto lo smagliante affresco di numerose generazioni di artisti.

Il discorso di de Witt, che non subì le contraddittorie impennate degli altri maestri del Novecento toscano, ha pure un'interna articolazione e può essere suddiviso in periodi. Il primo è databile sul discrimine fra Otto e Novecento per la pittura con uno sviluppo, per la grafica, fino al terzo lustro del secolo. Sembra, comunque, che il vuoto di circa quindici anni sia dovuto ad un volontario autodafé, come testimonia, ad esempio, *Ruscello a primavera*, ridotto e ridipinto sommariamente nel 1930.

E tuttavia questo primo periodo, povero di opere ma denso di acquisizioni culturali, ha grande importanza per comprendere la cifra grafica e dunque formale di de Witt, anche nelle sue manifestazioni più definitive e senili. Si può intanto notare la presenza, sia negli oli che nei disegni, con prevalenza, in questi ultimi, di una duttilità parnassiana che supera, senza però rinnegarli, i dettami macchiaioli.

Diciamo meglio, i codici preraffaellita, parnassiano e macchiaiolo rimangono alla base di questa pittura anche nelle fasi successive di più felice eppure misurata libertà espressiva. Il clima, appunto, del frammento musicalmente e musivamente risolto; la commistione contrastante fra segni e colore materia, per una sorta di attiva consunzione; l'arabesco dietro al quale traspare la dialettica morte-vita di secoli avvertiti fino al brivido sono elementi a cui può riferirsi la generazione parnassiana che ha avuto in de Witt uno straordinario transfuga, approdato incolume nell'area operativa di altre generazioni, attestate all'esperienza del futurismo, del Novecento, del neorealismo, fino al conteso discorso del neonaturalismo, dell'informale, dell'arte pop.

De Witt rimane, in sostanza, fedele alle premesse iniziali, niente accetta della rivoluzione futurista, poco della ricomposizione novecentesca, molto invece del passato prerinascimentale e di forme archetipe filtrate dall'esoterismo simbolista e rivisitate in terre congeniali al suo gusto scarno: la pampa argentina, i fiordi norvegesi. In questa raffinata ricerca di archetipi, strettamente connessa con la dinamica delle stagioni della storia, così come tornano all'uomo dall'essenzialità del *poièin*, è forse la chiave di volta della lezione dewittiana.

Si direbbe, con Raffaele Monti, che, nel primo periodo, "ad ogni cosa si dà il suo nome e se ne precisa la sua forma scientifica; un nome ed una forma resi così acuti da risultare totalmente evocativi, ma quasi in una zona di vuoto fisiologico che ce li ridona come affascinanti reperti simbolici d'archeologia naturale".

In questo clima decadente che non ha però sterilizzato ed esteriorizzato le istanze rinnovatrici del primo simbolismo, si può pensare che l'autocensura in fase di realizzazione

delle opere o la ulteriore cancellazione degli oli dell'inizio del secolo rispondano ad un'etica dell'immagine utile in senso filosofico, definitorio: una ricerca più semantica che semiologica.

Varrà la pena spendere qualche parola su questo punto, forse non ancora focalizzato dagli studiosi dewittiani tesi soprattutto all'identificazione – microscopica nelle singole opere e macroscopica nella proposta d'insieme – dei codici mediati e delle loro suture. Varrà la pena, si vuole dire, appuntare la nostra attenzione sulla genesi dei significati, piuttosto che dei significanti, per rendersi conto dell'assoluta originalità e compiutezza di queste *myrica*e che al minuto senso ornamentale uniscono l'altro, più interno eppure esternabile, larico e rituale. Tanto evidente ci pare, in questa usura di significanti onde ottenere traslucidi significati, il riferimento al Pascoli, che risulta necessario vederne la compenetrazione figurativa che il poeta stesso propone in queste due terzine dei *Nuovi poemetti*:

E la luna calante batté gialla  
sull'impannata. Netta, senza brume,  
stava, sul liscio mar di neve a galla.

E qui non è chi non veda l'assoluta identità con i liquidi e luminosi paesaggi innevati dewittiani.

E per le lande errarono nel lume  
di una, tutti, per le selve rare,  
lunghe il verde scintillio del fiume.

Anche in questa strofa la luna (una) illumina gli uomini (tutti) ed è chiaro – in negativo – che questo “errare per lande” dove allignano solo “selve rare” è modello non contestabile delle petrose “estancias” argentine offuscate da una caduta luce radente che determina l'ubiquità (paesaggio toscano-argentino) ed il presente definitivo abbandono. Ma il discorso sulla genesi semantica merita, indubbiamente, un'indagine a parte ancora interamente da svolgere, e non qui. Ritornando ai cicli dewittiani, occorre precisare che il secondo, comprendente la produzione – rara: una ventina di opere – fra il 1916 ed il 1935 è documentario della globalità degli esiti: dal graffito alla sinopia leonardesca, dal rovinistico paesaggio dureriano alla più spontanea emergenza del tratto “nabis”. E da questo tessuto in cui si compongono unitariamente le acquisizioni, per la semantica resa di cui si è appena sopra scritto, che de Witt deriva la ricca fioritura dell'ultimo periodo che potrebbe essere detto, con un'approssimazione poetica, delle ‘pietre dure’.

Raggiunti i sessanta anni, indirizzato il discorso creativo nel senso della circolarità della memoria e delle forme, il Maestro raggiunge l'essenzialità simbolica ed una dimensione velare della campitura per cui la realtà rappresentata è sempre "altra" dal modello. Finalmente la ricerca del tempo, delle tecniche atte ad esprimerlo nel suo continuum, approda a soluzioni definitive e definitorie ed è operazione rara per la pittura, più rivolta all'indagine degli spazi, delle sensazioni. Vi è appunto stretta connessione fra l'impostazione semantica del taglio grafico e cromatico ed una proustiana, in senso iconico, ricerca della verità. La erosione, come eros, corrode naturalmente la patina delle cose scandendole fino alla sostanza, al cristallo calcinato dai secoli, e le forme archetipe iterano la loro dinamica vitale in case-arche, pozzi-loculi, pietre-lapidi, paesaggi-gibbe. Pure raschiate dal tempo, queste donne, questi cavalli e cinghialetti, questi alberi spogli e vibratili presuppongono un'acuta introspezione ed una rigorosa scrittura che oscilla ormai fra i poli della cubista campitura di Paolo Uccello e dell'incompiuta circolarità leonardesca, e nel ritrovare modelli 'toscani' alti e sicuri, de Witt traduce la sua planetaria vocazione alla terra ora equatoriale (Argentina) ed ora polare (Norvegia). E soprattutto emergono gli autoritratti, lo scoprire in uno specchio naturalmente sfuocato sé e poi Sigrid, la compagna dell'ultimo lungo periodo, come per dire che, in fondo, tutto allude trasparentemente all'uomo ed alla sua sorte. Utile, in questo senso, risulta quanto scrive Gian Lorenzo Mellini in prefazione di catalogo: "La sua scelta cosciente fu, da un lato, quella del cosmopolitismo culturale e sociale, dall'altro il nascondimento fisico, l'esilio perenne, ciò che comporta il disancoramento dalle proprie immediate radici, dalla propria 'iconografia'. Più che una situazione, dunque, una scelta difficile, che ha rischiato di perderlo definitivamente. Per fortuna nostra non è andato così".

Infatti l'opera di questo 'antico', paradossalmente modernissimo, è una "fortuna", un dono che dalle rive del tempo, anche remote, approda nel contesto delle scuole novecentesche, arricchendole di una voce che presenta una verità conquistata appunto con un'attenta e complessa opera di addizione-sottrazione perché rimanga infine sulla tela il numero, la cifra giusta.

### 3 – *La "figura" nel tempo. Ugo Capocchini: speranza e disperazione, bellezza e orrore*

Una delle mostre che maggiormente mi interessarono, agli inizi degli anni '60, quando la mia attenzione alla pittura maturava nel senso delle scelte definitive, fu senz'altro la sintetica antologica di Capocchini alla galleria "La Strozina" di Firenze. Rimasi sorpreso innanzi tutto dal superamento del Novecento, già nelle prime figure, come in *Ritratto di*

*donna con corsetto rosso* del 1951 e dalla forte, vibratile tensione plastica ancorata ad una vita terrestre, opaca quanto è necessario ad alludere ad un'inscrutabile solarità interiore.

Diciamo che fu la pittura di Capocchini, insieme a quella di pochissimi altri, a rendermi certo della fondamentale necessità di comprendere ed amare la pittura contemporanea per essere davvero vivi nel nostro tempo. Questo perché la concretezza della sua accensione poetica fonde mirabilmente il mosaico di stili attraverso i quali Capocchini è passato.

Il suo grado di fusione, di unità interiore e stilistica, è rappresentato già dalle scelte iniziali, barocco-rinascimentali, in cui la luminosa e terrestre liricità è bloccata in un registro solido ed insieme duttilissimo che sfugge, ad esempio, ai canoni del "prodotto finito" da una parte e dell'estroso ma vano intellettualismo dall'altra. Nei ritratti degli inizi degli anni trenta, che precedono il periodo pompeiano (peraltro prospettato, mi pare, nell'ottica profondamente tesa e tersa della scuola romana) i verdi, i rossi, i grigi, le terre confortano un tratto tagliente che impagina situazioni prospettiche non ignare del codice cézanniano. E certo l'incanto, non ancora toccato dalla morte, dalla funesta presenza del tempo, che precede il *Ratto d'Europa* del 1959, rimane il segno di una costellazione di figure indimenticabili anche per le fedeltà ad un sentire, in termini di asciutta materia cromatica e di sorprendenti cesure, toscano.

Dei Maestri rinascimentali Capocchini avverte il segreto attraverso cui conseguire la fedeltà al vero che esprima il tutto dell'artista, del suo originario sentimento per la figura come rivelatrice di purissime, acerbe, estenuate tensioni. In questo Capocchini è un moderno rinascimentale che accentua il pregio dello "studio", del particolare ed il gusto dell'elementare plasticità tendente a ridurre le inutili pieghe e sfaccettature del vero. E certo per questo la linea della sua ricerca, tutta interna ad una scrittura circolare, allusiva, o acutamente insorgente, assumerà poi stilemi cubisti ed espressionisti.

Quello che piace più di tutto in Capocchini è questa linearità dell'immagine che è tuttavia pervasa da una profonda scansione lirica, di una liricità che brucia i fuochi fatui del presente per sublimarne le costanti più vere e tragiche insieme.

I monili, gli orecchini, gli amuleti, cari, ad esempio alla poesia di Montale come talismani di una grazia profanata da rozze forze taurine hanno un significato anche per Capocchini. Collane, vezzi, sfumate tracce di corallo o pennellate rapide come una carezza sono il finissimo segno stilematico di Capocchini, ma anche di una generazione che aveva avuto le sue Silvie, le sue "perle rare", le Esterine, le Clizie: insomma, le sue enigmatiche Monne Lise. Ed è proprio nel prodigio della grazia di questi monili il segreto dissacrato dalle brutali mani dei devastatori d'Europa. La seconda guerra mondiale travolgerà per sempre la splendente magia degli amuleti stilnovistici. Dopo, in un



clima di tensioni sociali nelle quali la donna emerge con le sue concrete, ma spesso prosaiche, rivendicazioni, lo splendore degli amuleti sarà come un tratto di memoria amaramente gentile su volti in cui il tempo ha fatto scempio. La luce livida, affilata, biacca, testimonia di questa disfatta condizione. Dai due nudi con collana e braccialetto rosso del '54 e del '55 al ritratto di ragazza con collana a sei fili del '70, al vezzo, al nastro, alla appena percettibile traccia di nastro blu di altre figure, anche se ormai impietrate in una luce di vetro e di polvere di marmo, il messaggio di Capocchini, la sua sognata realtà, giungono allo scopo di toccare direttamente mente e cuore, se la poesia ha un fine.

Ma, dicevamo, la misura di Capocchini non è semplice o comunque riduttiva per quanto i suoi rapporti con le scuole siano interni alle motivazioni inventive ed all'emersione di una profonda scansione poetica. Questo fatto, dell'intelligenza che permette un calibrato (non assoluto) distacco dall'oggetto, è fondamentale nell'economia della rappresentazione capocchiniana. Le sue figure esprimono così una intensa tensione morale e lirica: il pittore ne coglie, con duttile sagacia, l'animus più vero, sia che risolva la sua ricerca nei modi della tradizione, che in quelli, più mossi ed arbitrari, della lezione cubo-espressionista. Ma direi che questo ventaglio di "scuole" debba essere meglio esplicito.

Se pensiamo al caravaggesco ritratto di Annigoni (del '28, così "intelligente" nella sua incompiutezza) possiamo comprendere come il vigoroso periodo espressionistico che dal '60 giunge fino ai nostri giorni, ma che ha premesse già nel '59, avesse peraltro fino dall'inizio potenti motivazioni. Cioè seicentismo ed espressionismo sono per Capocchini stimoli al frammento luminoso ed agitato che emerge da spessori di buio e questa tensione alla luce, alla sua giostra spesso opaca, fantasmica perché maturata sull'ultima spiaggia della memoria e/o dell'assenza, dimostra la forte, dominante temperie del "poeta".

Un dato caro ai rinascimentali e che Capocchini conserva, pur nel gesto espressionista, è la magia dell'induzione psicologica che emerge dalle figure. Si tratta infatti di immagini nelle quali, proprio per la felicità della realizzazione plastica (bloccata al minimo del segno e del colore) è pienamente rilevato e rivelato il dato interiore, non nel senso dell'effusione lirico-spirituale, bensì di un'acuta, presente inquietudine e plenitudine.

Capocchini definisce in modo esemplare e sintetico i caratteri primari della "persona" rappresentata.

Ma certo, come dicevamo, si tratta di un discorso che non prescinde dalle forme della storia. I trapassi stilistici capocchiniani coincidono con i trapassi storico culturali di cui fu peraltro, in area figurativa, protagonista. *Il ratto d'Europa*, citato all'inizio, conclude veramente le certezze di un'era ed affida ad un espressionismo di tratto, luci ed ombre, sillabazione di immagini, voce e grido una sorte ormai macerata e lacerata, nonostante il persistere di un umbratile tonalismo fino al 1947.

L'artista, in qualche modo salvatosi fino ad allora sull'“isola” apolitica di una delega, vera o presunta, proprio perdendo questa connotazione entra nell'aura di rovinismo storico che su altro versante, ad esempio col neorealismo, fa emergere sulla tela la speranza del gesto popolare, alla ricerca di una presenza senza deleghe.

La sconfitta della bellezza (ma anche del vero e del bene idealistici) e la ragione e la coscienza della tragedia aprono una stagione lunga ed emblematica nella pittura di Capocchini: il mito entra nella “bufera”, come si è detto, montaliana ed in questa pittura i segni emergenti sono preziosi perché essenziali in quanto segno ed in quanto senso.

Da questo universo luttuoso, con opacamento del ‘cors’ della ‘donna’ stilnovista, emerge il grande autoritratto del 1962, specchio interno di una fine e chiave di volta delle faglie telluriche della bellezza emergente comunque dall'inferno dell'oggettività. A questo punto Capocchini scorge, senza infingimenti consolatori, se stesso al presente di una storia vuota e sanguinante in cui vita e morte si identificano. Non a caso è dello stesso anno la grande Pala d'altare che certo merita, da sola, un discorso a parte. E tantomeno è un caso che il lucido pessimismo capocchiniano si esprima in tutta la sua carica aggressiva proprio all'inizio degli anni Sessanta, quando le sociali ‘magnifiche sorti e progressive’ chiedevano almeno il riconoscimento, da parte degli artisti, della propria realtà linguistica e dunque del proprio esistere.

Come il neorealismo negli anni Cinquanta, l'espressionismo astratto e l'informale negli anni Sessanta, sono movimenti che risulteranno di capitale importanza, ad una verifica globale. Anche Capocchini, in area fiorentina, forzò l'espressionismo in modo singolarmente nuovo e credo, fra i Maestri del Novecento, occupi perciò uno spazio di grande rilievo.

In particolare, con *Figura azzurra* (del '65) e *Bucranio* emerge la dimensione amara dell'inconscio. La Figura azzurra, con la sua dura, erta fronte di luce, istituisce una volontà di resistenza contro troppo facili impatti. La sua maschera da fontana inaridita ha la concretezza dell'opera che valica i confini delle forme del tempo datato; così l'affilato “bucranio”, affossato su un fondo caldo, ancora di terra viva.

Nella civiltà di massa, in cui Firenze sembra recuperare i fasti del suo passato come un biglietto da visita consumistico, l'opera di Capocchini rimane presente come un ammonimento: è nel gusto sottile della vita e dell'arte (che passa attraverso le persone ed i cataclismi della storia che nessun cerimoniere può esorcizzare) che l'uomo può percorrere la sua via, fra speranza e disperazione, bellezza ed orrore.

La Firenze neoumanistica è segnata e contrassegnata dal grande messaggio di Capocchini e continua a esprimersi in altre voci della città nuova, a partire dagli anni Cinquanta.

## 2 – LA CITTÀ NUOVA: QUATTRO MAESTRI

1 – *La “figura” nella società. Sirio Midollini*

Sirio Midollini è senz'altro un artista individuale fino nei comportamenti, anche se ama respirare la cultura della sua città e del suo tempo. Addirittura è riuscito a conservare una vita di relazione, come accadeva negli anni Cinquanta (di cui questo capitolo è un documento), quando chiamarsi per nome, fermarsi al bar per un brindisi o una conversazione, era la cosa più naturale di questo mondo.

Il suo studio si trova in una delle vie pratoliniane di Santa Croce. Nella mansarda in cui Midollini lavora quotidianamente da decenni tutto è raccolto e vero, qui le opere del passato di proprietà dell'autore segnano le tappe del suo percorso. Il murale materico di una periferia anni Sessanta (una periferia fiorentina con i cascinali ormai abbattuti ed i fossi – il Mensola ed il Mugnone – coperti dal manto stradale e ridotti a canali di scolo); il pastore sardo con le forbici nel vello della pecora; il contadino con la sua luna di pane al tavolo nudo; il giardiniere con la giacca sulle spalle ed i secoli in cuore davanti alla villa padronale; le cascine rivisitate; le piccole scenografie polimateriche in cui si muove l'uomo di sempre col suo destino (il suo naturale ed interrogativo andare nella selva della storia, fra l'alba ed il tramonto). Ad un osservatore affrettato questa potrebbe apparire una pittura per temi, impegnata, realista, ma basta soffermare lo sguardo sulle opere, metterle a confronto per comprendere che nell'agire di questo artista la poetica rimane una premessa da metabolizzare. Ad esempio, quando si trattò di rappresentare le mondine (tema caro al dopoguerra) Midollini escluse l'angolosa partizione degli spazi di matrice cubista e preferì la figurazione poetica, circolare, mediterranea a conferma di un vitalismo che prevale su qualsiasi schema aprioristico.

Così, al momento dell'esaurirsi del realismo, intorno al 1958 e con l'apparire delle avanguardie e del 'baconismo' il pittore conservò la sua misura etnica risolta nell'impegno della poesia, ovvero dei luoghi dell'io.

Certamente, nella società precedente al salto tecnologico, il diffuso senso umanistico della speranza, gli offriva possibilità più univoche di lavoro, ma anche la società di oggi, priva di grandi ipotesi ideali, non scoraggia la sua capacità di produrre poesia, la sua volontà di leggere l'uomo ed il territorio per il canto e l'incanto di cui sono portatori. In effetti, sintetizzando, si può affermare che Midollini è un artista terrigeno, che avverte fino all'enunciato poetico la sillabazione di una laica alma mater.

Non a caso Alfonso Gatto scrisse di lui: “Siamo forse agli antipodi del realismo. La via di Midollini è ancora storica e documentaria, ma per un tempo che dubita di sé medesimo e ormai interroga le proprie figure”.

Per tutti questi motivi e queste complesse motivazioni, che riconducono la sua arte ad un'operazione singolare ed inimitabile, finora la cultura cittadina, più propensa ai 'manifesti' ed alla conservazione dei dinosauri degli anni Trenta, non ha recepito appieno la consistenza di questo artista.

L'equivoco di questa 'polis' sta nel proporsi come "europea", importando manifestazioni eterogenee e nell'essere provinciale proprio per la sua sordità al nuovo nato dall'interno. Ma Midollini rimane fedele a se stesso: "Lasciamo stare, pensiamo al nostro lavoro: allo scrivere, al dipingere" usa dire spesso tagliando corto.

Il senso della terra come forma primigenia mosse fino dall'inizio l'artista a fermare in immagini le metamorfosi del paesaggio naturale modificato dall'uomo.

Il suo primo rilevamento è grafico con forti ispessimenti cromatici, ciò gli permette di trascrivere gli aspetti più duttili ed interni del reale. Come si nota dai disegni degli anni Cinquanta, tratteggiati a carboncino su carta d'occasione con l'intento di cogliere i primi interventi postbellici di ampliamento della città. Fra i critici ci fu chi parlò di pittore attento a rilevare la periferia intesa come porta *a coulisse* della città, dove l'antico fuoriporta si trasformava in insediamento abitativo.

È chiaro che tale ricostruzione artistica di una dinamica sociale aveva addentellati con un impegno civile in prima persona. A sfogliare i giornali degli anni Cinquanta troviamo Midollini, insieme a Venna, Nava, Grazzini ed altri, firmatario di documenti di solidarietà con i lavoratori di fabbrica, discriminati dai governi centristi e dai monopoli. Si aggiunga che il pittore stesso visse questa esperienza di persecuzione politica all'interno della Pignone.

Oltre a ciò, come presenza notevole, lo 'ritroviamo' in incontri di solidarietà alla Richard Ginori e per la Galileo.

Insomma, l'uomo e l'artista rimangono complementari e i bozzetti grafici in cui appaiono vecchi contadini, cascine, strutture di fabbriche, periferie sterpose, giovani fissati in quello sguardo d'attesa tipico del dopoguerra, vanno ben oltre la notazione macchiaiola e si caratterizzano per un tono neoumanistico in cui si realizza l'irremovibile identità midolliniana.

In questi disegni la sua sensibilità umana prende spessore, si sgrana con vibrante naturalezza nella poesia dell'immagine.

Già allora si notava un segno, capace di rilevare l'intima natura delle cose evitando ogni enfasi naturalista, divenuto poi struttura portante per cromie prima cupe, neoromantiche e poi campite in modo luminoso.

Si ha così la sensazione 'leonardesca' di una geniale decifrazione di 'macchie originarie' (e qui sottolineerei il doppio senso del termine) che esprimono l'aspra ed insieme

squillante Musa dell'artista. Qui è la soluzione del rebus che unisce la terra alle "terre cromatiche", la luce ai bianchi, il tramonto alla gamma lirica ed il mare all'evento primario, scandito fino all'inno. Da qui, da questa prima iconografia di un territorio antocono, il pittore si è mosso negli anni nella doppia direzione della terra e del mare, senza dimenticare la presenza della storia. Infatti a partire dagli anni Sessanta la rappresentazione delle periferie non più abitative o artigianali, ma neo-industriali, stava per la testimonianza dello smarrimento di un'era destituita ormai dalla speranza.

Esaurita la prima fase delle periferie industriali con la comparsa dei quartieri dormitorio, Midollini rimase per qualche tempo di fronte alle bianche mura di luce calcinata e ne tradusse anche, con geometrico nitore, una sua versione poetica (c'era nell'aria, come ricorda Gino Geròla nella introduzione, il magistero di Rosai). Ma le due generazioni non erano ricomponibili in una stessa visione artistica perché il nuovo paesaggio urbano era il frutto di una modificazione sociale che avrebbe indotto ad un realismo ideologico e non lirico. Perciò, con grande coerenza, il pittore iniziò un 'viaggio italiano' in cui continuò a fermare i tratti del cammino della speranza che va oltre le definizioni politiche. L'Abruzzo, la Calabria, la Sardegna, divennero le tappe ulteriori alla registrazione delle periferie fiorentine. D'altronde, anche socialmente, il Sud è stato e rimane un termine di dibattito rilevante, per cui non si può parlare di evasione neoromantica in un'arcadia meridionale.

Periferia finisce col significare, in questo modo, non tanto una struttura urbanistica o sociale, ma una condizione dello spirito. Midollini, con le doti indicate all'inizio di questa nota, dà forma con estrema naturalezza e rara capacità di sublimazione a questa pullulante umanità che non accetta l'alienazione all'oggetto consumistico o non ne fu raggiunta.

La sua periferia è composta di ragioni, di sentimenti, di parole, di silenzi, appartiene all'uomo prima ancora che all'artista che pure la traduce sulla pagina bianca con chine e tempere, sgorbie e bulini. Ne deriva una manualità di natura sociale, una digitazione magico-popolare che tende a ricomporre universi scissi con onestà operativa.

Osservando ora questi "fogli d'occasione" ci si sente confortati per quel tanto di partecipe, scientifico e poetico aprente verso il futuro, con risultati emergenti ma non divaricanti fra arte e storia.

Se l'arte ha un compito, è proprio questo: di prefigurare e testimoniare l'esistenza di una via praticabile per l'uomo dal centro al cerchio parlando quotidianamente degli eventi interni che contano, del 'noi' non dato ma conquistato in questo contesto che troppo spesso, negli ultimi quaranta anni, è stato ritenuto un suburbio di New York o una periferia dell'Impero.

Quest'opera conferma dunque che gli artisti di "Nuova Corrente", con la loro individualità, rappresentarono una presenza che deve essere evidenziata a partire dal rinnovamento iniziale realizzato da Sirio Midollini.

2 – *La “figura” e l’utopia. Fernando Farulli e la città nel suo farsi*

Farulli non è stato soltanto un artista, ma anche e soprattutto un uomo di cultura che ha operato per la sua città come luogo e momento di una civiltà più grande e andandosene ha lasciato un vuoto che non è stato colmato. Io conservo gelosamente la memoria dei nostri incontri “collettivi” nei quali si viveva e programmava il respiro della città nel suo studio, in quel tratto di Via D’Annunzio che si apre alla campagna della mia infanzia, libera dal grigiore del quotidiano. Uno di questi incontri è più nitido degli altri. Non occorre suonare, il Maestro è sul terrazzo, insieme ad un antico allievo che sta fotografando le sue tele; saluta alzando la mano. Modi di altri tempi, quando le distanze si colmavano con un sorriso o con un richiamo a voce alta, lo spazio non era il percorso fra due punti, ma una dimensione dell’uomo.

La dimensione dell’uomo, l’uomo in una sua dimensione, credo che questo sia già un paradigma dell’opera di Farulli. Spesso si parla di lui come di artista “politico”, trascurando che l’aggettivo deriva da *pòlis*, appunto, da città, ovvero da una “civiltà dell’arte”, da non ridurre ad ‘arte civile’. Troppo spesso si è identificato il figurativo con “arte civile”, mentre non è sottolineata la produzione “civile” (specie nella scultura) dell’arte non figurativa.

Direi che sarebbe l’ora di sgombrare il terreno da questo equivoco, di restituire a Farulli (ma anche ad altri “figurativi”) il posto giusto nella storia dell’arte contemporanea, oltre la precarietà segnica della transavanguardia che spesso risolve in gesto edonistico il confronto con la storia.

Parlare d’arte con Farulli, nel grande studio disadorno, significa anche soffermarsi su questi aspetti che testimoniano di una crisi reale nel rapporto fra arte e società; prendere atto di una situazione irreversibile, per cui il passato recente e remoto risulta cancellato da un colpo di spugna.

Conosco bene Farulli e so che il suo operare è fondato su un radicato atteggiamento etico e creativo; il suo Magistero è sempre stato volto ad affinare, nei giovani, le capacità tecniche necessarie ad esprimersi, senza vincolarsi a calligrafismi narcisistici. Così è nel dialogo: una affettuosa, ma puntuale schermaglia per sbarazzare il terreno dai luoghi comuni e dalle frasi fatte. Gli va riconosciuta una coscienza del presente lucidissima, tagliente, come per liberare l’uomo dai viluppi del tornaconto e di accomodati ‘curricoli’ artistici.

Oggi il tempo è cambiato, non occorre dircelo; quando mai un insegnante d’Accademia sposterebbe un torchio ed un gruppo di suoi allievi per insegnare calcografia e serigrafia in una scuola primaria? O cercherebbe di aggregare intorno al suo atelier un gruppo di poeti per fare una serie di operazioni arte/poesia a livello di base, per ricomporre il rapporto con la gente?

Quando mai troverebbe motivante per un acceso dibattito il confronto fra l'uomo e la rosa? L'uomo e/o la rosa. Ci incontrammo una sera allo studio di Farulli con i grafici di «Ca Balà» e Piero Santi il quale affermò che nell'arte c'è posto, principalmente, per le rose. La provocazione era palese. Stavo seduto, anche allora, sulla poltrona da cui si guarda la grande porta finestra che dà sulla terrazza, e trascorremmo un intero pomeriggio, in modo animoso ed animato, a misurarci sul tema da antagonisti decisi ma non proditori (come sono oggi gli amici) ed alla fine Santi uscì con la sua rosa integra e noi rimanemmo col nostro uomo del tempo. Per inciso, dopo molti anni – come scrivo in altro capitolo – ricomposi questa dicotomia alle “Giubbe Rosse” saldando in un'immagine, ‘l'uomo col fiore’ e l'uomo di fabbrica.

Farulli mi è davanti come allora, lucido, quasi intransigente, risponde con interventi pausati, interrotti dall'accensione di una sigaretta o da un rumore che viene dall'esterno (dove il fotografo sta muovendo grandi tele) come per rompere un rischio di seriosità.

Se non ci sono risposte, se le domande sono inutili, credo tuttavia che vi sia comunque nella gente una necessità di arte, di poesia, messa in un canto da calcolati ‘consigli per gli acquisti’, in una società esibizionista e scenografica. Viviamo, è chiaro, in un clima da melodramma, dove ciò che importa è la messa in scena del proprio personaggio. Così, mutando storia, i gruppi si sono sciolti, le occasioni si sono diradate, l'antico “cercare cercandoci” non esiste più ed è subentrata una vita culturale privatistica o, peggio, per chiesuole; con tanti piccoli canonici pronti a comunicare il prossimo, non col prossimo.

Affiorano così, non espressi ma intuibili, alcuni aspetti che caratterizzarono ed ancora caratterizzano, in questa dispersione storica, l'artista, con la sua stoica determinazione a tenere ben connessi l'immaginario e lo storico.

La figura che emerge è ancora più scandita, quasi ai limiti della solitudine.

Meno male che è rimasto il gusto della sfida, del lazzo, del taglio di ogni verbosità; che parole ed immagini sono ancora capaci di cambiare il mondo, dentro di noi, di farci sentire attivi.

Ecco, faccio silenzio, è ormai tardi, ce ne dobbiamo andare, io ed i miei due accompagnatori (un poeta, un regista). che storia è questa? Mi domando fuori dal cancello, se non combattiamo per l'uomo e/o per la rosa? Se non sentiamo la necessità di tracciare i nostri graffiti?

Sono felice di avere di nuovo incontrato il Maestro, eppure sento in me qualcosa che non quadra (i rendiconti mettono sempre in noi un tratto di crisi).

La Storia, è vero, ha girato. Ma che Storia è questa? E che arte, poi? Sul terrazzo da una grande tela emerge un paesaggio blu; una dimensione dove l'uomo può ancora, drammaticamente, abitare, prima che annotti.

### 3 – La “figura” e la passione. La ‘passione’ razionale di Piero Tredici e un’incursione nel sacro

La Passione di Cristo è uno dei temi costanti su cui si sono esercitati e cimentati, per oltre un millennio, pittori di ogni tendenza e livello.

Dalle somme crocifissioni di Beato Angelico, Masaccio e Piero della Francesca, che sono state da sempre prese ad esempio per lo svolgimento tecnico (prospettico e figurale) e per la sintesi espressiva del *cupio dissolvi* e dell’*horror vacui* propri del tema, ad opere egualmente somme come le crocifissioni di Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini, o sorprendenti come quelle di Paolo Uccello, del Pontormo, del Rosso Fiorentino e di Antonello da Messina, emana una lezione che vede fuso in uno il dolore dell’uomo e della divinità di fronte alla forza belluina del male.

D’altronde, rimanendo ai periodi rinascimentale, classico e manierista, devono essere ancora ricordati Mantegna, Rubens, El Greco per i quali, in diversi stili ma con unico intendimento, grande evidenza ha il rapporto dei volumi e dello spazio drammaturgico in senso moderno.

Peraltro numerosi sono i Maestri lombardi, veneti, tedeschi e fiamminghi, che hanno divulgato con sensibilità ambientale e forte tensione mistica il tema della *Passione*.

Altra linea di grande emergenza è quella che da Pietro Lorenzetti, attraverso Signorelli, giunge alla drammatica plasticità michelangiolesca per approdare alla sfolgorante fisicità del Caravaggio.

Insomma, sul tema ci sarebbe da comporre una enciclopedia, ma direi che la prima considerazione da fare, per la pittura contemporanea, e che non si può pensare a questi modelli come a fonti a cui si possa oggi direttamente attingere. Già le avanguardie storiche, che hanno fatto seguito alla fine del neoclassicismo ottocentesco ed alla breve stagione del realismo, rappresentano un filtro di cui non si può fare a meno anche nella fattispecie del tema, se non si vuole cadere nell’illusione del passatismo.

Si pensi al *Cristo giallo* di Gauguin, del 1888, che propone un’immagine tradotta da una scultura lignea policroma, espressa con bloccata emotività su un acceso paesaggio. E ancora più dello stupefacente crocifisso di Dalì, che ha ascendenti nell’altissimo manierismo di El Greco, direi che oggi hanno rilievo gli esempi di Rouault, Bacon e Sutherland che ci hanno offerto, della crocifissione, versioni modernamente tormentate. Bacon con chiari riferimenti alla lezione di Rembrandt ed anche di Goya, alla fisica dell’oggetto ed alla sua luce propria: dato che nasce dallo strazio delle cose e non da una meccanica illuminazione; Sutherland con evidenti strutture perifrastiche rispetto alla centralità del tema della “passione” che già era stato, nel primo Novecento, con tanta forza evocato dal solitario Rouault.



C'è poi da considerare il Cristo terzomondista e murale, il *Cristo nero* di Siqueiros, ad esempio, che ci presenta uno schiavo prono, piegato dalla violenza del "bianco".

Chi non comprende tutto ciò ed intende riferirsi ai maestri rinascimentali, finendo spesso nel paludamento dei manieristi senza ritrovare la pura verticalità dell'Angelico, la prospettiva umanità di Masaccio ed il complesso discorso architettonico e sociale di Piero, mostra di riprendere il tunnel dei 'pittori monastici' ormai chiuso dal peraltro eccellente Zurbarán.

Non si può essere oggi pittori monastici, come non si può essere vedutisti da salotto: non si può cioè dare credito ad un rapporto di committenza che condizioni o formalizzi addirittura le scelte del pittore in senso ripetitivo e passatista. Oggi, ormai, dipingere è un fatto che ha le premesse nelle proprie conquiste tecnico-espressive coincidenti con una cultura consolidata e nell'essere presenti, come uomini liberi ed attivi, nella polis.

Al contrario, dopo la Controriforma, si è trattato per lungo tempo di un discorso patetico e perciò condizionato dalla volontà della committenza oppure da una splendida ricerca del rapporto fra uomo (il crocifisso) e natura, fra corpo e cosmo, in una lezione dove la maniera inizia timidamente a lasciare spazio alle forme della cronaca in quanto tali.

Ecco perché, a maggior ragione, la carta dei Maestri delle avanguardie risulta obbligata, tanto più a Firenze, direi, dove il masaccismo di Rosai ha concluso, anche in positivo, un modo di risolvere figurativamente il tema della Passione.

Come si pone Piero Tredici, artista lucidamente consapevole degli esiti delle avanguardie storiche ma non distaccate dalle ragioni più vere e profonde del tempo, di fronte al tema della *Passione*?

Al centro del suo discorso è l'uomo ed il suo ambiente. Questa centralità, solitamente laica, nella sua opera, qui si articola in una felicissima versione innanzi tutto poetica. Le circa ottanta tempere monocrome e i due grandi disegni a matita in cui Tredici, dal 1964 ad oggi, ha perseguito l'immagine del Cristo, rappresentano qualcosa a sé nell'iter dell'artista.

Innanzitutto la staticità iconica del soggetto ci offre la possibilità di leggere, in effetti, un'infinità di variazioni, ora contenutistiche ed ora formali. L'uomo-Cristo è qui considerato in rapporto con i gelidi sepolcri imbiancati del tempo e con i loro squallidi macelli; oppure è visto in una drammatica separatezza con la condizione popolare che gli è propria; altrove il crocifisso è posto a perno di rutilanti scene urbane e, direi, splendida è la tempera in cui la croce coincide con la sottile striscia di un semaforo. Non mi riferisco al valore intrinseco dell'opera, ché tutte queste tempere hanno la spontaneità e la perfezione di una ricerca pienamente riuscita, ma alla scoperta linguistica del complesso e semplice insieme.

Che quest'operazione sia essenzialmente poetica, e dunque interna e palpitante all'universo figurale di Tredici, lo conferma uno dei suoi primi crocifissi, quello che illustra il

verso di Quasimodo sul partigiano martoriato al filo del telegrafo. Ma si deve aggiungere che qui non si tratta di un discorso effuso e diffuso, Tredici propone con un rigore fermo ed esemplare il concetto di laboratorio. Ognuna di queste tempere mostra senza ombra di dubbio l'impegno di rappresentare, con singolare perizia, una lacerazione nello spazio chiuso del quotidiano e del subalterno, per cui tutti questi crocifissi sono in realtà essi stessi le lacerazioni, le rotture dell'ordine preconcelto, lo spazio barocco, cioè ricco di articolazioni, che permette di individuare il senso anche contraddittorio della realtà.

Anche in questo senso direi che per Tredici quest'avventura, condotta partendo dal versante laico, cioè dell'indagine impietosa, oltre il 'sonno della ragione', è un momento particolare e caratterizzante le sue grandi doti di grafico.

Nel porre la figura al centro della situazione Tredici capovolge anche la lezione di Bacon e ci riconduce semmai ai crocifissi della scultura popolare lignea ed alle plastiche evidenza del dramma e del suo enigma proprio dei disegni michelangioleschi.

Diciamo dunque che a muovere Tredici in questa direzione, verso il mistero della morte e della vita, sia la oscura evidenza del Cristo. È l'enigma della condizione e della contraddizione umana-divina a spingere il pittore ad operare la propria indagine, a portare fino alle estreme conseguenze, della *Passione*, appunto, la propria razionalità. Diciamo che il razionale domanda così all'irrazionale una risposta sul dramma: e l'irrazionale appare interamente concentrato sul Cristo-spazio-lacerazione-vita vissuta e visibile in termini di scelta e sacrificio. E si potrebbe continuare.

In sostanza, quest'oscura eppure smagliante presenza può essere condotta, ecco il punto, sul terreno delle scelte storiche. Cristo non è solo nel tempo, ma anche del tempo, di «questo» tempo, preso a campione di un più universale esserci. Ed anche quando Tredici opera la cancellazione del volto, e lancia alle mirabili velature spontaneamente determinate dallo stratificarsi della tempera effetti di determinatezza/indeterminatezza nel corpo martoriato, noi ritroviamo in ogni singola immagine una figura di oggi e di sempre, di sempre perché di oggi.

Direi dunque che Tredici non opera una rozza riduzione del divino all'umano, all'urlo', ma con queste tempere si interroga ed interroga l'uomo sulla natura, cupa e dolente, dell'enigma che pure consiste e che, oltre alle cause storiche da individuarsi nell'ingiustizia perpetrata, ha certamente anche altre radici, più oscure e latenti.

Direi comunque che il discorso creativo di Tredici, comprendente anche queste *Crocifissioni*, è imperniato sul tema della violenza e più precisamente sulla coscienza di una crisi storica che pare, sotto molti aspetti, irreversibile.

Le grandi strutture urbane, i potenti acri ed alacri nel loro cinico esercizio, gli sradicati che vivono ciecamente, alla giornata, i 'fuggiaschi' di fronte all'evidente emergere del

dramma, i testimoni impassibili ed impossibili, e poi le cose, le persone gettate, le distese di verde canceroso, i guard-rails che le attraversano, confermano che Tredici è pittore di idee, non di impressioni, e che l'atteggiamento tecnico, di fondo, è calibrato, con attenti e costanti riferimenti al sociale. Questo discorso vale anche per questi crocifissi nei quali Cristo è decisamente morto, umanamente teso in un'inerzia masaccesca. C'è come una rabbia in Tredici, per questa riduzione, per questa "morte" (fine anche di una civiltà) che ha trascinato con sé secolari utopie, in un'irrazionale conclusione. L'uomo rimasto con le domande senza risposte, con la propria nudità razionale, straziata da amputazioni private, sociali e storiche, continua il dramma di Cristo ed è questo transfert che Tredici lucidamente ci propone: la rivisitazione del bene e del male, fuori da ogni escatologia e la fine di un simbolo, per l'incarnazione in una realtà, in una civiltà senza valori eppure, si avverte nella dolente tematica, proprio perciò bisognosa di riscatto, del conseguimento di una via oltre il tunnel della cecità spirituale e sociale.

In conclusione questi crocifissi, con i quali Tredici esprime la parte più aggra e critica del suo esserci, sempre civilmente impietoso, sono preziosi documenti in bilico fra due culture: la laica e la religiosa e di queste danno una singolare sintesi.

Qualcosa di molto distante, ad esempio, dai cristi devozionali di famosi neoseicentisti, perché più attivo ed attivante una dialettica per il recupero dell'umano e del principio di amore di un universo che a parole lo afferma ed in concreto crudamente lo nega.

Con queste opere Tredici ha raggiunto i toni più alti e scanditi della umana saga che egli ama rappresentare con una sinfonia di immagini che gli nasce dal profondo.

#### *4 – La "figura" e il bricolage. Gli stilemi elettivi di Antonio Bueno e le nuove avanguardie*

C'è, nei pittori della generazione di mezzo, una disponibilità alla ricerca, alla sintesi di esperienze formali diverse ma, alla fine, non diversificanti, che li accomuna in una sorta di ideale laboratorio nel quale ha un ruolo fondamentale il concetto di pittura-pittura, messo in crisi dalle generazioni più giovani.

Per i pittori di questa generazione, la negazione del dato estetico è ancora un fatto, cioè un intervento creativo che chiama in causa gli strumenti medesimi dell'operare, non fuggendo sulla tangente del rifiuto. Ed anche il possibilismo delle forme, il mosaico stilistico che si può agevolmente reperire in ogni singolo pittore e che in Antonio Bueno presenta l'addizione-sottrazione-trasformazione di istanze della scuola romana, della scuola metafisica, dell'astrattismo classico, dell'informale, della pop-art e della nuova figurazione, rappresenta un'esperienza, al limite, artigianale, se con questa parola intendiamo

un alto artigianato dove ancora conta, ed in modo capitale, l'intervento dell'uomo, delle sue capacità mediatrici e risoltrici, a livello tecnico, di messaggi in codice, ma non evasivi o ambigui, non seriali.

Operare in una città come Firenze, per Bueno, ha significato inoltre partecipare ad una vita artista di provincia, con gli stimoli tipici di una provincia che ha saputo, in questi decenni, confrontare realismo, astrattismo ed iperrealismo, attraverso scuole e maestri di primissimo piano nel contesto nazionale. Una provincia, dunque, che ha risposto alla perdita del ruolo di epicentro della vita culturale nazionale con operazioni di fatto, nell'ambito artistico, che hanno segnato alcune tappe fondamentali della generazione di mezzo.

Direi che è stato proprio Bueno a risentirne positivamente, per una sorta di naturale corrispondenza a quanto di nuovo e costruttivo si inserisce nel quadro del fare estetico. Ed allora questo pittore, che, ripeto, conferma un modo di operare proprio dei suoi coetanei migliori, rappresenta anche un caso particolarissimo, per l'estrema disponibilità al dialogo culturale e la rigorosa fissità del proprio dettato; ovvero sia l'indisponibilità nei confronti di una rottura, di un decadimento, di uno sfrangiamento della propria *lectio*, dell'unità di dizione consistente nella necessità delle immagini archetipe e nella loro resa attraverso assoluti formali.

Ecco quindi che un discorso critico deve portarsi all'interno degli archetipi e dei toni bueniani, piuttosto che soffermarsi su consonanze tanto trasparenti quanto marginali.

Infatti, se è vero che l'astrattismo classico, ad esempio, ha recuperato una dinamica figurale, con riferimenti più evidenti a Boccioni e ad Einstein, per Bueno il discorso critico deve essere diverso in quanto la sua grammatica segnica si avvale di lemmi non proiettivi, ma plastico-entropici e derivanti da un patrimonio ricco di suggestioni neo-classiche e, per dissonanza di materiali ma non di sintesi, decadenti. In questo, e nel caustico intervento di stilemi di disturbo, provocatori, consistono due degli elementi di fondo della prassi bueniana. Da ciò consegue, come si è scritto all'inizio, la specificità della ricerca, dentro il sistema di segni pittorici, ma anche un felice sviluppo di convergenze fra arte e scienza, fra coscienza e comunicazione e non nel senso dell'omologazione della realtà, ma, appunto, della stimolante prevaricazione. Dato, quest'ultimo, che deriva dall'inserimento di dettagli difformi, disarmonici che, collegati, compongono un discorso altro, una sorta di controcanto che integra la più distesa campitura e tessitura del messaggio primario.

Per Bueno la forma è una categoria a cui non si può abdicare: un universo linguistico non trasformabile, come invece avviene per molti giovanissimi ed anche meno giovani pittori, in idioletto, in slang, o addirittura in personale calata. La sussunzione di forme, l'esercizio di decodificazione, l'alto bricolage, testimoniano in Bueno di un impianto

sostanzialmente esente da giochi fini a se stessi. Rimane infatti, alla base di ogni trasformazione linguistica, un supporto tonale, ora sgranato e fuso in dense sovrapposizioni, ora terso e teso in panneggiamenti chiari, caldi o cupi ed ora assunto nell'icastico rigore della monocromia.

Dalla fine degli anni Trenta ad oggi, nell'arco di quasi quaranta anni, Bueno è rimasto fedele a questa costante cromatica, a questo *plafond* di poesia, anche nei momenti di più dissacrante provocazione, concependosi, all'interno, il suo articolato universo di segni e di forme. Trascorrendo da un riferimento all'altro (quelle che un critico definisce le "*liaisons dangereuses*") Bueno conserva i suoi archetipi gestaltici, i suoi primigeni elementi figurati. Ed anche questo è un modo di rimanere fedele ai propri dettagli da ricomporre e da cui ha origine il discorso.

Uno dei punti più interessanti che compare in numerose opere consiste nel rapporto fra interezza e frammentazione; e mi riferisco al piano sintattico, piuttosto che a quello semantico. Ebbene, in una trama di pipe può benissimo inserirsi un gioco di cannuce infrante o di schegge di gusci d'uova (e gli esempi da portare sarebbero molteplici) a riprova del discorso trasformatore fra compiuto ed incompiuto, fra forme e forme (pipe, uova, volti). Alla base di questa operazione rimane il rapporto diretto fra artista ed immagine: unica realtà probante, oltre ogni riduzione ideologica.

Detto questo, risulta ora assai più naturale sondare il quantum e la traduzione delle costanti contaminative. I giovanili studi di nudo dai caldi toni crudi che bloccano l'urgenza espressionista in ferme geometrie, dove peraltro rimane integra la levità dell'immagine, introducono alle cifre più proprie del lungo periodo neometafisico, soltanto interrotto, agli inizi degli anni Cinquanta, da composizioni astratte che risentono della lezione cubista filtrata dagli astrattisti classici fiorentini. Mi pare che la costante metafisica, giustificante il discorso sulla luce e le conseguenti cadute degli inizi degli anni Sessanta, sussuma positivamente la stesura tonale, cambiando due stimoli (espressionista e neoclassico, in breve) nell'*unicum* bueniano composto di sintagmi esemplari. Di minore incidenza l'influsso cubista, ed anche questo stemperato delle rigidità angolari e svolto secondo moduli di calcolata poesia, e/o di stilizzate campiture, che si riferiscono a quel *plafond* post-tonale sopra indicato e che continuano appunto come supporti delle opere più propriamente figurati.

Diversa influenza, più profonda ed interna all'uomo, è quella dell'informale. Con le impronte, i tracciati dell'inizio degli anni Sessanta, Bueno ci ha dato forse le opere che testimoniano di una componente goyesca, cifrata modernamente, s'intende, secondo la ricerca materica di soluzioni dove il casuale ed il 'trovato' rappresentano momenti di drammatica poesia, oltre il persistente stupore delle altre sequenze.

Assai più noto il periodo in cui Bueno ha operato in consonanza con gli operatori del gruppo '63. Si tratta del ciclo ludico, nel quale Bueno ha operato con materiali "diversi", di rigetto, trascrivendoli tuttavia nella linea delle sue forme ancestrali che, rese – in questo modo – precarie, divengono ancor più levitanti e rigeneranti situazioni, *environnements* particolarmente inventivi. Mentre dell'ultimo periodo, sapido dei vari elementi acquisiti, si può parlare come di una stagione in cui Bueno inizia un ciclo di autosintesi, soprattutto in rapporto alle componenti tonale e neoplastica.

Vorrei, a questo punto, porre l'attenzione sulle sequenze bueniane, sulla scomposizione/ricomposizione di 'fotogrammi' che hanno l'apparenza della staticità e, al contrario, la sostanza di una grande dinamicità interiore. Pur senza concedere niente al taglio espressionista dello sguardo, la forza degli occhi, chiusa e letargica nel *Nudo sdraiato* del 1939, incorollata come in una ninfea monetiana nell'equoreo *Volto* del 1962, ora attornita ed ora digitata (*Le doigt dans l'oeil*, 1965) scaturisce da una fissità di cellula duttile e vibrante, mentre l'espressione dei volti bueniani, così intensi di armoniose metamorfosi nell'ogiva di una forma che tende all'assoluto, s'illumina o adombra dei sentimenti più sottili o delle opache velature dello spleen. I gesti, di ieratiche suonatrici, di figure appoggiate con le mani al mento o su tavoli preraffaelliti, tendono all'essenziale e alla specularità in una sorta di stanze degli specchi dove più non si riesce a distinguere l'immagine dal modello.

Probabilmente, in questo minimo movimento di pezzi, di elementi, di figure che si iterano, è contenuto un messaggio assai complesso e non interamente sondabile senza la didascalia della ragione, ovvero delle ragioni del poeta, come non è dato riconoscere, se non simbolicamente, il disco bianco, bidimensionale delle uova bueniane appese ad un filo di cupi, forbiti universi: e il simbolo, in questo caso, allude al traslato, al precario equilibrio posizionale in uno spazio senza più gravitazione e, si direbbe – con un neologismo – 'grevitazione', ovvero banale quotidianità.

Si può dunque concludere che queste sequenze altro non sono che fotogrammi di un film, di una storia impossibile, tessere di un mosaico che in sé hanno un significato compiuto ed insieme sono piume che galleggiano componendo una scia arsa e luminosa, una cometa augurale. A riprova, c'è il *Buonarroti pop* del 1965, il collage-foglio di francobolli in onore del Buonarroti che denuncia – con estrema concisione epigrammatica – l'impossibilità dell'inserito nella grande tradizione, se non per atti minimi, radicati di ironica consapevolezza in quanto l'epos ha ceduto alle raffinate trine di un eros filtratissimo e disincantato nello spazio operativo dell'artista. Di un artista stilematico, di sublimata affinità elettive, come Antonio Bueno.

## GLI ANNI CINQUANTA TRA POESIA E ARTE

## LA POESIA. MAESTRI E PROTAGONISTI

Ci sono poeti con cui si dialoga una vita, attraverso le loro opere, sia sul piano esistenziale che su quello culturale. Il dialogo arricchisce, apre orizzonti, libera l'animo e "fa anima".

Sono i poeti della formazione, quelli che ci hanno guidato in universi di conoscenza non altrimenti attingibili. Saba e gli affetti, Ungaretti e il dolore, Govoni e l'elegia, Quasimodo e la geografia interiore, Luzi e le icone del presente giottesche e gotiche insieme, sono gli autori con cui ho iniziato un dialogo che dalla lontana adolescenza giunge fino all'oggi.

Ma ci sono poeti che oltre a arricchire l'ambito dell'io raggiungono gli spazi, ancora più segreti, del sé, dove il dialogo inteso come iter unificante diviene monologo, quasi connotando una sola voce.

L'animo umano è ricco di sfumature, non si pensi dunque a una scelta di tendenza, di corrente, di linea filosofica e letteraria. I poeti che sembrano avere toccato la nostra stessa corda, anche se con altre dita, provengono dalle più diverse aree culturali.

Per me, che ho vissuto l'esperienza contraddetta e contraddittoria del secondo Novecento, i poeti di singolare consonanza sono stati Vincenzo Cardarelli, Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Leonardo Sinisgalli e Cesare Pavese per la terza generazione (quella degli scrittori nati entro il 1920) e Pier Paolo Pasolini e Rocco Scotellaro per la quarta (gli scrittori nati fra il 1920 ed il 1930) che ha aperto la sua stagione nel secondo dopoguerra.

A questi poeti antropici (Cardarelli, Sinisgalli, Pavese, Pasolini e Scotellaro), ironici (Palazzeschi) ed entropici (Montale) che hanno segnato in vario modo un tratto della storia letteraria è dedicato il presente saggio.

Approfondendo, cercai di dare una lettura di Vincenzo Cardarelli che lo svincolasse dal movimento di Realismo lirico che allora ne riduceva il messaggio e l'immagine; provai a conservare la lezione etica ed estetica di Eugenio Montale; volli confermare l'ironia innovativa di Palazzeschi e l'apertura alla tradizione mitico mediterranea di Leonardo Sinisgalli anche attraverso il posizionamento storicista di Rocco Scotellaro; fui convinto assertore dell'altra faccia

del mito incarnato nella storia di Cesare Pavese, modello caro ai poeti del nostro gruppo che muoveva nel senso della ricomposizione culturale; infine mi misurai in un dialogo critico con la presenza di Pier Paolo Pasolini a cui resi omaggio nel numero monografico di «Salvo Imprevisti» per la sua scomparsa.

I miei scritti apparvero in tempo diversi ma nacquero da uno stesso contesto storico tentando di unire la chiarezza profetica della poesia col respiro drammatico della storia.

Di questa ricerca gli scritti che seguono sono una documentazione

## I – MAESTRI DEL NOVECENTO

### *I – Attualità di Cardarelli. La linea del canto*

Questo saggio è un po' – diciamo – una mia dichiarazione di poetica, espressa in prima istanza attraverso l'analisi della poesia di Cardarelli che ha – come è noto – la radice fondamentale nella sostanza pessimistica leopardiana e tuttavia propone un discorso oscillante fra la cronaca interiore e la lucida descrizione di un tempo definitivamente conquistato, fatto parola e durevole verità dell'esistere-essere. Simile discorso si differenzia dalla mossa vertigine interiore della triade ermetica: pensiamo alla luminosa tensione verticale ungarettiana, all'assenza di assoluto che ramifica dolore in Montale, alla tragedia mediterranea e solare di Quasimodo (escludendo, per i suoi caratteri di civilissima elegia, l'incantata ed amara presenza di Saba). Infatti la ricerca di Cardarelli si è svolta fuori dalla fervorosa e favolosa utopia metafisica ermetica; non toccata da prodigi, da escursioni oltre il tempo, la sua poesia è oggi attuale e stimolante più di quanto solitamente si attesta, fermi come siamo fra i codici contrapposti del primo e secondo Novecento. Ora, la possibilità di un recupero di Cardarelli non consiste certo nella sua limitante vocazione rondista, purista (che alla fine rappresentò il mero rovescio del plurilinguismo debordante del marinettismo futurista), per quanto in questa fermentassero componenti stilistiche positive: innanzi tutto la tipizzazione di un discorso altrimenti amorfo, smontabile ed arricchibile di umori e segni decadenti che il formarsi di una cultura di ricerca è andata decisamente ridimensionando.

Il discorso di Cardarelli ha forse la sua più lucida ed attuale definizione nel primo verso della poesia in margine alla raccolta definitiva: “La speranza è nell'opera”. Affidare all'azione le nostre residue speranze è certo quanto oggi si possa, in coscienza, auspicare: affidarsi ad una azione che, a priori, appare destinata al più duro ostracismo, se non al fallimento: “Io sono un cinico che ha fede in quel che fa”. Basta questa proposizione per



accertare la consistenza morale che, in tal modo, si affida alla poesia: ad una poesia che agisce, che chiarisce i termini di un inganno prima di tutto spirituale, interiore poiché l'anticipazione della poesia è destinata a scontrarsi con la cecità dell'umano che non scorge, in sé, la propria bellezza e si lascia irretire nell'alienazione economica fino all'annullamento della coscienza felice. Il problema, in Cardarelli, si limita ancora alla distinzione fra la condanna della storia e un eden concreto, possibile ("Tu anche sai chi sei. / E prender ti lascerai, / ma per vedere come il gioco è fatto, / per ridere un poco insieme"), non vi è – in questa contraddizione – il piglio della coscienza inquieta del tempo, pure il nitore, la precisione dell'analisi dell'umana infelicità avvicinano la sostanza di questo discorso a quanto può, con uguale pulizia, essere detto. D'altronde manca, a questa poesia, l'incrinatura metafisica, il brivido esistenziale che caratterizzano le opere maggiori dei poeti *entre deux guerres*, e ciò rappresenta un'alternativa, se non un felice contrasto, alle inquiete venature petrarchesche che hanno percorso la produzione del nostro Novecento, tuttavia arricchito da un complesso humus simbolista. A Leopardi si unisce, in questo testo, la sanguigna, fisica misura interiore dannunziana, capovolgendosi proprio in una lezione meno affollata, liquida, riassunta appunto nel lucido e fermo cristallo sintattico del classicismo ottocentesco.

A livello lessicale le implicazioni sono multiple anche con i maestri ermetici, i quali – a loro volta – si nutrono nella rivocabolarizzata area del discorso dannunziano; ma Cardarelli ha un suo modulo nitido e fermo ("la tua presenza mi tocca come un'immersione improvvisa nella primavera") che non si alimenta alla pena del dubbio di esistere, ma trova in una semplice accettazione della luce i modi meno vistosi ed oscuri, più lineari e neoclassici, di un discorso privo di ansie intraducibili.

Per questo la poesia cardarelliana è composta da una serie di "occasioni", è il risultato di una vita compatta, accecata nel proprio specchio su cui talvolta scorrono le immagini definitive di poveri compagni travolti, di donne che necessariamente si allontanano, di paesaggi impressi nella nuda emozione di un flash felicemente realizzato, di stagioni mosse come i sentimenti che destano e che, all'opposto, le colorano di umano. Il suo mondo è dunque fermo, come di "un ragazzo che non sa che ha fatto", di "un ragazzo che non voleva invecchiare", come scrisse virilmente Montale (ed in questa poesia – statica ed estatica – l'infanzia non è interamente svanita).

C'è infatti in Cardarelli l'orgoglio della propria innocenza "selvaggia" maturata attraverso la pena dell'inadattabilità al presente sclerotico che diviene poesia semplice e franca, ora serena ed ora colta dall'*horror vacui*. Di questa sfasatura fra anticipazione poetica e storia si ha testimonianza in *Tristezza* che, ideologicamente, è una delle composizioni più interessanti: "la pausa di meraviglia", "le epiche insonnie" di cui "il mondo non vuol

sapere”, poiché “il mondo conosce le anime ai varchi visibili attivi” sono già due punti di un eternale dissidio. Qui sta veramente l’assurda crepa fra il poeta e l’uomo, del poeta nell’uomo, dato che “l’opera assurda, compiuta” non giunge a destinazione e l’uomo ad una dimensione, l’uomo dissociato dalla propria fantasia – “aspetta sempre un segno ch’io non fo”. È il rapporto, precisa Cardarelli, fra il cieco e chi vede, per cui parole ed immagini vengono tradotte nella pratica linguistica dell’*homo oeconomicus* ed il dialogo non avviene.

Questo contrasto insanabile col mondo, questo mondo di contrasti insanabili, non generano di conseguenza la complessa selva delle metafore ermetiche, ma si chiarificano gradualmente in un iter ideologico che testimonia peraltro il naturale egotismo cardarelliano; si smorzano in uno stile breve, da cui appare peraltro la condizione ‘eccezionale’ del poeta (“io sono un santo e prima di morire / farò miracoli”) che darebbe – “se pure l’avesse” – “una tanto gloriosa vocazione / per un poco d’allegra umanità”. La forza centripeta che lega il poeta al mondo consiste proprio in questo: le occasioni dei “Poveri compagni travolti” sono l’elemento simbiotico che permette al poeta di “vedere” “un poco d’allegra umanità”. L’essere e l’esistere si integrano idealmente determinando la sostanza ed il nitore di un tempo irreal, immaginato nella concreta bellezza del testo con un procedimento polare di tipo baudelairiano. Ed è, come sappiamo, Baudelaire un nume stabile nel *poèin* cardarelliano.

L’ampia metafora naturalistica serve talora a mettere in luce questa vocazione oscillante fra l’impassibilità, l’indifferenza, il silenzio nei confronti dell’accadimento inferiore/interiore ed un recupero solare, foscoliano, dei mondi sottaciuti. Pensiamo ad un altro testo fondamentale, a *Saluto di stagione* che esprime i sentimenti scaturiti dai conflitti della maturità umana (“Lascio la primavera / dietro di me / come un amore insano / d’adolescente. / Lascio i languori e le ottusità, / i sonni impossibili, / le faticose inerzie animali, / il tempo neutro e vuoto / in cui l’uomo è stagione. / Io che non spunto a febbraio coi mandorli [...] / che amo i tempi fermi e le superfici chiare [...] la mia fuggiasca fecondità / ritrovo”).

Questi ampi conflitti interiori e storici risolvono ideologicamente le aporie fra “offerte” metafisiche ed i “varchi visibili attivi” del mondo. Così l’uomo sembra ottenere concretezza dal poeta, o almeno una dialettica viva che saluta “nel sol d’estate / la forza dei giorni più uguali”. Ma rimane comunque una “fecondità fuggiasca” che inalbera il poeta, all’opposto dell’albatros baudelairiano, “in perpetuo volo”: “la vita la sfioro... balenando in burrasca”; fuori cioè dalla linea orizzontale, di contatto con la storia in cui auspicava di sanarsi.

Tale aspra e luminosa tangenza col tempo/storia è senz’altro il tipico carattere che fa di Cardarelli uno dei nostri poeti più coraggiosi ed intelligibili nel quadro dei movimenti del primo Novecento. Inoltre questa stagione umana, tumultuosa e vibrante, viene esplicitata con maggiore calcolo della storia dei ‘giorni identici’ in *Estiva*, che si chiude

però con un'amarezza già presaga del finale risolto dell'autunno. D'altronde è Cardarelli stesso a scrivere "Sulla mia pagina scritta, / se voglio che non mi rimorda / quanto ancora da rifare. / La scrissi in fretta". È proprio in fretta, l'accelerazione della storia, del tempo a illuminare il cuore di questa poesia, anche in momenti di classicheggiante corrispondenza con la natura (*Sera a Gavinana, Liguria, Sera di Liguria*, etc.) ed a lasciarla poi nell'ulteriore fase del ripensamento amaro, dell'accorata perdita di luce ("io faccio orge di tempo. / Le mie giornate sono / frantumi di vari universi / che non riescono a combaciare. / La mia fatica è mortale").

Sulla fretta dell'uomo che usa perciò linguaggi assoluti, sulla finitezza di questa fatica occorre senz'altro soffermarci perché è appunto la coscienza (cinica) della "fuggiasca fecondità", del "vivere balenando in burrasca". D'altronde siamo al di fuori di qualsiasi neoclassicismo illustrativo ("noi stringiamo la grazia / come una mano che si ritira") e ci troviamo di fronte ad un dolore lucido, pagano per una bellezza precristiana (per una morale, diremmo) perduta e per radicali, imprevedibili oscillazioni interiori ("ascese immani s'appuntano / al vertice di un'ora / per ricadere dolorosamente / in una perdita impotenza"). In questo è poeta moderno, forse più vicino a noi di altri che fino a ieri lo adombravano invischiandolo nella tela, peraltro gracile ed ingenua, di un purismo programmatico che invece deve essere differenziato dal testo creativo.

Allora si comprende che l'*azione*, di cui il poeta spesso scrive, è propriamente la vita nella sua interezza e l'*azione* poetica la rivelazione della vita stessa. Molti poeti, per fortuna nostra e loro "non laureati", hanno continuato con diversa consapevolezza o con naturale disposizione all'essenzialità e alla chiarezza la lezione di Cardarelli il quale, per scelte di vita e di stile, appartiene anche al contesto della cultura fiorentina.

In questo senso, nel rapporto profondo con l'interno paese dove l'uomo s'india, che indicavo all'inizio, questa semplice lettura come una sorta di manifesto a cui sono rimasto fedele.

## 2 – Aldo Palazzeschi: una pòlis "diversa" fra decadenza e dissacrazione

Firenze del primo Novecento fa da scenario alla poesia di Aldo Palazzeschi, ai suoi "buffi". Una Firenze vista come "quinta" di vita, dove tutto poteva essere messo sotto la lente d'ingrandimento del bricolage.

Ampie, documentabili e documentate sono le premesse per una corrosiva evasione ai primi del Novecento, per un atteggiamento intellettualmente "incendiario", ma forse occorrerà ricordare come la dissacrazione del reale si ottenga attraverso mediazioni me-

moriali di seconda o terza istanza, sempre tenendo conto di un contesto urbano/municipale articolato di particolari e dettagli di uno straniato descrittivismo ancora però decifrabile e papillare. Le grigie stradicciole di quartiere, gli interni con mobilia arcaica ormai all'ultimo morso del tarlo (e se quel tarlo fosse la poesia?), i giardini fradici e maleolenti con alberi ornamentali e da frutto dalle radici in decomposizione, eccetera, sono tutti elementi che, se non avallano per intero le ipotesi circa la tradizionalità palazzeschiana, ne confermano comunque la linea unitaria di lettura e scrittura del reale. Il rifiuto della provincia passa attraverso la provincia.

In una città dove l'ironia era di casa, insieme alla malinconia (ricordiamo *Via di Ardengo Soffici*: "Palazzeschi eravamo in tre... noi due e l'amica ironia... / e fummo quattro oramai / a braccetto per quella via / peccato la malinconia / s'era invitata da sé").

Una città così piccola che ancora Eugenio Montale poteva dire: "Intorno al '30-'31 abitavano ambedue in piazza Beccaria, a Firenze, e gli incontri casuali furono l'occasione dell'amicizia, fino a quando, nel '40, Palazzeschi, alla morte dei genitori, si trasferì a Roma". Montale ammirava in lui l'uomo e il perfetto attore; giacché l'arte della recitazione, forse oscuramente tentata in gioventù, informò tutta la sua vita: egli, oltre ai suoi personaggi, inventò e recitò anche la parte di se stesso. Nella vita di Palazzeschi, il mistero più grande rimane l'apparente inconciliabilità tra la sua atarassia e la sua frenetica attività di scrittore. Per comprendere appieno la sua personalità, è necessario attribuire il giusto peso anche alle amicizie di cui si circondava, come lui raffinate, non prive di un gusto decadente e di una bizzarra religiosità da convento di suore: nel complesso, un mondo di miti che non esiste più.

Dunque, con Palazzeschi l'arte novecentesca ha radicato il proprio iter sulla traccia dell'*Homo ludens* – nel giuoco inteso come manifestazione del pensiero divergente.

È infatti evidente che il nostro tempo stimola una produzione fantastica di nuovo conio, che il futurismo, il cubismo, il dadaismo e il surrealismo inaugurarono costituendo il tessuto delle avanguardie storiche.

Le correnti che tesero e tendono alla rivoluzione delle forme rappresentano l'area più duratura nel susseguirsi delle generazioni: perché il loro impegno fu ed è oggettivo, volto cioè ad usare la parola del presente come 'evasione' invasiva, orizzontalmente, gli strati sociali attraverso una serie di mutazioni. Da qui si comprende il senso dell'arte come giuoco, il perché del bricolage provocatorio.

Scrive Palazzeschi, in una nota per l'*Antologia popolare di poeti del Novecento* di Masselli e Cibotto:

Ricordo che una mattina mi recai sotto una villa che tanto mi piaceva, della quale conoscevo i proprietari e sapevo a puntino ogni particolare della sua esistenza. Vi andai come il

pittore con la cassetta dei colori, col lapis e un quaderno per ritrarla con la parola. Non appena ebbi finito e lessi quanto avevo scritto, e al tempo stesso guardai l'oggetto ch'era davanti a me, ebbi un senso di vertigine: la villa sulla mia carta non aveva la più piccola parentela con quella da cui l'avevo ritratta, nulla combaciava nella sua presenza estetica come nella vita che all'interno vi si svolgeva. Al senso di vertigine subentrò un senso di ebbrezza che mi fece camminare all'infinito, senza mèta, nel mondo irreal della fantasia e della felicità. E così che intrapresi a gettare dei segni sulla carta, con la semplicità e ingenuità di un bambino e la serietà dell'asceta. E allorquando ne volli far parte agli altri tutti si misero a ridere, a ridere tanto da doversi reggere la pancia. Questo m'imbaldanzò anche di più: avevo trovato la mia strada.

In questo senso, all'inizio degli anni Sessanta la poesia di Aldo Palazzeschi viene a occupare un nuovo ruolo di stimolo in rapporto al cambio generazionale e al gap tecnologico allora in atto, specificamente con l'istinto dell'*'homo ludens*, a cominciare dalle iniziali influenze superomistiche, subito volte in parodia e/o in decadente riduzione. Si tratta di una scrittura "ironica", a contrappunto del reale.

Proprio per questo, occorrerà tuttavia spendere qualche parola sulla categoria letteraria palazzeschiana in rapporto all'impatto con la realtà. L'attenzione critica va subito alla prassi della scrittura in cui agiscono l'angoscia del gioco scaturita dal dubbio dell'esistenza del reale e il limite del gioco come riduzione dell'oggetto a rappresentazione rituale.

I mezzi di questa rappresentazione sono lacerti di nenia, la tipica coprolalia infantile e adolescenziale che metterei particolarmente in evidenza in rapporto alla condizione *dandy* del poeta, detti e proverbi popolari, formule pubblicitarie che nella loro vistosità si imprimono nell'immaginazione, il discorso diretto insistito che codifica una richiesta di drammatizzazione attoriale senza perseguirla fino in fondo, rimanendo come un canovaccio da "commedia dell'arte" o, come qualcuno ha detto, di cabaret, plurimi linguistici saldati col gusto del miniaturista e dell'orafo. Ognuno sa il portato di queste strutture: ironia, evasione, scandalo, provocazione intellettuale, distruzione dell'italiano aulico, follia, autoipnotismo, eccetera.

Ora, rispetto al 'gioco', se da un lato Benedetto Croce afferma "L'atto dell'intrattenimento... si distingue dal giuoco, con cui è stato spesso confuso (e l'arte e la poesia sono state poi blasfematoriamente confuse col giuoco!), perché il giuocare è un concetto più comprensivo e non si riferisce a un fare speciale, ma allo stesso passare da un fare all'altro per sollievo della stanchezza cagionata dal primo" (B. Croce, *La poesia*); dall'altro lato Mario Luzi precisa che la 'fortunata miscela' del riso e del sorriso palazzeschiano non fu mai una miscela esplosiva, perché era sempre sorvegliata dalla grande saggezza dell'uomo, e fu usata non in funzione aggressiva, ma salutare e maieutica. "Vi si incontra non l'av-

ventura o la tentazione o la credulità mistica, ma la scienza del 'sotto sotto'; lo smascheramento del vero comporta il riso, come acquisto della chiarezza interiore, come vera inaugurazione della festa. Questo genere di saggezza implica una buona dose di malizia, non priva di cinismo, un 'buonumore ontologico' come illimitato amore del naturale svolgersi della vita". Perciò, l'ambiguità di Palazzeschi risiede nel fatto che egli è autore ma anche parte dello spettacolo, quale 'saltimbanco dell'anima sua': forse, il senso intero della sua operazione gli sfuggiva. Il poeta, una volta smascherato il mondo, nell'epoca moderna si ritrova solo, e il suo 'ludo' si traduce nel suo proprio ludibrio. Come allora ha potuto Palazzeschi godersi il suo numero fino in fondo? Egli non è messo affatto allo sbaraglio dal suo gioco: un supplemento di ironia corrode anche l'ultimo residuo di disperazione, ristabilendo l'equazione col mondo al punto zero: la vita così com'è – la "gran puttana-ta", la "bella trovata" – cui non si possono muovere intimazioni o presentare conti. Il materiale elegiaco è abordato da Palazzeschi senza simbolismi: l'elegia, semmai, è il corrispettivo.

Mi pare giusto tenere presente inoltre come la 'rottura' palazzeschiana giocasse, è il caso di dirlo, su due piani: da una parte esiste la modellazione su strutture preesistenti, mentre dall'altra si ha una fruizione antropologica, un ritorno alla condizione naturale filtrata attraverso mediazioni fantastiche.

E se il nodo è più a fondo, nell'oscillazione semantica che privilegia ora la dissacrazione ed ora la nostalgia per valori non più storicizzabili, è da escludersi ogni dialettica o antinomia filosofica per la prevalenza dell'impulso 'ludens', dell'infantile piromania smussata da lamenti corazziniani, non interamente erosi dal grottesco. Passato, presente, futuro; storia e negazione della storia; adesione alla natura naturale, alle sue simbologie, e ostentato rigetto della medesima rappresentano la riprova di una dimensione ambigua ed ambivalente, dalla forte accentuazione vitalistico onirica.

Ma in Palazzeschi il gioco delle parti non si formalizza *in vitro*, egli ha un animo eminentemente visionario e prelude piuttosto, con i suoi castelli, con i suoi "fantocci" manichini alla surreale iconografia ernstiana, dechirichiana, ma ciò che lo divide da queste tendenze è la presenza dell'irrazionale come categoria in crisi volta ad un recupero riflessivo, ad un'indagine impietosa ma non per questo priva di 'progetto' letterario.

Mi pare di primaria importanza, la rivalutazione di Sanguineti circa l'opera poetica palazzeschiana. Ripudiato il precedente giudizio che inquadrava l'autore come "quinta colonna del crepuscolarismo in seno al futurismo" si riconosce ora nel rapporto ludico-grottesco con la realtà (con un graduale passaggio dal sublime al grottesco, appunto) la condizione di fondo della cultura creativa primonovecentesca da cui è poi scaturita l'esperienza dada-surrealista.

Certamente ha rilievo, nel primo Palazzeschi, la pratica, non solo letteraria, dell'antidolo, della poesia come diversione/divertimento, come gioco infernale o giullarismo narcisista.

Ma se è importante il contributo sanguinetiano che nello scoprire la curva calante del simbolismo nello sberleffo decadente rivaluta in pieno il primo Palazzeschi, collegandolo peraltro ad una componente non minore del simbolismo medesimo che già nella seconda metà dell'Ottocento aveva aperto la strada ad un superomismo funambolico e, di fatto, *destruens*, si pone tuttavia il problema del rapporto fra il primo ed il secondo Palazzeschi che Sanguineti tende a scindere piuttosto che a suturare, proprio per quella disposizione alla trasgressione formale che non intende in positivo una letteratura diciamo di contenuti. Più in particolare, se è vero che il futurismo rappresentò un movimento contessuto di numerose linee interne, se è vero che una narrativa naturalistico-psicologista ne è la negazione e rappresenta un adagiamento in canoni espressivi tradizionali, è anche vero che il futurismo, globalmente, si proponeva come corrente di ricostruzione.

In ogni caso, la condizione di crisi di valori, che non annebbia però la coscienza critica, è evidente nella scelta del parlato, del dialogato, di un'allegoria divergente, sempre mediata dall'entroterra della malinconia (di una malinconia che scarta nel rifiuto della realtà e nella creazione di modelli proiettivi di sé e del mondo di esemplare simbolicità). Da qui appunto il riferimento al simbolismo apollinairiano, al versante cioè meno franto ed esteriore delle avanguardie storiche. Forse per questo Palazzeschi rappresenta il caso unico di uno scrittore nutrito di cultura europea (si è fatto non a caso, per *Perelà*, il nome di Jarry) che ha tradotto questi strumenti in un'iniziale impostazione di codici per approfondire, indagare una realtà – quella dei primi del Novecento – che rappresenta, come si è scritto sopra, la sua antinomia di fondo.

Per dire in breve, la contestazione dei riti funebri è sì scaturita da una volontà di capovolgimento del consumismo e dell'ipocrisia, ma anche un gesto che vuole dissacrare le gramaglie pascoliane e crepuscolari.

Ne affiora uno scrittore tecnicamente consapevole ed inserito nel contesto generazionale con precisa coscienza di un ruolo critico ed alternativo (ed infatti la neoavanguardia deve al Palazzeschi più di un contributo: si ricordi la tecnica della poesia concreta), senza con ciò rinunciare alla propria carica ludica. E si prospetta inoltre uno scrittore che seppe fare i conti con la storia, infilando, a punta di fioretto, le sue più macroscopiche mostruosità.

È indubbio che Palazzeschi poeta offre un quadro completo di queste modificazioni, da filastrocche o conte epifonematiche dove appare chiaro lo smontaggio della lingua della comunicazione per liberarsi dall'oggetto-feticcio della cultura mercificata; infatti –

per esempio – il tragitto della *Passeggiata* è percorso con indifferenza, ne dà prova l'accumulazione paratattica dei lacerti ed il completo assenteismo in apertura ed in chiusura di collage.

Inoltre, la tenera furia palazzeschiana ha le sue poesie-saggio, i passaggi obbligati di chi voglia conoscere il pensiero del poeta sulla propria opera, l'intenzione che lo mosse a realizzarla. *Chi sono?* e *E lasciatemi divertire* sono le composizioni-chiave, i manifesti di poetica che denotano una volontà di rinnovamento più simile alla corrente tecnologica che a quella apocalittica. Intanto si prende conoscenza di una dichiarazione di non-poesia ("Son forse un poeta? No, certo") che è indubbiamente di attualità, malgrado sia toccata dal sospetto di corazzinismo. D'altronde il poeta sa di muoversi fuori della poesia pura o ortodossa.

Ideologicamente si tratta di mozziconi del passato, di un bricolage intellettuale esclusivamente distruttivo e amaro per la presenza del fantasma di un bene perduto. Ma considerato l'inafferrabilità di questo sogno eccolo volto all'illuminazione burattinesca per mostrare alla gente (per la quale non ha che un interesse affettuoso ironico), dietro lo spessore della parola-lente, il suo cuore di acrobata minore.

*E lasciatemi divertire* si sofferma maggiormente sull'analisi degli strumenti – plurilinguistici – come si legge in *Pizzicheria*, e sul rapporto fra letteratura e società. Sembra che il saltimbanco si sia accorto che nessuno posa l'occhio sulla parola-lente-video in cui appare il suo cuore, ed allora deluso rivolge la fronte del giuoco verso se stesso, si fa spettatore del proprio spettacolo, avvalendosi della folle componente schizomorfa. Ed il divertimento si intensifica in caricatura del reale.

Giuoco infernale perché destinato all'autospettacolo, alla riproduzione onirica dell'oggetto storico.

E da questa condizione di folle isolamento che nasce il bisogno di entrare nella storia, stordendola, contestandola con epifonemi che sono borborigmi e si offrono al lettore ascoltatore come poesia-scandalo, poesia-rumore, *unsinnspoesie* e ci viene alla memoria Nanni Balestrini; ma emessi i suoi rumori di richiamo il poeta intavola finalmente il dialogo con la società ("Sapete cosa sono? / Sono robe avanzate, / non sono grullerie, / sono la... spazzatura / delle altre poesie") e penso – per l'uso dei 'rifiuti' linguistici – alla tecnologia. D'altronde quest'ultimo movimento sembra avere preso anche da qui il gusto del simbolo crittografico.

È peraltro facile trovare agganci al presente perché in Palazzeschi gli ingredienti fondamentali del pastiche avanguardistico ci sono tutti, e ben distribuiti. ("lasciatelo divertire / poveretto, / queste piccole corbellerie / sono il suo diletto"); si veda lo stile antimelodico scandalistico ("cosa sono queste indecenze? / queste strofe bisbetiche?"); si pensi che queste licenze poetiche e queste forme basse lessicali sono 'la passione' del poeta, il



materiale linguistico di fondo e di scarto – e dunque testimoniale – di una situazione fantasticamente storica.

L'humour differenziato sfugge al lettore (“Se d'un qualunque nesso son prive, / perché le scrive / quel fesso?”), il quale puntando ad una comunicazione economico-sociale non comprende che: “Non è vero che non voglion dire? / Voglion dire qualcosa. / Voglion dire... come quando uno si mette a cantare / senza sapere le parole. / Una cosa molto volgare”. Si tratta di una ‘grammatica immanente’, di una destrumentazione del linguaggio ‘convenzionale’ sociale, di una investitura di soggettiva umanità nel tessuto riqualificato di un lessico – per il poeta – originariamente spurio, di un divertimento dalla funzione premeditadamente informativa. Un divertimento “molto volgare”, cioè usuale nei mezzi, antiverticale nei valori.

Allora il contraddittorio atteggiamento dell'interlocutore si manifesta in un giudizio sull'etica professionale del poeta (“diteci un poco una cosa / non è la vostra una posa, / per tenere alimentato / un sì gran foco”): la sacralità dell'arte – un sì gran foco – è contrapposta alla sostanza oscura ed ironica del discorso; il linguaggio è giudicato mera espressione individuale, parole al di fuori di qualsiasi codice comunicativo (“sembra ormai che scriviate in giapponese”). Evidentemente il lettore rifiuta anche la poetica, non solo la poesia. Infatti passa a risposte risentite, intimidatorie (“il divertimento gli costerà caro / gli daranno del somaro”): è ancora spiritualmente morto, tende anche inconsciamente ad uccidere la cultura, a distruggere il concreto farsi dei valori, ad accettare la Cultura Adulta, accademica, acquiescente e strumentalizzata: “Certo è un azzardo un po' forte / scrivere delle cose così / che ci sono professori oggidì, / a tutte le porte”.

Aldo Palazzeschi, quasi un viatico, sul versante dell'ironia, ai “maledetti toscani” e certamente un pilastro, in questo capitolo, della fruizione antropologica della langue, dopo l'avventura autoctona di Vincenzo Cardarelli.

### 3 – *Eugenio Montale e la Storia impossibile*

La poesia moderna è personale, soggettiva, nella misura in cui torna ad essere, in una storia mutata, voce singola per interpretare un universo umano o una larga parte di questo; così come fu oggettiva, per conseguire fini non diversi, la poesia tradizionale.

Perciò potremmo affermare che la poesia moderna tende ad una pluralità di esperienze per risultare sempre più ricca di significanti, di significati e rigenerare, nella storia, una qualità di vita oggi purtroppo quasi azzerata da un eccessivo protagonismo della politica totalizzante. La poesia rivendica, con dignità culturale, tale presenza diversa.

Ed è proprio su Montale, sui caratteri durevoli del suo discorso e che possano coinvolgere anche le nuove generazioni, che vorrei ora un po' soffermarmi.

Montale fonde in sé e restituisce alla cultura, attraverso la poesia, nell'unicum del testo, le due prerogative più affascinanti della poesia del Novecento, il *trobar clus* ed insieme la poetica dell'*objet trouvé*. In lui questa sintesi si istituzionalizza come manifestazione singolare (psicofisica, quasi) per cui il processo semantico-sintattico risulta infine inimitabile. E con ciò non intendo confondere tecniche di correnti rigidamente separate. Infatti spesso si scrive della poesia senza considerare in positivo la sua prassi evolutiva, il suo farsi ontologico e sociale. Questo deriva da una visione settoriale (generazionale, geografica, di tendenza, eccetera) che non permette di vedere i fenomeni involutivi ed evolutivi nella loro globalità e nelle concause che li determinano.

I danni derivati da questa 'lettura' parziale e partigiana sono all'ordine del giorno, nella storiografia postermetica, e non è questo il luogo per elencarli (basterà comunque evidenziare l'artificiale steccato delle tendenze generazionali che ha determinato un presunto sviluppo per contrapposizione fra crepuscolarismo, ermetismo, neosperimentalismo, neoavanguardia, nuovi poeti). Ora, la differenziazione anagrafica, addirittura nel cuore stesso di una generazione, è fuorviante proprio perché i poeti autentici hanno rotto questi schemi essendo crepuscolari ed ermetici insieme (Onofri, Saba), ermetici e neorealisti (Quasimodo), neorealisti ma – di fatto – eredi dell'ermetismo (Pasolini, Fortini), ermetici ma non antirealisti (Luzi, Caproni). Naturalmente, le diverse tendenze stanno qui per le diverse generazioni, a dimostrazione del rapporto indiretto, polivalente, del poeta in connubio con le correnti culturali del Novecento.

Per questo, come i neorealisti non ebbero l'esclusiva dell'ideologia, intesa come evoluzione interna del procedimento letterario, così i neosperimentalisti di «Officina» non ebbero per il rapporto linguaggi-realtà, egualmente si dica delle neoavanguardie e dei nuovi poeti nella risoluzione del rapporto con le avanguardie storiche o fra la poesia e la sua deprivatizzazione.

Quest'operazione invece, qui chiusa nell'ambito post-simbolista, è tipica dei modi delle tre generazioni prebelliche. Cioè, il passaggio dalla natura al simbolo non avviene più per transfert melodico-oratorio, come conclusivamente in D'Annunzio (anche se con reperti sintattico-semantici augurali, tanto che Montale deve molto all'*Alcyone* del pescarese), ma per analogia figurale, per libero e preciso accostamento di dichiarazioni *ex-imo*.

Da questa soluzione stilistica deriva, ad esempio, lo "scordato strumento [I], che è il cuore", ottativamente avvicinato alla "tromba di schiume intorte" del mare sul consueto paesaggio portante di Montale che è la costa (negli *Ossi*), con un'indubbia marca di surrealismo metafisico, si pensi alle marine di Carrà, di De Chirico, apparse pochi anni pri-

ma, con oggetti stranianti in primo piano – ed era un modo di restituire alla vita della prospettiva aerea la natura morta, e un riempire di significati fortemente analogizzati la semantica estenuata, per troppa condiscendenza oleografico-romantica, del panorama marino. Senza approfondire i termini di questo confronto, interessa dimostrare come certo rumore di fondo (che nel poeta è musica nitida quanto sorda) altro non sia che un reticolo minimo di un'accentuazione amplificata nella figura delle idee, nelle immagini di un tempo mentalmente e pazientemente ricostruito sulla pagina, con recuperi dell'oltre mondo e della memoria. Non è inoltre il caso di insistere sull'analogia scrittura-immagine, anche perché è il poeta medesimo ad avvertirci che “i rapporti della poesia, come ‘genere’, con le altre arti restano oscuri e controversi”.

Ecco, in ogni caso, esemplificati i due momenti della comunicazione e dell'erosione, della comunicazione per erosione: “Non ho che queste parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede; / non ho che queste frasi staccate / che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri”. E, senza soluzione di continuità: “Ed il tuo rombo cresce, e si dilata / azzurra l'ombra nuova. / M'abbandonano a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. Non ho limiti”. In *Potessi almeno costringere*.

Tornando al problema formale, si noti l'accurata atomizzazione dell'endecasillabo che intensifica la carica specificativa dei sintagmi ed annulla ogni effetto melodico globale, non per ironizzazione, ma per processo destruens dall'interno. L'accentuazione trascorre da situazioni ortodosse ad altre, più frequenti, difformi: si può notare l'esempio del “guscio di cicala” di *Non recidere* che vibra ancora, ma già è morto. Ci si consenta dunque di avvicinare questa scelta metrica alla parte più severa e cosciente del liberty dannunziano (e le affinità sono forti), ai momenti più azzardati e disincantati dei crepuscolari, Gozzano, soprattutto; a un liberty ove le componenti esortative sono cascami di una civiltà nel fiore della propria corruzione, ma rappresentano un esortativo ricaricato per scariche centrifughe. E ci si consenta di accostare questo tipo di discorso all'oggetto culturale 'dada' per la sua sintattizzazione non godibile fonematicamente, e perciò visiva.

L'invenzione di una realtà *autre*, la dolorosa e mostruosa scaturigine fantastica, l'evasione impegnata sono le caratteristiche di fondo in Montale. D'altronde, è il poeta medesimo a dare un'indicazione di poetica: “[Il fenomeno dell'opera d'arte] è in diretto rapporto con quel processo di liberazione, di raggiunta autonomia del fatto artistico che i trattatisti dell'estetica conoscono bene. La poesia, per limitarci a questa, ha ricercato se stessa, le leggi della propria purezza, è giunta talora a trarre diretta ispirazione dalla propria autocoscienza”.

Il poeta apre in questo modo un coraggioso discorso su se stesso, inteso come premimente *milieu*. Cercare altri continenti, le isole felici, i paradisi artificiali, gli antimessaggi

altro non rappresentava che una sostituzione di una storia sclerotica con restituzione di Storia. In questo irreal-reale è racchiusa la storia della cultura otto-novecentesca lungo l'asse che da Rimbaud conduce a Kafka. "Se mi dicessero che il mondo non esiste, che io non esisto, non mi stupirei". Sono parole ricorrenti, in Montale, a riprova di un'inesistenza della società in cui il poeta visse. Questo dramma esclude il superfluo linguistico e letterario inteso come figura retorica e lascia il posto ad una scansione secca, dal profondo. Penso che il paradigma poundiano, "Quello che veramente ami rimane / il resto è scorie ... / strappa da te la vanità, ti dico strappala!", risulti qui un motto araldico. È ancora Pound ad offrire un codice definitivo e definitorio di tale scrittura: "Poesia è una specie di ispirata matematica, che ci fornisce equazioni non per figure astratte, triangolari, sfere, eccetera, ma equazioni per emozioni umane".

Ed è palese quanto sia difficile questa matematica dell'immagine, esordiente da una situazione umana tanto contrastata ed autentica come quella dell'artista in continua tensione con la *res* romantica, con la *vanitas rerum*.

Montale è il pianeta che si verifica, l'occhio che scopre in sé latitudini insapute, poli estremamente rarefatti, equatori al calor bianco; ma questo sé sta ormai chiuso nel cerchio del passato: "Sono un albero bruciato dallo scirocco anzitempo, e tutto quel che potevo dare in fatto di grida mozze e di sussulti, è tutto negli *Ossi di seppia*". La prassi storica è dunque l'ombra della persona che è maschera, ma anche anima ignota ed inesprimibile.

Da qui una prassi spirituale-onirica (la scrittura automatica dei sogni in *Iride* – di un'automaticità più cauta di quella surrealista; il bergsonismo della dinamica equorea del paesaggio toscano delle *Occasioni* e della cinetica simbolica di *La bufera*). Proprio da un'invenzione equorea, stimolata dalla frequentazione della 'casa delle due palme', ha origine una cosmogonia sempre più evoluta ed amara, percorsa da pesci-simboli, l'anguilla-vita, la murena-passione, l'astice-bontà, eccetera: "Il polipo che insinua / tentacoli d'inchostro fra gli scogli / può servirsi di te" in *Serenata indiana*.

D'altronde il mare-padre, il mare-terrore, eccetera non sono stimoli disusati: la letteratura contemporanea ne è ricca, da Poe a Baudelaire, da Lautréamont a Valery, a D'Annunzio, a Quasimodo, a Ungaretti.

Naturalmente Montale ha una sua strutturazione che si fonda sull'uso del linguaggio marinaro a prova di vocabolario tecnico, appreso però – è pensabile – più dal parlato che dallo spoglio di prontuari marittimi. Fu Contini per primo ad indicare questa costante montaliana, questo gusto di nominare le cose dell'infanzia. Non si creda che ciò sia derivato da una nostalgia ironico-crepuscolare: il poeta ha radici più drammatiche: "E questa che in me cresce / è forse la rancura / che ogni figliuolo, mare, ha per il padre" in *Giunge a volte*.

L'idea dominante di un ribaltamento della geografia nell'oniria percorre tutta la linea ligure, con toni tuttavia più provinciali, da Roccatagliata Ceccardi a Mario Novaro e finalmente a Sbarbaro, Barile, Grande, Caproni.

Ora, Montale è di una razza terragna ("ti guardiamo noi della razza / di chi rimane a terra") e non rinuncia comunque al desiderio del mare-padre, fino all'improvviso distacco da quell'ansa delle Cinque Terre chiusa fra l'isola del Tino e Monterosso – e siamo alla conclusione degli *Ossi* – quando appaiono i desolati paesaggi dell'interno, tanto simili alla *waste land* eliotiana, ai paesaggi dei metafisici, e ernstiani, a certe brulle topografie musicali schoenberghiane – specialmente per quanto concerne *La bufèra*. Per i primi due libri si può invece riferirsi a Bach, cui lo avvicina Carlo Bo. Non si dimentichi infine che Arrigo – allievo di Schoenberg – ha musicato una selezione degli *Ossi*. In simile desolazione la presenza umana è 'arseniana', ovvero miracolosa nella sua integra vitalità, o è portatrice del 'girasole', sinonimo di Clizia, di un prodigio incarnato.

Rimane, anche per i più giovani, la poesia come messaggio ultimo, anche se non consolatorio: "Il tenue bagliore strofinato / laggiù non era quello di un fiammifero"; oppure: "Tutte le immagini portano scritto / 'più in là'".

L'essere *in* e tendere *out*, o viceversa, è tipico del poeta, ma questo dentro è roso dal tarlo e questo fuori latita. Ecco allora che il clima diviene elemento coinvolgente, situazione. La dimensione terra-mare-cielo ha la massima esemplificazione, come si è accennato, in Arsenio ove i turbini annullano il reale e sono il segno di un'altra orbita, si concretano in una tromba salsa ed aerea perché il vento ribelle la spinge alle nubi, ma l'uomo (giunco – dunque radicato alla terra e all'acqua) non può divellersi e resta al suolo (si pensi, parallelamente, a *Falsetto*) con dono di una parola che cade accanto ed è il cenno di una vita strozzata che il vento porta via con la cenere degli astri. Il cielo è così primordiale loculo e divinità ("lunge par la sera / ch'è prossima: se il fulmine la incide / dirama come un albero prezioso / entro la luce che si arrossa"), punto di definizione del mare-padre, della terra-morte.

Questo continente-Montale, così scavato, arruffato e nel contempo controllato nella misura estetica di un progress esemplare, è l'unico punto di riferimento non vano per la decifrazione dei suoi difficili miti, cresciuti peraltro in un solco preciso, con una chiara scelta di tradizione aperta. Come conclusione sarà interessante rilevare la sostanza centrale delle tre opere primarie: marina, estiva, postnaturalista la prima; premeditadamente oggettiva con qualche nervatura salso minerale la seconda; celeste buio vorticare degli elementi simbolico oggettuali la terza. È un fatto cioè che il poeta persegua una continua dilatazione del suo mondo semantico e sintattico, fino alla disperata e ambigua apertura del *Sogno del prigioniero*.

Montale, proprio riguardo alla citata poesia, dirà: “Il mio prigioniero può essere un prigioniero politico; ma può anche essere un prigioniero della condizione esistenziale” ed è sul secondo punto che i postermetici molto hanno insistito.

## 2 – PROTAGONISTI DEL SECONDO NOVECENTO

### 1 – *Mito e fonè in Leonardo Sinisgalli*

La poesia nasce dall'esperienza del sentimento e della parola, dal loro stesso divenire nel farsi della coscienza. Ciò comporta una continua ricerca tesa a identificare le componenti del fare poetico ed il suo qui ed ora.

Senza risalire al concetto di memoria come divinazione, ovvero a Mnemosine ed alle Muse, è tuttavia certo che la poesia del Novecento è tessuta dal tempo (dai nuovi miti dell'individuo e della società, ad esempio) e si innerva in costanti antiche quanto l'uomo. Penso si possano indicare almeno tre costanti: *eros*, *pathos* ed *epos*, come elementi costitutivi del fare poetico.

*Eros*, che fu indicato nell'antichità come portatore di ordine e, per Platone, aspirazione al bene ed all'Eternità, nel nostro secolo si caratterizza come tensione necessaria verso l'altro, come fondamento di Amore. D'altronde tutta la poesia è segnata da *eros*, in vario modo e con le più diverse accentuazioni e direzionalità.

*Pathos* sta per opposizione ad *eros*, come disastro, coscienza del distacco e del dolore, premonizione della morte. La coppia può essere definita classicamente nella sintesi leopardiana di 'amore e morte' e bene, nel nostro secolo, è evidenziata dal *Sentimento del tempo* di Ungaretti. L'*epos*, “caratterizzato dalla presenza di un autore narratore che racconta (canta) un determinato *mythos* (argomento favoloso)” è egualmente presente nella poesia del Novecento sui due versanti del Decadentismo, con D'Annunzio, e del Secondo dopoguerra, con Pasolini e Fortini.

*Eros*, *pathos* ed *epos* sono in prima istanza anche elementi costitutivi dell'animo umano in cui agiscono unitamente amore, dolore e coscienza storica.

Queste sono le tre colonne di un tempio che si conclude nella cuspide del logos, del pensiero poetico che attiva la *parole* e la *langue* sulla base di queste complesse stimolazioni che possono interagire o determinare sviluppi lirici o narrativi secondo il loro prevalere. Di certo in questa poetica si evidenzia il concetto di durata e perciò di memoria attiva, di presente amplificato oltre il margine ristretto dell'esperienza. Poetica per tempi medio-lunghi, dicevamo una volta, e non per tempi brevi.

Naturalmente, ogni poeta traduce a suo modo queste premesse di fondo. Il dato prevalente della poesia del Novecento rimane comunque l'emozione che immediatamente trova riscontro nella semantica della parola per cui ognuno dispone di un suo lessico, di una sua sintassi, di una particolare armonia. Si tratta di emozioni intelligenti, come insegnano Ungaretti, Cardarelli, Gatto, Penna, Bertolucci, Sinisgalli ed altri poeti della prima metà del Novecento, e la memoria diviene in questo 'cantiere' materia prima e vivificante.

Sarà appena utile ricordate che in Ungaretti è la parola stessa a porsi come emozione-verità-armonia con scansioni nuove; che in Cardarelli è il mito mediterraneo ad emozionare la parola in un ornato rondista; che in Gatto prevale lo stupore monodico del tempo dilatato nell'eterno; che in Penna l'emozione del vivere si risolve immediatamente nel lutto della morte del tempo; che in Bertolucci si imprimono i sensi di una intensa ed estesa geografia interiore; che in Sinisgalli la memoria, l'emozione e l'intelligenza mettono a fuoco ed a nudo la triade delle premesse iniziali di questo saggio.

Ovviamente, potremmo soffermarci su molti altri modelli: da Govoni a Campana, da Rebora a Jahier e così enumerando.

Il mito di Eros e Psiche esemplifica bene questa condizione in cui l'animo umano si ravviva in emozioni poetico-linguistiche, in verità ulteriori che solo un'esperienza più ricca e più profonda può determinare anche in area storico sociale, come avvenne nel secondo dopoguerra con i poeti del Politecnico e di Officina.

Ma negli ultimi quaranta anni la *parole* lascia il posto alla *langue*, da qui una ricerca più orizzontale che ha collocato il poeta come uomo fra gli uomini. Come in una nuova ritualità si passa dal latino al neovolgare. Dunque il poeta ora registra emozioni intelligenti usando vari linguaggi: da quello tecnico della poesia, a quello comunicazionale a quello più strettamente materno. Ogni poeta, come ogni persona, vive emozioni più simboliche di altre, che gli rimangono nella memoria nell'arco del vissuto e dunque del suo giorno che spesso non ha soluzione di continuità con la veglia.

In questi ultimi anni si è riproposta la frontalità fra due modelli di poeta e, dunque, di poesia, per il recupero del mito e della poesia sacerdotale, già accantonata fino agli anni Settanta.

È stato restaurato cioè il concetto di poesia come dono delle Muse e di Apollo; l'uomo che riceve questo dono diviene poeta: colui che 'vede' e prevede. Pindaro ed Omero descrissero il poeta come colui che interpreta l'eterno e che si libera dal reale. Naturalmente, ai nostri giorni è caduta ogni definizione totalizzante, enciclopedica della poesia, ma rimane – per chi ami questo *coté* – il senso della divinazione.

Al contrario, nella poesia del secondo Novecento aveva prevalso il concetto aristotelico per cui la poesia è fondata sulla *téchne* ed il poeta diviene *poietès* (colui che 'fabbrica') e dunque si era laicizzato.

A nostro avviso, nel definire “la memoria del giorno” è giusto attenersi a questo secondo atteggiamento evitando di ripristinare la figura del poeta sacerdote ispirato dalle Muse, il cui nome deriva da *Mons* ed indica lo spazio in cui le ispiratrici vivevano e potevano trasformare gli uomini in poeti privandoli però della vista/vita (come a Demodoco, Omero).

Nel caso del *poietès* la meraviglia rimane alla base della poesia, ma rientra nei limiti del cuore ed è, ripeto, la *tèchne*, a regolare le invenzioni.

Il *mons*, il viaggio sacro nella selva, può d'altronde essere affrontato anche dal versante dell'invenzione come documenta la *Divina Commedia* che ha inizio appunto dal ‘mons’ e dal viaggio attraverso la selva. Un dato può accomunare le due ricerche: l'affidare al significante e dunque all'organizzazione del discorso il senso del messaggio poetico e non viceversa, per quanto rimangano separati gli itinerari poiché uno si attesta intorno alla *Parole* ermetica e l'altro alla *langue* storico-sperimentale: da una parte il sacerdote, dall'altra il laboratorio.

Un altro elemento unificante la ricerca poetica è il mito, il racconto che si avvale del canto o comunque della *fonè*. Dall'antichità fino ai nostri giorni la poesia è stata comunicata nel gruppo attraverso il canto con accompagnamento strumentale. Da Omero ai poeti di corte, dalla poesia da ballo del Rinascimento al canto popolare in stornelli, rispetti e canti epico-lirici, la poesia e la voce sono rimaste saldate nell'unica soluzione possibile: quella orfica. Ora, la poesia conserva comunque questo ‘canto interno’, questa fisicità, questa interpersonalità ed anche corallità. Il ‘racconto’ che a noi particolarmente interessa è quello che si avvale della ricerca in funzione del rapporto e si fonda dunque, come accennavamo, su un atteggiamento aristotelico.

Leonardo Sinisgalli è, forse, il poeta che meglio rappresenta questo atteggiamento, anche se tutta la poesia del Novecento si muove continuamente fra i poli di mito e realtà con esiti fortemente analogici.

In *Dietro i muri c'è un roco* Sinisgalli mette a confronto mito mediterraneo e realtà. “Dietro i muri c'è un roco / tubare di colombe”. Qui il muro è il presente ed il “tubare di colombe” il segno della presenza fantasmica (“Sono gli Dei del focolare / o il vento sulle tombe?”). Tutta la poesia è tramata da una fitta tessitura fonemica. Il segnale di allarme della *u* (muri, tubare, chiude, fortuna, ruota, sangue, nuova, luna) che contrasta con la pienezza disarmata delle *o* (roco, colombe, sogno, focolare, o, tombe, ruote, nuova). Monodiche sono le assonanze e consonanze (roco, colombe, focolare, vento, senza, ecc.).

Conclusiva, di grande bellezza, la rima “s'alza / balza” (“S'alza il verde da terra / La capra sulla balza”) dove si nota la perfetta disposizione a chiasmo.

L'iterazione fonetica può determinare una mimesi luminosa, eufonica, come in *Pendici di Monte Mario*: “Affiorano ciottoli chiari / Tra l'erba delle colline. / Già le foglie si accartocciano / Sugli alberi intorno alla città. / Il primo colpo di scure è arrivato fin qua”.



Un gioco di *o*, *i* ed *a* permette di descrivere quasi visivamente un quadro naturale, fuoriporta. Intanto con “Affiorano ciottoli chiari / Tra l’erba delle colline” il poeta ci fa quasi toccare con mano la rotondità dei ciottoli e la dolcezza squillante delle colline in un rapporto ritmico fra sillabe brevi e lunghe.

Ancora le *o* di “foglie, accartocciano, intorno” arrotondano il paesaggio in un autunnale reclinarsi. A “Il primo colpo di scure” pare quasi di intravederla, netta e lucente la sua *u*, la figura del taglio, in una città sempre più effusa e diradata nella vaghezza del qua.

La *fônè* è grandemente rilevata, al punto da radicarsi, in *Mi difendo da questa raffica*, nella matrice dialettale lucana, nell’andamento consonantico del discorso: “Mi difendo a questa raffica / Che spolvera la luce della piazza. / Sulla cima dei pioppi”. L’incipit irrompe con una serie di doppie (raffica/piazza/pioppi) che ben indica l’irruenza di una tempesta metaforica. Nel prosieguo del testo rimane netta una luce: un riverbero in cui un accendersi di vita (foglie/ciglio) non libera dalla notte/voce incipiente. Infine, la romantica disperazione si fissa su una triste vocazione: quella di esistere, etimologicamente: “Mi ritorna la triste / Vocazione di esistere, / La brama di cercarmi in ogni luogo”. Versi questi ultimi, in cui sono esaltate la coscienza delusa e la perizia del *poietès* aristotelico.

Inutile cercare dunque la dimensione del mito metafisico, in questo nostro grande novecentesco, poiché già nel testo araldico, *Vidi le Muse*, il rimando è al magico ordine lucano fatto di sensi e di segni fino all’orfismo (“Meravigliato il mio cuore / Chiesi al mio cuore meravigliato / Io dissi al mio cuore la meraviglia”) per Muse, ahimè, che “gracchiano” e mangiano “ghiande e coccole”.

Si nota immediatamente, nei versi appena citati, la costruzione campaniana (citazione) del verso e della strofa, ma Sinisgalli attinge al suo immaginario in consonanza con l’aura surrealista europea, come si avverte in *San Babila*, un testo percorso da eufonie con risultati di volo simili a quelli di Marc Chagall (si pensi al parallelo “Russia/Parigi” che qui diviene, naturalmente, “Basilicata/Milano”). Già la quartina introduttiva offre un limpido ‘disegno’: “Trascina il vento della sera / Attaccate agli ombrelli a colore / Le piccole floraie / Che strillano gaie nelle maglie”. Ma è con la strofa conclusiva: “Come rondini alle grondaie / Resteranno sospese nell’aria / Le venditrici di dalie / Ora che il vento della sera / Gonfia gli ombrelli a mongolfiera”.

L’intreccio fonetico dà vita ad un’intensa levitazione: “floraie, gaie, grondaie, maglie, aria, dalie” ancora una volta in una giostra di accenti tonici e sillabe atone.

Infine, fra “rondini” e “grondaie” queste “venditrici” vengono affidate al “vento” con i loro “ombrelli” “gonfi a mongolfiera”. Qui l’omofonia, per un magico esercizio della mente, diviene plastica e monocromatica.

D'altronde, senso e simbolo sono continuamente messi in circuito nel progetto sinisgalliano, tanto più quando si affaccia alla coscienza la necessità dell'altro, come in *Ora so non dolermi*: "Ora so non dolermi / Se la mano nel buio / Tocca il fondo e tu non ci sei". Questo incipit è elemento di una perfetta tripartizione con *excursus* nel passato: "Allora cercavo la tua ombra / In quella del muro / Sulla terra bianca d'infanzia"; questo il simbolo. "I compagni gridavano a perdifiato / Freschi di capelli nell'afa"; questo il senso.

La chiusura didascalica è sorretta dalla certezza della poesia, dell'immaginario: "Tu muoverai la polvere dietro le spalle". Queste tre fasi temporali sono assistite da un ricco movimento allitterativo: "non dolermi, fondo, ombra, compagni", da sensazioni tattili ("tocca") a cui fanno seguito "cercavo, gridavano" con la liberazione finale del "tu muoverai". Mito e *fonè* tendono, in ogni caso, a ricomporre i tempi in un'unica visione come in *La luce era gridata a perdifiato* che già apre con una sinestesia, uno spostamento di senso, di assoluta bellezza ("gridare la luce").

In questa poesia il perno tematico è l'incipit della seconda strofa "Ora e sempre" che si compie nel sintagma "in me solo" ("Ora e sempre più viva / Sarà la mania di far notte in me solo"). La didascalia finale "Ogni sera mi vado incontro a ritroso" chiude perfettamente l'altro in sé.

In questo testo tutto tende all'unità: consonanze, assonanze ed allitterazione determinano un effetto di satinatura ("La luce era gridata a perdifiato / Le sere che il sole basso / Arrossava il petto alle rondini rase"): era/sere, basso/arrossava/rase, gridata/perdifiato.

Il petto è la chiave anagrammatica per entrare nella seconda strofa: "Ora è sempre più viva / Sarà la mania di far notte in me solo / E cercar scampo e riposo / Nella mia storia più remota. / Ogni sera mi vado incontro a ritroso". Sull'asse temporale "era/ora/sarà" incarnato dal romantico "petto/notte" il poeta pone un presente a ritroso: "mi vado incontro a ritroso".

Si avvertono, in questa seconda parte della composizione, assonanze e consonanze ossessive: "mania/scampo", "solo/riposo/ritroso", "incontro/ritroso/storia". Il fenomeno della vita come emozione interiore vissuta in un tempo folto e vasto è espresso con questa perfetta fusione di suoni/colori al tramonto. In questa fusione di tempi si eccitano situazioni gentili e fragorose, come in *La luna nuova di settembre*, un 'sabba' infantile (e sappiamo come in Sinisgalli l'infanzia assurga a tratti mitico-mediterranei). Le consonanti occlusive e fricative definiscono compiute visioni stregonesche. Basta leggere: "La luna nuova di settembre / ha cacciato i ragazzi sulla via. / Soffiano sulle mani, un po' vili / Un po' pazzi, rifanno il verso / Alla puzza che si duole. / Ruzzolan nei cortili / Tra i rovi e i calcinacci / A far razzia".

Luna nuova, appunto, tempo di magia. Il finale, invece, è affidato a suoni dolci, quasi furtivi: "Hanno le ali ai piedi, / Stringono le uova calde nelle tasche. / Li asseconda la luna che addormenta / i guardiani sulle frasche".

Si conferma così il rapporto di interazione fra dialetto e lingua, cultura autoctona e cultura europea.

Quando prevalgono le vocali la visione mitico-mediterranea si focalizza in una chiara solarità, come in *Pupille*: “Ti fisso nelle pupille / Luce giovane / Con nodo in gola”. La *i* interiettiva, quasi gotica, affonda nelle *u* (“pupille/luce”) e si compie nella stupefacente sonorità delle *o* (“giovane/nodo/gola”) toniche. Dalla *i* alla *u*, attraverso la *o*, in assenza di *a* tonica, Sinisgalli realizza una splendida, irripetibile immagine di *eros*.

In alcuni testi, come in *Faceva piena nei canali*, i fonemi si incrociano in strutture anagrammatiche, con graduali inasprimenti sonori: “Faceva piena nei canali / La sera fiorita di eriche / E cresceva fino a toccarti il piede”.

I canali sono pieni non sai se di eriche o di acque fino alla sonorità delle *e* (“cresceva/piede”), fino all’*a* di *toccarti*: centro tattile dell’esperienza poetica.

Nella seconda parte del testo ancora la *a* – chiamavi – ma con intenzione di sfumato quasi onirico: “Chiamavi l’ultima luce / All’inganno della fonte e la rondine, / Il petto molle dei primi / Voli sugli orzi, ti garriva / Nelle vesti”.

E qui appare immediato l’allarme delle *a* (“ultima luce”), l’inganno della natura (“fonte, rondine”) col suo aspro emergere (“orzi, garriva”), mentre nell’ultimo verso appare quasi una rimalmezzo (“cresceva, vesti”) legando le due strofe. Anche le simmetrie, coordinate ad un centro emozionale, evocano immagini.

Così avviene anche in *Fredda alita la sera*: “Fredda alita la sera / su questi prati che toccai con la fronte / Calda e felice della corsa”. Un’assonanza, “fredda/sera”, chiude perfettamente la simmetria “alita”. Di nuovo il sensitivo toccare (“toccai”) che, attraverso un suono caldo (“con la fronte”), si salda compiutamente in “calda”. Il primo ed il terzo verso presentano un parallelismo sintattico: “fredda alita la sera / calda e felice nella corsa”. Le parole, per via dei fonemi, combaciano con le immagini. L’emozione, non il “disegno”, descrive la scena.

Infine, tutto rimanda al mito della fanciullezza, della terra, della luce. Se leggiamo la poesia *I cani allentano la corsa* individuiamo una tessitura di larghe assonanze. Vi è l’uso della rimalmezzo: “I cani allentano la corsa / Tra i pali arsi delle viti. / Così bassa è Orione / Queste sere miti di fine d’anno. / Oscilla il Carro d’oro a questa svolta”. E si nota immediatamente la sonorità dell’allitterazione: “Orione/carro d’oro”. Nella seconda parte il testo si fa più frammentato, somnesso e discorsivo, a partire dal tu: “Tu guardi l’alba della luna rossa / Nell’uliveta. La collina è scossa / Da un rumore di frantoio. / Fresca è la ghiaia: sui passi tuoi / La ruota non la spezza. / Perduta alle spalle la fanciullezza / Si fa più lontana: ombra / Cieca nella polvere”.

In questa “ombra cieca nella polvere” si corona l’interna risonanza fonetica delle parole e delle immagini, ed il presente della poesia è proprio lì, in quel perfetto sentire e ‘vedere’.

## 2 – LA QUARTA GENERAZIONE

## 1 – Rocco Scotellaro “letto” da Firenze

Cosa hanno significato per noi, che iniziavamo a scrivere quando Rocco cessava, la poesia e l'esempio del poeta lucano?

Al di fuori degli schemi che la critica ufficiale ha forgiato e che dividono la nostra cultura post-bellica in tre grandi correnti (neorealista, sperimentalista e neo-impegnata) Scotellaro ha significato una conferma delle radici da cui muovevamo.

Il giovanissimo sindaco, il militante socialista, lo scrittore in bilico fra la propria terra agro-pastorale ed il salto tecnologico e soprattutto lo scrittore documentario, diaristico, ideologico, non aulico: da questo complesso intreccio partiva la nostra naturale adesione alla tematica del poeta ed all'impegno dell'uomo. Quante volte, leggendo i suoi versi, ci siamo riconosciuti nel giovane poeta che faceva l'alba in assemblea con i contadini e quante volte abbiamo misurato i nostri acerbi amori in quelli sinteticamente descritti da Scotellaro.

Quante volte, cioè, abbiamo riconosciuto nelle ragazze del poeta di *È fatto giorno* le nostre stesse compagne; nella madre nutrita di arcaica saggezza contadina la nostra madre; nel padre ribelle e deluso il nostro stesso padre; nelle campagne lucane – peraltro tanto diverse – le agropastorali campagne toscane; nelle cascine leggere e penetrate dal vento le case dei padri.

Nessuna enfasi, nessuna forma di sociologia ci spingono a scrivere questo. La scrittura di Scotellaro è agra (talvolta anche ingenua, descrittiva) com'era agro il nostro essere vivi in un contesto appena toccato dall'industrializzazione e mosso dai fermenti di una Resistenza non ancora istituzionalizzata in un paese che stava uscendo dal Terzomondo e si avviava alla cristallizzazione, anche da noi, di un 'profondo sud' di cui Scotellaro rimane fin dagli inizi uno dei testimoni più certi. “Spuntano ai pali ancora / le teste dei briganti...”.

Vincendo la tentazione di sviluppare un discorso propriamente critico e tuttavia chiarendo i rapporti interni fra la poesia di Scotellaro e la nostra, si deve ricordare la mediazione fra tradizione colta e scrittura spontanea, cioè soggettiva e documentaria. Questa simbiosi, che difficilmente riesce in quanto raro è fondere la tecnica espressiva con la materia semantica in un armonioso equilibrio, è la chiave di volta del nostro essere – nell'area fiorentina – collocati in una dimensione di sperimentazione dialettica con la storia. Che questa simbiosi debba passare poi per la fase ulteriore della ricerca di laboratorio, dopo le ricerche formali degli anni Sessanta, sembra ovvio, ed invece sappiamo bene come la stagione neorealista

fosse velleitaria e povera di *koinè*. Ma per Scotellaro occorre porre l'accento su una diversa soluzione: il suo discorso già si componeva per complessi piani sintagmatici coordinanti il linguaggio nei suoi rapporti interni alla crescita del movimento democratico meridionale, come testimoniano le prefazioni alle vite dei contadini del Sud.

Ogni volta che siamo tornati a leggere Scotellaro, era per ritrovare il senso di una condizione declassata in parte dal salto tecnologico, ma agiva in noi come memoria utile e come attuale periferia a un habitat minato da sacche di sottosviluppo urbano o estesamente diffuse nel sud agropastorale; era per ricondurre l'analisi della realtà ai suoi stessi archètipi; ed ogni volta che oggi riprendiamo a leggere l'opera del poeta di Tricarico è per confermare in noi il senso e la volontà di scrittori che non forzano la mano alla naturale poesia dell'essere – nella lotta e nell'amore – coscienti dell'esigenza di un discorso da fare, nonostante tutto.

Come allora andavamo adolescenti a scovare nelle librerie di via Martelli i testi di Rocco (la libreria Petrai, ricordo, era l'unica ad averne) che rompevano appena dal "sottosuolo" dell'impegno ed erano forse un primo inconsapevole momento di "letteratura di base", ancora oggi sentiamo lo stesso amore per il libro diverso, per l'autore diverso e, se si vuole, più omogeneo degli altri alle proprie premesse. Qualcuno che parla di noi, per noi, con noi; qualcuno che continua anche dopo, "nel fuoco, / che brulica al focolare", questo abbiamo imparato ad apprezzare e ad essere, se non è poco.

Ma entriamo meglio nel mondo del poeta e nei suoi versi.

Rocco Scotellaro, nato a Tricarico nel 1923 e scomparso, giovanissimo, nel 1953 è dunque, per dati anagrafici, poeta della quarta generazione. La generazione di Pasolini e di Roversi, per intendersi.

Anche i margini temporali del lavoro culturale di Scotellaro, dal 1940 al 1953, rappresentano il primo spazio del secondo Novecento connotato dalla ripresa e dalla speranza.

Si tratta di scrittori che ebbero la ventura di formarsi sotto il fascismo e di assorbire la contraddittoria cultura di quegli anni, da un lato il purismo rondista ed il modernismo, dall'altro gli stimoli ideologici *in nuce* che maturarono entro pochi anni la nuova società che dette luogo, appunto, alla Resistenza.

Scotellaro, come Pasolini, ebbe in sorte ed in dote questa doppia anima generazionale che però tesaurizzò in un'esperienza opposta a quella del poeta delle *Ceneri di Gramsci*: in uno stridente impatto "politico" con la prassi. In comune rimane lo stesso amore per la poesia popolare e dialettale e per un lavoro sulla e nella lingua che rappresenta la svolta operata in quegli anni.

Nemmeno è da stupirsi che proprio Eugenio Montale si facesse mallevadore per la pubblicazione, presso Mondadori, di *È fatto giorno* poiché egli stesso, sul piano della lin-

gua, scosse radicalmente, con la sua opera, la tradizionale *koinè* riedificando, in un arduo costruito di fonemi morfemi, un discorso nuovo che continua direttamente anche in Scotellaro senza soluzioni di continuità. Non riuscendo a comprendere queste componenti all'interno del lavoro scotellariano e non riuscendo ad intuirne la convergenza, critici di diversa tendenza hanno catalogato il poeta ora fra i postermetici, ora fra i neorealisti, ora fra i decadenti.

Ma, in effetti, Scotellaro, come Pasolini, fra il 1940 ed il 1953 presenta scopertamente il processo metamorfico delle due anime culturali interne alla generazione: ad un primo tempo purista e monolinguistico, intorno agli anni '40, fa seguito una stagione di contaminazioni sperimentali e linguistiche, intorno agli anni '50.

Non è che Scotellaro subisse queste modificazioni, si tratta invece di un impegno pionieristico e promozionale, nel cuore della lingua e della società, che dette frutti esemplari ed esemplanti nel *corpus* delle sue opere e nel lavoro della generazione successiva, la quinta, nonché un contributo nella sprovincializzazione del sud.

Per questo motivo l'immagine che a noi rimane di Scotellaro non sta nella *medietas* consegnataci con l'edizione leviana di *È fatto giorno*, nella quale il poeta è configurato oltre le sue effettive connotazioni, ma neppure nella corretta ricomposizione vitelliana che, se da un lato ci riconsegna un'opera ed uno scrittore al di fuori di un facile mito, dall'altro rappresenta una prima tappa di un lavoro comparativo difficilissimo (e forse in alcune parti impossibile) che solo Vitelli, Sacco e pochi altri possono portare a compimento.

L'immagine che a noi rimane di Scotellaro sta in quel suo farsi generazionale, in quel suturare, nel tempo e nello spazio, le due anime raggiungendo risultati compositi ed aperti verso il passato ed anche verso il futuro. Si tratta dunque di un pluralismo operativo necessario sempre per chi voglia essere *in re* ed anche *in rebus* e che permette all'uomo ed al poeta di non entrare nel diallelo, di non mordersi la coda, di non specchiarsi narcisisticamente.

Voglio dire proprio che non si deve cercare il poeta oltre se stesso, non si deve immaginare già chiaro in lui ciò che invece andava faticosamente intuendo e chiarendo anche con ingenuità (come la sua soggezione alla produzione sinisgalliana) che oggi fanno sorridere, se pensiamo allo stacco ed allo scatto esistente fra il lavoro di Sinisgalli e quello di Scotellaro.

Detto questo, e non avendo spazio per approfondire criticamente queste affermazioni, vorrei porre, per Scotellaro, una questione ulteriore.

Nonostante la nutrita bibliografia critica sull'autore pochi si sono soffermati sull'opera, oggettivamente, cercando di decifrare la struttura della poesia, più spesso ha

fatto clamore il caso ed il critico ha usato le sue armi, sul 'caso', per mostrarne la lucen-tezza o per catalogare il poeta, nonostante tutto rilevante, dalla propria parte. Altri hanno mischiato il poeta col politico per chiosare quello che in definitiva, oggi, ha più l'aspetto del mito che del reale. Non è infatti un caso che la critica più vicina al poeta sia atipica.

Voglio perciò offrire almeno qualche esempio, a riprova delle mie affermazioni, attraverso la lettura del testo e, nella fattispecie, dell'edizione vitelliana di *È fatto giorno*.

La concretezza mediterranea del discorso di Scotellaro traspare fino dall'iniziale *Saluto*, in cui il poeta, citando un distico di canto popolare, che ha per tema l'abbandono, dedicato ad una Mariarosa, apre poi con: "Non sentirò mai più la maggiolata, / la figlia della quercia e della macchia". Quanto insistentemente troveremo poi il fonema-monema *ma*, che sta per *mare-madre* e quanto egualmente insistito sarà l'intreccio fonemático in tutta l'opera scotellariana. Si veda di seguito, in *Saluto*, l'originaria fonematicità di: "Inviolata eri e chiusa / come un acerbo fiorone" in cui l'imperfetto ("eri") si coniuga in struttura binaria con "acerbo". Che non si tratti di un caso lo dimostra il verso immediatamente successivo: "Avevi l'occhio bianco dei faveti / spaurito" nel quale la simmetria fonematica trova, oltre l'*enjambement* l'estrema apertura vocalica in *au*. A seguire, si nota il rapporto amoroso e scandito da un continuum allegro dolce di *e*: "Sentii il tuo ventre ridere".

Sempre nello stesso testo la struttura fonematica insiste con "mai-macchia, ora-ricorre, ceri-nero, Maria-madre, vergini-veli-vessilli".

A livello di curiosità criptografica si ricava un sintagma di sacralità agreste: "Ave" (da "Avevi" e "faveti") "madre-Maria" come saluto cifrato ad una spaurita Madonna nera (*Maria di Fonti*).

Che Scotellaro fosse cosciente, a livello di laboratorio, di questa ricchezza semantica derivata dall'armonizzazione fonematica si deduce, ad esempio, anche da un altro testo dello stesso anno di *Invito*, che è il 1948. Si tratta di *Le viole sono dei fanciulli scalzi* in cui l'uso della *e* raggiunge tonalità squillanti: "Sono fresche le foglie dei mandorli / ... / si scelgono la comoda riva / gli asini che trotano leggeri. / Le ragazze dagli occhi più neri / montano altere sul carro che stride. / Marzo è un bambino in fasce che già ride".

Questa scrittura sorgiva, scaturita da un armonico esercizio della parola fino nelle sue strutture minime, mostra, nello stesso testo, anche la sapienza strofica di Scotellaro: "Ora ritorna la zecca ai cavalli / ventila la mosca nelle stalle / e i fanciulli sono scalzi / assaltano i ciuffi delle viole".

Qui veramente l'intarsio endostrofico è raro e mirabile: allitterazioni, consonanze, assonanze, rimalmezzo, iterazioni conferiscono al discorso poetico una dimensione davvero alta; le coppie: "zecca-scalzi", "zecca-cavalli", "mosca-scalzi", "cavalli-stalle", "fanciulli-ciuf-

fi” ecc. non determinano alcuna ridondanza ed aprono anzi con nitore espressivo alla ariosa chiusura in “viòle”.

Tutta la produzione poetica di Scotellaro è costellata da questi nessi ed anche l’uso della rima è orchestrato con sottile indeterminazione allo scopo di conseguire un testo che sta fra la struttura chiusa ed il verso libero. Finanche ovvio, in questo senso, pensare alla rivoluzione metrico strofica montaliana. Così è, in effetti, se consideriamo un testo come *Campagna* (ma il riferimento potrebbe essere a numerosi altri): qui, accanto alle rime bacciate “trascina-vicina, vallate-annate” si affiancano fecondissime rime per consonanza-assonanza: “ombre-tramonto, trascina-vicina-frasche”.

In Scotellaro ciò rimanda, oltre che a Montale, anche alla scrittura della poesia popolare; da qui una chiara ambiguità che percorre segno e senso non divaricandoli. In breve ed in sintesi, non sarebbe male cominciare a togliere date alla poesia di Scotellaro (a non considerarla, cioè, una poesia datata o doverosamente databile), a scioglierla, svincolarla dalle motivazioni politiche che sono divenute un’arma a doppio taglio, ed a considerarla, come di fatto è, l’espressione più alta, insieme a quella del primo Pasolini, della sua generazione. Agli scotellari e particolarmente a Vitelli e Sacco, per ripetermi, il lavoro filologico-editoriale che conforti e confermi questa, non solo mia, convinzione.

Infine nell’opera di Scotellaro sono presenti gli elementi fondamentali del suo ‘essere’ contadino e del suo non volerlo essere in quei termini di fissità e di rassegnazione: le turbe dell’adolescenza, la miseria, l’eredità del sangue, l’inquietudine, la tensione verso la fuga al nord e la necessità del ritorno.

Gli scritti giovanili di Scotellaro sono sufficientemente maturi per denunciare una condizione contadina che sembra fissa ed eterna, nel meridione; ma egli è scrittore colto, attentissimo agli esiti formali e non va confuso il tema, la sua ‘indagine’ nel cuore della civiltà contadina (che è il suo cuore stesso) con una posizione di margine.

Non si può dunque parlare di un caso o comunque di una scrittura riflessa all’ombra di un’esperienza politica perché, al contrario, la direttrice, la punta di diamante per uscire dall’ignavia, per rompere il vetro del secolare asservimento in Scotellaro è la cultura, non l’ideologia. E se egli sposa la condizione contadina e rigetta la mediazione con la classe egemone, nel suo ‘dissenso’ letterario, ciò avviene sul piano delle scelte culturali. Si alla rimozione del buio secolare, sì al recupero della cultura antropologica ed alla ridefinizione del proprio paesaggio, del proprio popolo, del proprio essere meridionale (e del non volerlo essere) contro ogni mediazione subalterna alla cultura colonizzante.

Per questi motivi si può parlare di Scotellaro come dello scrittore maggiore che il sud abbia avuto nel secondo Novecento e che la morte prematura defilò da un ruolo anche più ampio.



Già nell'*Uva puttanella* Scotellaro realizza un gioco di specchi in cui scaturisce l'esigenza, iniziale, di parlare di sé in terza persona e, ferme restando le già definite implicazioni sociali, parlare di una tensione tutta interna espressionista. Allora, se nello sviluppo del suo discorso avvertiamo un intricarsi di piani ed, insieme, un porre in trasparenza la grandezza della miseria della cultura popolare nei caratteri sociali ed individuali, è di conseguenza chiaro che non si tratta di un neorealismo di getto cronachistico, ma di una sofferta tensione interiore posta in dialettica col tempo, con la storia, incidendovi ed essendone arricchita ed insieme scerpata.

Questo perché Scotellaro non dimentica la sua primaria disposizione alla poesia, alla risoluzione dei contrasti, al porre l'uomo, nonostante tutto, come presenza e meta principale. Anche la sua prosa ha un andamento traslato, poetico e pure denso di accensioni poetiche, sia sul piano dell'esperienza che del linguaggio.

Non ha torto Levi, perciò, quando nella prefazione a *Uno si distrae al bivio* ricorda com'egli dicesse a Scotellaro che poeta era, prima di tutto, sua madre. Fuori da ogni facile riduzione, questa affermazione ha un senso profondo e vuole evidenziare appunto la positività della cultura popolare; mentre nella presenza/assenza del padre il poeta avverte la vita, l'urto fra natura e storia. Ed in questa doppia valenza si compendiano per sempre, nell'opera di Scotellaro, una cultura ed una società che ancora oggi sono, nonostante tutto, protagoniste.

## 2 – Pasolini e la "Storia finita"

Scrivere di Pier Paolo Pasolini, scrittore che ha condizionato nel bene o nel male per circa venti anni il quadro letterario del nostro paese, non è facile, soprattutto dopo la sua tragica scomparsa che ha stimolato un'ampia revisione critica e testimoniale. Comunque, si deve convenire che Pasolini ha significato un fenomeno primario della seconda metà del Novecento, anche se, per molti aspetti, non affine al nostro modo di operare. Già alla fine degli anni Cinquanta, il divario fra «Officina» e «Quartiere» (la rivista fiorentina che ha – secondo la critica più avvertita – un ruolo fondamentale nella cultura postermetica) fu assai netto. Infatti, mentre «Quartiere» guardava criticamente, ma non distruttivamente, agli ermetici, «Officina» si riallacciava alla tradizione autoctona e ad un discorso, al limite, neoverista nonostante l'apertura linguistica sperimentale. Cioè, mentre l'inserito gramsciano ha, per gli scrittori di «Quartiere», un significato progressivo, per gli operatori di «Officina», ed in particolare per Pasolini, significa – in teoria – l'azzeramento della precedente ricerca. Questo a grandi linee e distinguendo, all'interno di «Officina», fra la

“disperata vitalità” creativa pasoliniana e la matrice fortiniana da reperirsi nel complesso alveo del «Politecnico».

C'è poi da considerare che a Firenze, sulla linea di «Quartiere», si sono sviluppate, dopo il '68, esperienze ancora più radicali, in senso gramsciano e neostrutturale (varrà ricordare l'acceso dibattito fra Pignotti e Pasolini sulle pagine di «Rinascita»); mentre le forme letterarie scaturite dalla contestazione («Collettivo R») furono deciso bersaglio della polemica di Pasolini in favore del diverso, dell'irrazionale. Non fu infatti casuale il suo attacco alla nostra poesia, al nostro modo di intenderla e porgerla, in linea con una situazione dalla quale Pasolini, come è notorio, dissentì fino ad assumere, sull'«Espresso», atteggiamenti provocatori.

Bisogna poi aggiungere che, per noi, società e lotta, storia interna di un popolo e presa di coscienza politica, passano attraverso uno sviluppo complessivo e non una provocazione intellettuale, propria invece di minoranze di cui è giusto condividere la problematica ma che devono essere ricondotte nel flusso più vasto del movimento.

Per tutti questi motivi, fra Pasolini e l'area fiorentina c'è stato un rapporto anche di stima, almeno da parte nostra, ma che non ha mai raggiunto stadi di omogeneità.

L'unico aspetto che ha coinvolto alcuni di noi può essere stata certa esperienza di laboratorio (la terzina, il poemetto, il verso libero ma non asintattico) connessa con l'indagine di un *hinterland* in cui – oltre le velature ermetiche o il particolare *pathos* pasoliniano – noi riscontravamo il contesto storico in cui maturava e matura contraddittoriamente il futuro.

Questo è quanto si può onestamente dire del nostro rapporto con Pasolini, in una scheda che vuole essere solo una testimonianza e lo diciamo in considerazione che molta parte dell'opera pasoliniana è viva; certi dunque di contribuire ad un chiarimento e ad assestare nel quadro della giovane poesia testi come *Recit*, come *Le ceneri di Gramsci* ed *Il pianto della scavatrice*.

Dalla parte della poesia, nonostante tutto.

Vediamo dunque questi dati di fondo che ci accomunano. A noi interessa che la diversità di Pasolini rispetto alla società di massa sia stata innanzi tutto la diversità del poeta, di essere poeta, di confrontare la sua condizione soggettiva con quella più diffusa, alienata allo e dall'oggetto. In questo senso risulta davvero fuorviante centrare, come è accaduto, il discorso critico su una specifica 'diversità' fatta peraltro oggetto, da parte del poeta, di canto e discanto. Diciamo chiaramente che un discorso giornalistico sociologico ha tutti i presupposti per improntare un'indagine sulle minoranze, ma non così un discorso critico che voglia giungere alla verifica del *poièin*.

A noi infatti ha interessato, da sempre, il Pasolini poeta, che ha creato una dialettica fra *diversi*, cioè fra poesia e base sociale, che ha 'vissuto' dall'interno questa contraddi-

zione/integrazione evolvendo la negazione esistenziale ermetica sul terreno obbligato della prassi. In breve, Pasolini col suo evidente populismo di matrice più cattolica (irrazionale) che marxista (scientifica), ha poesificato il reale, ha allargato il respiro ai sordidi quartieri dell'hinterland romano fino a porli al centro di un universo poetico denso di antiche verità, bisognoso di profondi risarcimenti:

“Pochi conoscono le passioni/ in cui io sono vissuto: / che non mi sono fraterni, oppure sono / fratelli proprio nell'avere / passioni di uomini / che allegri, inconsci, interi / vivono esperienze/ ignote a me”.

È questa, direi, l'enunciazione più alta del rapporto pasoliniano che, in conclusione al *Pianto della scavatrice*, completa:

“È qui che brucia / in ogni nostro atto quotidiano, / l'angoscia anche nella fiducia / che ci dà vita, nell'impeto gobettiano/ verso questi operai, che muti innalzano, / nel rione dell'altro fronte umano, / il loro rosso straccio di speranza”.

Direi che questo “impeto gobettiano”, cioè complessivamente progressista alla luce di una visione intellettuale della storia, sia una delle molle principali del discorso pasoliniano. Da questo presupposto meglio si comprendono le sue contraddizioni pragmatiche, il suo essere diviso fra esistenza e sovrastruttura ed insieme volto a fondere i due poli. Meglio anche si comprende la sua completa dissociazione da ogni movimento di avanguardia razionalmente ed operativamente motivato in senso ideologico, come si è scritto nella prima parte di questa nota. Questo poeta che affondava le sue premesse in Gramsci ed in Croce poteva di conseguenza operare scelte ambigue, bivalenti, ed in questo rappresentava uno sviluppo senza soluzione di continuità dei letterati ermetici.

È in *Recit* il momento più fuso, luminoso e numinoso del rapporto fra poeta e storia. *Recit* è forse, in assoluto, la poesia più bella (ed ha un senso, per Pasolini, questa categoria). Qui l'estrema chiarezza dell'assunto conclude riconoscendo nella soggettività la tesi e l'antitesi del proprio essere diverso: “E però, lo so bene / se smaniano angosciosi / i latrati in quel sole, tra i rioni festosi, / e minacciano morte; sordidamente ossessi / contro chi tradisce perché diverso, essi, / nell'aria troppo dolce; nell'umana innocenza / non sono che i messi della mia coscienza”.

Il problema, per Pasolini, è che “la storia è finita”, il tipo di storia da lui vagheggiato e che rimane ancora un'estetica passione di stampo postermetico, penniana ed in parte gattiana, divenuta qui passione filologica, dettagliante, definitiva di una condizione sostanzialmente interiore, ricostruzione minuta e miniata di uno scenario, di una scenografia e di una sceneggiatura, se si vuole, in cui i personaggi stanno al gioco dell'autore nella misura in cui partecipano al rito della fine di una civiltà, quella agropastorale e del

suo eros panico. Dal momento in cui il popolo prende parte allo sviluppo del sistema tecnologico diviene massa, struttura portante di una civiltà 'omologata', mentre per Pasolini sacche di sottosviluppo conservano un potenziale vergine e violento necessario per aprire in direzione del progresso e della libertà. Questa emotiva, irrazionale identificazione della poesia nella natura della storia, ha fatto di Pasolini un poeta, per analogia, del Terzomondo e degli sfruttati in senso lato.

Ma si tratta di un ruolo fragile e precario perché in effetti la musa pasoliniana risulta ricca, finanche fastosa nel trinare la miseria, la disperazione e d'altronde non si ha cultura senza struttura.

Concludiamo confermando che la poesia delle nuove generazioni, a differenza di quella pasoliniana, media la vocazione in modelli operativi e culturali, più limitati forse ma più precipui. Rimane comunque, a livello di contributo e di laboratorio, la valida indicazione del rapporto fra avanguardie chiuse ed aperte, fra struttura e sovrastruttura, fra soggetto (poeta) ed oggetto (storia). A nostro modo, la *lectio difficilior* è servita.

### 3 – *Nel nome di Pavese*

È con lo stesso spirito, di autonomia culturale e di appartenenza storica che l'attualità di Pavese può essere ricercata come un aspetto attivo ma circostanziato, nel più largo contesto del farsi della nostra cultura.

E scrivendo di "attualità" penso ai tempi medio-lunghi dell'arte che deve fare i conti con la storia.

Non sono più i tempi, infatti, di grandi movimenti culturali unitari e operativi come si presentavano, ad esempio, nella seconda metà degli anni Cinquanta, quando l'arte e la letteratura vivevano un momento di forte progettualità e la presenza di Pavese era ampia e indiscussa. Parlo di una stagione che vide la nostra generazione affacciarsi alla storia e trovarsi, fortunatamente, con un patrimonio di testi di poesia che, pur provenendo da diverse aree, avevano in comune la mediazione con i fatti dell'uomo, con gli eventi del tempo.

Anche gli ermetici offrivano allora al lettore testi temprati al fuoco della storia, si pensi a *Il dolore* di Ungaretti, a *Le occasioni* e a *La bufera* di Montale, alle *Primizie del deserto* e a *Onore del vero* di Luzi, ma si pensi anche a *È subito sera* di Quasimodo, *Foglio di via* di Fortini, *È fatto giorno* di Scotellaro, *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini, testi antiermetici che, tuttavia, ne complementavano in modo nuovo l'immersione nel tempo.

Naturalmente, in un clima così rigenerato, *Lavorare stanca*, *Le poesie del disamore* e *Dialoghi con Leucò*, di Pavese (oltre alla produzione narrativa) ponevano il poeta al cen-

tro della situazione culturale per la sintesi di vita vissuta eppure simbolica che lo caratterizzava.

Al di là delle sigle, sempre fuorvianti se usate come codici di maniera, l'ermetismo, il neorealismo, lo sperimentalismo che tanto somigliano, nel linguaggio dei critici letterari, a marchi di abiti *prêt-à-porter*, fu quella una stagione di grande rilievo che non va misurata dal 1945 al 1955, ma va ampliata nell'arco di un ventennio che vede la risposta al fascismo (già intorno al 1930) e la conclusione di un mito (intorno al 1950).

In questo arco di tempo maturò una letteratura di grande rilievo e complessità che ebbe il suo momento di verifica attraverso lo specchio ustorio della seconda guerra mondiale.

Insomma, è nella cornice della terza generazione poetica e letteraria, e in alcune presenze emergenti della quarta (per usare una classificazione allora proposta da Oreste Macrì e ancora valida) che si realizza interamente la presenza di Pavese poeta, il quale, a mio avviso, offre con *Lavorare stanca* il *pendant* a *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. Prosa e poesia si gemellano in due testi fondanti che rimarranno a riprova della ricerca linguistica e della creatività di una generazione, o meglio, dell'area progressista di una generazione.

Fatto salvo il valore assoluto dei due testi di Vittorini e Pavese, credo che il progressismo dei due autori, traversato da tutte le linfe culturali del tempo, non sia neppure sfiorabile dal giudizio di appiattimento che giustamente, in seguito, catalogò tanta produzione di maniera che neppure traduceva lo spessore del verismo e del naturalismo.

Premesso l'alto valore culturale di *Lavorare stanca*, il testo poetico di una lunga stagione, dobbiamo almeno evidenziare il carattere di fondo di Pavese poeta nel quadro della poesia del Novecento.

A differenza degli altri poeti della terza generazione (da Gatto a Sinisgalli, da Bertolucci a Sereni, da Luzi a Bigongiari, da Penna a Caproni) Pavese non si pone come poeta "a tempo pieno", sacerdote della parola, ma come intellettuale che vive drammaticamente il brivido del suo tempo fra corpo e parola, fra uomo e società.

Egli è l'unico poeta della terza generazione, quella che iniziò a scrivere negli anni '30, a mettere in gioco se stesso e il proprio destino. Ciò significa, in breve, che Pavese è poeta di temperamento, secondo l'accezione che distingue i poeti del Novecento in due aree ben precise: il laboratorio dell'anima e dell'animo. Poeta di temperamento, Pavese appartiene al laboratorio dell'animo, dell'*ànemos*, del vento profondo che per un tratto della vita, solitamente quello giovanile iniziatico, muove romanticamente alla ricerca di sé e del mondo in una sorta di ardita rifondazione. E gli esempi, nel Novecento, non mancano. Già fra i poeti della prima e della seconda «Voce» esiste questa distinzione (da prendersi, ovviamente, *cum grano salis*): da un lato Jahier, Rebora, Campana tendono a

fondere la storia col *poièn*, la Parole con una nuova *koinè*, attraverso un deciso e decisivo flusso dell'animo, e possono essere definiti poeti di temperamento.

Saba, Govoni, Ungaretti, Montale sono invece poeti dell'anima, per loro la poesia è un genere letterario che permette di filtrare in modo continuo e assoluto se stessi e il mondo; insomma, al difficile e provvisorio Mestiere di poeta essi sostituiscono la Parola come fine.

Negli anni '80, la situazione della poesia si muove su una bipolarità che vede una larga tendenza di mitografi (poeti abitati dal Verbo), scaturiti dal nucleo formatosi intorno alla *Parola innamorata* negli anni 70, e una tendenza egualmente ampia e sfrangiata di poeti "segnici" che continuano la lezione delle neoavanguardie, ma con aperture anche al discorsivismo dell'ultimo Montale.

Sono poeti che rappresentano le due facce di una stessa medaglia: poeti dell'anima i primi, dell'anima negata i secondi.

In un clima come questo, in cui i giovani bruciano la loro "stagione all'inferno" essenzialmente sul candore della pagina bianca e nello spleen dell'anima bella, dove e come cercare l'attualità di Pavese? Non si può certamente parlare di un modello a cui i giovani scrittori affermati si rifanno, così come accadde, sia pure maldestramente, negli anni '50; e neppure si può parlare di un poeta storicizzato dai critici. Insomma, i tempi brevi delle cronache letterarie e i tempi lunghi delle Storie vedono Pavese poeta splendidamente assente.

Allora, la sua attualità andrà cercata altrove, al di qua della letteratura affermata (d'altronde, chi si accorse di *Lavorare stanca* al suo primo apparire?), in una temperie morale e storica che sembra segnare da una ventina di anni le giovani generazioni che si affacciano alla storia. L'inquietudine di affacciarsi a una storia nuova, appunto; ma su questo aspetto non mi soffermerei più di tanto perché la motivazione che unisce Pavese con i giovani è evidentemente extraletteraria.

Andiamo a cercare allora, tracciando un piccolo profilo di Pavese poeta, quanto vi è di attuale nel suo operare rispetto a quella scrittura sommersa, di oggi, di cui, come per *Lavorare stanca*, nessuno si accorge o che viene immediatamente rimossa da chi dirige, spargendo incenso, il diffuso coro delle voci bianche senza tempo né tempio.

Questi i tratti salienti che determinano il profilo del poeta.

La natura riflessiva, e perciò prosastica, della sua scrittura che trae origine in un gusto mitteleuropeo dell'indagine fissato radicalmente all'inizio attraverso il crepuscolarismo torinese di Gozzano.

Numerosi sono i critici che si sono soffermati a sottolineare la dimensione dell'analisi operante in Pavese, spostando l'accento ora sul dato biografico ora su quello simbolico. Ma, di fatto, a me pare che Pavese, nel suo percorso dall'epica alla lirica, conservi, di Goz-

ziano, il solido impianto metrico con una lassa di tredici sillabe che rende umbratile e vibrante il fermo impianto narrativo del suo predecessore.

E appunto il superamento del Maestro autoctono consiste proprio nell'averne investito le strutture col vento dell'*ánemos* che gli proviene da un lato dalla sensualità dannunziana e dall'altro dall'iniziazione all'epica "via americana alla vita" mediata tramite Withman su cui scrisse la sua tesi, Melville ed altri scrittori dell'area.

La ricerca di modelli profondi, ovvero spazi-tempi caratterizzanti il proprio essere, conduce Pavese a trovare nel 'villano' vichiano, nell'uomo preistorico eppure sociale, il cardine della propria alterità, spostando dunque l'asse dalla piccola borghesia gozzaniana all'orizzontale orizzonte popolare che è mito in quanto trasforma il sé collettivo in Es, subconscio storico.

Entra così in campo il mito tramite l'evidenza iconica e materna della collina e il rapporto con la città come crescita e lacerazione del mito medesimo.

Siamo perciò lontanissimi dalle premesse gozzaniane, che pure rimangono nella marginatura del discorso prosastico, e dannunziane, che pure lasciano tracce evidenti di panicità mediterranea.

Pavese poeta anticipa di dieci anni il clima de «Il Politecnico» e poi di «Officina»: a) opponendosi al petrarchismo ermetico, b) ponendo il progetto fra poetica e creatività, e) ipotizzando una nuova *koinè* fra rifondazione politica – la coscienza della storia – e duro lavoro intorno a una lingua che andava cercando il suo corpo e il suo codice nel flusso del tempo reale.

È chiaro intanto che la radicatissima regionalità pavesiana, alimentata nei codici fermi della classicità di matrice scolastica (il suo amore per Esiodo, ma anche per Shakespeare e – contraddittoriamente – per Omero) e della scrittura di frontiera americana, pongono il poeta come oscuro archetipo della rinascente regionalità.

Vediamo questo rapporto con qualche chiarificazione e con alcuni approfondimenti. Nelle correnti letterarie più recenti abbiamo avuto la conferma che scrittura e civiltà sono inscindibili. La neoavanguardia, nel 1963, poté esprimere le sue ipotesi perché il nostro paese stava entrando in una fase di neoindustrializzazione e dunque in una situazione linguistica non più agro-pastorale. Gli elementi linguistici della neoavanguardia nascevano da un nuovo modo di intendere la comunicazione derivata dalle trasformazioni socio-economiche. Niente di diverso aveva fatto Pavese ponendo come manifesto della sua poetica il testo che apre *Lavorare stanca: Mari del Sud*. Già vi si parla della città e delle pompe di benzina.

Il problema è che dopo gli anni '60 abbiamo assistito a un appiattimento della letteratura nella letteratura rispetto al farsi complesso della storia. È caduto cioè il rapporto

attivo fra scrittura e società. Ma, in effetti, la società si è mossa, le realtà antropologiche, così care a Pavese, ma anche a Pasolini che innestò con eguale passione, sia pure in altro senso, il rapporto fra corpo e parola, hanno continuato ad evolversi anche e soprattutto a livello regionale.

Tralasciando l'emergere e il quantificarsi della poesia dialettale che da Tonino Guerra a Franco Loi, per giungere fino ad Albino Pierro, ha posto definitivamente il suo diritto ad essere considerata poesia *tout court* partendo da matrici variamente regionali ma mai regressive, è chiaro che a livello regionale sono emerse situazioni letterarie di tutto rispetto. Lo stesso Antonio Porta, a un incontro di «Ottovolante» (ma, mi pare, anche sulle pagine di «Alfabeta») ha dovuto dare atto e merito al lavoro portato avanti dalla casa editrice Forum di Forlì, con le antologie poetiche delle varie regioni italiane che hanno permesso di rilevare presenze singole, ma anche situazioni di gruppo, tutt'altro che da trascurare.

C'è poi la realtà di fatto di numerose riviste e piccole case editrici di poesia, rilevate in due pubblicazioni curate da me per «Ottovolante», che costellano le regioni italiane costruendo una mappa assai ricca di presenze.

Che rapporto può avere questo tessuto promozionale diffuso con un poeta, assolutamente aristocratico, come Pavese, la cui regionalità era essenzialmente di fondamento poetico?

Vi sono casi, che non cito perché mi sembrano premature sottolineature di merito, in cui la piccola impresa promozionale recupera corpo e storia, parola e mito, radicamento regionale e rifondazione planetaria, seguendo la traccia pavesiana e pasoliniana che prevede la messa in gioco della poesia in un discorso che pone a rischio anche il poeta e la sua *tranche*.

In una antologia recentemente uscita, *Le lucane*, curata da Rosa Maria Fusco, che fa nascere dalla propria regionalità voci femminili e femministe di forte tensione interna al tempo, Franco Fortini fa riferimento a una mia non recente dichiarazione di poetica che mi pare ancora valida: la poesia deve avere in sé le sue giustificazioni e fuori di sé le sue motivazioni, ma è soprattutto il titolo dell'intervento di Fortini che mi pare da riportare come metro operativo:

La nostra poesia sarà giudicata dalla prosa che la accompagnerà.

Mai definizione, mi pare, fu più giusta nel riavvicinare le oscure generazioni che si muovono oggi in margini regionali con la prosasticità ricca di giovani stimate di Pavese.

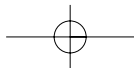
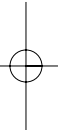
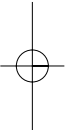
Qualcosa si muove, un testo come *I fuochi del Basento* dell'amico Raffaele Nigro, non a caso lucano/pugliese, riesce a imporre la sua rifondazione semantico-sintattica alla disciplinatissima prosa dell'area o linea lombarda. E ancora non a caso il suo romanzo si muove fra prosa e poesia proponendosi in un intreccio inscindibile.



Non sono dunque le implicazioni fra civiltà contadina e industriale, fra realtà e mito, a riproporre Pavese oggi, come non lo furono per noi esattamente trent'anni orsono, ma la concretezza del sangue e la specularità dell'ulisside nella gens delle sue immagini archetipe e future. In questo, l'attenzione più all'antropologia che alla *littérature* è un fatto che unisce. Unisce infine il gusto del parlato, delle voci dentro, tradite partendo dall'autoctono, oltre l'autoctono, sapendo che infine saranno poche righe di diario, il silenzio, a risolvere lo stesso problema, di vivere poeticamente, nei tempi lunghi che il lavoro autentico impone; al di là, o al di qua, dei flussi e riflussi di valori letterari sanciti in nome e per delega, ma soprattutto per delega, di un potere che lascia ai poeti laureati poco più di uno specchio.

Da *Lavorare stanca* ai *Dialoghi con Leucò* Pavese ha sempre sfidato la sua notte storica, sempre immaginando Leucò, un'antichissima luna di sguardo silvano, e – all'opposto – l'abbraccio delle radici, mettendo sempre in discussione, per necessità, il proprio scrivere, mentre il mare è lì, come una lama, col suo e nostro cupio dissolvi, con la sua voce roca.

“Sempre vieni dal mare e ne hai la voce roca”.



## GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA E LE NUOVE GENERAZIONI

GLI ANNI SESSANTA  
L'AUTOGESTIONE

## I – ALCUNE RISPOSTE

*I – La poesia del quotidiano*

Leggendo i cronisti letterari, sulle pagine dei quotidiani, si rischia di non comprendere e soprattutto si rischia di farsi un'idea "privata", "personale" di un genere di cui si è tentato, proprio recentemente, una pubblicizzazione, una riqualificazione in sé e nella storia e che ha bisogno di una chiarificazione. Vediamo in sintesi le possibilità.

a) La poesia è appannaggio di pochissimi privilegiati e, in quanto opera, dono accessibile all'intera umanità: la poesia è eternabile; b) la poesia è un discorso precario, destinata all'oblio: come precari e destinati all'oblio sono i molti che la praticano. Due tesi opposte, dunque e che sembrano escludersi a vicenda. Ma, *tertium datur*, perché non pensare alla poesia del quotidiano, al quotidiano in poesia, alla documentazione della crisi dei valori e non, all'opposto, alla valorizzazione formalistica della crisi in quanto tale?

L'uomo, proprio perché inserito nel flusso del tempo, è sempre stato oggetto di crisi perché il flusso comporta la crisi dell'oggetto, delle sue forme esistenziali e sociali. Dunque, perché non porgere al quotidiano il termine fisso a cui deve commisurarsi la trasformazione dei tempi più lunghi?

I neoparnassiani recuperano qualcosa di questo principio in vitro, nell'urna di una troppo diffusa sensibilità, altri ieri giocavano tutto sul vetrino del tornasole; per gli avanguardisti il principio di scienza, linguistica, presiedeva a quello di coscienza globale.

E se il quotidiano fosse eterno o almeno eternabile? Il quotidiano dei poeti, il loro difficile qui ed ora confrontato con quello degli uomini normali (perché i poeti sono dei diversi nella misura in cui sono poeti). Di tutte le velleitarie teorizzazioni, di tutti i motivi non motivanti, rimane in bocca qualcosa di artificialmente agro, amarognolo. Certo, la cultura ha il suo peso nella composizione del discorso poetico, ed i programmi anche, ma in quanto divengono qualcosa di diverso dal dato culturale e dall'ipotesi; così come

l'eterno ed il precario hanno senso se stanno nella parentesi aperta del giorno e se il giorno degli uomini accetta la poesia come un'ulteriore chiarificazione della propria volta di cielo. Ma questa indicazione è anche un'ipotesi remota perché la poesia è, come sempre, divisa fra chi la intende dottrinarialmente e perciò coatta, deperibile di fatto in concetti, fra chi gioca la carta dei tempi lunghi (ma quanto, se non c'è tavolo su cui giocarla?); mentre il "quotidiano" è un terreno poco praticabile per la ritrosia della società a dare spazio e credito alla poesia, nonostante certe vampate di poca durata. D'altronde, se è difficile scrivere poesia, ancor più difficile è viverla. Dunque, bisogna cominciare da qui, dal viverla nella parola, naturalmente.

## 2 – «QUARTIERE»

### 1 – «Quartiere», i suoi protagonisti e alcune coordinate.

«Quartiere» è la rivista che ha segnato, a Firenze, i caratteri più motivati della scrittura nel secondo Novecento. Le riviste che vengono dopo hanno più di un riferimento a questa esperienza.

Il primo momento del gruppo di «Quartiere», dal 1958 al 1960, realizza lo straordinario progetto che vede coinvolti Giuseppe Zagarrò e Gino Gerola, Lamberto Pignotti, Sergio Salvi e Eugenio Miccini che mettono in campo esigenze diverse anche se in parte complementari. In questo contesto vanno ricordate le presenze di Silvio Ramat agli esordi e di Alfredo Zani.

Gerola e Zagarrò erano tesi a mediare la stagione ermetica con la nuova società e la nuova lingua, Salvi poneva la questione del neopositivismo e comunque non negava spazio alla tradizione a cui poi si rivolse, Pignotti programmò una scrittura avanguardistica su basi tecnologiche dando vita, negli anni Settanta, alla poesia visiva insieme a Miccini.

La seconda stagione di «Quartiere» va dal 1960 al 1968 e vede coinvolti ancora Gerola e Zagarrò, insieme a Gianni Toti, Inisero Cremaschi e Franco Manescalchi. In questa stagione «Quartiere» si attesta su posizione di "sperimentalismo dialettico" e tiene presente una costante, la rivisitazione dell'ambito novecentesco animato nel contesto della Storia e della *Langue*.

In particolare, il 1965 fu un anno di rendiconti. Avvertivamo che qualcosa stava mutando, alle radici, e dunque la necessità di fare un quadro della situazione di «Quartiere», gruppo e rivista. In effetti il nostro laboratorio raggiunse il massimo di sviluppo e di intensità. Giuseppe Zagarrò si dedicava ad una sistemazione critico-antologica delle diver-

se stagioni e anime di «Quartiere», Gino Gerola iniziava il suo percorso di narratore che lo avrebbe condotto a ritrovare le sue radici, Gianni Toti portava fra di noi un vento planetario di notizie politiche di prima mano e di tentazioni avanguardistiche, Inisero Cremaschi e Gilda Musa introducevano le linfe futuribili oniriche della fantascienza.

I nostri incontri erano vivaci e febbrili, nel ripartire ora da un punto e ora dall'altro degli ambiti del laboratorio. Devo molto a quel momento, a quella 'fucina' che trovò una sua definizione dal numero monografico firmato da Zagarrìo dal titolo, che io stesso gli suggerii, "Struttura e impegno: la poesia".

Intorno a questo tema, che rappresenta un po' la nostra poetica, deve approfondire chi voglia attingere al senso della scrittura di quegli anni.

## 2 – La "figura" di Zagarrìo

La preparazione del numero monografico di «Pietra serena» per Giuseppe Zagarrìo fu iniziata nel 1993 quando era ancora in vita e partecipe del progetto. Si tratta perciò di un primo contributo collettaneo teso a valorizzare un autore e un'opera capitali nella cultura degli ultimi quarant'anni e non certo di una commemorazione. In effetti il poeta rifuggiva da riti e cerimoniali fini a se stessi, ne conosceva i limiti esibizionistici, lontani dal vero 'fare poesia' e nei suoi repertori critici ben poco spazio hanno "i poeti laureati" senza merito.

E dal momento che il poeta è tanto vivo in noi, confermiamo lo spirito originario di questa pubblicazione: un primo nucleo di testimonianze contro la *damnatio memoriae* che il potere fa calare sui poeti "scomodi".

Qui sono raccolti gli scritti di alcuni amici che documentano quanto ampio sia stato l'arco che Zagarrìo ha saputo intessere collegandosi a diverse aree generazionali. In effetti, il poeta ebbe una visione della storia e della cultura di grande dinamismo, cercando di realizzare – in un comune anelito – una nuova società che fosse diversa dal medioevo dei paesi dell'est e dal basso impero in cui stava involvendosi l'Occidente.

La via italiana avrebbe potuto essere diversa: l'esperienza resistenziale aveva aperto rapporti con l'Europa delle culture e messo in moto un continuo scambio fra la cultura popolare e quella colta (si pensi alla ricerca allora in atto di Pasolini in contrasto con la Lingua degli ermetici); fra avanguardia e letteratura tradizionale in un progetto per tempi lunghi.

Gramsciano, nutrito di studi classici, traversato dalle inquietudini più vere e profonde del secolo, il poeta non poteva che realizzarsi in un'ampia progettualità, in un'utopia umanistica di cui moltissimi giovani scrittori della generazione successiva, la quinta, sono stati beneficiari.

«Quartiere» (1958-1968) fu una fucina di programmi ed un “campo aperto” per i giovani. Il periodico fu il centro di ricomposizioni critiche generazionali (fra la terza, ermetica, e la quarta, postresistenziale) ed espresse varie anime che hanno segnato la storia letteraria degli anni '60, '70.

Ma, ripeto, è da sottolineare il ruolo politico di un laboratorio in progress che riteneva essenziale partecipare alla storia nel suo farsi.

Fra il 1960 ed il 1970 seguì con grande frequenza il lavoro di Zagarrìo e di Gerola (a cui va il contributo equivalente per progettualità e rilievo artistico) e devo dire che il fermento culturale e creativo del gruppo si esprimeva ad altissime tensioni sociolinguistiche ed in un contesto nazionale attentissimo all'operazione la cui utopia veniva resa perfettamente sulla pagina.

Rispetto a «Officina» e «Nuovi Argomenti» (in cui prevaleva un modo profetico-polemico di fare cultura) «Quartiere» propose una soluzione senza iati: non un ritorno all'Ottocento, saltando la ragione ermetica, ma il recupero della Ragione come elemento, *in nuce*, di tutti i possibili dubbi e le improbabili speranze.

Per tutti questi motivi sarebbe facilissimo tradire il pensiero di Zagarrìo, scegliendone un *coté*, magari quello più accomunante; personalmente potrei scegliere i nessi fra poesia popolare (che amava) e poesia novecentesca di crisi con ricerca di *koinè* socio-artistica e l'equazione risulterebbe perfetta, ma sarebbe una “riduzione” colpevole che mi guardo bene dal proporre proprio perché Zagarrìo è più vicino ai poeti-pensatori della sua generazione: Franco Fortini e Pierpaolo Pasolini che vissero negli anni impuri in cui Vita e Parola si contesevano nel discorso della *polis*, oltre l'ornato delle anime belle o – all'opposto – il monolinguisma neorealista.

Insomma, non insensibile al dialogo con le correnti letterarie del tempo, Zagarrìo non fu realista o sperimentalista, avanguardista o tradizionalista, laico o confessionale (non fu poeta né di scuola né di parte), ma uno sperimentale che seppe leggere e tradurre insieme Picasso e Ignazio Buttitta, così come Federico García Lorca seppe fondere il linguaggio di Dalí con quello del *cante jondo* (le radici ancestrali, mediterranee e quelle archetipiche).

Gli amori di un poeta che vive il suo tempo sono molti, per Zagarrìo vale il ricorso ai poeti greci così etnicamente consanguinei; al rapporto fra il mito mediterraneo e lo strappo verso altri epicentri (impatto fra mito e storia), ed è in questa sintesi anche dissonante ed iperlinguistica e visiva nella sua dinamica fra anafora insistita e vasta *accumulatio* che va definita l'esperienza musiva, nell'acme della stupefacente pupilla normanna, di questo Maestro della quarta generazione.

Che poi egli abbia fuso poesia e critica, corallità generazionale e *comoedia in itinere* (si pensi al saggio *Febbre, furore e fiele*) conferma questa ipotesi di ‘coro greco’, di alta

civiltà letteraria, di polis della poesia ed esclude ogni riduzione in ambiti e poetiche monovalenti.

In un periodo storico di forte recessione culturale, come furono gli anni Cinquanta e Sessanta, il poeta seppe interpretare attivamente “il non essere ed il non volere” montaliano, “l'uomo di pena” ungarrettiano, “la pena di durare oltre l'attimo” eraclitea-luziana, la sabiana “necessità di amicizia” e la lacerazione fra mito ed esodo di stampo quasimodiano (“io devo lasciare quest'isola”).

Questi i temi ed i termini più affabili ed ineffabili insieme di Giuseppe Zagarrìo, almeno a giudizio di chi molto gli è stato vicino, ascoltandolo al di qua della pagina, nella mansarda di via Cairoli; quasi un progetto spaziale fra le colline di Fiesole e la cupola di Santa Maria del Fiore. Da qui la presenza delle Ragioni per Firenze, questo suo interrogarsi etimologico, senza risposta, questo suo vivere intensamente, internamente ogni luogo (e oggi gli amici romani lo rivendicano romano per i primi anni del secondo dopoguerra, quando collaborò con loro con l'esperienza del *Canzoniere*), per questo suo essere l'albatros baudelairiano dell'offesa e del riscatto.

In sintesi si tratta di uno scrittore che ha dedicato la sua vita alla rifondazione della società e della letteratura nel nostro paese, in consonanza con i maggiori poeti della sua generazione, che iniziò ad operare nel secondo dopoguerra. Grandi e nuove erano le questioni sollevate in quegli anni (e ce lo ricorda in modo chiaro e puntuale lo scrittore che maggiormente fu vicino a Zagarrìo: Gino Gerola) e formarono un intreccio di interessi forse oggi inattuali, ma certamente ancora da attuare: il passaggio dalla “*Parole*” alla “*langue*”, dalla “*langue*” alla “*koinè*”; il rapporto fra scrittore e società, da costituirsi in un *progress* con interazioni biunivoche e che non sia, al contrario, la ricerca di una scrittura *à la page* come oggi avviene; la mediazione con le generazioni precedenti e con la tradizione; la condizione continuamente dinamica fra esistere e resistere; il dopo Yalta vissuto nei suoi conflitti epocali e che ancora oggi incide nella nostra storia politico-coscienziale col suo rovinoso dissolvimento. Ma certamente numerosi altri sono stati i nessi operativi della quarta generazione, a cui fa riferimento anche Oreste Macrì nei suoi scritti su Zagarrìo, così appassionato ed illuminante.

Più generalmente, la questione nodale fu ed è quella della presenza della storia e della lingua nel filtro della dinamica coscienziale ed è su questo punto che Zagarrìo, forse unico in Italia, tentò un ponte con i più giovani (proprio dalle pagine di «Il Ponte»), con una generazione tanto in/certa – ovvero avviluppata dai tentacoli della storia – e corale, eppure vivida di istanze ulteriori che, in quanto permeate dalla speranza, interessarono profondamente la ricerca zagarrìana. A questa fedeltà progettuale, così tensionale ed intersoggettiva come egli amava definire la questione del rapporto fra scrittura ed uomo,

occorre rispondere coerentemente, in modo critico, con la fedeltà ad un metodo che inizia appunto con «Quartiere»; rispettando ed evidenziando il grande mosaico politico ed intellettuale di cui egli fece esperienza di gruppo e sulla pagina. Concludendo, possiamo dire che egli riuniva in sé l'adesione all'infanzia del mondo, al suo canto, ed il più amaro disincanto di chi sa di non potersi realizzare se non attraverso la morte attiva delle armonie lirico-esistenziali.

Un viaggio novecentesco, ecco dunque ciò che il Maestro propone, nel sangue e nella lingua, senza soluzioni epiche costituite, attivando un laboratorio metaletterario, più dalla parte dell'iperlinguismo dantesco che dell'ipolinguismo petrarchesco. Un viaggio "quasi" con i compagni, ma con una forte coscienza della propria febbrile individualità.

Viene perciò spontaneo fare riferimento alla rivista «Quasi», di cui qui si pubblica un'ampia relazione di Giuseppe Favati ed i cui sommari rappresentano il *target* delle frequentazioni zagarriane, dei suoi deuteragonisti della maturità, dopo l'esperienza fondante di «Quartiere».

Zagarrio, per noi, è stato un Maestro senza plagi, senza scuola né movimento, senza rapporti col potere che non fosse quello della parola liberata e liberante in termini di disalienazione dall'oggetto e/o dalla falsa coscienza ideologica.

Le grandi categorie filosofico-linguistiche che il poeta ha messo in campo, nella sua opera, lo evidenziano nel contesto che pure con tanto amore ha attivato e documentato; in effetti, fino al termine della sua vita e del suo lavoro ha fatto della coralità/oralità un uso ossimorico, ipocoscenziale, saldando così il monologo interiore col mito della poesia delle origini nel resistere attivo ed ironico dei nostri giorni.

### 3 – La poesia di Giuseppe Zagarrio

Dirò ora della sua poesia rimandando – per una più ampia analisi – al mio saggio apparso nella storia letteraria *I contemporanei* di Marzorati a cura di Gianni Grana.

La ricerca poetica di Zagarrio ha origine con i fermenti post-resistenziali. A così tragico e fragoroso svilupparsi degli eventi rispondeva con una "voce roca", corale, assommante tutte le istanze più lacerate e globali del tempo. Ma, come si è scritto, a suo modo: raccogliendo e sostanziano il suggerimento del poemetto ermetico (del *Brindisi* luziano, per intenderci), della dimestichezza con l'intrinseca fonematicità naturalistica quasi-modiana (cfr. *L'oboe sommerso*), della poesia popolare prossima ai moduli alvariani di *Il viaggio* ecc. Ma su tutto ciò vi è naturalmente Zagarrio, con la sua febbre addirittura stilistica nel connettere le composite esperienze ideologiche e formali, col suo barocco



riversarsi, situarsi in una verità-errore contraddetta bruciante e viva nel folto delle situazioni psicolinguistiche, col grido che nei punti più alti tende a farsi disteso, a evadere l'endecasillabo, a dire e rappresentare più che modellarsi in un torbido oggettuale. Le soluzioni più integre, quelle ove situeremmo il centro vitale anche se apparentemente minore di questa ricerca, sono da indicarsi nell'autentico di una voce meridionale-cosmica, concimata quanto si vuole, ma rimasta intatta, vigorosamente protesa a rappresentare e giudicare attraverso una lente etnica che è anche culturale e, come piace giustamente a Zagarrìo, provinciale-universale.

Dove la sera matura alla tua veste  
 la pioggia d'astri, dove c'è la luna  
 a fabbricare la strada dei ricordi,  
 dove non ci sarà che da gridare  
 con la gola innocente ce ne andremo  
 nel maggio di una mattina addormentata  
 il cuore al sole, le gole nel vento,  
 ora che ridi al cerchio delle sante.

Qui l'anonimità oratoria dell'endecasillabo lascia il posto a una versificazione più franta per quel ritmo di amore, di protesta, di protesta di amore e conoscenza che appunto non capovolgendosi nell'amore della protesta, nella sua concrezione, abbisogna di autentici procedimenti inventivi di "sostituzione del reale" sia nell'area della metrica che della linguistica. Qui cosmicità, nuovo realismo, neosperimentalismo confluiscono insieme in quel nodo: non sono acquisizioni giustapposte o tantomeno gesticolate, ma saldate tutte, si direbbe, nell'amara verifica di un superamento della civiltà paracristiana o precristiana ("ora che ridi al cerchio delle sante"). Comunque anche in questo caso si tratta di una manifestazione non totalizzante la sperimentazione zagarrìana, sicuramente eclettica e tesa a costituirsi innanzi tutto come cultura e quindi come creazione per assimilazione dissimilata, come crescita.

Altro dato è il coordinamento coscienziale e delle situazioni argomentative: insomma la pragmaticità originaria di questo discorso che va dalla sicilianità – l'impegno ideologico: il feudo –, all'innesto fiorentino, dalla regione agricola proletaria alla città, al cosmo (alla peculiare cosmograficità zagarrìana che è di derivazione ermetica con proprie prospettive) e tocca infine le ragioni private-pubbliche del cerchio familiare, si compone con maggiore unità di fondo in questo dilatato contesto stilematico. Tutto ciò è in *Fra il dubbio e la ragione* che comprende le ricerche operate dal '58 al '63.

In questo caso si può parlare di un'opera di "crescita-apertura": di un secondo tempo che è poi intermedio fra l'esperienza d'origine comprendente anche quella integral-

mente e saputamente corale ed il progetto interlocutorio per autodefinizione, cioè volto a debordare da qualunque monologo, sia pure mimetizzato sotto le spoglie ormai usurate dell'*engagement* (ed intendiamo appunto l'impegno protestatario-sociologico, non l'impegno a connotare ed a modificare – strutturale – uscendo dal quale si finisce nelle secche del nonsense). Per concludere su questa opera si dirà che qui la novità consiste nel tentativo di una soluzione intermedia di sperimentalismo dialettico fra i destini generali e particolari in modo da salvare individualità ed ideologia, autocoscienza e verifica della prassi sociale-linguistica.

#### 4 – Poesia e narrativa fra storia e memoria in Gino Gerola

Gino Gerola, con cui ho condiviso molte istanze di poetica, è stato – con Giuseppe Zagarrio – al timone dell'esperienza di gruppo di «Quartiere». Alla fine degli anni Novanta ho voluto ripresentarlo a Firenze, dopo che è tornato nel suo Trentino, alle Giubbe Rosse soffermandomi sul suo lavoro di narratore.

Ma qui è il caso di ricomporre in uno il discorso sui due volti della sua scrittura.

Come poeta, in *Tempo d'avvento* avevamo assistito alla svolta epocale dalla natura alla storia, dalla campagna (montagna) alla città, dalla Parola alla lingua, dal radicamento all'esodo, dalla lingua delle cose alla poesia, dal mondo della necessità a quello della libertà.

In *La città insonne* emerge l'immissione della speranza, del passaggio dal bisogno al flusso della storia faticosamente conquistata col respiro epico lirico dei nessi ancestrali, sociali e culturali del secondo dopoguerra. In Gerola questa sintesi è la più ampia possibile ed include i due poli della poesia della *polis* neorinascimentale (Firenze) e la cronaca rituale del mondo contadino trentino. D'altronde in quegli anni era ancora viva la proposizione di mitopoietica colta di Cesare Pavese in cui realtà sociale e nuova *koinè* culturale e linguistica coincidono.

Il poemetto *La valle* fa da *liaison* fra due mondi: ripropone la Valle contadina (ma anche dimora vitale assoluta) come luogo del *poièin*, del fare poesia tramite il percorso di esperienza e memoria intese come dimensioni doppiamente naturali della creazione poetica.

La sua Valle che non è più soltanto circoscritta, ma emblematica di tutta la provincia agitata e sollecitata dalle urgenze urbane, dai significati inquietanti di una civiltà dovunque e comunque problematica.

Naturalmente questa dialettica include anche l'azione di una tensione letteraria che evita ogni possibile rischio di contenutismo. Questa scrittura particolarissima diviene sempre più tesa e lucida esorbitando dalla sua iniziale, libera circolarità, urge ormai senza implicazioni e freni melodici, si regge invece e principalmente su una sobria e rigorosa

evidenza ove lo scatto umano e ideologico conduce a una proposta di grande sintesi. Ma il significato esemplare di questo testo sta essenzialmente nella difesa e nella resa di una coscienza di poesia fattasi ulteriore e con una sperimentazione metodologica sapientissima ma nel contempo rude e frontale.

È insomma un'affinità alla strumentazione luziana dell'oggettuale, altrimenti interpretata ed investita, con riduzioni a un linguaggio che renda palese, maggiormente, che significhi senza dimenticare la primigenia esteticità. E forse qui si indica il motivo originale di questa poesia, la sua tensione progettante, la sua intelligenza volta misuratamente ai poli dell'invenzione e della continuità. Ma non bisogna nemmeno trascurare punte vive di ansietà stilistica: sono modi nuovi e coraggiosi che affiorano, sospinti da una insopprimibile necessità di un'urgenza che sta, alla fine, per un'abolizione dell'occasionale, del fenomenologico, dell'episodio semantico e dell'aprioristico ideologico.

Gino Gerola inizia così la sua attività di narratore negli anni Sessanta, dopo una lunga attività di poeta e di critico. Sono anni nei quali la questione di fondo poneva attivamente a confronto letteratura e società. Ma, di fatto, non si era mai allontanato da questo binomio neppure nel lavoro di poeta.

Con la narrativa Gerola doveva fare i conti con le premesse neorealistiche di Cesare Pavese – anni Quaranta – e lo sperimentalismo ancora naturalistico di Pier Paolo Pasolini (*Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*) – anni Cinquanta.

Negli anni Sessanta ancora erano vive nella memoria e nelle opere di alcuni scrittori le pagine della Resistenza (Viganò, Meluschi, Tutino, ecc.), la neoavanguardia esprimeva anche una dimensione narrativa impegnata politicamente (*Vogliamo tutto*, di Nanni Balestrini), mentre Volponi con l'utopia operaia della *Macchina mondiale* e la crisi dell'intellettuale di *Corporale* dà alcune risposte ai prodromi di una crisi storica che si annunciava irreversibile.

Pochi anni dopo Feltrinelli evidenzia con i "Franchi Narratori" il fenomeno della scrittura di base, un tentativo di resistenza attiva e di prosecuzione, in area sociologica, dei "Gettoni" vittoriniani. Si aggiungano gli stimoli di una letteratura europea in rapidissima trasformazione, particolarmente in Francia ed in Germania, con fenomeno più cospicuo – dal punto di vista storico stilistico – del *nouveau roman*. È in questo clima che Gerola inizia la sua attività di narratore e, naturalmente, essendo uno scrittore colto, tiene conto di questo contesto potbellico, ma continua – di fatto – un discorso già iniziato con i testi di poesia. Incontra la cronaca, l'individuo, la società, la politica e dove i mutamenti generazionali divengono, come si è scritto, epocali al punto da richiedere una rifondazione culturale partendo dal suo essere poeta e continuando ad esserlo.

Il cammino narrativo inizia proprio da lì, dalla *Valle* e dalla misura letteraria; dalla grande mutazione storica collocata non a caso nella sua terra, a cui peraltro deve torna-

re ancestralmente come vuole il distico di Kipling: “Montagna montagna / chi va da te va dalla sua mamma”.

La ricerca delle modalità narrative è di un estremo rigore, ne sa qualcosa chi ne scrive per avere assistito alle prime prove narrative, alle prime verifiche. A differenza dei poeti che anche sono narratori e si affidano alla loro sensibilità ed a modelli letterari pre-costituiti, dal naturalismo alla neoavanguardia, Gerola pose *in primis* la questione della lingua.

La sua scelta di un linguaggio basso non significò perciò soltanto il richiamo a modelli ottocenteschi o primonovecenteschi ma derivò dal grande dibattito, allora in atto, sulla lingua della comunicazione letteraria, precisando che la scelta di Gerola rappresentava un *coté* letterario. Fin dall’inizio la narrativa si muove su tre piani:

- Il romanzo d’intreccio sull’impatto delle giovani generazioni che modificano totalmente i nessi sociali nel contesto patriarcale.
- Il romanzo d’intreccio storico per ricostruire il tessuto sociale delle antiche comunità del proprio contesto antropologico.
- La prosa narrativa della cronaca più recente in cui è ricostruito il rapporto fra il privato ed il pubblico, a conferma di un senso comunitario che appartiene all’autore ed a cui indissolubilmente egli appartiene.

Rispettivamente, *La mandra* e *Il vespario*, *Le masnade*, *Profili dell’altipiano*, documentano dei tre diversi approcci con una stessa storia. Mentre *La casa di Bisorte* e *Le stagioni dei Bortolini* possiedono un registro medio che recupera memoria e presenza.

Il romanzo *Le stagioni dei Bortolini* è un’opera storica, altamente significativa, che esprime il ritorno da una città pilota di cultura, Firenze, al Trentino originario. Nella propria terra il protagonista ritrova le antiche linfe che sempre si rinnovano quando al centro della vicenda sta l’uomo con la sua saggezza, con la sua capacità di resistere ai rovesci del destino.

L’opera si fa apprezzare per uno stile vigilato eppure naturale che fa emergere aspetti minimi o eventi memorabili di un mondo ancora tangibile, dolente e stoico nello stesso tempo, che sa guardarsi indietro per progettare il futuro sulla base di scelte concrete, ragionevoli ed anche coraggiose nel divaricarsi dalla pigrizia dei luoghi e dei tempi.

Ne deriva una lettura avvincente che apre allo sguardo profondo un panorama che avevamo dimenticato o che ci appartiene anche se per la prima volta appare dietro la curva di una roccia.

La storia di un uomo nel più vasto contesto della Storia, dei suoi eventi quotidiani divenuti mito e dei suoi miti vissuti come eventi quotidiani, questo è *Le stagioni dei Bortolini*, una delle opere più significative di Gino Gerola.

5 – *Gilda Musa: una voce in progress*

*Notizie in bianco e nero*, Sciascia editore, raccoglie l'intera produzione poetica di Gilda Musa e dunque ci permette un discorso globale su una visione del mondo che propone, in modo evidente, una tensione fra la grande parabola tecnologica e l'ancor più vasta connessione cosmica. Da qui una scrittura poematica, tesa al massimo di una paratassi ora svolta in ampie arcate ed ora risolta in dettagli.

Vi è, in questa poesia, l'ansia evidente di chi sta al mondo rispondendo punto per punto ai limiti della finitezza e, peraltro, alla sua gravidanza. Poesia giovane, dunque, quella della Musa, come giovane è l'uomo (e la sua storia) sul pianeta. L'uomo, "paria sconosciuto", conduce la sua ideale battaglia nel nome di una ricerca instancabile, di una certezza stoica ma non delusa, rivolta semmai alla dimensione popolare come misura naturale del vivere.

Così, recuperato il senso di un'antica saggezza, appresa la moderna misura della giustizia (come non pensare a Brecht?) Gilda Musa, si muove in un paesaggio industriale riconoscendolo come inserto umano di un ben più vasto universo, ponendosi dunque domande che spesso hanno il taglio di radenti risposte.

A dire il vero, Gilda Musa sceglie, fino all'inizio, un atteggiamento umanistico; giunta alla radice delle cose e non trovando altra ulteriore risposta, ritorna a se stessa, all'uomo, alla civiltà, al farsi della lingua che è anche il farsi della coscienza medesima e svolge la poesia come *work in progress*.

Poeta di idee, di istanze culturali ampie, di ansie non private, Gilda Musa, con questa sua ultima raccolta antologica apre al lettore un porto quieto, dove è possibile, innanzi tutto, leggere poesia di struttura calibratissima, di tono sempre calzante, dal sussurrato al grido. Anche il profilo che al "lontano lettore" Gilda offre di sé, poeta dal "chiaro viso" è netto in un contesto poetico tanto puntuale, tanto aperto al canto eppure così teso al progettuale.

Poeta della presenza e non della memoria ("da me cancella eredità remote / e memorie vicine / fammi povera e vuota") tutto il suo discorso è puntualizzato da una lucidità figurale e da un nitore linguistico ("Ma gli occhi dammi intensi a penetrare / i primigeni aspetti / e cuore come specchio, / e d'usignolo / voce fedele / per libere parole trasparenti").

Tanta pienezza di intenti e di scrittura, tanta forte tensione ideale e morale, fanno di Gilda Musa una delle poche voci che con gli anni sono riuscite a costruire un'immagine/indagine a modello di un'intera generazione. In effetti, pur possedendo "una quieta voce di donna" essa riesce ad essere fedele al suo impegno: "perché tacere?"

Certamente, il percorso di Gilda Musa traversa il magma lirico-culturale e si consegna, con *Notizie in bianco e nero*, al lettore restituendogli fiducia e certezza nel rapporto uomo-natura-società nella splendida verifica della poesia.

#### 6 – Gianni Toti e l'impulso al nuovo

Nel 1962, in una riunione redazionale, Giuseppe Zagarrìo ci comunicò di aver ricevuto un grosso plico di poesia da un autore che si firmava con uno pseudonimo e che diceva di conoscerci. Si era affidato allo pseudonimo per rendere più libero il nostro giudizio. Questa fu la prima conoscenza di Gianni Toti (che tale era l'autore criptato): attraverso le sua poesia.

Poi Gianni, che abita a Roma, prese a frequentarci, nelle tappe planetarie del suo lavoro di inviato speciale.

Ci parlava brevemente degli eventi che leggevamo sui giornali col modo diretto e franco di chi li aveva toccati con mano, prima di dare forma alle sue ipotesi letterarie sostanzialmente volte ad aprire uno spazio fra il potere consolidato della tradizione e la nuova occupazione dei gruppi d'avanguardia che stavano costituendosi. Per questo, Gianni Toti fu una delle punte di diamante nel movimento di «Quartiere», che portava avanti la proposta editoriale dell'autogestione e, in senso tecnico, dello sperimentalismo dialettico. Per inciso, fu lui a “promuovermi” redattore della rivista con questa splendida “investitura”:

*Homenaje para una proposicion de amistad*

a Franco Manescalchi

non ti sarò amico,  
non ti dirò le parole che desideri,  
non spianerò con le dita dei sorrisi  
le rughe sulla tua fronte febbrile,  
e non per te farò a pezzi il silenzio  
con voci complici e affettuose,  
io ti dirò solo parole indurite  
dal dolore come un vecchio pane,  
sempre ti parlerò di questioni supreme  
e non vedrò con te film di intrattenimento  
ma con un martelletto di angoscia  
ti batterò sulle nocche, fino allo spasimo,

cercando di comunicare, non io con te,  
 ma noi col perfettibile destino del genere,  
 così ti annegherò giorno per giorno  
 in acque di silenzio e di attesa,  
 così ti sarò amico,  
 se vorrai...

Roma, 1963

Entrando nel merito, nella sua scrittura analogica converge la materia più duttile ed inconsueta del suo viaggio planetario.

In lui l'individuazione della poesia è un fatto soggettivo e nello stesso tempo aperto ai fermenti del tempo, al di fuori di ogni ripiegamento solipsistico. Ma il suo discorso esorbita da incasellamenti anche solo tecnici per debordare in un'invenzione di moduli strofici che hanno alla base tessere sintattiche particolarmente significative e mordenti. Cioè, dalla realtà all'ideologia il processo è linguistico e presuppone un intervento stravolgente allo scopo di far lievitare il possibile *poièin*. Un modo poetico, se si vuole, di porre il discorso in spazi diversi continuamente mossi e rimossi *en avant* col suo essere "nel tempo ma non del tempo".

Diciamo comunque che Toti, con i suoi epistemi comparati, riesce spesso a registrare messaggi planetari di estremo interesse, come in questo caso:

huk	in talagog significa
bog	liberazione popolare dell'esercito
balahaps	o qualcosa del genere di
	e da noi non
	significat

adesso però faustino del mundo  
 alias sumulong ci significherà  
 [...]

bong  
 balahaps  
 segnandosi  
 e in

saremo di più  
 in più

Insomma, Toti risulta un poeta di rilievo della sua generazione per il lavoro filologico di neolingua nel vallo di una crisi irreversibile della letteratura. Non a caso Toti è il primo poeta

italiano a lavorare intorno alla poetronica, alla poesia al computer su cui più avanti sarà bene sviluppare una riflessione.

7 – *Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini, fondatori del "Gruppo Settanta", nelle loro prime opere*

Come ho anticipato all'inizio di questo capitolo, un'anima di «Quartiere» era rappresentata da Lamberto Pignotti, fondatore della poesia tecnologica e visiva, a cui, in un secondo tempo, si unì Eugenio Miccini.

Fino dall'inizio Pignotti mi interessò per la capacità di essere sempre uguale a se stesso e verrebbe da dire aperto per quella capacità nativa di un discorso altro, quasi impoetico, ma a ben vedere, intimamente connesso con le più profonde radici liriche, coll'acido corrosivo della ironia. Questa fissità umana nel peraltro imprescindibile mutamento di un *work in progress* necessario si rivela fino da una prima lettura. Ma a noi interessa però proprio questo continuo modificarsi, illimpidirsi ed orientarsi, della proposta culturale; e in effetti già da *Significare*, che è il suo primo testo poetico, vi è uno sviluppo interno, una riduzione gradualmente illuminante, che mette in evidenza l'impegno strumentale ed il nitido schiarirsi della invenzione.

Importa la progressiva pulizia del discorso, il sotteso aggiustarsi della sintassi. Dello stesso periodo, e forse trascelte con criterio selettivo da questo più vasto contesto, sono le composizioni che presentò in *Elegia*. Qui brilla maggiormente una innata disposizione a razionalizzare del tutto il discorso con un procedimento di assoluta tensione linguistica e stilistica: una singolare capacità a aprire, a debordare dalle cose fino a sussumerle, a realizzare poesia su un piano chiaramente differenziato. Tutto l'arco di un primo contatto con la realtà vi si spiega in episodi lirici e meditatamente crepuscolari di ottima fattura, pienamente risolti, con una specifica tecnica plurilinguistica.

Volendo evidenziare maggiormente concluderemo che la differenza sta nella qualità, nella sapienza ed estrema dei modi. I motivi di poesia sono quelli generali, ma non aprioristici: ora la memoria della guerra, ora la morte della madre, della sorella, ora il dirompere della crisi, della nevrosi, ecc. Tutti argomenti interni affrontati con una coscienza dei fatti e della evoluzione individuale sicuramente inerente e complessiva, tesa e resa nei significati con una vigorosa semanticità.

E noi vorremmo insistere su questa coscienza razionale e su questa profonda semanticità perché sono i due poli fondamentali di questo discorso. Non comprendendo tali contaminazioni si finisce col vedere sotto falsa luce il senso appunto dell'*Elegia* (magari limitandola nell'elegia). Infatti il rischio primo che insidia la comprensione di questa



opera è il leggerla come funzione duplicante la prassi. E a dire il vero certi punti possono trarre in inganno a questo proposito, per una sorta di maniera, ma di solito l'attrito fra l'originarietà semantica e questa coscienza linguistico-conoscitiva, scatta a tutto vantaggio della poesia.

La conferma di queste valenze viene con *Come stanno le cose* ove l'autore affonda il suo linguaggio nelle cose.

Qui la duplicità linguistico-oggettuale, l'occludersi dell'animus vigorosamente lirico nel contesto del *progress* neopositivista, si fanno più drammatici nel senso di una volontà operativa tesa a smussarne le stridenze.

In sostanza con quest'opera l'autore ci dà una misura avanzata delle proprie capacità di conoscenza e di approfondimento, e questo è ciò che più conta, mentre vivamente interessa il suo omogeneo riscontro del fattuale che è una presa di coscienza delle istanze di tutta la generazione. Questo che noi abbiamo in precedenza definito come un avvicinamento alle ipotesi materialiste, è alla base una *renovatio multipla*: nell'ordine interiore del dettato e delle assimilazioni umane e culturali. Dunque si tratta di un ingrossarsi della voce (anche se nell'orbita di una sonorità sapientemente neutra) nell'indirizzo sociale, e quindi di un concretarsi della tipica dialettica di apertura, giova ripetere, nella verifica dei fatti (nella totalità dei fatti).

Da qui l'autore apre un discorso sempre più compatto. *Nozione di uomo* è la somma ed il risultato di tutti questo *iter*. Intanto il dato di fondo sta nell'organizzazione del plurimo scandaglio nell'uomo e dell'uomo.

Importante è poi la motivata e meditata combinazione fra linguaggi, scatti semantici, rigorosi e secanti ordinamenti sintattici: quanto cioè in precedenza appariva per sintesi diverse, qui acquista splendore e continua lucidità.

Si nota anche, si può dedurre da quanto suaccennato, una ubiquità di situazioni, una molteplicità dialettica su un *unicum* logico-sperimentale che è poi il monodico, l'assoluto linguistico del poeta.

La valutazione di questa opera tende sinceramente al positivo: particolarmente in "l'uomo di fatica" dove l'impegno di viva ed umanizzata ideologia si mostra dietro l'insistito pudore antiretorico.

Felici esiti per l'impersonalità, per l'oggettività intensiva fino a pervenire a un nuovo modo del soggettivo nell'accezione estetica. Verrebbe quasi da riferire questi esperimenti estremi alle estrinsecazioni della musica elettronica: in comune vi è un massimo magnetico si direbbe ed un minimo di mezzi desueti o comunque solitamente fruiti con l'ironizzazione delle ipotesi tradizionali accentuando il contrasto spesso analogico fra natura e industria, fra arcadia e discorso automatizzato. Questa tendenza è assai interes-

sante quando il metodo in versi genera prima di tutto uno scatto di poesia: da questo escono degli esemplari assai nitidi e insieme combustivi.

Un radar volto a captare l'abnorme, il massificato, le presenze oniriche, i fuochi fatui si direbbe di una società di consumi ove l'uomo non c'è più (infatti: "né io ne voi ci siamo più.."), le presenze improvvisamente e paurosamente presentite, lo spazio nullificato che si origina dall'aggregarsi dei punti, etc. Qui la sintassi risente apertamente delle "riduzioni", ma si amplifica e le amplifica in un discorso altro: un discorso, per esemplificare, come fuoco d'artificio sia fantastico che dialettico-razionale. Ciò deriva da una calibrata asintassia che svolge le situazioni nella loro totalità sperimentale ed espressiva. Il procedimento in senso lato è quello diaristico, di annotazione globale quasi kafkiana seppure con uno scoperto connubio dove assenze esistenziali o fenomeniche comportano ancora il senso della storia e la investono quindi. Ed è ancora il processo di registrazione automatica tipico della migliore tradizione delle avanguardie storiche.

Prima di porsi come protagonista della poesia visiva, Miccini si colloca nell'area di «Quartiere» connotata da Sergio Salvi che sintetizzava neopositivismo e tradizione. Infatti Miccini ebbe a scrivere:

“Dirò soltanto che il mio ‘modo’ si vorrebbe manifestare con l’inserzione nelle più vive esperienze e problemi del nostro tempo con i canoni della tradizione lirica italiana, nella quale trova svolgimento e respiro”.

Generalmente le premesse, le poetiche rispecchiano solo in parte il vero aspetto della produzione particolarmente agli inizi della attività culturale. Ma in questo caso pare proprio che la dichiarazione esprima tutto il primo tempo – fino cioè agli inizi degli anni Sessanta – della ricerca di un poeta (Miccini) il cui secondo tempo è di impronta tecnologica. Dunque un poeta che ha badato alla sostanza più intrinseca e familiare, che ha cavato dal mondo degli affetti le radici su cui innestare i più vistosi motivi della storia, del tempo (almeno fino a *Sonetto minore*). Anche se stilisticamente inserito nella linea del postmodernismo più rigoroso e canonico, il testo d'esordio – *Senza più verità* – da cui abbiamo tratta la citazione va interpretato proprio in questo senso: ci si trova di fronte infatti a un esperimento operato con alle spalle una precisa cultura ed una matura coscienza esistenziale.

Si avverte perciò un composto controllo dei sentimenti e delle strutture della comunicazione, un equilibrio indubbiamente non privo di moduli largamente fruiti. In effetti qui permane ancora il taglio montaliano, l'autoctona connotazione luziana, ma con una carica inventiva nuova, prossima in generale alle indicazioni più vive della generazione post-bellica.

Dunque sotto il segno di questa doppia maturità (umana e culturale) c'è il travaglio peculiare di chi deve, su questo prezioso e fastoso materiale, operare quella unità effettuale che è la concrezione soggettiva di un esperimento generazionale.

La seconda uscita del Miccini si ha con *Dolore dell'assenza*, una raccolta minuta ma viva di un fuoco più personale malgrado gli stilemi montaliani; al contrario che nel testo precedente, piace il modo di disincagliarsi da queste secche, l'insistenza sugli stimoli semantico-lessicali dell'area familiare che Miccini sente con singolare pudore e virilità, piace anche la decisione stilistica volta al superamento della crescita sulla tradizione per capovolgere invece il discorso sul piano della scienza.

Piace *A mio figlio*, ma più *A Patrice Lumumba* (tutt'altro che didascalica) e *Dichiarazione di scienza*. Anche il ritmo, via via che il libretto si sostanzia, si scarnisce e funzionalizza rispetto alla strutturazione sintattica. D'altro canto, entro i margini di questa ricerca ritmica, la misura di questo poeta è assai semplice e sapientemente circospetta, nei confronti della scansione retorica epigonale.

Il cosiddetto mondo reale o natura non devono mai costituire una ipostasi ontologica, ma solo un postulato di valore meramente pragmatico e provvisorio dato del realismo di senso comune e, come tale, neppure – se non impropriamente – definibile postulato, sibbene una condizione storica del nostro operare. Esso (il mondo reale) non è dunque qualcosa da interpretare ma da modificare; ogni costruzione sistematica e definitiva che su di esso come dato poggiasse i suoi presupposti risulterebbe finalmente metafisica. Ed in questo errore incorrono e si accumulano sorprendentemente tanto la teologia quanto il materialismo dialettico”. (Miccini, «Protocolli», n. 5)

Si veda a questo proposito il suo *Sonetto minore* uscito presso Vallecchi, che raccoglie, oltre alla produzione più recente, una scelta dai volumetti visti in precedenza. Appunto nel settore nuovo persistono ancora, per quanto ormai assorbiti in un contesto aggiornato, modi prevalentemente ermetici. Circa le insorgenze innovatrici che qui si riscontrano, piace indicarle come una ipotesi che rappresenta il meglio della nostra generazione. In effetti mai abbiamo posto in dubbio la validità dello sperimentalismo sotto l'aspetto metodologico. D'altro canto tali proposizioni, come quella tecnologica sopra citata, non possono sussistere senza quella unità umana e culturale, quella adesione critica alla dialettica del tempo che determinano e la tensione semantica e la necessità di una prospettiva globale.

#### 8 – «Tèchne», la prima rivista aperiodica ciclostilata

Alla fine degli anni Sessanta, nel grande clima di rinnovamento politico-culturale, Miccini dette vita a «Tèchne», uno dei primi 'aperiodici' italiani che vide uscire, quasi in

contemporanea, il ciclostilato «Collettivo R» di cui si tratta in altro capitolo. Da un'intervista rilasciatami per il *Campionario delle riviste di poesia*, Ottovolante, 1984, Miccini dichiara che la scelta era rivolta a testi di autori sufficientemente nuovi sia riguardo alla forma, sia riguardo ai contenuti.

Prevalentemente a autori legati al suo gruppo, come nel caso di «Logomotives», di cui «Tèchne» rappresentava una riedizione.

Le edizioni Tèchne nacquero in tempi, e con intenzioni tali da favorire la conoscenza e la divulgazione degli autori che non avevano o non potevano avere accesso all'editoria "normale". Infatti, le edizioni di poesia costituivano una specie di "quaderni *underground*" allegati alla rivista omonima, nei quali gli autori che vi figurarono si erano, per così dire, identificati con il Centro e la Rivista «Tèchne», con la sua linea di poetica e con la sua linea politica. Le quali erano, allora, assai ravvicinate.

L'editrice e il Centro vivevano per l'autofinanziamento dei suoi soci.

Le edizioni Techne venivano distribuite a mano, inviate in omaggio, collocate senza resa in librerie italiane e straniere. L'autore, del resto, provvedeva alla distribuzione che si estendeva oltre quella curata dall'editrice stessa. La tiratura, dalle mille alle duemila copie, veniva esaurita.

L'esperienza di «Tèchne» risulta storicamente un'operazione pionieristica di alto valore culturale e promozionale.

### 3 – MATERIALI DI POETICA E PANORAMI CRITICI

#### 1 – *Quale impegno*

Gli incontri redazionali di «Quartiere» si tenevano nella mansarda della casa di Giuseppe Zagarrò. Firenze, in quelle occasioni, era una finestra sul mondo e il dialogo muoveva fra cultura e politica, con le loro intenzioni e contraddizioni.

Per quanto concerne il laboratorio poetico, a metà degli anni Sessanta i motivi che premevano contro il blocco inerte del condizionamento politico si configuravano – per il gruppo di «Quartiere», anche sotto lo stimolo di Gianni Toti – in un discorso interrotto, fitto di pause e *lapses*, con fughe dall'interno e cesure ideologico-linguistiche sempre più recise: in una grammatica immanente nata dal segno storico (non dall'impegno strumentale) oltre una incidenza per presa diretta sulle cose proponendo il bisogno di una coincidenza operativa.

In effetti la "langue / parole" ha una effettualità che non abbisogna di sostegni immediatamente pragmatici. Penso a Pavese: "In queste poesie – scriveva – i fatti avver-

ranno – se avverranno – non perché così vuole la realtà, ma perché così decide l'intelligenza. Singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio”.

Il nostro programma consisteva appunto nello scavalco della realtà politica *tout court*, a tutto vantaggio di un giudizio umano, di una realtà più composita per cui, come recitava il titolo del seguente articolo, “La poesia non è proletaria né borghese”.

Coincidere con una classe non significa affatto rinunciare a stimolarla criticamente, a illuminarne le istanze economiche integrandole con richieste anche umanistiche, estetiche. La cultura intesa come mera “cinghia di trasmissione» del potere politico diviene un canale asemantico di messaggi esterni alla poesia e lascia inappagata la fame di tempo, di futuro insita, nonostante tutto, nelle masse. La sociabilità dei segni estetici va intesa come adesione funzionale su dati semantici categoriali, seppure incrementati da una problematica aperta oltre la copula lirica.

È perciò fittizio oggettivare le immagini, identificare le parole con gli oggetti presupposti. L'arte parla continuamente d'altro – come vogliono Pavese e Montale – per toccare i vertici di due opposte visioni del mondo – toglie realtà, aggiunge significati: infatti la realtà della poesia è il linguaggio non mimetico. Ai marxisti dogmatici mancava la capacità di una articolazione marxiana per cui non comprendevano che poesia è soltanto quel che è (poesia), una ossessione pubblica – cioè comunicata – coincidente con una grammatica storica non omologabile. Un discorso anti o un antidiscorso. Se scorriamo alcuni esempi la prova risulta ineccepibile: i poeti rovesciano continuamente la propria matrice ideologica nella contraddizione creativa: gli epici puntano alla tensione lirica (Pavese alla morte, Hikmet all'elegia), i lirici alla quadratura ideologica (Montale all'indignazione oggettiva, Ungaretti all'adesione tragica).

Ciò accade perché lo scopo fondamentale che muove gli artisti è di definirsi, integrarsi, capovolgere la realtà capovolta. Questa non è una operazione borghese: perciò l'intellettuale “borghese” contraddice origini ed habitat; a differenza del borghese positivo che estingue l'*homo sapiens* e l'*homo ludens* nell'*homo oeconomicus*. L'intellettuale *destruens* sta nell'inferno sociale scalandolo, scalandosi.

Affermando questi principi fu naturale ricevere la definizione di “revisionisti” o “riformisti”, ma “queste accuse di fuga mistica verso l'utopia, queste accuse sul piano letterario di proporre il disimpegno e la mistica della rosa sono una facile scusa con cui mettere da parte chi non evade i problemi”. Così in Fortini, ed è cosa incontestabile: infatti la rosa o la città, la rosa o il frigorifero, la rosa o l'*agit-prop* sono antitesi assai rozze e schematiche: Pavese – poeta pubblico – espresse la sua ossessione privata (“finiremo nell'alba / viso di primavera”) ed un'idea assai amara dei suoi fruitori (“tra i fiori e i davanti / i gatti lo sapranno”); da “compagno di strada” Hikmet non esitò ad affidarsi al

vento dell'irrazionale ("Mia rosa / scrivo quello che mi attraversa e nessuno legge, nessuno ascolta"), conobbe la sorte di chi scrive per tempi lunghi, per il silenzio. Lo stesso Majakovski – *Nuvola in pantaloni* – cane che abbaia alla folla, come egli stesso si volle – è pervaso da una forte corrente orfica individualistica ("risplendere / e basta! / Ecco la parola d'ordine, / mia e del sole").

Il compito del poeta consiste nel definirsi attraverso la somma estetica delle complesse esperienze ideologiche ed umane, perché l'arte non è una merce, un prodotto di massa, uno strumento parziale, ma il colpo di spugna che libera l'orizzonte nell'arco di trecentosessanta gradi: anche la scorciatoia della lirica sfocia talvolta nel cielo aperto della poesia totale.

Lo stesso Fortini, preso sovente a modello dai nostri "cinesi", scrive: "Le parole che devono far capire alla gente che le maniglie dei loro frigoriferi sono sporche di sangue vietnamita la deve dire il politico, non il poeta". Diremmo infine che l'arte è una rosa nel freezer nutrita con terriccio dinamite, pronta all'urto con la cultura d'*élite* e la *mid-cult*.

Se la rosa, di cui sopra si è accennato, ha spine, certo sono anche quelle – per esemplificare – di Sutherland addipanate sull'asse architettonico di un programma di spazio che rovescia la natura naturale o industriale in arterie luminose, schegge ossee.

Il proletariato è classe storicamente incompiuta e pronta a deperire nel momento stesso in cui avrà realizzata la sua funzione utopica. È questo l'unico *trait-d'union* fra la rosa estetica e la spina ideologica.

In effetti, la lotta per una società contrastata, la tensione verso una primavera impossibile, sono movimenti paralleli: la primavera di Pavese, di Machado ("La primavera ha venido / nadie sabe como ha sido") e del poeta uomo in genere rappresenta l'ipotesi dell'uomo totale auspicato da Marx.

Ma quando giunge il tempo della rinuncia perché l'impegno civile si è fatto pressante, allora il poeta segue attivamente il corso vivo degli eventi. Così fecero Lorca, Machado, Radnoti. Tenendo tuttavia in serbo il taccuino e la matita, per il momento della cenere, in modo da prefigurare ulteriormente il risultato di un'azione divenuta impossibile. Perciò l'arte non è proletaria né borghese, ma il segno definitivo dell'uomo storico; oltre l'orticello lirico della trascendenza affabulante e l'alta marea urbana della contingenza politica.

## 2 – Per il trentennale della Resistenza in Toscana

Discorso ad uso di memoria o memoria utile per un discorso ancora in parte da sviluppare? Non c'è dubbio che la Resistenza storica può essere onorata solo privilegiando

la seconda ipotesi che propone una memoria attiva, un passato che è anche presente e che tende a prefigurare un futuro nel segno della continuità. Come questo fosse possibile è spiegabile con venti anni di laborioso e clandestino disegno alternativo che permise l'affioramento di una rete resistenziale tanto ampia ed articolata nella sua organizzazione e nella sua linea di intervento da porsi come effettiva presenza militare.

C'è un sottofondo anche economico, perché i mezzadri toscani, che affiancarono la guerriglia partigiana al punto da farla propria, non avevano dimesso le istanze portate avanti dalle leghe prima che queste fossero sciolte dal fascismo. Ora, nella misura in cui il CTLN riannodava il filo a lungo non dipanato delle istanze sindacali dei contadini, i partigiani trovavano "alleati" naturali che li rifornivano di quanto la secolare perizia contadina riusciva a strappare alla terra ed al padrone. Una Resistenza durata venti anni, dunque, ed esplosa in guerriglia armata al momento della minaccia, dell'annientamento della civiltà per mano di cultori della violenza autoritaria organizzata capillarmente.

I prodromi della crisi del fascismo erano già insiti nella sua politica tesa a conservare una struttura sociale agricola basata ancora, in alcune regioni dell'Italia centrale, su un contratti arcaici e vessatori.

Infatti, nonostante certe finzioni pseudo-socializzanti, il fascismo intendeva conservare un modello di famiglia e, in parallelo, di società che non risentisse degli oggettivi fermenti storici e che si modellasse cioè sui rapporti sociali transeunti e su valori assoluti ed inamovibili.

Ma il mondo contadino non era privo di anticorpi. Dalle lotte del 1894 e 1898 al formarsi – all'inizio del secolo – delle leghe, i mezzadri avevano espresso una serie di istanze sindacali e storiche le quali non potevano essere cancellate neppure da vent'anni di repressione e di demagogia.

Sono queste premesse e – inoltre – la crisi sostanziale della famiglia patriarcale già in atto quando il fascismo la vuole ripristinare a modello etico e produttivo, a minare dall'interno il mammuth corporativo del ventennio.

E se è vero che vi furono connivenze e debolezze, se è vero che il deprecato regime aveva potuto sopravvivere tanto a lungo anche grazie all'inerzia degli strati intellettuali, è vero a maggior ragione che la dicotomia fra paese reale e paese ufficiale operata dal fascismo era tale che quest'ultimo non poteva che trovarsi divaricato, alla fine, dal contesto storico e dalle sue contraddizioni che – ricomposte durante la Resistenza per liberarsi della mostruosa sovrastruttura – avrebbero dovuto esprimere in seguito la loro consistenza in termini di concreto confronto politico. Molte notizie, molti dati che arricchiscono oggi il quadro della situazione e sono il frutto di una ricerca portata avanti sistematicamente in questi anni, testimoniano della consistenza della crisi, del fallimento,

prima di tutto, della “battaglia del grano” che andò a discapito di altri momenti, egualmente primari, della produzione e gravò egualmente sui contadini che erano costretti a riacquistare il grano degli ammassi a prezzi esosi. Si vuole dire che mentre l’agrario impinguava le sue casse, evitando peraltro ogni politica di riforma nelle campagne e facendo pesare sul mezzadro l’onere degli impegni, il mezzadro cessava di essere esso stesso produttore, veniva “proletarizzato” ed affiancato, di fatto, al sottosviluppo generale che il fascismo determinava ritardando inoltre l’evoluzione industriale. Se si aggiunge che nella mezzadria, sotto il regime fascista, furono ripristinati privilegi di stampo medioevale come il “patto di fossa”, ci si rende conto di come il mondo contadino avesse subito tutte le provocazioni per aderire alla Resistenza.

Ora, se poniamo l’attenzione ai libri in cui la Resistenza è esperienza diretta ed insieme riflessione letteraria, troviamo alimento per una rilettura dall’interno della letteratura della Resistenza ma anche della Resistenza *tout court*.

Non abbiamo molte opere di rilievo che si riferiscono all’argomento, ad esclusione di *Uomini e no* di Vittorini ed *Il partigiano Johnny* di Fenoglio. E già occorre precisare che Vittorini pose la questione del rapporto in termini che, se onorano la letteratura, non sono interni ad un impegno di revisione critica e creativa. Lo stesso Spinella, riferendosi al romanzo vittoriniano, dà un giudizio negativo e finisce, in concreto, per porsi agli antipodi nei confronti dell’artificiosa sintesi di *Uomini e no*.

Direi che il problema è aperto nella direzione della verità-realtà e viceversa. Molte volte negli incontri sulla Resistenza a cui hanno preso parte ex partigiani ed intellettuali delle nuove generazioni, impegnati ad interpretare ed illustrare quegli anni, si avverte come una frattura, un’impossibilità ad approfondire insieme questo argomento che, peraltro, è alla base della nostra attuale società. Di fronte all’interpretazione sia letteraria che grafica l’ex partigiano non si ritrova, finisce col sentirsi ancora una volta escluso.

Escluso da cosa? Escluso senz’altro, e lo si è visto, dall’epopea vittoriniana che caricava di mitiche tensioni un reale e spesso quotidiano evento; escluso anche dal “progetto” fenogliano perché la Resistenza fu più un fatto d’uomini che dell’uomo. Si vuole dire che la letteratura della Resistenza ha calcato finora sul primo termine letterario, piuttosto che sul secondo.

Le opere prese in considerazione in questo scritto – e soprattutto quella di Gianfranco Benvenuti, *Ghibellina 24* – tendono invece a riequilibrare la polarità in questione. Vi è ancora l’io narrante, non neghiamo, ma aperto ed integrato nel noi; ancora eventi venati di poesia, ma appunto in continuo collegamento col quotidiano. Perciò un libro come quello di Benvenuti, idiomatico ed intensamente “toscano”, porta un contributo in cui infine la storia partigiana si riconosce non negli eccidi, nei nomi di combattimento e



comunque nell'epica, ma nell'animus radicale, nell'ideologia, nel sapore di terra, nel bruciare degli occhi, nella paura del presente, nel sentirsi oggetto di forze più grandi di noi e nel non volerlo essere.

Ma contenuti ulteriori possono reperirsi in testi che siano anche testimonianze in cui vibra "il corpo tutto, mente cuore nervi" all'interno di una generazione; e forse questo è il fulcro essenziale per portare avanti l'analisi. Bisogna affondare, nella provincia agricola, più afascista che antifascista, riconoscere nella generazione della Resistenza una moltitudine di giovani che riuscirono a trovare se stessi, quando era più facile perdersi, aggregarsi intorno ad idealità nuove, per rendersi conto della complessità e della fecondità di quegli uomini e di quegli anni.

Tanto è vero che i giovani guerriglieri sapranno riconoscere negli alleati "uomini che non potevano essere felici", i quali resero loro amaro l'esistere. E sapranno altresì porsi criticamente nei confronti della guerra ufficiale "alimentata da tonnellate di esplosivo di ogni tipo".

Infine, il libro di Benvenuti si propone come cronaca interna alla stessa lingua usata dai partigiani toscani per cui il discorso è proprio di un momento e di un movimento e perciò il soggettivo mondo delle sensazioni si integra all'oggettiva tensione che informò lo spirito resistenziale.

Mario Spinella, in *Memoria della Resistenza*, sviluppa un discorso diverso, tessuto di annotazioni umane e culturali. Il senso della Resistenza è dunque, per lui, nell'essere oggi consapevole di trovarsi fra due fuochi ideali, un gesto liberatorio che appartiene al passato e che smorza nel passato equivoci e contraddizioni ed un disegno futuro che deve nascere dall'oggi, dal nostro essere oggi più amari, più consapevoli.

Come Benvenuti precisa, senza ipocrisia, il profondo fossato che divideva gli impassibili soldati americani dai partigiani, per i quali la guerra di guerriglia significava ultimo atto di amore e sopravvivenza, così Spinella esprime, in cronaca allusiva, la fine di una realtà che era anche mito:

"All'uscita dalla caserma una jeep americana ci passò accanto, i poliziotti ci urlarono qualcosa che non capimmo. Scesero col bastone alzato, ci fecero cenno di toglierci i fazzoletti rossi. Dopo la prima reazione ubbidimmo. Non vi era senso a non farlo".

La Resistenza aveva esaurito e realizzato, a Firenze, la sua oggettiva funzione storica di matrice democratica dovuta principalmente al largo e compatto contributo delle forze popolari e socialiste.

Ma quanto era costato? Sul significato di questo "costo" documenta in modo ampio ed esauriente la pubblicistica di cui scriviamo e – nel senso della sostanza umana – il volume di memorie *Per Aronne*, da me curato, che raccoglie le interviste ad alcuni capi partigiani

della “Brigata Sinigaglia” e ad esponenti delle SAP e dei GAP fiorentini. La passione, la partecipazione, l’unità popolare contro il nazifascismo sono in questo libro espresse con fermo amore e generosa riconoscenza per il mondo contadino troppo spesso messo ai margini come forza gregaria. Aronne, il giovanissimo contadino impiccato dai tedeschi ed eponimo delle centinaia di contadini che subirono la stessa sorte per difendere, insieme ai partigiani, la propria terra, rimane a modello ed esempio per le giovani generazioni.

E d’altronde, lo stesso Aligi Barducci, il comandante “Potente”, era una figura appartenente al mondo popolare che nel momento della morte ebbe a dire: “Muio contento, toglietemi questa camicia rossa e fatela sventolare su Palazzo Vecchio quando sarà liberata dai tedeschi”.

Dall’oscuro ragazzo Aronne al glorioso Potente, la stessa unica passione per la propria gente, per la propria terra, il medesimo slancio portato avanti dai compagni rimasti vivi, a combattere.

E infatti la Resistenza continuò sugli Appennini, per settimane: un’altra Brigata partigiana, la “Bozzi”, impegnò a fondo i nazifascisti sul territorio di ben cinque province (Firenze, Pistoia, Lucca, Modena, Bologna). E sulla Bozzi è apparsa una rigorosa ricerca curata da Giovanni Verni (*La brigata Bozzi*), che ha impiegato anni di assiduo lavoro per ottenere una testimonianza viva ma scientifica. Leggendo queste pagine, e trascorrendo con rapido esercizio di memoria i libri di Spinella, Casella, Benvenuti, Guerrini, le testimonianze in *Per Aronne* dei partigiani Gianni ed Ugo, emergono a corona monti e colline, lungo la dorsale appenninica ed emerge, su queste, la presenza dell’uomo, la forza dell’aggregazione difensiva popolare che ebbe un disegno più vasto della lotta per la propria famiglia, per il proprio podere e posto di lavoro. Quando infatti la Toscana fu liberata i partigiani della Bozzi, ricorda Verni (ma – aggiungerei – anche delle altre Brigate), si arruolarono nell’esercito di Liberazione: “risposero tutti all’appello per portare fino in fondo l’impegno che avevano preso di fronte a se stessi e al paese da quando avevano scelto la via della montagna”.

Da un punto di vista militare, il fatto a prima vista inspiegabile è questo: che alcune brigate partigiane in cui combattevano poche migliaia di uomini solo in parte omogeneizzati riuscissero a prevalere proprio in Toscana, dove il comando germanico aveva destinato il massimo sforzo difensivo della sua linea militare che in Europa fronteggiava gli eserciti alleati e le formazioni partigiane.

Ricordando che la Linea dei Goti, posta sugli Appennini, era considerata, a sud, l’ultima porta del Reich, l’estrema difesa dopo la quale non rimaneva che la fine del sogno nazifascista, risulta veramente difficile comprendere come e perché la guerriglia riuscì a prevalere, se non si fa riferimento alla più generale premessa dell’esistenza di

una struttura politica clandestina che operava attivamente nel contesto sociale. Ne sono testimonianza i processi, riportati in *Aula quarta*, che colpirono numerose cellule di militanti comunisti ed antifascisti proprio quando il fascismo era ancora nella pienezza di sé.

Questi antifascisti proprio nelle prigioni del regime riuscirono a cementarsi in “collettivi”, a maturare le loro istanze ideologiche trasformando la vita di carcere in un momento di crescita culturale e morale. Come questo fosse possibile, con quali mezzi, non è qui il caso di analizzare, sta di fatto che questi uomini, con gli altri confinati nelle isole o sorvegliati in sperdute frazioni e gli antifascisti che riuscirono ad evitare le maglie dell’Ovra, furono nucleo ed ossatura delle formazioni partigiane, ponendovi dentro una spinta ideale, una disciplina, un rigore operativo che destò stupore ed incomprendimento anche presso alti ufficiali dello Stato Maggiore dell’esercito badogliano e, soprattutto, negli ufficiali alleati che credevano queste formazioni aggregazioni spontanee di cui facilmente disfarsi. Del “collettivo”, di questo organismo assembleare ma sostanzialmente decisionale, scrive Spinella nelle sue memorie:

La soddisfazione più grande la ebbi quando Vittorio mi annunciò che ero stato ammesso a far parte del collettivo.

Era, questo di entrare nel collettivo, il massimo onore a cui, nella nostra brigata, si poteva aspirare. Non si trattava di un organo di comando né, in nessun senso, di una istituzione formale, di una struttura. La formazione aveva il suo comando militare, i suoi commissari politici, la sua indispensabile gerarchia delle compagnie, i plotoni, le squadre. Ma il collettivo era un’altra cosa: ne facevano parte esclusivamente i “vecchi” compagni comunisti, una trentina in tutto, che si erano assunti la responsabilità personale di collaborare con i comandanti politici e militari per il buon andamento della nostra vita. Il collettivo era, apertamente, l’“anima” della nostra formazione, il centro propulsore delle iniziative, il supremo punto di riferimento cui tutti guardavano ogni qual volta si presentavano difficoltà, e problemi particolarmente gravi... Nessuno faceva parte di diritto del collettivo; ma per essere ammessi era condizione indispensabile la fiducia e la stima della brigata; perciò ognuno vi ambiva assai più che essere eletto agli incarichi militari e ai posti di commissario [...] quella del collettivo è stata per me e rimane – in un ricordo che a volte si tinge di nostalgia – la più alta esperienza di vita associata, quasi il realizzato ideale di una società, se non perfetta, certo assai vicina ad esserlo.

Risulta ora più chiaro come e perché la Resistenza riuscì, in concreto, a prevalere: la maturazione dell’antifascismo alla base e nelle altre classi, l’agglomerarsi di un cervello ideologico e militare all’interno delle formazioni partigiane fecero sì che la lotta avesse un largo sostegno ed una avveduta direzione. Non fu dunque portata avanti solo da poche migliaia di armati, ma da tutto un popolo che si sollevava contro la sopraffazione fasci-

sta e la coordinata violenza nazifascista. In questo senso, più propriamente militare, è allora giusto parlare di guerra di popolo e ci si rende conto del perché del successo anche di fronte a forze preponderanti.

Ed il popolo pagò questa sua scelta subendo da parte dei nazifascisti una serie di eccidi spaventosi che colpivano i paesi, le frazioni, le località in cui l'adesione alle nuove idee di libertà di giustizia sociale fu pratica quotidiana contro le divisioni hitleriane che arretravano, non sempre disordinatamente, verso la loro ultima difesa, la linea dei Goti.

Di questo aspetto, della azioni partigiane e delle conseguenti rappresaglie scrive Luciano Casella nel suo esauriente panorama *La Toscana nella guerra di liberazione*. Il formarsi delle brigate partigiane, gli scontri, gli eccidi sanguinosi. Il cronista dà particolare rilievo al contributo dei parroci e delle formazioni confessionali e, in alcuni punti, non mancano accenni riduttivi verso le brigate di altra tendenza ideologica; comunque, è proprio il tono cronachistico a privilegiare i gesti caritatevoli e mettere in evidenza le mostruosità nazifasciste. E d'altronde si tratta di una triste e cruda materia che rimane ancora viva, purtroppo, sulla carne stessa di alcuni di noi.

Altro interessa ora, qui, il disegno storico, l'organizzazione di una classe e la classe stessa che si proiettarono nella Resistenza e trovarono il provvisorio consenso delle altre forze sociali che avevano abbandonato lo strumento autoritario ed informarono lo spirito e l'azione di un "esercito" volto a testimoniare alla storia una configurazione propria dell'uomo, nel suo pur contraddittorio sviluppo.

Perciò, se la guerra in questione, portata apparentemente avanti da poche migliaia di armati, non poteva dirsi vinta a priori, a maggior ragione non poteva e non doveva essere considerata perduta.

### 3 – *Narrativa e società negli anni Settanta*

L'impegno nella letteratura oggi è un fatto superato, almeno nel senso corrente del termine inteso come diretta politicizzazione.

Quando si parla di impegno nella narrativa italiana del secondo Novecento si rivolge immediatamente il pensiero al neorealismo, ai "Gettoni" di Vittorini, a testi che narrano di occupazione di terre, di Resistenza, di scioperi, e così via.

Si dà cioè per scontato che esiste un rapporto diretto, di filiazione, fra economia, storia e letteratura. Allora l'impegno letterario rappresenterebbe una forma di rispecchiamento del reale. Se questo è avvenuto, è avvenuto per le forme di scrittura più rozze e schematiche, ma il concetto di impegno si nobilita e caratterizza se noi colleghiamo la

scrittura con la cultura del tempo e non con la cronaca politica. In questo senso il discorso prende il giusto avvio e cade immediatamente lo schema che, di lustro in lustro, propone la Resistenza e il neorealismo, il salto tecnologico e la neoavanguardia, il '68 e la scrittura della contestazione, il '77 e la creatività.

Tutto questo è apriorismo e pigrizia. Si deve infatti ricordare che il clima degli anni '50, da cui parte ogni discorso sulla narrativa impegnata, era caratterizzato da un confronto attivo fra due tesi contrastanti ma che hanno finito con l'integrarsi: il concetto di "Arte per l'arte" e il coinvolgimento storico-politico gramsciano.

Intanto si deve dire che il pluralismo politico e culturale della nostra società è alla base di questa integrazione. Si deve anche aggiungere che il confluire di masse cattoliche all'interno della sinistra ha reso concreta, a livello popolare, questa integrazione.

Questi sono aspetti sociologici, ma vi sono dati culturali ancora più convincenti che sgombrano il terreno dalla riduttiva definizione di impegno per cui molta parte della nostra narrativa viene sottovalutata. Se ci soffermiamo su alcuni nomi dei "Gettoni", dal fondatore Vittorini a Cassola, ci accorgiamo che si tratta di scrittori formati sotto il fascismo, in un clima tutt'altro che povero, nonostante il regime.

Già nel 1926, quando Gramsci e Gobetti erano stati tacitati e i loro giornali, le loro opere messi al bando, nasceva a Firenze la rivista «Solaria», di piglio europeista, e sulle cui pagine apparvero a puntate *Il garofano rosso* e *Conversazione in Sicilia* di Vittorini.

Anche su altri periodici, come «Il Selvaggio», «Campo di Marte», «Il Frontespizio», o sugli stessi fogli dei Guf troviamo testi e tesi di scrittori, come ad esempio Pratolini e Cassola, che sono considerati cardini del populismo del dopoguerra.

Dunque il loro iniziale disimpegno dalla retorica fascista era vicino all'impegno degli anni '50, da loro stessi professato, più di quanto si possa pensare. Non è un caso che Bottai raccogliesse intorno a «Il Primato», fra il 1940 e il 1943, molti di questi scrittori nel vano tentativo di ridisegnare il contesto culturale del fascismo. Ciò che accadde fu di segno opposto: ovvero, dopo venti anni di incubazione questi scrittori cominciarono a dare corpo a una presenza anche politica e a occupare un vuoto storico così che, come ho detto, l'iniziale disimpegno prendeva ora i caratteri di un impegno civile e democratico fondato sulla cultura, non sulla cronaca.

Neppure è un caso che i nomi emergenti da quelle "palestre" intellettuali fossero quelli di Montale, Salvemini, Levi, Parri, Vittorini, Pratolini, Pavese, Gatto, ecc.

Da queste file vengono i neorealisti, ovvero coloro che riuscirono a rappresentare una nuova realtà con strumenti culturali tanto affinati. In pratica con gli anni '40-'50 si ricerca una saldatura fra cultura e società iniziata alla fine dell'Ottocento e riproposta, in termini moderni, fra il 1919 e il 1928, da Gramsci e Gobetti.

Il «Politecnico» di Vittorini si presenta esattamente in questi termini, col naturale arricchimento del clima creativo degli anni '30 di cui già ho detto: arricchimento che chiama a misurarsi con la cultura europea e americana.

Certo, il passaggio dagli anni '30 agli anni '40 non fu così semplice. La Resistenza fu un fatto storico assai complesso e con caratteristiche politiche ben distinte dal fatto culturale, che pure incise. Sicuramente la Resistenza fu lotta portata avanti da un composito ventaglio sociale, contro un'aberrazione storica provocata dalla borghesia, per una rinnovata saldatura di classe e un corretto confronto fra le classi.

Perciò, se in qualche modo possiamo dire che la Resistenza fu l'ultimo moto risorgimentale, assai più giusto è affermare che fu guerriglia di popolo, di un popolo sorretto peraltro da fondate motivazioni storiche. Fu così dimostrata e realizzata la maturità della classe lavoratrice che si sarebbe trovata, già col 18 aprile 1948, con gravi problemi di fondo, ma con altri strumenti per risolverli.

Se a tutto ciò aggiungiamo la dolorosa coscienza di un trapasso di civiltà, avvertito nello smembrarsi della società arcaica, e anche la speranza, ovvero l'aspettativa del nuovo, comprendiamo meglio il perché della polivalenza del neorealismo.

Anche le opere sulla Resistenza, uscite negli anni Settanta, della Viganò, del Meluschi, di Tutino, del Dusi, della De Poli, conservano i caratteri di quella saldatura storica e di quella saldezza morale che era, appunto, nei fatti. E d'altronde non vuole essere, il mio, un discorso in favore dell'eroe positivo, come può apparire nelle opere più "politiche", tributarie, insomma, più del realismo socialista che del neorealismo.

Anche nel leggere le opere di scrittori nuovi, come ad esempio Franco Piccinelli, che rivisitano con vivezza quella stagione, sentiamo la giustezza di un'operazione tesa a indicare la vibrante, umana pulsazione storica di quel trapasso, che può essere indicata come sinonimo della speranza storica e individuale. Ora, se mettiamo a confronto quella speranza con l'individualistico senso di noia e di incompiutezza dell'oggi, come possiamo affermare che quello fu un impegno esteriore e questa una forma di elegante disimpegno?

#### *4 – La scrittura di base*

Passiamo ora a una considerazione sugli anni Sessanta. La definizione di impegno veniva allora liquidata da un teorico di sinistra come Enzesberger. Rispetto all'impegno falsificatore sul tema della morte dell'arte, l'impegno in una scrittura politica veniva denunciato come giustificazione di una società di fatto autoritaria. Per Enzesberger l'avanguardia

formalista o ideologica rimane comunque letteraria e assolve a funzioni di disimpegno perché la sua forza è proporzionale, fin nei linguaggi, alla capacità borghese di neutralizzazione. Da qui, appunto, la cultura come falsa coscienza, come giustificazione del sistema. Siamo chiaramente al '68. E come la Resistenza non espresse una sua narrativa univoca e celebrativa, così il Sessantotto fu addirittura in opposizione alla scrittura impegnata. Si parlava invece di surrealismo, contro una letteratura agitatoria accusata di "cattiva immediatezza e populismo". Se in questo modo la letteratura veniva messa ai margini, diciamo alla prova della verità, tuttavia veniva rigettata anche "l'agitazione rivoluzionaria che liquida la letteratura in blocco, perché incapace di creare alternative".

Si parlava allora di sensibilità nuova, di plusvalore estetico comunitario, contro "l'elemento ascetico dell'arte borghese". Si diceva anche "il nostro mondo non può essere messo in poesia, ma solo cambiato".

L'immaginazione al potere voleva condurre direttamente "oltre l'odio di sé, la passività e la nevrosi".

Noi abbiamo un testo importante ad esemplificazione di questa tesi. *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini. Arrabbiato fino alla contestazione totale delle tecniche espressive e dei contenuti ideologici del sistema, Balestrini può essere considerato un caso emergente e anche una manifestazione a sé nel quadro della neoavanguardia.

La sua contestazione del linguaggio letterario risale agli anni Sessanta, alle poesie scritte col computer che risultava deragliante per il gioco di incastri, per le ossessive ripetizioni pseudo-semantiche e per una sorta di coinvolgimento lirico non interamente cancellato. *Vogliamo tutto* è un testo capitale per la comprensione di un antidiscorso prodotto in termini di surrealtà profondamente calata nelle cose. Qui infatti risaltano l'utopismo fondato sull'autonomia di classe e il vitalismo pragmatico ed esistenziale tipico di chi è inserito nei gangli di una metropoli. La presenza globale è di timbro spontaneista. Questa presenza recupera per intero i dati individuali e sociali del sottoproletario meridionale che campeggia nella prima parte del romanzo. La sua smania di vivere fuori dalle costrizioni di una società sfruttatrice lo conduce a una serie di esperienze di lavoro sempre fallimentari e lo porta all'impatto col movimento studentesco e con gli scioperi a gatto selvaggio promossi da gruppi spontanei senza aver acquisito una maturazione politica graduale. Il suo impatto con le lotte è traumatico, tanto è vero che il personaggio scompare del tutto nella seconda parte del romanzo. Per precisare, si tratta della rimozione di un trauma, nella presa di coscienza di una marginalità che è anche il punto di partenza per battere con complesse tecniche agitative l'elefante della storia.

Indubbiamente, se non considerassimo *Vogliamo tutto*, soprattutto nella sua parte finale, corale, come un modello, un campione minimo di un'utopia che fa i conti con la

ragione, dovremmo evidenziare il lato velleitario, minoritario del recupero di una scrittura senza spessore. Ma il fatto che Balestrini ritagli un personaggio prima e un contesto poi in un tessuto disperato ed esaltante insieme (neoromantico, al limite dell'astrazione) in una scansione linguistica appunto astrattiva, il fatto cioè che fermi la sua attenzione sul fenomeno dell'industrializzazione e delle lotte nelle varie fabbriche della Fiat, a monte dell'autunno caldo, sta a significare un preciso taglio generazionale, anche estetico, che si pone appunto non come dato certo, realistico, ma come dato induttivo.

Mettere a nudo una condizione, evidenziarne i brutali condizionamenti e le laceranti inquietudini, risulta un modo anche poetico di difendersi contro l'alienazione e lo sfruttamento: un diniego carico di significati e interazioni.

Se, al contrario, leggiamo *Vogliamo tutto* come una struttura romanzesca al limite della dissoluzione volontaria e come portatore di un messaggio di lotta minoritaria, realista comunque ed enfatica, allora il risultato è deludente poiché il collage delle strofe che compongono questa testimonianza che pare ottenuta col registratore e con una serie di manifesti non è filtrato e consolidato in struttura letteraria descrittiva.

I limiti di Balestrini possono essere individuati al di fuori di questa necessaria ambiguità, nel suo porsi come negativo, ma è un limite entro il quale la parola agisce.

Mi sono soffermato su questo romanzo perché è il ponte che conclude, distaccandosene, la stagione cosiddetta impegnata, o che viene poi messo ai margini dal ritorno all'ordine della narrativa, con personaggi, trame e strutture stilistiche tradizionali. Ma il Sessantotto continua contraddittoriamente anche negli anni Settanta con l'esperienza editoriale dei "Franchi narratori", esperienza certamente ambigua e che chiede una spiegazione su cosa possa essere la scrittura di base.

Documenti di scrittura di base si possono considerare i testi di Di Ciaula e di Ledda, più lontano nel tempo, negli anni '50, il lavoro di Scotellaro. Una qualche possibile connessione è insita anche in Camon (penso al romanzo *Il quinto stato*).

Praticamente, si tratta di autori "creativi", non documentari, ma che hanno portato avanti, nel proprio discorso, una tematica operaia o contadina così come è andata configurandosi a partire dagli anni '60. Ma ciò, ancora una volta, smentisce la possibilità di una diretta filiazione fra un dato storico e uno culturale.

In effetti la collezione dei "Franchi narratori" rimanda direttamente a un neorealismo rivisitato e magari costretto, nella varietà delle voci raccolte, a una tesi politica negatrice della scrittura stessa.

Già ho espresso altrove il mio pensiero in proposito e lo sintetizzerò adesso. Intorno alla metà degli anni '70, ovvero degli anni di piombo, nacque l'esigenza di un discorso letterario ancorato ai nomi sopra indicati (Di Ciaula, Ledda, Camon) ed esteso poi, edi-



torialmente, a una serie di altri documenti. Ma, in realtà, la narrativa di base non esiste (in quanto narrativa) perché la base è ancora subalterna e i rari testi sono il frutto di manipolazione di intellettuali progressisti; è chiaro che col riflusso sono più veicolabili testi letterariamente abbelliti per le ore di *otium* e non testi davvero mordenti. D'altronde, l'impegnismo fine a se stesso è solo l'altra faccia dell'*otium*, se non addirittura un ibrido fra lo scimmiettamento del modello pratoriniano e la ripetizione di formule politiche per le quali sono sufficienti i politici stessi.

Detto questo, nel trattare di un'ipotesi di narrativa di base, intesa come operazione creativa, mi pare importante il concetto di oralità che presiede alla sua stesura. Oralità nel senso di un alfabetismo che da sempre appartiene al popolo e che tanto bene aveva compreso Pasolini anche nello stendere i suoi romanzi.

Il parlato privo di scrittura non era un codice "monco" ma completo, tanto è vero che moltissima narrativa colta traduce i propri temi in una scrittura descrittivo-dialogica che si fonda sul parlato. La scrittura di Cassola, ad esempio, è una traduzione di un parlato morale e umorale che è del popolo. Parlo dunque della narrativa di base come di un fenomeno libertario, non pilotato, e che riesce a concretizzarsi in qualche raro testo.

D'altronde, non è solo il parlato alla base di possibili testi narrativi "di base". Ci sono scuole narrative (il realismo, il naturalismo, il verismo) che dall'Ottocento ai nostri giorni hanno dovuto fare i conti con la realtà per irrobustire la narrativa. Per quanto io non voglia diminuire la prosa psicologica propria del Novecento, penso che nessuno possa negare il rapporto vitalizzante che la prosa ha avuto con la realtà naturale e sociale. In concreto, come la realtà ha permeato la scrittura colta, così la stessa scrittura colta è rifluita nei cosiddetti testi di base. Solo che in alcuni casi prevale l'imitazione epigonale (e ciò accade spesso) mentre in altri gli elementi di linguaggio naturalista, realista e verista sono fruiti dal basso, risucchiati nel parlato e viene da pensare che questi elementi linguistici siano di matrice bistilistica, affondino cioè nella tradizione letteraria ma anche popolare. D'altronde, come non ricordare a questo punto il recupero in Vittorini del linguaggio materno? I tratti di realtà che emergono da questa narrativa, la pungente ironia, la libertà linguistica, il parlar "basso", la sostanziale epicità del racconto confermano il superamento dell'introspezione individuale.

Quando si parla di narrativa "di base" occorre tenere presente questo viaggio che la letteratura ha percorso dall'Ottocento ai nostri giorni, nel reale e nella sua lingua, facendo emergere opere in cui il dato biografico o linguistico assume, per la carica degli eventi, a storia.

Queste note finali sono riferite prevalentemente a *Padre padrone* di Gavino Ledda che è l'opera più eterodossa nel quadro della narrativa "di base".

Per concludere, il declino della speranza socialista intorno agli anni '50, il crollo del quinto stato nei medesimi anni, l'iniziazione alla società della generazione del '68, il risve-

glio della coscienza femminista e delle nuove ideologie del '77 sono i grandi segni ideologici con cui fare, anche inconsciamente, i conti senza tuttavia adeguarvisi o senza fare i pifferi della rivoluzione. Chi coltiva l'individualismo come un fiore di serra fuori da questo clima, chi recupera sovrastrutture ideologiche cristallizzate come Valori eterni non è un elegante, profondo scrittore libero da paraocchi ma un operatore culturale impegnato su un altro fronte che, quando dalle intenzioni diviene realtà, è egualmente portatore di un impegno discutibile perché, al minimo, ripetitivo. Meglio dunque, molto meglio, sbarazzarci della pacchiana definizione e far parlare le opere, i dati, le date fuori dagli schemi e dalle ornate gabbie letterarie.

5 – *Parliamo un po' di teatro: la "Nuova scena" di Dario Fo*

In questi anni letteratura, teatro, arti figurative, cinema impegnato, musica rimangono al di fuori dell'area dei consumi di massa e rappresentano generi splendidamente inutili, fruiti dai loro stessi produttori o da una cerchia ridottissima di addetti ai lavori. Ciò che giunge alle masse è invece la versione mercificata di queste sovrastrutture: dalla letteratura rosa del teatro dopolavoristico, dalla pittura accademica al cinema pornowestern, dalla musica di San Remo alla grande idra televisiva che ne è il naturale canale. Ancora una volta si opera una separazione netta fra la Cultura ed il *midcult*, fra l'Uomo e gli uomini. La crisi ha infine motivazioni esterne al prodotto in sé, perché a parte ogni considerazione di ordine creativo gallerie, librerie, cineclub e teatri E.T.I. risultano luoghi destinati ad una minoranza privilegiata, sia per le loro caratteristiche architettoniche e di gusto, che per inaccessibilità economica dei materiali/prodotti presentati: il quadro, il libro, il disco, la prima, etc. Ma ciò che precisa e limita gli effettivi consumi culturali, è il senso e la direzione che la società imprime alle sue sovrastrutture. Indubbiamente, nella nostra società l'ordinamento classista, gerarchico, destina la cultura e l'arte in particolare a chi detiene lo squisito privilegio della sensibilità estetica e morale, oltre la chiusa stratificazione economicistica in cui viene senz'altro interrato "l'uomo economico": l'operaio ed il piccolo borghese.

Tuttavia, è proprio in questa *humus* impura, magmatica, economica che oggi possono fermentare le forme dei prodotti culturali ed i modi della loro diffusione. Ognuno sa che, in questa conclusione del ciclo decadente, l'unico modo di fare cultura si attua con la negazione critica della medesima: poesia, pittura, teatro, cinema, musica si fanno proprio negandoli in quanto generi tradizionali; gli esempi sono ormai dote comune, da Schoenberg a Fontana, per fare punto. Questa negazione dialettica della cultura catalizzata fino-

ra nella lente borghese ed una necessaria immersione nei fermenti e nei luoghi associativi di base sono perciò gli elementi centrali di una alternativa, non solo nominale, ai consueti circuiti che riducono l'azione culturale ad una fruizione fortemente elitaria.

Come sia possibile praticare tali proposte di massima, è problema che non può essere sciolto o affrontato individualmente, in una nota, ma deve essere svolto, momento per momento, da operatori che rinuncino al prestigio ed al successo personale per organizzarsi in quadri sempre più ampi ed orizzontali, senza con ciò comprimere ed avvilitare le legittime esigenze della libertà intersoggettiva. Ma, sulla base di quanto è stato finora realizzato, si possono desumere alcuni dati significativi, se non interamente positivi, e certo necessari per una più corretta ed efficace azione culturale di gruppo. Interessanti, ad esempio, i motivi che hanno determinato la decadenza dell'avanguardia letteraria sporata intorno ai "Novissimi": in questo modello si è avuto una dialettica destruens con le strutture accademiche, ma anche una evidente imitazione passiva ed eteronoma delle avanguardie storiche e soprattutto uno iato senza mediazioni con i movimenti ed i fermenti storici. Soprattutto quest'ultimo motivo, originato da un concetto di cultura che esclude la contaminazione con la prassi civile, ha determinato l'obsolescenza del gruppo; a questo limite ontologico si è aggiunta una chiara collocazione verticale, nei quadri dell'editoria ufficiale. Si tratta solo di un esempio riassunto all'osso; ma che può senz'altro illuminarci sulla necessità di un rischio maggiore, culturale ed operativo, perché solo rompendo i vecchi schemi è possibile, in ipotesi, dare forma a un fatto creativo durevolmente nuovo.

All'opposto, fra gli esperimenti collettivi, per la stesura dei testi e la scelta di sedi di base, si evidenzia il gruppo teatrale di "Nuova scena" in cui è anche coinvolto Dario Fo. Premesso che il teatro trova più spazio che non la poesia, in una possibile cultura democratica, data la dialettica morale, umorale e psicologica dei personaggi con la tipologia di massa, Fo ed i giovani di "Nuova scena" puntualizzano con particolare durezza e determinazione ideologica questo radicalismo anticlassista e si inseriscono così in un più globale contesto di operatori "dentro" il movimento. In effetti i testi del gruppo nascono da una lunga e precisa ricerca filologica che organizza un teatro popolare giullaresco inedito (veramente corposo il contributo del *Mistero buffo*) e che ricuce materiali sociolinguistici del presente momento sindacal-politico in un *collage* ricco di inserti drammatici o folklorici. Di positivo, si tratta di opere che si escludono dal genere teatrale solito, universalistico, per scegliere i modi ideologici brechtiano-majakovskiani, con cauti scarti futuristico-espressionisti. Si vuole così realizzare un discorso sulla/nella/per la base, un discorso sulla/contro la alienazione al potere, al feudo, alla corte, al salotto, alla fabbrica. La componente autoctona si riscontra invece nel carattere giullaresco, di collage provocatorio che diverte fustigando, da *auto-da-fé* medioevale, e che compone questo discorso a tessere di mosaico, a pezzi casuali ma necessari di un

*cabaret* popolare, di un teatro apparentemente improvvisato a caldo con i materiali bruti e caduchi della storia e, anche, della cronaca. A parte certo carisma satirico umorale che nuoce, alla base, all'intelligenza del testo, siamo di fronte a un teatro che accade, che si fa nel momento in cui il pubblico diviene attore/autore e gli attori/autori divengono spettatori nella ritessitura finale che si trama nella platea col pregio dello scambio critico-creativo della riqualificazione coscienziale (da qui la natura didascalica di tale teatro) e col rischio di un dialogo infinitamente più modesto e monocorde delle richieste programmatiche. Questo lo si avverte soprattutto nei momenti più freddi, ideologici, non inventivi; quando lo spettatore si identifica nel compagno piuttosto che nell'uomo (ed in una élite assai chiusa del compagno/base); quando il dibattito si ferma ai contenuti della rappresentazione, piuttosto che ai significati globali, e complessamente culturali, della medesima. In pratica, l'intellettuale collettivo non può identificarsi nella sedimentazione, sia pure coraggiosa, dei conflitti storici, ma deve proporre anche un salto di qualità al fruitore e dunque un attento vaglio critico delle avanguardie novecentesche e dei loro modi; proporre la cultura come possibilità/laboratorio, non solo in quanto semplice rovesciamento di fatto della sovrastruttura borghese. D'altronde, perché ciò avvenga, occorre che finalmente si modifichi anche la struttura economica della società, altrimenti l'intellettuale collettivo diviene veramente un rigido manichino programmatico che serve soltanto a confermare la mera ideologia delle élites di base, questo sarebbe veramente poco ed alieno dai compiti primari della cultura creativa. Intanto, a parte possibili sfasature iniziali fra ideazione e pratica culturale, questo esperimento presenta in modo tangibile i vantaggi di una operazione collettiva svolta nella base, o in un gradino di essa, e lo si nota soprattutto in documenti provati dal tempo, quali sono appunto i dialoghi del *Mistero buffo*, in cui i pregi letterari vanno ben oltre la funzione di pungolo contingente, raggiungendo una poesia mimica e una poesia *tout court* senz'altro durevoli per precise ragioni interne al testo, sia pure di evidente derivazione coscienziale. Anche nei testi di "Nuova scena", per quanto folklore e documentovarietà vi si integrino senza dissolvenze e ristrutturazioni formali, vibra un'amarezza sardonica-acerba che prelude a un più vigoroso ed oggettivo senso della storia e del teatro (ovvero del teatro della storia) e infine una franca ma non approfondita, impostazione dell'attuale problematica planetaria. In tutto ciò si riconoscono i fermenti non solo per una "Nuova scena", ma per una nuova società; per cui questo teatro è un anticipo di una nuova cultura nella misura in cui propone senza schermi gli endemici cancri del presente e della società non liberata.

La linea generale è questa, ma occorre un'azione quotidiana contro la pseudo cultura di massa, una intensificazione del circuito della base stessa affinché non si produca ancora l'equivoco di un teatro (di una cultura) per intellettuali organici.

## 6 – Computer e/o alienazione

Dal collage del gesto dadaista di Palazzeschi alla poesia ipertestuale il passo è breve. Di fronte a questo nuovo laboratorio, non mi stupisco e neppure rimango inerte di fronte ai giochi verbali realizzati col computer che determinano una pur minima suggestione.

Infatti, chi è abituato a leggere poesia mediata dalla scuola o dalla militanza è naturalmente sensibile a una serie di passaggi tecnici non molto diversi, nello scomporsi e ricomporsi della lingua, dal gioco semantico arbitrariamente operato dal video. Per la poesia è sempre una questione di “maniera”, di “scuola”, di ricostruzione.

Produciamo alcuni esempi per liberarci della demonizzazione dell’oggetto o, all’opposto, della supervalutazione dell’oggetto “tecnologico” o della stessa poesia come fatto sacrale. Ora, in un processo di accrescimento tecnico-strumentale com’è quello tecnologico, mi pare che poesia e computer non debbano entrare in contraddizione per salvaguardare la purezza della creatività. Se poi si afferma che il computer, di per sé, non può scrivere poesie, ciò è talmente evidente che non può essere oggetto di dibattito.

Comunque, io credo che la minaccia alla poesia venga proprio dalla poesia, come al legno dalla sua stessa materia “tarlata”, il tarlo della poesia è l’armamentario retorico dei linguaggi che non si rinnova con l’evoluzione della coscienza. A un “lettore di poesia” risulta anche evidente che la poesia delle più recenti generazioni si riproduce spesso automaticamente, come avviene attraverso l’uso innocuo, inoffensivo, del computer: gli stessi meccanismi ripetitivi, propri della poesia, similitudini e analogie usate in modo automatistico appaiono esaustivamente negli stessi poeti dell’avanguardia degli ultimi sessanta anni.

Chiaramente, in questo senso non assumo il ruolo dell’avvocato d’ufficio del computer-poetico: sto solo affermando che la parola invecchia, come tutte le cose, e l’uso idealistico-ambiguo del lessico è egualmente un’operazione vuota. Occorre invece usare i linguaggi nella loro trasformazione, in funzione di ciò che è nell’uomo di questo tempo, per cui la sfida non è dei poeti contro la scienza, ma contro l’equivoco e il ristagno che privano da ogni riscatto umano e culturale.

La poesia va di pari passo con la scienza pur non essendone gemella né procedendo sincreticamente in assoluto. Riprendendo certe affermazioni dell’*équipe* di «Quartiere», da cui provengo, affermerei addirittura che la poesia è scienza e in quanto tale ha una sua vita autonoma che determina cultura, oltre che esserne coadiuvata. Cioè, la poesia trasforma la cultura nella misura in cui la identifica, appunto, in poesia; ne è trasformata nel senso che l’orientamento va verso la lingua piuttosto che verso la parola esclusiva.

Anche i giovani che cominciano a scrivere oggi e che usano uno schema retorico “specifico” devono, a mio avviso, uscire dal guado dell’assenza per una ridefinizione dell’uo-

mo e della sua storia. E certo questo nessuna macchina potrà farlo, né d'altronde mi pare che la cosa sia in questione.

Il discorso potrebbe chiudersi qui, ma, per certe esemplificazioni, può anche essere utile procedere. L'equivoco più evidente consiste nel definire poesia una volta e per sempre un determinato autore, una determinata scuola, un determinato gruppo, una specifica generazione. Partiamo dal nostro assioma: il computer non sente (dunque non può "fare poesia"), io sento (dunque posso "fare poesia"). Se questo è un discorso di attualità, a mio avviso va posto in altro modo: la poesia oggi è minacciata da un razionalismo freddo, burocratizzante, omicida e dunque occorre rilanciare la poesia come un fatto di libertà, mentre l'oggetto elettronico è solo una metafora. Altri esempi/equivoci, l'assolutezza della definizione di poesia viene continuamente smentita dall'entrata-uscita di scena di nomi o movimenti che brevemente occupano lo spazio della verifica pubblica. Fenomeni come la valutazione svalutazione di una voce autentica, ma ancora da leggere "dentro", quale quella di Quasimodo, stanno visibilmente nelle cronache. Egualmente si può dire, sul filo dell'elegia dell'essere, del cambio di guardia fra Gatto e Penna. Diciamo francamente, nessuno che conosca e ami le sorti della poesia può affermare che esiste "Il poeta" valido per tutti i tempi e tutte le civiltà, ma esiste un lavoro creativo portato avanti nel nome della poesia, costituito da una serie di evoluzioni e di punti di riferimento anch'essi sempre da riverificare nel farsi dell'uomo e dell'umanità.

Ma direi di più. Proprio noi ci siamo rifiutati di essere definiti «poeti» ed erano con noi, in questa motivatissima negazione, voci diverse quali quelle di Roversi e di Zanzotto. Ora vi sono state profonde modificazioni, eppure noi continuiamo ad essere noi stessi, capaci di fare i conti con la cultura e con la storia (di cui siamo, in parte, artefici) per una creatività di largo respiro e di intelligenti mediazioni. *Tranche* della parola e parola della *tranche* si ritrovano così nel discorso poetico, che è innanzi tutto giusta forma umana di una proiezione entusiasmante nel farsi della conoscenza globale.

## GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA E LE NUOVE GENERAZIONI

GLI ANNI SETTANTA  
L'ALTERNATIVA

## I – ALCUNE RISPOSTE. GLI ANNI SETTANTA E IL CICLOSTILE: LA RASSEGNA INTERNAZIONALE DELL'ESOEDITORIA

Il fenomeno dell'esoeditoria ebbe notevole rilevanza, anche se gli storici della letteratura lo hanno ingiustamente emarginato. Anche gli inizi furono clamorosi e si collegavano a una emergenza internazionale.

Nel 1971, alla Facoltà di sociologia di Trento si ebbe la Rassegna internazionale dell'esoeditoria. Vi parteciparono pubblicazioni di varie parti del mondo. Il catalogo fu introdotto da Giorgio Barberi Squarotti, da me, Adriano Spatola, Sarenco e Francesco Leonetti in risposta a tre domande: come resistere al potere culturale dominante, che incidenza – in questo senso – può avere l'esoeditoria organizzata e – posto che tale operazione di per se stessa possa avere una valenza rivoluzionaria – quali interazioni siano possibili con i movimenti storici.

Questa la mia risposta, relativa ad un periodo di alto rischio per la democrazia, in cui il blocco d'ordine e la restaurazione culturale operavano in modo devastante nella società determinando di fatto, oltre alla nostra risposta democratica, "patologie" planetarie che, peraltro, sono ciclicamente ritornanti. In ogni modo questa fu la mia risposta di convinto ideatore e fondatore del primo periodico ciclostilato italiano.

1) L'esoeditoria – come alternativa ai canali di diffusione della cultura borghese – è certo la forma principale della resistenza rispetto al potere culturale dominante, purché si produca dall'interno della classe in lotta, appunto come gestione delle forme concrete della lotta politico-culturale. la necessità prima per una strategia operativa consiste cioè nella "collocazione" naturale del "fare" creativo dentro, non fuori, le nuove strutture democratiche: i circoli di base, la fabbrica, la scuola, come momento dinamico, assembleare.

Gli strumenti sono individuabili nei modi dell'editoria "povera" (ciclostile, ecc.) nella diffusione "a braccia" o tramite circuiti alternativi, cooperativistici e nella formazione di gruppi che pratichino l'esoeditoria come evento sperimentale, di crescita.

2) Credo che la controeditoria, così come oggi si presenta, viva un momento di tensione magmatica, in quanto i gruppi che ne sono promotori («Tèchne» e «Collettivo R» di Firenze, «Anti» di Palermo, ecc.) nascono da situazioni culturali diverse e diversificanti. Per questo tali movimenti assolvono ad una funzione di rottura nei confronti dell'editoria neocapitalista, ma presentano ancora – appunto – caratteri “esoeditoriali”, piuttosto che controeditoriali (stanno al di fuori invece di incidere dall'interno) dato che contraddicono precedenti compromessi con l'editoria ufficiale e non la medesima “tout court”. In questo senso è significativo che i gruppi più attivi del Sindacato Nazionale Scrittori si identifichino con le succitate formazioni alternative: la rivendicazione appare cioè ancora sindacale, piuttosto che ideologico-politica. Solo recuperando la base storica della realtà nelle sue lotte di classe questa funzione di stimolo/rottura può divenire funzione alternativa, di massa. La lotta in un contesto è la lotta insieme al contesto, o non è. Purtroppo, l'esoeditoria “politica” attuale (le riviste che la rappresentano sono note a tutti) radicalizza il proprio discorso in termini che escludono la cultura e i suoi cultori dal momento rivoluzionario, per cui la discriminazione è oggettiva ed il vuoto (a sinistra, di una politica culturale) preoccupante. La discriminante corre fra lo spontaneismo dei gruppi di scrittori ed il massimalismo dell’“underground” extraparlamentare.

3) L'alternativa culturale da sola non può prefigurare che il vuoto storico, la capsula ermetica, senza neppure intuire una “teoria” dell'alternativa politica: ma credo che attualmente sia superiore la politicizzazione dello scrittore “underground” che non la coscienza culturale del “politico”. Da qui deriva un certo ottimismo sulle iniziative di esoeditoria culturale sopra accennate e consegue l'urgenza dell'inserimento e dello sviluppo di tali iniziative nel cuore composito ma vivo della prospettiva rivoluzionaria: l'intellettuale organico alla classe (senza che questa proposta assuma i caratteri della rinuncia al “fare” creativo) rimane ancora una valida alternativa all'intellettuale come “privilegiato” – condizione borghese – ed al “politico” come avanguardista illuminato – condizione “talmudista/teorica”. I luoghi e i modi per tale impegno sono già indicati nella prima riposta.

## 2 – IL CICLOSTILE: GRUPPI E ANTIGRUPPI

### 1 – *Definizione di antigruppo*

La matrice della esoeditoria o editoria alternativa è da individuarsi innanzi tutto nella storia, nella stagione della contestazione americana del 1967; nelle forme “migratorie”



della contestazione europea avvenute appunto fra il 1966-67 agglomeratesi, per dire, a Firenze durante l'alluvione. Parte degli "angeli del fango" avevano – di fatto – un atteggiamento alternativo. E non sarà dunque un caso che allora sui gradini del duomo di Firenze o nei vagoni-dormitorio della stazione di S.Maria Novella si formassero gruppi spontanei da cui prendevano vita esperienze teatrali alternative.

Non politica o cultura, l'una negatrice dell'altra, ma politica e cultura con intense mediazioni operative.

Roberto Roversi, ad esempio, avverte in pieno questa situazione, porta la lezione di «Officina» alle logiche conseguenze di rigetto e pubblica il testo ciclostilato *Le descrizioni in atto*. I giovani si trovano così a fianco i quadri redazionali di «Quartiere» e di «Officina», i due gruppi più interessanti della precedente generazione. Perciò il discorso di Roversi non può essere ridotto al moralismo del gesto di un ciclostilato per pochi amici, ma va inquadrato in quel tentativo di "lunga marcia", di alleggerimento di un compromesso e di ricerca di un rapporto più chiaro ed utile fra operatori culturali e società.

Pietro Terminelli in *Una possibile poetica per un antigruppo (AA. VV.)* edita da Petralia indica nel gruppo di «Quartiere» il modello da cui prese le mosse l'antigruppo siciliano.

Giuseppe Zagario in *Struttura e Impegno: la poesia* per la prima volta accenna in forma emblematica alla posizione di antigruppo del gruppo «Quartiere» che si trovi nell'impegno del tempo senza sclerosi o mitizzazioni di situazioni scabrose o aeriforme. Noi ci rifacciamo a lui, al caro compatriota che vive a Firenze per la luminosità di idee, gli spazi che ha illuminato per tradurli verso mete sempre più concrete e consistenti: molecola su molecola in una divisione di quanti, e un riordinamento oltre le fasce embrionali del gruppo «Quartiere», per un laboratorio che strappi i segreti, accenda la responsabilizzazione, forse perché le contingenze vogliono che la rivista «Quartiere» del gruppo fiorentino di sinistra, rimanga tuttora immobilizzata. E da questa essenza, ci siamo sentiti più vicini, prossimi a una grande lotta che nella terza pagina di «Trapani Nuova» ha avuto l'avvio...

In effetti, la definizione di antigruppo è di Gianni Toti, nell'editoriale del numero 25-26 di «Quartiere», nel 1965 in relazione ai gruppi allora attivi, nel rapporto fra letteratura e industria culturale.

Nascono, e rinascono, le avanguardie, i "gruppi", i partiti letterari. E anche gli "antigruppi". È un po' triste, ma neppure tanto se si ricorda che l'avvento della cultura di massa è in fondo corrispondente all'avvento delle masse sulla scena della contestazione politica, di classe, del potere, e prelude a quelle rivoluzioni culturali che si spera ricuciranno l'uomo scisso dalle necessità della mediazione con la natura. Del resto, si tratta di uno schema provvisorio, sociologico fondamentalmente...

L'antigruppo, allora, come volontà di riattivazione del circolo, autoliberazione liberante; ricongiunzione arteriosa fluviale dopo lo sbocco delle chiuse; lacerazione dei gruppi e ricucitura dell'intergruppo. Come si sa, si può lottare contro la legge della inevitabilità tendenziale della guerra nella società divisa in classi; e si può lottare anche contro la reificazione, e la mercificazione dell'uomo. Purché si accetti che non è la poesia, che non sono le arti che devono servire le rivoluzioni ma che si vogliono le rivoluzioni (e la rivoluzione della rivoluzione come unico sistema di rinnovamento delle società) perché le società possano liberare le arti, all'avanguardia del "grosso" umano nella disalienazione della specie. In questo senso, con orgogliosa modestia, "noi di «Quartiere»" cancelliamo dalla nostra carta d'identità l'appellativo di "gruppo" e riproponiamo a tutti, amici e sodales, la nozione di "anti-gruppo". Da cancellare subito dopo la sua pronuncia, si capisce.

Come si può notare, Toti propone due dati che poi si manifesteranno anche nell'antigruppo siciliano: la autonegazione attiva e la nascita dell'intergruppo come libero progetto policentrico.

Nella primavera del 1967 la rivista fiorentina «Quartiere», autogestita dai redattori, passa alle cure dell'editore Petralia di Trapani che ne edita solo alcuni numeri. E se fino ad allora, per gli interessi specifici di Giuseppe Zagarrio, uno dei principali animatori, la rivista aveva dato largo spazio alla letteratura siciliana, da quel momento il suo messaggio agisce ancor più nel vivo della situazione locale, agitata peraltro da due componenti storiche sviluppatesi in ordine cronologico: la neoavanguardia ed il suo *establishment* e la contestazione politica e la sua azione avversa alle strutture dell'industria culturale.

## 2 – Nascita del ciclostile a Firenze

Nel movimento democratico fiorentino Ivo Guasti è stato forse l'unico a credere nella poesia come punta di diamante atta ad incidere nell'inerzia del presente. Editor di fatto dell'Amministrazione Provinciale e personaggio di rilievo del suo paese, Barberino di Mugello, ha svolto per anni un lavoro complementare al mio.

Nel 1968 pensammo di fondare, a Barberino, un premio di poesia denominato "Mugello – Resistenza".

L'operazione fu ardita, in giuria Piero Bigongiari, barberinese d'adozione per parte della moglie, Carlo Betocchi, Alfonso Gatto e Gino Gerola, Giuliano Manacorda e Titos Patrikios.

Ai seminari tematici partecipavano alcuni giovani capeggiati da Valerio Valoriani del C.U.T. (Centro Universitario Teatrale).

La promozione fu intensa e la partecipazione notevole: ricordo manoscritti di Giovanni Raboni, Ferdinando Camon, Margherita Guidacci. Pasolini, invitato, rispose chiedendo chiarimenti sul materiale da inviare.

Il seminario sul tema poesia e società fu incandescente, Alfonso Gatto si scontrò, muro contro muro, coi giovani attori del gruppo di Valoriani anche se ammise “di avere portato valigie per la Resistenza, ma questo non aveva rapporti col fare poesia”.

Titos Patrikios, un poeta greco che era stato presente a Parigi, nel Maggio, gettò acqua sul fuoco affermando che il fenomeno della contestazione era un fenomeno circoscritto. Questa manifestazione, che durò tre anni e che tenne a battesimo alcuni giovani poeti (ricordo Alfonso Gatto che si batté per Mariella Bettarini e per la sua prima raccolta, *Il leccio*, ancora manoscritta. Successivamente furono evidenziati Giuseppe Favati e Renzo Ricchi. Con questi “incontri” si metteva in luce il passaggio fra «Quartiere» (che chiuse in quell’anno) e nuovi modi di gestire la poesia, particolarmente con l’uso del ciclostilato ai fini della promozione della poesia.

D’altronde il clima era quello. Roversi pubblicava in ciclostile le *Descrizioni in atto*, Zanzotto in tipografia *Gli sguardi i fatti e senhal*, Miccini dava vita a «Tèchne», periodico assemblato e ciclostilato.

Quel settembre, e quel premio, furono la cerniera “storica” per un ripensamento e per una programmazione che, a partire dal 1969, con «Collettivo R», sarebbe poi durata quasi un ventennio.

Il nucleo di «Collettivo R», fino agli anni Ottanta compresi, offre un modello underground a cui si è rifatta la critica maggiore per un’analisi mirata di quegli anni. Non a caso è stato il perno del discorso polemico di Pasolini, su «Nuovi Argomenti» del 1971, circa un presunto (ma in effetti solo di comodo) “vuoto letterario”.

Nel 1971 nasceva a Mazara del Vallo «Impegno 70», curato e sostenuto da Rolando Certa, avente come fine l’aggregazione delle forze culturali della Sicilia in una battaglia di rinnovamento in senso progressista e libertario.

Giuseppe Zagario e Giuseppe Favati (con la collaborazione di Stefano Lanuzza) si impegnarono nel restituire a Firenze un ruolo di fulcro critico propositivo dando vita a «Quasi», un periodico autogestito fuori dal circuito del ciclostile, in cui furono accolti i rappresentanti delle nuove generazioni.

In effetti «Quasi» presenta, di volta in volta, i poeti di «Collettivo R», dell’«Antigruppo», di «Salvo Imprevisti», insieme a voci di diversa matrice eppure punte di diamante del ciclostile come Ferruccio Brugnaro ed, in misura minore, Roberto Voller ed Eugenio Vitali. Per questo ruolo che «Quasi» si dette di catalizzatore di una situazione nuova, il suo contributo risulta primario, centrale e necessario per chi voglia ricostruire il tessuto più vivo del “ciclostile”.

Ultimo per organizzazione, ma non certo per acquisizioni operative, il gruppo di «Salvo Imprevisti» ha dato vita ad un'esperienza assai prossima a quella dell'«Antigruppo» per la carica spontanea che ne è alle basi. Ma questo gruppo è molto più omogeneo e, peraltro, assai distante dai poli del realismo e della post-avanguardia. Il *plafond* di «Salvo Imprevisti» non a caso si formò quando il ciclostile era nella fase calante e la contestazione storica lasciava il posto ad un più capillare rapporto fra potere politico ed intellettuali. Cioè, nel momento in cui gli intellettuali della contestazione si trinceravano dietro un silenzio creativo ed operavano sul piano delle scelte pragmatiche determinando non un "vuoto" ma una crescita unitaria, «Salvo Imprevisti» riapriva il discorso dell'organizzazione di quadri letterari alternativi e compresenti, per altro, nel vivo della storia e assumeva così un ruolo di cerniera fondamentale se non addirittura unico.

### 3 – «Collettivo R»

Il primo nucleo redazionale di «Collettivo R», nato nel 1970, fu composto da Ubaldo Bardi, Franco Manescalchi e Luca Rosi, tutti provenienti da diverse realtà di militanza culturale, sindacale e politica inserite nel primo movimento di rinnovamento della cultura in Italia che risale agli anni '67-'68. All'inizio la rivista fu ciclostilata con una tecnica di stampa che si basava sulla piccola offset, con le edizioni della Cooperativa Libreria Universitaria Fiorentina.

Non era un ciclostilato da leggere e da gettarsi, come usava in quegli anni, ma un foglio di documentazione e riflessione a cui collaborò una parte significativa dell'intelligenza italiana.

Gli elementi di fondo, dal punto di vista ideologico, politico e culturale del lavoro sono racchiusi in questa "r" che sta accanto a "Collettivo". "R" sta per "Resistenza": resistenza in nome dei valori della generazione antifascista dalla quale tutti e tre provenivamo, sia come discendenza generazionale, sia come formazione culturale di base. Ma "R" sta anche per Rivoluzione culturale dei giovani intellettuali, cioè di quelli formati intorno e dentro le lotte del '68-'69, ma anche – ovviamente – a monte del '69 stesso. Infine "R" come "Ricerca". Ricerca del "presente" come necessità fondamentale di analisi e di riflessione di gruppo, senza la quale non si realizza un vero processo ideologico e culturale di rinnovamento.

«Collettivo R» rivista fu allora immediatamente affiancato da quaderni monografici di poeti dell'area e il primo "pacchetto" di presenze offrì i nomi di Franco Manescalchi, Silvano Guarducci, José Agustin Goytisolo, Ida Vallerugo, Mauro Falzoni e Paolo Albani. In questo ventaglio di nomi furono ben rappresentate tutte le componenti del fervido clima poli-

tico-culturale di quegli anni: Guarducci rimanda immediatamente alla lezione del «Politecnico» e, in specifico, del *coté* fortiniano; Goytisolo a una poesia modernista di stampo ispanico con precise verifiche “civili”; Vallerugo a un femminismo universalizzante di cui rimane uno dei modelli più significativi; Falzoni al messaggio colto, colto nel vivo dei movimenti di quartiere attivi in quegli anni sullo stimolo del Movimento studentesco; Albani a una lettura/scrittura critico-progettuale del '68 vissuto in prima persona.

Dovessimo definire con una perifrasi questa prima fase della collezione di «Collettivo R», scriveremmo senz'altro “intorno al '68”. In effetti, dopo questa prima operazione i “quaderni” si fermano per riprendere, dopo qualche tempo, con Guarducci e Manescalchi i cui testi rappresentano una riflessione, anche amara, su una stagione rimasta in parte irrealizzata, per quanto una *plaque* come quella di Paolo Della Bella, *Cronologia*, riproponga immediatamente, in modo sanguinante, il senso di quel taglio e una decisa volontà di tradurre esistenzialmente quelle premesse.

Nel 1976, i giochi sotto molti aspetti erano stati fatti e la collezione di «Collettivo R» aveva già segnato una sua presenza nel contesto nazionale, come confermano le storie letterarie di Manacorda, di Fortini, di Barberi Squarotti, Asor Rosa, ecc.

Come si può notare, per «Collettivo R» l'incontro/concorso in realtà è finalizzato sempre a un concorso di incontri che si cementano poi in un disegno di costruzione dell'“uomo nuovo” di Alberti. Alla presentazione dell'antologia dei *Poeti della Toscana*, curata da me e da Alberto Frattini, Oreste Macrì mi pose in modo netto la questione della continuità rispetto alle precedenti generazioni.

Risposi infatti che la continuità non era di tipo generazionale ma storico-culturale per cui, ad esempio, gli stessi ermetici possono essere ricondotti nel contesto della coscienza critica e profetica della Storia. Insomma, è la Storia, nel suo farsi, che fa il poeta, più di quanto egli, pur reagendo, possa fare Storia.

Il lavoro promozionale di «Collettivo R» portò, a partire dal 1977, al coinvolgimento di voci che si innestavano sulle precedenti tematiche, qui enunciate, sviluppandone gli aspetti evolutivi degli anni '70. Mi riferisco a Giuseppe Favati, Ivo Guasti, Isabella Milanese e Bruno Francisci (a cui nuovamente si univano Albani e Manescalchi).

La sperimentazione dialettica – individuata da Ferretti all'inizio degli anni '70 – trovava in questi nomi una convincente concrezione che non tradiva – ripeto – precise premesse pur allargandone le prospettive.

Negli anni '80 i quaderni di «Collettivo R» si arricchiscono di opere di Luca Rosi, Filippo Nibbi, Carla Mazzarello, Giancarlo Viviani, Rosa Maria Fusco (con la riproposta di Guarducci) che “storicizzano” la collezione sullo stesso binario d'origine della contaminazione e della progettualità storica.

Rosi, cardine essenziale di «Collettivo R», propone un discorso armonioso e arioso, a tutto tondo, della complessa stagione dell'uomo storico proteso alla realizzazione dell'utopia e alla sua continua rigenerazione. In anni segnati dalla ricerca del mito il discorso di Rosi si confronta mirabilmente e non pare, come qualcuno ha scritto, un fenomeno a latere. Anzi, per un verso o per l'altro, Nibbi, Mazzarello, Viviani e Fusco ne corroborano le istanze pur distinguendosi ora in un mirabile bricolage (Nibbi), ora in una vibrante contesa umanistica dell'uomo col dio (Mazzarello), ora in una condizione di doppia valenza vocalica (Viviani), ora in una riconsiderazione proiettiva della donna in una metamorfosi storico-cosmica ulteriore alla stagione femminista (Fusco).

Ma non mancano, in questo percorso di autori editi, i nomi che avrebbero dovuto esserci e non sono. Quei poeti che sono apparsi solo in rivista o che, per non affollare la collezione, sono rimasti fuori da questo catalogo.

Primo fra tutti Franco Varano, voce accorata di un sud divenuto trasparente fino a identificarsi con l'ego nella sua storica negazione, nel suo luminoso e numinoso sradicamento. Ma certo dovremmo dilungarci su una serie di nomi a cui farà riferimento chi tratterà una storia della rivista.

A conclusione di questo discorso dobbiamo rilevare la centralità che questa collezione ha avuto nel vasto panorama degli editori di poesia degli ultimi venti anni. Particolarmente per il ruolo promozionale, per la modellazione di un discorso editoriale autogestito intorno a una precisa problematica.

Direi che tutto questo si identifica più nel progetto complessivo e in qualche modo ancora alternativo e non solo nell'emergere di singole voci. Con questi quaderni è stata compiuta un'operazione di raccordo fra generazioni, fra regioni, fra ragioni complementari per cui oggi si può legittimamente parlare di un disegno andato in porto, di un'esperienza poetica che ha il senso attivo di un laboratorio in cui i ferri del mestiere e le tensioni hanno retto all'urto del tempo e direi anche di più: hanno sostanziato in modo organico, laboriosamente, senza inutili voli, questo nostro tempo in cui la prosa è più poetica di quanto non si creda e la poesia affonda comunque le radici "nel paese reale".

#### 4 – *Silvano Guarducci*

Nella seconda raccolta di Guarducci esiste una evoluzione, una crescita, misurabile in certi blocchi linguistici e ideologici che allargano la tematica post-resistenziale ed ancora ermetica di *Via Volturmo*, sviluppando un discorso per linee ora parallele ora convergenti sull'Utopia sociale di ampio respiro, quella che rivaluta l'Uomo come classe, intrecciando

uno strettissimo rapporto dialettico tra il noi e l'io, che tenta di risolvere le contraddizioni di cui dicevamo prima. Certo, non è operazione facile e tanto meno sempre felicemente riuscita (ma come si potrebbe?). Da qui deriva che spesso *Conversazione impossibile* si presenti con una comunicatività emotiva ridotta rispetto a *Via Volturno* (e ciò non è casuale né marginale), per andare ad assumere un contesto globale implicante le ragioni storiche, cioè oggettive, negli anni Settanta mediante una operazione linguistica che nei momenti di difesa/offesa marcia in fondo parallelamente allo svolgersi oggettivo della lotta di classe.

Perciò *Conversazione impossibile* appare come una lettura più microcosmica della realtà, ancora una decifrazione in termini di "tristezza socialista" (della quale si parlava in *Via Volturno*) e che ha fatto dire a Zagarrìo come il discorso di Guarducci "risponde in pieno alla 'testimonianza' e si fa pertanto esemplare in questo senso, in specifico nel senso di una vicenda coscienziale, tutta intimamente sofferta, che è poi, nella sua traduzione esterna, la vicenda stessa di tutto un tormentato momento storico, di tutto un processo di attese intense e di intense delusioni, da cui la coscienza non poteva non uscirne che umiliata e offesa".

In *Conversazione impossibile* noi vediamo inoltre una "nostalgia socialista" (o meglio del socialismo) ancora scontornata nell'Utopia, ma che ritorna per brevi, rapide, incisive notazioni ai richiami della quotidianità mai dimenticata (quel "colare la pasta / col vapore che gli occhiali appanna" di *Giorni comuni* o quel "giornale ancora fresco d'inchiostro" di *Notizie*) che è anche patrimonio, strumento, ricchezza esistenziale del vivere quotidiano della classe.

Rapide notazioni, queste, che vogliono però porre in rilievo come Guarducci non abbia debordato nel balletto merceologico in cui la civiltà dei consumi (nonostante le sue ricorrenti crisi) ha spappolato, sfilacciato la maggioranza dei suoi poeti, ivi compresi quelli della generazione della Resistenza alla quale pur appartiene lo stesso Guarducci.

Ma non tutti hanno debordato. Qualcuno di loro, conservato il primitivo rigore, è rimasto modello (pur senza volerlo) per i giovani ed ha, fra l'altro, riconosciuto in Guarducci il compagno più giovane ed oscuro; ma più che oscuro meglio si direbbe agro, cifrato eppure limpido. Così Fortini in una sua nota a *Via Volturno*: "Non ho dubbi, è uno dei libri veri di questi anni, gli sono riconoscente; ci sono versi, passi, che tutti dovrebbero conoscere. È anche la commozione di vedere che certe lezioni (Brecht, ad esempio), certe verità hanno tagliato a metà qualcuno, non solo me stesso, e qualcuno che ha parlato".

Ora, in *Conversazione impossibile*, Guarducci indaga ancora con impietosa fermezza, nutrita tuttavia di commozione per una verità passiva da negare con la persistenza dell'ipotesi, dell'errore, nel composito arco dei destini generali in cui si intarsiano le ragioni ideologiche ed umane di chi è costretto al di qua delle sue stesse speranze.

E allora ecco l'uso dell'*o* disgiuntivo (la necessità della scelta e, purtroppo, del silenzio), dell'*e* coordinativo (la catena delle speranze su cui si regge l'Utopia guarducciana).

La maiuscolatura di vocaboli quali Casa del popolo e Comune, che è maiuscolatura non dell'ideologo ma del poeta che ipotizza i suoi *tòpoi* che appartengono infine ai destini generali della classe. Ed ecco, infine, che questo uso particolare del linguaggio fa della sua scrittura un modello netto e raggiunto, dialettico comunque al filo rosso che intreccia alla sua storia personale la storia dei compagni d'Utopia.

Guarducci individua così, sull'"altra riva", "l'alta pòsta" ideale e niente concede a certa elegia sabiana che pure integra in modo sostanziale questo discorso nutrendolo di linfe e riflessioni quotidiane come accennavamo prima. Poesia, infine, della disobbedienza anche formale (basta leggere il brano di Barthes posto a didascalia dell'intera raccolta). Non morte dell'arte, comunque, ma presuicidio permanente, forma di superamento e superamento di forme (e non solo di queste), per una definizione ed operazione che il poeta fa, non può non fare, di se stesso in rapporto all'evolversi della lotta di classe.

### 5 – Luca Rosi

Un mondo ricco di fermenti surreali, imagisti, nella stretta commisurazione con ipotesi a tempo lungo storicizzabili, è quello di Luca Rosi. Circola infatti nei suoi libri un'asciutta scaturigine politico-prophetica che nella sua opera prima, *Terra calcinata*, ricorda la quasi omonima *Terra desolata* eliotiana; ma qui i contenuti della calcificazione non sono quelli della Meta intermedia tra morte e vita in cui si colloca la poesia del Maestro inglese, bensì sono i temi ed i problemi tipici della nostra civiltà planetaria, dal mondo-mostro dei consumi alle esplosioni nucleari, all'apocalisse cosmica, a Hiroshima, al Vietnam, alla lotta latino americana, a Nagasaki, all'India della carestia, eccetera. Certo, si può così correre il rischio del profetismo ad oltranza, se non del realismo cronachistico, ma sta di fatto che Rosi dimostra uno sviluppo coscienziale oscillante fra indignazione e preveggenza.

Questo passare da un meridiano all'altro, da un continente all'altro, questo sostituire talvolta la concreta azione rivoluzionaria con l'azione fantastica, immaginativa, è un fatto positivo che conduce il poeta alla visitazione del reale oltre la prassi stilistica della scuola fiorentina di natura introspettiva, spesso aulica e verticale.

La sua profezia epico-lirica trova esiti esemplari in "utopie consumate" dove il contrappunto "biografico", "periferico" rappresenta il momento più placato della immaginazione:

Ricordi quelle brinate mattine d'altri tempi  
quando ancora ingenui guardavamo  
il primo sole svellere la nebbia?  
Allora le alte ciminiere delle industrie



stagliavano lontane sagome nerastre  
e sentivamo le sirene soltanto col vento.

Nelle opere successive Rosi continua il suo discorso corale, sociale, storico anche quando canta il suo memorabile privato (“Non posso isolare una voce”). Cosa rimane di quegli anni? “Forse due chiari occhi celesti / un fazzoletto rosso / qualche cartella portata dai compagni / e tante ore e giorni e notti”. Da qui riparte per affrontare il mondo dall’interno e costruisce un “poema murale” in cui agiscono cronaca e storia, mito e utopia. “Nella sfida gettiamo anche l’inchiostro” afferma il poeta di fronte al “malessere che cresce” portando in fronte la sua stella di fuoco, di sangue, di calce di silenzio mentre “l’irritabile pupilla” muove dal crinale dell’alienazione a quello di una luminosa profezia.

#### 6 – Paolo Albani

Paolo Albani raccoglie, in *Inedito per un Marx qualunque*, la sua intera produzione che ha uno stretto rapporto con i fermenti del Movimento Studentesco negli anni 1968-69. In questo, il suo discorso è affine e dialettico con la ricerca di «Collettivo R» e dei suoi “quaderni”. La cifra di questa poesia è perciò nella datazione di una prassi – non solo culturale, ma “documentaria” – dei sisimi fondamentali da cui è sconvolta ed in cui è coinvolta.

È dunque naturale che Albani avverta l’esigenza di cercare fuori dalle mode letterarie, ma non fuori dalla cultura, le proprie matrici operative; è infatti evidente la mediazione con le avanguardie storiche (il futurismo, l’imagismo) ma il riferimento non è formalista in quanto il gesto di Albani va oltre la razionalità del recupero per ricapitolare invece, con felice invenzione, momenti ed ipotesi in cui la pratica “civile” implica anche un ventaglio di rapporti fra soggetto ed oggetto, individuo e storia, uomo e poeta finalmente recuperati ad una relativa unità storica.

Albani si propone così fra i poeti del “nuovo impegno” che usano gli strumenti espressivi delle “avanguardie aperte” e giunge, spesso, alla soluzione sintetica, all’aforisma murale caratterizzante la tecnica grafica *underground*: interessante, in proposito, il “manifesto” che chiude la raccolta.

D’altronde, non pare che *Inedito per un Marx qualunque* abbia debiti vistosi con la letteratura della Resistenza, col discorso bruciato e deluso di Fortini e Roversi (per citare gli esempi più probanti). Al contrario, Albani ha precisi collegamenti con la “scrittura clandestina”, alternativa, di scrittori della nuova generazione che nel “fare poesia” accentuano il movimento dell’azione, cioè del “fare”, piuttosto che quello metafisico, della “poesia”.

Non mancano, per questo, “epigrammi” in cui la questione ideologica è agitata entro i cavalli di frisia del “qui ed ora” con sarcasmo e spontaneo ribellismo, propri di un periodo storico in cui la tensione anche culturale divenne più aspra ed, appunto, “agitatoria”. Ma *Inedito per un Marx qualunque* documenta senz’altro una forma di lotta che si accomuna all’intero patrimonio storico del movimento cogliendone momenti che hanno in parte modificato il “modo di produzione” della cultura a partire dal ’67. È anche su questo piano che Albani ripropone la domanda, mai dimessa, del “che fare” sempre più avviata verso esiti sperimentali.

### 7 – Il “Goytisolò” di Ubaldo Bardi

*Pierre le maquis* comprende la documentazione di un decennio di lavoro letterario, praticato da José Agustin Goytisolò con costante riferimento ai temi dell’uomo e ad una limpida stesura poetica.

Queste composizioni, trascelte da Ubaldo Bardi da un materiale più ampio ed in parte inedito anche nell’originale, sono i momenti principali di un’enunciazione di “poetica”. Diremmo cioè che *Pierre le maquis* è sostanzialmente una raccolta “a chiave” per entrare appunto nel più ampio mondo del discorso di Goytisolò. Indicherei come prove di “poetica” *Il mestiere di poeta*, *A un giovane poeta* e *Nel caffè*: tre documenti da cui risulta il rifiuto del disimpegno aulico e floreale ed il recupero di un alto artigianato catalizzatore e stimolatore dei più vivi fermenti storici.

Peraltro, Goytisolò non propone un’operazione artigianale minore o soggettiva, ma si riferisce a modelli esemplari come Machado, Lorca, Riba i quali, pur non rifiutando i modi della comunicazione estetica tradizionale (così come non li respinge lo stesso Goytisolò), scindono il loro operare dalla corriva ripetizione accademica dei maestri scolastici (*I miei maestri*, *Il discepolo*) per un salto di qualità, per una soluzione nel presente di forme rivoluzionarie e non di rivoluzioni formali. Il riferimento a Machado, Lorca e Riba è dichiarato in *Omaggio a Collioure*, *È morto Carlos Riba* e *Mi raccontano come fu*.

In definitiva, il momento autoctono della poesia spagnola non rompe con i codici della comunicazione letteraria ottocentesca, ma sviluppa su questi una proficua sostituzione lessicale ed ideologica, piuttosto che metrico-stilistica *tout court*; ma ciò è già un fatto positivo e dialettico con l’evoluzione culturale ispano-americana nella sua globalità.

Gli “anticorpi” lessicali inclusi in questa operazione sono quelli tipici dell’impegno storico. Ma, soprattutto, è la tematica dell’uomo resistenziale (fallito e riproposto a denotare la sostanza di questa poesia. In tal senso *Pierre le maquis* (composizione e raccolta) è testimonianza nitida e stimolante, con la prevalenza dei suoi personaggi a tutto tondo “scritti” nell’atto

di rottura con la storia, con la vita (*Pierre le maquis, Comando in Saigon, La notizia*, ecc.) e con i suoi riferimenti all'ideologia, alla cronaca (*La guerra, Americani, Anni difficili, Nessuno è solo*).

C'è infine, come è naturale, la componente "privata", crepuscolare (*Le mie stanze, Autobiografia, Finestra sulla piazza*) ma in questa vive una robusta, seppure amara, "civiltà" e – diremmo – una articolazione stilistica anche più moderna che altrove perché il linguaggio orizzontale si caratterizza anche soggettivamente, oltre l'epica oggettiva dei grandi componimenti ideologici.

In definitiva, il discorso di Goytisolo è qui compatto ma non monocorde e rappresenta un documento di poesia che copre dieci anni – e oltre – di involuzioni oggettive (la fine del mito della generazione di *Pierre le maquis*) e di sconfitte private, come esemplifica bene la composizione *Autobiografia*. Forse, solo la guerriglia del Terzo mondo (*La notizia, Comando in Saigon, Americani*) ed – in parte – una residua compattezza ideologica di tipo alternativo testimoniano una vivente risposta che è fuori di noi perché occidentali, ma per noi in quanto uomini in lotta per un mondo migliore.

### 3 – ANCORA SUL CICLOSTILE E DINTORNI

#### 1 – «Salvo imprevisti»

«Salvo imprevisti» nasce, sotto forma di foglio ciclostilato, nel 1973, da un'idea di Mariella Bettarini. La rivista appare fino dall'inizio con finalità ben orientate ed assestate su esperienze che ne hanno maturato la progettualità.

Citiamo dal *Campionario di riviste di poesia, «Ottovolante»* 1984, curato da me e da Massimo Mori una dichiarazione che potremmo porre in esergo come cifra dell'intero movimento:

Non è più possibile a nessuno non chiedersi come la cultura letteraria d'avanguardia si pone nei confronti di questa cultura massificata, e insieme non è più possibile non porsi disperate domande sulla sorte delle culture subalterne del nostro Paese, delle culture contadine, nazionali-popolari in senso gramsciano, delle classi in via di inurbamento, di imborghesimento e di appiattimento culturale. Il divorzio tra cultura e politica, tra poesia e realtà sociale si fa sempre più macroscopico. Che fare? È urgente recuperare tutti gli elementi del quadro, e non soltanto uno di essi, il linguaggio.

Dopo una serie di numeri in cui la redazione portò avanti un confronto con la storia la rivista ebbe una decisiva svolta, a partire dall'editoriale redazionale pubblicato su

quel numero, e che portava il titolo di *Oltre il linguaggio*. Allora così scrivevamo:

È ben noto a tutti che il linguaggio ha, per esemplificare al massimo, due funzioni: quella espressiva e quella comunicativa-referenziale. Ebbene, «Salvo imprevisti» intende recuperare tutt'e due le funzioni del linguaggio, convinti come siamo che la poesia è testo + storia (storia di una comunicazione), linguaggio + ideologia, e dunque non solo testo e linguaggio. Questo ci solleva, crediamo, dal grosso e diffuso rischio della stilistica pura, che è poi, il più delle volte, un sapientissimo impasto di crocianesimo, di idealismo, di specialismo neutrale, anticamera di quel concetto dell'autonomia dell'arte, che non ci piace affatto. [...]

D'altra parte, non ci sembra un caso che la poesia oggi dichiari (più spesso in pratica che in teoria, d'accordo, ma il fatto rimane) la propria insufficienza comunicativa, la propria impotenza, la propria 'crisi di identità'. Non a caso, abbiamo assistito, negli ultimi due decenni, al verificarsi di significativi connubi: poesia + immagine (poesia visiva), poesia + cinema, poesia più musica, poesia + psicanalisi. D'altra parte, sempre più anche la neo-avanguardia poetica italiana avverte l'insufficienza del testo, e dunque del linguaggio poetico quando, ad esempio, postula e propone un vero e proprio 'linguaggio di oggetti'. [...] Ci pare che in questo recupero dell'unicità dell'opera d'arte, della matericità dell'opera d'arte in appoggio alla 'linguisticità' della poesia, affiori nettissima una carenza di analisi storico-marxista, un'alienazione tutto sommato dai problemi di fondo del ruolo dell'intellettuale nell'odierna società capitalistica. Analisi storica che «Salvo imprevisti» tenta di condurre avanti (insieme a quella linguistica, testuale), negando alla poesia uno specialismo falsamente povero e artigianale e recuperando, al suo posto, una interdisciplinarietà che partecipa di questi tre elementi indissolubili: linguistica, psicanalisi, marxismo. [...].

Ecco che il fulcro del discorso diventa il “problema del linguaggio” e della sua relatività.

Su queste basi la redazione di «Salvo imprevisti» ha sviluppato negli anni una ricerca che si è confermata in una corrente letteraria aperta ma chiaramente individuabile a partire dalla scrittura di Mariella Bettarini.

## 2 – Mariella Bettarini

Poetessa inquieta e, per molti versi, inquietante i quadri dell'*establishment* letterario, Mariella Bettarini traduce nel tessuto poetico tutta una serie di emergenze individuali e storiche. Ne deriva, di conseguenza, un discorso ricco di mediazioni e di istanze immediate, di soluzioni aperte fra esperienza profonda e “transcrizione” poetica in una loro originalissima dinamica.

Per questo suo porsi, opporsi, comporsi sulla pagina in modo apertamente rapsodico rappresenta un caso singolare nel quadro della poesia italiana, mentre il suo operare per una comunità letteraria evolutiva ha richiamato intorno alla sua esperienza intellettuale alcuni

scrittori della sua generazione.

Ma occorre precisare che la Bettarini, appunto per le ricche premesse che affondano in parte nel postermetismo fiorentino e si diramano in un complesso humus esistenziale e storico, rimane pur sempre una presenza non semplificabile.

Fino dall'inizio il suo linguaggio, in cui sono compresenti sintagmi "bassi" e stilemi raffinatissimi (sia pure per negazione) si determina in un laboratorio che, oltre l'indignatio, l'imperativo morale propri di una scrittrice tanto attenta alle tensioni più vere del tempo, propone esiti intermedi che documentano di un progetto-uomo assai probabile e probante per la franchezza con cui la poesia traduce le istanze più vere della quotidianità in ipotesi più estese, partecipative.

Versi come i seguenti, per citare, testimoniano bene di questa crescita:

La libertà  
non è liberazione. Ora seguo Copernico.  
Prima seguivo Tolomeo, ero annebbiata  
dalla mia storia. Adagio; il cervello che dosa  
e sceglie, la vena aperta  
da cui ci si dissangua...

Mariella Bettarini muove fra una urgenza carismatica di singolare illuminazione profetica e un adagio, per l'analisi logica ed ideologica del tempo, per esprimere la faccia dell'uomo che uomo deve darsi e dirsi.

Di questo ardente ordito fa testo l'opera *Ossessi oggetti spiritate materie*. Siamo di fronte a un esile quaderno di poesie nate dalla suggestione dell'ambiente di un pittore riproposto attraverso una viva documentazione fotografica. Ecco allora che la poetessa, giustamente, non può che rilevare in poesia quel tanto di dinamico, di prelinguistico che un'immagine possiede. Ne deriva così un esercizio sottilissimo nel quale la parola tende a farsi immagine altra, ma combinatoria, rispetto all'originale e si possono osservare così esiti complessi, anche complicati ed in qualche modo beffardi per la coscienza di una sfida vinta non solo nella forma ma nella chimica del poièn. Poesie da "leggere" come *gouaches*, a mio avviso, come un momento tecnico, voglio dire, dall'articolato laboratorio bettariniano. "Misteriosità dell'occhio / (della bocca / dell'occhio) quando la curva greca / esce dal gesso e si mette / a circolare dentro la stanza / con stecche di ombrello // carta secca da / parasole...". Mi pare questo l'esempio più compiuto dell'interdisciplinarietà di cui ho appena scritto e che vuole rompere, nella sostanza, la sorda resistenza dei codici esteriori per dare ai corpi ed alle parole lo spazio per una riappropriazione. E, a conti fatti, per un breve poemetto non mi pare risulta-

to da poco.

Qui la lingua agisce, pur non essendo totalizzante, per cui la lettura dei testi, facile per le strutture lineari da cui questi sono caratterizzati, rimanda ad una realtà molto spesso dissolta nell'effimero del tempo. Da qui la teatralità (direi didascalica) del replay, una sorta di habitus linguistico che incide realmente, col suo porsi come pseudo-parola, nelle catene del consueto.

Vorrei continuare questa breve nota scrivendo di *Vegetali / figure*, Guida Editore, la raccolta in cui Mariella Bettarini ha delineato un percorso che va dalla militanza aperta e dinamica del prorompente esordio linguistico, ad un periodo di tensione ecumenica, ad una stagione di meraviglioso ritorno a sé per concludere con un ciclo plurilinguistico-stratigrafico sul divenire proprio e del mondo che caratterizza la stagione della maturità.

Eclettica quanto basta per essere persona prima che poeta Mariella Bettarini anche in questa raccolta propone un esito dialogico/dicotomico che deriva, peraltro, da un'antica geminazione ideologica trasferita infine sul terreno del qui ed ora.

Già nel primo testo di questa raccolta troviamo il cardine dell'intero discorso, quando leggiamo "odo il respiro... / di questa capra-Terra / legno dentro al quale / sarò accolta / giù". È fondamentale evidenziare questa struttura ternaria che vede al centro la terra (madre) che è fauna selvatica (capra) e materia originario vegetale (legno). Questo è, voglio dire, fino dall'inizio il suo mondo.

Questo lavorare intorno all'immagine vegetale ha sviluppato anche l'aspetto ludens: numerosi sono i testi che propongono con struttura anaforica mesi, erbe, forme geometriche. Viene così in evidenza il tema dello scherzo e del corsivetto. Si ha, in questo modo, anche un alleggerimento del messaggio ed un gusto finalizzato della pagina.

Indubbiamente questo gusto della pagina è proprio della poesia lineare che assimila processi visivo/concreti, conservando però il suo spessore e il suo umore.

Per di più questo impatto permette di porre particolare attenzione al fenomeno, alla genesi ed alla struttura dell'immagine. Seguendo il metodo fotografico della dissolvenza si osservano immagini messe bene a fuoco che si inseriscono in un contesto sfuocato. Un esempio molto semplice sono le "bacche" inserite in "macchie" ambigue ma che tendono più a qualcosa di oscuro che non a identificarsi in siepi.

In questo gioco di registri si conferma fondamentale la permanenza, nel libro, di una struttura dicotomica. In effetti *Vegetali / figure* è composto dai titoli dei due paragrafi interni ed anche se il poeta ha inteso operare in modo ambiguo, offrendo dunque anche un'interpretazione per cui "figure" è il nome e "vegetali" l'aggettivo, in realtà si tratta di due sostantivi che ripetono, ad esempio, la struttura del titolo della precedente raccolta: *Il viaggio / il corpo*.

La struttura della raccolta, divisa in due paragrafi, è la conferma di un disegno che

ancora una volta, comunque, lascia salda l'unità di fondo in cui si struttura un discorso con un'agra sonorità sempre più affondata nel senso. Anche questo quaderno vuole essere, insomma, il discorso di una stagione: si pensa a Dafne, a Clizia, ovvero all'altro dal poeta che rimane a monte della mitica metamorfosi (lei... è il legno).

Il poeta rimane ancora a terra, perché essere poeti significa essere della razza di cui parla Montale in *Falsetto*. Perché fuori dal *Falsetto* ogni legno ha la sua croce e viceversa e, dunque, le proiezioni del poeta sono ancora il poeta che è, a sua volta, croce e delizia del contesto culturale. Da qui, fuori di metafora, un discorso araldico-problematico che si muove lungo l'asse espressionista/simbolista secondo un procedere, per Mariella Bettarini, di assoluto rilievo artistico e testimoniale.

### 3 – Silvia Batisti

Surreale, scandita fino all'estrema misura introspettiva, la poesia di Silvia Batisti risente indubbiamente della forte carica libertaria propria dei poeti che operano all'interno di «Salvo imprevisti». La loro “democratizzazione del linguaggio poetico”, la prevalenza del linguaggio basso, dell'invettiva in-urbana, hanno nella Batisti risvolti solipsistici, dimensioni agitatorie motivate dalla globalità di una condizione sociale complessivamente subalterna e da riscattare nell'ipotesi ludica ed utopica. Direi che il perno di questo discorso sia proprio da reperire in questo nesso ludico-utopico, con lontane eco reichiane e, corrispettivo letterario, lautreamontiane:

Cerco un circo di clown di scimmie  
di pesci rossi di gatti neri  
di lunghe fruste e coltelli lunghi  
Cerco un circo né minore né massimo  
per prendere per il culo la mia dannata pazzia.

C'è – al fondo – anche un tessuto sintattico claunesco che ricorda Max Jacob, da cui conseguono anche le evidenti marginalità letterarie.

Questi riferimenti, di notevole contenuto e probabilmente impliciti ad un clima operativo, piuttosto che ad una diretta simbiosi, sono necessari per comprendere la spiccata personalità batistiana, assai magmatica, densa di fumi e di fuochi, di impennate e di verbosità sempre ricondotte nei margini di un discorso comunicativo, non di sola rottura asemantica. Al contrario, come per la Bettarini e per Lolini, che nel gruppo di «Salvo imprevisti» occupano uno spazio avanzato con automatismi propri del surrealismo storico, si può

parlare di un'intensificazione semantica del discorso comune, di una volontà di rompere la scorza del risaputo per dire il più urgente e necessario proprio della poesia. Ed è l'autenticità di questa ricerca, spinta fino al delirio a motivare tutto l'assenzio di questa ipotesi:

La mia tristezza non ha parole il tempo  
 impiccato penzola da un albero attaccato  
 al nulla  
     il nulla stacca grappoli d'uva  
     fa festa salta ride come un nano  
     che cerca l'acqua

Come si nota, la condizione della Batisti tende alle metamorfosi metafisiche ed alla conversione in cupa fisicità giullaresca della lotta "contro le madri matriarcali che concepiscono orrendi schiamazzi": una lotta – a voce alta – contro il caos.

#### 4 – *Attilio Lolini*

Affilatissima trasgressione dei/dai codici letterari attraverso un recupero estremamente filtrato – oltre l'apparente monodia – in un linguaggio neutro ma non neutrale di natura postmoderna, la poesia di Attilio Lolini è fra quelle che maggiormente incidono e secano il quietismo dei nostri anni. In questo senso si può parlare di Lolini come di un anticipatore di stagioni minimaliste, per la strategia fra senso e segno.

Ed è proprio questo che interessa, il riportare ancora una volta alla poesia, alla musica atonica di un verso "sporco" e – nello stesso tempo – volutamente ingrommato di scaglie lessicali, di incrostazioni che non sono compiacimento masochista, ma intensificata funzione di una struttura-anticorpo profetica.

In effetti, non sarebbe possibile dare forma ad un discorso ex-novo senza mutare ipotesi. Ed è questo che appunto scaturisce dalla poesia di Lolini: il recupero di un'ipotesi culturale di grande divaricazione storica attraverso una scelta lucidamente coagulata sui minimi punti di forza che la poesia può offrire, come strumento disarmato e, proprio perciò, disarmante.

Cosa muove Lolini nella dinamica dell'innovazione? Un'originaria tensione epigrammatica che conduce, di per sé, alla scoperta finzione, cioè all'esautorazione di fermenti altrimenti irrazionali. Detto questo rimane chiaro che il discorso di Lolini è particolarmente interessante per quel taglio "satirico" che riconduce la poesia nell'area della comunicazione e della funzione didascalica, nonostante il suo essere, appunto, poesia.

E su questa linea il poeta ha continuato ad operare mostrando capacità intellettuali non



comuni, di critico oltre che di poeta, di traduttore e di esploratore di un universo culturale che va ben oltre i modi e le mode del tempo. Un autore, se vogliamo, in senso classico, che pensa alla poesia come punto d'incontro di una serie di interessi e all'uomo come attento ascoltatore di se stesso in tempi così distratti ed insieme convulsi.

### 5 – Roberto Voller

Roberto Voller, un caso di neofuturismo scatenante un ventaglio di possibilità espressive sempre lievitate in schisti che niente concedono al diario, alla strofa estesa, e tutto al gesto, alla violenza, all'eversione dello stagno.

La lettura, di conseguenza, deve essere mediata, per una sorta di continua analogia, di tensione semantica non priva di letteratura. Come tradurre infatti in informazione questo slogan?

Gli elleni risorgeranno  
Olimpo sotto controllo/Stop  
Lunghi i capelli

Si tratta di un messaggio centrale del discorso volleriano. Chi sono gli elleni? Bene, nella misura in cui Voller si pone nella bruciante dimensione della lotta, gli risultano i lepidi contestatori (ovverosia i dissanguati allevatori di lepidotteri) ed il futuro uno sbandato universo. Quello che Voller ci propone è invece un passaggio dal caos alla forma, dal disumano all'umano, dalla necessità della lotta ad una storia diversa e – tecnicamente – dalla frantumazione del discorso ad un discorso rinnovato, alla *koiné*. Scrive ancora Voller:

lo penso che se l'operaio  
seguiterà a scrivere versi  
non tanto diverse condizioni (cile)  
saranno. AUTO-critica

dove è chiaro che i versi dell'operaio consistono nell'elegia tecnologica, nel petrarchismo dei mostri, nei transistor-transfert, eccetera.

In questa eccitazione, in questa affrettata metafora, circola insomma un bisogno di azione ed il "Si va?" che introduce un suo ciclostilato è appunto un segno di impazienza, una domanda non retorica. Una domanda rivolta, peraltro, nei modi in-urbani di chi ha buoni motivi per chiedere bruscamente una diversa città futura.

Fra i poeti di «Salvo imprevisti» Voller è quello più aperto al grido cifrato e mi pare proprio

che in questa definizione stia la chiave prima per decodificare la sua decodificante codificazione.

Successivamente, Voller procede nella sua ricerca operaia tesa a fondere il linguaggio basso e quello letterario con impatti sintattici sempre meno a freddo. Ora, in molte composizioni i caratteristici iati neofuturisti vengono riassorbiti nello spessore del linguaggio basso e nell'evidente ironia dei reperti culti.

#### 6 – Roberto Gagno

Più che in altri, in Roberto Gagno la nausea del presente, del suo potere inquinante, e la tensione verso universi tersi ha una chiara evidenza:

È il mio un procedere per indizi scavando  
una pur fallace stagione di mitologica fanciullezza  
alle radici represses dei simboli.

La “pur fallace stagione”, l'utopia, come dote o progetto, ha qui un consistente rilievo. Anche in chiave politica Gagno persegue lo stesso assoluto:

Cari compagni  
non posso accettare questa povertà d' amore  
– dovete ben capirlo – non possono bastarmi  
le processioni d'un occiduo “sol dell'avvenir”  
meglio è ch'io porti un peso di scomunica.

Fortunatamente, la scomunica non tocca solo l'opzione politica, ma riguarda principalmente l'impatto/scontro con la società dei consumi, prodotto appunto del modello “americano”. E non è che Gagno offra, di sé, un “pieno”, a contrasto dell'eden piccolo borghese; tutt'altro! Non teme addirittura di mostrare una gentile amarezza corazziniana:

Prendete di me una voce  
e serbatela.  
vado ora  
ad una mia devastata immagine  
come dentro un volo accennato appena.

Davvero i poeti dovrebbero evitare di cercare giustificazioni di movimento (post neo contro) ma rischiare in proprio, scandire e scontornare, anche, la propria “ricchezza” o “crisi” per puntare direttamente, come in parte riesce Gagno, alla scansione linguistica di una verità che

illumini e ci liberi dall'equivoco esistenziale sempre più radicato ed intricato.

7 – *Stefano Lanuzza*

Stefano Lanuzza ha svolto un'attività singolare come poeta, pittore e critico. La sua presenza ha dato visibilità anche al movimento a cui ha partecipato o che ha storicizzato nei suoi saggi "militanti". Come poeta, ha assunto una posizione avanzata nel senso della sperimentazione di automatismi surrealisti che – per una sua naturale predisposizione condivisa con la cultura del tempo – si risolvono in acce deriva esistenziale e stilistica.

In questo continuum gelido ed orrendo prevale proprio la "deriva" generazionale e il melange postsanguinetiano approda a radicali dissociazioni semantiche e sintattiche, pur conservando, come in una velina, antiche trasparenze di poesia appena bruciata:

Nei miei tumulti scavava il male  
 il tuo triste sorriso.  
 Sfuggendo i miei occhi  
 guardavi a capofitto  
 il mio viso di belva.  
 C'era vento nei pioppi oscillanti.  
 Mi ripetevi: non siamo che tristezza.

Rapidamente bruciata questa struttura strofica in qualche modo connessa a echi dannunziane (appunto per la ferinità, qui delusa e dimessa, del dato reale) Lanuzza è approdato al magma:

non ho più parole da dire;  
 sono il desiderio duro  
 di essere io...

ed a questo punto la soluzione analogica conserva però, splendidamente, le precedenti asperità, leggibili nei frammenti dei calchi, nella residua volontà di non perdere il rapporto con la "fibra" del discorso politico, sia pure invaso dal magma esistenziale e forse proprio per questo denso di contaminazioni fermentanti.

Su questa linea, il percorso di Lanuzza ha seguito la sua vocazione più vera consistente nello sviluppo di queste tessere ora fuse fino alla diluizione ed ora rigide, graffianti: il tratto percorso verso il surrealismo, o ad una sorta di iperrealismo *enivré* è stato senz'altro breve fino a uscire dalla cornice letteraria generazionale per esiti iconico-araldici corroborati dalla sua originalissima produzione grafica che rimanda a De Chirico e Savinio, di cui è acuto studioso.

Peraltro, lo sviluppo del discorso di Lanuzza si colloca nel rinnovato contesto di

«Quasi».

8 – «Quasi»

Giuseppe Zagarrì auspicava che per «Quartiere», nel 1968, fosse avvenuta solo una sospensione e non una chiusura definitiva. Tanto è vero che era sua intenzione riprendere le fila del progetto come si legge in *Poesia fra editoria e anti* edito dal «Ponte». “l'amico Franco Manescalchi... appunto al “ciclostile” sta dedicando le sue nuove energie e (nella sospensiva di Quartiere di cui è coredatore) ha già dato vita, con Ubaldo Bardi e Luca Rosi, al «Collettivo R»”.

Ma l'ipotesi di Zagarrì non si avverò e allora decise di riprendere il percorso con una nuova rivista, «Quasi», le cui caratteristiche sono evidenziate da questa dichiarazione di Giuseppe Zagarrì e Giuseppe Favati apparsa sul *Campionario delle riviste di poesia*, Ottovolante 1984.

«Quasi» è sorto come iniziativa di due amici (Giuseppe Favati e Giuseppe Zagarrì) deliberati a coprire in qualche modo quella sorta di vuoto creatosi a Firenze nel mondo della militanza critico-creativa con la conclusione di «Quartiere» e la dispersione di altre operazioni testimoniali (si pensi a «Tèchne» o agli inserti di «Protocolli» e di «Oggidi» accolti nelle pagine di «Letteratura»).

Per capire meglio la qualità della nuova iniziativa va subito chiarito che era appena uscito, come foglio “ciclostilato” o “a circolazione alternativa”, il «Collettivo R» di Manescalchi-Rosi e non era apparso ancora «Salvo imprevisti» di Bettarini-Batisti che poi sarebbe emerso (dicasi lo stesso per il «Collettivo R») con il suo intenso lavoro propositivo, direttamente innestato sul ceppo ancora massiccio della contestazione postsessantottesca.

Da qui una certa priorità della denuncia con cui i primi numeri di «Quasi» aggredirono il rapporto tra letteratura e potere, tra creazione e reificazione, tra la pratica della ricerca/interrogazione e quella della intolleranza ideologica della sempre più urgente invadenza dell'industria culturale. Le iniziative più notevoli in questo senso: a) il consenso verso le proposte eseditoriali più intelligenti e attive: da quelle diciamole ‘periferiche’ al lavoro contestativo di alcuni poeti diciamoli ‘maggiori’ come R. Roversi (presente fin dal primo numero con un ampio componimento intitolato *Esecuzione di un piano*, ma anche in altri successivi numeri: nel 3 con un capitolo del romanzo ancora inedito *I diecimila cavalli* e nel 6 con un componimento intitolato *I Longobardi erano uomini*), F. Fortini (presente anche lui nel primo numero con *Deducant te angeli*, una delle poesie suggerite da lui stesse come “clandestine”, cioè scritte e diffuse al di là della circolazione megaeditoriale), Andrea Zanzotto (che si era impegnato da poco in una iniziativa eseditoriale stampando in proprio la plaquette *Gli sguardi i fatti e senhal* e ora, al n. 7 di «Quasi» affidava l'inedito intitolato *Chele*).

b) Un altro aspetto che conferma l'intenzione di ricomporre, al modo di «Quartiere», le forze in campo, è la funzione promozionale che «Quasi» si dette per “la fiducia e l'incoraggiamento offer-

ti a diversi giovani poeti ancora inediti, che avrebbero arricchito successivamente la mappa delle buone proposte poetiche: si pensi ad A. Lolini, che pubblicava nel n. 5 di «Quasi» *Negativo parziale*, il suo primo testo stampato in assoluto. Ma si aggiungano i nomi di altri giovani operatori ancora alla prima esperienze come R. Baldassarri, M. De Angelis, G. Ferri, R. Gagno, A. Piccardi, G. Poli, V. Riviello, P. Ruffilli, E. Schembari, I. Vallerugo, S. Vassalli, E. Vitali, R. Voller, ecc.”.

E, tuttavia, la redazione tenne a precisare il recupero del carattere originario, proveniente da «Quartiere», non inquadrabile nel movimentismo:

Va specificato però che nell’ambito della militanza attiva «Quasi» non si è fatto mai portavoce esclusivo delle istanze etico/politiche di base. Si vuol dire che le motivazioni generali della ‘letteratura’ come tale sono state sempre presenti alla rivista; che così ha potuto fare da filtro o mediazione tra le spinte più urgenti e libertarie del processo sociostorico e quelle sempre specifiche della loro formalizzazione nel processo testuale. La stessa apertura diciamo ‘democratica’ della rivista al contributo delle aree di lavoro più vario non ha fatto mai indulgenza alla mancanza di qualità. Da qui se mai la preferenza verso quelle aree di avanguardia e/o di sperimentazione che ha fatto e continua a fare da tessitura costante tra il bisogno di un neolinguaggio e l’affermazione -sia pure a nuovi livelli alternativi- dell’istituto formale (si intendano i Roversi, i Fortini, gli Zanzotto, i Giudici, i Finzi, i Lunetta, i Toti, i Cavallo, i Manescalchi, ecc.).

Nel quadro delle riviste fiorentine «Quasi» rimane un repertorio vivente non solo del clima, ma anche della migliore poesia di quegli anni.

#### 9 – Giuseppe Favati

Giuseppe Favati, che è stato con Zagarrò e Lanuzza il conduttore di «Quasi», compie una scelta radicale e si orienta – come scrive nella risposta inclusa nei *Poeti della Toscana* – verso “Un rito funebre, se si vuole, ma di frequenti spiazzamenti, che pretenderebbero una buona dose di partecipazione critica. Perché il vascello-poesia fa acqua da tutte le parti, ma questo non deve esimerci dal raccogliere indizi, avvertire e ‘contare’ sorprese, tirar fuori la lingua – una propria lingua plurima – dinanzi ai mostri”.

Dopo avere elencato le grandi istanze storiche moderne e i loro rovesci Favati conclude: “Si potrebbero prendere a prestito le famose parole di Max Weber che così invitava a ‘reggere anche al crollo di tutte le speranze’: ‘non importa, continuiamo!’”.

Affidandosi poi alle parole di Mario Lunetta viene messa in evidenza la complementarità fra invettiva e inventiva:

Un'invettiva che opera essenzialmente sul filo della parola, con risultati di prestigiosa stabilità e potenza distruttiva. ('Invettiva' è delizioso refuso al posto di 'inventiva': come si può desumere dal fatto che queste prime parole ricalcano il troppo lusinghiero giudizio contenuto in un volume di Gabriele Catalano, alle pagine che mi riguardano). La ricerca di Favati smonta al contempo le certezze ideologiche e le certezze linguistiche, mediante un gioco serrato di accostamenti inusitati, di capziose e acutissime analogie. Dentro l'irrimediabile malessere del Verbo che ha definitivamente perduto l'aureola, vibra una gelida passione di poeta politico, capace di scherzare con impressionante serietà sull'ambiguità dei segni e dei sensi dell'Ideologia, della Cronaca, della Letteratura, sapendo, con Wittgenstein, che 'seria è la vita, allegra è l'arte'. A parte, ripeto, il primo giudizio, di ben due lettori professionali, mi ci riconosco a sufficienza.

Infatti, che la poesia abbia una vita problematica eppure positiva lo prova la prima raccolta edita di Giuseppe Favati che già nel titolo, *Controbuio*, dimostra di accettare il rischio dell'apertura sull'irrazionale della nostra precaria società occidentale. D'altronde si tratta di un rischio che implica, appunto, il gioco, la manipolazione ironica ed insieme corrosiva dei materiali, la provocazione della disobbedienza ambigua e sardonica.

Un mondo dunque ricco di umori e scatti, ma compatto nella stesura di un discorso che continuamente si produce e contraddice, con un estroso idioletto, le forme auliche del potere letterario. In questa denuncia in definitiva epigrammatica, grottesca, Favati dà una prova di attento filtraggio del torbido magmatico del malinteso esistenziale. Come in un reliquiario funebre nelle sue prime opere vengono desunti lacerti dei vari numi della poesia novecentesca, da Montale ("Il fiume che battezza la città / in acque affaticate dalla ghiaia / ha voli di canoe"), a Quasimodo neorealista ("Non dirò di te, Reggio sul mare, / le scalate al Castello saraceno, / la bacchetta del maestro Lo Faro, / anzi, prof. secondo l'usanza"), a Campana ("I Tatti (oh), il Maggio musicale / in antologica forma geniale / e sei piedini in marcia militare. / Più via dell'Amorino, il fattore / dalla piana di Lucca calato in San Lorenzo"), ecc. Ma si tratta di spezzoni – a parte il richiamo a Montale – utilizzati come residui inutili sulla terra bruciata di una cultura ormai d'evasione:

Sul fondale d'Europa. Bande nastri  
corni inglesi tavole rotonde  
letti fiocchi celesti: milioni  
di piedini in marcia militare.

dove il rovesciamento della chiusura campaniana dal lirico all'epico ci ripropone il dubbio se dopo i lager nazisti si possa ancora fare poesia.

Una risposta ulteriore è in *Foglio di guardia*, in cui Favati ha mostrato la sua capacità

di ironia e dissacrazione. Qui per ironia si intende la molla della provocazione formale ed ideologica allo scopo di instaurare un dialogo anticonvenzionale ed approfondito, mentre la dissacrazione consiste nel rifiuto di “pulire lietamente il becco del Grande pappagallo” che vuole persuaderci che tutto va per il meglio.

Ed è appunto, alla lettera, un “foglio di guardia” che Favati ci propone: un documento di vigilanza dal basso; una forma attiva di coscienza aperta alle soluzioni della storia e della cultura; una pagina bianca da compilare in modo nuovo, dinamico.

Eppure questa scelta non determina oleografia o, peggio, iconografia populista, ma si sviluppa attraverso la frequentazione di luoghi e linguaggi scomunicati dalla cultura ufficiale che preferisce i larghi viali urbani del potere letterario.

In *Ip(po)grammi*, edizioni Collettivo R, Favati sviluppa una stratificata, ossificata pungenza, una radiografia della dissolvenza del privato nel pubblico e viceversa. Ogni composizione nasce da una necessità di porre un problema irrisolto perché insolubile (non si precipiti – sembra dire l'autore – il “deus ex machina” che incombe sinistro perché non potrà comunque “normalizzare” la situazione dall'alto). Mi pare questa la caratteristica vera ed inquietante – non per noi – di questo libro: la proposta di situazioni di margine che sono la spia dell'orripilante nudità del re.

Ma non è un discorso strumentale: soltanto contro o per. È semmai una verità tesa sul filo di un'esperienza intellettuale in cui biografia e storia si saldano nella particolarità del messaggio. È certamente la “filologica fatica”, di cui si legge in uno di questi testi, la cifra vera di Favati. La sua non-poesia raggiunge, con questa raccolta di cose apparentemente minori scritte in un ampio arco di tempo, una elaboratissima e filtrata capacità di trasferire la lingua sul piano del linguaggio e quest'ultimo, nei momenti più caustici, in bruciante idioletto.

Se ci poniamo nello stato d'animo giusto – sfuocando codici il cui bombardamento ci aliena, come si diceva nei “felici” anni '60 – e ci disponiamo ad un dialogo sapido di “morsure” rivelatorie, allora questi ipogrammi risultano di estrema “utilità” (fuori da logori schemi di poesia civile che a volte ricorrono, nella critica, come metro di giudizio) per la linea assai evidente che emerge pur dall'interno di un forte pessimismo.

La “mozione di sfiducia” di Favati si articola nei punti di un ordine del giorno che sono la somma, o la differenza, di molti anni. Ma è proprio l'arbitrarietà antirealista di alcune tappe (ipogrammate) sintomatiche di questi anni a dare al libro originalità ed un ampio ventaglio di situazioni messe acerbamente a nudo. Queste satire dimostrano così come si possa ancora dare nome ed attributi alle cose, anche se Favati stesso in nota alla scritta murale (primonovecentesca) “Cuore di Cecco” si pone la domanda circa la funzione e/o l'impotenza dello scrivere, dell'esercizio ironico della

poesia, che di solito rimane avvolta nel “mendacio” della comunicazione del deus ex machina.

Comunque, in un clima di eleganti esercizi formali connessi alla deprivatizzazione di dati esistenziali più o meno saputi, questi ipogrammi “sparpagliati prima e poi entro mura domestiche senza pensiero di usi pubblici” garantiscono invece il costante esercizio di un’acuta presenza ai problemi più veri: quelli che toccano – innanzi tutto – l’uomo alla base della realtà sociale. Il resto è, davvero, letteratura.

#### 4 – POETI CIVILI E FIRENZE

##### 1 – *Idana Pescioli e la presenza totale*

Quando una voce si tiene in disparte per esprimere in modo inimitabile un mondo vissuto nel suo farsi, allora almeno di un dato siamo certi, che la poesia è portatrice dei due valori essenziali che la costituiscono: necessità ed amore, ovvero adesione totale al proprio esserci e svolgimento di un discorso conseguentemente persuaso e persuasivo.

*Il respiro del mondo... dilatare*, come recita il titolo di un suo libro, appunto. E noi avvertiamo la dilatazione di questo respiro in senso etimologico, che coinvolge anima e corpo, sentiamo che la scrittura è investita da un’energia che viene prima e la traduce in una viva armonia di parole “dettate dentro” e che significano. Non accade frequentemente che una voce sia nutrita da tanta linfa, sia contenuta in tanta pudica misura che evita ogni forma di retorica letteraria. Quando un autore riesce a definire in modo compiuto l’uomo visto nella sua polis interiore, allora si deve rilevarlo, sottolinearne la presenza e il messaggio confermato negli anni con fedeltà di intenti alla propria contingenza.

Ciò che in specifico caratterizza Idana Pescioli nella sua globalità è una continua mediazione fra l’impegno civile e culturale a favore della pace e dei bambini ed una sua personale dialettica che fonde ma non confonde il privato col pubblico, il gesto con la parola, il senso col segno, l’ansia con l’utopia e l’utopia, infine, con la felice fisicità della tensione verso un mondo liberato dalla violenza che quotidianamente ferisce il corpo e l’anima dell’umanità asservita alla “falsa coscienza” dei potenti.

Sarebbe molto comodo, come oggi accade, dimenticare la concretezza del dramma storico e trasferirla in spazi sociologici ed economici che perpetrano la violenza sotto le spoglie di un progetto per un mondo migliore continuando a respingere l’uomo ai margini di se stesso e della propria sopravvivenza.

La questione è che la coscienza di tale minaccia viene sempre più oscurata, che voci



civili e poetico-profetiche come quella di Idana Pescioli sono sempre più isolate mentre sembra dilatarsi a macchia d'olio la cultura della nevrosi.

E tuttavia l'autrice è ottimista, si pone nell'ottica della cultura della pace per denunciare che "il re è nudo", per affermare l'in/felicità di una vita presente e pulsante per cui occorre fare una scelta di fondo partendo dal "paese reale" e le sue contraddizioni in atto sanabili ampliando "il respiro del mondo".

Idana Pescioli parte da questa premessa, vive questa esperienza inimitabile, "scrive" con la penna dei suoi verdi inchiostri schegge di un impossibile diario quotidiano. E può fare ciò perché non tralascia un istante la volontà di dire e dare, con l'ottimismo della volontà di gramsciana memoria, un senso al fluire del suo/nostro tempo che ci appartiene e che dobbiamo consegnare come testimone di staffetta o fiaccola di Olimpiade nei tempi e nei modi giusti ed ancora accesa a chi deve continuare l'umano percorso. Perché ciò accada occorre trovare "il ritmo del cuore", perché niente si ripete allo stesso modo, pur ripetendosi, e si deve innanzi tutto dare un senso al quotidiano mistero del vivere continuamente rivelato nel suo appassionato manifestarsi. Tecnicamente, Idana Pescioli è poco interessata alla separatezza della poesia pura, ama muoversi fra lo splendido epigramma-cammeo e il manifesto lirico-ironico ed in questo senso si colloca, più di quanto non sembri, nella dimensione della poesia che si apre alla sua traduzione in prosa, come è avvenuto, sia pure con altri intenti, nell'ultimo Pasolini. A mio avviso questo affidarsi ad una scrittura a tutto campo è segno di una sicurezza culturale, di una resistenza contro ogni forma di estetismo individualistico, di una assunzione di livello creativo testimoniale tipico di una generazione attiva, la quarta, troppo presto messa in disparte dai cultori del "mito". Idana Pescioli fra i poeti del secondo Novecento è una presenza certa.

## 2 – La "voce alta" di Giovanni Frullini

In *Se sono – poesie* Giovanni Frullini ci offre un ampio panorama della sua poesia impaginando oltre un trentennio di lavoro intorno alla poesia ed al suo nocciolo nutrito di pubblico e di privato. Proprio per questo, anche a livello stilistico, emerge immediatamente il tono di "satura" contenuto tra le parentesi di un discorso unitario perché convinto della positività della lingua e del messaggio.

Infatti Frullini, pur nella diversità delle tematiche che affronta, non intende immortalarsi ghirigorando sull'acqua, ma vorrebbe invece ergersi come un muro di parole; ciclopico a mostrare come l'opera regga meglio su provate fondamenta. In questa ipotesi di lavoro che vuole ricaricarsi di cultura, in umiltà ed alternativa rispetto i poeti che colti-

vano il dissennato profumo dei narcisi – che pure, in acerba stagione, lo affascino – mi pare di poter individuare il cardine del lavoro frulliniano.

Poeta “civile”, formatosi nella temperie degli anni Quaranta (con l’iniziale alta) si trova ora a fare i conti con la doppiezza degli anni Ottanta nei quali eroi senza principi sono ormai entrati in campo. In un campo diverso (e di versi) in cui già muovono comunque principi senza eroi.

Ma, al di là di queste distinzioni, riconoscendo al poeta le sue convinzioni – anche deontologiche – di Storia e Cultura, risalta evidente, in questa opera, la convincente presenza di una voce dal classico e robusto tono brechtiano sia nella versione vitalistica che in quella politica; e numerose sono le composizioni (una per tante: *Vinicio*) destinate a lasciare un segno di luce (si intende la luce di cui si legge in *A Gianni Daverio*) nel lettore.

L’uso consapevole di categorie consolidate come la Storia storicista e la Cultura progressista permette a Frullini di esprimersi in strutture poetiche a largo giro allegorico in cui il dubbio (*Se sono – poesie*) vuole essere in realtà una affermazione perentoria contro chi esercita il proprio lavoro in ambito squisitamente estetico (linguistico) o chi opera nell’area del dissenso verbalistico. Particolarmente verso quest’ultimi Frullini è durissimo (“In quale fossa / vi cacerete, voi penne corvine, quando / sarà la crosta terrestre tutta candida / di colombe?”). Così scrivendo Frullini difende, anche con ostinazione, i suoi eroi (“Come un lavacro / venne poi la pioggia sulla terra stesa / a coprire i morti; e aspettammo le verdi / gemme della primavera”).

Coinvolto come sono nella divaricazione e nel taglio di questa forbice, penso si debba apprezzare Frullini per le *callidae iuncturae* che rendono specifica l’extratestualità che, linguisticamente, fa emergere questa vasta *erlebnis* (o poesia scritta su provate fondamenta) in una sfera di perfetta ed anche relata idealità.

Perciò i termini di confronto che Frullini sceglie per compiersi (l’arte per l’arte, la contestazione, la conservazione, la natura stessa, la burocrazia, ecc.) rappresentano un primo antropologico, più poetico che sociologico, oltre i quali si realizzano queste *saturnae* tecnicamente articolanti “un’altra poesia” che trova giusta collocazione in un panorama dalle presenze più diverse.

### 3 – *La Terra e l’utopia di Ivo Guasti*

Nella poesia di Guasti consiste un preciso elemento, il porsi come natura con diritto alla storia, come supporto della storia, il proporsi come uomini di una transizione dai

marginari del singolare verso una storia in cui l'uomo possa rilanciare la possibilità di soluzioni alle domande sul suo essere.

L'ottimismo con cui è osservata da Guasti questa transizione non è solo enunciato, ma permea una selva di immagini originali e mai esterne alla storia, alla cronaca, alla lotta dell'imporsi oltre il buio della singolarità.

Quest'esperienza intellettuale non rimane un fatto estetico o strettamente politico, ma tende ad aprirsi in prima istanza verso il proprio nucleo sentimentale (gli amici, gli affetti).

Vita e morte, epica ed elegia, cronaca e storia si riconoscono ancora in senso naturalistico. E come può uno scrittore non proporre collettivamente questi temi, come non può, cioè, far coincidere le parole con la loro azione richiudendo così, in un suo prospetto, lo iato della cultura fra le parole e le cose? Guasti non ha dubbi, le cose per lui stanno alle parole, come l'uomo sta alle ragioni ed alle passioni, come la natura sta alla storia.

Così, nel quadro della poesia di questi ultimi venti anni, Guasti occupa un posto singolare. La proposizione così certa e decisiva nell'evidenziare sentimenti e ragioni avviene attraverso una ricerca linguistica assai moderna per la struttura enigmatica dell'enunciato e per la complessa aggettivazione.

Insomma, questa poesia, che si afferma nella storia e nel quotidiano, come discorso e comunicazione, è sempre trepidante nelle strutture espressive e trova perciò esiti ulteriori, coinvolgenti.

Particolarmente negli epigrammi per la sua "patria d'erba, di calce ed uomini (in primis)" egli corona l'arco di una ricerca poetica che lo vide partire da uno schietto intreccio lirico, ai margini del nucleo di «Quartiere».

Si deve al suo impegno di laboratorio, alla sua "scrittura continua", l'acquisizione di un plafond stilistico in cui si estrinsecano "esterni", "incontri", "paesaggi interiori", "fraseggi d'ambiente" che ricordano, ad un livello più estuoso e sereno, il taglio pragmatico scotellariano (del *petit maître* col quale i poeti della "provincia universale" finiscono spesso col misurarsi e dimensionarsi).

Il senso di questi epigrammi può essere dunque individuato in un rapporto che testimonia della ricomposizione di un mosaico dissaldato, nella ridefinizione del concetto di uomo politico col contributo dei "padri antichi" e l'accensione delle "avanguardie giovanili".

Così, dopo un ampio periodo in cui Guasti ha sondato la natura del paese, riflettendo sui modi del suo inserimento/superamento, con un discorso in cui l'impianto anagrammatico tendeva alla sistemazione di una cifra stilistica personale, oggi la misura poetica è oggettiva e l'uomo è, a tutto tondo, delineato nel suo naturale contesto, nelle sue prospettive:

Giardino impari  
 il paese e la terra  
 indissolubile patria  
 e la città nutrice  
 a volte amica a volte nemica  
 per farmi da ponte  
 perch'io maturo diventi  
 prati sconfinando in pinete  
 che silenziose accolgono brezze  
 s'offre la città  
 nella tremante aurora  
 riporta penombra  
 il paese e la terra

In questa commisurazione fra campagna e città, ovvero fra uomo e mondo, natura e scienza, sta il pregio della ricerca guastiana nella quale l'io ("perch'io maturo diventi") sta certamente per un noi, che conosce l'arte di costruire una città viva.

#### 4 – *Un fiorentino di Acerra: Guerino Levita e "L'officina greca"*

Il viaggio alle origini di Guerino Levita, per una proiezione attiva verso il futuro, trascorre da *Irpinia chiama* – diario dal terremoto di voci scandite fra vita e morte – una rivisitazione della panicità mediterranea. Ora l'impatto col sud è sostanziato da una doppia valenza: il reale immediatamente trasferito nel mito ed il mito personificato in precise situazioni. "Com'è travolgente / essere prigioniero / nell'officina greca delle anfore" scrive il poeta già obnubilato dall'"incubo / della partenza". E che di incubo si tratti ci viene confermato da questi dèi «ancora giovani» che accompagnano il poeta nel suo soggiorno in Sicilia, in una polis dove si mischiano automobili italiane e tedesche con l'abbeveratoio dei cavalli di Ettore, in un incanto spaziotemporale che è metafora della riconquistata identità.

La poesia che ne deriva è di segno mitologico, con recupero di un universo linguistico connesso ad un "pieno" che non sopporta l'usura di uno storicismo meccanicamente progressivo. Ciò significa che, al presente, l'approdo di Levita al mito è di segno opposto alla scrittura culta dei giovani poeti che cercano nella greicità un' esclusiva aura culturale.

Al contrario, i protagonisti dell'opera di Levita scaturiscono da un'energia felicemente plastica che vince la fissità dei codici.

D'altronde, come non ricordare l'operazione quasimodiana di un ritorno vitale alle radici dell'equazione mediterranea?

Levita mette a confronto la vivibilità dell'utopia precristiana con l'incubo del presente, propone un'ipotesi di tempo rettilineo o addirittura circolare con risultati davvero originali ("Si presentò un dio pagano / con le mani di contadino") fino alla sintesi del dialetto inteso come voce del non-tempo, del non-spazio.

Dalla "poltrona di Zeus", su cui si è provvisoriamente assiso, il poeta può così coltivare le sue diacronie, le sue sinestesi, con voce chiara, lirico-gnomica, che è il segno della raggiunta maturità. Leggendo fra le righe, nel "privato", si comprende uno struggente sentimento per una dimensione piena, viva, degna di essere vissuta, eppure inimmaginabile fuori da quel contesto culturale che vide gli "avi antichi morti di crepacuore nell'anfiteatro dell'attesa".

Il discorso poetico permette la fissione di tutti questi elementi semantici ed iconici attraverso la fusione di un limpido neoclassicismo con cesure ironico-utopiche di timbro majakovskiano.

Ed è infine, a parlare, l'uomo che non abusa del potere, il compagno degli dèi e l'innamorato dei "girasoli degli occhi" di Demetra.

E c'è, d'altronde, nell'avventurosa mediterraneità di Levita anche il taglio di un'antica sventura che lo accompagna "nel buio delle metropoli", nelle funzioni/finzioni del tempo, lasciandolo scoperto, nella confluenza-contraddizione di gioia e dolore.

Uomo, dunque, senza maschera, se non quella dell'"officina greca", Levita vive d'impulso la prassi della coscienza, fiducioso nella necessità della parola e dell'immagine, in un mondo in cui, in realtà, parola ed immagine hanno subito più di un processo metamorfico e ricodificante. Peraltro Levita è cosciente di questo fatto e la sua semplicità non è un punto di partenza, ma un traguardo raggiunto con aperta tenacia.

Ed infine penso che la situazione in cui si muove questo poeta sia ben descritta nell'epigramma *Dico che i morti* che esalta le minoranze, le avanguardie, gli "eroi" che all'apparenza sono le vittime ma che, alla prova dei fatti, risultano vincitori.

Nutrito da questa certezza ("Lo videro, poi / alle Termopili / gli scudi dei caduti/inseguire i vincitori. / Biancheggiarono le ossa dei vivi. / I morti / ritornarono alle case").

Questo taglio epigrammatico, apodittico, molto ha giovato a Levita nel raggiungimento della matura coscienza di poeta.

Firenze come crocevia, come “stazione di posta”, sarà un tema ricorrente di questa documentazione storiografica. Si può dire che il fenomeno inizia – non a caso – con la fine degli anni Sessanta, e si connette col movimento eseditoriale. Da un lato il più corposo coinvolgimento dei poeti dell’Antigruppo siciliano richiamati a Firenze dal magistero di Giuseppe Zagario, dall’altro poeti del nord affini per scelte di editoria alternativa o mossi dal vento della storia verso questa evidenza di gruppo della nuova generazione a Firenze.

*1 – I poeti dell’antigruppo siciliano a Firenze (Cane, Certa, Scammacca, Terminelli, Apolloni)*

Il grido ideologico, il pugno levato, lo sguardo duro e teso al futuro possono essere presi ad emblema del discorso di Crescenzo Cane, il poeta più sessantottesco dell’intero Antigruppo.

Ma, si deve precisare, il “manifesto” di Cane è estremamente inventivo, non si fa supporto di luoghi comuni ma, semmai, scomunicati dal sistema ed – in conclusione – risulta “puro” e *fauve*. Si pensi infatti al Cane pittore, il cui crudo taglio-colore prova la capacità di gettare le basi di un discorso non intellettualistico. Di questa concretezza improvvisamente risolta in poesia sono testimonianza questi versi:

sono le cose che ho cercato  
 da uomo sconfitto ho perduto  
 da poeta non posso più toccare  
 ...  
 sono gli anni più belli  
 della mia vita ma amara  
 come la fine della speranza  
 ...  
 la risposta sarà la primavera  
 sarà un sogno ma certamente  
 è la mia gioventù uccisa  
 che ti lascio come testamento

Direi che queste terzine, scandite fino al cristallo ed alla selce, da cui scaturisce l’amara coscienza della gioventù falciata, mostrano tutto il nitore non retorico – anche se vagamente lapidario – di cui si è scritto. E d’altronde la fissità del dettato, un certo impaccio di fronte ad un’operazione di laboratorio, sono i limiti globali dell’Antigruppo che in Cane si riscatta appunto per quella risolta fisione del canto in discanto, in aggressività.

Ed anche quando Cane affronta i temi più specificamente politici, quando “prova” la poesia a livello di prassi, anche allora la sua esplosione è stellare, di una supernova piuttosto che di una bomba molotov, tanto per stare ad un lessico caro a Cane. E la materia della supernova è da reperirsi nella condizione insulare, nella “sicilitudine” ovvero nell'emarginazione subita fino alla collera degli intellettuali organici alla classe rimasti nell'isola.

Essere intellettuale “organico” per Cane non è un atto di testa, velleitario, ma un dato esistenziale:

Siamo nati e cresciuti nella Zisa  
nei vicoli feudali della Kalsa  
traumatizzati dalla fame  
colpiti fino nella radice  
della nostra civiltà contadina.

Bene, questa civiltà contadina, portata con orgoglio, con rabbia anche nei momenti di fuga, nelle fughe al nord (quando Cane fu agente di PS, poi “cresciuto” ad una scelta diversa che lo ha fatto riaffondare nelle sue radici), è l'habitat intellettuale che fa di Cane un genuino protagonista della “poesia dal basso”.

Se avesse senso da un termine risalire a una concezione, se dalla spia linguistica potesse cogliersi l'assillo di uno Scrittore, io in Rolando Certa coglierei il termine ‘vita’ come suo emblema.

Così scrive Antonio Saccà, nella prefazione alla raccolta certiana *Sicilia pecora sgozzata* e non a torto. Linguaggio come vita sì, ma anche vita come fonte inesauribile di linguaggio, di stimolazioni espressive (dal “manifesto” all'elegia, dal canto alla struttura prosastica).

Questo modo di intendere e fare poesia, che non smonta il meccanismo espressivo-comunicativo ma lo integra e dilata fino a farlo proprio, si pone al di fuori delle “trasgressioni” o ricodificazioni dell'Antigruppo palermitano. In effetti, l'area trapanese (Certa, Scammacca, ecc.) è la più aperta, come già si è scritto, la più dialettica nei confronti degli anni Cinquanta.

Ma Certa, come Scammacca, insiste sul tono blues, sulla negritudine della condizione del poeta, dell'uomo e dunque del linguaggio che gli è proprio. Una negritudine analogica, s'intende, che permette il fluire di un discorso scoperto, a poemetto, in cui vibrano le corde della problematica sociale e dell'elegia, dal grido al pianto:

Il cuore di Anna Maria  
 diviene ogni giorno più timido.  
 La sua casa, anche se centrale,  
 le sembra misera cosa.  
 Mesi fa non era così.  
 A fronte degli occhi le brillava  
 uno spiazzo con palmizi e siepe d'edera.  
 Ora un gabbione di cemento  
 la chiude in un cerchio più stretto.

“L'andamento medio”, sintagmatico e tonico, è questo, con accensioni asciutte, cristalline o con l'alternanza di passi descrittivi. Proprio per il recupero di più piani stilematici, Certa rompe i margini dell'epigonismo postrealista, per questo parlare di “macchina, mafia e plusvalore” che contaminano l'universo poetico e, prima, umano e per la cui decontaminazione occorre il ricorso alla natura, al tempo, al rapporto, alle categorie esistenziali:

Ora, in questo febbraio,  
 fra tante sventure, pietoso parla solo per noi e per i morti  
 questo sorriso dei mandorli

Nat Scammacca è, nel contesto dell'antigruppo siciliano, poligrafo attivissimo. Traduttore dall'inglese, memorialista di ottimo impianto narrativo, polemist e teorico dell'impegno libertario, Scammacca fra gli scrittori siciliani delle generazioni recenti è forse il più brioso ed imprevedibile. Evidentemente, la sua poesia non può non risentire di tutti questi interessi e si presenta perciò come un felice *melange* culturale, scandito in modo nitido, oratorio.

Nel riportare alla superficie dell'invenzione poetica questi strati subalterni, Scammacca conserva tutto lo smalto del proprio sentimento, riuscendo così a parlare insieme del mondo e di sé in quanto scrittore del sud, emarginato ma non tacitabile. La sua elegia è nitida, incisa come su una lastra, e le piccole cose del suo habitat familiare risaltano in un tratto ed in un chiaroscuro assai singolari.

Sono elementi che si rilevano ad esempio in questo incipit:

E gli uomini saranno buoni  
 sì, faranno soltanto cose buone  
 come se i cieli fossero sempre azzurri  
 e il profitto non fosse misura delle cose.



Costruiremo insieme  
 sì, noi  
 e allora io sarò te  
 e tu sarai me  
 e spartiremo le nostre cose in parti uguali...

Aperto (ma anche misurato) com'è si pone e propone come mediatore – questo sì – di due culture: quella americana, da cui proviene, e quella meridionale, in cui si riconosce.

Pietro Terminelli è la voce più vulcanica e lavica, più incrodata nel nonsense dell'automatismo surrealista all'interno dell'Antigruppo. La sua declamazione frantumata, mutuante linguaggi assortiti in una stridente simbiosi, tende alla condanna (da qui un conato "dantesco") ed alla dannazione (il giullarismo asemantico di matrice neoromantica).

Piuttosto giullare, che intellettuale organico Terminelli riesuma la funzione di poeta-profeta le cui profezie esplodono in aspri legamenti anacolutici, in dissaldati gridi:

Il grido è rotto dalle aste d'Apaches  
 dalla contestazione, il liquido imbevuto di servi e ideologia  
 confronto-scontro diretto nelle scuole, nelle piazze,  
 dal bengala illuminato dalle peripezie nelle fabbriche.

La contestazione, per Terminelli, è un atto "ingenuo", liberatorio, una festa di parole in libertà dove tutto è dicibile, citabile, incitabile, un enunciato accanto all'altro, una congerie di nomi (da Platone a Marx ad Eco a Balestrini a Zagarrìo), quasi a dimostrazione che la lotta si esplica anche attraverso l'*assemblage* linguistico più esteso possibile.

L'utopia terminelliana scavalca così ogni privata misura, si compiace di una dimensione pubblica culturale *tout court*:

Il sacrificio a Giove demoliva l'aria, la corsa per i campi, a Mercurio alato, il "messaggero"  
 giornale quotidiano del signor dei signori, il popolo operaio è proletario.  
 Karl Marx, "La critica della filosofia del diritto in Hegel"

...e così continuando. Poesia o saggistica, automatismo surrealista disinibito al massimo o gigantismo anomico privo di struttura? Un po' di tutto questo, pensiamo, se si considera solo per un attimo la pratica saggistica terminelliana nella quale la "originalità" sintattica e lessicale è pari alla velleità di risultare, alla fine, un *maître*. Ma questo è Terminelli, forse il cantore fluviale più evidente di un sessantottismo di riflesso, anche se per la poesia il discorso è, naturalmente, altro, chiede almeno un punto fermo, una riflessione.

Ignazio Apolloni segue un processo operativo singolare che, invece di partire dalla realtà per identificarne e formalizzarne poi i nuclei espressivi e comunicativi, parte da sintagmi e stilemi precostituiti con cui decodifica le strutture alienative della comunicazione del consenso. In questo e con questo Apolloni procede secondo gli schemi neoavanguardistici, anche se lo sviluppo semantico è in senso ideologico e perciò caratteristico delle operazioni Antigruppo.

L'impianto gnomico-ironico del suo discorso affonda quindi in situazioni non astratte o astrattive, ma di rilievo storico e certo estetismo proprio dell'intervento premeditato, a freddo, (parascientifico) dà risultati oggettivi:

Quando l'uomo scoprirà se stesso  
 ...l'angoscia dei vivi avrà pervaso il mondo  
 sconosciuto, e ne avrà solcato di rimorso  
 tutti i tempi che verranno dopo l'uomo:  
 sarà la mia vendetta, la mia maledizione  
 nel ciclo informe senza storia  
 alla ricerca di un'anima che non avevo,  
 che nessuno ha mai avuto:  
 che non esiste.

Scienza e/o coscienza, io e/o noi, tempo e/o eterno, ecc. sono i centri tematici della raccolta *La grandezza dell'uomo* che non a caso è apparsa nei quaderni «Tèchne» prima (per quanto di induttivo contiene il discorso di Apolloni) e in *Antigruppo 73* poi per l'Utopia deducibile dalla prassi storica: "Vedrete allora cartelli segnaletici stradali, mura diocleziane, materasse a molle ed altri oggetti vari sorridere felici di ospitare le coppie innamorate quali sedute sul ciglio delle mura, quali ritratte sui cartelli e quali sdraiate sopra il letto; e finalmente scomparirà la spocchia, la tristezza e il pessimismo con la poesia. Ma tutto questo credo che l'avremo, solo se si darà un nuovo maggio

proletario” (in *Intergruppo 9*).

Cioè, Apolloni alimenta bipolarmente un discorso unitario che, quando non si blocca in impennate pamphlettistiche e demolitrici, trova esiti convincenti proprio per la concrezione nel tessuto della storia, di originali “elisioni”. Diciamo comunque, infine, che canto e discanto, cifra neofuturista e stilema culto, ipotassi ed ipertassi, taglio gnomico o irrisorio, sono tutte componenti di una poesia riconducibile nel solco delle “avanguardie aperte”. Per cui Apolloni si pone, oltre l’operazione di Terminelli, in una zona franca dell’Antigruppo ed al centro semmai della nuova operazione Intergruppo che tende ad aggregare non epicentri regionali, con quanto di autoctono ciò significava, bensì di tendenza.

## 2 – *Il vento del nord (Brugnaro, Vallerugo, Francisci)*

Fra i poeti del ciclostile, Ferruccio Brugnaro – poeta operaio – è quello rimasto fedele a questa editoria povera e che maggiormente rappresenta la componente della confessione, della testimonianza, del grido e della protesta, in quanto il suo discorso nasce dall’interno di una situazione di fabbrica ed è scevro da sollecitazioni o, peggio, sollecitazioni intellettuali.

La sua poesia non è, come in altri casi letterari, trasgressione in sé (anzi si presenta estremamente piana e comunicativa) ma ha origine da una situazione di fatto – la fabbrica – dove l’uomo “è trasgredito” ed aggredito da un potere brutalizzante. La risposta di Brugnaro è ferma, dignitosa e riprende, si potrebbe dire, il principio calamandreiano della lotta portata avanti appunto per dignità e non per odio. Ecco allora che gli ambienti, gli amici, i compagni, la ribellione, il dissenso, il gesto risultano motivati da una profonda umanità, emersa nel fare quotidiano, negli atti più dimessi ed avviliti.

Chi leggesse Brugnaro senza tenere conto di queste premesse, certamente lo definirebbe un poeta fin troppo facile, neovociano, con quel tanto di moralismo che si disperde in un dettato atono e superficiale. Mi pare che versi come i seguenti documentino bene la risposta cristiana (in quanto Brugnaro è allineato sul versante dei cattolici del dissenso):

Non un istante della mia vita  
deve andare perduto. Voglio  
spenderla tutta in amore.

Se il discorso si fermasse qui è evidente il margine di vacuità che ha peraltro permesso, anche nel recente passato, di perpetrare i peggiori crimini nel nome dell’amore. Ma il

discorso continua:

Voglio  
estendere il mio amore fatto  
di silenzio fino alle cose  
più trascurabili sulla terra...

Ed è la riqualificazione, neofrancescana (se pensiamo a Francesco qual era: un "rivoluzionario") di un habitat inabitabile. E continua:

voglio amare  
gli uomini senza limitazioni;  
sì, gli uomini, perché io so  
cosa significa non essere amati.

E qui, il non essere montaliano arricchito dalla coscienza dell'assenza d'amore fa scaturire, per inusitato contrasto, l'amore stesso come molla di lotta politica. La poesia, dopo tutto, è ancora utile.

Con *Interrogatorio* Ida Vallerugo porta a compimento una lunga ricerca umana e letteraria iniziata con la raccolta *La porta dipinta*. Già in questo primo libro apparve la tipica condizione di reclusione esistenziale e storica propria del nostro tempo: la testimonianza attiva e ribelle di una sorte senza vie d'uscita, oltre le pieghe e le piaghe di un Friuli arcaico. Non è che oggi la Vallerugo sia approdata in spazi più "respirabili" (che non esistono), ma il suo discorso ci offre uno spaccato non più solipsistico, folto invece di presenze inquiete ed inquietanti, fra i limiti di un "processo" kafkiano e di un concreto "interrogatorio" poliziesco. Queste presenze inermi o – all'opposto – violente (queste metafore in cui il popolo e la classe vengono allusi in termini di dura subordinazione: come animali indifesi) ci richiamano alla memoria ambienti squallidi – anticamera di questura, sale di ospedali psichiatrici – ridicolizzando così i fatui luoghi del benessere; ci riportano alla mente l'habitat autentico del paese reale. Tuttavia la Vallerugo elude, quasi interamente, la scrittura disgustosa di certo neo-romanticismo di ritorno troppo carico di "male" e di sottoproletariato.

E in questo *Interrogatorio* l'autrice, che "avrebbe potuto anche essere morta, tanto è stata finora silenziosa" (per usare la didascalia in margine al libro) trova il modo di contestare l'Inquisitore, gettandogli in faccia le sue vittime clandestine. Naturalmente,

non si tratta di un gesto letterario, ma di un autentico impegno nutrito dalla lettura di scrittori come Brecht, Kafka e – a monte – Shakespeare assimilati in un ambiente storico fra i più restii. In questi territori, ideologici ed esistenziali, la Vallerugo intraprende viaggi onirici, sanguinanti; oppure nel gelo di lager nazisti ormai asettici, ma altrove – anche oggi – radicati. Infatti, oltre le intatte ma vane forme della bellezza poetica (si pensi alla negazione di Fiesole come fredda apparizione edonistica), qui è la sorte dell'annegato che conta; Pinelli e non le luci della Galleria. Se dovessimo trovare una topologia, per questo discorso, credo che possa essere individuata alla periferia della apocalisse, in un inferno storico appena schiarito dalla coscienza ideologica e dalla ipotesi letteraria, in un ambiente di lotta e di relegazioni. Una "periferia dell'apocalisse" che può essere un carcere o una fabbrica, una stanza d'albergo o d'ospedale, Guernica, Meduno o Firenze. Questa periferia, o meglio, questo hinterland, popolato di concrete, minacciose apparizioni, è un fatto estremamente singolare di questi anni – fra il 1967 ed il 1972 –: anni che hanno aperto un fossato sempre più netto fra lo slancio popolare ed i mostri inquisitori di un potere senza maschere, e bene ha fatto Ida Vallerugo a motivare così il proprio intervento culturale.

Bruno Francisci, nato a Padova, è un nome obbligato fra quelli che con maggiore determinazione operarono per una ripresa della poesia attraverso il ciclostile negli anni '70.

Si deve a lui la Rassegna internazionale dell'esoeditoria, tenutasi nel 1971 presso l'Università di Trento, che permise di evidenziare la consistenza culturale del fenomeno.

Come poeta Francisci ha proceduto in modo eclettico, sperimentando le forme inquiete dell'avanguardia in rapporto alla condizione piuttosto che alla lingua, recuperando le figure di fondo del paese reale in un discorso netto ed incisivo, non privo di sottili trame logico-astrattive.

Dopo le prime due raccolte (*Poesie*, Trento, 1968; *Equivoco per ipotesi*, Abano Terme, 1971) ha pubblicato, per le edizioni di «Collettivo R», *Dentro al labirinto*, nel 1981 ed è questo, a mio avviso, il testo della maturità con evidenti aperture verso il nuovo, verso un'immaginazione aperta e piena che oggi si va finalmente configurando tra i giovani della quinta e sesta generazione.

Con presenze come quella di Francisci il movimento del ciclostile dimostra che l'operazione era portatrice di fermenti culturali moderni; o per meglio dire modernisti, orientandosi nella direzione di un'alternativa di sostanza e non di principio o, peggio, di cartello.

In effetti, «Collettivo R», ospitando nella sua collezione poeti come Francisci, Albani, Milanese, Nibbi, ecc. ha mostrato di volere operare proprio nel senso del costruito culturale pluralista e sempre di livello.

Con Francisci, ripeto, ci troviamo forse al cuore delle presenze, in un universo radicale ed immaginoso, con una poesia che è insieme di flusso e di taglio e dunque con un tono ricco di cariche spontanee che convince il lettore.

Nel labirinto, per usare a definizione questo suo titolo, ci sono già tutte le possibili varianti storiche e linguistiche del liberarsi. E ciò, in una poesia non consolatoria, è davvero consolante.

## GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA E LE NUOVE GENERAZIONI

SELVAGGI E “FRANCHI NARRATORI”.  
GAVINO LEDDA E/A FIRENZE. MITO E REALTÀ  
NELLA STORIA DI UN PASTORE

## I – LE CANNE AMICHE DEL MARE

*I – Cos'è un servo pastore*

Essere servo-pastore solitario significa essere tagliato fuori da qualsiasi umano rapporto, essere calato in un assoluto naturale che ha una sua organizzazione, un suo linguaggio alieni da quelli sociali.

Conseguentemente, la dialettica del servo-pastore è con la natura naturale, non modificata dall'uomo, primitiva, sia per i comportamenti che per i linguaggi. Nel film dei Taviani l'inserimento del ragazzo in questa dimensione apparentemente muta, ma in sostanza popolata di voci e presenze, avviene nel modo in cui un aereo valica il “muro del suono”: con un tremendo colpo di gong, con un boato. Il ragazzo regredisce dalla società alla natura ed avverte realtà più segrete e vere, con i sensi ben desti, ma viene anche travolto in questo respiro del vento, in questo fisso oscillare degli elementi.

Meglio si comprende allora come, in questo racconto, Gavino parli del vello vivo e del vello morto, della fusione del pastore (che indossa il “vello morto”: il mantello-mastrucca) col gregge (il “vello vivo” delle pecore: perché anche lui è ora natura inespresa, oggetto in mano del padrone, che invece è storia).

Questo matrimonio fra uomo e natura è, al fondo, amaramente ironico ed intende indicare un'unica condizione di animalità da cui c'è riscatto solo attraverso la cultura e l'arte, come attività della coscienza.

Vediamo ora la genesi del racconto e la reale identità dei personaggi che vi sono descritti: il ragazzo-servo-pastore è Giovanni, persona realissima con cui Gavino si è incontrato nell'estate del 1977 e da cui ha appreso la “trama larga” di questa storia. Per Giovanni le tappe del suono delle launeddas e della scrittura-lettura sono momenti di affrancamento sociale e politico. Gavino fa lievitare, in questa trama larga, un purissimo flusso di

poesia per cui Giovanni, nel procedere del racconto, finisce con l'identificarsi con lo scrittore stesso. Giovanni è un uomo, Gavino è l'uomo che lo interpreta e lo trasfonde negli uomini, in un intero popolo. Dunque il suono delle launeddas sta per un accorato, secolare, millenario, richiamo rivolto ad altri popoli e – al limite – una forza che spinge a rompere i confini dell'isola. C'è infatti nel suono delle launeddas una ininterrotta monodia che pare un ancestrale, originario messaggio che dalla genesi giunge fino ai nostri giorni: sembra infatti scaturire dal profondo di una remota galassia (che, poi, è l'uomo).

Il racconto procede dunque dal recupero della storia di un uomo, dalla natura alla cultura, alla società. Al presente, tutto ciò si compone nell'unità della voce di Ledda, in questo suo timbro narrativo che è garanzia di vita e verità piuttosto che di astratta letteratura.

## *2 – Imperfetto e futuro: alla ricerca delle origini e del continente*

All'inizio del racconto Ledda presenta un vecchio, appena sfumato, come è giusto, in un tratteggio narrativo che permette di evidenziare i valori di cui è portatore, radicato alla propria terra, la Sardegna, ed alla propria vigna; ma non è, come altri, nemico del mare, da cui solitamente, come la storia insegna, giungevano le minacce di civiltà ostili.

Infatti il vecchio sa, o avverte inconsciamente, che anche lui, come tutti gli altri pastori, è, in tempi remoti, venuto dal mare. L'oggetto "mitico" che connette il vecchio al ragazzo sono le launeddas (della cui esistenza si ha notizia, oltre le epoche remote della civiltà nuragica, anche nelle prime civiltà mediterranee). Questo strumento, la cui melodia ricorda senz'altro la più estenuata musica arabo-africana, il cui suono continuo e struggente sembra infrangere i confini del tempo, diviene oggetto di studio per il giovane pastore (e come non pensare, in parallelo, allo studio della fisarmonica di Gavino ed alle "lezioni" di zio Gellon?). Ma per apprendere a suonare le launeddas occorre vincere i limiti della fisicità animale, occorre soffiare ininterrottamente nelle canne con una tecnica di respirazione tellurica.

Questa iniziazione è imperniata sul rapporto fra il giovane ignaro di tutto, fuor che dei propri sensi, ed il vecchio del popolo, consapevole della propria cultura. È dunque un rapporto fra tutti i giovani e tutti gli anziani della grande tribù agro-pastorale che Ledda propone e che vuole salvare modificandone il rituale conservatore dei rapporti. Dopo, il rapporto si apre col mondo, non a caso il giovane del racconto prende coscienza della propria crescita culturale per la verifica di due stranieri (Wagner, Bentzon) che gli indicano la misura del suo sapere. Così anche per Ledda che, negli anni Sessanta, in continente, ha trovato chi ha saputo illuminare il suo grande talento.



Ledda pone questo modo di apprendere per crescere alla storia, in contrasto con quello aristocratico e soffocante di chi possiede l'egemonia culturale e politica dell'isola-isolamento. Opta per la cultura dal basso, non settaria, che si apre antropologicamente all'interpretazione che viene dall'Europa. Si pensi a Bentzon che è l'unico ad avere decifrato e codificato il suono delle launeddas in modo che questo non risulti un misterioso ma goffo "ballo dell'orso".

Dunque, l'iniziazione al suono delle launeddas è presa di coscienza, dalla parte del popolo, della propria storicità in cui il presente è contessuto alle grandi anse del tempo e dello spazio in cui l'uomo ha finora navigato tenendo peraltro alto in un oceano di silenzi il suo canto di lotta.

Con una festuca, il giovane pastore soffia per mesi nell'acqua del mare, spesso sgomentandosi per l'insuccesso, finché il suo soffiare, non per forza ma per perizia, riesce a far ribollire l'acqua del mare. Dunque, per poter apprendere l'uso di uno strumento della cultura nuragica occorre tornare a contatto col mare ed esserne "amici", comprendere in sé il senso di un passato remotissimo a lungo radicato e costretto nella tanca e nell'impervia geografia dell'isola. Così il giovane pastore, proprio come Gavino, inizia a sentire l'isola come un isolamento da aprire verso il mondo con una tensione sicuramente cosmica.

I due "viaggi" (verso il passato ed il futuro) risultano tuttavia uno: recuperata la propria cultura che ha radici mitiche, Gavino riprende il viaggio verso il continente in cerca di un confronto con una diversa umanità. È a questo punto che Gavino, nella vita, non nel racconto, esce dall'habitat dell'apparente età della pietra (della tanca) per traversare il mare con la sua rossa fisarmonica ed entrare in contatto con la cultura del continente. Il pastore del racconto, invece, presa coscienza del rapporto fra cultura e presenza storica, acquista la strumentalità della cultura del padrone trasformandola con le linfe oscure eppure luminose del proprio essere pastore: suonatore di launeddas.

### 3 – *Ledda e la civiltà moderna*

Per tutti questi motivi il giovane Ledda, circa venti anni or sono, indossa la divisa militare come qualcosa di profondamente estraneo alla sua natura ed al suo stadio di educazione: è un primitivo che possiede, in positivo, la disposizione all'arte ed alla scienza dei primi popoli. Direi di più, come nei primi popoli del bacino mediterraneo, Gavino tende alla comprensione ed alla conquista della comunicazione orale e scritta per passare, come si è visto, dalla sua "età della pietra" o neolitica, al massimo, ad una possibilità strumentale del comunicare che gli permetta il "commercio" di idee e sentimenti, universali. Ecco perché egli si orienta verso la civiltà classica

letta tramite la sua poesia ed anche verso la specializzazione del linguista: perché egli deve ritrovare, in testi creativi che valicano i limiti del tempo, il suo mondo, ora socialmente degradato, come un fatto storicamente consistente, e deve fare propria la possibilità di comunicare che, considerata la complessa condizione leddiana, non può essere nella lingua italiana, la lingua una e trina del potere politico, economico e religioso, ma egli deve creare un nuovo idioma che sia fedele alle origini del pastore e competitivo con la lingua ufficiale.

In cosa consiste questo “nuovo idioma”? Certamente in una lingua il cui lessico è italiano ed italiano dialettale. Ma questi due momenti sono unitari per il “flusso di poesia” di cui ho scritto che motiva il senso delle scelte lessicali ed il modo di renderle espressive.

In realtà il suo “telaio” è nel parlato della lingua sarda: Ledda ne recupera e sviluppa l’andamento sintattico, i nessi proverbiali, l’ambiguità (fra natura e storia) delle metafore, ma soprattutto egli, in questo racconto, risolve il discorso in allegoria e, come ha intuito Paolo Milano parlando del suo secondo romanzo, *Lingua di falce*, non rinuncia a scrivere anche per promuovere la propria terra ed il proprio popolo. Ciò che caratterizza linguisticamente questo racconto, rispetto alle precedenti prove narrative, è un’intenzione di poesia, felicemente risolta, che vibra per tutto l’arco della narrazione. D’altronde, anche nei due precedenti romanzi si individuano ampi squarci di poesia evocatrice il mondo della tanca. Ne deriva che la dimensione più contenuta del racconto può senz’altro risultare, per intero, una prova di poesia ed insieme inserirsi in un disegno già nettamente delineato.

Per anni, fra il 1960 ed il 1970, Ledda ha maturato la sua cultura e la sua lingua tenendo fede, consapevolmente, al rapporto fra mito e realtà di cui ho detto scrivendo del racconto. Ed il “caso” Ledda sarebbe già notevole in questi termini se non ponesse anche il discorso dell’attualità. Ma Ledda, ricomposto il taglio storico fra isola e continente, fra civiltà antica e contemporanea, ha anche posto, in modo radicale, il problema della “nuova civiltà”, tanto avvertito oggi, soprattutto dai giovani, in un clima di crisi irreversibile. Ledda, ribellandosi al padre-padrone suo e servo dei potenti, si ribella, indirettamente, anche a questi ultimi e propone la cancellazione di un’ingiusta amministrazione della storia. E siccome Ledda, come si è scritto, dà la parola a un innumerevole popolo di emarginati, ecco che il suo atteggiamento diviene politico e chiede urgenti risposte.

## 2 – LETTURE A CONFRONTO: DA QUALE PARTE DELLA STORIA

(Da “Antologia critica” di *Incontro con Padre padrone* a cura di Franco Miceli, La Vecchia Soffitta, Pisa)

Pubblichiamo alcuni brani di una breve polemica tra Dario Bellezza e Franco Manescalchi,

apparsa sulle colonne di «Paese Sera» il 5/9/77 e il 19/9/77, e riguardante appunto il libro di Gavino Ledda. La scelta di questa polemica è dovuta al fatto, non comune riguardo al libro di Ledda, che gli interventi di Bellezza e Manescalchi, che pure appartengono entrambi alla critica di ispirazione marxista, sono nettamente in antitesi. I brani qui sotto riportati potranno risultare utili come spunti di dibattito, anche in un senso criticamente e positivamente provocatorio.

*A me il libro di Ledda non piace* (da «Paese Sera» del 5 settembre 1977)

Gli italiani, si sa, non hanno nessuna ironia verso se stessi, si prendono terribilmente sul serio: sono permalosi, infingardi, mortuari, e ora in epoca di mutazione antropologica, di degradazione ecologica, sono diventati spaventosamente brutti, sottoculturali, quasi inaccostabili. Naturalmente generalizzo, regredisco al parlato per complicità con questi italiani che essendo così non possono che avere una letteratura seria, noiosa, illeggibile, finto-avanguardista, inavvicinabile quasi, legata com'è alle conventicole mafiose dei premi e dei giornali alla "moda". Per esempio, in *Padre padrone* sarebbe stato divertente e anche più stravagante che l'autore, Gavino Ledda, invece di piangersi addosso e magnificare le magnifiche sorti e progressive della "cultura" che lo avrebbe riscattato da una condizione miserabile, avesse, proprio per una resa romanzesca e poco selvaggia migliore, fatto l'apologia della condizione pastorale, in mezzo alla natura e ad una vita avventurosa, formativa, elementare, e ormai irraggiungibile nei confronti invece di una scuola media poco formativa, e disinformativa, per la quale giustamente, per paradosso, Pasolini predicava una buona morte. Insomma veramente reazionario e passatista.

Oggi è colui che fintamente predica una volgare emancipazione distruggendo la tradizione che, per come si sono messe le cose, mi sembra la più alta forma di lotta al presente catafratto su trent'anni di nuovo fascismo democristiano, per cui la storia di un pastore presentata come esemplare diventa invece l'apologia di tutto ciò che mai vorremmo vedere in una Italia che cambia in peggio, distruggendo le uniche ragioni per le quali merita ancora il nome di culla della civiltà. Ledda è solo furbo nel rinnegare un mondo che più poetico non potrebbe essere, legato ai riti e ai miti della civiltà contadina, dove un tramonto o una serpe hanno un valore letterale e simbolico infinitamente superiore al fumo atroce di una fabbrica alienante.

E di questo i comunisti si stanno accorgendo, contro tutti gli equivoci di un reazionario e russoiano ritorno alla natura. Chi è scisso e decomposto mentalmente crede, in una città focomelica come Roma, che l'educazione sentimentale e culturale di un pastore, come di un pescatore e di un fabbro, sia inferiore a quella di uno studente di ragioneria che si infila ogni mattina in un orrendo autobus per arrivare ad una scuola fatiscente dove ignorantissimi professori sfornati dalla nostra decrepita Università non possono che coltivare il nodo di menzogne, incultura e inciviltà che dappertutto, come un'erba maligna, allignano, distruggendo il cuore antico dell'uomo.

Non so se il film dei Taviani abbia tutti i difetti ideologici e morali del libro; non ho nessuna fiducia nel cinema come oggi è fatto, né lo ritengo superiore alla letteratura come forma d'arte, pun-

tando quasi sempre sulle ragioni della cassetta, del commercio che elimina l'anima, per sollecitare i più biechi istinti. E queste cose, anche se sembrerà moralistico e predicatorio e parenetico dirle, bisogna urlarle fino alla sazietà perché più di così le ragioni della vita non possono essere umiliate e offese.

Oggi è la vita che è deficitaria, ridotta all'osso di una perpetua immondezza psichica; oggi insomma non si vive più; e quando si presenta un Ledda con una testimonianza poco letteraria, stile dimesso, sintassi quasi inarticolata, ti rendi conto che anche lui con la storia di un'infanzia e un'adolescenza vissuta fra i pastori e nella sua lotta con un padre astratto e furibondo, edipico oltre ogni limite consentito per non fare esplodere la nevrosi, è bugiardo; non ha insomma il coraggio di esaltare proprio quello che sembrerebbe reazionario e che invece per un salto osceno della storia diventa progressista e rivoluzionario contro tutti i massacri perpetrati in questo medioevo attuale e prossimo venturo. D'altronde anche Gavino Ledda ha capito, però, che infrangere l'ordine paterno vuol dire entrare nel mondo straniero della contemporaneità che ha distrutto la vita vera, la vita vivente, e in questa nuova morte apparente in cui il giovane pastore si avvia ogni rinascita è una falsa rinascita; e alla fine del libro infatti il giovane ex-pastore sa che nella lotta con il padre il vero sconfitta, nella finta, parziale vittoria, è lui, ragazzo ormai non più ragazzo che esce fuori da ogni dimensione spazio-temporale antica e benedetta per avviarsi verso la maledizione dei giorni mascherati da vuote sirene del relativo.

Diciamo dunque che *Padre padrone* con questo padre astratto, irrelato, biblico, apocalittico è nuovo rispetto ad una letteratura formalistica acida e idiota. È nuovo se pretende appunto glorificare la vita e il mistero, e cantare senza vergogna la natura (i passi più belli del libro riguardano un'invasione di cavallette): la solitudine è vista come uno sforzo per eternarsi, per raggiungere l'identità, per aggrapparsi ad un «sé» che la vita moderna ha frantumato e schizofrenizzato in tante smorfie assassine e bugiarde, tanto da creare il fenomeno atroce e insolubile della follia solitaria, della follia del quotidiano. Così, come rimpianto di un tempo mitico e perduto, *Padre padrone* può raggiungere anche, epicamente, alcuni momenti di grande bellezza, ma è sfuggito a Ledda, che forse rimarrà l'autore di un solo libro, quello invece che alla sua conterranea Grazia Deledda non era sfuggito: la barbarie reale non appartiene alla Sardegna dura dei pastori analfabeti e primitivi, ma a chi questi pastori contempla, razzisticamente fingendo di volere la loro emancipazione ma in verità pregando, in un sortilegio diabolico, per la loro definitiva scomparsa. Per questo Ledda ha mescolato troppo le sue carte; per piacere ai borghesi che negli estetici pastori avranno visto una nuova reincarnazione del loro fascista, reazionario mito popolare.

DARIO BELLEZZA

*A Bellezza piace lo scrittore arcade* (da «Paese Sera» del 19 settembre 1977)

Sono rimasto letteralmente allibito per l'articolo di Dario Bellezza, apparso su «Paese Sera» del 5 settembre, non tanto per il giudizio negativo che dà dell'opera prima di Gavino Ledda (ognuno

ha infatti il diritto di esprimere liberamente le proprie opinioni, ed in specie un critico), quanto per numerose affermazioni che riguardano Ledda, come uomo e scrittore, riguardo alla propria matrice pastorale.

Prima di tutto Bellezza chiede a Ledda un'operazione letteraria assurda. Chiede cioè l'apologia del mondo pastorale proprio con gli strumenti, acquisiti con tenace sforzo d'autodidatta, di una nuova cultura che egli ha maturato negli anni. La figura di letterato che Bellezza, in positivo, delinea, è quella di un arcade che con forbita cultura recuperi nostalgicamente l'universo dell'infanzia, quando in Ledda parla innanzi tutto l'uomo che vuole creare la scintilla di un fuoco che illumini la notte della storia: la natura per la natura.

Ora, che questo atteggiamento sia da "reazionario e passatista" o, peggio, da "furbo" per il recupero, nel contesto del discorso, di una realtà "che più poetica non potrebbe essere", è affermazione molto grave e fondata, mi pare, su una lettura peraltro frettolosa dell'opera di Ledda. Certamente, un pastore è senz'altro più colto di uno squallido studente di ragioneria; la scuola non è certo miglior fucina di coscienza della solitudine nella tanca, ma questo è un dato di partenza ovvio, che Ledda espone chiaramente in *Lingua di falce*, ma la soluzione al problema non sta nel semplice rigetto della "scuola all'italiana" o nell'accettazione, tanto peggio tanto meglio, della condizione pastorale cristallizzata. Ledda, di fronte alla questione della cultura antropologica, ha operato una scelta precisa ed attiva, recuperando quanto di vitale, profondamente popolare, è nella cultura del proprio popolo, e rifiutando quanto di disumano è istituzionalizzato in rituali imposti, per secoli, al popolo. Se non si porta a compimento questa scissione, si confonde l'anima popolare con le sue bardature e ci si pone come difensori di un medioevo che dura da sempre, in certe regioni italiane. E se Gavino, nel "mondo straniero della contemporaneità che ha distrutto la vita vera, la vita vivente" avverte il senso di una falsa rinascita, non avverte tuttavia nel padre (come Bellezza vorrebbe) il vincitore.

Il procedimento dialettico leddiano procede oltre questo "mondo straniero" ed il duro (miserevole, in sé) tallone paterno, per inoltrarsi lungo la via della trasformazione della "dimensione spazio-temporale antica e benedetta" abitata da quegli stessi uomini, ma con meno bende sulla coscienza.

FRANCO MANESCALCHI

*Il "complesso" del popolo* (da "Paese Sera" del 19 settembre 1977)

A proposito di rapporto fra scrittori e popolo rimando il mio polemico interlocutore all'Asor Rosa di *Scrittori e popolo* che non mi si dirà che non è un testo canonico per uno scrittore che voglia definirsi marxista; lì si leggeranno pagine inquietanti sulla falsa coscienza di tutti coloro che vogliono scaricare il loro mito personale sul popolo visto appunto in una chiave reazionaria e populista. Intendiamoci: vedere il popolo immobile, in questo finto mutamento di un pastore che fintamente si emancipa dai valori tradizionali per sostituirli con quelli del consumismo, oggi vuol dire per uno scrittore che osi proclamarsi marxista stranamente scambiarlo per una pedina di lancio dei propri umori autodistruttivi e sadici. Il lirismo nasconde sempre il sadismo di chi ha sofferto, e il

libro di Ledda ne è zeppo quanto un libro di De Amicis. Se poi per scrittore marxista Manescalchi intende che siano marxisti coloro che scrivono per il popolo, servono il popolo etc., allora diremo che Ledda non scrive per il popolo, e fin qui poco male, come d'altronde nessuno in Italia ci riesce, neppure in epoca neorealista, perché il tipo di selezione linguistica utilizzata da Ledda non può che spostare ogni tipo di comunicazione ad una alterità borghese di fruizione. D'altra parte non esiste più il popolo, in senso ottocentesco, ma una classe di sfruttati sempre più sfruttati ai quali in genere gli scrittori descritti da Asor Rosa, transfughi della borghesia, dedicano il loro pudico rossore neorealista; le loro commiseranti elegie, ma sempre con un'ottica da Maria Antonietta!

La difesa d'ufficio di Manescalchi fa onore, dunque, a chi l'ha redatta, ma lascia il sospetto che dietro vi si nasconda Ledda, in questo simile ad altri più famosi letterati e scrittori che, per precedenti polemiche, non avendo il coraggio civile di combattermi (mi si passi lo sfogo personale) a viso aperto, si sono nascosti dietro penne interessate, su giornali borghesi e reazionari, al conformismo e alla criminalità.

DARIO BELLEZZA

## GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA E LE NUOVE GENERAZIONI

CONSUNTIVO DELLA POESIA ITALIANA  
DEGLI ANNI SETTANTA*I – Poeti, poetiche e gruppi negli anni '70 dalle antologie di tendenza*

Alla fine degli anni '70 un'indagine sulla poesia, anche se molto sommaria, assume comunque il senso di un rendiconto.

Per quanto la poesia non si istituisca per decenni, ovvero per generazioni, sta di fatto che un decennio è sufficiente per verificare le insorgenze creative di qualche significato che nell'arco di tempo si sono manifestate.

Tanto più in questi anni '70 che hanno rappresentato, agli esordi, un taglio netto con la tradizione post-bellica segnata da presenze ormai certe come Pasolini, Fortini, Scotellaro, Roversi nel settore dell'impegno, Sanguineti, Pagliarani, Porta e Balestrini fra i formalisti e Zanzotto, che occupa un posto a sé, fra tradizione ed avanguardia.

Veramente gli anni '70 hanno rappresentato, nel nome dei giovani, un voltar pagina, anche se, a mio avviso, la pagina precedente, ovvero la poesia degli anni '50 e '60, risulti ancora interessantissima per le suggestioni fenomeniche, le sollecitazioni storiche e le elaborazioni linguistiche praticate.

Nel nome dei giovani, bandita dai quadri letterari l'istanza sessantottesca, si è assistito alla reviviscenza di "voci bianche" e perciò disponibili ad un ritorno al disordine esistenziale che è pari all'ordine culturale della ricerca giovanile, un ritorno, per dire in sintesi, alla Poesia.

Certamente, il taglio non è stato così netto come può apparire da questa mia apertura, ma le correnti storiche che muovono, al fondo, il quadro letterario, hanno agito in questo senso.

Infatti, questi sono stati anni di forte riflusso per la storia internazionale, con una decisa caduta delle utopie ed anche delle più moderate speranze, di cui la poesia, in quanto genere letterario e perciò assai flessibile rispetto al disegno politico, ha avvertito il senso di "deriva".

Il blocco d'ordine e la restaurazione culturale messe in pratica dal potere agli inizi degli anni '70 non furono "tigri di carta", ma linee d'azione decise e praticate con estre-

ma determinazione, tanto da sbaragliare il campo da un'ideologia, da una terminologia e da una prassi fino ad allora vivissime.

Le ipotesi, allora assai realistiche e realizzabili come si legge in *Letteratura e/o rivoluzione* di Enzensberger, lo sviluppo di strutture linguistiche più scandite e connesse in un unicum operativo di rinnovamento generale, l'identificazione (o almeno l'approssimazione) della poesia a modelli di vita diciamo praticabili, erano alla fine degli anni Sessanta dati di fatto che parevano non più controvertibili. Non direi che si trattasse di fenomeni di *élite*, ma di una tensione e di una temperie diffusa e storicamente rilevante.

Il tornare in primo piano dell'economia e l'apparire di una crisi mondiale da considerarsi come spauracchio certamente motivato in senso politico (e da affrontare con gli strumenti dell'economia e della politica) sono stati recepiti dal quadro letterario giovanile col ripristino della figura del chierico puro, qualsiasi tendenza letteraria lo inglobi. Si è così assistito all'azzeramento dell'impegno e ad una restaurazione culturale certamente eterodossa ma storicamente consistente.

Diciamo che l'assassinio di Pasolini, che pure sviluppava la voce più complessa e musiva nella discendenza di «Politecnico» e «Officina», rappresenta l'ultimo atto di un disegno volto alla cancellazione di problematiche più vaste e responsabili all'interno dei quadri letterari.

Così, dalla pratica del dissenso per un comune consenso su un'ipotesi di realtà politicamente e qualitativamente migliore si è passati ad un'operazione poetica personalizzata, strutturalmente perfezionista, più artigianale che artistica, più giustificata da tematiche esterne che da queste profondamente motivata.

A mio avviso, invece, la poesia doveva continuare ad attestarsi, tanto più in un momento di riflusso, in un laboratorio ideologico-linguistico che continuasse a prefigurare dall'interno una dimensione umana e politica praticabile. Al contrario, i giovani ci propongono un assaporamento di esperienze e linguaggi che denotano un personale spaesamento.

E dire che l'inizio degli anni Settanta era stato caratterizzato da un movimento, quello del "ciclostile" che, rispetto ai poeti della "parola innamorata", sembra appartenere addirittura ad un'altra galassia.

Nel ricordare queste esperienze, affermatesi alla fine degli anni '60, voglio soprattutto sottolineare il principio di coralità che ne caratterizzava la ricerca.

D'altronde, credo che il tema trattato, "La poesia degli anni '70", sia inscindibile da quello più vasto e complesso, "Poesia negli anni '70".

E non sembri questa una distinzione/ricomposizione secondaria poiché, in realtà, ogni novità finisce sempre per misurarsi nel più vasto disegno della poesia moderna. La dimostrazione di questa dialettica, all'inizio della quale vengono tentate operazioni ora di



evidenziazione del nuovo ed ora di permanente predominio del vecchio, è provata dall'esistenza di linee di tendenza, creative e critiche, che spesso entrano in conflitto al fine di determinare un predominio.

È ora anche più chiaro come la poesia di questi anni risulti coinvolta nel più composito prospetto della poesia contemporanea. Una riprova è data dalle non poche antologie militanti che negli ultimi anni sono comparse sul "mercato delle lettere". E partirei proprio dai *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo che accampa, nell'area della poesia, il diritto di conservazione di valori letterari tradizionali ed assodati.

Sarebbe un grave errore considerare questa antologia come un documento singolare, staccato dal contesto della poesia degli anni '70, nato principalmente per la volontà editoriale di coprire un vuoto di mercato.

Anche se è vero che dopo *La poesia italiana del Novecento* di Sanguineti si imponeva la realizzazione di un documento di segno opposto, per bilanciare il gioco delle tendenze, mi pare che l'antologia di Pier Vincenzo Mengaldo non si opponga soltanto, sul versante novecentista, alla tendenza delle "forme aperte" di Sanguineti, ma intenda riaffermare, autorevolmente, in un quadro sociale in cui gli ideali di trasformazione si sono allentati, i valori individuali dei poeti del Novecento accogliendo solo marginalmente un'inquietudine storica, di altro segno, da quello letterario, non interamente sopita sotto il silenzio delle forme culturali della contestazione.

Da quanto si è appena affermato deriva che molti intellettuali e letterati tendono a calare, nel solco ormai esaurito della poesia formalista degli anni '60, le voci più profonde ed autoctone del Novecento, cercando di annullare nella sclerosi letteraria lo sperimentalismo dialettico già rilevato negli anni '60 di cui io sono un convinto assertore. Al compassato esercizio dei giovani dell'area lombarda ed all'arcadia ereticale degli epigoni di Pasolini, credo si debba avvicinare, per un confronto in positivo, la voce del sud e della periferia.

Senza volere entrare nel merito delle esclusioni ed inclusioni praticate da Mengaldo già nel quadro dei poeti laureati e stagionati, l'atteggiamento di fondo, le scelte programmatiche, documentano di un disegno che si sposta dall'universale (aulico) al provinciale (dialettale) nel segno di una circospezione istituzionale verso il nuovo.

Tutto sommato, comunque, siamo di fronte a operazioni che sembrano solleticare un aspetto assai evidente della poesia degli anni '70. Il ritorno ad un individualismo neonovecentesco (ma certo il Novecento praticò l'individualismo con feconde mediazioni di gruppo) nel quale molto spazio ha il poeta, il *maudit* dell'era tecnologica, il creatore di forme negative, e pochissimo l'uomo in quanto tale ed in quanto intellettuale capace di mediare, in un'equazione, un prospetto politico-culturale con gli esiti più propriamente poetici.

In un quadro generale di svuotamento, di deriva storica, di caduta di valori e di volontà di trasformazione del mondo, si accede direttamente ad una *turris eburnea* dirocata, fra basso impero ed alto medioevo, con finissimi giochi di esoterismo linguistico e di nuovo volgare fra i ruderi di quella *turris*.

Direi che i poeti che rimangono hanno sempre fatto i conti con la lingua della storia, tanto più Rimbaud, se non vogliamo dimezzarlo.

Questo rischio si presenta molto più attenuato nella poesia femminista organizzata nelle antologie *Donne in poesia* e *La poesia femminista italiana*. Il rischio, si vuole dire, di un'eccessiva identificazione ed individuazione della poesia nella vita, nella propria esperienza intesa come materia da eleggere a poesia, nella poesia femminista ha minore consistenza in quanto il femminismo non è solo un fatto di costume.

Questo perché il femminismo, nel bene e nel male, conserva il principio di coralità, di testimonianza storica e di scrittura letteraria che rileva anche il privato (o, direi meglio, provato) per cui produce un discorso davvero nuovo, tutto da verificare.

Ciò non esclude il rischio di una riduzione della poesia ad una formulazione obbligatoria che non è aprente ed anzi può ricondurre ad un ermetismo di segno ideologico, cioè ad una chiusura contenutistica e linguistica verso tutto ciò che non riguarda quella problematica.

Senza nulla togliere a queste voci e anzi confermando loro una concrezione in poesia durevole, si ha bisogno di orizzonti sempre più aperti, che tengano innanzi tutto conto del linguaggio in funzione di enunciazioni che appartengano alla terra di tutti.

Nessuno credo voglia ripristinare il timbro "femminile" di certe poetesse degli anni '50, ma a maggior ragione neppure è sufficiente una sostituzione di tematica, dal femminile al femminista, che tradotta in poesia deve invece significare *humus* storico, necessità di mutazione e non uno specchio pubblico della propria alterità.

La poesia, essendo un fatto di fondo dell'uomo, permette naturalmente, con tutto ciò che la categoria del "naturale" comporta, queste verifiche. Direi comunque che la poesia della condizione femminile e femminista, con le sue necessarie splendide approssimazioni senza le quali decade in rubrica, è una delle maggiori componenti della cultura degli anni '70 e ciò vuole dire che la storia ha camminato, nel terreno tanto intricato e ceduo della poesia, innanzi tutto dove l'uomo poneva realmente il suo *aut aut* ai *moloch* di sempre.

Pertinente al tema è l'antologia di Majorino, *Poesia e realtà*, poiché da un lato il rapporto poesia-politica è visto non in termini tecnici, come nell'esperienza di «Tèchne», ma ideologici ed ideali, per quanto certi accostamenti fra storia e poesia possano apparire meccanici, rendendo dunque automatiche le scelte del "filo rosso" interno alla più vasta produzione poetica del Novecento.

Ma è ovviamente nell'atteggiamento di Giancarlo Majorino, nella sua capacità di aggregare la dimensione storica con quella esistenziale, biopsichica, fra critica ed ipotesi, vita ed ideologia, che emerge un discorso di fondo stratificato, aspro, ed anche suggestivo. Questo modo di fare poesia, di avvicinarla ed opporla, ha il pregio dell'evidenza soggettiva: della critica della poesia, del poeta, si direbbe, per stare più alle cose.

Solo documentaria, proprio per l'ipotesi pletorica di una poesia anonima, dell'emarginazione, è *Dal fondo*. Un'antologia che ha il demerito della classificazione delle testimonianze di tutti i "diversi", una sorta di girone infernale della letteratura proprio perché questa è vista ancora in positivo. Con quanta amarezza ci affacciamo alla cella sbarrata dei "selvaggi" che in prosa ed in poesia sono stati proposti durante gli anni '70, con opposto allarme ci comportiamo di fronte ai "selvaggi" del *Pubblico della poesia* che Berardinelli e Cordelli identificano in Bellezza, Bettarini, Di Raco, Maraini ed altri.

Io credo che si debba tornare alla distinzione fra documento e testo creativo e sviluppare poi, rispetto al testo, un'analisi strutturale e non di contenuti o correnti preconcette.

All'evidente tematicità e problematicità dell'antologia di Majorino e, in ultima istanza, della sua poesia, si oppone il vasto repertorio testimoniale ed antologico del *Pubblico della poesia* in cui la postavanguardia propone nomi certi, ma ormai marginati dal più vasto contesto dei nuovi poeti, con le esclamazioni della poesia femminista, con voci terse ma intense di mediazioni filosofiche. Nonostante l'accostamento di voci eterogenee come sotto l'effetto di una deriva storica, quest'operazione non va oltre l'affermazione di principio della rottura della sclerosi delle scuole, già peraltro obsolete nelle loro strutture di potere.

Questa doppia componente: la crisi ideologica mondiale e la fine di un esercizio letterario istituzionalizzabile, non trovano qui una verifica probante. E questo per carenza di motivazioni storiografiche e critiche.

La suddivisione dei giovani in settori ne è una prova. Dell'artificiosità del primo settore, dei "selvaggi", si è detto, mentre il secondo, dei post-avanguardisti, si limita a raccogliere le voci più omogenee al movimento e lascia spazio alla catalogazione di sottogruppi, con altre definizioni.

I fumisti e pop del terzo scomparto altro non sono che postavanguardisti evoluti in un'imagistica "deriva". L'ultimo settore, purgatoriale, presenta la voce maggiore della linea lombarda, come modello di realismo tipo anni '70, propone poi alcuni iperrealisti e "metafisici".

Questo clima di *après le deluge*, cioè di poesia nonostante tutto, di poesia salvata dalle acque della storia in cui saremmo, fino al collo, immersi, ha avuto un suo senso, ma molto più provvisorio e gestuale.

Dunque, se è vero che col *Pubblico della poesia* si chiude un'era che da *Foglio di via* di Fortini passa attraverso le *Ceneri di Gramsci* di Pasolini, *È fatto giorno* di Scotellaro, per giungere alle *Descrizioni in atto* di Roversi (non a caso ciclostilate), è anche vero che queste esperienze poetiche sono ancora aperte per chi intenda la poesia come dato anche dia-cronico, per tempi lunghi.

D'altronde, come ho detto prima, le vere voci nuove sono solo quelle che emergono ed hanno significato.

La validità dell'antologia, a prescindere dagli sviluppi odierni di tal genere, resta quella di sempre; vale a dire uno strumento di conoscenza di estrema praticità, agevole da consultare, oltre che di aggiornamento, che risponde ad un'esigenza didattico-divulgativa oltre che critica. Operazione perciò non da eliminare ma da finalizzare in maniera più precisa tenendo presente di volta in volta il destinatario dell'antologia.

## LA "PAESIA"

## POESIA ORALE E DIALETTALE

## I – ALCUNE RISPOSTE

*I – Oltre la megalopoli, per una civiltà policentrica*

In una situazione storica come l'attuale, con assestamenti statuali che muovono in direzione opposta e complementare, verso le regioni e verso l'Europa, mi pare nel solco giusto la posizione tesa a rivalutare le periferie in un disegno policentrico contro l'espansione incontrollata delle megalopoli.

E infine, anche rimanendo nella misura della *polis*, ricordo la poetica del gruppo di «Quartiere», non a caso anticipatore, nella sua denominazione, di una ripresa da un'aggregazione minima ma concreta, oltre i rischi di un individualismo privo di corrispettivi.

Non credo infatti che la cultura antropologica riguardi una condizione marginale poiché molta parte degli italiani vive in paesi e città con popolazione inferiore ai centomila abitanti.

Ed in questi nuclei si è realizzato un tessuto culturale assai composito, spesso addirittura contraddittorio. La prima cosa che si nota, caduta l'utopia tecnologica degli anni '60, è la tendenza a rivalutare costanti che componevano il mosaico nazionale fino circa al 1950. Naturalmente, queste culture hanno subito trasformazioni anche profonde, oppure hanno inglobato in sé, senza assorbirli interamente, gli elementi culturali della civiltà neoindustriale.

Ne è derivata, così, una situazione culturale dove la crisi dei valori tradizionali si è mischiata alla superficialità di nuovi elementi, tanto scanditi quanto precari perché omogenei all'ideologia del potere economico e finanziario.

Per scendere ad alcuni esempi, si è potuto notare la rottura del rapporto fra uomo e natura, fra parole e cose e la prorompente affermazione della civiltà dei consumi e delle immagini, dove quest'ultime risultano funzionali ai consumi stessi.

Ora, l'ideologia del consumismo ha rapidamente imboccato la china del ridimensionamento, ma direi che sia rimasta comunque, proprio perché razionalizzata, come

“anima” della civiltà contemporanea che rischia di trasformarsi in un’orda di deambulanti, cioè oggetti di una civiltà dello spazio, privi di cultura, di valori propri da comunicare e per i quali il rapporto comunitario non ha un senso.

E se nessuna nostalgia deve essere alimentata, poiché, come scriveva Marx, “le nostre sofferenze vengono non solo dai vivi, ma anche dai morti”, se cioè i movimenti culturali del passato non si ponevano certamente in atteggiamento innovatore rispetto al quadro conservatore in cui operavano, non pare che oggi le cose siano molto migliorate.

La cultura rimane dunque qualcosa di funzionale rispetto al sistema o un mosaico di contraddizioni difficilmente amalgamabili, almeno che non si voglia comporre, sotto l’assioma della “libertà della cultura”, uno stridente assemblage di finzioni e di mezze verità, di segni senza senso e senza assensi e di pratiche culturali le più disparate.

Se ricordiamo che l’Italia è rimasta ancora un paese in cui il salto tecnologico ha prodotto strutture assai marginate e marginali, comprendiamo facilmente come la cultura tradizionale sia entrata in crisi insieme alla civiltà agropastorale stessa, mentre la nuova cultura si sia sviluppata e sia dunque passata sulla testa di tutti, o quasi, se si escludono i centri industriali del nord e Roma (dove pure la tematica ha prevalenza economica più che creativa).

Direi che queste manifestazioni hanno invece rilievo come prova di un costume che sta radicalmente trasformandosi. In breve, la caduta di valori tradizionali, veri e presunti, l’insorgenza di mitologie consumistiche rapidamente obsolete proprio perché funzionali solo al periodo dell’inurbamento di massa, hanno lasciato lo spazio ad un “vuoto” in cui sono germinati comportamenti di massa di importazione americana.

Questi comportamenti, non escluso l’uso della droga che permette il consumo dell’immagine come dato biologico di un privato che diviene pubblico per la rilevanza statistica del comportamento, stanno ormai radicandosi e certo sono propri dei grandi centri come dei paesi, se è vero che alcune città di provincia recentemente hanno tenuto la testa nel consumo degli stupefacenti fra i giovani.

In conclusione, ci stiamo avviando verso una società dove l’irrazionale trova sempre più spazio ed a me non pare che questo fatto sia anomalo, ma sia la logica conseguenza – già preconizzata nell’Ottocento da letterati ed artisti europei – di una società schizofrenica, dove l’individuo, la persona è il valore di fondo e dove, tuttavia, l’alienazione dell’individuo è la prassi sociale inevitabile per la conservazione del sistema.

Proprio per sfuggire a questa contraddizione o per lenirne i danni che provoca nella coscienza, per una sorta di assopimento, si vuole dire, si ricorre all’irrazionale fine se stesso, alle analogie con altri periodi storici, rivisitati miticamente, e se il sonno della ragione genera mostri, è pur vero che questi mostri accondiscendono volentieri al sonno delle masse.

Cosa possiamo offrire noi, se non vogliamo cadere nel retorico, in sostituzione a questa condizione di stallo?

In questo modo, nella società in cui ci muoviamo, arte e letteratura continuano a rispondere ai requisiti dei valori individuali e della loro crisi.

Tutto sommato, dunque, mi pare che il nostro paese possa essere ancora configurato come un'area in cui la pratica della cultura poco si distingue fra centro e periferia, almeno che non si voglia rimettere in discussione, come vivo, l'obsoleto rapporto fra città e campagna. "Strapaese" e "Stracittà", per intenderci.

Perciò, in un paese che è la somma di infiniti paesi, in una cultura che è un mosaico di infinite culture oggi rappezzate, mi pare davvero difficile distinguere fra cultura urbana e cultura periferica. La "civiltà delle lucciole", compianta da Pasolini, è comunque scomparsa ed una nuova ragione storica, nutrita di altre irrazionalità, ha cominciato a prendere corpo in modo esteso e definitivo.

Ecco allora che, mentre i comportamenti risultano diffusi, seppure quantitativamente differenziati, le manifestazioni culturali più rilevanti vengono realizzate nelle metropoli industriali e nei centri turistici.

Il diffondere queste manifestazioni meccanicamente non sarebbe una ricetta praticabile. Si tratta invece di promuovere uno sviluppo tecnologico armonioso che permetta un'economia non di rapina come la presente, una gestione del potere decentrata o comunque decentrabile e dunque un insieme di dati sociali a sostegno di comportamenti di massa che oggi galleggiano sul vuoto e su un territorio difforme.

Ed allora l'arte e la cultura stanno alla periferia come le conquiste sociali stanno alla società futura. La cultura, cioè, non dovrebbe essere oggi sensibile solo ai problemi della "persona", ma trasformare il potenziale interno alla società di massa, di cui anche l'artista è un componente, in voce impura, contro il concetto assai vieto dell'operatore creatore e interprete di preziosi sentimenti.

Rimane comunque fermo che il nostro discorso non riguarda il comportamento del singolo in quanto tale (e d'altronde, anche in questo caso, la periferia non permette i radicamenti e le problematiche reali del centro) ma la ricerca e la richiesta di una società diversa, in cui massa non sia sinonimo di massificazione.

Eppure, verrebbe da rovesciare questa "lettura" della realtà culturale per entrare nel vivo dei comportamenti, di un paese come il nostro, e delle loro contraddizioni. Cioè, mettendo in dubbio la funzione pilota del progetto tecnologico puro e semplice, ed andando a ricercare nelle culture popolari ancora vive nelle città-paesi, gli elementi per una diversa crescita.

Il discorso, come si comprende, si riferisce alla cultura antropologica e qui assumo un atteggiamento favorevole nei confronti della tesi di Luigi Lombardi Satriani che, contro la

tecnica della distruzione consumistica, propone lo sviluppo delle costanti etniche popolari e di comportamenti autoctoni che possono dare un segno diverso da quello puramente irrazionale. Insomma, si tratta di condurre la scienza e la cultura sul terreno della strutturazione dall'interno di una realtà le cui potenzialità non siano messe in sottordine.

Mi pare che questa ipotesi, di cultura attiva, ma anche di lotta globale per riconoscere una giusta dignità e funzione alla cultura, debba essere considerata come fondamentale poiché offre la possibilità di ritrovare un rapporto organico fra cultura e comunità e dunque uno spazio vivo per non muoversi più soltanto nel vuoto pneumatico della persona e della sua contraddizione.

Si tratterebbe dunque di capovolgere il sonno della ragione e ritrovare i motivi della ragione del sonno in modo da riaprire una dialettica, non solo nei comportamenti, fra razionale ed irrazionale, fra cause della storia e mistica del collettivo.

La linea di tendenza a cui fo riferimento ci conduce direttamente a sceverare il vero dal falso, l'estetismo individuale dall'emergenza di dati soggettivi sempre necessari, eppure collegabili ad una tensione diffusa, ad un sentimento del tempo, si direbbe, in cui sia coinvolta anche la ricerca di un'identità e di una collocazione storica; in un ambito, s'intende, il più divaricato possibile.

Se non è troppo generico parlare di nuovo umanesimo, di graduale assestamento, per tempi lunghi, delle costanti che promuovono la liberazione dell'uomo dentro quelle che sono entrate ormai nella curva di estinzione come "variabili impazzite" di un sistema che non cede ma insieme decade, allora credo che intorno a questo termine si possano aggregare le forme (ormai cospicue) dell'autocritica, all'interno della società, delle avanguardie storiche le quali hanno evoluto linguaggi utili per una nuova koinè e di una cultura popolare che ha ormai perduto la vergogna di sé.

E questo nuovo umanesimo non è detto nasca nelle "corti" che sono i centri del potere tecnologico. Come accadde al "volgare" ed alla cultura rinascimentale, quando la "periferia" ebbe il suo peso nel dare forma e forza al rinnovamento, così oggi esistono dati oggettivi che ci fanno avvertire nelle masse una ricerca di lingua, di forma non automatiche.

Credo dunque che vivendo onestamente questa contraddizione, del nostro essere alienati e del non volerlo più essere (almeno in termini quietistici), del nostro essere oggetti con parvenza di privatezza e del voler diventare soggetti di una dimensione pubblica, stia la scelta necessaria per trasformare la realtà; agendo anche e soprattutto quando le corti del nuovo rinascimento tecnologico tendono, in un paese come il nostro, che arranca alla ricerca di un suo effettivo e generalizzato sviluppo in un quadro mondiale peraltro di crisi, a consumare gli "originali" della cultura ed a trasmettere alla periferia, che peraltro, come si è detto, non è vuota né inerme, solo le veline degli esecutivi burocratici.



## 2 – CANTO POPOLARE E POESIA ORALE

1 – *Il canto popolare e i maggioli di Barberino di Mugello alle “Giubbe Rosse”*

Un amico che amava questo nostro radicamento era Giuseppe Zagario, il quale, a sua volta, era cultore di canto popolare. Nella sua mansarda, durante gli incontri di lavoro, era possibile ascoltare i dischi dei cantastorie Ignazio Buttitta e di Rosa Balistreri, i canti di protesta dei Dischi del Sole ed i moderni cantautori come De Andrè. L'ascolto di *Minatore di solfara* e il *Canto di Piero* erano un modo per essere presenti al pulsare della parola nel farsi della storia. È di quegli anni il mio interesse organico al canto popolare e alla sua definizione.

Da parte mia decisi di raccogliere e pubblicare i canti familiari con l'aiuto, la collaborazione e l'integrazione dell'amico fraterno Ivo Guasti. Così uscirono *La barriera*, *La veglia lunga*, *Lumina*, antologie di canti pubblicate con Vallecchi da cui furono tratti spettacoli di successo. E, infine, *Il prato azzurro* edito dalla Polistampa.

Quando, con Alessandro Bencistà, abbiamo dato vita al “Centro di Tradizioni Popolari Toscane” e alla rivista «Toscana folk» si è deciso di portare i canterini di Barberino di Mugello anche alle Giubbe Rosse.

I canterini sono gli ultimi testimoni della cultura che il popolo si è tramandato oralmente, per secoli, quando era sprovvisto della scrittura e della lettura, patrimonio della classe egemone. Solo nel 1800 compaiono i fogli volanti ed i libretti contenenti canti di semiletterati che scrivevano per il popolo e che comunque già preesistevano sotto la forma di cantastorie illetterati.

Spesso il popolo si appropriava di canti nati alle corti rinascimentali, ma dava loro una forma ed un senso più anonimi e collettivi. Per questo motivo raccogliere e studiare il canto popolare significa studiare i modi di vita e la cultura di un mondo, quello agropastorale, ormai scomparso nel centro-nord ed in estinzione nel sud. Il canto popolare, insieme alla novellistica, alle massime ed ai proverbi, alla cultura materiale degli attrezzi agricoli, ecc. rappresenta un documento fondamentale per chi voglia rendere la Storia più vera ed umana. Non scriveva forse García Lorca che la musica è l'anima segreta della Storia?

Un secondo concetto riguarda il contributo rigeneratore che il canto popolare offre, anche sul terreno del quotidiano. In una società come la nostra, dove il rumore si è sostituito al silenzio ed il gesto, spesso gratuito ed aggressivo, alla riflessione morale e poetica, il canto popolare rieduca per prima cosa al silenzio, all'ascolto del silenzio e quindi alla melodia. Il mondo contadino era immerso nel silenzio, nei suoni armoniosi della natura, nel “rumore di fondo” della galassia. Ora, questo non è più possibile, noi viviamo in città tumultuose, ma certo possiamo ricevere dal canto popolare una lezione di equilibrio

interiore, così come ci viene dalla cultura delle civiltà passate, sicuramente meno agitate (seppure non più felici) della nostra.

Il canto popolare non deve essere insomma una nostalgica rievocazione del buon tempo antico, ma un fatto culturale divenuto pratica diffusa, nozione utile ad arricchire le coscienze, a renderle più aperte al tempo ed allo spazio, all'intuizione del senso della storia, se vogliamo, e del viaggio dell'uomo mai dimentico della poesia, anche quando è privo del benessere e degli strumenti basilari del leggere e dello scrivere. Il lavoro stesso, coi suoi movimenti ritmici, scanditi, faceva da metronomo, nel cuore della natura, al dispiegarsi melodioso della voce umana. Rinunciare a quella voce, sia pure in un diverso contesto storico, significa rinunciare all'uomo, alla sua espressione creativa, dovunque e comunque si trovi.

Per questi motivi, la ricerca sul canto popolare oggi non può essere un fatto a sé, ma deve essere un momento della più vasta ricerca antropologica tesa a salvare ed a saldare la millenaria tradizione contadina nel contesto della civiltà tecnologica.

Quanto più la civiltà di massa, che ha ormai imposto le sue regole di estrema oggettivazione della vita e dei rapporti, appare come una nuova Società consolidata e diffusa, tanto più si avverte la necessità di fare i conti ed i confronti anche col passato, con le regole auree del porsi come natura nella dinamica dei rapporti e della pratica della saggezza.

Troppo presto si vuole calare il velo su una civiltà sotto molti aspetti empirica, seppure praticante una mirabile empiria, ma sostanzialmente capace di una propria *Weltanschauung* e di una propria *koinè*. Probabilmente, proprio per questi due dati di fondo, caratterizzanti le civiltà in quanto tali che oggi, in un momento assai ambiguo del trapasso fra basso impero ed alto medioevo, si tende a negare con rozza superficialità alla cultura contadina il valore di fondazione di società o, comunque, di possibile dialettica col presente.

Intanto si deve dire che il mondo contadino non era affatto statico, ma era percorso da un'inquietta erosione alle radici del privato e del pubblico. L'essere oggetto di storia, privo di spinte potenziali verso il potere, dava al mondo contadino come un presentimento della storia, un *animus* ed un *habitus* tanto più singolari in quanto espressi in una condizione di assoluta subalternità.

Si potrebbe dire che il rapporto fra il contadino e la borghesia può essere definito dal confronto fra natura (contadina) e storia (borghese). Peraltro la condizione di natura non si risolveva nella mutezza, ma in un accordo con le cose: in una definizione di realtà.

Nessuno nega che in una società come l'attuale abbiano prevalenza i linguaggi della civiltà tecnologica. Sotto molti aspetti erano giuste le ipotesi delle avanguardie storiche, anche musicali, quando proponevano una diversa composizione del linguaggio creativo, ma non si può neppure negare al canto popolare la funzione e la presenza di ipolin-

guaggio, o linguaggio interno alla struttura antropologica, collegato peraltro al tessuto della poesia rinascimentale a cui è, sotto molti aspetti, omogeneo.

D'altronde la nuova storia e la nuova moralità, cioè le forme e le norme dell'attuale società, non possono essere considerate in assoluto. Almeno che non si voglia dar credito ad un nuovo fideismo, ad una centralità della tecnica staccata dall'umano.

Il canto popolare conferma la sostanziale politicità dell'uomo anche prima della coscienza della Storia. Finanche ripetitivo, ma necessario per esemplificare questo discorso, è l'inquadramento storico di materiali a riprova di quanto affermato. Già dall'età napoleonica esistevano sulla montagna pistoiese canti raccolti prima dal Tigrì e ripresi poi dal Vettori e dal Leydi. Notissime sono le due versioni del canto *Partire partirò* inneggiante a Napoleone quella liberale, conservatrice quella "contadina". Ma si tratta di un conservatorismo che sotto la buccia mostra umori storici e perciò in progresso. Così, mentre i canti in favore della restaurazione e poi antirisorgimentale derivano da un'ideologia "codina", d'altra parte contengono all'interno un empito liberatorio che erompe in un'ideologia antirisorgimentale, ostile al rafforzamento della borghesia e teso a difendersi da un'ulteriore possibile subalternità. Perciò, se fra il 1791 ed il 1870 la componente liberale ci dà i testi più belli, anche se d'autore e non propriamente popolari, dal 1871 al 1914 si sviluppano i canti di lavoro, anarchici e socialisti appoggiandosi proprio sull'originario atteggiamento ormai liberato dalla sovrastruttura conservatrice.

Durante il periodo che va dalla prima guerra mondiale, al dopoguerra, al fascismo avviene un processo di rifondazione ed insieme di esaurimento di una civiltà. La grande rifusione di popolo sulle trincee, con impatto di culture, con ricomposizione di strutture dialettali, poetiche e melodrammatiche in un unico crogiolo rappresenta certamente il fatto più importante, nonostante la guerra, della nostra Storia ed in particolare del canto popolare con l'impatto del canto d'autore settentrionale e col canto naturale del centro meridione.

Il fascismo smembra immediatamente questo patrimonio culturale in evoluzione riusando la struttura innica, ma in chiave di dura repressione, dei canti anarchici, dopodiché, agli inizi degli anni trenta, rivolge la sua attenzione al più trito popolaresco, ad un festoso agropastorale che cancella per sempre la rifondazione del grande mosaico della trincea. Fra il 1920 ed il 1942 si attua il genocidio di una cultura che la Resistenza e la ricostruzione (1942/1959) non riuscirono a fermare in tempo, tant'è che il canto popolare, in quegli anni, fu un fatto politico, d'avanguardia, realizzato su calchi spesso propri dell'innodia fascista.

Bisognò attendere gli anni Cinquanta-Sessanta perché il canto popolare venisse rivisitato sul territorio, per lacerti, per ricomporre la sua necessaria naturalità con la dimensione politica. D'altronde durante il fascismo il canto politico (antifascista) poteva espri-

mersi solo per minimi episodi, mentre i canti fascisti brillavano solo per elementarità ed enfasi ad uso di imbonimento.

Dunque, in che misura il canto popolare contribuisce alla rinascita del tessuto sociale? Vediamo: prima del ventennio si può dire che il canto popolare può distinguersi, anche se con molta cautela, in rituale e non rituale. C'è una ritualità sociale ed una del lavoro. D'altronde i ricercatori ottocenteschi e del primo Novecento massima importanza dettero proprio al canto naturale non rituale, anche se non ne intesero il senso di autonomia. Si aggiunga la matrice celtico-ispánica a nord e slavo-mediterranea al sud con le diverse articolazioni (epico-lirica a nord e narrativo corale al sud).

Leggere il canto come naturale ed insieme politico nella sua antropologia significa collocarlo nell'ambito di appartenenza al tempo e alla società.

## 2 – La “paesia” e la poesia orale

E come non ricordare, a questo punto, il mondo di Gino Gerola e la grafica di Sirio Midollini, suo grande “illustratore” e amico fedelissimo fino dalla mostra all’“Indiana” del 1961?

Di Sirio abbiamo tenuto una mostra alle Giubbe Rosse in contemporanea con l'inaugurazione della mia collana di poesia “Sagittaria”. C'erano Giorgio Luti, Carmelo Mezzasalma e l'editore Mauro Pagliai.

Sulle parete gli “omni” di Sirio che provengono dal “fondo delle campagne”, che voltano le spalle al mondo e rivolgono lo sguardo in alto, alla luna.

Anch'io, a mio modo, come Gino Gerola e Sirio Midollini, ho ripercorso un itinerario nel mondo delle radici.

Il rapporto profondo con l'interno paese ha certo, per me, necessità di un chiarimento socioculturale. Scrisse Filippo Nibbi, aretino, in prefazione a *Paesia, gli oggetti della memoria*:

*Paesia* è sbucata dalla bocca di Franco. A tavola, durante una cena. Dopo la prima cena fu condotta nel deserto, dove le avevano un rifugio. Pare l'inizio di una parabola... (*paesia*) non è il tentativo di costruire una riserva di lingue naturali, dove le parole di chi scrive come parla (dell'emigrato, del disoccupato, dell'operaio, della donna in fabbrica, in carcere, in manicomio, dell'ex contadino, della casalinga) possano vivere come gli indiani. *Paesia* è la tana di un animale da preda. Il nido di un nibbio. Rimanda al paesaggio, ai paesi, a un canto interno alla parola uguale al canto dei grilli, all'amore fatto sui prati meglio che in camera. Scrivo *Paesia* e penso alla volpe vista e descritta da Antonio Gramsci in una lettera al figlio. Penso alle Regge

di Reggello, abitate da Dino che conta. Il contadino primigenio, che sa raccogliere le olive e le cose del mondo. È arrivato scalzo fino agli anni Cinquanta, ma sapeva di contare fino a venti. E sugli altri ci poteva sempre contare. Meno che sul padrone.

Con questo splendido *incipit* di Filippo Nibbi voglio aprire una riflessione sulla cultura contadina.

La cultura contadina è prevalentemente orale, risulta perciò – per il suo recupero – essenziale il dialogo, il parlato. E ci sono vari modi di compiere un'analisi che affondi nella cultura omerica contadina per fermarla definitivamente. Già durante il romanticismo, letterati e scrittori prendevano a cuore il patrimonio creativo popolare e lo facevano emergere giungendo fino ad imitarlo nei loro testi letterari. E si deve ai ricercatori della seconda metà dell'Ottocento, per dire il vero, un intervento atto a vitalizzare, a dialettizzare la cultura contadina, a comprenderne infine l'interna dinamicità. L'esempio più lampante consiste nella indagine delle varie fasi di elaborazione di un testo popolare, nel valorizzare in senso creativo le continue varianti secondo tempi e luoghi diversi. Ma rimaneva sempre il naturale distacco dello studioso che appuntava il suo interesse sulla materia letteraria scindendola dalla matrice umana e sociale, popolare, in cui fermentava. Questo limite ha poi determinato, come è noto, l'ulteriore riduzione crociana secondo cui una cosa è il materiale letterario indagato sociologicamente ed altra cosa è la "Poesia". In breve, il patrimonio contadino è "non poesia".

Diciamo allora che, proprio per la prevalente oralità del patrimonio folklorico, bisogna riconsiderare e ridefinire il senso del rapporto fra operatore-produttore e ricercatore. È cioè evidente che il rapporto non può essere subordinativo, il ricercatore non può calare dall'alto in un contesto magmatico; non può intervenire in modo razzistico, ma deve porsi di fronte alla fonte ed alla sua cultura con lo stesso atteggiamento che si sviluppa in considerazione di qualsiasi altro prodotto creativo.

Con ciò non si vogliono tagliare, semplicisticamente, i nodi che intrecciano il folklore alla cultura egemone; nè si vuole proporre una soluzione esteriore, politica del problema. Che il patrimonio popolare abbia estrapolato strutture portanti da schemi espressivi rinascimentali e borghesi è evidente, come è indiscutibile la canalizzazione della linfa ed anche di "rotture" popolari in schemi accademici ormai sclerotici. Per cui, nessuna iconoclastia e nessuna subordinazione. La materia è una, anche se si pone, come le classi che l'hanno prodotta, in uno sviluppo antagonistico: protagonista la Cultura *tout court*, contestatrice dal basso in un iter strisciante il folklore. Diciamo dunque che l'iter strisciante deve coinvolgere anche il "contadino" ed il ricercatore, determinando così prima di tutto una commisurazione che è anche motivazione del reperto, ovvero dell'angolazione della scelta. La dimensione della

“veglia”, ovvero della comunità comunicante, è il primo passo per giungere alla formalizzazione della ricerca. Lo stare insieme, partendo dal silenzio, dal connettivo fondamentale da cui scaturisce ed in cui si inserisce la definizione della realtà è il primo e necessario atto creativo. Proviamo oggi a fermarci su un’*aia*, ad addentrarci in un viottolo, con un vecchio contadino, tentiamo di srotolare l’intricata matassa della memoria. Una bigoncia in ombra sotto un portico può destare numerose chiavi di lettura, tutte connesse al lavoro come condizione unica ed unitaria della giornata: il bigoncio colmo di concime, portato a spalla, fra notte ed alba, alla prode, sotto un peso che sembra stroncare ed alla fine agobbisce; la bigoncia della vendemmia, del rituale festoso perché conduce appunto alla “veglia” come la trebbiatura e lo spannocchiamento. Il “contadino” può raccontare una vita (ovverosia la vita) parlando di questo umilissimo oggetto ormai in disuso.

Se al margine dell’*aia*, all’inizio di un viottolo, vegeta un’*acacia*, ecco che il discorso cade sulla “cascia”, sulla raccolta della sua foglia per darla in pasto alle vacche. E bisognava staccare le foglie una per una, per evitare di mischiarle con le spine che avrebbero ferito l’apparato digerente delle “bestie”. Naturalmente, per riempire le ceste si doveva errare da una “cascia” all’altra, con un peso sempre maggiore sulle spalle. Una bigoncia, un’*acacia*, due esempi che possono essere centuplicati ma che, mi pare, mettono al vivo il significato del dialogo, come oggi lo si deve intendere, per focalizzare un tema come “lavoro e cultura nel mondo contadino”. Parlare con la naturalezza di chi “trova”, perché ha in sé una vita concreta, consumata gradino per gradino, in una difficile lotta contro il tempo, ovvero una storia avversa. Allora cultura significa comunicazione di una condizione e “trovare” è sinonimo di creare, inventare una realtà sulle ceneri della vecchia.

In una società sempre più automatizzata, cifrata, scritta, come la nostra è chiaro che il rischio di disumanizzazione è il primo e più consistente e rappresenta, di fatto, una frattura, uno steccato nei confronti di quel naturale comunicare tutta la sfera sperimentale ed umana di cui si è appena detto.

Intendo dire che vi è più cultura nella memoria antropologica del “contadino” di quanta finora gliene è stata attribuita, proprio perché l’uomo che si esprime in quel senso e con quelle finalità è l’anticorpo più consistente nei confronti dell’alienazione tecnologica che riduce l’uomo a strumento efficiente, con un futuro spersonalizzante e con un passato da cancellare, come una vergogna.

Mentre in effetti la vergogna del secolo ventesimo, sulle premesse di una rivoluzione industriale sempre più alienante perché fine a se stessa e ad una ristretta *élite* sociale, è proprio la cancellazione dell’uomo storico.

Particolarmente insidiosa, per la sua capacità di inserimento (una “scabbia”, sotto la pelle viva popolare) è la letteratura didascalica, ad uso del sistema, che non a caso permea

i libri di testo della scuola primaria e media. Letteratura del consenso a quanto di più conservatore e servile sopravvive ancora nel nostro paese.

Si fa riferimento ai testi che inneggiano alla mistica del lavoro e che, sia pure diacronicamente e fuori dal quadro ideologico nazi-fascista, furono di fatto alla base di questi movimenti. La letteratura della “vanga dalla punta d’oro”, che sarebbe il primo e più grande tesoro del contadino, spalleggiata da una aneddotica indotta esemplificabile col proverbio “il lavoro nobilita / l’ozio è il padre dei vizi”, ha certo più di una colpa e di un incentivo ideologico in rapporto alla nascita dei lager nazisti giustificati dallo slogan: “il lavoro rende liberi”. Il qualunquismo è infatti, come ognuno sa, premessa ed humus del fascismo proprio in quanto rappresenta l’ideologia di una classe media, cuscinetto fra il potere e la classe lavoratrice, “braccio” o esecutivo di mente (classe) che salvando i propri privilegi elabora la realtà, gli schemi della sua riproduzione e del suo sviluppo strumentalizzando appunto il popolo e la sua cultura. La mistica del lavoro altro non è che la violenza dei pochi sui molti.

Di fronte a questa “cultura” il popolo reagisce con rigetto o con una sospettosa ricezione che mai ne ha assimilato alla radice i presupposti. L’uomo non è una macchina (un esecutore) fino in fondo; sotto lo smalto di un’adesione formale maturano, e robuste, le energie del dissenso che conduce, o tende alla libertà. Ciò deriva innanzi tutto dalla concretezza della condizione “contadina”, con la sostanzialità dello sfruttamento. Mentre per le categorie intermedie il consenso significa la formalizzazione, ovvero l’istituzionalizzazione di una attività ideologica che permette la fruizione di prebende ed onori, per i produttori di beni di consumo come appunto i “contadini”, il consenso significa aumento di asservimento e sfruttamento; il “contadino” risulta infine Gondrano della *Fattoria degli animali*, per esemplificare, di cui si vende anche la pelle.

Non a caso, nell’aneddotica autentica, cioè non indotta, il padrone è visto con acre ostilità. Pensiamo ai proverbi: “Se vi fossero due mangiari come ci sono due beri / andrei in tasca al padrone ed a tutti i suoi averi” oppure: “L’ombra di’ noce, l’ombra di moro e l’ombra di padrone / le sono tre ombre buggerone”.

Vediamo ora di fare il punto sui rapporti fra cultura popolare ed egemone in riferimento al mondo del lavoro.

Da una parte è chiaro che la letteratura è del potere. Infatti, Come scrive Emilio Seregni (*Il capitalismo nelle campagne*, 1860-1900; pag. 199):

La vita che si esprime nei giornali, nei romanzi, nelle poesie in lingua italiana è la vita delle classi dominanti, tutta diversa da quella delle masse contadine; e non è un caso che ogni qual volta si voglia ritrovare nella letteratura un riflesso reale della vita delle masse si debba, in Italia, ricorrere alla produzione dialettale o, comunque, regionale che è la sola veramente popolare.

I limiti politici di questo tipo di cultura, o meglio, che a questa cultura sottendono, sono evidenti: il regionalismo, i rituali paesani, i residui di abitudini medioevali fanno sì che il patrimonio folklorico risulti complesso perché conservatore nelle strutture e innovatore nelle istanze.

D'altronde non tutta la cultura borghese espletava una funzione minutamente didattica per cui non è raro leggere pagine in cui il mondo del lavoro è interpretato nella sua dinamica di lotta. Si pensi, che so, al primo sonetto del *ça ira* carducciano, nel quale i riti autunnali sono eccitati nel senso di un'acre lotta:

il falchetto sull'uva iroso scende  
come una scure e par che sangue cole:  
nel rosso vespro l'arator protende  
l'occhio vago alle terre incolte e sole,

ed il pungolo vibra sui muggianti  
quasi che l'asta palleggiasse

Mario Rapisardi esprime, in questo canto anarchico, una trasformazione anche più ieratica dell'attrezzo in strumento di lotta, in arma:

Che volete? Noi siam povera plebe,  
noi siamo nati a viver come zebre,  
ed a morir per ingrassar la plebe.  
Falciam, falciam le messi a quei signori.

O benigni signori, o pingui eroi,  
vengano un po' dove falciamo noi;  
balleremo il trescon, la ridda, e poi...  
poi falcerem le teste a lor signori.

E si noti, appunto, la rottura di uno schema, di una soggezione, di un rituale ("Balleremo il trescon, la ridda, e poi... / poi falcerem le teste a lor signori") in favore di una scelta di lotta.

Gli oggetti d'uso più umili, intesi come "testimoni", di generazione in generazione, della storia dell'uomo, sono cantati da Brecht:

Fra tutti gli oggetti i più cari  
sono per me quelli usati.  
Storti agli orli e ammaccati, i recipienti di rame,



i coltelli e forchette che hanno di legno i manici,  
lucidi per tante mani; simili forme  
mi paiono di tutte le più nobili.

Ma, con questa citazione, si può parlare di un'interna coesione fra letteratura e cultura popolare, proprio per l'ideologia marxista che informa il discorso di Brecht. D'altra parte la produzione popolare, quando impernia il suo discorso sul "lavoro" ottiene risultati di poesia, come in questo rispetto:

E canta la cicala perché è cieca:  
chi il gran l'ha seminato, il batta e il mieta.  
E canta la cicala perché è matta:  
Chi il gran l'ha seminato, il mieta e il batta.

La contestazione dell'asservimento (inteso come "pazzia") è tale che un ricercatore del primo Novecento, il Cioni, chiosa la strofa con una nota di biasimo per il suo contenuto. E concluderei le esemplificazioni con quanto è ritenuto – giustamente – la "marsigliese contadina":

Con la zappa e lo zappone,  
con lo zaino sul groppone,  
giovani e vecchi tutti armati  
noi sembriamo tanti soldati.  
Si va con la speranza della raccolta,  
si spera sempre che sia dimolta,  
poi vien la ruggine e la brinata,  
ecco la vita bell'e disperata.

Si conclude cioè con l'esecrazione di un mestiere precario, subordinato ai capricci della natura e gravoso per l'uso di utensili pesanti ed approssimativi. A questo punto significativi sono i versi di Brecht il quale, riferendosi a strumenti ed opere del passato, afferma:

E poi  
han già servito. [...] Sono persino superate.  
Tutto questo mi fa felice.

### 3 – *Un secolo di poesia dialettale a Firenze*

A scorrere studi e repertori della poesia italiana del Novecento ed antologie in dialetto non si trova traccia della poesia dialettale fiorentina e toscana.

I motivi sono notissimi: la coincidenza del vernacolo con la lingua italiana e, in subordine, l'appartenenza di questa produzione alla poesia dialettale e non piuttosto in dialetto, secondo l'ormai canonica distinzione del Pancrazi.

Sarà appena utile ricordare che per lo scrittore aretino la poesia dialettale non entra in merito alla lingua ed ai contenuti ma si propone come scrittura folkloristica. Di fatto i maggiori poeti in dialetto (Di Giacomo, Giotti, Marin, Noventa, Pasolini, Firpo, Guerra, Scataglini, Pierro, Loi, ecc.) appartengono a regioni dove lo scarto fra lingua e dialetto è tanto più evidente. Ma oggi tale distinzione sembra obsoleta, tanto più che lo stesso Pancrazi precisava: "Ma sono poi due cose così vicine e talvolta si mescolano: è fatale che chi scrive in dialetto cada talvolta nel dialettale".

I motivi del superamento sono tuttavia altri, ben più decisivi ora che molta acqua è passata sotto i ponti, da quelle stagioni, e possiamo ben affermare che il sociale, nel frattempo, è andato oltre il colore locale e si è tinto di storia, per cui, se da un lato dobbiamo evidenziare la poesia in dialetto ritemprata dal poeta medesimo, non dobbiamo trascurare la poesia dialettale di stampo popolare o autoriale del presente e del passato.

Posti *in medias res* i poeti hanno nuovamente mischiato le carte e si sono fatti interpreti della doppia necessità: della salvaguardia del "paesaggio dell'anima" e della non emarginazione del proprio *habitat*, del proprio contesto.

Introducendo il volume einaudiano *Poeti dialettali del Novecento* Franco Brevini definisce in modo esemplare questa condizione:

Quali le motivazioni psicologiche, sociologiche e linguistiche, che spingono il poeta, con un atto fortemente intenzionato, a deporre l'italiano per adottare la propria parlata? La poesia in dialetto vive oggi fra squisitezze e denuncia, evasione e documento. Il vernacolo rappresenta una maschera stilistica, alla quale l'autore affida la testimonianza di una violenza originaria, la visione del mondo della subalternità, la memoria del "comico" e del "carnevalesco", che quella lingua reca impressa in sé. Ma può anche essere lo strumento di una rivendicazione di autenticità all'insegna dell'immediatezza, compiuta eludendo programmaticamente la componente negativa della modernità, tanto manifesta nella poesia degli ultimi due secoli.

Con ciò si riconosce valore, gramscianamente, alla "visione del mondo della subalternità... che quella lingua reca impressa in sé" e che oggi diviene termine ad quo per la proposizione di una koinè che combatta "la componente negativa della modernità".

Dunque, nel ricomporre i due versanti della poesia dialettale del Novecento, la critica più aggiornata ripropone l'unità sociocoinetica; la separatezza filologica di questo genere e delle tradizioni popolari risulta un atteggiamento non alla pari con i tempi, miope e, anche politicamente, conservatore.

Il superamento della visione pancraziana e lo “sdoganamento” di generi finora marginalizzati come la poesia dialettale toscana conferma la giustezza della posizione di Alessandro Bencistà, volto al recupero delle manifestazioni dialettali, dal teatro in vernacolo, alla poesia a braccio, all'improvvisazione narcissica delle ballate “maremmane”.

Naturalmente, tale revisione del rapporto fra poesia, lingua e dialettalità richiede l'assunzione di un nuovo atteggiamento critico e di ricerca.

Per quanto riguarda la poesia del Novecento non sfuggirà al lettore appena attento il vuoto “storico”, addirittura di una trentina d'anni, fra l'ultimo poeta della prima metà, il Borchini, ed il primo della seconda, il Setti.

Il silenzio riguarda un periodo che va dagli anni Trenta agli anni Settanta e propone una riflessione non superficiale perché siamo di fronte a due modi di approccio alla scrittura del tutto diversi nonostante l'apparente similitudine del dettato, a partire dall'uso del sonetto.

Infatti, se da un lato rimane fermo il tono ironico-satirico, in alcuni casi inasprito dalla passione politica ed in altri edulcorato dalla nostalgia populista, nei poeti più recenti l'uso del dialetto appare come una riscoperta memoriale prima che filologica ed ha perduto ogni riferimento al clima in cui operavano Porta, Belli, Di Giacomo e, perché no, anche il nostro Vamba che pure occupava un posto marginale nel contesto.

Gli anni del vuoto “storico” sono stati occupati dalla poesia colta, in dialetto, secondo la definizione del Pancrazi, e che ha visto confermarsi ed emergere figure appena sopra citate e che appartengono a culture regionali diverse dalla nostra. Ora che dal dialetto di memoria e di invenzione si ritorna, all'opposto, alla memoria del dialetto e ad un laboratorio espressivo koinetico, anche la Toscana recupera il suo passato novecentesco e trova la sua voce nuova ed alla pari col contesto nazionale con autori come Setti e Bencistà, Batisti e Manescalchi.

Ognuno di questi ha premesse e caratteri precisi e distinti. Setti propone il canto del quotidiano come elegia bozzettistica e bonaria e la sua figura di parroco dei quartieri popolari emerge con mite e ridevole evidenza.

Batisti recupera la sua matrice paesana attraverso l'evocazione di figure da *Spoon river* e con una prosa lirica da flusso di coscienza.

Manescalchi offre due spaccati, uno satirico nei confronti del presente (è nota la sua attività di epigrammista all'interno del gruppo di «Ca Balà») ed uno attivamente nostalgico nei confronti di un passato “contadino”.

Bencistà esprime, fra sonetto ed ottava da disturna, tutta la sua carica di contestazione ed irriverenza politica che si nutre sulla matrice bistilistica della tradizione colta e di quella popolare.

Si aggiunga, uno per tanti, un bardo di quartiere, cantore *naïf* di eventi municipali: Piero Gronchi. A testimonianza di una consistente produzione che giustamente non ha avuto cittadinanza in queste pagine.

Il pregio di questa ricerca consiste nella sottolineatura di autori che nel secondo Novecento si sono mossi su premesse umanistiche, psicologiche, antropologiche e folk orientate verso il nuovo ed il soggettivo.

E se una costante generale si deve reperire nel percorso di un secolo, questa è l'ironia tutta e solo toscana che cela sempre, ed evidenzia a volte, una pietas profonda, anche questa di stretta pertinenza antropologica e questo si ha da Vamba a Fazzini, da "Ficcasenno" a Camaiti, nei loro coevi e nei più recenti poeti dialettali raccolti in *Fiorentinacci*.

In comune col quadro nazionale, ripetendo Brevini, va evidenziata "la memoria del comico, del carnevalesco" che per la nostra area affonda le radici fino al medioevo e predilige il versante realistico-espressionista, si direbbe, rispetto a quello aulico.

Si afferma così l'efficienza del parlato, quasi una metonimia: la voce per il popolo e la voce del popolo; il popolo che ha voce attraverso il dialetto; ma il dialetto anche come patrimonio individuale, dunque poesia in dialetto che non nega la propria matrice che, anzi, è in funzione della medesima. Il processo è dal parlato al parlante e la voce è così chiara, trasparente, lessicalmente "italiana", quasi da non avere neppure il bisogno del testo a fronte. L'utilizzo di un apparato sintattico preso direttamente dal parlato, ricco di paragoni, di figure e similitudini universali o popolarissime, proprio per quel rapporto fra scrittura d'autore e popolare di cui scrivevamo sopra, serve ad esprimere la globalità del pensiero.

È il pensiero come centro segreto ma pulsante della propria vita di relazione, che passa per il cuore tingendosi di amarezza ed irridente ironia.

Questa antologia selettivissima, di un secolo di poesia dialettale a Firenze, primo ed unico documento (e perciò preziosissimo) di un vuoto che era da colmare, si inserisce di diritto nel clima vivissimo del neovolgare che risponde alla terribile sirena della lingua anglofona virtuale ed i poeti inclusi potrebbero essere recitati da attori come Benigni, Monni o Meacci, tanta è la carica della loro attualità e rilevanza dissacratoria. Riscopriamo il nostro passato per costruire il nostro futuro, ma con vivezza, senza mortifere gabbie filologiche.

Mi è accaduto, nel cercare sui "barroccini", di trovare un foglio volante (s.i.d.) con un sonetto anonimo (chi sa di quali anni, forse di sempre) che sintetizza questa conclusione. Mi sembra illuminante chiudere riportandolo:

Seduti intorno a un tavolo di marmo  
sotto la frasca d'una trattoria  
presso le Cave, un pomeriggio carmo

– cacio, baccelli e quarche artra calia –

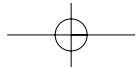
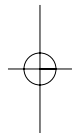
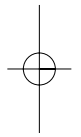
col cuore lieto e la mente in disarmo  
si sposava un rispetto a una resia,  
quando un tipo con aria da gendarme  
cominciò a dir: – Da voi salvomisia –

e poi continuò con aria grave  
che ‘un si dice baccelli, dio bonino,  
o ‘un vu’ sapete che si chiaman fave

e giù a parlare in greco ed in latino.  
Baccellier delle fave o delle *C (F)ave*  
*canem* fu nominato, il dottorino

a cui levammo poi questo sonetto  
lasciandolo a chiosare un suo dispetto.

Fiorentinacci, fiorentinacci s’ha da essere, insiste l’amico Alessandro Bencistà, che trova nella creatività al vetriolo di questo tratto finale del secondo Novecento l’atto liberatorio e riconsacratorio di una capacità di incidere che negli ultimi due secoli, per citare ancora il Brevini, si era assopita.



## GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA E LE NUOVE GENERAZIONI

## ITINERARI LETTERARI

## I – ITINERARI NARRATIVI

*I – Angelo Australi e le “telluriche onde della storia”*

Angelo Australi è il maggior narratore della nostra provincia universale, della “paesia”. Un autore destinato a rimanere, a confermare il senso di una tradizione intera e insieme innovativa.

Autore, fra l’altro, di “Gazebo”, la collana curata da Mariella Bettarini e Gabriella Maletti, fa piacere ripetere qui da un precedente capitolo un aspetto della loro mozione di poetica da condividere pienamente:

Non è più possibile a nessuno non chiedersi come la cultura letteraria d’avanguardia si ponga nei confronti di questa cultura massificata, e insieme non è più possibile non porsi disperate domande sulla sorte delle culture subalterne del nostro Paese, delle culture contadine, nazionali-popolari in senso gramsciano, delle classi in via di inurbamento, di imborghesimento e di appiattimento culturale. Il divorzio tra cultura e politica, tra poesia e realtà sociale si fa sempre più macroscopico. Che fare? È urgente recuperare tutti gli elementi del quadro, e non soltanto uno di essi, il linguaggio.

Gli eventi narrati nelle sue opere sono da inquadrare in un paese della Valle superiore dell’Arno. Nella vallata, fra Arezzo e Pontassieve, “respirano” paesi notevolmente sviluppati come Montevarchi, San Giovanni, Figline e Incisa con le loro attività estrattive minerarie, artigianali, commerciali e industriali.

Da qui una cultura più complessa che in altre zone della provincia di Firenze e una tradizione di lotta che va dalle manifestazioni contro la disoccupazione, agli scioperi dei minatori, alle proteste delle impagliatrici, dei mezzadri, dei calzaturieri, dei lavoratori della Pirelli. Figline, un tempo rinomata per l’industria dei fiaschi e delle damigiane ed oggi per lo sviluppo nel settore artigiano, è il paese dove sono collocati gli eventi della narrazione.

Inoltre, il Valdarno superiore, come le altre regioni della Toscana, ha ricche tradizioni popolari ancora vive nella memoria dei vecchi: leggende, proverbi, canti testimoniano di questo spirito versatile.

La figura dell'aedo popolare è incisa in questa riga dell'*Usignolo di provincia* che apre la plaquette di racconti *Magalodiare*. "Mio nonno era vestito in modo leggero e portava il suo grigio cappello come un marchio di garanzia. Con il bastone batteva i ciottoli che incontrava per la strada, e cantava arie di opere famose, e si dava l'andatura". Non si poteva dire meglio. La poesia del paese fu da me ridefinita, con un neologismo, "paesia", per una ricerca svolta proprio nel cuore del Valdarno e di cui uscì nel 1992 un fascicolo a cura del circolo "Semmelweis" fondato da Australi di cui si parla in altra parte di questa sezione.

Il rapporto di Australi col contesto è ulteriore alle passeggiate fuoriporta di Papini, al senso panico della terra di Rosai e Malaparte, al viaggiare in bici caro a Tozzi, alla periferia proletaria di Pratolini, al rapporto treno-paesaggio di Cassola. Ulteriore, insomma, all'unità spazio-temporale primonovecentesca dove tutto accade in un preciso equilibrio socioletterario. Ma l'uso parsimonioso, e tuttavia nodale, che egli fa del paesaggio, ci conferma che il contesto, anche per Australi, è influente, sia pure in modo nuovo. Da *Roscio*, dove gli uomini sono paesaggio e il paesaggio è donna, a *Vittoria* dove la protagonista, alla fine, si veste del proprio paesaggio, abbiamo la conferma di questa crucialità.

Il narratore è ben consapevole di questo rapporto. Nell'introduzione a *1945-1993: L'impronta della sinistra a Figline Valdarno* scrive: "Figline insomma ha sempre espresso un fermento di passioni politiche, sociali e culturali, con il quale è stato possibile non solo accettare i fatti della storia, ma viverli vagliati da una propria, originale interpretazione..." Ed ha anche consapevolezza che negli anni '90 qualcosa è andato perduto:

Lo spettro di "paese dormitorio" risulta una minaccia proprio perché nella trasformazione del tessuto sociale si è verificata una diversificazione degli interessi e nessuno è in grado di trovare risposte adeguate ai problemi... Vi siete resi conto che a Figline non ci aggregiamo più per appartenenza a idee ma solo per fasce di età e di interesse? Esistono veramente spazi di confronto tra un giovane di vent'anni e un pensionato? Sono demarcazioni antiche oppure rispecchiano in pieno la nostra crisi epocale?

Finendo con l'auspicio: "che si riesca infine ad opporre le ragioni della vita ai mali della storia, e che si possa anche restituire alla politica il suo valore più alto: quello di anteporre a tutto e a tutti il destino della gente".

Con queste sue parole, con questa sua richiesta di un rapporto fra le generazioni, l'autore mi fa ricordare un documento da me registrato dalla viva voce di Gianni Ungherelli



sull'eccidio nazista di Pian d'Albero dove perse la vita anche il giovanissimo Aronne Cavicchi:

Aronne, con quella voce da fanciullo, ancora acerba, ragionava come un adulto, entrava dentro ai problemi, era maturo, capiva e voleva sempre sapere di più, voleva apprendere da noi che eravamo usciti da un'esperienza di lotta antifascista, dal carcere, dalla scuola del carcere; voleva da noi sentire quello che sarebbe stato il domani, anche se purtroppo la nostra modesta preparazione politica non poteva dare tanto. Eppure cercavamo con tutta la forza della volontà di rispondere alle sue continue domande per sapere e conoscere i problemi della vita e della società in cui era nato e cresciuto.

Si esprimeva con una semplicità e con un senso veramente unici, ma pure con un intuito che ci lasciava stupiti. Egli non solo voleva contribuire alla guerriglia e alla liberazione del nostro paese, ma si sentiva già maturo per contribuire alla creazione di una società migliore, libera e democratica.

Da *Per Aronne* (AA. VV.).

Si vuole dire che in una simile realtà anche i ragazzi crescevano presto nella presa di coscienza della cronaca entrando nel mondo degli adulti. Australi appartiene a questo mondo, o viceversa, e il suo racconto parte proprio dall'infanzia di Roscio-Spartaco.

Nell'introduzione a *Spartaco e Cannabis*, parlando di sé, conferma questa sua appartenenza.

Sono nato il ventisette luglio del 1954, a Figline Valdarno. Tranne delle brevi fughe ho sempre vissuto qui. Ascolto musica rock e jazz, nel 1968 avevo solo quattordici anni ma vivevo il mio sogno sulle ali della musica con Jimi Hendrix e i Grateful Dead [...]. Nel 1970 ho smesso di frequentare la scuola al secondo anno di un corso per operaio specializzato, feci qualche mese il manovale con mio padre, per lui mi sarei dovuto raddrizzare [...]. Nel '73 insieme ad altri amici fondammo una rivista di musica, si chiamava «Musica in piazza», che visse solo tre numeri. Nel '74 ho fatto il militare a Roma, lessi molti libri che però non ricordo troppo bene, in caserma non era la situazione ideale per leggere. Nel '75 ho ritrovato Sabrina e insieme abbiamo letto Cesare Pavese, *Il giovane Holden*, e poi Elio Vittorini, grazie ai quali ho capito che potevo scrivere. Così ho scritto il primo racconto. Nel 1980 ho pubblicato *Roscio* con la casa editrice Ciminiera, diretta da Vincenzo Guerrazzi.

[...] Oggi come oggi vivo alla giornata. la vita corre in fretta, dal '75 ho cambiato quattro lavori: artigiano decoratore in proprio, operaio decoratore, vetraio, operatore presso una TV privata, ma spero di trovarne al più presto un quinto perché attualmente sono disoccupato.

Il paesaggio per Australi diviene la “quinta” mobile e nobile in cui si avvicendano i prosaici eventi del paese:

A quei tempi ero un bottoncino perso per strada. Sognavo di viaggi, di America, di Francia, d'Inghilterra e in tutta questa mille e una notte di paese mi sentivo decisamente solo. Una stellina isolata che si riflette su di un lenzuolo d'acqua. A quei tempi mi sentivo solo diversamente da come lo sono adesso. Allora mi credevo fregato ed oggi mi sento una molecola di sperma che attraversa la strada, e tutti che cercano di mettermi sotto, ed io non faccio che saltellare e avvelenare le loro esistenze. Quando poi il veleno penetra nel sangue è un concerto di pernacchie, di stonfi scoreggiosi, assurdi ma felici. Sono come un bambino scomodo. E poi, si sa come il mondo cambia, che noi si cambia nelle cose che ci attraggono; insomma io mi son messo a rimirare la fetta di mondo intorno al paese, le montagne soprattutto, e le loro altezze.

E ancora:

All'età di dieci anni c'è già dentro al fanciullo la stronzata della scuola che ti fa cambiare dimensione ai sogni, e ti fa vivere due vite separate. Son già sogni collettivi. E la casa? La casa di allora, con davanti campi di grano maturo e pioppi ai lati come soldati a guardia di un tesoro; e poi i grappoli d'uva sanguigni. A mattina mi prendevo un tozzo di pane e me ne andavo per i campi a spelluzzicare l'uva; un gracino da un grappolo, uno più in là, da un altro, era la mia colazione. Mia madre diceva che l'uva mangiata a digiuno fa bene, fa cacare, ed io davvero cacavo tutti i giorni. Non so se fosse l'uva, ma nel periodo che era matura cacavo giornalmente. E i monti? I monti! Ho rivisto i monti come li sentivo allora, vivi dentro. Il treno che passava mezzo chilometro distante da casa e sembrava di toccarlo. Contavo sempre i vagoni. Era un bel gioco, e poi ancora a fantasticare sui monti di pellerossa e bianchi, di guerre, di romani, di medioevo, di bestie feroci e di fate.

Chiaramente, Australi paga, come Pavese, la mitizzazione del reale, la simbiosi fra natura e storia, il senso continuamente mosso, il segno continuamente fermo in spazi abitati da figure sempre in movimento, sfuggenti eppure colte nel loro drammaturgico farsi e disfarsi, nella loro affannosa ricerca di cambiare il mondo cambiando se stessi perché siamo sempre dove non si vorrebbe e, dunque, vorremmo essere dove non siamo, anche se – come ci ricorda Roscio – “tutto il mondo è paese”.

Giorgio Van Straten, nell'introduzione ai *Grandi navigatori*, chiarisce bene questo rapporto individuandolo addirittura nei comportamenti dell'autore:

Le sue storie, infatti, il modo che ha di raccontarle, non vengono solo da dentro di lui, al contrario, sono il rispecchiamento di un mondo, di una realtà geografica e culturale come quella della Toscana centrale. Di una lingua che ha un percorso fra la gente, fatta di parole secche, di racconti per sottrazione, per brusche svolte di ritmo. Dentro le pagine di Australi c'è il paesaggio, c'è la cultura di quel pezzo di Toscana che va da Firenze a Siena: un paesaggio forgiato dall'uomo, antico come lui, brusco e preciso, una cultura ironica, secca e dura, misurata.

Insomma leggere un racconto di Angelo è un'esperienza che mi ricorda le passeggiate in cui mi coinvolge ogni volta che vado a trovarlo: sono percorsi che fruttano scoperte piccole e forti, immagini e luoghi che gli somigliano e nei quali si riconosce. Toscana vera, quella che ancora rimane.

Non c'è bisogno di avere letto Tozzi, Bilenchi, Pratolini e Cassola per essere vicini a loro, se si viene dallo stesso mondo. Questo penso quando leggo i racconti di Australi, che poi hanno magari molto a che fare anche con gli scrittori americani, per esempio con il molto amato, da lui e da me, Jerome David Salinger. Ma anche in questi casi non cessa il legame con la propria terra, come quando proprio Angelo intitolò un numero della rivista che faceva allora, «Micro-Macro», *Il Valdarno come New York*.

Vincenzo Guerrazzi, in quarta di coperta di *Roscio* sottolinea la tesi della *tranche de vie* con una forte simbiosi fra l'autore e i suoi personaggi:

Australi è un operaio-contadino o contadino-operaio che con un linguaggio non ricercato ma ricco di poesia, simboli e significati, attraverso i ricordi ci racconta la sua infanzia e la sua giovinezza vissute prima nella campagna toscana poi nel paese di provincia.

In questo romanzo ci sono pagine di grande bellezza selvaggia, della vita dura e aspra dei contadini, che si scontra con la dolcezza dei colori tenui della campagna toscana e dell'amore verso gli uomini e la terra. Attraverso il racconto che scorre lineare ed abbraccia il periodo degli anni '60, si rivive anche l'ambiente chiuso e gretto del paese di provincia che è rimasto fermo a schemi rigidi e sorpassati di vita, dove l'uomo "diverso" o lo "straniero" sono da condannare o da emarginare. Nell'infanzia e nella giovinezza di Australi si intrecciano esperienze, riflessioni e ricordi che rimandano al passato e all'infanzia di ognuno di noi.

## 2 – *La polvere del tempo. Appunti su una 'saga poetica'*

In *Mia nonna, Elena di Bombe* Lucia Bruni descrive la saga della famiglia arcaica, fra il tardo Ottocento ed il primo Novecento, a Quinto fiorentino, in un quadro di piccolo borgo ed in un contesto operaio-feudale.

Così gli eventi della macrostoria, descritti in lingua, e le minute vicende delle giornate, descritte in dialetto, danno vita ad un disegno d'insieme che è un documento ed un prodotto di grande suggestione poetica. Il prospetto è matrilineare e la "matria" è riprodotta "a fresco", con l'uso della calata di Quinto, su *tableaux vivants* cantati ed incantati. Chi ha vissuto o conosciuto il mondo operaio-contadino che affonda nella periferia industriale fiorentina facendo propria una civiltà ormai scomparsa, viene davvero coinvolto dalla narrazione che pure esclude ogni firma di 'amarcord' affidandosi invece alla storigrafia *des événe-*

*ments*, ovvero ad una rigorosa riproposizione. Eppure siamo ben oltre il documento: il testo ha il pregio del discorso poetico compiuto. La drammatica esistenza fra feudo e fabbrica, fra lotte e compromessi, è permeata da un ricco immaginario, da larghi spazi di poesia paesistica che nascono anche da memoria di memoria, da vissuti transgenerazionali.

Ne emerge un mondo larico, un vissuto animico in cui si intessono la poesia del privato e l'epica della storia popolare in cui pare prevalere una prosa in lingua di stampo manzoniano. Così il discorso in prima persona, intenso di eventi ed emozioni, è incorniciato nel tempo storico con un forte sentimento del tempo che il lettore percepisce per un senso di lutto ed insieme di luminosa verità che la prosa trasmette. Elena di Bombe, la "voce", risveglia, come una pittrice *naïve*, cronache di cortile, terremoti e carestie, guerre e fatti di varia umanità. Fa anche apparire, nella iconizzazione dell'autrice, scenari da dagherrotipo e splendidi bestiari (come nella scena dell'annuncio del terremoto).

Per tutto ciò il racconto costituisce una realtà fantastica non artificiosa, considerato anche che l'interno approfondimento e l'apertura al sociale risultano, infine, le due facce di una stessa medaglia. Giustamente Federico Napoli, anticipando un giudizio su quest'opera, afferma che la non alterazione del ricordo può e deve alterare la realtà presente. Ed il ricordo si presenta, appunto, in tutta la sua diversificata vivezza, in questa che è una *mise en abîme*, ovvero un gioco di bambole russe, di scatole cinesi o di fregi araldici.

Linguisticamente, quando parla la protagonista il discorso è al passato remoto, mentre nelle descrizioni di raccordo – quasi per una somma di tempi – al presente. Si aggiunga che il piccolo glossario posto in calce ha proprio il senso di un approfondimento, di un parlato nel parlato, di una storia nella storia e vuole anche sottolineare che qui è il significante a giocare le sorti del significato perché la saga del mondo popolare, quella vera ed ultima, rimane sempre la parola. Penso che questa breve nota sia sufficiente per dare al lettore un contributo per la decifrazione dell'opera; rimangono da aggiungere ed evidenziare due aspetti globali della poetica bruniana: la centralità della presenza femminile e della sua avventura nella storia (quasi un risvolto dell'ulissismo) e l'attenzione filologica ad un grande evento da salvare nella lingua e nell'animo: s'intende l'errore – in senso etimologico – di essere uomini stretti ad una sorte ed insieme, per la precaria coscienza del divenire, protagonisti di una vita vera e vissuta perché sofferta.

### 3 – *L'Antella: una piccola Macondo*

Ubaldo Bardi è da sempre un caro e raro amico con cui abbiamo condiviso il re-

spiro delle stagioni, un cantore della terra e – inscindibilmente – del suo cielo. Da quando i miei genitori sono andati ad “abitare – per sempre – nel cielo dell’Antella”, paese della sua saga familiare, la sua prosa apre scenari di passato in un tempo fermo, mette, per me, colori nel buio.

In questi scenari egli ha saputo sviluppare un profondo umanesimo che – in tempi di vano protagonismo – rappresenta un sentire raro e proprio per questo sempre più necessario. Ci sono valori (presa di coscienza del destino, pazienza del vivere e del conoscere, accettazione del quotidiano e vocazione verso l’altro) che sembrano appartenere a un altro mondo e l’autore fa benissimo a riproporli sulla pagina come un pane appena sfornato ma collocandoli nello spazio e nel tempo per ricordarci che la storia la costruiscono gli uomini di buona volontà e non viceversa.

Nel romanzo *Il fiore all’occhiello*, ad esempio, affida alla protagonista un messaggio grande, da portare al lettore, con la sua croce e con la sua voce, col suo cucire non soltanto stoffe ma giorno dopo giorno la sorte della sua famiglia.

Dopo un lungo tirocinio di prose di memoria, di racconti dove storia e memoria si intrecciano, Bardi ha voluto dare vita al respiro lungo di un personaggio nell’arco intero di un romanzo in cui convivono le commoventi figure che infine compongono un albero genealogico, documento della progressione sociale costruita dalle forze del socialismo umanitario che ci accomuna e che oggi deve fare i conti col liberismo selvaggio, un lupo vestito da agnello, minaccia strisciante della paziente utopia di una società dal volto umano.

La narrazione ci fa intendere come l’uomo di domani sia già disegnato e designato nella storia di ieri, nella sua potenzialità, e dunque non c’è da disperare. Ed è un naturale ottimismo, mite e insieme determinato, a emergere da queste righe. Non a caso la protagonista giunta alla fine del suo viaggio decide di realizzare il suo sogno di dedicarsi agli ultimi con un gesto che è anche una indicazione di scelta di campo: la dedizione all’altro.

Per prospettare questo messaggio Bardi ha conservato tutte le caratteristiche di narratore di razza (il gustoso bozzetto memoriale, il sagace diarismo che da sempre lo caratterizza, la notazione e connotazione storica di sfondo) proiettandosi in un impegno che da sempre persegue e che vuole essere una testimonianza romanzata: un secolo e la sua saga popolare.

Per fare ciò ha alleggerito i toni e i tratti del bozzetto, del diario e del fondale storico per tratteggiare a sanguigna, sulla carta ruvida della coscienza e della memoria, le figure di Gigia e di Arturo, con le loro passioni e compassioni, con i drammatici eventi che li hanno scanditi, con l’aprirsi alla società delle nuove generazioni nello stupore e nella scoperta di sé nel quotidiano divenire.

E ha fatto ciò in un romanzo breve, che ci fa intravedere una gestione febbrile nella

quale l'impegno di trovare esiti alti ed ultimi lo ha costretto ad andare oltre, nella gradualità della scrittura, a sapori e profumi, canti ed immagini di un mondo che dolcemente lo stava assediando e che chiedeva di essere detto.

Bardi ha voluto coglierne l'*iter* quotidiano ed insieme utopico nei suoi tratti più incisivi, lapidari, per lasciarne una traccia quasi stoica scritta e leggibile con occhio fermo, senza compiacimenti letterari. Alla fine della lettura rimane il gusto, tutto visivo, di un album di famiglia che l'autore, da "esperto fotografo", ha avuto la possibilità di comporre nell'arco della sua vita di scrittore, uno scatto dopo l'altro, fermando un poco la realtà e il tempo, come avviene nel dagherrotipo ottocentesco e nel "fermo d'immagine" dei moderni video. Non a caso il romanzo termina:

Una sera mentre guardavano le fotografie di famiglia si commossero nel vederla china [la nonna] sul ricamo che era stata la passione della sua vita... Quando rimisero a posto la scatola che conteneva le foto ne avevano selezionate alcune, e Bruno le fece mettere in cornice affinché fosse sempre presente e, come un angelo, proteggesse l'abitazione; era il simbolo di una luce vera che aveva illuminato la casa per anni e anni.

Come in questa sequenza di foto, nella sequenza dei "quadri narrativi" scelti dall'autore, noi assistiamo al viaggio dell'uomo, "simbolo di una luce vera" e tormentata, direi, sulle soglie talvolta avere e amare, talvolta dolci e grate, dell'essere e del divenire.

## 2 – ITINERARI POETICI

### 1 – *Itinerari montaliani*

Eugenio Montale visse a Firenze durante il fascismo e la seconda guerra mondiale. Fu, come si è scritto, al centro di un gruppo di scrittori che avevano trovato a Firenze il luogo ed il modo per sfuggire alla retorica fascista. Il clima che esisteva fra quelle persone e in quegli anni è espresso nell'apertura della poesia *Leroismo*:

Clizia mi suggeriva di ingaggiarmi  
fra i guerriglieri di Spagna e più di una volta mi sento  
morto a Guadalajara o superstite illustre  
che mal reggesi in piedi dopo anni di galera.  
Ma nulla di ciò avvenne.

Clizia è un nome mitologico che Montale dette ad una donna a cui riconosceva par-

ticolari virtù d'animo. Ma se Montale non era, come altri suoi compagni scrittori, un "eroe" in senso militare, certamente ha avuto il grande merito, per i toscani, di avere scritto almeno una ventina di poesie dedicate ad alcuni luoghi di questa regione.

Si può dire, senza tema di errore, che la Toscana fu per il poeta la sua seconda patria, dopo la Liguria, perché egli vedeva in questa terra armoniosa ed asciutta, spesso percorsa dal vento, qualcosa di simile al suo paesaggio di origine.

Certo, la terra era un motivo per esprimere se stesso, la propria spiritualità, le proprie sottili emozioni, come in *Bagni di Lucca*:

Fra il tonfo dei marroni  
e il gemito del torrente  
che uniscono i loro suoni  
esita il cuore.

Siamo in una convalle della Lucchesia, di fronte al fiume Lima, ed è qui che "passa l'ultima greggia nella nebbia / del suo fiato".

Anche un'uscita nella campagna vicino a Firenze, il fermarsi ad un tavolo di trattoria, era per Montale motivo di ispirazione, come si legge in *Bibe a Ponte all'asse*:

Bibe, ospite lieve, la bruna tua reginetta di Saba  
mesce sorrisi e Rufina di quattordici gradi.  
Si vede in basso rilucere la terra fra gli àceri radi  
e un bimbo curva la canna sul gomito della Greve.

La "reginetta di Saba" era la cameriera che portava in tavola le specialità casarecce. Questo ristorante "Bibe" (Bevi) ancora esiste e si affaccia sul gomito del fiume Greve, accanto ad un ponticello non più d'assi, da cui prende il nome il minuscolo paese. Un'altra poesia, destinata sempre allo stesso ambiente, fu scritta dal poeta molti anni più tardi. Si intitola *Sulla Greve*:

Ora non ceno solo con lo sguardo  
Come quando al mio fischio ti sporgevi  
e ti vedevo appena...

Col passare del tempo il poeta si è fatto amico, è – quasi – come in famiglia e non si sente più solo. Certo oggi la Greve è mortalmente inquinata e "Bibe" è una trattoria per chi ama le scampagnate domenicali, ma vi si avverte ancora perché il poeta abbia amato

questa terra come sua.

Gli scrittori che trascorrevano dei periodi a Firenze, durante l'estate si trasferivano in gruppo a Forte dei Marmi, al mare, ed è lì che Montale si è spesso recato, fino a tarda età.

*Sulla spiaggia:*

La venditrice d'erbe viene e affonda  
sulla rena la sua mole, un groviglio  
di vene varicose. È un monolito  
diroccato dai picchi di Lunigiana.  
Quando mi parla resto senza fiato,  
le sue parole sono la Verità.

Il poeta non è attento, come si può notare, ai villeggianti, ma alla vecchia del luogo che percorre la spiaggia vendendo lo spigo e l'origano raccolti nel vicino territorio. In *Il ritorno* Montale descrive Bocca di Magra, il fiume che traversa la Lunigiana, la lingua di terra toscana confinante con la Liguria:

Ecco bruma e libeccio sulle dune  
sabbiose che lingueggiano  
e là celato dall'incerto lembo  
o alzato dal va-e-vieni delle spume  
il barcaiole Duilio che traversa  
in lotta sui suoi remi.

Una delle poesie più belle di Montale è stata scritta sul Monte Amiata. S'intitola proprio *Notizie dell'Amiata* ed è una sorta di lettera:

e ti scrivo di qui, da questo tavolo  
remoto, dalla cellula di miele  
di una sfera lanciata nello spazio –  
e le gabbie coperte, il focolare  
dove i marroni esplodono, le vene  
di salnitro e di muffa sono il quadro  
dove fra poco romperai.

È proprio una tipica «cascina», col focolare, con le caldarroste, con le mura umide, il soggiorno del poeta. *Fuori dalla finestra:*



gli asini neri  
 che zoccolano in fila danno scintille,  
 dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.  
 Oh il gocciolio che scende a rilento  
 dalle casipole buie, il tempo fatto acqua.

È una tempesta con fulmini (vampate di magnesio) che si scatena sulle “casipole” e lungo le stradette che salgono tortuose la costa del monte.

Di case vecchie, forse in rovina, si legge anche in *L'Arno a Rovezzano*:

La tua casa era un lampo visto dal treno. Curva  
 sull'Arno come l'albero di Giuda  
 che voleva proteggerla. Forse c'è ancora o  
 non è che una rovina. Tutta piena, mi dicevi,  
 di insetti, inabitabile.

C'è poi un gruppetto di poesie in cui il poeta parla di Firenze durante la guerra, ed un bellissimo testo per l'alluvione che devastò Firenze:

L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili,  
 delle carte, dei quadri che stipavano  
 un sotterraneo chiuso a doppio lucchetto.

Il cumulo delle cose (il “pack”) portato dalla piena non fu più recuperabile ed il poeta sente anche gli anni trascorsi per lui come un fiume che lo ha travolto. Tante altre sono le poesie che si riferiscono alla Toscana. Ce n'è una che ha come sfondo il palio di Siena, altre che parlano dei colli intorno a Firenze. In definitiva, si deve comprendere che Montale ed i numerosi scrittori che gli stavano intorno fra il 1930 ed il 1940 a Firenze, non videro la Toscana come un comodo rifugio, ma ne compresero la severa bellezza e la grande umanità dei suoi abitanti. Per questo un grande poeta come appunto Montale la traversò in lungo ed in largo; si fermò nei paesi più caratteristici, dalla Lunigiana alle Alpi Apuane (“al borgo del massacro nazista / Sant'Anna”), dalla Lucchesia alla campagna fra Firenze e Siena, alla Maremma. Eugenio Montale seppe difendere e sviluppare proprio in questa terra, più che altrove, la cultura italiana, in un momento difficile della nostra storia.

2 – *Sulle tracce di Dino Campana. “Una colomba si librava molle”*

Per Dino Campana è stato istituito un parco letterario e c'è chi ha scritto un "saggio" per dieci passeggiate che ne ripercorrono gli itinerari (G. CENACCHI, *I monti orfici di Dino Campana. Un saggio, dieci passeggiate*, Firenze, 2003). Io ho rivisitato 'a macchia di leopardo' qualche luogo campaniano dove la terra è una cascata di rughe che scendono a valle, avida ed arida d'acqua, fasciate da magre colture.

Siamo nel cuore del Casentino, dove i frutti della natura sono una conquista e gli uomini sembrano uscire, quadrati come sono, dalle illustrazioni di Bertoldo (e ne hanno, in effetti, il fulmineo intuito ed il concreto gusto della vita). Qui gli uomini hanno conservato ancora le caratteristiche ancestrali e sembrano modellati in solide volute come le balze che vastamente si insinuano.

I valligiani parlano della Verna, di Camaldoli, di Vallombrosa come di mete domenicali obbligate secondo un rito che è religioso, prima che consumistico. Sono le creste che emergono sull'ondulato altopiano in cui tutto si smorza fino al silenzio ed anche una mietitrebbia su un lontano pendio è solo un punto rosso, mobile nel giallo, mentre le strade scintillano a mezza costa di rade auto, quasi elementi di un altro puzzle, in questa geometria di boschi e paesi a filo di immaginazione. Ed è il silenzio a prevalere, con le sue promesse e premesse di verità perché tempo e spazio ritrovano un senso e una ragione nel pensiero dell'uomo. Al di là dei suoi stessi abitanti, che pure hanno conservato caratteri tanto tipici, il Casentino offre veramente, a chi lo sa intendere, il suo segreto, o almeno un suo segreto essenziale.

L'unità della natura, immersa in una tensione asciutta, lucida verso spazi diversi, ma di eguale compattezza morale. Questa terra che offre poco, anzi niente, è madre asciutta e serena, priva dei moralismi delle città corrotte.

Anche l'ultimo, l'uomo che "non dice il vero", è in realtà un filosofo sottile ed un indagatore delle questioni di fondo del vivere: prevede le variazioni del clima e le leggi degli umani rapporti come un etrusco perché il tempo e lo spazio, per quanto lacerati, sono ancora la dignità di ognuno e non lacerati di storia di cui vergognarsi.

L'uomo che torna a bere alle sorgenti col gusto della necessità com'è della rondine che si muove bassa, a caccia di insetti, nell'ansa del temporale, dopo molti anni di inquieto peregrinare nelle rughe di saggezza della sua terra, qui ritrova se stesso ed il giusto senso della vita si ricompone.

Il cuore di questo mondo è Bibbiena. Traversata la piana di Campaldino non ci si aspetterebbe questa groppa di castelli e venti contrastanti, aperta agli Appennini e al Pratomagno. L'aria, che viene da più parti, stordisce. C'è gente al mercato. Per gli stretti vicoli medioevali che compongono il centro storico con i nuovi quartieri residenziali salgono e scendono gruppi familiari con in mano gli acquisti che vanno dagli alimentari ai capi di vestiario, agli strumenti da lavoro (salumi, camicie paramilitari e panciotti, van-

ghe...). È gente asciutta, bruciata dal sole, che porta ancora il cappello sugli occhi e il corpetto a vita, anche se i giovani sono diversi, come quelli di città, nonostante l'angolosità del volto, il vigore e l'andatura denuncino l'eredità dei padri. È gente che viene dai paesi vicini intorno ai quali il paesaggio gibboso ricorda la Maremma ed i campi di tabacco annunciano altre regioni. Il quartiere del Piazzolino è una ressa che a momenti si intreccia e si scioglie. Si comprende da questo pullulare che questo è il capoluogo del Casentino dove i commerci hanno inizio e soluzione.

Sulla "via del ritorno" verso S. Godenzo il suolo erbato del pianoro è coperto da grossi ricci verdechiaro, alcuni chiusi che non si spaccano neppure col tacco, altri aperti con le castagne di buccia tenera sciorinate intorno. La provinciale sale verso il passo dell'Appennino, dalla parte opposta della strada una conca verde con una grande cascina.

In alto, sopra al pianoro, sopra un'ansa di scalette in terra battuta, un prato con un parco per bambini, abbandonato, c'è il girello e lo scivolo: gli smalti ancora smaglianti degli anni Sessanta sono in più punti corrosi da una ruggine che ha perforato anche il metallo, un'erba alta e chiara sembra che voglia avvolgere queste apparizioni metalliche, quasi per cancellarle. Dal prato le due costruzioni della pizzeria abbandonata, una alta ed una bassa, a livello dei due pianori, appaiono bianche, come nuove, ma a scendere, a entrare dove è possibile, dove le porte sono disserrate, ci si sente come in un incubo recente, appena svanito.

Qui, in effetti, a questa curva si fermavano gli autisti della domenica, lasciavano l'auto ai margini della strada e salivano a consumare una pizza ed un boccale di birra. I ragazzi salivano al parco, ad aspettare la sera. Prima di ritornare sui nostri passi affondiamo nel silenzio colorato dell'autunno non più violato dagli anni Sessanta, fermo sulle chiome dei castagni che s'impennano verso il crinale dell'Appennino, dietro la pizzeria abbandonata. Siamo qui con nessuno, il paese è a vari chilometri, a valle, il profumo di terra fresca viene appena alle spalle.

Certo, doveva essercene di movimento, negli anni Sessanta, anche qui, se costruirono una tavola calda in questa nicchia di terra, quasi un resede nascosto dall'ansa della strada che procede serpentina nella roccia. Ma il tempo è galantuomo, c'è rimasto solo l'autunno con i ricci al suolo e la muffa alle mura degli edifici in abbandono.

Tuttavia qui non c'è niente di ciò che io so e sono stato, sicuramente si tratta di un errore ad un bivio, di una segnaletica sbagliata o forse ci ha terrorizzato lo stretto nastro d'asfalto che portava altrove, a un paese sulla roccia, con le case sbalzate una accanto all'altra, una sopra all'altra, intorno ad un tentativo di piazzetta con la fontana nel mezzo. Un paese che per raggiungerlo bisogna percorrere strade che non vanno da nessuna parte e dove le case vecchie crollano come castelli di carta al soffio di un bimbo.

Cadono perché i solai di legno sono ormai marciti dai secoli e gli intonaci si staccano come cortecce d'albero, perché le mura a secco sono erose dalla pioggia, dal vento, dalla neve che lentamente si scioglie sul tetto. E vero che, in un paese così, c'è sempre qualcuno che porta calce e cemento, mattonelle e foratoni e dedica una vita a rimettere a nuovo una casa, con le sue stesse mani, finché non muore e la casa resta lì, per nessuno; ma più spesso gli occhi dei vecchi si staccano da quelle mura, per sempre, portandosi dietro una maledizione di memorie: una storia che non è più tale. Conosco quei posti, anche se non mi appartengono.

Conosco le stalle dove sono state accatastate scale e cavalletti, segoni, falci, scalei, tavole e panieri ed ora è legna appena buona per il fuoco. E lì c'erano il cavallo ed il calesse, per scendere al paese, i letti grandi una stanza smontati e messi al muro, le reti ormai percorse dalla ruggine ed i materassi arrotolati.

Ora, intorno a questi ruderi, c'è gente che lava la macchina o innaffia i gerani, che resistono alla strada a filo della roccia, dove la terra è smottata o spinge le pecore al pascolo. Perché la fine è ineluttabile, è nelle cose. O il principio, a pensarci. Perché lì, quando hanno portato la luce, negli anni trenta, la gente andava intorno alle case illuminate, come ad uno spettacolo, al circo, precisamente la gente che veniva dai balzi più impervi dell'Appennino. Uno spettacolo e basta poiché, poi, nessuno la voleva, in casa.

Quanti perché sulla bocca dei vecchi contadini, a nascondere le domande di fondo, che non hanno tempo, quelle col punto interrogativo, in fondo, e dietro il vuoto.

Il segnale d'allarme sono i bossoli dei cacciatori, fra i coltelli piatti, bilame, per scavare la tartufa o i martelli a punta tonda per battere la falce sull'incudine. Il segnale d'allarme sono i bossoli dei cacciatori. Allora vuol dire che l'abituro, catapecchia, bicocca è tornata tana da cui si spara agli uccelli di passo ed in cui si accende il vecchio focolare per una fetta di salunta o una salsiccia alla brace. Allora le madonne sul muro sono occhi aperti, che piangono, e i moccoli più ingiuriosi non riescono a rompere il petto di pietra che la sorte ti ha dato.

Conosco questi posti, ma non mi appartengono. Sono troppo crudi, veri e belluini; posti da lupi, come si dice. Qui il paesaggio gira come uno scenario teatrale. Siamo andati, ad esempio, per un tratto verde, ridente e poi ci siamo trovati di fronte due rocce alte, verticali, tagliate da un piccolo passo obliquo dietro al quale si apriva una verde vallata. Qui tutto è probabile ed anche improbabile, un azzardo, come venirci e ripartire senza danno.

Gli anni Venti, gli anni Sessanta, due date di questa ricerca che vo facendo, non so bene di cosa, ma certo dell'essenziale, per luoghi segnati dal tempo, sognati da tempo, dove si sono forgiati i caratteri costituzionali del vivere. È tutto un passaggio continuo, la vita, in questi borghi aperti alla tramontana che scende a lame dall'Appennino, qui, dove è Appennino.

In queste terre si consumò l'amore fra il poeta e Sibilla Aleramo in uno spazio furente e mitologico.

In Campana, sullo sfondo della poesia d'amore si pone l'androgino platonico come ricerca, nel congiungimento, dell'essere originario, anche se inteso come metafora e non tanto come unità filosofica.

In questo senso può essere configurato come unità orfica e ricomposizione estetico-conoscitiva.

Ciò è confermato da Socrate, che vede in amore un misterioso demone a metà fra l'uomo e la divinità, simbolo dell'umano desiderio di pienezza e di generazione nel bello.

Nel Rinascimento il tema della dualità dell'amore si coniuga all'esperienza dell'anima cristiana. Per il petrarchismo abbiamo un'anima concupiscente, della sessualità infertile ed un'anima che attraverso il *poèin* permette il passaggio dal "non essere all'essere". Bellezza e purezza sono alla base di questo rapporto. Bellezza e purezza sono termini iterati che troviamo nella poesia a due voci anche nel Novecento. Si pensi allo scambio di poesie fra Campana e l'Aleramo: *I piloni fanno il fiume più bello*.

L'orfismo moderno ripropone l'unità orfica come dinamica etico-estetica e intende riscoprire e rivitalizzare il culto di Dioniso, e dunque riscattare allegoricamente la colpa dei Titani dalle cui ceneri era sorto il genere umano.

Passando dall'estasi alla catarsi ascetica con ricomposizione fra il dionisiaco e l'apolineo – la danza e la figura – Orfeo riconcilia l'arte con la religione e con la società e ricomponde il culto bacchico di Dioniso nella dimensione della rivelazione poetica.

“La festa dionisiaca – dice Schuré nel *Romanzo di Orfeo* – si manifesta nella ‘magica chiarezza’ del sogno, ma ‘non durò che un istante’”.

Sia Campana che la Aleramo si erano orientati su Whitman, Nietzsche, (Ibsen, Aleramo), e dunque le loro poesie sono iniziatiche e ruotano intorno al mito dell'amore fecondo. La bellezza precaria della rosa rimanda alla precarietà del culto iniziatico ed al cupio dissolvi che avvia all'immortalità (vedi interpretazione socratica). Oltre a questo le rose sono simbolo del mezzogiorno dionisiaco (Pan, i fauni, le ninfe, la natura abitata e vissuta da queste divinità minori). Nella dinamica temporale-erotica la viola ed il colore viola sono comune riferimento al dissolvimento serale. La luna, *Diana*, conclude questa metamorfosi.

Ciò avviene nel senso della tragedia: da qui – in Campana – la tragedia dell'ultimo germano in Italia e il sangue del fanciullo, Orfeo, di cui si coprono gli assassini dalle vesti stracciate.

Al momento della caduta del sentimento la Aleramo viene vista più come dionisiaca (alla corte di D'Annunzio) che come orfica. Dunque si sarebbe portata in uno spazio in cui la visione storico-artistica ha un assetto disordinante l'armonia storico-cosmogonica.

D'altronde il fondamento della scelta orfica è barbarico, non a caso i canti avrebbero dovuto chiamarsi "barbari" e nella *Spada barbarica* il poeta afferma: "Ho una lama lucente, che vince lo splendore dei vostri occhi" rivolto alla "vergine inaccessibile della roccia", all'"idolo dal sangue pagano".

Questa luce permea sia la prima che la seconda poesia per l'Aleramo, che non a caso vi è "dea" ("più bella della bionda Cerere la tua figura") e vi è "vergine violata".

Siamo dunque in pieno clima iniziatico perché anche il ricordo ("sul più illustre paesaggio / ha passeggiato il ricordo / col vostro passo di pantera") è elemento "orfico" (le dimensioni spirituali profonde danno rilievo al tempo ed alla memoria come caratteristica dell'evocazione nostalgica e dolente del dio altrimenti inattingibile nella religione apollinea dell'Olimpo. Si ricorda che le pantere (e le tigri) trainavano il carro di Dioniso nel corteo trionfale e danzavano con i satiri. Anche le manifestazioni di sadismo hanno un riferimento, in parte, rituale. Nella pienezza del rapporto c'è, in una lettera dell'Aleramo, un indizio orfico-dionisiaco ("I nostri corpi sulle zolle dure, le spighe che frusciano sopra la fronte, mentre le stelle incupiscono nel cielo"). Si ricordi "più bella della bionda Cerere la tua figura". Cerere (o Demetra) Dea delle Messi.

Circa il sadismo la Aleramo scrive in una sua poesia "Ad ogni lividura più mi prostravo / di singhiozzo, invano, oh creatura". Ed in una poesia d'amore successiva, non rivolta a Campana: "Aulente prostrarsi ad una carezza forte / poi piangere piangere soavemente". Dove la scena muta, per assenza di sadismo, ma è ritualmente la stessa.

La ritualizzazione giunge al punto che la Aleramo si propone, molto implicitamente, come Orfeo desiderato (un sé e non un altro da sé; qui tutti i suoi insuccessi amorosi nel tentativo di rimuovere il complesso di Edipo che comunque ripropone sempre il padre nel partner).

"L'augurio che io mi faccio a me stessa è quello di morire fra le onde del mare, come mi predisse una volta uno straniero ignoto". Delirio e martirio sono complementari e quasi sinonimi (si fa riferimento alla poesia dell'Aleramo sulle violenze di Campana) e nel suo sentimento di infantile onnipotenza la poetessa vorrebbe volgere il martirio in delirio. Si ha conferma nella sua femminilità virile: "Tropo io ho l'anima virile / e certo non so non so piegarmi e darmi". Piacere a se stessa e nello stesso tempo non volere essere donna per piacere al padre è la sua costante contraddizione.

Nora di *Casa di Bambola*, Sibilla, Rina (Rinuccia) Faccio, Faunessa, Dea frugifera, donna archetipo che non rinuncia al suo viola, al suo essere donna, nonostante tutto. Cerere, Proserpina-Persefone, Euridice (per Orfeo), da un lato. Dall'altro Giove padre-marito-Ade-Nettuno (sempre rinasce il padre irato o adirato nel compagno).

A Moscheta, all'inizio della Valle dell'Inferno che si snoda fino alla Casetta di Tiara dove Campana e la Aleramo si incontrarono, l'amico Ivo Morini ha una casa dove coltiva il mito del poeta dei *Canti orfici*. Cerca nei castagneti la scaturigine delle forze primigenie, colleziona radici dalle forme antropomorfe o zoomorfe. Ma soprattutto scrive sull'onda mitografica di Campana. Ha pubblicato *Nella luce del settimo giorno* (Caratteri, Firenze, 1994) e *Androgino* (Polistampa, Firenze) 1996.

Con la sua poesia egli cerca di ritrovare umanamente e storicamente una possibile nuova parola nella tragica afasia epocale. Da qui il recupero di un eros ancestrale, non più dionisiaco e non ancora apollineo, nell'entropia del tempo e dello spazio e fissato sulla pagina con stoica determinazione.

Per lui amore e morte sono termini complementari del *Logos* in una *comoedia* di ombre del Limbo moderno, assai incerte fra *figurae* e *personae*.

Il suo discorso poetico risulta perciò sillogistico, con confronti ed assunti culturali che relativizzano gli assoluti come vita e morte con/fondendone il senso.

L'autore ha – alle spalle – studi scientifici che gli permettono di procedere per equazioni e di scrivere una 'poesia comparativa' in cui si tiene conto delle proprie letture come esperienze del / e / nel profondo.

Di fatto si avverte una sensualità geometrica della parola che si fa croce con gli assi cartesiani, emerge come "cristalli di segni/alfabeti di altre ere; goccia a goccia". E numerosi sono i testi dove il rito sessuato del rapporto fra *Logos* e Parola costituisce poesia.

Emergono così aspetti stilistici singolari: versi brevi spesso inarcati, strofe tese alla massima "velocità" espressiva.

I dati enigmatici derivano dalla "variabile psichica" e dall'avventura esistenziale, ovvero nel Limbo della creazione.

Il poeta vuole offrirci un messaggio poematico in cui male e bene si confondono nel Limbo dei nostri giorni, come lo intendono Robert Walser e Octavio Paz.

Entra in crisi la nozione lineare del tempo e si risolve nel principio di una ciclicità emergente dalla crucialità ossimorica della Ragione.

Questi, alcuni aspetti di un poeta che intende intrigarci come verifica in itinere di un comune viaggio e rilanciare l'ipotesi della decifrazione di una "mappa mentale" che è anche una sfida al mondo distratto, quasi con ironia, in un tempo di parole vuote, senza amore, senza odio.

Gente di mare, giunta al mare da un percorso di secoli o dal mare approdata in quel porto franco, intorno alla sua grande piazza che è meta ma anche punto di partenza per itinerari spesso senza ritorno; i “livornesi” non possono non avere una loro area poetica: una piazza non abbastanza grande da sostituire il mondo e non sufficientemente piccola da definire una provincia.

Assunta come metafora, la precedente immagine indica inequivocabilmente la condizione del poeta e la dimensione della poesia sotto ogni latitudine. In questo caso il termine piazza equivale alla famosa siepe. Piazza Grande, dunque, come area poetica possibile con connotati rilevanti e rilevabili.

Ma la piazza presenta immediatamente un suo sostrato semantico. Difficile, scrivendo di questi poeti, distinguere il mare dalla terra, il vento dalle immagini ed il vento delle immagini dalle immagini del vento.

Da qui una gioia aspra, straniata, spazzata dal suo vento interno; un'interrogazione sempre sottesa anche alla più imperiosa affermazione. Il concetto di “viaggio”, così caro anche ai poeti moderni, non potrebbe avere premesse più favorevoli. Diciamo che per i poeti livornesi, in specifico, si pone sempre la questione linguistica di non stare al come, di rompere, al minimo con un'insofferenza di fondo e lapidaria, la condizione dell'*hic et nunc*. In tal senso questi poeti sono da considerarsi modelli di ricerca nazionale ed europea. Vivissimi i loro contributi alla rilettura del simbolismo, alla conoscenza della letteratura anglosassone ed al superamento del provincialismo novecentesco.

Traduttori come Luigi Bertì, studiosi di tradizioni e di teatro come Giorgio Fontanelli, per non dire dell'opera emancipatrice di Giorgio Caproni, confermano la vitalità dell'area.

Questa sorta di piccola “repubblica” litoranea che ha vissuto una splendida stagione negli anni Cinquanta-Sessanta producendo voci singolarissime come quella di Marcello Landi, si è posta di fatto fuori dal clima levigato del postermetismo sviluppando una ricerca, non negando le premesse degli anni Trenta, in modo vivo, con un suo piglio, nella storia della poesia della Ricostruzione.

Anche voci più intimamente legate come quelle di Riccardo Marchi, Mario Bergomi e Renzo Barsacchi si esprimono con quel respiro scattante, imprevedibile, che è dei “livornesi”, fra diario e invenzione, con una determinata gestualità della parola.

Diversamente, i poeti usciti dalla circonfenza della Piazza Grande (si pensi a Luciano Luisi, Renzo Nanni, ecc.) fuori da quel clima trovano una coralità/moralità più mediata.

Giuseppe Favati, nell'assemblare questi poeti, ha posto al centro del suo lavoro proprio la tipicità del fare poesia negli ultimi trenta anni in una provincia così poco provinciale come è Livorno, assistito in ciò da un suo essere inquieto fino a trovare una visio-



ne europea in quelle minime stazioni del vivere poste fra terra e mare, fra terra e cielo e rimaste, con l'usura degli anni, in una memoria archeologica limpidamente simbolica, seppure con una "febbre", con un brivido tipici del nostro tempo. Anche la sua lettura, per quanto si ponga oggettivamente di fronte al testo, esprime in più punti una partecipazione che è il segno di una scrittura dall'interno fino a dare a questa antologia il senso di un'opera d'autore, oltre che di repertorio critico.

Tanto meno compaiono dati diaristici, tanto più l'opera – in questo caso – si fa portatrice di tale clima partecipato.

Caratteristica singolare è il permanere in alcune voci di una religiosità di forte timbro, espressa con toni franchi e marcati (religiosità che sembra alimentarsi in un certo vocianesimo mediato in Toscana dalla lontana stagione del «Frontespizio»); ma anche questo scarto antiquario va messo in conto a gente di mare, vissuta (almeno per qualche tempo) in una provincia che è sofferto spartiacque verso l'Europa e spartitraffico verso il cosmo: manifesti artistici e letterari degli anni '50 confermano appunto questa doppia valenza.

E certamente Marcello Landi è la voce più singolare di questa avventura metafisica: nulla volendo togliere al grande ed etnicamente composito Caproni, di questa attenzione all'oltre fino all'estraniazione.

Preziosa e meritevole è perciò l'opera di Giorgio Fontanelli e di altri amici livornesi per porre la poesia di Landi nel riquadro di valori riconosciuti che le compete, come preziosa risulta questa antologia di Giuseppe Favati (*Piazza Grande. Antologia critica di poeti dell'area livornese*, Quaderni della Labronica, Livorno 1984) che credo abbia consegnato agli studiosi un'area altrimenti dispersa e che invece è solida base nello sviluppo della poesia italiana contemporanea offrendo un contributo mediano fra conferma delle tradizioni e ardimentoso rinnovamento, fondendo in singolare sintesi i due aspetti apparentemente in contrasto ma complementari – di fatto – nell'evolversi della poesia moderna, dall'800 ai nostri giorni.

#### 4 – *Due ospiti livornesi: Giorgio Fontanelli e Marcello Landi*

A Firenze, negli anni Cinquanta e Sessanta, approdavano scrittori dalle altre province della Toscana. Da Livorno, particolarmente. E da Livorno due poeti: Giorgio Fontanelli e Marcello Landi.

Non sarò certamente il solo a testimoniare il senso di amicalità che Giorgio Fontanelli sapeva instaurare con scrittori e gente comune, con quel suo modo spiccio eppure implicitamente umanissimo di porre le questioni sul tappeto.

Il mio primo incontro con Fontanelli-autore risale al 1955 per la recensione di una sua raccolta di poesie che mi sorprese moltissimo, dal titolo: *E bisognò cantare*, quasi una risposta alla celebre poesia di Quasimodo (“E come potevamo noi cantare”) parafrasata da un brano biblico. Io, allora, avevo diciassette anni, redigevo il periodico «Cinzia» in cui si incrociavano firme famose, presenze giovani ed anche un po' *naïves*, e segnalai quel volumetto come molto significativo, per il clima di allora. Sempre sullo stesso periodico ospitammo, se ricordo bene, alcuni atti unici nei quali Giorgio esprimeva quel sentore di mare salino e/o di sale marino tipico degli artisti livornesi e che in lui si alimentava a nuove arterie di verismo.

Fontanelli è stato un drammaturgo di rilievo, le sue opere venivano trasmesse dalla RAI, mi è accaduto qualche volta di accendere la radio e sentirne qualche brano. Erano anni nei quali la mia vita di poeta era piena e l'attenzione ai programmi della radiofonìa casuale.

Nel 1960, a ventidue anni, entrai nel gruppo di «Quartiere» e da allora il mio rapporto con Giorgio si ridusse all'incontro sulle pagine di periodici che pubblicavano suoi scritti. Mi stavo dedicando ad un duro tirocinio di scrittura e lettura e per molto tempo non curai i rapporti precedentemente coltivati.

A dire il vero, la mia conoscenza di Fontanelli non era ancora diretta; solo alla fine degli anni '60 – dopo avere dato vita al gruppo di «Collettivo R» – ebbi modo di riprendere contatti con Giorgio, questa volta conoscendolo di persona. Vi era un notevole fermento sociale ed editoriale: il nostro incontro avvenne per motivi sindacali, in quanto lo invitai a fare parte della Consulta regionale del Sindacato Nazionale Scrittori di cui ero consigliere nazionale, e per la pubblicazione (mancata) di un suo poemetto che trovò l'ostracismo di una parte del gruppo. Il libretto trattava della Maremma, dei contadini e poteva sembrare un po' fuori luogo, ma ebbe buona sorte presso un editore milanese di primo piano e la cosa non creò dissapori.

Poi, i miei non numerosi incontri furono sempre brevi anche se affettuosi. Ricordo, una volta avevamo fissato un appuntamento nella mia casa in via Pisana (dove vissi per pochi mesi) ed io ritardai notevolmente per un impegno non procrastinabile. Ero prossimo al matrimonio e c'era da allestire l'arredamento per la nuova casa.

Giorgio era a Firenze anche per andare in RAI, si era trattenuto a parlare con mia madre e lo trovai sulla porta che stava andandosene. Mi guardò frettolosamente, scambiammo pochissime parole e mi salutò dicendo: “Vedersi e dirsi addio”, ma come se si trasferisse nel quartiere accanto, con tono di consuetudine, eppure con forza temperamentale. In effetti, rispetto alla cultura fiorentina, ancorata in parte ai grandi dell'ermetismo, gli scrittori della periferia conservavano un distacco che era – più che altro – un

segno di distinzione e di identità. In questo senso, anch'io ho coltivato questo atteggiamento valorizzando le mie radici contadine in volumi sulle tradizioni popolari editi da Vallecchi. Questo mi univa a Giorgio, vivo ed attivo ricercatore di canti e proverbi livornesi che mi faceva pervenire in edizioni pregevoli e pregiate di raro valore filologico.

Oltre a questo, come io ebbi a sottolineare un suo bellissimo libro di poesia, Giorgio a sua volta sottolineò sul «Tirreno» l'uscita del mio *Paese reale* (il libro che, più di altri, mi segnalò alla critica) con convinto giudizio di merito. Ricordo ancora il senso di conforto interiore nel ricevere quella pagina.

Ecco, ho seguito le memorie senza rispettare molto la cronologia; tuttavia devo dire che negli anni Ottanta ripristinai con Giorgio lo stesso rapporto che ebbi negli anni Cinquanta, ospitandolo spesso sulle pagine della rivista da me diretta, «Stazione di Posta».

Anche in questo caso si è ripetuto l'incidente (involontario) di un'edizione mancata, quando Giorgio mi inviò una sua raccolta di poesia chiedendomi di pubblicargliela. Non se ne fece di niente perché credo che Giorgio dovesse affrontare – da subito – altri problemi; io comunque mi sentii lusingato della sua attenzione, così come inizialmente, quarant'anni fa, avevo trovato nella sua opera più di un elemento comune.

Dell'area toscana, composta in un laboratorio che fonde il civile col letterario, non era mai stata rilevata a tutto tondo la presenza di Giorgio Fontanelli. Col suo ultimo libro, *Saggio di fine accademia*, dà prova di un valore di cui non ho mai dubitato, neppure negli anni in cui le sue componenti, classicismo e cultura contadina, non avevano invero molti estimatori.

Con questo agile libretto Fontanelli realizza un “saggio” che conclude oltre venti anni di esercizio poetico, mettendo a frutto la sua esperienza di drammaturgo e divaricando, voglio dire, la precedente compattezza della strofa. Qui Fontanelli, forse con una visione a posteriori, pagata e sofferta, prende le distanze da speranza e disperazione e accettando la nuda verità del presente in cui anche trepida un fondo di quotidiana religiosità.

Peraltro, in questo “saggio” Fontanelli non cela la struttura trenodica del suo lavoro precedente e in alcuni componimenti come *Agli amici* ripropone il senso di un dettato verista: “Dovrò prima o poi, raccontarvi la storia / di certe mie strade in Maremma... / Da una di quelle è sbucato / mio padre in questa città, / bivacco inventato e malsano...”. In effetti, il sentimento della terra rimane integro: “Qui siamo venuti a morire / dopo avere tradito la terra”. E nemmeno cela, anzi esalta, un impianto metaforico che si fonda sul recitabile, sul popolare (“Erano le colline dei tuoi seni / che fermavano i vènti, ragazza”) perché il discorso nel suo insieme è narrativo e non sopporta sublimazioni intimiste.

Da questo “racconto” emergono la “vela di fortuna” della poesia, i nuovi barbari, l'ara-

tore in un angolo d'ombra, la morte ossuta al sole mediterraneo, le generazioni contadine, i treni che traversano il passato, che recano a stazioni di silenzio un dolente universo ("tra il vecchio e la poliomielitica / un inizio / feroce / di felicità"), le periferie, gli incontri casuali. Insomma, una provincia che dagli anni Cinquanta ad oggi è rimasta ai confini della storia e che in stagione di riflusso si fa viva emergenza.

Ora rimane viva in me l'immagine di un uomo inciso in un asciutto legno antico dalla radice durissima, ma in un legno di mare, toccato dall'acqua e dal cielo: un legno nato per l'acqua e per il cielo, piuttosto che per la terra. Ed è l'immagine di un uomo che avrebbe voluto attendere ad un attracco, insieme, qualcosa di più rilevato e rivelato, al di qua della necessaria macerazione del tempo; ma siamo sempre su una soglia, allora "vedersi e dirsi addio" non è neppure crudele, appartiene alla verità del nostro essere.

Ma voglio concludere ascoltando la sua viva voce sulla poesia.

Per quanto non manchino esempi confortanti, anche nella nostra letteratura, di drammaturghi-poeti (bastino i casi clamorosi di Pirandello e di Betti), credo di aver vissuto e di vivere ancora la doppia vocazione per le scene e per il verso, non come una simbiosi dialettica e vitale, bensì come una lacerazione insanabile.

Può darsi che risenta, in questo, di una soggezione eccessiva alle regole dei «generi letterari», arcaica ormai e fuorviante: rimane però la sensazione viscerale di due richiami diversi, quasi contraddittori ed autoescludentisi, quello del Discorso Privato e quello del Discorso Pubblico, addirittura – quest'ultimo – con la tentazione, tutta generazionale, del Messaggio Finale. A risolvere questo problema, che ben so non essere soltanto mio, non mi ha certo aiutato l'assenza quasi totale di una seria bibliografia sull'argomento. Così, se ho dovuto pur darmi un modulo e una filosofia, oltre che una ars dictandi, ho dovuto andare a cercare radici mie, e che sono – penso non male – espresse in quello che ritengo il libro dato con maggior amore e sofferenza: *Georgicon V*, la georgica cioè che Virgilio non scrisse, rivissuta senza civetterie di moda né suggestioni di Scotellaro, Tozzi o Fucini. Per di più, recuperando un metro – il novenario – non a caso tenuto in poco conto dalla poesia dotta fin dai tempi di Dante, perché sciatto, monotono e popolare. Tutto questo finché non è nato Maurizio – per cui ho dovuto intitolare il mio ultimo libro *Saggio di fine accademia*, e ricordarmi ogni giorno di versi da me medesimo scritti in tempi remoti: "...Non chiedo ormai per te – ma con i figli / torna per tutti un giorno come quello / che s'era fanti e stanchi, ma un villaggio / apparve a un tratto, e bisognò cantare".

Forse, ora, occorre che qualcuno raccolga la staffetta della sua generosità e si dedichi a sistemare e riproporre le sue pubblicazioni, come lui fece per il comune amico Marcello Landi da lui pianto, per il suo essere livornese, maremmano, salino.

Con Marcello Landi, per anni, ho avuto un confronto ideologico ed una condivisione di poetica.

Landi è un poeta continuamente teso a trovare nel naufragio della quotidianità, la persistenza dell'essere. Ma questo suo tentativo di cristiana rivelazione si frantuma, per una precisa coscienza dei margini umani e culturali, in una assenza ora angosciata, ora onirica, ora amaramente ironica. Si può dire che pur cedendo in parte a soluzioni eclettiche Landi sia uno dei pochi poeti degli anni Cinquanta che abbia saputo articolare la sostanza mistica della poesia occidentale con la irrisione-menzogna delle forme aperte surrealiste. Ciò comporta un margine di ambiguità fra la conservazione dei valori concretamente tradizionali e l'assunzione di stilemi avanguardisti.

Ciò non toglie che l'umore profondo riesca spesso a vincere: "Raccogli, per l'uomo, / lo spazio stordito, / il panno che ondeggia di morte / all'orizzonte, la vita buttata (per caso?) / sul nostro sasso che gira / per aria" (*Intenzione*). O ancora si legga: "Voi che esistete / su candidi tronchi di galassia / o nella notte a voi celeste o luce, / certo una frase d'ali / noi si ascoltò da queste sponde d'ocra" (*Saluto*). Resistenza che si realizza in poesie destinate a durare: "Io non sono / di questo paese, / la mia gente si perde tra le stelle, / eppure ho vergogna di me, / indifeso dal luogo comune" (*È certo*) per la loro conquistata e precisa verità, o in altre che sono infine il sintomo del Landi più alto: "Le nuvole nascondono l'anima, / difendono i muri ignoti come l'ossa / del cimitero degli inglesi, quello là, / appunto, tra l'ospedale e il luogo obitorio, / capite, in mezzo al balipedio" (*Martedì*). Il Landi la cui ironia corrosiva maremmana cancella la troppo estatica e fredda contemplazione del divino, mitiga l'intenzione di giungere al simbolo del mito per la strada equivoca di una infrenata irrazionalità. Il Landi delle poesie d'amore, delle satire brucianti, delle brevi lucide "carte d'identità" spaziali è veramente un poeta unico nel nostro Novecento: un poeta il cui autentico umor nero agisce a fondo sulle strutture consumistiche dei nostri giorni. Fontanelli ha avuto ragione nel tentare di salvare Marcello dalla dimenticanza. E ora anche Giorgio ha preso il largo, è partito lungo una rotta etrusca che conosceva benissimo per averla visitata nel cuore degli avi. Il tempo è solo una riva. Tutto qui.

### 5 – La centralità di Pistoia

Ci sono città dove la cultura trova spazi di riflessione non possibili altrove. Pistoia, come scrivono G. Bonacchi Gazzarrini e P.F. Iacuzzi nell'introduzione all'antologia *Poeti a Pistoia*, "si trova in posizione particolarmente in evidenza rispetto al Novecento poetico italiano. Si è creata infatti una situazione-ponte tra la generazione ermetica degli anni

Trenta e le ultime... Ne risulta un'interazione reciproca, fedele a un'idea della ciclicità delle stagioni, per cui la comune ricerca, difficile e dolorosa, di un'autentica voce poetica si rivela in grado di cogliere i rapporti che legano l'essere al divenire, l'identità e la differenza, l'immobilità e il movimento, la voce e la scrittura, la memoria dell'essenza originaria e il suo accorato oblio”.

Insomma, con alle spalle una figura rilevante come Piero Bigongiari, nella cui poetica Pistoia occupa uno spazio non secondario, è chiaro che le generazioni del secondo Novecento hanno avuto naturale esito nell'ambito del neoermetismo e del “pensiero poetante” con apertura a una scrittura colloquiale con interne cesure o con diffuse ontologie.

Presenze di spicco Roberto Carifi e Maura Del Serra Fabbri sia per la loro attività critica che creativa.

Carifi e Del Serra Fabbri, impegnati in una scrittura alta, dove la parola apre orizzonti nel Mito e connota con ampio respiro linguistico la condizione universale dell'uomo contemporaneo, esemplificano perfettamente quella situazione-ponte di cui si è detto e si pongono fra i protagonisti assoluti della poesia del secondo Novecento. Carifi, rispondendo a un questionario nell'antologia *Poeti della Toscana*, individua bene il senso rinnovato del Mito:

L'infanzia è il luogo attorno al quale nasce la mia poesia. Il mito dell'infanzia, l'infanzia come mito. Luogo metaforico, certo, che indica il negativo, il tragico, il fondamento *sfondato* dell'essere e del linguaggio. Luogo che non è un luogo, abisso, pozzo, ferita, piaga, scena da cui parte ogni domanda ed a cui si rivolge ogni appello. Qualcosa di oscuro, che non viene alla presenza, che permane nel lucore del proprio originario nascondimento; scena dell'orrore, ma anche della dolcezza, come rileva Cucchi nella prefazione al mio più recente libro *Infanzia*. Una cupa nostalgia che si capovolge in gioia, la gioia amorosa di ciò che comincia, che è sempre nell'aura sospesa dell'inizio. E la pietà, vorrei aggiungere, la *pietas* per i resti, per le reliquie, per le povere tracce di soffitte e stanzini, bambolotti scarni e scheletrici, soldatini di piombo e orsacchiotti corrosi dal gelo. Le corse dei bambini verso il nulla, verso il vuoto, per dire un destino che nell'infanzia si fa dettato, editto, cifra marmata dell'incancellabile.

Per Maura Del Serra Fabbri

La poesia va intesa come prassi creativa secondo l'etimo, esercizio d'arte o artigianato verbale-conoscitivo, tentata aderenza al nucleo della divina creazione continua del mondo; ovvero come scienza sperimentale della soglia, del *limes* e delle scintille fra umano e sovrumano, mortale e metafisico; come bilancia, sezione aurea, croce degli opposti o pietra di paragone che dir si voglia fra anima e parola, errore e verità; potenziale – se non attuale e costante – paradigma di verità secondo l'insegnamento goethiano (ma già secondo la fede paolina nella spada della *caritas* come salto dall'immagine specchiata o golem alla vera forma, e insieme come

amorosa, perenne incarnazione della seconda nella prima).

A questi vanno aggiunti Edoardo Bianchini, Giancarlo Innocenti, Nilo Negri, Gianni Poli, Salvatore Sorbello e Giuseppe Aceto, Mario Agnoli e Graziella Spiti Frati. Si devono poi considerare i più giovani, da noi inclusi in *Nostos*, Elisabetta Beneforti, Giacomo Trinci, Paolo Fabrizio Iacuzzi e ancora Marco Massimiliano Lenzi, Maria Cristina Pelagalli e Andrea Allori. In loro la scrittura è più mossa.

A conferma, la Bonacchi Gazzarrini scrive:

Di fronte al panorama mutevole del mondo contemporaneo, alla sua trasformazione ininterrottamente osservata, spesso interiormente respinta, i poeti di oggi si guardano sempre più straniti nello specchio delle parole. Tra le rovine di quella krausiana "casa del linguaggio" che occorre abitare in un tempo improbabile e precario, nello spazio tragico in cui si vanifica ogni fondamento, la minaccia sembra venire da dentro, dall'incapacità di ricomporre i frammenti visibili.

E con tutto ciò, una soluzione attiva è possibile:

Tuttavia, la poesia attuale degna del proprio nome ha saputo rendere testimonianza della legittimità di esserci, appunto per avere assorbito nell'integrità dei testi le radicali motivazioni critiche, l'organicità della crisi. Con perfetta coerenza ha rifiutato sia la frammentazione semantica, il nonsense familiare alle poetiche d'avanguardia, sia la spontaneità ingenua dei nuovi calligrafismi crepuscolari.

Con simili presenze e con queste ragioni Pistoia rappresenta un polo vivissimo nella poesia del secondo Novecento.

#### 6 – *Un poeta del nuovo impegno: Gianfranco Ciabatti*

Gianfranco Ciabatti, poeta di primaria importanza, si forma negli anni Settanta nel fervido clima culturale pisano a cui dette notevole impulso il gruppo di scrittori operanti intorno alla rivista «Nuovo impegno», vera e propria fucina di talenti critici e creativi.

La rivista ebbe il pregio di configurare un nuovo modo di essere marxisti, coerenti con i principi culturali ed aperti al recupero critico della nostra tradizione. Alla costruzione di questo indirizzo agì, per primo, Romano Luperini a cui si devono poi studi accademici di sistemazione del Novecento.

In questo contesto Ciabatti fu il poeta più significativo. Seppe coniugare in forma di

poesia la doppia contraddizione del nostro tempo che ci vede impegnati sul fronte del necessario e della Storia e nel limite lacerante fra l'ex-sistere e l'essere. Il suo discorso muove dalla definizione del mondo nella sua dicotomia esistenziale e storica per suggerirne una ricomposizione ulteriore dove abbia un senso il vivere e lo scrivere.

Scrittura di tensione, dunque, ma anche di pensiero che non vuole essere obnubilato dalla crisi dell'essere della tradizione lirica, né da una ricerca di forme antagonistiche fra comunicare ed esprimersi. La tensione consiste nel mettere in gioco in una sola proposizione il mondo nella sua stasi ed il discorso poetico nella sua separatezza. Per questi motivi Giovanni Commare, a buon diritto, parla di "tensione metafisica", se per metafisica si intende quel percorso di definizione che ho individuato e che porterà il poeta a collocarsi in uno spazio poco noto della poesia del Novecento, poco sottolineato dalla critica e che Commare indica a conclusione della presentazione a *In corpore viri*:

Nella poesia italiana del secondo Novecento, eccezion fatta per il religioso Luzi, che quindi ricerca su tutt'altro versante, e per lo sperimentale Zanzotto, che ci gioca cercando vie di fuga, per coerenza e forza Ciabatti sta solo a mostrare con ragione e passione, senza romantici compiacimenti, il nudo vero e la faticosa lotta per dare senso all'esistere.

Ecco allora che il significato di "lotta", continuamente innervata nel discorso di Ciabatti, trova la sua definizione più ampia e si colloca in quell'area non ermetica e non sperimentale che ha in Franco Fortini un modello di riferimento plausibile.

Insomma, una poesia civile dove tutto passa attraverso la dialetticità della parola in rapporto alla dirompenza della vita in una difficile ricerca del vero post-leopardiano.

Poeta antico e moderno, dunque. Antico per la scelta di essere autore prima che poeta, uomo di pensiero poetante piuttosto che cantore dell'essere e del non essere, moderno perché continuamente intrigato in domande dalle risposte storicamente oblique, Gianfranco Ciabatti è una presenza singolare, irripetibile in un contesto altrimenti aperto verso esiti di ricerca letteraria vuoi linguistica che semantica. E se i suoi modelli certi, sviluppati su una matrice leopardiana, sono Brecht e Fortini, tuttavia la voce di Ciabatti ha una sua personalissima evidenza che può sintetizzare molte istanze di un comune sentire generazionale e storico:

Poiché dobbiamo viverci,  
 teniamo pulita la nostra prigione,  
 apriamo i vetri all'aria del mattino zuffolando  
 immemori  
 che un giorno il sole ci accecherà



e la strada sarà troppo larga, per noi,  
 tremanti passi di convalescente  
 deboli sotto la madida pelle.  
 Noi dovremo allora richiamare  
 gesti antichi alla mente, ricusare  
 la pace connivente con la legge del silenzio,  
 tollerare la dura libertà.

*Dal di dentro, da Preavvisi al reo (Manni, Lecce 1985).*

L'attiva aspettativa espressa da questi versi può considerarsi quasi un "manifesto" dove società e poesia si riconoscono perché come ha scritto Sebastiano Timpanaro nella presentazione al volume *ABC d'anteguerra, La città del sole*:

bisogna guardarsi da un possibile fraintendimento. La poesia [...] non è stata mai per Ciabatti mera invettiva, o un sostituto dello scritto in politica. Quando ha voluto scrivere di politica e basta, Gianfranco lo ha fatto con saggi, articoli, interventi orali. La poesia politica vera, da Archiloco ai nostri giorni, è stata poesia, con un suo linguaggio non puramente "denotativo", con le sue immagini, i suoi ritmi.

#### 7 – *L'ultimo etrusco: L'uomo di "Arret/terra"*

Conobbi Filippo Nibbi, aretino, etrusco, a una riunione del Sindacato Scrittori negli anni Settanta. Alla fine della riunione doveva prendere il tram per la stazione e non aveva moneta. Gliene passai una. Dopo alcuni giorni ricevetti una lettera nella quale ringraziava, anche se quella moneta non era stata sufficiente a coprire il prezzo del biglietto... Giocare sui crediti e sui debiti, sulla bontà come risolto della cattiveria e viceversa, dello sbagliare strada per raggiungere il posto giusto, è tipico di noi etruschi e Filippo ne è un prototipo unico.

In poesia, due sono le caratteristiche che immediatamente emergono: il taglio corrosivo, epigrammatico, che rimanda a un preciso versante del futurismo, quello palazzeschiiano; mentre il corrispettivo storico, vissuto con agrezza radicale, ci conferma una vocazione alla storia sicuramente antimetafisica.

Il confluire di questi due elementi o caratteri nibbiani pone il suo rapporto con la poesia e con la storia in termini di "in/contro".

Innanzitutto, dunque, Nibbi è certo di avere incontrato, nel suo iter politico e intellettuale, le radici del vivere e dello scrivere e di averne ricavato la linfa di fondo e la mor-

denza del plafond. Ma, immediatamente, questa certezza si infrange, appunto, nei due semantemi dell'“in/contro”. Come intellettuale, come storico, Nibbi lavora, sia pure in termini di secchezza radicale, per uno sviluppo dall'interno di una storia diversa e infine alternativa; come poeta è contrario alla separazione, la partenogenesi speciosa.

Con questo, Nibbi ipotizza, in una situazione letteraria caratterizzata da continue cesure, un processo opposto, di sensata continuità. E credo che questo sia un impegno dispendiosissimo perché difficile è mediare la necessaria cattiveria verso l'*hic et nunc* con esiti attivi, *in progress*; rinunciando alle splendide geometrie del privato o all'assaporamento dello *spleen* che, in stagione neospiritualista, diviene addirittura orgoglio intellettuale.

Per tutti questi motivi la poesia di Nibbi riesce ad essere aggressiva e insieme liricamente delineata oltre i grigliati del doveroso pudore; può scartare, a fil di binario, in fulminazioni divertite e rientrare poi in strutture quasi chiuse e tese a tradurre la forte espressività in ben costruita comunicazione. Assoluto (creativo) e relativo (linguistico-ideologico) vengono così composti, ed anche volutamente scomposti, in un mosaico le cui tessere splendono compatte e insieme mostrano vuoti irreparabili ed anche vigili restauri. Nibbi, cioè, non rinuncia alle proprie certezze che devono agire prima della letteratura e perciò non può affidarsi alla completezza della finzione, ma al lacerante e lacerato tessuto della verità come ci dichiara egli stesso col suo brillante linguaggio d'invenzione:

C'è tutto uno sviluppo della poesia che va dal Petrarca (nato ad Arezzo, dove io abito) fino a Mario Luzi: una linea che passa per tanti poeti, di cui ricordo Luzi, come ultimo e più significativo. Siamo in Toscana. E a me pare che, dopo la Grecia, venga Firenze e, dopo, Parigi. Oltre quest'area storico-geografico-letteraria, mi hanno formato alla grande poesia Shakespeare, Goethe, Esenin, Majakovskij. Quasi miraggi, vette irraggiungibili della mia tendenza ad essere un poeta.

“E come potevamo / noi fare come Goethe?” ho scritto in questo mio *O / lezzo di poeta*, ricordando il fratello di Pietro Pancrazi, bibliotecario a Cortona, che, dopo aver letto le mie prime poesie, seriamente mi disse: “Tu, devi fare come Goethe”.

Io, nato a Cortona, scrivendo, mi sono convinto che viviamo in un tempo in cui nessuno strafà... Siamo tutti stracarichi di necessità.

Così, il primo libro, *Parlando di mio nonno Polifemo*, l'ho scritto per esigenza della memoria quando sono stato costretto a ridare un senso, attraverso le immagini che produco con la fantasia (“strana figlia di Giove”), alla mia adolescenza trascorsa a Cortona, di cui conservo come ricordi limpidi, cari ed acuti, alcuni momenti d'amore con la Terra.

Questo secondo libro, *Ollezzo di poeta*, mi è stato suggerito da tanta poesia (da quella di Goethe, del mio amico Rodari, di Palazzeschi, di Marino Moretti, di Saba, di Dante, che scese in campo e combatté vicino ad Arezzo, a Campaldino): questa a tratti è riemersa dopo

avermi attraversato tutto, con la mia incapacità ad essere un grande poeta; incapacità che è uguale a quella del mio tempo – il nostro è infatti un tempo di “opere minori”, un tempo di satire, di epigrammi, di conversazioni – anche qui dove abito, ad Arezzo, dove la gente parlava fino a ieri una sorta di “gergo da teppisti” sconsigliabile a usarsi in qualsiasi forma di letteratura.

“Lezzo ed olezzo” risultano così come esorcizzati nel lavacro e nelle ferite che liberano il poeta dai fregi dello specchio e lo lasciano vivo, storicamente e intellettualmente, alle prese con un progetto costruito fuori dal letto di Procuste dei tempi brevi.

#### 8 – Luciano Fusi e la visionarietà tirrenica. Incontro con Antonio Possenti

Luciano Fusi continua miracolosamente, in un contesto tanto impoverito e intellettualizzato, la grande tradizione della letteratura tirrenica dove la surrealtà è un tratto addirittura antropologico che sembra venire dal mare e a questo tendere per antiche trasmissioni. Nel suo quarto libro, *Nel ricordo d'antico sogno*, interpreta, con un mazzetto di epigrammi, una serie di opere di Antonio Possenti dedicate a Rimbaud.

Qui Fusi conferma apertamente quanto da me asserito sopra circa i luoghi-non luoghi. “Con i legni di antiche litanie / senza albe né tempi / hai sconfinato nei regni dell'anima / in forma di sconvolti continenti”.

Qui “una folla invisibile ruba ossigeno / al sogno del poeta” e la tela è “madre di pitture / succo di tinta prima voce di scura apparizione”.

Potremmo dire che con queste brevi composizioni che affiancano le opere di Possenti Fusi dà voce alla propria poetica, fino dall'inizio imperniata su una vocalità che nasce dall'interno e si affida alla corporeità della parola e si conferma “uomo ferito / ma ancora vivo d'antico sogno”.

Commentando le immagini, il poeta definisce se stesso ed il suo universo in cui “tutto è sospeso e mobile nel difetto oculare / di chi muove / la lente”.

Ed offre segni di sé stilando, per appunti, un ritratto possibile di Rimbaud: “un eterno figlio in cerca di nuova nascita”.

Potremmo parlare, seguendo l'itinerario dei versi di Fusi, di una sorta di negritudine. Negritudine nel poeta e del poeta, dunque doppia condanna, esistenziale e storica a cui rispondere partendo dallo “sconvolgimento dei sensi”, mentre “affonda somma di passi nel senso perpetuo / del proprio cercarsi”. Questa biografia aforistica, questo parlare di un doppio che è uno, rappresenta un punto fermo nel ciclo dell'opera di Fusi, che pure rifiu-

ta troppo nette partizioni e si propone come *continuum* spazio-temporale come segno d'identità.

Si può, a questo punto, nel dettagliare il rapporto fra le immagini di Possenti e la interpretazione poetica di Fusi, definire maggiormente gli aspetti tecnici del suo laboratorio.

Innanzitutto si deve notare lo sviluppo di una scrittura parallela, che parla di Rimbaud nel connotare l'immagine pittorica, conservando peraltro l'autonomia della creazione poetica.

Ridotti al minimo gli inserti neologistici (oblicurve forme, dove la sciarada chiasmica continua l'originaria postura dei "corpi piegati", "un sonno aleggia obliquo", "corpo pendente", "la vita che si accoppia violata / e inclinata al sentimento del 'vuoto'", ovvero alla definizione del viaggio quotidiano fra terra e cielo quasi in assenza di gravità), ora il poeta con acribia "scientifica" appunta il suo discorso sul discrimine delle analogie, non più elargite in modo volumetrico sulla pagina. La perizia evidente in questa opera consiste in una dialettica interna fra immagine e parola, continuamente mossa: lettura fedele e traduzione in ambito letterario della sintassi dell'icona. Si coniugano con una ulteriore connotazione sapienziale, determinando uno sfoltimento della matrice semantica ed una accentuazione didascalica affidata alle chiusure epifonematiche.

Per questi motivi, *Nel ricordo d'antico sogno* sviluppa coerentemente il continuum del discorso del Fusi, sempre più volto a illuminare l'interno del "viaggio", a fare chiarezza nello "sconvolgimento dei sensi" ("tendono alla chiarezza le cose oscure", ha scritto Montale), pur conservando per intero la propria vocazione alla polisemia, ovvero all'attestazione sulla soglia fra dicibile e indicibile, affidata principalmente al corpo della parola come gesto definitorio in divenire.

E questa condizione come divenire, del testo e del corpo, ("dualismo del corpo / nei movimenti furiosi di cellule / e nelle soste dei prati satirici...// adagiato ai dubbi del sole lontano / la vita ripartiva senza l'inchiostro della tua penna") caratterizza la fierità dell'opera di Fusi, per il quale la vita è imprescindibile "dall'inchiostro della propria penna" e viceversa nello spazio totale, anche se ferito, o proprio per questo, dell'uomo epico-lirico e onirico che recita, dal vivo e dal vero, la sua parte, lucidamente, fino a una interna catarsi.

### 9 – *Un arcipelago in movimento: i poeti della Maremma*

Laura Maria Gabrielleschi, grossetana di origini lucchesi, ha deciso di mettere in evidenza in un'antologia il vivo contesto poetico in cui opera.

*Il vento, le colline* (splendida endiadi) è un'antologia di dodici poeti contemporanei della Maremma toscana, e – già ad una prima lettura – propone due aree con modalità ben distinte di scrittura (d'altronde, il vento, potremmo dire, pettina e spettina in modo diverso, le colline, ovvero i versanti della scrittura).

In effetti, “il vento si leva, si deve tentare di vivere” ha scritto un grande poeta francese, ed ognuno a suo modo col suo destino di parola, col suo signum naturae.

Inoltre, per individuare anche un riferimento autoctono, qui non siamo lontani da quel clima intriso di terra e di mare a cui Carducci dedicava la romantica ballatetta di S. Martino (“La nebbia agli irti colli / piovigginando sale / e sotto il maestrale / urla e biancheggia il mar...”) o lo splendido sonetto *Traversando la Maremma Toscana* che sarebbe da leggere per intero.

Il vento e le colline sono inferno e paradiso (tempesta e pace dell'anima) ed anche memoria, come si legge in *Nostalgia*: “Là in Maremma ove fiorio / la mia triste primavera, / là rivola il pensier mio / con i tuoni e la bufera: / là nel ciel nero librarmi / la mia patria a riguardar, / poi co 'l tuon vo' sprofondarmi / tra quei colli ed in quel mar”.

Le colline cantate dal Carducci sono poste nel titolo, ad epigrafe, perché appunto le radici tocchino il cielo che confina col mare (dove sconfinano).

Ma la Maremma Toscana ha continuato, nel tempo, ad essere motivo di riflessione poetica fino ai nostri giorni. Si pensi ad un poeta come Giorgio Fontanelli che dedicò alla Maremma il suo *Georgicon V* dove il vento e le colline fanno la loro comparsa.

Infine è rimasta nel cuore come terra d'esodo, dall'Ottocento, per i lavoratori stagionali del pistoiese e dell'aretino ed è fissata per sempre nel rispetto “Tutti mi dicon Maremma Maremma” che anche il Carducci definì vera e propria opera poetica.

Non a caso è stato ospite attivo della presentazione il cantautore Mauro Chechi, a conferma di quanto siano strettamente connessi – a mio avviso – antropologia e letteratura, canto popolare e poesia.

Ora che abbiamo chiarito cosa significano quel vento e quelle colline passiamo a vedere il naturale doppio (e non potrebbe essere che così) versante di questa antologia.

Alcuni autori offrono preziose strutture metaforiche. Laura Maria Gabrielleschi e la metafora (“Forse la mano / è la chiave / di ogni lettura”), e la didascalia (“Ma nulla è destinato / a chi perde la memoria / o la ragione”), e l'esortazione (“Amorosamente potrai navigare / fra cielo e stanza / e nel passaggio incerto / costruire una finta partenza”).

Alessandra Serenari e la metafora (“Testuggine involuta, / nodo acuto di dolore / Viaggio / con valigie affrettate / da una sequela di anni”), e l'anafora (“So che morirò sola... / so che sono stranamente fissa”).

Lucilla Ulivieri e la metafora anaforica (“sono una lacrima / in un angolo dell’occhio... Sono una lampadina / fulminata”).

Fra gli altri, si sottolineano i testi di Piergiorgio Zotti che chiude questo repertorio. In lui la memoria e il mito si fondono in una narrazione distesa, di forte suggestione, veri e propri monologhi al limite del flusso di coscienza dal biografismo paesistico tonico e ben scandito.

#### 10 – Laura Maria Gabrielleschi: Ritorno alla madre

Laura Maria Gabrielleschi ha caratteristiche peculiari che la rendono sicuramente presenza singolare e riconoscibile nel quadro della poesie attuale.

Si inserisce in un solco post-femminista documentato dal repertorio *Poesia femminista italiana* curato nel 1978 da Laura Di Nola per le edizioni Savelli e che indica poetesse come Maraini, Frabotta, Insana e Bettarini.

Ma la poesia iniziale del libro *La casa degli anni* propende più per gli esiti ulteriori, del post-femminismo, appunto, quelli documentati negli anni Ottanta nel repertorio *Poesia d’amore* delle più importanti poetesse italiane contemporanee.

In effetti il desiderio percorreva per intero il primo libro di poesia di Laura Maria Gabrielleschi e la colloca dunque, senza incertezze, nel novero delle poetesse che fanno della scrittura una forma di liberazione ed identità finanche biografica, per non dire anagrafica per ridefinire addirittura la connotazione psicofisica ed esistenziale.

Per questo motivo nel libro *Dialogo con la madre* non ci troviamo di fronte ad un testo canonico che possa e debba misurarsi *tout court* con la definizione di madre che ci proviene dalla letteratura moderna.

La madre romantica del Giusti dove il sentimento è sublimazione, la madre parnasiana del D’Annunzio visitata in uno spazio emozionale e connotata in modo animico, la madre resa domestica (dal giardino dei fiori a quello dei frutti) dei crepuscolari, a cominciare da Moretti; la madre popolare, impastata di lingua e dialetto di Jahier e di Giotti; la madre elegiaca di Govoni e di Bertolucci; la madre dantesca (“Vergine Madre, figlia di tuo figlio...”) a cui attinge Ungaretti con l’ossimoro “umile ed alta più che creatura”, la madre memoria laica-larica di Montale, la madre mediterranea della Magna Grecia di Sinisgalli, Carrieri e, infine, Scotellaro, la madre della civiltà arabo-sicana di Quasimodo, la madre lirico-trobadorica di Caproni, la madre neodantesca di Pasolini e mariana di Turollo, la madre epistolare e quotidiana di Vann’Antò e Risi.

Di tutte queste madri poco rimane nel discorso post-moderno delle poetesse che dialogano con la madre, ovvero con se stesse, con la propria dura e meravigliosa contraddi-

zione. In loro agisce l'amore contro la madre, contro il padre, contro il compagno, per un percorso di liberazione ancora in parte da fare.

Un'altra indicazione per condurre il lettore ad una giusta decifrazione del testo, l'*exergo* criptico da Anne Sexton. Dice: "Una donna è sua madre".

L'intera poesia, inizia: "vi sono donne che sposano case..." e termina "Gli uomini v'entrano a forza, risucchiati come Giona nelle loro Madri carnose. Una donna è sua madre. Questa è la cosa più importante".

Ora, è logico dedurre che i due titoli: *La case degli anni* e *Dialogo con la madre* sono sinonimi. Non essere casa, non essere madre è il termine verso cui muove lo spirito inquieto della ricerca in un gioco di specchi esorcizzato dalle valenze della poesia riassumendo in sé esperienza e memoria.

Esperienza e memoria, memoria dell'esperienza, esperienza della memoria finiscono col chiarire poeticamente l'essenza del dialogo.

Emerge che il ruolo di madre è condizione totalizzante ed alienante in quanto esaurita quella di donna, moglie, figlia, amica; ne deriva un'esperienza limite che pone la necessità (già nella madre) del rifiuto del suo ruolo e la "donna" che non vuole essere irretita sceglie la maschera (o il volto) della negazione.

Fra maschera e volto, con la autenticità che etimologicamente significa "autore della morte", come ci ricorda Paola Mastrocola nell'introduzione al volume *L'altro sguardo* (*Poetesse del '900*, Oscar Mondadori), si compone la trilogia esoterica madre, figlia madre, donna-donna, adulto-adulto, madre/figlia, figlia, donna.

In sostanza, questa opera rientra a pieno titolo e diritto nella migliore poesia degli ultimi trent'anni. Anni nei quali la scrittura al femminile si è costituita con evidente originalità e verità storica.

## II – *La città dell'iride*

Dante Maffia ha curato per le edizioni Maria Pacini Fazzi un'antologia intitolata *Poesia a Lucca* che comprende testi di poeti dal Medioevo ai nostri giorni. Nell'arco di tempo che va da Dante a Pasolini incontriamo testi di Folgore da San Gimignano, Torquato Tasso, Vittorio Alfieri, Annibal Caro, Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Alfonso Gatto, Giorgio Caproni, Piero Bigongiari ed altri. Testi, per i maggiori, conosciuti dai più perché inseriti nelle antologie scolastiche, ma che – presentati in un corpo unico – offrono un quadro visibilissimo di una città perfettamente "effigiata" in questi versi di Mario Tobino:

“Perché così ami Lucca? / Perché è un villaggio, / nonostante i marmi / ne ha il cicalleggio”.

Nell'introduzione Maffia scrive:

Mi viene in mente una leggenda (davvero l'ho letta da qualche parte?) che parla di un arcobaleno lungo chilometri. Si materializzava dalla parte della Garfagnana per spostarsi lentamente piano verso il mare. Durava a lungo, visibilmente possente: tutti i colori dell'iride, forti e intensi. Spariva fulmineamente per riapparire ogni giorno alla stessa ora. Aveva del miracoloso: se ne parlava ovunque, se ne vociferava nei campi, nelle osterie, nelle botteghe, nei palazzi, come se fosse il segno di una speciale protezione divina. I contadini vedevano gli uccelli fare a gara per raggiungerlo e immergersi nei suoi fasci di colori. Perfino i rapaci si beavano di quell'orgia di tinte luminose quanto evanescenti, vi guazzavano rotolandosi e piroettando.

Soltanto un picchio restava distratto e indifferente a quanto accadeva intorno e continuava a beccare con furia sorda quanto gli capitava a tiro. A nulla valsero i richiami e gli avvertimenti degli altri volatili. Finì col beccare l'arcobaleno che, pur nella sua immensità, ne accusò il danno, manifestò scossoni inimmaginabili, perse l'equilibrio, si rigirò su se stesso e cominciò a rotolare verso i campi, come una palla di colori filamentosi. Ma non si accartocciò. Il fascio dei colori rimase compatto finché non s'allungò in parabola e si congiunse alle due estremità. Dapprima il picchio fu inseguito come un traditore, schiere di uccelli lo presero di mira per punirlo a volo. Lo abbandonarono al suo destino di inerzia quando si resero conto, dall'alto, che sulla terra s'era creato un luogo magico perfettamente delineato dall'arcobaleno. Attorno al fascio dei colori furono alzate delle mura per evitare la tentazione di altri picchi. Quel luogo fu chiamato Lucca: la lucente, la luccicante, la splendente.

A questo punto voglio inserirmi nella favola.

Nel repertorio c'è anche una mia poesia intitolata *Lettera a un amico* che sono obbligato a riprodurre in parte per dare un senso alla storia.

Ogni anno un poeta mi invita a settembre a una festa di poesia a Lucca. Da lì vengono le “statuine” che sono sul mio tavolo:

fra la macchina elettrica il fax ed il computer  
io sono il Maniscalco che batte sull'incudine  
il ferro di cavallo con gesto alto nell'aria,  
accanto a me, alla fonte dove beve l'agnello,  
sta la ragazza snella col secchio d'acqua viva  
e poco più lontana, col fascio d'erbe in spalla,  
la guardiana delle oche si volta a salutare.  
(Ricordi? “Buy images... per Troy, Memphis, Atlanta...”)

Parlando all'amico, ricordo i poeti che hanno amato Lucca:



“Gli amanti vanno lieti nell’aria di settembre”  
 ed io vago disperso come un ufo di plasma  
 con lo sguardo di gesso fra “Caprona e l’Ohio”.  
 Poi penso alla tua casa “fra il tonfo dei marroni  
 e il gemito (si ascolta, davvero) del torrente”  
 con la pergola d’uve di bianca Salamanna  
 che evoca le pietre come uova del tempo  
 in un gomito d’acqua – lama e lima di luce –.  
 Certa/mente a settembre dentro le antiche mura  
 di Lucca – culla verde che s’impetra e fiorisce  
 bellezza nel profilo luminoso di Ilaria  
 (“La mia infanzia ne fu tutta meravigliata”).

Infine concludo in modo augurale:

riporteremo il rito della vigna solare  
 perché l’inverno abbia “alcool e calligrammi”  
 – lungo la via francigena è d’obbligo l’Europa –  
 e una mappa aggiornata per nuove migrazioni.

Ebbene, l’amico a cui è dedicata è Mario Lena, l’ex sindaco di Bagni di Lucca che fece apporre la lapide con l’omonima poesia di Eugenio Montale.

La sua poesia usa un linguaggio intelligente per illuminare il mistero quotidiano di un filo d’erba e/o di una galassia, di un uomo e di una formica. E in questa epica fatica troviamo altri poeti (da Withman a Scotellaro) che amano meditare sulle cose difficili che sembrano semplici, tralasciando le ipotesi più complesse eppure destinate a perire e a dare morte come la gestione dell’economia e della politica in funzione del potere.

Non un arcade, dunque, ma un “simulatore”, come deve essere il poeta, che attraverso la finzione necessaria del linguaggio attinge a un’altra e più alta sincerità che salva il quotidiano vivendolo e nobilitandolo.

Lui che è un numerologo ci convoca ogni anno a settembre a un incontro di poesia, nel teatro di Bagni zeppo di pubblico, perché vuole “autunnare” con noi. Forse ci vuole pedagogicamente, ma anche poeticamente, invitare ad una scelta di vita che, nella sua semplicità, salva il mondo; forse perché a settembre aprono le scuole e Lena è uomo di scuola e dopo la vacanza mentale estiva occorre raccogliere le idee per un consapevole percorso comune.

Di fatto è incoraggiante “autunnare” bene. “È la rivincita / della semplicità che non distrugge, / dell’uomo che obbliga l’impazienza / al proprio passo”.

Dunque, “autunniamo” insieme “dando vita e ricevendo emozioni”, com’egli vuole,

“senza sottomettersi all’irrazionale” ma “ribellandoci alle ipotesi disciplinatamente ordinate” proprio dei “competenti”.

I competenti sono terribili, “hanno occhi di platino – iridio / muscolatura consolidata / andatura predominante / mascella quadrata”: creano robot e mettono in fuga la natura di cui facciamo parte.

Per fortuna l’uomo è forte e possiede altre competenze; egli sa, come il centenario Simone di una poesia di Lena, di stare al posto giusto, nel suo habitat: “Non si è mai chiesto/che ci sarà oltre il monte: / gli uomini forti non lo fanno. / Gli uomini buoni sanno / di poter contare / su ciò che amano”. E qui entra in campo la scelta culturale di Lena, allievo di Capitini, che oppone l’ipotesi di “Serenità, conoscenza, amore” a quella di “Dolore, rimorso e pensiero della morte”.

Ma la morale della storia è un’altra. L’opera di Lena uscita nell’autunno del 2003 è interamente dedicata a Lucca e si intitola *Iride*. In quelle pagine egli mette in luce col variegato spettro dell’arcobaleno le piazze e le vie della città. Conosca o meno la fiaba narrata da Maffia, dà conferma che “quel luogo fu chiamato Lucca: la lucente, la luccicante, la splendente”. Insomma, la città dove la bellezza assoluta di Ilaria trova una giusta collocazione alla poesia di tutti i tempi.

#### 12 – Nel nome di Giusti. Carlo Lapucci a Monsummano

Carlo Lapucci è il maggiore studioso di tradizione popolari toscane. Ha studiato, raccolto, commentato un vasto patrimonio che va dai proverbi, ai giochi, dai canti stagionali e rituali, al teatro, ai luoghi di culto, alle novelle. Le sue pubblicazioni sono apparse presso i maggiori editori italiani, fra cui Mondadori, Vallardi, Ponte alle Grazie. E ciò probabilmente è noto a chi vive nella Valdinievole considerato che Carlo Lapucci ha tenuto a Montecatini un ciclo di dodici conferenze sul tema *Introduzione allo studio delle tradizioni popolari* raccolte nel ponderoso volume pubblicato da Polistampa.

Le sue numerosissime pubblicazioni ricompongono per intero e fanno emergere, rendendolo visibile, un mondo che altrimenti sarebbe rimasto sotto la lente di studi settoriali difficilmente ricomponibili in un’unica visione d’insieme. E queste visione di studioso trova il suo *habitat* naturale e culturale in questa sede perché continua lo spirito di ricercatore vivo, e dal vivo, di Giuseppe Giusti del quale Lapucci si è interessato in modo specifico. E come il Giusti affondava nel patrimonio antropologico la sua vena poetica, così avviene per Lapucci che esprime nella sua poesia sia il sentimento elegiaco della matrice “etrusca” che la carica ironico-corrosiva della satira più incisiva per quanto con-

servi, come nel Giusti e nel comune sentire dei toscani, un fondo di umanità sorridente perché, sottolinea Lapucci, la vita è una cosa seria e in quanto tale non deve divenire seriosa. Nello spirito toscano, ogni catastrofe deve avere una sua catarsi, ogni condizione deve naturalmente tendere a un suo riscatto.

Ciò avviene nella misura in cui natura e storia si fondono nella cultura del quotidiano, nella sintesi – nel presente – delle arcate dei tempi lunghi.

In effetti, in una nota biografica inclusa in *Poeti della Toscana* si legge:

Gli animali, i gatti cittadini alle finestre, i cani nelle aie, i buoi al giogo, hanno lunghi momenti di quiete: si fermano a guardare il mondo con quella fissità estatica, con la curiosità distaccata e affettuosa, con quello strano impassibile sguardo che sembra trattenere, compresso in uno stato incontaminato, nel fondo di una irraggiungibile coscienza, un grande amore doloroso per la vita e il mondo, senza che per questo si accenda alcun desiderio, alcuna tristezza.

Non penso che si tratti di molto più d'una illazione, ma mi ha suggerito spesso l'idea che la poesia possa essere la forma d'un rapporto assoluto, la manifestazione d'uno stato più interno delle cose coinvolgente non solo tutti i viventi, ma forse ogni essere, come nel mito d'Orfeo.

Credo che istintivamente non vogliamo sapere cosa siamo, né cosa sia la realtà: viverla è già un peso sufficiente. La ricerca, il lavoro, i viaggi sembrano per lo più lunghe fughe dell'io in ciò che inconsciamente gli pare irrilevante, e quindi capace di rassicurarlo.

Cogliere invece quel flusso vitale dell'io che si frange nelle cose, aprendosi nell'infinita, iridata diaspora del reale, questo credo sia la poesia; viverla è guardare una cascata, una fiamma, entrare nel suo accadere irripetibile.

Né manca l'intervento corrosivo e liberatorio dell'ironia:

L'ironia è il solvente adatto a sciogliere le vecchie incrostazioni: brucia, ma allevia come un farmaco. E il mistero, che forma la sostanza della poesia, credo che valga, nella condizione umana, solo per le tracce che lascia in noi: l'anelito verso ciò che è più vita.

Per questi motivi, per Carlo Lapucci la ricerca etnografica non esclude il piacere della scoperta, della viva restituzione, e la sua scrittura parodistica e satirica – essendo di tipo comparativo – conserva l'acribia filologica del ricercatore.

Perciò, quando leggiamo le sue opere, in cui ordina i materiali delle tradizioni popolari, avvertiamo con certezza il tratto autoriale che lo caratterizza, fino a percepirne gli umori più sottili, e quando leggiamo la sua poesia avvertiamo l'humus del poeta popolare.

Infine, suggerisce Carlo Lapucci con l'unità della sua opera, la scissione fra cultura popolare ed aulica – operata negli ultimi due secoli – deve essere ricomposta per trovare la misura di un nuovo umanesimo saggio e sorridente, fatto di lingua e di conoscenza, in

contrasto con la maschera di plastica dal sorriso ingessato della comunicazione di massa e la sua occupazione della storia e delle coscienze.

13 – *“Il Londi di Carmignano”, un aedo venuto dal Medioevo*

Con Florio Londi, “il Londi di Carmignano”, come lo definiva Francesco Guccini a modo di un antico condottiero, ho condiviso degli splendidi pomeriggi nella sua casa ai margini del paese che ora sta dedicando uno spazio culturale a questo suo grande “poeta a braccio”.

Ma Florio è stato anche poeta e narratore di finissima filigrana, il suo poemetto *Canto brado* ha il senso di un radicamento all’uomo ed alla poesia, dove brado sta per libero da vuoti cerimoniali. E tuttavia si tratta di una poesia colta per la sapienza interna al verso che non lascia adito al sospetto di approssimazione o riduzione.

In effetti il poeta si presenta subito con un maturo gioco di metafore (“asfalti di sangue giovane; soli... / come cani di nessuno”), con *enjambements* ardui eppure accattivanti.

La costruzione della strofa è compiuta per il recupero anaforico del senso; è però il sorgivo cristallizzarsi delle immagini a raggiungere con pienezza di risultati il lettore (“Sapessimo guardare / come quell’uccellino / chiotto sulla cipressa / o come quel bimbo di zingari / che gioca con le Croci...”). Due sono i fili che tessono il discorso; il tono dell’aedo popolare temperato, alimentato e reso nuovo – con nostro stupore – dal fanciullino pascoliano.

Ed anche quando il senso di sconfitta si fa grande, quando il vinto sa di stare dalla parte dei vinti nella “storia dell’istante”, il poeta rimane tale, forte nella sua capacità di visione e di giudizio, come nella descrizione della donna che “ama i porci al posto degli uomini / l’asino al posto di Dio” (in *Resti di una borgata*).

La lingua di Londi nasce poetica, ora che viviamo in “un correre di cose a morire”, in città ancora da conoscere per uomini che sono come “semi fuori campo”. La scelta va sempre, in questa poesia, verso il bene ed il vero, mentre il bello esclusivo rimane una vana sirena (“rosa superba”).

Il fatto è che il poeta intende narrare “cose / tanto vicine alla vita”, rammemorare il suo essere stato bambino, indicare poeticamente, ai futuri uomini, il mistero del bosco, dell’aia e della fonte. E come riesce, con quel suo parlare a mezza voce, a far girare il verso, a presentare la morte come una faccia della vita: “il vento aveva ali fini da dire al mondo addio”. Come riesce a mostrare la trama dell’egoismo nelle istanze conflittuali esposte come sete di giustizia. “Sotto l’effetto delle pietre nude” le sue poesie divengono parabole per chi legge, “per chi finge di non pensare”.

Ci sono testi in cui il poeta dà il meglio di sé, lascia un messaggio che si radica, come in *La pietra nera* che certo è una pagina capitale di questa raccolta, mettendo a nudo la questione dell'uomo e delle sue necessarie eredità. Altrove, il poeta accede ad esiti quasi surreali, come in *Bambini a forma di cuore*, col tratteggio fine di chi sa salire sul pentagramma, per giungere ad immagini sublimi e sublimite ("Scegliti un Dio senza testa / a vantaggio del cuore, in Beirut") Londi si muove fra sgomento e passione (moto tipicamente pascoliano) procedendo con una lingua armonica, accentuativa, lievitata, esorcizzando anche la fine ("Date alla vipera pietosa / parte d'olio della nostra lanterna"), giungendo a sintesi di amorosa pietà ("Adolescente senza madre / sei come ciliegio di bosco / tutti ne vogliono..."). E quante altre figure si inanellano a corona in questo umano sentire rendendo abitato l'interno villaggio.

La *polis* e non la *civitas dei* è il fulcro del pensiero di Londi, tant'è che egli afferma ("Credi poterti rotolare / in ceneri divine / e non vedi / il riso ebete dell'orso"). L'opzione è per il "passo pensante", per chi ama la terra come "donna e madre", per chi intende la sventura fino ad affermare "file d'occhi traverse / soppeseranno l'anima tua".

Siamo dunque di fronte ad un poeta che riconosce nell'altro una parte di sé e nel verso una parola comune, che identifica, in una collettiva aspettazione nutrita dalla poesia, dal "vangelo dei poveri".

Essere creativi, parlare con "figure" *naïves* ma in realtà bellissime ("e questo lago a onde / da tetto di capanna"), è stato fino a due generazioni orsono il destino dell'uomo. E certo Londi è un protagonista di questa parola giocata sulle labbra, in punta di penna, in una frazione di silenzio, proprio laddove "le sorti del mondo rimangono senza anello", ed il poeta si fa sacerdote della ricomposizione.

C'è, in questo suo lirico narrare, qualche riferimento a Pavese ("avresti voglia di sederti all'ombra / ma non c'è che la tua") ma svolto con più umile pazienza epigrammatica e dunque con incisività nei tratti dell'essere uomo di sempre e di tutti i giorni.

Piace soprattutto la coscienza dell'umana precarietà ("se torni domani / questo galestro non sarà più mio; Fuggire... dove... se l'eco con i suoi voli di scricciolo / non uscì dalla macchia del nido").

E così Florio Londi lascia una traccia di sé, nella poesia attuale, col tono pudico di chi sa di essere *in re*, di trasformare il dolore in "resta" viva, alta sul culmo dell'estate, pronta per essere mietuta. Da ciò si deduce che il poeta scrive innanzi tutto per se stesso: "Il sonno è certo tra queste colline / perché si è stanchi. / La cena è di pane e di vino. / Come si diverte il bambino / col ciuco che scappa di stalla, e come il contadino / smoccola e balla...".

Poesie come queste rimandano alla lettura del paese dell'anima e risultano immediata-

mente da antologia, salterebbero agli occhi anche “al vecchio dell’ultima porta / che darebbe giù al cappello / come a dire / io non ti conosco...” (ovvero, Florio è “poeta in patria”).

Il poeta rimane dunque attratto dal “lume del casolare antico”, con un fiore perduto da cantare, nel suo nido/nodo, rivolto a “quadri più grandi” oltre “l’ultima porta”.

## GLI ANNI OTTANTA

## UNA FINE E UN PRINCIPIO

## I – ALCUNE RISPOSTE

*I – Gli anni Ottanta e la poetica del mito. Sulla "parola innamorata" e l'editoria**Domanda*

Anche in riferimento all'avvenuta formazione di una *Koinè* neoorfica e/o neoromantica (predeterminata da certa araldica editoriale), con non indifferenti effetti di omologazione linguistica e comportamentale, tali da reinterpretare il "ruolo" del poeta, dite quali sono, secondo voi, le più interessanti tendenze linguistiche della poesia degli ultimi anni.

*Il potere culturale: ovvero le milizie del nulla*

Non c'è dubbio che il rapporto fra poesia ed editoria è di natura ideologica e non tecnica, per cui stretta è la connessione fra il progetto editoriale e l'oggetto poetico. Mi pare doveroso, all'inizio di questa scheda, affermare che il condizionamento è di duplice natura coinvolgendo l'intenzione del potere e la gestione del prodotto poetico a cura di un ristretto gruppo di intellettuali autori di poesia essi stessi, delegati dal potere alla progettazione dei modi e delle mode poetiche.

Ritengo cioè che questo sia il meccanismo perverso attraverso il quale si realizza un determinato iter poetico e non intendo con ciò demonizzare la situazione o escludere che, nonostante ciò, nella produzione poetica possa esservi del buono.

Ma il discorso non è questo. Diciamo che l'editoria è oggi giunta ad una fase di subalternità alla creazione di bisogni indotti, si è talmente trasformata essa stessa in ideologia che la scrittura risulta un valore sociale nella misura in cui rispetta i codici del potere. Ed il potere chiede oggi alla poesia di essere tale sulla base di modalità scolastico-accademiche. Chiariamo. Il potere ha una precisa visione della poesia: schematica, non viva. Sta

dunque ai poeti “vestirsi” di questa visione schematica per farla vivere ed essere in/vestiti d'autorità.

Ma quali poeti? Quelli che trovano spazio nell'editoria ufficiale che è il binario operativo tracciato dal potere medesimo.

In questo modo, nel farsi, tecnicamente, come poesia, l'operazione si contraddice e diviene automaticamente ideologia in quanto le collane letterarie non esulano dalla funzione di servizio mimetizzata sotto la vernice dei nuovi o vecchi valori.

Ci troviamo così in un clima di idealismo tecnologico nel quale si dà per accertato che la poesia sia un frutto sovrastrutturale ancora per pochi fortunati mortali, e che la si possa comunque leggere a più livelli (venga allora anche Castelporziano) e che dare credito al reale, ovvero alla “condizione” storica, sia un atto demagogico.

Naturalmente, non è rovesciando la medesima che se ne modificano *ipso facto* corso ed immagine, ma certo tale esclusione appare per ciò che è, schermatura ideologica di una grande fragilità poetica e, per contro necessariamente, di una ben munita falsificazione.

Perciò stesso la questione dell'editoria diviene di capitale importanza per comprendere dove la storia, gli uomini, anche attraverso la poesia, stiano andando.

Si assiste ad una sorta di fusione per cui l'editoria è (vuole essere) poesia, mentre, molto spesso, la poesia emarginata presume di non essere tale trasformandosi in oggetto editoriale.

Non sto procedendo per paradossi, chi segue la poesia militante sa che in concreto, un poeta, emarginato dalle collezioni che contano, magari perché la sua ricerca mitografica non è sufficientemente smaliziata e capace di offrire prodotti modellati ad una certa “temperatura” analogica, può farsi editore del proprio tema, aggregare altri emarginati, ed immediatamente, *in quanto editore*, (e dico in termini astratti, filosofici) sconfiggere la propria emarginazione e divenire poeta, Nella fratria del potere avrà un suo spazio non sommerso, seppure non emergente.

Questa “nuova ideologia” coinvolge dunque in negativo il formarsi di gruppi, così come avveniva nel Novecento, poiché il gruppo oggi ha un senso in quanto è “editore”, nasce proprio con queste finalità, ovvero con lo scopo di rendere un insieme di approssimazioni un *pack* utile ad affermare l'esattezza di un teorema invece discutibile.

Che l'editoria (anche quella di poesia) si trovi in una situazione assai discutibile ci è confermato dal suo essere ideologia, cioè ipotesi subordinata ad un progetto ambiguo. Infatti nessuno che operi nel settore poetico si preoccupa oggi, ad esempio, delle tirature né della fruibilità o della fruizione in rapporto a nuovi standard culturali. Basta che il copyright garantisca, anche al limite del *myself*, perché l'immaginaria operazione culturale divenga una legittima operazione dell'immaginazione *contro* chi non ha o non vuole



copyright, contro chi si perde fra gli spazi delle contraddizioni per ricomporre una storia vivibile. E allora riaffiora il sospetto (ma anche qualcosa di più) dell'impotenza del perbenismo o del perbenismo dell'impotenza che si allineano a chi (*quieta non movere*) vuole tenere o detenere in "dorate" catene la periferia del proprio impero.

In questo modo, azzerata ogni distanza, trasformato il fare democratico e pluralista in una scacchiera di forme e formule, il gioco è fatto e, salvate le apparenze, la poesia come possibile emergenza, l'editoria come operazione non condizionata e lo stesso potere, come perno di una dialettica che lo alimenta e pregia, rimangono operazioni impossibili.

Certo, di fronte ad un giudizio così negativo, il sospetto di demonizzazione, come ho scritto sopra, può affiorare, ma in realtà questo giudizio non è, né vuole essere, apocalittico.

Diciamo le cose come stanno ora, qui, in una situazione di fortissima concentrazione di potere culturale/editoriale con la soggezione o l'adesione di questi scrittori al volere dell'editoria del triangolo industriale che impone, loro tramite, i propri prodotti anche in premi, per la sostanza, promozionali.

Se andiamo a verificare i premi di poesia assegnati in Toscana nel 1982 li vediamo spartiti fra Garzanti (Viareggio), Mondadori (Vallombrosa), Einaudi (Carducci), Società di poesia (Pozzale). Spartizione perfetta, senza un doppione o un'assenza, come si nota.

Tutto questo avviene perché ci troviamo di fronte ad uno stato di fatto che contraddice scopertamente anche il dovere di una gestione democratica della cosa pubblica.

Come è possibile infatti che gli enti locali, promotori o patrocinatori di premi letterari, diano luogo a commissioni in cui imperano scrittori onnipresenti e che, spesso, con la poesia, poco hanno da spartire? Non è possibile che una oligarchia continui a gestire questi istituti pubblici condannando al privato scrittori che negli anni Settanta hanno così apertamente puntato sul pubblico le proprie carte. O è forse proprio per questo, per ricacciare nel privato chi ha conquistato un minimo di pubblico, che questa oligarchia si è arroccata dentro gli arcadici castelletti delle case editrici, delle pagine dei quotidiani e delle giurie dei premi letterari.

Il mio lavoro di critico militante mi permette di chiudere questa nota con alcune concrete esemplificazioni. Fra le centinaia di libri di poesia che mi giungono ogni anno pochissimi sono i titoli degli editori ufficiali (quei titoli, cioè, che varcano il migliaio di copie). Per lo più si tratta di autoedizioni con tiratura al di sotto delle cinquecento copie e con distribuzione alternativa (non si trovano in libreria) affidata alla trasmissione a braccio dell'autore medesimo. Spesso non si tratta di giovani alle prime armi, ma di persone che hanno varcato la quarantina (c'è, fra questi, chi ha raggiunto l'età della saggezza) e con un ricco bagaglio di pubblicazioni alle spalle.

Che senso ha, in questi casi, la funzione equanime della critica che talvolta rivolge qualche riga di attenzione anche a questo sommerso? Anche il ruolo del critico, così scrupolosamente deontologico (peraltro interamente coinvolto, come ho scritto, a livello di consulenze editoriali e di giurie letterarie), risulta fortemente ideologizzato e livellatore di valori proprio nel momento in cui si esprime un minimo promozionale con cui evidenziare una disparità di valori fra ufficiale e sommerso.

In conclusione, dopo i movimenti storici progressivi degli anni Settanta che permettevano ai cosiddetti giovani (termine che all'emarginazione sposa anche una dose di ironia) di affacciarsi nella produzione e nella distribuzione, siamo ritornati ad un livello minimale, purista, restaurativo e ciò ha riproposto gli stessi troni, come dopo il Congresso di Vienna. Ma l'esempio vale per quel che è: un esempio, appunto. Non credo che i cosiddetti giovani vogliano ritornare alla condizione di carbonari, come alla fine degli anni Cinquanta, ma vivano invece pubblicamente con dolore, senza rassegnazione, il riflusso, evitando di dare il braccio alla contraddizione che pure li attanaglia. Questo, almeno, è auspicabile.

## 2 – APPUNTI SULLA POESIA ITALIANA ALL'INIZIO DEGLI ANNI OTTANTA

### 1 – *Appunti sulla poesia dialettale italiana*

La poesia dialettale italiana poggia su solide motivazioni storiche e linguistiche poiché evidenti sono ancora oggi i substrati regionali su cui è andato sovrapponendosi, nel tempo, “il fiorentino dell'uso colto”.

Questa sovrapposizione/compenetrazione ha finito col generare una situazione linguistica aperta fra i poli fissi della lingua e del dialetto: ha preso cioè consistenza un'interlingua. l'italiano dialettale, i cui confini non sono peraltro circoscrivibili in una netta geometria, tanto più che oltre all'apertura fra lingua ufficiale e dialetti si è aggiunta la naturale evoluzione operata dal salto tecnologico.

Da queste premessa deriva intanto che la suddivisione fra poesia in lingua e poesia in dialetto è proponibile solo in astratto e facendo riferimento ad altre stagioni letterarie; mentre l'apparente contraddizione di un “istituto” solido ma in crisi è facilmente accantonabile poiché la poesia dialettale, a differenza di quella in lingua, si è aperta, come vedremo nel corso di questa nota, ad un ventaglio di possibilità.

Certo è che un istituto, come quello della poesia dialettale, assume grande importanza nella rigenerazione del lavoro letterario perché incide innanzitutto sulla lingua nel suo

articolarsi e non all'interno del ristretto ambito degli addetti ai lavori della poesia lineare in lingua.

Un altro aspetto, specifico della poesia dialettale, che le permette di conservare uno spessore altrimenti impensabile, è il riferimento metodico all'oralità per quanto concerne l'*iter* fonosimbolico ed alla coralità, per i contenuti di cui essa è oggettivamente portatrice.

Nella produzione più recente gli esempi più probanti sono individuabili nella *summa* di Biagio Marin, nelle raccolte a struttura poemica di Tonino Guerra.

Di Marin, ad esempio, sono state offerte diverse interpretazioni. Basti pensare alla distanza che corre fra chi lo vuole coinvolto nell'area del decadentismo e chi lo considera una risposta consapevolmente radicale alla crisi della lirica moderna. Entro questi due estremi sarebbe da considerare una vasta gamma di sfumature critiche. Ma, trascurando un discorso critico comparativo, mi pare che per Marin si possa senz'altro parlare di una perfetta equazione natura = lingua: una situazione, tutto sommato, edenica per "l'allegria di un naufragio" affidato appunto al sentimento di un tempo senza storia.

Se da un lato questa concezione è propria, come è stato scritto, della cultura europea della poesia in lingua del primo Novecento, dall'altro l'uso di dialetto (di un idioletto fortemente fonematizzato fino alla dissolvenza vocalica) propone una diversa lettura di tali premesse per la risoluzione fuori dal genere, o comunque in ambito non omologo, del linguaggio. La natura della lingua poetica, sulla quale si dibatte con esiti aperti e contraddittori, trova in Marin una risposta di segno elementare, anche in qualche modo regressivo, col ritorno alla lingua di una natura panica e cosmica.

Ecco dunque che l'equazione, da me enunciata, non intende porre Marin nel sottordine della *naïveté*, ma vuole evidenziare il suo lavoro come modello inimitabile di una stagione letteraria in cui era ancora possibile recepire e sublimare la lingua di piccole isole dialettali trasformandola in concreta *koinè*. E la produzione della tarda età, fusi ormai gli elementi iconografici più corposi, procede appunto lungo il binario di tale unità, trasformata quasi in un vettore di luce ("I dise che Tu mori, / o che Tu son za morto, / mi navego siguro verso el porto / Tovi tanti ori").

Fuori dalla storia, in questa certezza cosmica naturale, Marin realizza dunque i termini di una poesia senza incrinature, che neppure la morte può annullare ("De la morte el mistero / ogni di 'l me nudrisse, / con un salmo severo, / con un canto felisse. / 'l dà savor al pan / a le boche più rosse, / a dute le nosse, / tra sielo e cuor uman. / El porta via dai vogi, / li fiuri e i frutti / fémene e puti / e duti el li distende nei riposi").

Sentimenti, questi, che appartengono all'uomo di natura, di cui Marin si fa interprete approdando apparentemente all'idealismo del suo tempo ed in realtà rimanendo fedele alla segreta, vocalica purezza popolare.

Lo stesso sentimento della morte si legge, ad esempio, in una composizione di *Il miele* di Tonino Guerra (“parché paéura? La morta l’a n’è méga nuidusa, / l’aven una volta snò”), di cui si deve intanto apprezzare la complessità della ricerca filologica che non umilia il fluido e naturale trascorrere delle immagini.

*Il miele* è un testo che avvince per il clima fermo nei toni morali ma inquieto nel duttile spessore della lingua e della storia paesana. Vi circola infatti l’approssimativo e fantasioso dell’oralità che circonda sempre la durezza del reale della civiltà contadina e prende consistenza nella “veglia”, nel racconto. Guerra usa, analogicamente, lo schema del racconto popolare per cui finisce col consegnarci, con una favola sapida e triste, il messaggio di una civiltà che appartiene al passato. Scrive Claudio Marabini in «Dimensioni» (n. 5-6, p. 31, 1974):

Con Guerra, dunque, la dialettalità d’ambiente borghigiano e agreste, la dialettalità dei corpi e della minuta umanità dell’estrema provincia (una umanità che viene prima di tutte le possibili classi, quasi una sottoumanità barbarica) ha rotto il cordone ombelicale con noi. Lo scrittore non è più un tramite ma il lirico cronista di una lacerazione: non più il cronista di un mondo che esiste ancora ma il visionario poeta di un mondo che non è più. E ciò nella terra che fu di *Myrica*.

Il messaggio d’amore vede ricomposti, nella memoria, il poeta e l’uomo della strada (il fratello, ad esempio, sempre presente a conferma dell’antividualismo che dalla precedente civiltà ci viene trasmesso come una lezione), i vecchi con i giovani, il miele e la spada (l’impossibilità dell’amore mariniano). Il dramma consiste nel fatto che non è un orologio meccanico che si è rotto, ma il tempo di una determinata storia dell’uomo e perciò il lavoro della poesia risulta davvero indispensabile.

Ciò che rimane, dalla lettura, sono “le canne calde dell’infanzia, le fiche matte del tutto, le anitre bianche, la testa che lavora, le nubi che sembrano cavallette o viceversa, la casa rosa, le sorelle americane, l’acqua il fuoco e la cenere e il fuoco dentro la cenere, la Bina con gli scarponi, ecc.”. Immagini vincenti nella misura in cui sono forma palpitante ed irreali nell’intreccio del dialetto.

La vita passa così attraverso la cruna della poesia, anche se può sfumare all’improvviso e si può rimanere, in un momento, “un chiodo in mezzo alla piazza che manda un’ombra calda”.

Ecco, dovendo sintetizzare in un sintagma, in uno stilema araldico, il discorso di Guerra, direi che in quest’“ombra chelda” è racchiuso il senso ed il pregio di *Il miele*: un’ombra di miele, dunque, di quel miele che ancora si può suggerire bruciando “le pagine dei libri, i calendari, / le carte geografiche” ed accompagnandosi ad un qualsiasi “Pinela contadino / che cerca il miele delle api selvatiche”, delle Muse ancora agre, se non più agresti.

Veramente la poesia dialettale ha, in Guerra, una voce sicura e densa, da gustare, a dire il vero, nell'“udòur” della parola sensibilmente aggregata prima ancora che nel geometrico progetto, perché è dalla vibrante materia dell'atomo linguistico che la poesia dialettale può aprirsi al nuovo ed al diverso che già l'assedia.

Aggiungerei ora un esempio che porta ad estreme conseguenze e dissolvenze il “racconto onirico” di Guerra trasferendolo sul piano della sperimentazione-mediazione con la poesia in lingua. Il riferimento è all'opera più recente di Andrea Zanzotto.

Lungo quest'asse, romagnolo-veneto, agisce il connettivo interdisciplinare che è il lavoro di Federico Fellini il quale da un lato ha ricevuto da Guerra più di una suggestione nel ricomporre i termini storia-infanzia-lingua, mentre dall'altro ha sollecitato in Zanzotto la verifica del dialetto come genetica tellurica (*Venusia/Venezia*) in cui sono coinvolte la profondità della terra e la placenta delle acque.

L'altra veglia, quella onirica del *Filò* di Zanzotto, è posta ad esempio di una nuova tensione. Ed è allora la lingua dialettale, nella sua oggettività e nelle sue accensioni soggettive, a prendere il posto del ceppo fiammeggiante, ad essere, appunto, luce e calore della veglia. Nel chiedere a Zanzotto un testo per un suo film, Fellini così si esprime: “Vorrei tentare di rompere l'opacità, la convenzione del dialetto veneto che, come tutti i dialetti, si è raggelato in una cifra disemozionata e stucchevole, e cercare di restituirgli freschezza, renderlo più vivo, penetrante, mercuriale”.

Diversa, dunque, è la premessa operativa di Andrea Zanzotto il quale fonda il suo lavoro intanto su un dato ben preciso, sul Veneto come “possente lingua capace di originare anche un'altrettanto valida e complessa letteratura” e sull'ambiguità dell'istituto dialettale (“Oggi meno che mai si sa che cosa siano i dialetti, nelle loro capillarizzazioni infinitesimali, e le lingue, specie quelle a diffusione tendenzialmente panterrestre; né come i loro destini s'intersechino”).

A Zanzotto interessa “l'aura linguistica da dirsi veneta” a cui approda con un atto di coraggio stimolato anche da Pier Vincenzo Mengaldo il quale attribuisce a Filò “il recupero tuttora in corso (con relativo abbandono a più distese affabulazioni) di quel dialetto da sempre immanente nell'opera del poeta proprio perché sempre represso dall'esigenza di eccezionalità e introversione linguistica”.

D'altronde, anche le isole dialettali a cui hanno attinto Pierro (tursitana), Marin (gradese), Guerra (santarcangiolese), ecc., hanno il senso di lingue.

Il punto di fusione e di definizione (che pure dev'esserci, nonostante l'ambiguità zanzottiana) è il “petèl”, il linguaggio, per così dire, infantile o, per generalizzare, il parlato con tutte le sue suggestioni e le sue estensioni. I tipici contenuti zanzottiani, su cui non mi soffermerò perché si ritrovano integri anche in questo testo e che sono riassumibili in

una lingua esplorata e riproposta come vita *tout court* con i suoi nodi onfalici, trovano qui anche il loro teorema di fondo.

Cioè, questo “petèl”, dialetto-lingua di cui il poeta tende a recuperare la struttura ma che non è più sincronico, è il latte che viene dalle mammelle di Eva (o della madre-marina felliniana), che il poeta pure ha bevuto nell’arco di una vita pur sapendolo insufficiente (a dire? a fare?):

È un rito che si svolge di notte sul Canal Grande dal cui fondo deve emergere una gigantesca e nera testa di donna. Una specie di nume lagunare, la gran madre mediterranea, la femmina misteriosa che abita in ciascuno di noi.

Si tratta della lingua orale dei padri – ecco perché succhiato come latte originario, colostro, primo alimento – ora ridotta a maceria, ad ammasso di croci linguistiche. Ed è appunto a questa struttura intrecciata, cruciata, che Zanzotto tende per esprimere la condizione interna del vivere.

Per concludere, la varietà delle operazioni che da Marin a Guerra giungono fino a Zanzotto non elimina il rischio di “mimesi”, di ritorno o discesa alle Madri che può essere evitato solo andando oltre il crogiolo endolinguistico come fa, ad esempio, Ernesto Calzavara il quale, pur scrivendo come Zanzotto in dialetto trevigiano, ne alleggerisce la tensione verticale per giocare le sue carte sull’orizzontale, cercando la sintesi fra il dialetto della “piccola isola linguistica” e l’uso civile di tradizione metropolitana ottocentesca. Ottiene così una chiarezza assai prossima alla trasparente classicità di Noventa.

Ancora più evidente è l’antitesi di Franco Loi che rompe l’equazione su cui si è fondata questa mia nota, lingua = natura, ed alla quale sono omogenei particolarmente i testi di Marin e di Zanzotto, per riproporre invece il logos-padre della storia senza tuttavia rinunciare a percorsi intrecciati nella genesi della lingua.

Insomma, se quest’articolata “fuga in avanti” attraverso la difesa della purezza del dialetto e delle tematiche implicite è un fatto consistente e positivo avallato, ad esempio, come afferma Carlo Salinari, dal “Ruzzante che scriveva in pavano” o “Teofilo Folengo che inventava una lingua, la lingua maccheronica, e con questa cercava veramente di rompere con la letteratura ufficiale”, che oggi occorra rivedere la questione della poesia dai risultati dell’impatto, non sempre ordinato, delle due piattaforme linguistiche. E certo il ventaglio di possibilità che la poesia dialettale offre, a differenza di quella in lingua o in favore di questa, permette approfondimenti oltre tutte le sfumature della poesia decadente.

La crisi della poesia nasce proprio di qui, rompendo un resistente filo rosso ideologico, che corre dal Petrarca ai puristi del primo Ottocento, educa al disprezzo della lingua

viva di uso pratico, quotidiano ed anche tecnico-scientifico; educa a ripudiare come cosa vile la lingua del popolo. Accade così, attraverso scansioni storiche che andrebbero più accuratamente descritte, che si apra una frattura fra la lingua di maggior prestigio nazionale, ma fuori di Firenze ristretta a piccoli gruppi di artisti e di dotti, e la realtà linguistica di massa propria delle varie regioni.

Penso invece, con Fortini, estremizzando, che “siamo di fronte alla fine di quella lingua in cui ancora poteva esprimersi Montale” e di conseguenza la questione della poesia dialettale assume, oggettivamente, un'importanza capitale nella nuova gestione della scrittura a cui stiamo assistendo.

La poesia dialettale colta deve innanzitutto fare i conti con le proprie radici che sono indubbiamente romanze ma che, per il processo bilinguistico che da sempre media il letterario col popolare, affondano senz'altro nella complessa, affascinante vocalità antropologica.

Alcuni poeti impegnati anche sul versante antropologico, non immemori che la lezione pasoliniana ci viene da *La nuova gioventù*, ma anche dal suo *Canzoniere italiano* (matrice romanza e matrice popolare), continuano a organizzare questi materiali ed a restituirli al lettore in forme fortemente mediate allo scopo di recuperare, anche alla base, gli stessi semantemi, gli stessi stilemi che danno modo e voce alla poesia *tout court*.

La ristampa della *Nuova gioventù* invita a nuove considerazioni. Nello scrittore l'“intelligenza” rompeva gli schemi della categoria mentale per farsi misura di una vasta rete di vasi comunicanti (dal sociale al poetico e viceversa). Ciò che emerge nella sua scrittura è una misura filologica dettagliante ed interiettiva (dunque tessuta di contraddizioni, urli, urti e silenzi da cui deriva il capovolgimento della riscrittura nella *Nuova gioventù* dopo gli stupiti inizi) ed è su questa misura certamente europea, per la dissacrazione di antichi tabù, ma più, direi, per la lucida interpretazione del mondo di un borghese decadente che ha coscienza di sé e, dunque, “si odia” al punto da farsi, più che eretico, fenomeno drammaturgico di un privatissimo pubblico autodafè, che occorre appuntare la nostra attenzione. Il cerchio si chiude, l'Uomo un po' eroe ed un po' vittima, oggetto di scrittura, diviene per Pasolini soggetto di vita: catarsi dialettale-popolare ed infine borghese catastrofe.

Gli allarmi finali di Pasolini sulla minaccia alla natura; sulla crisi irreversibile del vivere comunitario all'insegna di una speranza giovane, per i giovani e contro *questi* giovani; sui riti di massa tranquillanti come psicofarmaci; sul tremendo “pulviscolo” di uno sviluppo nero e disordinante (quello, sì, nel segno di Arimane) sono veri e letali, proprio perché spezzoni, tagli e dettagli di un discorso in cui divagazione e disordine sono pari, appunto, ad un vangelo senza speranza, scritto, cronache e parabole, dalla stessa vittima. E dopo questa capovolta *imitatio*, quale evo si apre?

Un evo, intanto, in cui la poesia, intesa come valore profondo e radicale del vivere e del conoscere, deve fare i conti con una nuova dimensione linguistica. Ho già avuto modo di evidenziare come la crisi della Lingua abbia determinato un arricchimento del laboratorio poetico da un lato, nel settore della lingua-dialettale, mentre dall'altro abbia causato la proliferazione di una scuola manierista che dopo i calchi montaliani non disdegna di riferirsi a D'Annunzio.

Altro autore destinato a rimanere è Francesco Masala. In *Poesias in duas limbis* ci conduce ad un'altra area linguistica, quella sarda, alla cui base, fra le altre matrici, vi è la prestigiosa lezione catalana: "De la banda de poniente / hay una terra luña, luña, / es la nuestra Cataluña / bella y forte". Nonostante il lorchismo ("Ahi, mia Alghero, tomba di corallo!") ed anzi proprio per questo, Masala propone in queste poesie bilingui la propria fedeltà al villaggio non come parentesi colorata ma come crogiuolo in cui si misurano le ortogonali della storia, dall'emarginazione all'emigrazione, dall'oscurantismo agli eventi internazionali. Il villaggio permette a Masala di filtrare, in ballate geometriche fino all'iterazione progrediente nello sdegno e nel grido, il carbone del Sulcis, la guerra del Vietnam ed il dramma degli uomini dalle labbra bianche in una struttura strofica indubbiamente classica.

Su questa linea di scrittura oppositiva si pone anche l'opera dello scomparso Santo Calì il quale affonda la ricerca nella matrice araba del linguaggio tanto da giocare su lontane premesse, da ipotizzarsi come Amui Kaly, poeta dialettale arabo nato nel 1128. Ed è chiaro che il rapporto lingua-natura diviene direttamente lingua-mito. Altro poeta dialettale siciliano di rilievo, oltre al famoso Ignazio Buttitta che insiste pure in una scrittura popolare, è Giuseppe Battaglia, i cui libri più recenti sono *La piccola valle di Ali* (Flaccovio, Palermo) e *Campa padrone che l'erba cresce* (Bulzoni, Roma).

Assai più spazio hanno invece i poeti della memoria con due testi fondamentali come *La nàiva* di Raffaello Baldini e *Metaponto* di Albino Pierro. Baldini, col suo testo, ha addirittura consanguinato il premio Carducci di poesia a spese di libri in lingua, quasi a conferma di un rinnovato interesse dell'editoria e della critica verso una determinata poesia in dialetto. Ma, per tornare al discorso d'inizio, penso giusto distinguere fra chi, come Fortini, pone la questione della poesia in lingua e/o in dialetto come rigenerazione dal fondo di una trasformazione in atto e chi, invece, come Giovanni Giudici, ritiene tale problematica fittizia e si pone in difesa della poesia in lingua ed in dialetto.

La conclusione logica mi pare, comunque, quella proposta da Raffaele Nigro quando definisce l'italiano "un 'dialetto' rispetto per esempio all'inglese", o addirittura "una lingua morta" tant'è che un cantautore, Pino Daniele, "se vuole fare del rock italiano, deve ricorrere alla 'lingua' napoletana; non certo al 'dialetto' italiano".



Indubbiamente *La nàiva* di Raffaello Baldini è un documento che conferma la consistenza di questa “lingua di cultura” sia per il fermo ed amaro restituirci un mondo perduto con gusto del dettaglio psicologico ed iconografico, che per la qualità, tutta interna, macerata ed ormai chiara, del dialetto. La realtà ed il lessico di questa poesia hanno più di un punto in comune col discorso di Tonino Guerra e di Nino Pedretti, poeti, come Baldini, di Santarcangelo di Romagna: un’area linguistica davvero felice. In Baldini l’universo di immagini e sensazioni si distingue per l’andamento strofico, quasi atono, che si stacca dalla strofa popolar-populista e dalla sapida agrezza dell’epigramma. La tecnica è, dunque, della riscrittura allo scopo di trasformare il ludico non-sapere della poesia dialettale in arcaica-arcana indagine nel cuore stesso del vissuto e del non più vivibile. Ciò che in Guerra è epico incanto qui si traduce in avara, seppure suadente, verità.

Poesia di rinuncia è quella di un altro poeta romagnolo, Tolmino Baldassarri, che ha pubblicato una raccolta omonima, *La neva*, in cui il sottile frammento popolare è mediato in quella zona d’ombra che è del sangue e della memoria. La poetica di Baldassarri è ben espressa nel verso “bisogna zarche d’capi”: cosa necessaria, non facile, e, quando può essere facile, dolorosa fino al totale ripiegamento, allora “a sen a e’ mònd / par mod d’un di” (“siamo al mondo per modo di dire”). Ed è ancora la lingua, come in *L’angel* di Franco Loi (poeta “dialettale” di grande rilievo), della ricostruzione soggettiva, attraverso il recupero di archetipi lessicali divenuti sostanza dell’ego a contrasto della distruzione storica, a rimettere al mondo l’uomo, in una sorta di magico ripensamento del tutto.

Si deve concludere questo rapido iter nella poesia dialettale riferendoci a *Metaponto* di Albino Pierro. Anch’esso ripresenta un’opera d’esordio, restaurandola con varianti tese a “personalizzare”, secondo lo spirito delle *Poesie a Casarsa* di Pasolini (da cui prese inizialmente le mosse), la propria dizione. Ma, rispetto a Pasolini, il processo è di segno opposto: mentre *La nuova gioventù* rappresenta una inutile dissacrazione della *Meglio gioventù*, le varianti di Pierro tendono appunto ad impreziosire di consistenti significati poetici l’antico tessuto.

Così, dal memoriale all’immemorabile, dal tangibile all’immateriato, Pierro privilegia il segno, più che il senso, della lingua tursitana, per una evidente felicità genetica del lessico che risale a radici “neolatine”.

Ed anche qui il ritorno alla fionda, all’infanzia della storia, al musicale fregio dell’arca, contro l’inerzia del tempo. Giunge a noi, da questa poesia, “nu vente / ca tagghiete fiscanne com’i canne”, un taglio ad un flusso che liberano musica e misura. Si avverte infatti in queste allitterazioni (“vente / tagghiete / fiscanne / canne”) e nel grave delle *a* da cui si libera il connettivo delle *e* ed il verticale delle *i* il mallo primo da cui ha origine la poesia in un’unica “lingua di cultura”.

Da *langue* ad idioletto e viceversa è il processo *in progress* a cui abbiamo assistito in una costruzione di una nuova lingua il cui elemento metamorfico è anche il termine di fissione.

## 2 – *Gli anni Ottanta, fra moderno e postmoderno. Riflessioni nel guado*

La poesia, quando è tale, non è un “prodotto” facile da consumare, per le sue caratteristiche di produzione e fruizione. Intanto non è una “merce”, un cosiddetto bene di prima necessità come potrebbe apparire in certi trovatori americani (né il libro è un vuoto a perdere); ma è portatrice di inquietudini e di ipotesi rilevate nel “polso della faglia”, vale a dire dove il tempo è in continua metamorfosi e le maschere atticciate ed atteggiate del presente appaiono per quello che sono: belletti di piovra. La poesia è il termometro delle metamorfosi, ed in una situazione come questa che, se non è apocalittica, è almeno *ipocalittica* (per coniare un neologismo pertinente), mi pare che la poesia svolga per questo una funzione di rilevamento vitale.

Certo, in questo sommovimento tellurico di salto di civiltà le stratificazioni del discorso poetico sono state completamente sconvolte ed oggi ci troviamo con i cristalli della tradizione sparsi al suolo, cioè non più ordinati in teche o, peggio, in loculi, per non dire delle casseforti dove la poesia ha capitalizzato per generazioni la sua aura.

Credo che il punto di effettiva frizione e conseguente fruizione stia sotto tale disposizione al bla-bla con licenza de’ superiori, in quell’*ipocalisse* che realmente apre varchi (ed arche) nei substrati del tempo.

Non è possibile comporre una lucida coscienza rovinistica, con quanto di aureo splende da tale caduta che coinvolge anche le maschere, con i belletti di un manierismo linguistico che si appoggia su fragili tralicci lucidi o su vaghe ideologie progressive e dunque transitorie (anche il femminismo, che pure tanto ha dato alla poesia negli anni Settanta, spesso imbocca il tunnel cieco della catarsi verbale, senza storia).

C’è ancora da gettare fuori dalla stiva del treno del sistema tanto “carbone per Mike” perché la poesia è innanzitutto un gesto linguistico necessario per cambiare il mondo o con questo ha da spartire qualcosa; invece di scaldarsi alla fiamma dei focolari dipinti delle case dove impera “la nuova miseria”.

Peraltro, ipotesi non formaliste, tese alla Vita ed alla Storia, furono appunto rispettivamente l’ermetismo ed il neorealismo e sul primo movimento già mi sono soffermato.

Mi pare che si possa attribuire al neorealismo, nel bene e nel male, la prima presa di coscienza del rapporto fra cultura e movimento, fra letteratura e politica. Da un punto di

vista di arricchimento ideologico non fu certamente una mossa errata e casuale: condurre i letterati e gli artisti sul terreno della concretezza; porli di fronte a problemi che andavano oltre la scelta formale e l'atteggiamento spirituale fu un atto necessario e che aveva la matrice oggettiva nella storia, fuori dalla letteratura.

Un giudizio negativo può essere usato in rapporto ai poeti neorealisti che svilupparono la parte più schematica delle indicazioni pavesiane e vittoriniane, cadendo, per di più, nella trappola del mandato sociale; Walter Siti, nel saggio einaudiano sul neorealismo, ne ha ipotizzato un'improbabile proiezione nel cuore della nuova generazione e, a mio avviso, falsando i valori della poesia degli anni Cinquanta, che ha in Fortini, Pasolini, Roversi, Scotellaro e Giudici le voci complesse e durevoli, al di là del movimento medesimo.

Come non riconoscere a Fortini la composizione attiva di un ventaglio di esperienze esemplari e la validità di un'utopia innervata nel brivido esistenziale? Come non indicare nel Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*, del *Pianto della scavatrice*, il grande poeta esistenziale/civile formatosi negli anni della Resistenza, di cui ha saputo cogliere e raccogliere le più divaricate, autentiche proposte?

Va poi considerata l'attiva coscienza roversiana, tanto più "arrabbiata" quanto più consapevole della cappa di piombo gravante sul paese.

Non va infine dimenticato l'altro versante del neorealismo (quello contadino) rappresentato da Rocco Scotellaro. Recuperando la dimensione regionale-universale di Sinisgalli, di Quasimodo, e non immemore delle *Mirycae* pascoliane, della loro ossificata vivezza, Scotellaro ha dato alla poesia degli anni Cinquanta un contributo cospicuo ed unitario, dimostrando come si possano salvaguardare le ragioni sopra indicate (la continuità senza dicotomia) pure in un contesto storico emergente e preminente sui valori letterari.

Questo fu possibile a Scotellaro, come d'altronde agli altri poeti indicati, perché egli seppe dare alla *parola* l'incisività di un bisturi che fa nascere la verità (anche la propria, al limite) dalla placenta buia della storia.

La discriminante verso ogni forma di subordinazione (o presunto parallelismo) nei confronti dei quadri partitici, risale al confronto fra Togliatti e Vittorini dalle pagine del «Politecnico», negli anni Quaranta. I migliori neorealisti vissero, sia pure in modo eterodosso, l'esperienza del «Politecnico» come matrice del loro successivo operare, e proprio operando nel segno di quella discriminazione che stava, di fatto, per un affrancamento, riuscirono ad esprimere in modo creativo e personale, come deve uno scrittore, la trama profonda che connette politica e cultura. Successivamente, il "Gruppo '63", pur nei suoi limiti formali, non esclude la funzione dirompente e riqualificante, in senso tecnico, di quella operazione. L'ipotesi marginante delle avanguardie non escluse la ricerca di soluzioni storicamente consistenti riconoscendo – ad esempio, in *Vogliamo tutto* – la necessità di arricchimenti linguistici, volti ad una nuova koinè.

Ma, in effetti la lingua della storia, l'unicità ed univocità della poesia, muore con Pasolini delle *Ceneri di Gramsci*, mentre la lingua dell'ideologia si cristallizza nella conclusiva profezia di Fortini. Dopo di loro, dopo «Officina», la poesia lineare in lingua lascia il posto ad un lavoro *in progress* per una nuova fondazione linguistica. Dopo la stagione primonovecentesca, durante la quale già si avvertivano i segni del decadimento della poesia come categoria portatrice di Valori umanistici, Pasolini e Fortini giocano l'ultima carta: quella del "discorso" poetico, propria di chi può solo dare prova di un "lavoro per" esigenze diverse dalla lingua medesima, per quanto questa presieda ancora all'impianto di quel lavoro. Si entra così nell'area dei linguaggi e dei gerghi, in una poesia "dialettale", dove per dialetto deve intendersi una dizione-scrittura atomizzata ma volta alla costituzione di una nuova unità.

Questa affermazione è aliena da qualsiasi intento polemico: presuppone lo sfaldamento, che è nelle cose, dell'unità linguistica letteraria difendibile solo dagli arcadi. Nel bene e nel male: a) l'avanguardia è un linguaggio; ed anche la trasformazione dell'avanguardia è un linguaggio; b) la poesia del ciclostile e dei "nuovi soggetti" è un linguaggio; c) la poesia visiva, concreta è un linguaggio; d) il postermetismo è anch'esso solo una manifestazione "settoriale".

Penso che la consapevolezza di questi scomparti all'interno di un genere stesso non sia discutibile e forse a questo punto risulta più chiara la definizione di non-lingua e, dunque, di "dialetto": cioè di *tranche de vie* o di *langue*. Tutto ciò fa parte di un'ipotesi – contraddittoria, ma reale – per la ricomposizione del mondo e di una visione prospettica per tempi medio-lunghi.

### 3 – Continuità e discontinuità

Nel decantarsi del Novecento, della prima generazione riprende negli anni Ottanta consistenza, fra gli altri, il modello ungarettiano. Ungaretti ha scandito gli anni della formazione di tanti giovani, ma poi la sua dimensione di Vate illuminato, il suo ulissismo verticale posto a contraltare a quello mediterraneo e mitteleuropeo di Saba, la sua fonematicità barocca avevano lasciato i giovani del periodo della ricostruzione e poi del salto industriale a fare i conti con carte più impure, con le forme della crisi e la crisi delle forme di un universo più relativo ma assai fermentante. Dopo avere inciso sulla seconda e sulla terza generazione, sul secondo ermetismo e sui realisti meno monocordi, Ungaretti ripropone ora il suo filtrato magistero, in un clima, al fondo, neovociano. E non è tanto la rottura dall'interno degli schemi metrici e sintattici (che fino a ieri lo esaltava) ad interessare, né la tipica rapsodicità che era alla base di una riscrittura di avanguardia rispetto al narrativo ottocentesco, ma

proprio il suo ostinato rifiuto della storia ed anche di un confronto per negazione che nel recente passato lo poneva in sottordine rispetto a Montale.

Coinvolgente risulta ancora, e senza soluzioni di continuità, l'analogismo orfico di Campana, almeno per l'attualità esistenziale, il nomadismo e la frammentazione della monade, la parola *enivré*; soltanto che Campana è poco mediabile, nel laboratorio. Principio e fine, tanto bruciante fu la sua esistenza e la sua metafora, Campana rimane chiuso nella sua Chimera, nelle sue torri e la sua entropia barbarica oppone semmai la poesia del mito al mito della poesia in un tempo in cui non è più possibile dedicare "canti orfici" a imperatori del nuovo evo.

Anche le Muse "selvatiche" (ma razionali) di Sinisgalli, oracoli di un cosmo (quello originario) a cui il poeta ritorna per determinare, con la nuova scienza, la sezione aurea dell'essere e del non avere (di qui l'avanguardia e l'impegno sempre messi a confronto e saldati nell'unità di una lingua disputata sulla verticale ungarettiana) presiedono ed hanno presieduto alla formazione di nuovi poeti. Tutta l'area meridionale ritrova in Sinisgalli, nel numero arabo (ma non era Ungaretti etrusco-egizio?), nel calcolo della parola a cesura dell'eros, i termini operativi per una ricerca fondata sulle forme della psicologia e non della memoria. E tuttavia Sinisgalli rimane chiuso nella razionale intemporalità del puro cerchio ermetico, per il quale la rosa dei venti si cristallizza nella rosa del deserto; mentre più avventurosi, più erosivi, per quanto meno risolti nell'assoluto modernista, appaiono Bodini per i suoi lieviti nell'orchestrazione delle immagini e poi Cattafi, per il radente analogismo.

Comunque, in un clima di equazioni poetiche, la compiutezza letteraria dei poeti storici ritorna a modellare più di una voce. La ricomposizione avviene così nell'area della parola e numerosi sono i giovani poeti che recuperano il calco luziano, non nella *tranche* degli anni Cinquanta, quando piegava la lingua poetica in termini di cronaca interiore alla maniera di Rilke permeandola del vento delle periferie fiorentine come galassie metafisiche percorse da una somma di tempi, ma giocando piuttosto la carta dell'originaria *weltanschauung* della *Barca* e di *Avvento notturno*. Si cerca cioè, del secondo ermetismo, il sedimento più orfico, magmatico ed insieme intangibile.

In questo senso il montalismo di Luzi, riproponente la crisi dell'essere in termini di accuratezza-accuratezza, viene marginato e non apre a ulteriori dialettiche sul piano operativo. È anche l'uso della paratassi, quasi a placare sagacemente l'oscuramento semantico della sottrazione ermetica, a segnare una stagione posta ora in riesame per il riemergere del soggettivo, del privato. E questo, proprio mentre si torna a parlare di neoclassicismo.

Con un'altra attualità del Novecento occorre anche fare i conti e si tratta di un fenomeno che va oltre le forme del ritorno all'ordine che riguardano peraltro anche le arti figurative col lucido iperrealismo della transavanguardia. Questa particolare attualità del

leopardismo, intorno al Novecento, passa attraverso Cardarelli e, con inflessione arabo-mediterranea, Quasimodo. Autori, rispetto ai precedenti assai trascurati nei dettati *à la page* ma che ritroviamo vivi, come attivi modelli, nella parte più viva, cioè meno teorizzante, di poeti che lavorano con schiette armi tradizionali, intorno al mito.

#### 4 – *Dopo le avanguardie. Il pubblico della poesia. La parola innamorata*

Nella sostanza, ed anche nella forma, durante gli anni Settanta la poesia ha subito profonde modificazioni. Se è vero che questo è un fatto consueto (si pensi al realismo a cui fecero seguito le sperimentazioni), è pur vero che la modificazione degli anni Settanta non ha riguardato solo un fatto letterario, ma anche l'aspetto più propriamente sociale del linguaggio poetico.

Non è infatti un caso che gli anni Settanta siano stati caratterizzati dal "pubblico" della poesia, ovvero dalla sua effettiva divulgazione. Non è caduto comunque il "mito" della poesia e del poeta che, anzi, dopo la negazione del '68 e dintorni siamo tornati in un clima di affermazione, del poeta un po' narcisico.

In che rapporto questo narcisismo stia col "sociale" è presto detto. La nostra società, a partire dal 1970, ha subito l'urto tremendo del processo di europeizzazione ed americanizzazione del costume e ciò ha inciso in modo ultimativo sulle strutture nazionali-provinciali della stessa poesia. Ora, ciò ha distrutto un processo esattamente di segno opposto (che fra il '68 ed il '70 si era manifestato) ed in pratica ha spinto la cultura alla "deriva", chiglia precaria in un oceano di stimoli che l'hanno parzialmente inghiottita.

All'urbanesimo (realistico, avanguardistico) ha dunque fatto seguito una poesia il cui centro non è tanto il messaggio o la struttura linguistica quanto il poeta autocontemplante in un'aura neoesistenziale. Il "pubblico" della poesia ha giocato le sue carte sul tavolo della partita morale-amorale; lontano da più motivati progetti culturali circa i destini dell'uomo nell'irreversibile società di massa.

In pratica, pare che la preveggenza montaliana, di un seguito di "studenti canaglie" che in "versi veri" danno forma alla decadenza, si sia pienamente avverata. L'affermazione del corpo lascia spesso il posto al *corpus* dell'affermazione vitalistica ed irrazionale ed è questo l'essere *in re* nel rebus dell'attuale "occidentalizzazione". Così la crisi dei linguaggi, iniziata *in vitro* negli anni Settanta, pare non abbia percorso il tratto che avrebbe dovuto congiungerla ad un nuovo disegno di società e ad ipotesi culturali secanti il magma che ha fatto seguito al mito tecnologico e questo ritorno alla Lingua, confermano più un riflusso che una deriva.

Per questi motivi la poesia oggi si trova con attestati di presenza a cui non sempre corrisponde la realtà di fatto poiché non è maturando la parola, con tutte le sue sapide commistioni, che si creano le premesse per un discorso in avanti, alla pari almeno con le primarie contraddizioni del tempo. Si giunge cioè alle conclusioni che le grandi contraddizioni ideologiche e culturali che hanno determinato l'attuale svasamento/appiattimento della società e della cultura siano state vissute, dai poeti degli anni Settanta o, comunque, negli anni Settanta, con un recupero della Parola, sia pure agra e divertita.

Ora si pone la questione del recupero in senso critico di quelle contraddizioni, attraversandole con un atteggiamento coscienziale articolato in area linguistica conoscitiva, pur conservando le caratteristiche della poesia che consistono nel mito impossibile del rito negato. "Soldati di nessuna bandiera", ma pronti alla strategia della storia e per la storia, dalla parte degli "ostaggi", ostaggi i poeti stessi, come ebbe a scrivere, giustamente, Franco Fortini nell'einaudiano *Questioni di frontiera*.

Dunque, una stessa generazione, la quinta, si trova realizzata con un complesso ventaglio di ipotesi. I poeti nati intorno al '40 offrono una produzione autentica, ma rischiosa ai margini dello sperimentalismo e dell'avanguardia, mentre i poeti nati intorno al '30 rientrano nell'area decadente (linea lombarda, scuola romana) e trovano spazio nei ranghi dell'ufficialità. Ma, per grandi linee, le due anime si possono inglobare in una definizione di poesia come esperimento che propone ora l'atomo (il lemma), ora la molecola (il sintagma) di una comunicazione continuamente tesa ad un processo di montaggio smontaggio, perché nell'infelicità del presente giocano fattori rappresentati da un margine di autonomia e libertà strappata alla forte stretta della storia per utilizzare, appunto, il proprio "circus". In questo senso, ma oltre l'equivoco, ci si riallaccia al pensiero marxiano secondo cui la coscienza creativa si muove diacronicamente rispetto alla storia, seppure in rapporto di effettiva dialettica. E questa risposta, al problema dei tempi lunghi, soddisfa come può la questione del rapporto di negazione col potere.

Questo equivoco della poesia (o questa poesia dell'equivoco struttural-ideologico) ha dato finora contributi precisi per quanto riguarda la "scrittura" dell'irrealtà quotidiana, mentre la specificità dei codici abbisogna di maggiore approfondimento. Diciamo cioè che la tematica civile continuamente atomizzata in qualcosa di *autre*; la contaminazione della storia con i valori positivi della poesia – nonostante tutto – attiva; la disintegrazione fra individuo e società in un anarchismo linguistico papillare rappresentano un momento dialettico della poesia come espressione con nuovi modi (e mode) comunicativi. Siamo dunque fra i poli della cancellazione della poesia e della poesia della cancellazione; fra i poli della sperimentazione e del valore negato ed in questa tensione si oscilla fra un'ipertassi ed un'ipotassi mai praticate fino in fondo per un recupero, invece, dell'ego e dei suoi lemmi specifici. Infine, il fraseggio

quasi poetico, il bricolage allusivo d'altro, la vera e propria avventura nell'universo dei linguaggi storici con l'innocenza di chi crede ancora nella poesia come corale *avvenirsi* rappresentano, ad esempio, la caduta "oltre lo specchio" della poesia.

Questo avviene in funzione conoscitiva, in riferimento ad un mondo fantastico, tellurico, in cui la storia sia sommersa e capovolta (ma lo sconvolgimento è soprattutto nella poesia e nel poeta che – come Alice – vive una crisi di sviluppo verso l'uomo futuro e "scrivibile").

Questa crisi di sviluppo che l'uomo vive mette il poeta e la poesia al centro di una storia ipotetica perché il poeta è appunto il sismografo più sensibile a questi sommovimenti, è il nuovo soggetto che si realizza anche contro la cristallizzazione della *polis*. Peraltro, questo conflitto è alla base dell'equivoco sulla poesia che viene ancora intesa come fatto liberamente sacerdotale o irrazionale, da accettare fintanto che rimane gesto consolatorio e da ripudiare quando tocca i nodi irrisolti della "falsa coscienza" quotidiana. Anche se nella quinta generazione non mancano espressioni di narcisismo autogratificantesi mi pare che per la prima volta si assiste all'impatto fra uomo ludens ed uomo storico, oltre lo specchio ustorio montaliano ed il "lasciatemi divertire" di Palazzeschi.

### 5 – *Avanguardie e contro*

I poeti che iniziano a operare agli inizi degli anni Sessanta giungono al rifiuto della letteratura con una tecnica raffinatamente letteraria. Chi comincia a prendere coscienza globale ed approfondita nella seconda metà degli anni Sessanta si trova ad agire nel cosiddetto "vuoto letterario" presupposto da Pasolini su «Nuovi Argomenti» ed anche l'operazione esorcistica per addetti ai lavori delle avanguardie non è più portante rispetto alla storia. L'avvento della civiltà di massa e dei suoi naturali anticorpi spazza d'un colpo anche le contraddizioni fra l'irrazionalismo ermetico e la presunta omogeneità alla civiltà neoindustriale delle avanguardie. Dopo l'ipotesi assai di vernice di una civiltà progressiva si è assistito ad un evidente spalancarsi della scollatura fra due evi e per i giovani poeti formati intorno al '68 si è riproposto senza mezzi termini il taglio della "grande dicotomia".

Senza voler confondere il politico col culturale credo che il rapporto fra storia e formazione generazionale abbia un senso preciso. Non è un caso che durante il fascismo fiorissero poche voci autentiche ed articolate, mentre nei poeti nati a partire dal '20 (la generazione della Resistenza) si ebbe una fioritura che va da Risi a Pasolini, a Scotellaro, ecc. In effetti, le voci più vere e vitali degli anni Trenta si erano alimentate ad una linfa generazionale precedente: quella vociana.



Il clima politico e morale di chi si è formato durante la grande dicotomia storica ed ha preso coscienza linguistica dopo le avanguardie è aperto ad una dinamica di rifondazione globale, partendo sotto molti aspetti da zero. I poeti affinati ed affilati nella chiusura della cesoia della negazione della poesia e del conseguente rigerminare, hanno fatto i conti con la caduta della figura del poeta ufficiale e le loro risposte oscillano, come scriverò più ampiamente in seguito, fra una “deriva storica” ed un ripristino di senso e di ipotesi. Alla resa dei conti, il paese reale rimane per tutti il termine di confronto, non come tema ma come pulsione ineliminabile. Non penso si tratti di una proposta di uomo nuovo, ma di una maggiore consistenza del vivere e dello scrivere e dunque di una minore letterarietà. La gestione della parola è suffragata, in questi poeti, da una loro dolente coscienza del corpo (dopostoria, dopolingua) con ferme radici in un’imprescindibile necessità di ricomporre storia e lingua. Si può perciò parlare di poeti della tensione, più che dell’intenzione, da qui anche una dimensione di scuola aperta ma ancorata in ogni caso alla sprezzatura e ad un sensibile esercizio del rapporto fra silenzio e parola, intesa come un rumore di fondo.

Dunque, se da un lato gli agganci con i più autentici poeti del primo e secondo Novecento possono ancora essere operati (non a caso si parla di poesia lineare) rimane fermo anche il senso di un azzeramento e di una rigenerazione che è, prima di tutto, nelle cose.

La differenza sostanziale fra questi poeti e quelli del gruppo della *Parola innamorata* sta nella parafrasi antiletteraria della condizione, contro l’orfismo esistenziale deconnesso o fumista dei secondi. Ecco perché questa linea di giovani che esprime le contraddizioni del ’77 riprende per alcuni tratti quella dei poeti del vuoto letterario che ebbero come emblema lo slogan “L’immaginazione al potere”.

*6 – Protagonisti (Giudici; Caproni; Sereni; Raboni; Fortini per un “nuovo laboratorio”; altre presenze)*

*Il ristorante dei morti* è un libro importante nel *progress* del lavoro di Giudici ed anche un documento primario dell’incrociarsi, al presente, di queste correnti di poesia, modificate ma non esaurite. Come la Spaziani e Zanzotto rappresentano le voci della quarta generazione di maggior registro e “volume” nello sviluppo della Parola; Giudici è un capostipite, pur con la sua connotazione che ha coltivato la pratica del “discorso” aperto ma non formalista. L’implicito riferimento alla “presenza” è per Giudici divaricante, poiché le sue premesse sono polivalenti e ben sintetizzate nel testo che dà il titolo all’opera in cui sono presenti, senza fondersi, un radicalismo sociale di estrazione cattolica (personificato nell’incontro con don Milani) ed un tratto di laicità “epicurea” dai toni evidentemente dimessi e divertiti.

Questo libro diviso in scomparti diversi affonda nei risvolti connaturati al carattere primario delle costanti di Giudici. Molto significativa, pur con qualche dissolvenza sintattica a margine di un “lavoro del testo” innovativo rispetto alle opere precedenti, la sezione dedicata a Pascoli dove emerge in modo efficace la questione dell’essere poeta e della lingua. È proprio qui che Giudici opera una serie di calcolate dilazioni rispetto ad una facile ricomposizione della figura di poeta e di un poèin riduttivamente unitario. L’omonimia vi gioca un ruolo di sapida, perché imperfetta, sovrapposizione delle parti che fino dall’inizio agisce come definizione di un impossibile transfert (dalla medesima educazione collegiale, cattolica) al “come ti vesti male, Giovanni” che certo è affine a “Cresciuto negli stracci che mi vennero a pennello / e non parvero più travestimento” dell’altro Giovanni (Giudici).

D’altronde, se pensiamo all’importanza della poesia autoctona tardo ottocentesca, primo novecentesco, per i migliori poeti formati negli anni Cinquanta, si ha così una conferma di scelta, una progressione sviluppata nel segno della continuità.

In un altro scomparto, *Toledo*, il più elaborato dell’intera raccolta, il attraversamento dell’inconscio matura un intrico di situazioni rese con un lessico fermentante, così che la “selva piccola autunnale” (evidente l’antitesi alla “selva oscura”) permette a Giudici una serie di tratteggi, di lievitazioni semantiche – e qui è la novità del suo lavoro – nel chiaroscuro dell’esistere, prima della conclusione avara, amara: “Ti conosco mi conosco / nell’amaro del tuo sale”. Questa città di segni, ispanico-modernista, posta a sinonimo dell’*es* (mai visitata, dunque, se non per incubo) libera Giudici dalla contraddizione ideologica presente in altri paragrafo – *L’ordine* ed anche *Il piccolo commediante* – e gli permette di conseguire un’avvincente visionarietà che non concede comunque niente al surreale.

In *Persona femminile* l’effetto del gioco delle parti, dello scambio dei ruoli dà vita invece ad un misurat, orizzontale, ben diffuso turgore semantico. Ecco, Giudici ha ormai consolidato il suo magistrale dominio fra presente e passato, fra Parola e discorso, e “l’ometto così grigio” sa di potersi ergere in tutta la sua altezza perché “essere / nell’attesa di vivere o in quella di finire / è una capitale differenza” proprio dove “è la generazione che mostra la corda”.

I testi emersi nel 1982, a rappresentare il postnovecentismo, la ricomposizione delle postavanguardie ed il consolidarsi della “Parola innamorata” sono facilmente identificabili:

*Il franco cacciatore* di Giorgio Caproni e *Stella variabile* di Vittorio Sereni affermano senz’altro, il primo come superamento ed il secondo come conferma, la presenza viva della seconda stagione ermetica nell’attuale stagione. Altre presenze, più giovani, ma egualmente prestigiose, assi portanti dell’area lombarda o ruotanti intorno alla medesima sono quelle di Giovanni Raboni con *Nel grave sogno*, Alberico Sala con

*Il pantano di Waterloo*, Raffaele Crovi con *L'utopia del Natale*, Renzo Modesti con *La rabbia, la paura e altro*. Il libro di Caproni, *Il franco cacciatore*, edito da Garzanti, è un'opera molto importante in questo clima neospiritualista ed occupa anche una posizione di preminenza nei materiali della stagione tardoermetica.

Per quanto concerne l'iter caproniano, si tratta di testo che ha il sapore di un testamento perché, dopo *L'ultimo borgo*, ci veniamo ora a trovare nel cuore dell'assenza. Ed il succo del testamento consiste in un messaggio di "serena disperazione", addirittura nutrito dell'allegria di chi infine comprende che la crisi di identità è la nostra vera identità: una sorta di ebbrezza che caratterizza l'umano.

D'altronde non si tratta di una stagione staccata, di una sorta d'improvviso inverno osseo di luci poiché questo iter metafisico risale, in Caproni, al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e, a mio avviso, per il ricorso a moduli danteschi e leopardiani, convalida la fertilità, al presente, della verticalità ungarrettiana.

Ecco perché, pur possedendo tutti i crismi per essere letto nel segno della continuità nel lavoro dell'autore e della sua area di tendenza, questo testo è importante, come ho appena scritto, nella temperie neospiritualista che ha preso consistenza agli inizi degli anni Ottanta. Ma direi che se per Caproni è questo un legittimo frutto di stagione, della sua mirabile ricerca, è anche molto pericoloso estendere l'equazione, in positivo, per la convalida di un'operazione che mostra, più spesso, una sorta di elegante maquillage dell'assenza. *Il franco cacciatore*, nel suo specifico, è come un libretto d'opera, ad "andamento circolare" e recupera, nell'incastro dei mottetti, certa opaca filigrana da melodramma di matrice anche montaliana, per lasciare infine all'*Aria del tenore* la risoluzione dell'odio intenerito (l'uomo e/o l'uomo) in una presa di coscienza che è il superamento di *tale* amore in un'identità fredda che è anche morte.

Vittorio Sereni con *Stella variabile*, edito da Garzanti, ci conforta nell'ipotesi di una poesia in cui "modi e modelli" sono in funzione di una scrittura come identità, fuori dal dubbio che nasce da una pratica scrittoria fine a se stessa.

Amara identità, invero, quella che Sereni ci propone in questa sua raccolta poiché deve nutrirsi di "tutto il sangue marcio / tutto il sangue limpido" necessario per inverare la parola poetica, perché deve fare i conti con le identità seriali o a lutto delle nuove generazioni. Ma Sereni è anche soprattutto un "trapassante", non *propriamente amaro*, com'egli scrive, *perplesso* invece, per i lacerti di realtà che dal suo osservatorio, dal "poggio", o nei suoi più ampi viaggi, riesce a fermare in sé, oggettivamente, come definitiva e definita immagine del mondo. In questo "cambiare topografie e geografie" Sereni tiene comunque saldo il nucleo della scrittura che ora codifica classicamente, in brevi strofe o rapidi versi, gli affetti, ed ora trova nel poemetto la dimensione giusta per esprimere la geografia interiore tipica del Maestro della "linea lom-

barda”.

La fissità della “stella” e la sua “variabilità” riproducono così un preciso assioma di poesia che si mette in discussione dall’interno, che si modifica ma non entra in crisi radicale, non si trasforma cioè in discorso. È questo, evidentemente, il dato di fondo di una scrittura ineffabile ed insieme tangibile che, se ha avuto il modo di trasformarsi in lezione (pensiamo, ovviamente, all’area lombarda), rimane comunque, a mio avviso, dissonante anche nei confronti dei giovani della parola innamorata che operano più sul versante della variabilità che della “stella”. E ciò conferma quel processo di illimpidimento del fare poesia a cui stiamo finalmente assistendo e per il quale ogni voce ed ogni gruppo devono ora fare i conti con la propria autosufficienza e le proprie motivazioni.

La raccolta *Nel grave sogno* di Giovanni Raboni, edito da Mondadori, continua questo percorso fra reale ed irreale in una topografia ora domestica ed ora metalinguistica, ma sempre scandita nel concreto nitore del verso ben fuso e risolto nell’unità semantica.

La componente metafisica, enunciata con stilemi montaliani, è evidente fino dalla composizione di apertura dedicata all’amico (“È stato un bene / non trovarti – se pure / c’eri mai stato”) e trova, nella parola stessa, una soffusa immanenza come nel progredire delle rime in *Interni clinica* (batticuore / morte / moviola / uovo / onore) evidentemente curvate in una perfetta circolarità. In questo modo, partendo ad un reale di cui non si ha quasi più traccia, il lettore avverte concretamente questa genesi che torna a riproporre un ben definito universo esistenziale, finanche al bozzetto araldico del gatto (*Personcina*) che “Succhia latte nei sogni / dalla sua mamma morta”.

Poesia sospesa fra effabile ed ineffabile, voce del *dopo*, staccata ormai da tempo “quando aderiva / ai tendini, alle ossa, e era calma, splendente”, anche il poeta rimane cifrato nell’interrogativo: “Non so se chiamarlo / vuoto d’aria o dolore / questo cadere / dall’ovale dei bisbigli / nel quadrato del suono”. In *Frasi*.

Indubbiamente Raboni indica, con questo libro, che è il compimento di una trilogia, l’insussistenza di iati fra reale ed irreale e dichiara, come unica possibile certezza dell’esistere nel gelo della maturità o, addirittura, allegorizzando, nella sospensione iconica della vita. Nella prestigiosa area del ritorno all’ordine Raboni è perciò la voce più motivata e complessa, meno metafisica, infine, a mio avviso.

Uno dei pochi scrittori che hanno solcato con rigore ideologico e nitore stilistico il mare magnum degli ultimi decenni è sicuramente Franco Fortini, che, oltre al recentissimo volume di traduzioni, ha inaugurato gli anni Ottanta con la raccolta *Una obbedienza* (edizioni S. Marco dei Giustiniani).

Il suo primo pregio consiste nell’aver distinto il suo destino di poeta da quello degli ermetici non rinunciando a strutture linguistiche qualificanti, nell’aver rinuncia-

to all'ulissimo postresistenziale, nell'aver posto fino dall'inizio in modo univoco la questione della storia e della poesia, dei loro rapporti interni e delle linee di fuga che spesso le aprono a forbice in diversi esiti. Perciò, se la questione è posta in modo univoco gli esiti sono assai complessi, di fatto, fino a conseguire una cripticità profetica.

Mi sembra, questa, la chiave di lettura di quello che è stato definito il "profetismo" fortiniano. Si ha così una "frontiera" reale ed ideale insieme, su cui è impossibile attestarsi se, per prima cosa, non la si rimuove e problematizza.

Rispetto alle originarie posizioni vittoriniane del «Politecnico» esiste qui la sintesi aprioristica fra politica e cultura, con l'abolizione di ogni possibile iato, ma permane la giusta dimensione del fatto culturale come misura non schematizzabile o strumentalizzabile della coscienza storica e metastorica.

In questo modo la "frontiera" reale ed ideale è una e presente, ma in questa è messa in crisi la sincronia e l'*hic et nunc* della storia. Il discorso di Fortini (lo si avverte più di sempre nel suo ultimo libro di versi) è posto per tempi medio-lunghi, diacronici, al limite, ma che mordono in modo esemplare nell'illusoria scansione dei tempi brevi perché a parlare è l'ostaggio che sa tradurre, attraverso i suoi modelli liberatori, poesia e realtà in una visione classica del mondo. L'intellettuale che opera le sue scelte "a freddo" commisura la propria voce con un humus straziato e cerca – oltre l'effluvio lirico o il dettagliare filologico – la saldezza del messaggio non privato dell'impennata soggettiva. Così Fortini risponde, in modo anche luttuoso, a chi incornicia il tratto poetico come valore inestimabile, al di fuori dalle trappole del tempo. Egli accetta inoltre il rischio di vivere la propria esperienza poetica senza garanzie storiche, situandosi in una dinamica dove tutto è gioco, nell'arduo bilico fra verità ed errore.

Tecnicamente, ciò che interessa è lo stile con cui Fortini esprime la sua franta allegoria: questo metadiazismo illuminato ed illuminante di un viaggiatore che fa tappa nei luoghi della cultura e della memoria con sottilissima e tagliente maestria. L'ardita metafora, il parlato basso, il fraseggio quasi prosastico, il pamphlettismo si fondono in una singolarissima struttura letteraria. Fortini "traversa" così la sua parte di storia senza esserne permeato; è nel suo porsi anche fuori, mettendo in discussione la consistenza della prassi intesa globalmente, la sua nota di distinzione fra cultura e/o storia. Così che l'uomo di cultura, di matura coscienza critica, risulta "una unità perduta per gli eserciti rassegnati delle piramidi" ed il suo messaggio vale, diciamo così, il doppio. Come giustamente scrive Zanzotto (che, sul versante esistenziale, lo integra più di quanto si possa pensare) "in Fortini la marcata disaffezione ad apparire soltanto come 'intellettuale' o peggio *maître à penser*, il cui presumibile rigore di ricerca è anche *rigor mortis*, diventa nello stesso tempo, di fronte alla storia, il rifiuto di una violenza che prenda poi nel suo ingranaggio di 'azione pura'".

Pier Paolo Pasolini è ancora stimolo e presenza viva per una nutrita area di poesia. Solo ad interessarci dei testi usciti nel 1982 ci troviamo di fronte ad una concreta verifica. Dalla raccolta *La nostra gioventù*, edita da Sciascia, di Mariella Bettarini, che ripropone una riscrittura in lingua della *Meglio gioventù* (ristampata da Einaudi) in questa stagione, giocando sull'ambiguità ed anche sulla consonanza semantica dei nessi, a *Colosseo*, quaderno di antichi inediti di Dario Bellezza. Sodale della Bettarini, Attilio Lolini anima appunto i «Quaderni di Barbablù», sottili *plaquettes* fuori commercio che continuano ad agitare, dalla provincia, il tema del vitalismo esistenziale. Fra i suoi quaderni *Colosseo* di Dario Bellezza, presenta un mazzetto di versi scritti intorno al '68 ed esclusi da *Invettive e licenze* forse perché troppo intrisi di maledettismo. Come Bellezza stesso scrive nella post-fazione si tratta di un "omaggio ad un passato inimitabile che è l'infanzia di un poeta e di una poesia".

D'altronde, già allora il poeta aveva rotto i ponti col passato (e con il sentimento): "Pensai tutto il giorno, pensai. / Il passato è passato, / che è vissuto vivrà, / e per i morti non c'è più pace, né per i vivi, / ma solo uno squallido presente fra macchie e prati / incielati in una nuvola nera".

L'annata letteraria comprende altri due poeti "religiosi": Margherita Guidacci, di cui si parla in altro capitolo, e Danilo Dolci. Si tratta di due voci di segno opposto e che si compendiano perfettamente. Tanto è connesso alla morte e ad una distesa denuncia enunciazione il testo della Guidacci, di cui si parla in altro capitolo, quanto è permeato dal pullulare della vita e a forme linguistiche atomizzate l'opera di Dolci.

Qui lo strazio del tempo improvvisamente bloccato emerge da un discorso ipermetrico, liturgico (sono ampie le parafrasi dal linguaggio ecclesiale) e le due lancette, nella loro disposizione iconica – di un'icona di vuoto – assurgono a fantasma di sgomento.

*Da bocca a bocca* di Danilo Dolci è, come ho appena scritto, un poemetto di segno opposto, affidato interamente al germinare della vita nelle sue più minute manifestazioni. Anche la lingua subisce questa atomizzazione ed è così il lessico ad acquistare significato nel senso di una riqualificazione semantica. Non mancano, certo, allitterazioni, assonanze, consonanze, ecc., ma le figure retoriche e gli accorgimenti fonetici sono "coinvolti" in una fluidità di enunciato ora trasparente ed ora aspra, ora agglomerata ed ora, infine, scheggiata. Il senso è di un ritorno alla terra ed in questo pullulare microcosmico non manca l'impennata sintattica che fa riemergere il lettore in superficie, alla comunicazione, intendo dire: "Da bocca a bocca / il sapore di ragno si disperde, / la saliva degli operai / i sali della terra favoriscono la digestione / digerire matura". Ed ecco che in questo "sale della terra" di Dolci c'è il riscatto dal sangue versato della Guidacci, per ritrovare infine le motivazioni del silenzio e della neve.

## GLI ANNI OTTANTA

## LA RISPOSTA DI FIRENZE

## I – GRUPPI E MOVIMENTI

*I – Un precedente: “Due Arti. Centro di documentazione di poesia e grafica”*

Il “Centro” nacque per iniziativa della rivista di poesia «Collettivo R» e della “Casa della Cultura”, si costituì nel luglio 1981, dandosi la configurazione giuridica di “associazione culturale” senza fini di lucro ed avente lo scopo di reperire, documentare, produrre e archiviare materiali poetici e grafici scaturenti dalla creatività di base la quale, spesso, non ha la possibilità di emergere chiusa come è dalla cultura ufficiale. In tal senso lo Statuto orientava il lavoro degli operatori del “Centro” stesso.

Inoltre, è importante rilevare il fatto che a questo “Centro” partecipava l’Ente locale attraverso la presenza di un membro della Commissione Cultura del Consiglio di Quartiere n. 7, realizzando così un primo aggancio operativo tra i produttori di cultura e l’Ente locale decentrato.

“Due Arti” ha iniziato il proprio lavoro realizzando nella stessa estate, in stretta collaborazione con la redazione di «Collettivo R», una *mise en espace* intitolata *Utopia senza*, la cui prima rappresentazione avvenne il 17 luglio nei locali della “Casa della Cultura” e registrò un notevole afflusso di pubblico attento e partecipe.

In seguito, *Utopia senza* fu replicato a Follonica, a Prato nell’ambito delle manifestazioni di “Pratoestate”, al Festival dell’Unità di Pistoia, al Festival Provinciale dell’Unità di Firenze, alle Cascine, poi nuovamente a Firenze in Piazza della Signoria in occasione della “Poesia in Mostra”.

In quella stessa occasione “Due Arti” tenne un recital di poesie cui parteciparono Paolo Albani, Giancarlo Viviani, Lorenzo Lo Porto e Luca Rosi con l’accompagnamento musicale del chitarrista Claudio Monsignorini. La regia di *Utopia senza* fu curata da Piero Forosetti e Gabriele Rizza; la realizzazione tecnica da Alessandro Fani mentre le interpretazioni di scena furono degli attori Barbara Nativi e Silvano Panichi.

Un secondo spettacolo di poesia, poesia-cabaret questa volta, fu *Vice verso* dei poeti Paolo Albani e Lino Di Lallo. I due poeti si avvalsero della collaborazione del disegnatore Lido Contemori, dei musicisti Riccardo Cappelletti, Sandro Becucci e Alessandro Vanzetto e la partecipazione di Eleonora Baglioni, Elisabetta Albani, Tommaso Forosetti, Alberto Migliarini.

*Vice verso*, che rappresentò un momento di intelligente dissacrazione dei “mostri sacri” della cultura venne replicato al “Teatro Affratellamento” di Firenze.

Sempre sul filo della fine ironia e dell'autentico *divertissement* un terzo spettacolo di “Due Arti”, sempre a cura di Paolo Albani. Si tratta di ...*E via dicendo (parole sotto e sopra)* rappresentato alla “Casa della Cultura” con la partecipazione di Lido Contemori, Elisabetta Albani e Riccardo Tasselli. Questo il primo semestre. A seguire i programmi del Centro “Due Arti” si svolsero con organizzazione di mostre come “Parola per immagine. Mostra di materiali grafici interdisciplinari”, del 1983 a Villa Pozzolini, in cui coinvolti con i poeti del gruppo artisti amici di rilievo come Roberto Ciabani, Adriano Bimbi, Fernando Farulli, Aldo Frangioni, Andrea Gennari, Manfredi Lombardi, Sirio Midollini, Giuliano Pini, Anna Tondo, Piero Tredici e Stefano Turrini. Dopo la mostra di venti anni prima, al “Fiore” di Corrado Del Conte, “L'area letteraria nella nuova figurazione”, in cui sottolineavo la coesistenza dei due linguaggi in uno stesso autore, mi premeva evidenziare la fatica e la differenza del secondo Novecento a aprire un dialogo fra arte e letteratura. In effetti, fu a partire dalla fine degli anni Sessanta che un gruppo di «Collettivo R» dette vita a una presenza della scrittura sul territorio in cui furono coinvolti i grafici e i pittori. Al di là di qualsiasi trincea di “cartello” poetico, questi poeti dettero vita a iniziative editoriali e a manifestazioni “spettacolari” – soprattutto a livello di base – che usufruirono di volta in volta dell'opera di questi artisti.

Importanti, per la considerazione di questo progetto, sono il luogo (Firenze) e il tempo in cui queste iniziative avvennero, come emerge da un mio scritto redazionale, in catalogo, riportato nel capitolo sui pittori. Poi, il “Centro” si dedicò principalmente a interventi nelle Scuole – particolarmente dell'area industriale dove avevamo la sede – con corsi di scrittura creativa fino ai primi anni Novanta, quando si estinse lasciando aperto il lavoro di fondo, diremmo istituzionale, quale è appunto la archiviazione e la schedatura dei materiali poetici, già copiosamente giunti alla sua sede. Lavoro che fu ripreso da “Novecento. Libera cattedra di poesia” che realizzò in Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze il Fondo Giuseppe Zagarrò.

## 2 – Poesia in piazza

Sempre nel 1981 il Comune di Firenze in collaborazione con la milanese “Società di poesia” organizzò in piazza Signoria un Festival con stand espositivi del libro. La realtà



fiorentina era rimasta completamente esclusa e grazie all'intervento della Segreteria regionale del Sindacato Nazionale Scrittori si corse ai ripari inserendo nel programma una serata per i gruppi locali. Tale inserimento mostrò tutta la precarietà dell'improvvisazione.

Qui, di seguito, alcuni stralci di giudizi dei protagonisti dei gruppi raccolti allora dal SNS. Giuseppe Favati affermava:

“Poesia in mostra” non significava mostra di poesia visiva (benché ci fosse anche questa, naturalmente), ma voleva essere una felice *variatio* della poesia in piazza o su spiaggia. Senza quelle aperture sbraccate. A tal punto che, grazie alla milanese Società di poesia, promotrice dell'iniziativa insieme col Comune di Firenze, ci si era dimenticati completamente di un singolo “isolato” (Luzi) e di tutti gli autori/ operatori nell'ambito dei cosiddetti gruppi e riviste di poesia fiorentine. Per le proteste di alcuni è stata aggiunta un'ultima serata, su cui del resto la stessa stampa fiorentina non ha speso un rigo.

Questo il pensiero di Mariella Bettarini:

E poi cisiamoanchenò. Massì! Qualche minuto: i “gruppi” vanno trattati alla pecoreccia. I poeti di scuderia (con gli scudi) si usa presentarli a sfilata. Gli altri (i poeti di truppa – di troppo – quelli di gruppo – (da groppo) alla bona – alla cheticchella – massi(sacri)ficati. Bene così. Evviva ordunque il sacro assessorato alla cultura della città di Florentia ha ben allineato chi lavora e chi si diverte. Senza capire che la poesia è...

Per Luca Rosi:

La presenza dei (poeti) fiorentini non era prevista a Firenze (sic!). Eppure c'è stata. A volte alzar la voce, farsi sentire nei luoghi deputati può dar dei risultati!

Stefano Lanuzza era lapidario contro il “fonologocentrismo”:

Oggi, il “fonologocentrismo” idealistico introduce la retorica esortativa e la “chiacchiera” come spettacolo della quotidianità e del consumismo.

Alla chiacchiera dello spettacolo quotidiano e permanente, la poesia oppone il silenzio lapidario del suo stile, la sua grafica radicalità, la sua irriducibilità al compromesso del plusvalore spettacolarizzato. Poesia come inconciliabilità.

Da questi giudizi emerge chiaramente quale fosse e sia il rapporto degli scrittori con la *polis*. In una città che privilegia il “terziario”, ovvero tutto ciò che fa vetrina, che fa

immagine, marketing, magari importando acriticamente “grandi eventi” di un giorno, *l'attuale* non ha cittadinanza, è amplificato da megafoni solo se già mercificato

Segno di una miopia che in quegli anni cercammo di correggere costituendo il circuito di «Ottovolante» in cui confluirono realtà nazionali ed internazionali.

3 – «Messapo» (*Quattro autori. Fra gruppi e antigruppi: risposta a un progetto di manifesto messapino*)

Altra esperienza di gruppo significativa degli anni Ottanta è «Messapo» fondato da Roberto Gagno, che, pur avendo sede a Siena, aveva nel direttivo Marco Marchi, Franco Manescalchi, Achille Serrao, Paolo Francesco Memmo, Antonio Barbuto ed altri.

L'attività prevalente e meritoria consisté nella pubblicazione di quaderni che promossero autori di talento.

Il catalogo, fra l'altro, recitava:

Una premessa indispensabile circa ogni ulteriore specificazione è quella che riguarda il carattere artigianale della collana e soprattutto il fatto che essa avrebbe dovuto fornire il riscontro di una elaborazione teorica che ne giustificasse l'esistenza. Il modo condizionale è qui usato per onestà intellettuale: indubbiamente, le finalità della collana, nonché del sodalizio di cui essa è espressione, sono stati perseguiti solo in piccola parte. In ogni modo, l'attività editoriale del Centro non può essere ricondotta a quella di una qualsiasi Casa editrice, per quanto quest'ultima sia orientata a specifici criteri di selezione. Nel caso di «Messapo», la collana avrebbe dovuto delineare, nel modo più rigoroso possibile, un disegno a lungo termine, tale da porre in luce alcuni percorsi esemplari della nuova poesia, fuori da quei valori convenzionali, in autentici e fuorvianti, che contrassegnano molta parte del “mercato” corrente.

Alla luce dell'esperienza concreta e delle difficoltà fin qui riscontrate, si è avvertita l'esigenza, all'interno del sodalizio, di rivedere gran parte dei progetti originari e la stessa impostazione della collana. Attualmente, l'orientamento è quello di optare per una più precisa scelta di campo: per una poesia che, operando all'interno di una ricomposizione del linguaggio, sappia parlare, sul piano estetico-esistenziale, alle coscienze più sensibili della nostra epoca storica.

Il centro «Messapo», nel giro di pochi mesi, ha edito quattro testi di poesia. Roberto Gagno, di cui si è scritto parlando di «Salvo Imprevbisti», Achille Serrao, Rosa Maria Fusco e Francesco Paolo Memmo sono i primi poeti apparsi nella collezione di «Messapo». La loro poesia è di natura colta, ma è anche colta nei momenti essenziali della prassi politica ed esistenziale. L'atteggiamento di fondo è dunque di uno sperimentalismo al cui centro è ancora l'uomo col suo contesto. Siamo abbastanza lontani dalle sperimen-

tazioni più spericolate e dalla guerriglia linguistica fine a se stessa. Questo accenno di poetica, ben si attaglia al discorso di Roberto Gagno, umano e trasparente, per la continua accentuazione semantica che unifica i pur evidenti innesti sintattici che, in qualche modo, tendono a recepire moderatamente il taglio delle neoavanguardie.

Ma in quegli anni, in cui si coltivava un'evidente opzione per una tendenza alla "struttura" plurilinguistica, Gagno si orientava verso un ipolinguisimo fortemente agitato dalle contraddizioni della "coscienza infelice" che gli proveniva dalla sua partecipazione al gruppo di «Salvo imprevisti», come documenta la scheda di un precedente capitolo.

Con *Sfaldamenti plurimi*, presenta una scrittura che procede per allegorie: umbro d'origine e senese d'adozione ed educazione, egli onora queste appartenenze con una cronaca alta, di stile, nella quale il giudizio si mostra negli epifonemi o in strofe intercalate con sagace intendimento poematico.

Certo, la poesia di Gagno, col procedere dalle complesse suggestioni dei primi libri verso una propria organicità, ha trovato un registro di difficile decifrazione. Ipertassi surrealizzante ed ideologia, straniamento e riappropriazione rispetto al reale, sono i nodi ed i moduli della tecnica gagniana. In questa struttura emergono indignazione, ironia, sarcasmo, elegia ed anche, come clima diffuso, una lucida "profezia". La storia che si diffonde in poesia e la poesia che non cessa di fare i conti con la storia sono i termini di questo atteggiamento in cui la ricerca è sempre pervasa da una dilatata vocalità.

Oggi Gagno si trova su un fronte di lavoro che confronta i registri puri dell'ipertassi con una chimica-fisica dell'immagine che si appoggia sulle ricche volute sintattiche. In alcune parti del libro si avverte una tensione utile a saldare maggiormente le schisti sintattiche con la disposizione al messaggio (non è per caso che «Messapo» – fondato proprio da Gagno – significhi anche "Messaggio Poetico").

Anche il discorso di Achille Serrao si delinea in uno spazio fortemente cifrato, ma di tensione politica e morale. Fra i libri di poesia di questi anni *Lista di attesa* occupa uno spazio assai significativo. Serrao produce un discorso critico-criptico che non concede molto all'esorativo: le sue "cariatidi" linguistiche sono tanto sigillate quanto corrose e la ganga caduca della letteratura non abita le pagine serraiane. È una poesia questa che difende ostinatamente l'unità dell'essere, il necessario emergere delle cose, la bellezza priva di aggettivi e svisata come i marmi romani dallo smog.

Direi che si tratta di una poesia da "nuovo trovatore" (ma tutti i messapini hanno un po' questa componente), realizzata in una scollatura di civiltà. Il "latino" di Serrao non è catechistico o da chierico, ma rappresenta per lui l'unico modo per ricondurre il silenzio a parola, il vuoto a pieno, la negazione ad affermazione. D'altronde, in una fase della storia in cui il "volgare tecnologico" si presenta con la pomposità della lingua colta, del lati-

no, è chiaro che il linguaggio specifico della poesia, a cui Serrao apertamente si riferisce, presenta la praticabilità soggettiva della comunicazione decodificante.

L'esperienza negata ed un'innegabile tensione morale (il neoermetismo del lessico ed una tenue asintassia di natura avanguardistica documentano di questa tensione), l'agra e magra preziosità di un messaggio di vita voluta ed involuta nelle curve del tempo, sono i cardini di questa poesia.

Serrao è dunque poeta di sottili e filtratissimi registri e, quando il laboratorio passa in secondo piano, la pagina ha il timbro squillante dell'enigma necessario, di una testualizzazione magistralmente scrittoria più che apertamente colloquiale.

Francesco Paolo Memmo rivolge la sua ricerca sul piano di una scrittura franca, comunicativa, ma qualificata da un notevole pregio lessicale e da una moderna, nervosa sprezzatura sintattica.

La realtà come è, ma anche "come se", oppure l'irrealtà ed il suo doppio: la sua necessaria concretezza. Sono alcuni dei termini di questo discorso che per la verità nasce decodificato e decodificante in una poesia ormai affrancata da troppo vigilate tensioni stilistiche.

La parola ed il discorso si compongono così in un tessuto equilibrato e libero, in cui si esplicano le tensioni dell'uomo di oggi che non ha rinunciato a vivere tutta la sua esperienza anche in termini di poesia, di cultura e di civiltà di linguaggio. In questo senso ed in questa eccezione, Memmo è poeta "civile" fra i più significativi. Penso che nel suo *Laboratorio di poesia* aperto ad un armonioso confronto con le voci più vere del Novecento, possa maturare un discorso durevole nel quadro della nuova poesia. La sua scrittura è perciò sempre trasparente, la sua ambiguità non è mai criptica e certo la prossimità alla scuola romana mostra di non essere casuale: l'elegante fusione dell'oralità con la cifra calibrata del manoscritto neoterico è un tratto comune evidente. Diamo dunque a Memmo il merito di avere ritrovato la levità e la concretezza della parola senza cadere per questo nel neoparnassianesimo.

L'ultimo testo messapino è di Rosa Maria Fusco. *I corpi e le parole* è davvero un autentico documento di poesia, nel senso che fa i conti con l'uomo ancora prima che con la cultura. Ed è l'uomo del Sud, ovvero il sud dell'uomo, la sua tragedia spesso negata, ad emergere con scabra evidenza. Il linguaggio della Fusco è irto di fonemi, ha nette ed aspre scansioni sintattiche. Il manoscritto originario è infatti il frutto di lunghi anni di *labor limae* e si pensi che la Fusco ha inoltre percorso la stessa esperienza di Campana. Per motivi che non è qui il caso di evidenziare l'inedito finale è andato perduto e la Fusco lo ha riscritto sull'onda della memoria e della rifondazione. C'è da augurarsi, per un confronto utile, che un giorno da qualche archivio femminista riemerga l'originale con tutti i segni dello strazio grafico ed umano tracciato sulla pagina. Scrivo questo non per

ingigantire i meriti della Fusco, ma perché questi frammenti di poemetti mi paiono di grande bellezza e nel quadro della poesia femminile possono essere avvicinati al miglior testo degli anni '70: *Interrogatorio* di Ida Vallerugo.

In *I corpi e le parole* c'è la storia di un difficile apprendistato espressa ora in toni colloquiali ed ora civili: evidente il tono dell'oralità fortemente semantizzata e sintattizzata ed è certo un grosso pregio l'aver fatto della poesia dove, di solito, la prosa pretende i suoi registri di buio.

Carissimo A.,

ho letto la tua analisi sulle poetiche e sono, quasi per intero, consenziente. Cioè, intanto mi pare che la suddivisione fra scuole "chiuse" e "aperte" del Novecento sia ormai superata per cui si può e si deve scrivere aperto, nonostante l'avanguardia, e chiuso, nonostante Montale (nel senso che l'avanguardia e Montale non-ostano, anzi...). Sono poi pienamente convinto che la scrittura debba essere oggi "atto totale", ma non credo che da questa convinzione possa nascere una poetica "per innesto" poiché "l'eredità... di gelosi congegni espressivi" deve essere dispersa all'aria, deve fecondare il tempo per ritornare al poeta nelle forme antropo-metamorfiche di Arsenio, di Esterina o di altro.

Per uscire dal poetico dirò che la situazione politica e culturale a partire dagli anni Cinquanta è talmente cambiata, per cui la scrittura prima che con se stessa deve fare i conti con *questa* storia che l'avanguardia in parte ha interpretato, ma più spesso ha solo illustrato reificandovisi. D'altronde questo mio modo di visualizzare le ultime correnti letterarie viene da lontano e fu una componente non minore dell'ipotesi di «Quartiere» già nel lontano 1963, in relazione al convegno di Palermo e anche a seguire.

Per quanto concerne il Novecento, nessun dubbio che esistano Maestri che vanno da Saba a Luzi, passando attraverso Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo, Gatto, Penna, ecc. di cui è stata permeata la nostra adolescenza. Ma già allora sentivamo di doverli visitare attraverso l'ipotesi gramsciana dei rapporti con la storia e la coscienza critica della Mitteleuropa.

Se questo è chiaro, se in tutti questi anni questo discorso è riuscito a traversare le sacche del riflusso e del manierismo, allora è anche chiaro perché non sono mai andato oltre una pratica di civiltà della scrittura che intende essere scrittura di una civiltà, maturata attraverso il *progress* di una cultura che sta nascendo *ex novo* oltre l'indagine, anche impietosa, del mito dell'individuo.

Nel nostro tempo la crisi della coscienza e la coscienza della crisi vanno di pari passo con la crisi delle forme e le forme della crisi e nessun innesto può essere, ahimè, prezioso e salvifico. Anche per quanto concerne la classicità mi trovo nella stessa con-

vinzione: concordo nella sostanza, nella necessità di chiarezza delle forme della crisi, appunto, mentre in dettaglio può risultare di maniera l'assunzione del modello postavanguardistico. Infine, penso che oggi ci sia bisogno di uomini che sanno scrivere frammenti di verità che lacerano la vernice della storia e in questo mi pare che abbiamo davvero le carte in regola per essere tali, mentre un processo di istituzionalizzazione, di organizzazione in gruppo con un manifesto nuoccia al costruirsi della medesima singolarità.

Questa schietta conferma del mio pensiero porta ovviamente a ben precise conseguenze: l'apertura dell'amicizia e della collaborazione lungo sentieri disegnati col machete e non lungo strade in effetti più canoniche, più praticate e praticabili. "lo allora vidi le Muse / Tra le foglie larghe delle querce / Mangiare ghiande e coccole". E la citazione è forse la riprova di quanto interno e accorato, e non esterno o distruttivo, sia questo mio intervento che intanto salva l'uomo riproponendo senza ipocrisia la pratica antigruppo e anti-antigruppo.

Quando demmo vita al progetto di «Collettivo R», ad esempio, lo facemmo ponendo ben chiaro il principio della non omologazione della poesia e, viceversa, per un lavoro aperto, senza schemi che non fossero quelli del *work in progress* perché i poeti, come i pastori della Sila di Scotellaro, devono accorgersi che la storia, come l'acqua, "non è più la pila per le vacche / è il mare" e rivolgendosi alla poesia devono ancora dire con Scotellaro: "la casa... sarà la via che mi mantiene: / muorimi, mamma mia, che ti vorrò più bene".

### 3 – "Un fragoroso colpo di pugno sul tavolo": «Stazione di Posta»

Le riviste di poesia in Italia si sviluppano proporzionalmente al formarsi dei gruppi in funzione promozionale rispetto al generale disinteresse che circonda la produzione. E tanto più i gruppi insistono a produrre riviste specifiche con dichiarazione di poetica ed esposizione di testi tanto più la situazione si settorializza, si riduce a spazio da addetti ai lavori. C'è in questo anche un risvolto da salvare, quando i lavori in corso, per quanto ghetizzati, mettono le fondamenta di qualcosa che domani potrà essere abitato, ma spesso il disegno è, anche alla radice, velleitario ed intellettuale per cui viene a mancare anche una possibile prospettiva di crescita all'aperto, nella lingua e nella storia, di queste esperienze.

Consapevoli di questo rischio e di questa fatale condizione, io e Paolo Codazzi preferimmo uscire dal solco obbligato della rivista di poetica o dell'antologia per progettare invece nel 1984, con «Stazione di Posta», un periodico di *tranche*, di riflessione sulla scrittura letteraria come dimensione dell'essere oggi nella storia. Da scrittori ed operatori culturali, appunto, attenti ai minimi (ma da quando i segni minimi sono davvero minimi?) del farsi della società, anche letteraria.

Tanto più a Firenze, città di antiche tradizioni, in cui le chiusure molto hanno favorito il formarsi di aggregazioni minori, era necessario che nascesse un periodico di forte timbro o, come ha scritto Ferruccio Masini, che qualcuno desse un pugno sul tavolo per scuotere la polvere ed i fantasmi appesi alle grucce degli assessorati.

«Stazione di Posta» gioca dunque di nuovo la carta del caffè, dell'ironia, del corrosivo scrivere per vivere peggio, ma vivere comunque. Già il sottotitolo "Corrispondenze culturali" vuole mettere al netto il progetto da ogni involucro critico o creativo. Le corrispondenze si snodano dalla rubrica di apertura in cui sono pubblicati interventi riflessivi su alcuni aspetti emergenti del momento culturale, agli Incontri in cui sono riproposte presenze di rilievo oggi per vari aspetti (non ultimo quello della falsificazione dei valori) accantonate.

Ma una rivista che vive a Firenze deve avere il suo mercato della paglia, una sua rubrica in cui si parla del *Made in Florence*, e così «Stazione di Posta» ha proprio una rubrica così definita in cui si commisura la realtà locale col contesto nazionale ed internazionale. Come scrive Giuliano Manacorda in relazione all'antologia *Poeti della Toscana*, curata da me e Alberto Frattini ed edita dalla Forum, anche in questa regione le cose col tempo sono andate livellandosi per cui ogni poeta è degno di essere citato e nessuno è degno di essere citato più di un altro. È da questa constatazione che «Stazione di Posta» muove per ritrovare un tipo di scrittura e di scrittore che siano, più o meno, memorabili; o che siano, in ogni caso, meno compiti e luttuosi di un *entracte*. Che poi, come ognuno sa, finisce sempre per essere ridicolo, basta cambiare passo alla pellicola.

Nello sfogliare le pagine di «Stazione di Posta» si avverte come il disegno per sovvertire il castello di carte delle patrie lettere inizi proprio dal soffiarsi sopra, per rimettere onestamente le carte sul tavolo per un gioco in parte ancora da stabilire, ma che non è certo quello di un'accademica autopromozione che non va oltre, peraltro, alle chiuse finestre dell'ego. Una «Stazione di Posta», fra l'io e il noi; una scrittura che si impone naturalmente senza esporsi freneticamente, ci pare il progetto senz'altro positivo del periodico.

4 – «Ottovolante». *Quasi un programma. Poesia in circuito (corto?). Sull'«Ottovolante» (prima di scendere, riflessioni semiserie). Partecipapoesia: un sondaggio nel mondo dei giovani.*

Come nasce «Ottovolante»? Certamente da un progetto di Massimo Mori che nel 1983 decise di formare a Firenze un intergruppo delle realtà presenti sul territorio per aprire ad un panorama internazionale. Di intergruppo si è già parlato e del suo fallimento. Ma Massimo Mori, con la sua esperienza di organizzatore culturale, seppe crea-

re una situazione di incontro-scontro molto positiva.

Ecco come precisa nel volume *Il circuito della poesia*, edizioni Manni:

[Dopo avere stretto precisi accordi con l'Archi] bisognava allora trovare l'adesione al progetto, per persuasione e non per opportunismo o per retorica, di quei poeti e di quelle aree poetiche fiorentine che, pur con differenziazioni macroscopiche, erano più sensibili e pronti ad impegnarsi. L'essere stato assente dalla scena fiorentina nel decennio precedente, e non segnato da dibattiti esasperati che l'avevano percorsa, mi conferiva, per avviare l'operazione intergruppo, un'opportuna credibilità. Distante da ogni epigonismo, non mi rivolgevo ai nomi illustri ed ancora presenti nel panorama poetico della città – Luzi, Bigongiari ecc.; l'intenzione era invece di incontrare coloro che avevano lavori in corso, fossero questi cantieri a cielo aperto o celate situazioni underground; né mi interessavano i salotti buoni o le anticamere degli amministratori. *La febbre, il furore e il fiele* (con la speranza, la dolcezza e l'ironia) abitavano altre stanze. Certo il rischio era quello di aggregare un eterogeneo drappello in bilico su una improbabile utopia, ma era preferibile essere dalla parte di Don Chisciotte contro il mulino bianco. Non eravamo alla ricerca di un vate, "we don't need another hero", diceva la canzone di Graham e Britten, ma di poeti autentici, semplici nell'animo, nella pratica e nello stile di vita. Con tali ingenue e genuine intenzioni andai a trovare Mariella Bettarini; rapidamente ed in quel modo chiaro e diretto che esprimono gli intellettuali che hanno conosciuto la militanza, aderì al progetto e, suo tramite, furono subito affiancati al lavoro che ci attendeva la poetessa e fotografa Gabriella Maletti ed il giovane Alessandro Franci, che con Attilio Lolini formavano il nucleo della rivista «Salvo Imprevisti». La seconda area rapidamente contattata nella primavera dell'83 faceva riferimento a Franco Manescalchi e Luca Rosi, della rivista «Collettivo R». Assieme a questi presero parte alle prime riunioni di «Ottovolante» che iniziammo a svolgere all'ARCI, Massimo Migliarino, Giancarlo Viviani, Guerino Levita e Stefano Busolin. Non tutti costoro erano assimilabili per poetiche e scelte di campo, inoltre si andava da ventenni o poco più, come Franci e Migliarino, a quarantenni come Manescalchi e Rosi, da chi era alle prime poesie pubblicate ad autori come la Bettarini e Manescalchi con una lunga e riconosciuta attività. Dopo la pausa estiva dell'83 prese inizio con notevole entusiasmo ed impegno l'attività del gruppo che si riuniva una o anche due volte alla settimana nella sede dell'ARCI e dopo alcuni mesi al Circolo Buonarroti in piazza dei Ciompi.

Da parte mia, svolgendo la funzione di vicepresidente, organizzai una serie di manifestazioni come documenta Mori nel volume succitato e detti alcuni contributi critici e, col deterioramento del progetto iniziale, polemici, che riporto di seguito.

All'inizio degli anni Ottanta la diffusione della poesia attraversava un momento particolare per il proliferare delle iniziative editoriali e per lo scarso approccio del libro di



poesia fra i consumi di cultura.

Chi, dunque, meglio degli editori stessi, poteva offrire un primo contributo per avviare il problema alla soluzione o per dare, comunque, una prima risposta. Da parte nostra intanto cercammo di individuare alcuni aspetti di questo fenomeno. Per prima cosa notammo che gli editori di poesia potevano essere raggruppati in settori che motivavano, perciò, la proliferazione. Al quadro tradizionale degli editori che pubblicano anche poesia, affiancammo le cooperative di poeti, i quaderni annessi alle riviste culturali, gli editori d'avanguardia che curano prevalentemente testi-cataloghi di poesia non lineare e microeditori che stampano rari opuscoli in offset.

Questa prima considerazione permise dunque di individuare, nel mondo poetico, un quadro operativo molto mosso per cui le edizioni si articolavano per "situazioni" antropologiche, culturali, politiche, ecc.

Ai poeti filtrati dagli editori medio-grandi affiancammo perciò i poeti di gruppi autogestiti ed i poeti sonori-visivi con altri strumenti di diffusione. Ciò che necessitava, a questo punto, era il confronto culturale attraverso il quale fare crescere una immagine più consistente della poesia, in modo da proporsi alla società come struttura meno effimera o esclusiva, da laboratorio.

Ma il confronto presuppone un rapporto sempre più interno fra cultura del tempo e creatività. L'articolazione dei gruppi e delle voci lasciava intravedere l'affinamento di una sensibilità linguistica rispetto al passato, ma anche molta ripetitività di grandi schemi formali ed ideologici. Si poteva perciò parlare, in una situazione peraltro interessante, di manierismo, calligrafismo, psicologismo e di tutta una serie di operazioni molto fruttuose sul piano della trasformazione tecnica, ma fragili nel senso del rinnovamento culturale.

Non intendevamo con ciò assumere un atteggiamento critico.

Tale *tranche* culturale appartiene ad ogni stagione per cui molte voci, dal livello medio, si sono estinte, mentre alcune hanno traversato appunto questo "spazio chiuso" nella misura in cui hanno saputo anche rapportarsi alla tensione del tempo. E tuttavia, stando allo specifico del tema (editoria e poesia) dovemmo denunciare un aspetto riduttivo non secondario. La modellazione della scrittura attraverso l'enunciazione teorico-creativa degli intellettuali interni ai gruppi editoriali dominanti. Nonostante che gli editori tradizionali avessero in parte accantonato il "progetto poesia", l'azione di omologazione di tale area sul contesto rimaneva ancora vivissima.

A questo punto fu naturale incoraggiare l'aggregazione seria, funzionale per una nuova creatività, liberata da aspetti ripetitivi per salvaguardare, al minimo, quel pluralismo che la società in cui viviamo pone alla base del nostro operare.

«Ottovolante», consapevole di questa situazione scelse la via della promozione delle voci

a confronto (da qui il progetto di circuito) e non della tendenza o dell'alternativa priva di motivazioni storico culturali. In questo progetto, agli inizi degli anni Ottanta ancora ritrovammo con «Ottovolante» i redattori delle riviste ripetutamente coinvolte, i piccoli editori di poesia che pubblicano anche un periodico culturale. I nuovi ospiti furono gli editori piccolo-medio-grandi scelti per campionatura e con questi il discorso avviato ci parve fruttuoso per una comprensione del problema della veicolazione della poesia.

In conclusione, vari furono i livelli conseguibili con questo impegno: dal massimale (lo sviluppo articolato di nuove voci di poesia) al minimale, ma non troppo (una maggiore conoscenza della poesia presso il pubblico ridotto alla cerchia dei pochi amici).

O forse le due mete erano il rovescio di una stessa medaglia che vede il pubblico della poesia nella poesia del pubblico, senza con ciò appiattare la forza creativa del privato, attraverso l'uomo che si commisura con la storia e con la parola lasciando in disparte gli arcadismi sentimentali e formali. E di questa inquietudine «Ottovolante» risulta, a “giostri” ferma, protagonista di un certo rinnovamento/avanzamento.

La poesia, intesa come “fare”, è già di per sé un progetto di circuito poiché tende naturalmente all'altro ed in effetti il linguaggio, in quanto si pone come codice, presuppone un pubblico, una fruizione.

Preso atto di questa costante fondamentale, mi pare logico che l'organizzatore culturale, o verosimilmente il promotore di politica culturale, si ponga in prima istanza la questione della poesia in rapporto alla propria veicolazione.

Detto questo, occorre sgombrare il terreno da un equivoco che ha preso consistenza al punto da sostituirsi al progetto stesso. Cioè, l'amministrazione policentrica della poesia sul territorio intesa a coprire tutti gli spazi possibili di un presunto “mercato” della poesia. In questo senso la produzione dei testi rimane momento indiscriminato di una quantificazione che, ognuno sa, è ormai fluviale e che chiede soltanto di giungere a destinazione: al pubblico.

Torniamo a monte di questa inutile società di mutuo soccorso. La poesia come fare presuppone anche la questione del che fare e dunque del come fare poesia. Alla base del progetto del circuito deve stare, obbligatoriamente, una precisa pro-vocazione culturale incisiva nel farsi stesso dei testi e nella loro ulteriore veicolazione. Poniamo, a questo punto, alcuni dati fermi: la crisi in atto della lingua letteraria e di qualsiasi retorica che sconsiglia, se non altro, l'incoraggiamento “politico” di una scrittura del privato e del manieristico; la crisi del formalismo incrociato a vecchie poetiche soffocanti la genesi di nuove, rigeneranti poetiche. Mi pare perciò che un progetto di circuito dovrebbe partire da un'esigenza politica intesa a rinsanguare la poesia in termini creativi, e non, in ogni

caso, dal dato oggettivo della produzione estensiva oggi terribilmente confusionario.

Direi, a questo punto, che il progetto di poesia in circuito si identifica con la poesia di un progetto di circuito o, più semplicemente, nella chiarezza di un disegno in cui l'uomo si ricompone con l'artista e l'artista prende coscienza della propria condizione che non è né alternativa, né subalterna, né partecipativa, ma specifica e dialettizzabile in una società che, esplicitamente, ha preso il coraggio di riconoscersi allo specchio.

Il poeta che cerca il circuito è una figura perdente, l'uomo che trova l'asse pubblica del *poièin* (seppure ancora semisepolta nella coscienza del sociale) intraprende una giusta operazione.

In concreto, ben vengano seminari e letture pubbliche per una promozione della poesia, questo si è fatto da sempre battendo il ferro finché è stato caldo, ma il circuito presuppone un discorso critico meno sufficiente, un discorso creativo più autocritico, una proposta politica di gestione che va oltre la riconferma di chi già sta sugli altari, sia pure di una cattedrale semideserta.

Questi nomi non ci interessano, questa operazione è tradizionale. Il circuito del *poièin*, o il *poièin* del circuito, devono rompere la tristezza di questa sacralità senza fede, con gli specchi anneriti dal lutto e dal nero fumo delle candele, e trovare invece una soluzione laica, civile, connessa all'incentivazione fra scienza, cultura e letteratura.

Sappiamo bene che oggi la società procede più speditamente delle sovrastrutture che devono compattare l'esigenza del pluralismo nel migliore dei casi e dell'ipocrisia imperante nel peggiore; ebbene, la poesia deve scegliere fra la società e la sovrastruttura.

Se vuole essere "fare", se vuole essere *poièin*, se vuole essere circuito, deve essere società (nascere nel e dal "paese reale"). Ed a questo punto il progetto è già vivo, nelle cose e nelle parole.

«Ottovolante», nella sua ultima fase, usciti gradualmente i soci fondatori, si dedicò ad iniziative convegnistiche di facciata qui stigmatizzate.

Qualche dato sulla poesia? Più facile a domandare che a rispondere. Ho seguito attentamente il seminario tenuto a Firenze nel corso di «Ottovolante», ma anche storici con tanto di baronia si sono tenuti alla larga dall'oggetto-libro-movimento di poesia preferendo ariosi giri filosofici.

Io, ingenuamente, proverò ad entrare nella matassa alla ricerca del bandolo perduto. Per prima cosa le diciture: poesia intraverbale, concreta, visuale, visiva, fonetica, innamorata, gestuale, video, lineare, poetica, del mito, post-avanguardistica, transavanguardistica, singlossica, neoermetica, orfica, filmica ecc. Alcuni appunti sulla poesia? Preso da ossessione

definitoria mi domando se la poesia ha punti, se è a punti è certo la poesia computerizzata un puntinismo tecnologico può proporlo. Dico così perché credo che a pochi interessi che qui mi soffermi a descrivere la differenza fra la poesia concreta da quella singlossica o fra quella transavanguardistica e quella postavanguardistica. Altro che spaccare il capello in quattro...

Il compattare una serie di mode e modi fa immediatamente tracciare un parallelo col mondo della moda, ovvero dell'abbigliamento, dove *casual* ed "anni Venti", convivono, sul mercato, con tutte le fogge possibili maturate nel tempo.

Allora diciamo che è tempo di *revival*, di pieno merceologico, tempo di poesia da "in-doxare", videare, fischiare (quasi).

In questo senso, è tutta una questione di neolingua, di a-lingua (se i critici/terapeuti notano una lingua troppo ispessita di umano pronunciano subito l'anamnesi: "Faccia vedere la lingua / uh com'è sporca! / O la sciacqua in Arno / o la getta a L'orca"). Insomma, "basta la parola", eppure anche il buon Falqui (Enrico) era meno t/lassativo.

Infatti, non ci pare che "basta la parola". Ma questi sono discorsi, si dirà; in effetti, dove va la poesia?

Glissando lo scatologico riferimento alla poesia che va o che non va, per quanto illustri storici se ne siano tenuti, come ho scritto all'inizio, alla larga, direi che, sociologicamente, non è detto che la poesia debba andare. La poesia può anche stare. Diciamo pure che la poesia non va, il fatto è che nemmeno (ci) sta.

Gli esperimenti sono così fitti che gli alambicchi esplodono e le implosioni si alambicciano. Gli ex-perimenti non sono ancora ex, anzi sono vivi e vegeti e ci fanno di-sperimentare circa il futuro della poesia. Ma, tutto sommato (o tutto sottratto?), un movimento sedi-mentale c'è stato e se da un lato i tradizionalisti hanno messo qualche crepa nella loro linearità, gli spe-rimentatori vogliono ora farsi capire, escono dal metafisico, dal geometrico e dal dirompente cercando un'intelligenza col lettore/fruitoro. E allora, se la poesia non va (perché non deve andare ma anche perché... proprio non va) tuttavia mi sembra che proceda verso la ri-composizione dell'uomo, dove appunto la poesia sta.

Ma quanti funamboli zaratustriani dovranno ancora cadere dal filo teso sulla testa della gente presa perciò dal panico, prima che la poesia stia dove l'uomo comincia già a stare? Davvero anche i poeti muoiono (o vivono) ogni giorno, dignitosamente, senza parole di sconforto, senza *hortus conclusus*. Sono figli e padri di questa società-anonima-per-cattive-azioni-di fatto- non riconosciuta-a-responsabilità limitata.

Quando volteremo pagina sarà sempre troppo presto perché l'uomo super (o il suo profeta) non è ancora sceso dalla montagna, non ha incontrato il santo a cui niente dare o prendere. Siamo dunque, in questa pagina, con i nostri "semi" molto seri, con le nostre epifanie/epifonie che non hanno più anni (tantomeno ottanta) ma giovanissime

balbettano (punto-lineare-punto-lineare) in un linguaggio telegrafico, grafico a distanza, ma giocando sul tavolo dell'uomo con la lingua sporca e tanta necessità di tra-dire il proprio legittimo silenzio.

Per mio conto, in quegli anni, in cui il circuito chiuso del ritorno al mito si stava affermando, era stimolante puntare l'attenzione sui nuovissimi. Infatti così scrissi nell'introduzione all'antologia:

Fare esplodere le contraddizioni per ricomporre una realtà più viva ed unitaria è gesto politico per eccellenza. Ma, per analogia, la tecnica può essere applicata anche alla letteratura. Viviamo infatti in anni in cui i poeti ed i verseggiatori proliferano in quantità impressionante e buon senso vorrebbe sul fenomeno un buon "silenzio stampa" da parte dei critici. Invece io credo che occorra fare esplodere la contraddizione allargando ancor di più la verifica, tenendo ben saldo in pugno il timone della ricerca. Cioè, di fronte alle migliaia di giovani poeti che ogni anno pubblicano almeno un libro (ma ormai il giovane piuttosto il principiante ed ora l'età media dell'iniziazione è molto... avanzata) abbiamo pensato di sondare la produzione dei giovani veri, dei ventenni, che hanno qualche verso nel cassetto, insieme, ovviamente, ai molti sogni, ed ancora sono integri da compromessi con l'editoria, preferendo di necessità spendere lo smilzo borsellino per la minima sussistenza.

Se la produzione di poesia è satura, se il livello culturale medio è buono, se il prodotto è finito (ma non dovrebbe essere un po' infinito?), saturiamolo maggiormente col novissimo per vedere se, almeno nel vagito, la lingua ha qualche urto rigeneratore e l'esistere riesce ancora ad insistere prima di appiarsi nella misura del verso compiuto.

A dire il vero, a differenza di altri membri di questo comitato di lettura, sono rimasto piacevolmente sorpreso dalla libertà con cui alcuni di questi giovani hanno confuso vita e poesia, racconto e assenza, forma e diario. Una confusione molto acerba e dunque ancora molto chiara in cui è possibile intravedere una voglia di dirsi senza tradirsi, di scrivere mediando il modello colto al fresco vissuto. Naturalmente, nessuna voce è così netta e sicura di farci individuare il poeta, eppure non è ancora tanto manierata da farci individuare il chierico, l'abatino dedicato alla scrittura di versi a sostituzione del mondo e delle sue concrete inquietudini. Questo è il senso della contraddizione che, gonfiata, tende ad esplodere dal cerchio stregato della poesia poetica lasciando spazio a chi veramente abbia qualcosa da dire per sé e per gli altri in una società in profonda trasformazione. Come lettore di poesia che ha alle spalle anni di lavoro critico devo confermare che questi giovani mi hanno riattivato il gusto del nuovo in via di formazione. Alcuni di loro mostrano una sensibilità linguistica in cui vive ancora il sapore d'aggre metamorfosi, un senso del tempo in cui "l'umano" è quello giusto: dell'origine e della rivela-

zione su cui c'è, purtroppo, da svolgere poi un necessario lavoro.

Dopo quasi venti anni le mie previsioni risultano confermate dai nomi di quei giovani che hanno poi sviluppato un percorso rilevante.

Fra gli altri, Stefano Loria, Rosaria Lo Russo, Renato Nisticò, Enrico Zoi, Elisabetta Beneforti, Fabrizio Iacuzzi, Luigi Oldani, Mauro Pisini, Roberto Vantaggiato, Caterina Verbaro. Peraltro, per un critico attento, già erano di garanzia le dichiarazioni di poetica di alcuni di loro.

Stefano Loria confermava "l'instabilità di fondo" che deve presiedere alla composizione dell'opera:

Scrivere è un'avventura che comporta rischi tremendi, pentimenti, cadute oscure senza musica, ma è anche l'unica stanza che veramente mi appartiene in tutte le case del mondo. Non voglio dichiarare ispirazioni magiche (sono convinto della loro importanza, però la magia mi spaventa), piuttosto vorrei compiere un viaggio attraverso la costellazione del moderno, questa foresta pietrificata, costituita da stratificazioni antiche e recenti, affascinanti e ripugnanti. I modelli a cui fare riferimento sono innumerevoli, scintillano ed attirano dentro la loro pista lucente.

Ultimamente sono stato conquistato dal gusto di un tono lieve, vagamente teatrale, nel quale possano abitare con morbidezza le figure del desiderio e della perdita: una lenta deriva all'interno di un linguaggio apparentemente lontano dalle arditezze formali, ma in realtà sottilmente percorso da tensioni irrisolte, inquietudini devastanti, messaggi di rivolta (camuffati da innocenti accensioni liriche).

Devo comunque confessare di non possedere, per fortuna, un'immagine netta della mia scrittura, anche perché il gioco cambia regole molto facilmente, ed è governato da una appassionante instabilità di fondo. Si tratta, in fin dei conti, di scegliere momento per momento gli strumenti espressivi che necessitano al compimento del proprio progetto intimo. La mia più segreta ambizione in campo letterario? Ricevere finalmente da Luna le giuste attenzioni, in risposta alle tante poesie erotiche composte per lei mentre nel riquadro della finestra si sottraeva, timida, al mio notturno abbraccio.

Rosaria Lo Russo titolava il suo "manifesto" *I vetrolini. Frammento autobiografico, quasi una poetica*:

È con infinita commozione che mi ricordo di una bambina curiosa e famelica, golosissima d'ogni dolciume. Quando le giornate erano luminose, scendeva nel giardino sotto casa sua e, con fiera costanza e folle puntiglio, razzolava in su e in giù, più volte, il vialetto ghiaioso, con gli occhi bassi, a terra, e nel più assoluto silenzio. Stranamente ebbra, eccitatissima, cercava i "vetrolini". Erano minuscoli, trasparenti frammenti di vetro colorato, rarissimi, e per questo ai suoi occhi indicibilmente preziosi. Rari, ma qualcuno si trovava sempre. Li conservava in un'apposita scatoletta,

molto gelosamente: i più importanti erano quelli rossi. Come mai in quel grigiame, dove gli altri bambini scorrazzavano in bicicletta, si potevano reperire tali gemme? Quale fata notturna le sciocchinava per accendere il suo stupore? Queste domande la costringevano a compiere, quando poteva, il rito: la misteriosa provenienza dei vetrolini e la gioia per la fragranza del tatto. Quella bambina ero io: è uno dei miei ricordi più netti, una delle poche storie vere che mi riguardino, una metafora involontaria. Quella forte, specifica, eccitazione è ancora l'unico movente.

Renato Nisticò confermava: “nulla è sicuro, ma scrivo”:

Quando scrivevo le poesie qui pubblicate, a buon titolo esse potevano fare parte di un'opera compiuta e coerente (*Regno mobile*), in quanto risultavano da un'idea abbastanza precisa, allora, di cosa significasse, per me, scrivere poesia. Si trattava di ridare credito al Significato, uscire dalle secche della Neoavanguardia; una crisi personale e una particolarissima congiuntura storica mi spingevano a sublimare il negativo dei frammenti catastrofici della città all'affaccio del postindustriale, a cercare un'identità collettiva per dimostrare che la Sinistra non era affatto perduta, ad affermare un dominio del reale plausibile soltanto se in progress. Intanto facevo reagire il materiale emozionale con le letture sfacciatamente italiane, di un certo classicismo, quasi, novecentesco: Montale, Sereni, Fortini... Ne è venuto fuori una cosa nella sua idea, un dinamismo postfuturista: *Regno mobile*. È passato del tempo e ho le idee sulla poesia assai più confuse. Ho scoperto che chi fa una ricerca autentica può non conoscere uno sviluppo lineare e unidirezionale della propria arte. Può regredire, smettere, non scrivere: il silenzio mi sembra una prerogativa assai preziosa nelle mani dei poeti, oggi. Interrogarsi sulla poesia non sempre ammette risposte. Intanto, però, scrivo. Nulla è sicuro, ma scrivo. La poesia non fornisce risposte; se è possibile mente, e nega, e il contrario. Come sempre è un in più e un altrove che sfugge con irriverenza a ogni possibile cattura di senso. Per questo sono qui: come mi innamoro, come muoio.

## 2 – UNA MAPPA DEI POETI DEL SECONDO NOVECENTO IN TOSCANA

1 – *Gli anni Ottanta*

Al giro di boa degli anni Ottanta si deve notare che per la quinta generazione è stato evidenziato solo Cesare Viviani con *Ostrabismo cara* (Feltrinelli), *Piumana* (Guanda), *L'amore delle parti* (Mondadori) e *Summulae* (Scheiwiller). Si deve però precisare che Viviani, rompendo per intero col clima toscano, ha vissuto nell'area della "parola innamorata" di cui è *primus inter pares*, a Milano.

C'è chi afferma, come, ad esempio, Paolo Ruffilli, che tutta la poesia toscana, da quella postermetica a quella sperimentalista, rimane comunque frutto di serra letteraria, mentre fuori dalla Toscana la poesia vivrebbe e si svilupperebbe in libertà di forme e di espressione.

A me pare che tale affermazione contrasti in parte con la realtà e cioè che l'influenza dei Maestri ermetici (salvo il caso di Silvio Ramat che, peraltro, è da considerare tale con molta cautela nel suo ultimo sviluppo) si sia espansa piuttosto fuori dalla Toscana e questo ritorno all'irrazionale con i giovanissimi ed al recupero dell'arte per l'arte con la finalizzazione del significante ne è un'evidente conferma.

Affermare, ad esempio, che la poesia tecnologico-visiva, che largo spazio ha avuto negli ultimi venti anni a Firenze, rientri in uno schema di "scrittura chiusa", mi sembra ridurre il senso della ricerca. In effetti, in Toscana, col Fronte delle Arti degli anni Cinquanta emersero forme di cultura, l'astrattismo classico, per esemplificare, che si riferivano alle ipotesi razionali e trasgressive che intendevano fondere le premesse futuriste con la geometria mondrianesca. E la poesia visiva prese le mosse anche da quel clima vivo ed attivo di cultura europea.

Se Viviani, per realizzare la quadratura del cerchio, ha dovuto inserirsi in area lombarda, Pignotti dovette farsi romano e prendere parte al clima di sperimentazione delle "Carte (più o meno) segrete" se volle continuare il suo discorso, mentre a Firenze, per i suoi *sodales*, la situazione si è limitata in termini di operosità estetica assai circoscritta, fino a un certo momento, dal potere culturale. D'altronde, se andiamo a sfogliare la bibliografia di Pignotti per quanto concerne la produzione lineare o comunque in volume, lo troviamo ora presente in edizioni pregevoli, ma fuori dal normale circuito, com'è per un testo recente, *Vedute*, pubblicato da Florida.

Il fenomeno del ritorno al neospiritualismo è rilevabile, in Toscana, per la presenza del gruppo di «Hellas» che coltiva la scrittura del mito ed anche, inserendosi nel clima del tempo, il mito della scrittura. Ma, se escludiamo un evidente riferimento ideologico agli ermetici, nello specifico letterario si tratta di un'operazione di una misurata classicità, più



prossima al neellenismo che alla tensione europea dei poeti formati intorno agli anni Trenta. Peraltro, l'interpretazione che di questi materiali poetici offre l'animatore del gruppo, Carmelo Mezzasalma, mi pare prestigiosa ma anche assai estensiva rispetto alla consistenza dei materiali stessi.

Vi è inoltre, entro quest'orizzonte di attesa, una serie operatori, coordinati o isolati, che almeno cronologicamente presero le mosse intorno al Sessantotto, anche sull'onda dell'anima gramsciana della seconda serie di «Quartiere» (1960-1968).

In conformità al clima di quegli anni, lo stimolo socialista dei redattori di «Quartiere», Zagarrìo e Gerola, entrava in rapporto con i giovani poeti del rifiuto e del dissenso cattolico. E da questo attivo confronto che hanno avuto origine esperienze diverse ed in qualche modo collegate di poesia lineare sulle quali, all'inizio, incideva anche la tecnica paratattica degli ermetici, particolarmente di Luzi di *Primizie dal deserto*, per quell'asciutto ricantare l'anima delle cose. Ma tutto è rimasto, come ho scritto all'inizio, al di qua di un orizzonte di attesa in cui sono attestati poeti della Quarta generazione come Gerola, Favati, Zagarrìo per il gruppo di «Quartiere», oppure isolati come Roberto Coppini, dalla intensa/interna religiosità laica, o il "neoromanzo" Gino Dal Monte.

Al di qua di quell'orizzonte di attesa sono rimasti, a maggior ragione, i poeti della quinta e della sesta generazione, che operano intorno a gruppi («Collettivo R», «Salvo imprevisi», «Quasi») o a piccoli editori (Cultura, Nuovedizioni Vallecchi) o iniziative bibliofile (Barbablù).

L'iniziativa di maggiore diffusione è la collezione "La doppia lettera" delle Nuovedizioni Vallecchi, in cui appaiono solitamente poeti di sottile intelligenza della tradizione, con qualche presenza proiettata verso esiti di una sperimentazione imagista; ma il giudizio sull'insieme dei materiali, spesso rilevanti, rileva anche il gusto dell'esercizio da "scuola di poesia", per cui, in conclusione, emergono alcune presenze individuali nonostante il sapore complessivo di buona poesia di clima fiorentino post-anniquaranta (sicuramente escono dalla cornice, caratterizzandosi, i nomi di Paolo Manetti, Ferruccio Masini e Marco Cipollini).

E d'altronde, l'attenzione più generale di Vallecchi va oggi all'archivio, spesso sigillato, della cultura toscana del Novecento. Si può apprezzare, insomma, la bontà dell'antologia e, nelle pubblicazioni fuori collezione di Vallecchi, qualche presenza spicca, come Marcello Landi, voce sofferta in profondità e ancora da evidenziare della quarta generazione.

Cultura editrice è invece un'iniziativa aperta, democratico-pluralista in cui pubblicano le loro prove autori giovani o meno giovani nel già citato orizzonte di attesa. Fra i giovani della quinta generazione che più volte vi hanno pubblicato si devono ricordare Ivo Guasti e Guerino Levita.

Ed infine pochi mi paiono i nomi apparsi in analoghe edizioni che possano alimentare confortanti certezze: Dino Carlesi, Renzo Ricchi, Renzo Barsacchi, Paolo Codazzi, Stefano Lanuzza, Luigi Oliveto mi paiono le voci più convincenti di questo peraltro variegato universo ideologico e stilistico.

In tale situazione di stallo alcuni poeti, a partire dal Sessantotto, iniziarono un lavoro editoriale di autogestione che è giunto fino ai nostri giorni. Si tratta di un atteggiamento nazionale, non regionale, ben documentato dal saggio di Giuseppe Zagarrìo, *Febbre, furore e fiele*, pubblicato da Mursia; atteggiamento modellato, in qualche modo, sulle scelte alternative e cooperativistiche portate avanti in questi anni da Roberto Roversi con varie iniziative.

Con tutto ciò, nonostante queste diversità fra gruppi, tanto fervore operativo versato da tutti in edizioni, riviste, libri-oggetto-mostre, concerti, ecc. rimane marginale rispetto ai circuiti in cui sono inseriti di diritto i maestri ermetici. E questo senso pare davvero grave che a partire dal 1945, un clima di repubblica e democrazia, per la Toscana contino esclusivamente i poeti formatisi sotto il fascismo, anche se fuori o contro i suoi disegni.

Fra i poeti nati dopo il Venti rarissimi sono i casi di poeti emersi (Pignotti, Ramat, Viviani, come già ho scritto) e sono tutte voci della diaspora, per il resto le strutture culturali della nostra società sono risultate anche più avarie dei rigorosi filtri del primo Novecento.

D'altronde, come accennavo sopra, questo scollamento, questa situazione è generalizzata e generalizzabile sul territorio nazionale perché l'astratto esercizio del potere ha posto la poesia in un *habitus* troppo stretto. Nel chiamare l'uomo/poeta all'appello non si intende evocare nessun fantasma dalle tarme di remoti libretti rossi, si vuole invece affermare che con la fine degli anni Sessanta si è messo in movimento un fenomeno storico complessivo che ha aperto la via ad una nuova cultura, magari anche alla stessa poesia sacrale (ma non consacrata), che rovescia su quelle premesse storiche la verbale condanna del tempo.

Intanto, l'insieme di questi poeti richiede l'approfondimento di un discorso che rischierebbe di rimanere nel sociologico e di essere, per di più, bollato di settarismo o di rivolta edipica contro i padri, se rimanesse in questi crudi termini. Se usciamo dall'equazione editoria-poesia e riconsideriamo i poeti in quanto tali ed il particolare territorio che sono Firenze e la Toscana, allora il discorso diviene immediatamente ricco e sfumato.

Inoltre si deve affermare che le più recenti generazioni, nello sviluppare quanto di autoctono aveva resistito all'usura del salto tecnologico, hanno riproposto una fiorentinità assai più radicata di quanto non fosse nell'esperienza ermetica: la Firenze pratoliniana, ma toccata dallo sviluppo, dei neoermetici, faceva da pendant alla piccola-Parigi, la piccola New Yorck dei visivi. Ne è risultata così una città da periferia dell'impero e non, come

nella generazione degli anni Trenta, un centro di cultura europea. D'altronde sappiamo che questa "periferia" non si connota come "*bidonville*" culturale o come diffusa "*cave*" esistenziale, bensì come condizione nobile di una diversità attiva rispetto ad istituti di potere quali i centri accademici ed il dettato assolutista dei mass media. Si osserva dunque una chiusura della forbice com'era presso gli ermetici, ed un più diffuso sapore di poesia nelle cose, nei gesti, nella stessa polverizzazione della *polis* verticale che ruotava, platonicamente, intorno alle pietre di piazza Strozzi.

Da queste considerazioni deriva che anche la diaspora non è poi un fatto assoluto ed è da considerarsi più nella modesta entità spaziale piuttosto che nell'illustre dicotomia temporale.

Firenze ombelico di un mondo ben determinabile, anche in queste brevi note, è ipotesi confermata da un'altra solida convergenza. Infatti, con lo spostarsi del potere culturale nel triangolo industriale, la città ha finito col divenire il polo d'ombra di un effettivo quadrilatero: una sorta di polo occulto – a livello di verifica ufficiale – in cui si sono focalizzate, in tempi e modi eterogenei, anche le istanze dei poeti meridionali o di origine meridionale. Diciamo più chiaramente che Firenze, in questi anni, ha finito col configurarsi come anello di catena: primo punto di frizione col nord ed ultima sponda settentrionale del sud.

Queste tensioni, che dal sud andavano componendosi nel recupero di una concreta etnicità operata da alcuni giovani realisti, si sono risolte in una splendida osmosi che oppone ora certi valori ai voleri di chi intende determinare poesia in modo ufficiale e schematico.

Si è recuperata così la categoria della mediterraneità resa qui asciutta ed agra secondo le costanti di una geografia interiore e di una sintesi lingua-dialetto che va oltre la ricerca, l'avventura, per collocarsi nella felice individuazione di una verità nuova ma non in opposizione col nocciolo di quanto era stato, in precedenza, acquisito. Un tratto orizzontale-verticale che rimanda immediatamente al classico-toscano di S. Miniato ed alle fluenti/furenti anse dell'Arno sotto gli archi a largo sesto degli antichi ponti. Nessun colore locale, si badi, ma il brunelleschiano trasformare la luce in colonne e le colonne in luce. Ed è, questo rimando ad un esempio architettonico, una dimostrazione ulteriore di quel comporre in un'unica proiezione, in una compiuta misura una serie di istanze contestanti il disegno editoriale del triangolo industriale.

Questo è il clima, non privo di ironia per chi costruisce, o intende edificarsi, un piedistallo di nebbia sulla *vanitas rerum* dei mass media.

Un altro aspetto da considerare, alla base del lavoro di autogestione, è il gusto per il dato artigianale, per la produzione dell'oggetto-libro, dell'oggetto-periodico, con principi che presiedono alla stessa operazione poetica.

Se i libri-oggetto dei poeti visivi rappresentano il risultato di una pratica editoriale che cerca, oltre il libro, nuove modalità di impatto col fruitore, ma conservano, ancora nella gabbia della pagina, come ha notato Barilli, un assetto gutenberghiano, le piccole iniziative in offset, come «Barbablù», ripropongono il manoscritto neomedioevale, o la tiratura iniziatica in cui la povertà del mezzo tipografico è risolta nella castità del quaderno impreziosita da eleganti inserti iconici. Tutto questo conferma il clima di novità, ora aggressiva ed ora castigata, nel dare corpo all'oggetto a stampa che porta con sé l'impronta dello scrittore. Non a caso, ad esempio, «Salvo imprevisti», il periodico diretto da Mariella Bettarini, porta impressa in coperta l'impronta di una mano: una mano-foglia, se vogliamo, ma anche il segno deciso, sulla parete della grotta del tempo, di un'affermazione di identità. Così come il grigio delle coperte dei quaderni di «Messapo», risolti poi in avorio, impone una lettura etrusco/rinascimentale di una cifra cromatica che fonde la pietra serena con la calce degli intonaci degli edifici brunelleschiani.

Oppure, infine, mi pare di rilievo la prima iniziativa editoriale dei giovani della quinta generazione, «Collettivo R», che nel 1970 proponeva una pubblicazione in offset formato protocollo, stampata con i primi caratteri ibm assai simili al Garamond ed al Life, in gabbie di grande nitore, con risultati simili alle migliori pubblicazioni europee del movimento studentesco.

Questo lavoro più artistico che artigianale, più innovatore che minieditoriale, è un segno del salto di gusto che andava imponendosi negli anni Settanta, a Firenze, ed è attraverso il principio del *myself* che i poeti hanno costruito nuove identità, nuove aggregazioni. Certo, a monte di tutto questo si deve ricordare l'*underground* americano degli anni Sessanta, ma la traduzione in terra toscana ha significato una immediata diversificazione sia per la riduzione quantitativa dell'esperimento che per la caratura qualitativa. Così, dal "protocollo" di fondazione di «Collettivo R», ai "cammei" neogreci delle pubblicazioni di Hellas, l'esperienza risulta interessante, oltre che per il critico di poesia, anche per il bibliofilo e per il sociologo. E poi ci sono, ricordo, le collezioni di poesia che, nel rispetto dell'onesto valore poetico (vedi la collezione della "Doppia lettera" della Vallecchi), ripropongono con apprezzabile gusto selettivo "il campo / bianco di grano nero in lunghe righe" così che, per il lettore, "le manelle di tra i denti suoi / parlano... come noi, meglio di noi". Per citare la classica visione pascoliana.

Nel chiudere questa nota ricordo, con ferma immagine interiore, alcuni dei poeti che, attraverso questo fare, hanno costruito la loro identità condividendo con me un tratto di strada. Ed io riconosco nella loro immagine il senso riposto di una generazione in cui la poesia femminile ha superato le languide aggettivazioni per figgere impietosamente lo sguardo nelle proprie ed altrui contraddizioni, al di là degli echi dell'assenza; una generazione di voci, ibridate ed iridate dai rovesci della natura e della storia; una stagione in cui l'uomo ed il poeta

hanno finito col confondersi lasciando sulla pagina i sinceri iati di insanabili polarità; tutta un'epoca, se vogliamo, in cui il poeta ha dovuto fare i conti con un salto storico ed un vuoto linguistico-culturale difficilmente colmabili.

E se negli anni Cinquanta testi come *Primizie dal deserto* risultarono capitali per comprendere un clima preciso, oltre che i valori espressivi e spirituali della stagione postemmetica, è pur vero che i libri dei nuovi poeti ed il loro operare nel senso dell'animazione culturale, hanno rappresentato un concreto alimento per chi, sul territorio, abbia inteso mutuare anche la poesia. L'antologia della quinta generazione dei *Poeti della Toscana* ha voluto appunto documentare questa retta inquietudine, questo essere uomini del tempo senza rinunciare ad interpretare le linee portanti dei tempi lunghi che ci attraversano e che necessitano di essere scritte per continuare nel prospetto storico. In tale contesto la politica perde all'istante la sua pragmaticità per illuminarsi nell'immaginazione; talvolta la poesia accondiscende, nella sua purezza, a crude emarginazioni esistenziali; il diarismo trova metaforizzazioni universalizzanti anche quando si sofferma sull'araldico tratto naturalistico.

In una parentesi modernista che va dall'immagine sulla pagina ad una pagina fortemente analogica, si snoda il percorso di questi poeti che hanno bisogno soltanto di essere letti per superare, nella fruizione, quell'orizzonte di attesa di cui scrivevo all'inizio e che, al momento, in più di un caso è stato raggiunto.

## 2 – Caratteri di poeti della quinta e sesta generazione

Poeti della tensione ed anche, al fondo, dell'intenzione, gli autori toscani del secondo Novecento mostrano caratteri umani e culturali molto marcati. Secondo una struttura etnica, propria appunto dell'area specifica, il primo dato che affiora è il gusto del tratto, del segno scandito e mai interamente disancorato dalle cose.

A differenza dei poeti di altra area, qui l'intellettualità, la letterarietà sono state assorbite al punto da permettere l'emergere e, con un leggero slittamento di senso, l'emergenza del gesto, la decifrazione dell'umore.

Quel clima aspro/arioso, rosaiano, che tanto influì nel costruito dei poeti ermetici, ora è dissolto nell'intensificarsi del vivere e dei messaggi, eppure in questo nuovo contesto i caratteri rimangono integri. Il decentramento culturale non ha inciso in modo determinante sul formarsi di queste voci, di questi poeti che hanno iniziato a scrivere alle soglie degli anni Sessanta. Vi sono, in proposito, alcuni poeti "diacronici", anagraficamente appartenenti alla quarta generazione, ma la cui vocazione letteraria si è aperta

insieme ai giovani della quinta, che rappresentano significativi anelli di con-giunzione. Mi pare giusto ricordare voci come Gino Dal Monte, Roberto Coppini e Silvano Guarducci. Quest'ultimo, ad esempio, col suo asciutto cantabile che muove dal mineralizzato all'aereo, rappresenta un felice *trait-d'union* fra l'Europa post-resistenziale alimentatasi alla lezione surrealista e la nuova dimensione planetaria della quinta generazione.

Anche per lui il quesito Uomo e/o uomo rimane felicemente insoluto e l'ubiquità della maiuscolatura lascia, in sospensione semantica, il contatto-contrasto fra tristezza (una forma di *vanitas* laica), ironia (la sottile coesione alla cronaca) ed epica ricerca dell'unità storica.

Così pervasa, nella sua ambiguità, della linfa delle generazioni la poesia guarducciana risulta infine la somma di una serie di verifiche, il sapido abbandonarsi al fragile, contraddittorio flusso della storia.

Poeta perciò "fragile", formatosi all'ombra anche della propria umbratilità, Guarducci si astrae dell'approssimazione cercando un suo assoluto.

In area femminile il corrispettivo può essere rappresentato da Carla Mazzarello, anch'essa diacronica, giunta cioè alla poesia edita insieme ai poeti della Quinta generazione. In lei i temi storici, evidentissimi come proposizione culturale, vengono continuamente filtrati attraverso il cupio dissolvi dell'immagine positiva, il "verso dell'immagine", l'emergere dell'antimateria stratificano un discorso drammaticamente poroso, finanche granulato, che si impone per il sofferto stoicismo dell'uomo/Uomo in rapporto alle forze primigenie del creato. Da qui un acuto progressismo che recupera due fondamentali assunti della poesia autoctona: l'irrisione, in interiore, delle "Magnifiche sorti e progressive" ma anche l'attesa del sole che "splenderà sulle sciagure umane". Carla Mazzarello può comporre questi opposti poli attraverso la sua condizione (anche culturale), il suo essere donna oggi, in un contesto nuovo, ricco di stimolazioni con cui la poesia può avere soltanto connessioni filtrate. Il poeta come "vate dimezzato" (scrivo in senso tragico, non ironico) è la condizione di fondo dei "diacronici" che hanno iniziato a pubblicare con la quinta generazione producendo un enunciato che nei casi migliori unifica l'istanza consolatoria con l'intrinseca denuncia della propria condizione nella storia.

Ne deriva, logicamente, una poesia che ha il gusto del reperto ubiquabile, con moltiplicazione del qui ed ora e rarefazione di troppo riduttive identità. Ciò avviene, d'altronde, fuori dall'aura postermetica, in un più drammatico, perché storicamente rilevante, gioco delle parti.

Fra i poeti della quinta generazione, riferibili all'humus toscano e, più particolarmente, fiorentino, vorrei evidenziare tre componenti: le voci autoctone, i toscani di adozione ed i poeti della diaspora. Tale suddivisione, come vedremo, mette a fuoco

leggere, ma nette distinzioni che, nel taglio del discorso, risultano infine fondamentali. Fra i toscani di adozione si devono almeno indicare Pietro Civitareale e Renzo Ricchi.

L'aquilano Civitareale rappresenta una delle voci più composte e ricomposte dell'impatto fra due mondi culturali peraltro affini. Il clima così equilibrato, espresso negli anni Sessanta dal gruppo di poeti abruzzesi ruotanti intorno alla rivista «Dimensioni» (che si aprì poi all'esperienza dei giovani di Quinta generazione), ebbe più di un raffronto e confronto con la lezione fiorentina espressa da «Quartiere» di Zagarrìo e Geròla. Indubbiamente Civitareale è l'esempio più misurato di questa saldatura. Lo stile sensibile e ragionato sempre attento a decifrare la fenomenologia del diario procede per strutturazioni strofiche assai ferme ed estese, sotto la dimessa apparenza dello smussamento del cantabile endecasillabico.

La scrittura di Civitareale è dunque un'operazione colta, ricca di richiami calligrafici ai versi esemplari dei maestri del Novecento, lessicalmente aperta alle metamorfosi della *langue*. Ricerca, dunque, più di un "operatore di versi" che di poeta (ed è lo stesso autore ad affermare: "il termine 'poeta' è decadente, oltreché sospetto"), anche se col recente *Un modo di essere* Civitareale ha recuperato un'aura post-sperimentale, affidando al concentrico aprirsi dell'immagine i dati del suo operare.

Eguale mente riflessiva, ma interamente svolta sul versante di un sofferto dicibile e cantabile, la voce di Renzo Ricchi. Nella sua vasta produzione letteraria (saggistica, narrativa, poesia) emerge un forte sentimento del presente ed il virile sgomento per la continua cesura del tempo. Questo dato di fondo permette a Ricchi di affrontare i temi civili e le pagine del diario interiore con la medesima urgenza interiettiva alimentata da una sorta di "giovane percezione" del reale. Anche Ricchi salda gli stilemi di due universi culturali: la sua matrice "purista", cardarelliana (che rimane, a mio avviso, la vera segnatura della sua poesia) e l'inquieta riflessività metafisica propria dei fiorentini.

Oltre queste componenti stilematiche il discorso ricchiano si realizza in un pieno/piano discorsivo, in una ferma fiducia nella parola che comunica ed agisce; e questo può essere ancorabile all'uomo in modo autentico. La stessa scansione strofica si configura come onesta interna dizione, col suo ruvido, lineare intenerimento.

Altro "immigrato", attratto prima da un composita scrittura in cui i temi civili-prophetici trovavano soluzione poetica e poi da un ricomposto universo cosmografico, è Roberto Gagno.

Poeta che conduce una ricerca di toni, di immagini archetipe, di modulate-musicali verità interpersonali, Gagno avvicina con perizia la sua arcaica metafisicità umbra al classico orizzontale toscano. Gli esiti sono articolati, suggeriscono sempre un'aristocratica didascalia immediatamente smussata in forma di possibile verità allo scopo di offrire il ponte per un dialogo che comunque non scade.

Perciò la dolcezza che cementa le tessere del mosaico di questo impossibile *murales* che è il discorso gagliano non è, nella sostanza, tale, ma è da definire come proposta di scrittura/lettura ai margini del dicibile. Di qui il tono trepido ma severo, il costruito complesso ma correlato a elementari verità.

Come il lettore può notare la Toscana è rimasta, come negli anni Trenta e Quaranta, punto d'incontro di voci poetiche che, nell'alimentarsi alla lezione "fiorentina", hanno comunque aperto la fiorentinità a caratteri personali e peculiari, creando così un contesto di nuovi autori che non formano gruppo ed indicano, anzi, il senso di un'apertura antiregionale, appunto per il comporsi di diversi contesti. Altri poeti della Quinta generazione presentano questa doppia componente nel loro "carattere". Non più tanto il confluire di due culture poetiche, quanto l'intrecciarsi di sostrati antropologici o di accentuati influssi di una determinata area.

Penso, in particolare, a Luca Rosi, toscano di ritorno ma formatosi, fino dalla prima infanzia, in Venezuela; il suo impatto in Toscana con la realtà degli anni Sessanta fu, in sostanza, una forma di continuità: egli ritrovò nell'apertura planetaria di quegli anni – oltre il grigio e chiuso periodo italiano della ricostruzione – una proiezione in positivo della sua giovane storia attraverso i compagni e le lotte che andavano configurando, in breve, un nuovo modo di esistere. Conclusa l'era della cultura municipale Rosi trovò, a Firenze, un clima aperto e da rigenerare. Da questi presupposti nasce la sua poesia, più spesso monodica, talvolta aperta – con attente indicazioni di lettura drammaturgica – al doppio registro.

Da uno dei suoi primi testi, *Terra calcinata*, a *Guaicaipuro*, Rosi ha saputo mediare l'iniziale alto profetismo con un'indagine tipicamente occidentale nel cuore stesso della persona. La fissione di tale confluenza è qui individuabile nel soggetto, per antonomasia, del paese reale e dunque senz'altro nell'uomo che è, infine, Uomo. Non si tratta, si badi, di una semplificazione o di una sintesi esteriore, poiché il discorso rosiano si propone per tempi lunghi, inglobando nel politico anche la condizione cosmica e nel letterario la dura scaglia del presente, ancora simile ad un'amigdala, ad un raschiatoio. Il fine ultimo è, fra le righe, l'essere innocente e partecipe.

Accennavo sopra a poeti dagli accentuati influssi di area. Mariella Bettarini, ad esempio, che è una delle voci più note della Quinta generazione, ha fino dall'inizio – durante gli anni Sessanta – saputo mediare e filtrare un discorso poetico in cui l'arcanismo degli ermetici si ispessisce e storicizza alla temperie civile dell'invettiva pasoliniana prima e femminista poi. Di questi riferimenti Mariella Bettarini ha restituito al lettore una cifra unitaria in cui ben è rappresentata l'immagine della sua complessa personalità. D'altronde, pensando alla sua operazione poetica si entra nell'area del pubblico della poesia, ovvero



della seconda metà degli anni Settanta. Infatti è in questa situazione che la Bettarini ha costruito un ponte fra le sue ricerche più giovani, colte ed ardimentose, e l'attuale fase di maturità creativa. Non si è tuttavia assistito, per questo poeta, ad una crescita graduale: fino dall'inizio, dal *Pudore e l'effondersi* a *Il leccio*, il forte analogismo di questa poesia, sempre aprente la Parola sulla Persona, ha dato piena misura di una forte personalità poetica in continua tensione fra poesia e non per la precisa coscienza che il sentire rimane, in ultima istanza, subordinato al farsi dell'essere.

Da queste prime notazioni critiche risulta che i poeti "toscani" che hanno iniziato a scrivere negli anni Sessanta, presentano "caratteri" assai singolari e certamente non ortodossi, secondo il metodo di catalogazione proprio del primo Novecento, quando gli spazi tempi erano più sincronici di adesso.

Un poeta che, per l'evidenza della frequentazione letteraria, è vicino ai "romani", ma – a ben leggerlo – mi pare invece radicalmente "toscano", è il senese Attilio Lolini. Il suo "maledettismo" presenta alcuni precisi ancoraggi. Le istanze emergenti fra il 1968 ed il 1977 in versione comportamentale; il tono scatologico usato come formula antirituale del perbenismo e del manierismo ed in funzione della designazione di nuove identità; il ricorso al modello simbolista (Baudelaire) che permette di isolare, nella sua turris eburnea, il labor limae intorno all'essere del Novecento italiano. Indubbiamente, con Lolini si inaugura il discorso sulla dopo-fiorentinità scaturita dall'interno e corroborata semmai dal tono dirompente della "scuola romana".

Peraltro, non deve essere sottovalutata la sua matrice senese per cui anche il tono basso in realtà rivela, ad esempio, qualche parentela col cronachismo figurativo e dettagliante che dai pittori del Trecento senese giunge fino ai murati aloni dei "caratteri" della narrativa di Tozzi.

Lolini svolge tutto il suo arido-acido-lapidario-lapidante linguaggio nel disadorno affermarsi di una "cattiveria" antiquaria, da reliquiario di un presente borghese. E già questo suo magistero fa proseliti se un poeta di sensibili tratti pascoliani come Luciano Valentini ha rovesciato a guanto il discorso sulle periferie cifrandole ora con i rilievi del negativo.

Dopo-fiorentinità ed, insieme, corrosivo ritorno ad un'ironica provincia sono i temi ed i modi di Filippo Nibbi. Il suo carattere "aretino" si corrobora, essenzialmente, a due modelli: Palazzeschi e Rodari, attraverso i quali è possibile un variato esercizio dell'ego fra il tenero ed il sardonico. Presiede a questa operazione una logica scompositiva che coinvolge, in modo beffardo, pezzi di lego a raggi di laser, offrendo infine una struttura linguistica che conserva il senso della poesia come valore sia pure in una sintassi continuamente smontata e ri-strutturata.

La provocazione di Nibbi, ovvero la vocazione in favore dell'uomo, tanto più se emarginato, e contro il vuoto arazzo petrarchista, ripropone il tema della "sfida" di Campal/dino, con evidente ancoraggio al luminoso errore/errare campaniano proprio lungo gli aspri tornanti che divisero e, ironicamente ora, dividono le due culture etniche.

Postermetismo e Parola innamorata sono le due linee emergenti nella poesia toscana della Quinta generazione. Ovvio il riferimento a Silvio Ramat e Cesare Viviani, ma ritengo anche Mario Graziano Parri, collocatosi a metà tratto fra le due correnti, presenza assai significativa.

Silvio Ramat, inizialmente innestatosi nel solco postermetico producendo tuttavia un suo fresco, giovane analogismo, ha poi trovato un registro aperto alle correnti del tempo. Il suo processo, emblematico anche per altri poeti che hanno positivamente assimilato la lezione ermetica, ha seguito un iter estensivo per cui la tensione verticale è andata gradualmente nutrendosi di prosa, ovvero di approdi orizzontali. Lungo questo percorso Ramat ha conservato comunque i suoi assetti lessicali e sintattici estenuando semmai i limiti di precedenti chiusure strofiche. Per l'ampiezza e la preziosità del discorso, per la sottigliezza dell'indagine interiore, Silvio Ramat viene considerato una delle poche presenze ufficialmente certificate formatesi, all'origine, in area toscana.

Cesare Viviani è sicuramente il naturale *pendant*, per la Sesta generazione, a Ramat. Ma Viviani si è mosso nel clima che ha il suo epicentro a Milano, per cui si può ben parlare di poeta della diaspora o del superamento di qualsiasi marginatura geografica. L'aspetto predominante nella sua scrittura è la categoria del possibile fra il paralirico ed il parasurrealista. Da qui una ricerca formale felicissima in cui vengono tradotte le ambiguità che intercorrono – anche nel patire le stigmate del tempo – fra senso e segno. Perciò la "traduzione" di sé diviene immediatamente ironico *omissis* formale. L'utilità della forma possibile (non necessaria) è la determinante di questa scrittura che dal tragico trasparire delle "terre" senesi ha saputo innervarsi in sottili mediazioni-negazioni di cifra lombarda.

Mario Graziano Parri è invece la voce più nitida che emerge da un contesto di giovani poeti operanti a Firenze e che hanno posto nel mito il centro d'interesse del loro discorso. Anche in lui l'analogismo suadente e vertiginoso annulla ogni possibilità di diretta comunicazione consolatoria o di denuncia. Di testo in testo Parri raggiunge climi più fusi, strutture sintattiche con forte ancoraggio al puro semantico. Perciò si può affermare che Parri trascorre da un mitografico diario con figure di cui è disincantato autore ad una più profonda immedesimazione per cui la scrittura diviene fine, esito che si risolve ora più nel flusso solare che nel taglio lirico/ironico. Si conclude qui la prima parte di questo breve schedario che comprende alcuni nomi scelti fra un più vasto contesto non per elezione e selezione meritocratica, ma sulla base di un lavoro culturale continuato e

rilevabile. In effetti la poesia non rimane nella sola operazione sulla pagina, ma deve passare attraverso una serie di sottili meditazioni. Il pubblico della poesia, la poesia-cabaret, la poesia happening, le “nuove” istanze degli anni Sessanta, la poesia manifesto-murale, la poesia collettiva sono forme di gestione e di rapporto certamente effimere, eppure omogenee alle nuove realtà storiche che, contraddittoriamente, si sono accostate.

E questo schedario, appunto, vuole muoversi nel vivo di questa selva e non nel deserto della sola pagina che ieri fu misura e scansione delle cose ed oggi deve essere ancora codice aperto alle aggregazioni del tempo.

Traversando la patina della pagina, necessaria per offrire di ogni poeta cifra ed identità, emergono aspetti convergenti degni di notazione. La matrice etrusca, umbra in Gagno, laziale in Ricchi, volterrana in Rosi, cortonese in Nibbi, è un dato abbastanza evidente. Per alcuni, è addirittura una dichiarazione di poetica, come in Gagno che ha legato ad un mitico principe etrusco, Messapo, la sua più remota vocalità. Naturalmente, interessano anche le mediazioni temporali di questa matrice, come, ad esempio, il maledettismo ceccoangiolieresco di Attilio Lolini; l'ulissismo “ligure”, irridente, l'ancoramento al qui ed ora, di Paolo Albani o il criptico cifrato musicale di Luigi Oliveto.

Tecnicamente, il discorso di Albani si colloca in area di sperimentazione neofuturista ma i nessi con determinati gangli del reale, privato e pubblico, sono continui, per cui l'ironica aggressività permette al poeta di liberare anche strati, segmenti esistenziali. La sua tensione nasce appunto dal dover risolvere la storia in frammenti, didascalie, asciuttissimi *bricolages* che lasciano intendere concreti ed assaporati approdi sempre rimessi in discussione per l'aspro soprassalto delle pause. Ma c'è, al fondo, un razionale stare alle cose o un divertito/angosciato trovare i termini della loro negazione.

Poesia lineare, poesia-cabaret, poesia concreta sono componenti di un'unica dizione mai affidata al caso, sempre costruita, con freschezza, in funzione di un messaggio vivibile in concreti rapporti umani. Perciò, per paradosso, l'atteggiamento destruens, alla prova della lingua si risolve in termini creativi di assoluta evidenza.

Da qui l'eclittismo culturale (il non includersi in una “scuola”), il solido riferimento alle sottili linfe della storia, l'irrinunciabile conferma della propria “avventura” sperimentale.

Luigi Oliveto, con i suoi “neumi” di un linguaggio fortemente neoterico, propone la questione della crisi dell'annominazione e la necessità di ricomporre l'enigma. Siamo di fronte ad un'operazione formale in cui la pagina si pone come carta astrologica ed araldica.

Fra i giovani della Sesta generazione Oliveto mi pare il più intonato ed antico, capace cioè di affidare la propria voce non alla fredda amplificazione di un microfono ma alla traccia immemorabile di un interiore pentagramma per cui emerge una vocalità profonda, dai limiti di verità e mutezza.

L'esornativo senese, l'intraducibile "etrusco", sono peraltro due lati generazionali presenti anche, ma direi soprattutto, in Oliveto.

Vorrei concludere questo schedario di caratteri poetici con due voci, Mariangela Giusti e Paolo Codazzi, che rappresentano l'aspetto autoctono ed insieme aperto a stimolazioni europee della poesia in Toscana. La Giusti lavora il verso e la strofa partendo da presupposti comportamentali-esistenziali sottolineati col gusto dello stilista.

Partita da una scrittura dello "sguardo", elegante e severa nell'annotazione filologica, Mariangela Giusti ha poi recuperato la *tranche*, il clima della provincia in cui la donna (c'è sempre un margine di diario cancellato non per intero nella sua scrittura, ed è in questo la sapida sapienza del suo non-dire) affonda e si effonde fino a ritrovarne il rovescio, ovvero il pulviscolo cosmico.

Paolo Codazzi, per la misura umana e culturale del suo discorso può ben concludere questa breve carrellata sui poeti toscani della Quinta e Sesta generazione. È un non-poeta le cui parole "corrono *ad handicap* sugli autobus affollati / e s'ammucchiano nei viali assieme agli scontrini dei supermarkets" (la citazione vuol essere emblematica per una condizione più generale). Peraltro non si tratta di riduzione o appiattimento poiché, in ogni caso, il fine è di "penetrare nel sangue stesso degli dei". Questa poesia che procede dialogicamente viene qui proposta proprio come stimolazione operativa a ritrovare le ragioni, non solo formali, del vivere o del fare.

### 3 – DA VIVA VOCE. TESTIMONIANZE DI POETICA

Scegliamo alcune dichiarazioni di poetica, apparse su *Poeti della Toscana*, di protagonisti delle generazioni postbelliche (la quarta e la quinta) che documentano su tre possibili correnti: Impegno e ricerca (Giuseppe Zagarrìo e Mariella Bettarini), Neoavanguardia (Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini), Poesia laico-esistenziale (Walter Nesti, Dino Carlesi).

Alle loro voci, scelte non con criterio meritocratico ma a titolo esemplificativo di correnti di cui sono protagonisti, è affidato il messaggio diretto ai lettori di questo saggio.

#### 1 – *Quasi una premessa*

A introduzione di questo capitolo credo paradigmatica la definizione di poetica e di poesia che ci offre Walter Nesti.

A monte di ogni poetica c'è il lavoro del poeta:

Il lavoro del poeta ha bisogno di incessanti verifiche, proprio perché ad alimentarlo non sono le certezze (intellettuali o esistenziali) ma le inquietudini e i dilemmi nei quali, sia a livello personale (o anche generazionale), sia a livello sociale (come parte di un tutto) si dibatte. Credere di poter spiegare come e perché nasce una poesia, per esempio, è assurdo, dato che il poeta *sa* (quando è poeta) che l'interpretazione critica che egli dà alla sua produzione è solo uno dei tanti modi (o modelli) interpretativi cui l'opera medesima può essere sottoposta e perciò stesso continuamente riverificabili.

Il "laboratorio" gli è necessario per dare forma alla sua profonda inquietudine:

Il poeta tenta di dare un ordine al magma incandescente che gli ribolle dentro, alla bestia *salvatica* che lo azzanna di continuo, lo dilania e lo pone in ginocchio. Più volte, in questa dura battaglia, si dichiara vinto. Ciò che riesce ad esprimere, adoperando lo strumento linguistico (o anche i suoni, i segni iconici, le rappresentazioni visive, ecc.) è solo un vago fantasma di ciò che realmente sente. Il senso di frustrazione è talmente grande da ridurlo al silenzio, all'angosciosa attesa che l'attimo illuminante o salvifico scatti come per magia e lo liberi da quella prigione di impotenza nella quale si sente soffocare.

La sua inquietudine nasce dalla hegeliana coscienza infelice:

Ma il poeta non è un eletto, forse non è nemmeno vero che abbia una sensibilità maggiore o che sia migliore di altri uomini. È soltanto un uomo cui non è dato essere se stesso fino alle estreme conseguenze. Spesso tra il poeta e l'uomo corre uno iato che la ragione non riesce a colmare. È per questo che talvolta può succedere che dichiarazioni di poetica in realtà altro non siano che dichiarazioni di estetica, risolti infruttuosi di quel fantasma di *ratio* al quale l'uomo cerca di appigliarsi, ma dal quale il poeta non riesce a ricavare il classico ragno dal buco. È la corsa dietro l'ombra del proprio disaccordo, la forbice che si allarga nella dicotomia fra essere e semblante, il punto di rottura posto nell'attimo di intersezione in cui l'uomo/poeta tenta(no) l'impossibile amalgama.

2 – *Impegno e sperimentazione: Giuseppe Zagarrò, Mariella Bettarini, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini*

Giuseppe Zagarrò indica, come punto iniziale di una civiltà, il momento in cui – freudianamente – il protouomo per misurarsi col mondo sostituì la pietra con la parola liberata liberando

la coscienza (dell'autore, si intende, ma anche necessariamente del fruitore) dal pesante spessore della materia storica. In particolare equivale allo scontrarsi continuamente con quell'immenso negativo (o ingiusto) che incombe su di noi vuoi dall'esterno degli istituti cosiddetti "civili" (in verità tendenzialmente illiberali e/o alienanti) vuoi dall'interno del nostro inquieto e tormentoso sospetto di inattualità.

Da questa doppia fonte (che poi dovrebbe essere destinata ad unificarsi nello stesso percorso fluviale-verbale) penso che derivi il mio bisogno di una pratica poetica interessata tanto al "civile" o "sociale" quanto all'"esistenziale", impegnata nel duplice senso e per una loro possibile soluzione di sintesi.

Naturalmente, tutto ciò pretende, intanto, una base etica di forte spessore; e, in contemporanea, la sua capacità di tradursi in linguaggio coerente e adatto. ["Ironia", dubbio attivo, slancio utopico, dis/astro storico e resistenza devono essere, per Zagarrio, i punti di forza di questa "base etica", da tradurre] nei modi ora della lirica più densa e intensa (in particolare l'elegia, ma non idillico/affabulante o evasiva) ora della poemica (il ricorso al narrativo, alla scrittura ad ampio respiro, alla poesia-architettura o se si vuole al pensiero poetante) e sempre nell'ambito di quelle soluzioni ambivalenti che vedono affermarsi insieme l'elemento 'classico' della ratio o del logos ordinativi e quello 'barocco' delle forme che volano, per dirla col D'Ors, o che è lo stesso dello slancio inventivo e/o sperimentale.

Il rischio è quello della eventuale incompatibilità tra i due termini [...] ma quale scrittore di versi non ha o non vive la sua immodesta utopia di etica e di stile?

Un vero e proprio manifesto in cui si possono riconoscere, per buona parte, i poeti della seconda serie di «Quartiere».

Per Mariella Bettarini far poesia vuol dire portare avanti

un lavoro contraddittorio e vario, in divenire, non statico né accademico, nutrito di sé e nutrito di altro, attento – mi pare – a tutto ciò che si muove, anche all'effimero, talvolta, senza averne paura perché in possesso di alcuni valori, di alcuni ideali – ma non di esteriori modelli che consentono a chi se ne nutre il rischio del nuovo e del folle, del diverso, del non classificabile, del non-omogeneo.

Poetica, questa, che può essere fatta propria dai migliori della sua generazione. Approfondisce poi il rapporto con la poesia:

Ho contrapposto la poesia a molte cose, agli inizi. Ma dopo mi pare d'aver superato l'inganno (crescendo come persona). Ho amato la lirica, il rotondo endecasillabo (a vent'anni) e subito dopo – uscita di casa – ho avuto paura che la casa (chiesa, istituzione, famiglia, poesia-come-musica) mi riprendesse. E allora sono stata per una poesia deformata, quasi brutta, impoetica, contaminata.

Ma la poesia non la volevo lasciare: incontrai su questo nuovo cammino Beckett e i cantautori, il caos, la guerra del Vietnam, l'urlo di Ginsberg (e qua Pasolini, e qua l'amatissimo Gadda...). Aborro ormai decisamente il bello fine a se stesso, i preziosismi, l'estetica. Ma la poesia, no, non mi lasciava: avevo sempre accanto, oltre al vero, una musica dissonante, magari il rumore (la bomba di piazza Fontana: che scossa!), non certo il vuoto, il silenzio. E poi è un lunga storia: di letture, ripeto, di vita e passioni, di aggregazioni e dibattiti, di tanto lavoro, di fedele presenza (non mi pare immodesto ricordarlo). Ho partecipato in prima persona, sempre, al dibattito in corso; non mi sono mai ritirata (se non dai premi), ho tentato di stare in moto.

Anche in Mariella Bettarini si conferma il sillogismo Poesia-non poesia = poesia:

La poesia (non dico "poesia" alla maniera di Croce, naturalmente, ma alla maniera sociologica, o strutturalista, di "abitudine a scrivere in versi") non mi ha abbandonata. Adesso mi nasce da tante altre "occasioni": da fotografie o da persone, da letture di scienze (la botanica, l'astronomia, l'archeologia, per esempio, che tento di studiare prima della letteratura, e ben oltre questa), da viaggi, riscoperte (o estasiate "scoperte"), da qualche accidente del corpo e da molte fiammate mentali, da letture e letture, da prosa e da versi... E ho ritrovato la musica, le assonanze, le rime, l'astrazione (ma non astrattezza, mi pare), persino le nuvole... che sono metafore, simboli di psichiche importanti scoperte, rimandi a ben altro. Così come prima tutti i miei vegetali, i miei alberi. Allo stesso modo delle (in fondo) poche, essenziali persone che abitano la mia poesia. Tutto con la stessa importanza: un granello di polvere e un cavallo, un fiore e un bambino, una primavera o il nome scientifico (che letteralmente mi affascina) magari di un fungo. I nomi, difatti. Gli elenchi: una mia (antica) passione. Vorrei poter sapere a memoria il dizionario, mi mancano termini, uso (spesso) voci generiche, ho fame di nomenclatura precisa. Direi che ho persino trovato la (anticamente aborrita) matematica.

Lamberto Pignotti, leader della poesia visiva, offre una chiave di lettura interna al suo operare:

Dall'estate del '70 porto avanti una serie di operazioni che con una certa indifferenza chiamo poesie o narrazioni: della poesia ricerco la concentrazione dei nuclei verbali e della narrazione (non della narrativa), l'andamento, certe evocazioni, il senso del racconto che tende a tratteggiare una mitologia in chiave attuale. Faccio riferimento a tre costanti: l'amore, il viaggio, l'avventura. Si tratta di momenti in vario modo presenti nella poesia e nella narrazione di ogni epoca.

Rimanda poi ad aspetti tecnici:

C'è in questo lavoro una mancanza voluta di nomi e luoghi precisati o precisabili; la stessa alea-

torietà del soggetto che parla, spesso slitta dalla prima alla terza persona, dal maschile al femminile, dal singolare al plurale, e l'operazione, nel suo complesso, si situa apparentemente in una atemporalità, in una indeterminatezza, che però paradossalmente va a inquadarsi nella storia in corso.

Aspetti tecnici che nel tempo si sono modificati:

Dovrei parlare di un rapporto esistente fra queste composizioni e altre mie meno recenti, che un tempo io stesso ho posto sotto la dizione di "poesie tecnologiche", poesie cioè composte con linguaggi presi a prestito dalla società dei mass-media. In sostanza, mentre allora avveniva una serie di operazioni basate sul collage puro, qui invece il collage, che pure è presente in partenza, viene via via modificandosi e viene in qualche modo a fondere e rimarginare, almeno visibilmente, quei limiti, quegli strappi, quei tagli che invece nelle poesie tecnologiche erano volutamente esibiti, ostentati. Un altro rapporto che in proposito non vorrei eludere è quello con la «poesia visiva» che usa contemporaneamente materiali verbali e materiali iconici, cioè figurazioni e linguaggio vero e proprio. Nelle mie più recenti composizioni verbali c'è un assunto anche «visivo», nel senso che certe scene vengono evocate in linea di massima come se fossero viste non nella realtà, ma nella trascrizione pittorica, o fotografica, o cinematografica. Molto stenograficamente accennerò infine che in queste mie recenti operazioni c'è concordanza tra storia e scrittura; questa però non si limita a registrare o ad evocare la storia passata perché essa stessa tende a costruire e anzi ad essere la storia in atto.

Da queste note si evince una opera di rinnovamento all'interno del fare poesia che non elude la conferma di una personalissima vocalità.

Eugenio Miccini fonda, con Lamberto Pignotti, un nuovo modo di esprimersi, la poesia visiva, di cui così definisce le premesse culturali:

Tra le cose che mi si potranno rimproverare c'è sicuramente quella di aver creduto, come uomo e come artista, alla parola. L'esortazione marxiana di 'prendere la parola', traducendola ovviamente in azione, in atto comunicativo, è stata sempre la mia regola di una vita di relazione che, appunto, desse e tenesse la parola. E la mia lunga attività di-dattica, letteraria, politica ed artistica possono dimostrarlo.

I tempi, lo sappiamo, sono aspri. Anche il silenzio – ammoniva Sartre – è parlare. E ci sono stati anni nella nostra vita civile nei quali abbiamo taciuto.

Eppure, è ancora tempo in cui le parole, anche quelle vigili e sfuggenti della letteratura, non ci appartengono. [da: *Ab avo* (catalogo), Firenze 1979]

Per le premesse tecniche considera



Il rumore comunicativo messo in atto dagli attuali media e dalle ideologie che li sostengono ha generato il silenzio. In queste condizioni ho tentato una nuova koinè tra parole e immagini tale da sviluppare un certo sinergismo espressivo capace di addizionare gli strumenti comunicativi propri dei due – e quanto diversi! – sistemi linguistici e iconici; oppure di esorcizzarli fino al punto di annullare il senso originario, di ritrovare un silenzio né impotente né imposto, in cui – lo sappiamo bene – si risvegliano gli atti di pensiero, la meditazione, una raggiunta vigilanza critica. Parole e immagini sono quindi trasfigurate per elisioni e iperboli, per interazioni o estraneità, a formare quelle tipiche comunicazioni imperfette – ambigue ed enigmatiche – di cui si vale l'arte e che possiamo e dobbiamo praticare tutti insieme. [da: *Testuale* (catalogo), Milano 1979]

Queste sue affermazioni confermano la lucidità e la preveggenza del poeta in funzione del rinnovamento storico-culturale.

### 3 – Una risposta alla crisi del tempo: Dino Carlesi

Paradigmatica la risposta di Dino Carlesi che può essere assunta nel definire il percorso esistenziale di una generazione:

Incominciai oltre trent'anni fa con un volumetto quasi familiare *All'affanno del tempo*, un primo tentativo per penetrare nel reale, per tentare una *risposta*. In quel dopoguerra dovevamo guardarci intorno per ricostruire l'immagine deteriorata dell'uomo, passare dal silenzio o dal monologo al dialogo. La poesia era uno strumento. Le rimembranze e la parola un po' eloquente furono lo scotto da pagare al primo realismo. Le ferite rimarginavano a fatica e il mordere dentro i fatti rappresentava una trasgressione, consentiva di dissentire dal pur amato ermetismo. Negli anni '60 si preannunziavano nuove inquietudini, s'impone la presa di coscienza di una stagione che stava esplodendo nel sociale e nell'esistenziale *Modo di essere* è del 1968, con qualche frequente evasione nel campo delle altre arti (pittura, scultura: come "critica" intendo), per trovare assonanze, connubi di metafore, coincidenze di fantasia. Il linguaggio poetico si faceva strumento sottile di analisi, mi consentiva indagini intuitive dentro la "critica", e dentro il segno, il colore, le forme.

Il decennio successivo fu vissuto all'insegna del rigore, il problema della ricerca del linguaggio riprende il sopravvento. Si puntava all'essenziale, con pudore e ritrosia, pur rifiutando gli sperimentalismi fine a se stessi. Bisognava andare al di là della lamentazione e riscoprire settori di inquietudini corali, ma con altro piglio e minor clamore verbale e minore sciattezza. Si lottava contro la banalità linguistica, l'aggettivazione consunta, tentando di lavorare in profondità, dentro l'autenticità. Il libro stampato a Milano da Scheiwiller nel 1981 fu la sintesi di un lungo lavoro sospeso tra *l'io* e il *noi*, nel tentativo di tenere alta, sospesa, rarefatta la parola illu-

minante: aspirazione a cui tende l'ultimo libro (1983) *Variazioni sul segno*, che ha avuto quale stimolazione visiva ed esistenziale proprio il "segno" di Greco.

E conclude su una possibile poetica:

Una poetica? Poesia come un vagabondare della parola che non può aspirare – per fortuna – né all'assoluto, né all'eternità. Forse converrà annoverarla – la poesia – tra quei pochi beni godibili su questa terra, come il respirare, come un'amicizia, un amore, una sorpresa. Ovvero: un commento doloroso sulla nostra presenza, un modo per resistere alla follia, un tentativo di "progetto", una ricerca laica del "vero" nascosto (e in questo senso, e solo in questo senso, un atto di religiosità terrena e suprema).

## GLI ANNI OTTANTA

## “SELVAGGI” ALLE “GIUBBE ROSSE”

1 – *Su queste pietre. Me ne vado per le strade*

Dopo essermi addentrato in aspetti artistici e letterari più estesi sarà bene offrire qualche riflessione da *promeneur* nei confronti di una città vissuta con amore atavico e perciò il lettore dovrà accogliere e raccogliere le interpretazioni più aperte e – forse – più arrischiate.

Anche se rimane qualche remora a parlarne perché come rispose (nello splendido libro calviniano, *Le città invisibili*) Marco Polo all'imperatore Kublai Kan quando gli chiese della sua città natale, di Venezia: “Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano. Forse Venezia, ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo”.

E d'altronde non voglio entrare nell'ambito universalistico di Firenze *anima mundi* così come si configura dalla visitazione dei proromantici ad oggi: una città da vedere e da vendere con la 'griffatura' di Goethe, Van Platen, Herder, Stendhal, Madame de Staël, Taine, ecc.

Già Edoardo Detti denunciò la possibile deformazione dell'immagine di Firenze che da questo versante poteva derivare. Le mie conoscenze sono più legate agli anni Cinquanta, ai romanzi di Pratolini, ed anche alla lettura di molti di quei libri che rappresentano fonti di informazione per molti fiorentini che amano la loro città e che vogliono conoscerne il corpus, la configurazione spazio-temporale. Se vogliamo, possiamo risalire alle cronache ottocentesche del livornese Pietro Coccoluto Ferrigni, più noto come Yorick, ne conobbi in età giovanile le nipoti da cui ebbi in dono l'opera del giornalista-scrittore e di cui è uscito in nuova edizione, in tempi recenti, *Passeggiate fiorentine*. Questa la voce di Pratolini: “Noi eravamo contenti del nostro quartiere. Posto al limite del centro della città, il quartiere si estendeva fino alle prime case della periferia, là dove cominciava la via Aretina, coi suoi orti e la sua strada ferrata, le prime case borghesi e i villini”. Chi abitava in questi quartieri? “Panni alla finestra, donne discinte. Ma

anche povertà patita con orgoglio, affetti difesi con i denti. Operai, e più propriamente, falegnami, calzolai, maniscalchi, meccanici, mosaicisti. E bettole, botteghe affumicate e lucenti, caffè Novecento”.

“La strada. Firenze. Quartiere di Santa Croce”. Come si viveva e si vive ancora negli antichi quartieri? “Eravamo creature comuni. Ci bastava un gesto per sollevarci collera o amore. La nostra vita scorreva su quelle strade e piazze come nell’alveo di un fiume... Eravamo un’isola nel fiume che comunque andava, fra i carrettini del trippaio e dell’ortolano, il bugigattolo del venditore di castagnaccio, lungo via Pietrapiana. Dall’arco di San Piero a Porta alla Croce”.

Abbiamo poi sfogliato, pagina per pagina, i libri-catalogo sulle vie fiorentine di Bargellini ed i libri d’arte e di fotografia sull’antico centro, o mercato vecchio, demolito da chi volle restituirlo a nuova vita dopo il secolare squallore. Come malauguratamente scrisse il grande filologo Isidoro Del Lungo.

Questo perché Firenze è una città sapienziale che vuole essere letta, prima che detta, e in cui si è misurata tutta la nostra vita. Dicevano i miei avi con una massima: Le lastre di Firenze fanno gli uomini e li disfanno; sintetizzando così un pensiero di Italo Calvino che vuole le città divise in due categorie: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati. Cogliamo l’aspetto costruttivo di questa affermazione: il rapporto fra la *polis* ed il cittadino europeo ormai. La questione non sta solo nel pudore di parlare della propria città, o città dell’anima, della sua rilevazione e rivelazione, ma anche e soprattutto nel non immettere nella *polis* desideri che la possono cancellare. Firenze è, per storia e memoria, una città sempre futura a patto di “reinventarla – come scrive Bruno Zevi – con quotidiana tensione” mettendo in atto la dinamica fra la città nascosta e la città futura con i suoi luoghi trascurati o non ancora visibili, ma che sono, di fatto, gli unici vivibili perché rappresentano il riferimento per un progetto della città futura.

Pagine o luoghi trovano in me non solo un lettore ma un ospite che si addentra nelle pagine di una città più razionale e fantastica insieme, come deve sempre accadere quando siamo di fronte ad un’opera d’arte.

Non è davvero un caso che il mio primo libro di poesia, del 1960, si intitolò *Città e relazione* e sia interamente dedicato a Firenze, che in quegli anni amavo come una fanciulla, ed il mio nomadismo campaniano si orientava più verso il Dante della presenza che quello dell’esodo. *Firenze ai tempi* di Dante di Robert Davidsohn è un testo a cui ricorrere per l’interpretazione di questo mio sentimento che ha trascorsi giovanili. La mia passione di allora per le chiese e i chiostri, per i chiassi e le piazzette, per i tabernacoli e le targhe, si conferma nella rivisitazione di spazi mentali. Io, da ragazzo, vissi proprio in una casa torre del

Trecento, in via della Torre, mentre dal podere si vedeva la cupola di Santa Maria del Fiore che, appunto, era stata elevata per essere vista dal contado. La casa torre, ormai degradata ad insana cascina, ed il Duomo erano coevi e compresenti al mio respiro ed al mio sguardo. E mai ho rimosso la ferita degli anni di guerra infertami dai giovani barbari che seviziano le creature inermi esercitando sul mondo un desiderio distruttivo.

È certo per questo motivo che non riesco a vedere la *polis* senza il suo contado, la presenza senza un suo allargamento di memoria e senza una difesa, ahimè, ormai a latte versato, di un ordo naturalis che deve presiedere comunque anche l'opera dell'uomo.

Tralasciando l'aspetto lirico, rimane pur sempre necessaria l'integrazione fra la città ed il suo verde.

La descrizione in dettaglio dell'utilizzo polivalente di questi spazi conferma ancora una volta il progetto razionale-fantastico di gusto neorinascimentale e "contemporaneo" insieme. Non a caso il progetto europeo ha le sue radici nel Rinascimento fiorentino. E così la collina di Montughi, anch'essa cara ai miei anni giovani, si propone al mio sguardo interno in una sua nuova ridefinizione urbanistica.

Ed ancora, un invito a muoversi lungo il percorso dei tabernacoli del centro storico, dipinti da artisti del Novecento, con la loro freschezza cromatica, con la loro incisività segnica, che tanto si evidenziarono negli anni Cinquanta allo sguardo attento del giovane viandante urbano dalla Crocifissione di Gianni Vagnetti all'angolo di Piazza Donatello a quella di Ottone Rosai in via San Leonardo. A questo punto non so se sia una mappa a guidarmi lungo percorsi ridisegnati con una fantasia calviniana o se è la mia memoria a seguire il suo corso.

La via dei Tabernacoli, e poi – certamente – le chiesuole e le piazzette medioevali, gli interni e le cupole, le vie murate, sotterranee e aeree che fanno della città un labirinto in cui tempo e spazio finiscono con l'intrecciarsi in modo inestricabile ed a scambiarsi di ruolo, lo spazio nascosto che diviene tempo, il tempo ideato ed ideale che diviene spazio da rivivere religiosamente, o riscoprire in un affresco, in una scultura, (come il Duomo di Arnolfo in Santa Maria Novella o nell'opera del Duomo) in mappe di una città che finiscono per essere, si direbbe oggi, ipertesti per la loro linguistica comparabilità.

Per chi ama Firenze da non potersi immaginare vivo senza i suoi percorsi, le sue icone, il dialogo propositivo ha la funzione di decifratore di piccoli misteri urbani, dell'immaginario storico, con la stringatezza ed il pudore di chi appunto definisce e lascia allusivamente aperta una mappa della città *in itinere* sempre diversa e sempre viva, fra memoria e desiderio, umana-urbana-mente. E, mi pare, questa città da riscoprire, da liberare da privatezze e privazioni di percorsi, faccia riferimento un po' (o molto?) alla città che Michelucci voleva ritrovare per restituirla all'uomo.

Fra le molte anime di Firenze, almeno due sono le più evidenti e contrastanti, laddove dovrebbero coesistere: quella delle sue strutture più interne ed aperte fra loro, in cui è leggibile e vivibile la storia di una comunità e quella di chi vuole utilizzare l'immagine, tracciando perimetri sempre più stretti e contrastanti. Come nella calviniana città di Valdrada le due Valdrade vivono l'una per l'altra, guardandosi negli occhi, ma non si amano. E su questa dicotomia, attuale ma forse non insanabile, concluderei con una citazione calviniana: L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà. E certamente non è salvifica una palingesesi individuale...

Per riacquistare una Torre non bastano le "riserve" di una vita. D'altronde la casa-torre della mia infanzia, un edificio di cui scrive anche il Carocci, fu acquistata da un commerciante di laterizi e materiali da costruzione e ristrutturata in funzione di magazzino per un desiderio senza città o città senza desiderio.

## 2 – *Mezzadri fuoriporta*

Nel racconto di mio padre fino agli anni Trenta gli ortolani ed i mezzadri sotto la cerchia dei colli – dove ora è città – avevano terra, cavallo e calesse, nei poderi di Novoli, Legnaia, Casellina, Gavinana, Varlungo, Rovezzano, Coverciano, Campo di Marte, Cure e Ponte Rosso.

La grande comunità degli ortolani che rifornivano di ortaggi il capoluogo e che si incontravano ogni mattina al mercato ortofrutticolo aveva avuto una sua storia. A Novoli ed alle Cascine si coltivavano cavoli, pomodori, patate, zucche e le famiglie dei Vannini, Carraresi, Marilli, Nutini, Manescalchi, Bini, Becherucci, Saponai rimanevano ancora legate alla terra.

Dov'è via dello Statuto gli Zocchi ed i Giovacchini (poi commercianti di abiti in San Lorenzo) coltivavano gobbi. Di là d'Arno, a Legnaia, c'erano i radiciai (coltivavano insalata, radicchio, radici, bietole) ed erano i Fallani, Mengarini, Mazzoni, Cappuccini e Sarri.

A Casellina, in via del Padule, i Passeri coltivavano zatte e cocomeri. In Pian di Ripoli i Cozzi, i Basagni coltivavano zucche in mezzo ai frutteti. Cavoli verzotti erano la monocultura dei Guasti, Bargellini, Pinzauti, Vannini e Gelli a Rovezzano.

Insomma, ogni zona aveva una sua monocultura. Ma già negli anni Trenta la comunità mezzadrile della periferia fiorentina cominciava a confondersi e le famiglie che, per secoli, erano rimaste nello stesso podere, si muovevano nel giro di pochi anni. Così la

cascina di Rovezzano, dove la famiglia si era trasferita nel '33, negli anni precedenti era stata abitata dai Lippi, dai Caprini, i Marchi ed i Daliana. Gente che aveva finito con lo stabilirsi in città.

Si viveva in grandi cascine che un tempo erano state ville. La casa della Macine, nel podere di San Donato in Polverosa, era a forma di elle, a due piani, col portico grande come la facciata.

Al piano terra la cucina, il salotto, la stanza delle botti, la cantina, la tinaia con un grande strettoio in castagno su cui era inciso a fuoco il nome della famiglia; un "monumento" del 1700 da rimanere nella memoria. E poi la stanza degli attrezzi, dei polli ed il grande fienile.

Al piano superiore, da un lato la stanza del bucato, le camere degli adulti, dei ragazzi e la piccionaia; dall'altro lato la camera dello zio, dei cugini ed infine il camerone dove si ponevano l'uva, le patate ed altra frutta, ortaggi, cereali. Quando fu costruita la Fiat paese, strada, casa e podere furono cancellati, ma rimane tutto vivo nella memoria come un paradiso terrestre.

Con la costruzione della Fiat fu cancellato un "popolo" che esisteva da secoli nella centuriazione romana al limite della città.

Abbattuto il paesino della Macine con la sua piazza tonda in terra battuta ed il pozzo al centro, spianate più di una ventina di cascine in cui abitavano i Bracci, i Grazia, i Vannini e tanti altri, rimasero solo le case operaie di San Donato e San Cristofano, ai margini del giardino Demidoff, e qualche cascina. Quando il babbo andava a trovare sua sorella Italia, accasata in via Carlo Del Prete, proprio al confine dov'era il podere, si aggirava per Novoli e passava sotto la casa che fu dei Cecchi del Pingrosso, abitata poi dalla famiglia Parigi detta degli "Ominini" e si inoltrava in San Cristofano, (ecco: quella la porta del sarto, qui il macellaio) e a San Donato ritrovava la chiesa e la botteghina di Giobbe. La chiesa, che allora sembrava così grande, col campanile romanico, addossata al giardino Demidoff, divenuta poi piccola ed indifesa di fronte alle nuove costruzioni. Poi andava verso il Terzolle, dov'erano le fabbriche di cenci, di celluloidi, di fuochi d'artificio. Infine lasciava la terra delle "sciabbie" e tornava verso casa; a volte gli pareva di essere ancora sul calesse e di avere fra le stanghe Nella, la cavallina rossa di quando era ragazzo.

Ma soprattutto ripensa alla vita nella grande cascina durante il bucato per le famiglie borghesi. La famiglia serviva, fra gli altri, i Tambèri, che avevano una scuderia di cavalli da corsa, ed anche i Digerini e Marinai, padroni di una fabbrica di biscotterie, in piazza Alberti, dove le donne andavano a comprare i rottami delle "marie". Quando c'era la settimana di bucato la casa si trasformava in una sorta di bagno turco: uno spesso vapore ad altezza d'uomo invadeva ogni stanza al piano terra, mentre i panni venivano portati ad asciugare e piegare in una stanza del primo piano, a 'caposcala'. Quella è stata la sua vera

casa che dovè lasciare. Lo sgombero fu una cosa da ricordare. Occorse l'aiuto di altri due contadini perché c'era da portare anche olio e vino. Per l'entrata in città il dazio fu pagato al Ponte alle Mosse e fu rimborsato, per l'uscita dalla città, al casotto di Varlungo.

Questa la nostra periferia, vissuta fino alle radici.

### 3 – Senza potere

Secondo una tradizione che si perde nella notte dei tempi, mio padre andava in piazza Vittorio, ai Portici di via Pellicceria, per un Mercato Vecchio che non è più, ma che richiamava ancora, come una sirena, i contadini inurbati a trattare di case. Proprio lì, dove i resti archeologici testimoniano insediamenti villanoviani, etruschi, romani, lì dove era fiorito il Rinascimento.

Andare sotto i Portici era, per mio padre, un rito religioso che lo faceva essere vivo ad un passo dai caffè degli intellettuali.

Per me, giovane, fu diverso: Firenze erano le strade alte ed ariose, le prime pizzerie, le chiese e le mura: una città che mi stava larga e mi stava bene.

I poeti della mia gioventù si ritrovavano ancora nei caffè: piazza S. Marco era il presidio dei giovani di «Quartiere» e «piazza Vittorio», al caffè «Paszkowski», tappa obbligata per saggiare le proprie forze con gli intellettuali storici che avevano in Oreste Macrì il loro critico-paladino.

Per questo motivo, a me, poeta *extratextum* (ovvero non inquadrabile nelle correnti canonizzate negli storici caffè) era rimasto un senso, come dire, di estraneità. All'inizio degli anni Ottanta, per merito dell'amico Giancarlo Viviani, le «Giubbe Rosse» ripresero la loro «attività» con un incontro di famosi poeti che lì avevano stazionato e stagionato come numi nell'Olimpo negli anni Trenta. La cosa non aveva niente di censurabile, l'amico che aveva promosso l'iniziativa era assai caro, così accettai l'invito e mi avviai verso il centro per partecipare al *revival*.

Ma sceso alla fermata del Duomo, il demone della ritrosia prese il sopravvento e continuai a camminare verso le rampe del piazzale. Avvicinare gli dèi è pericoloso – mi dicevo camminando – c'è da riportare ustioni di terzo grado mentre l'aria di settembre mormorava sulle chiome larghe dei platani. Firenze, poi, dall'alto del piazzale, aveva il sapore del tempo migliore.

Poi le cronache locali riportarono che gli dèi maggiori non si erano fatti vivi e qualche dio minore aveva sibilato che quello non era stato l'Olimpo, ma una parrocchia o – peggio – un aggregato di chiesuole. È proprio vero, anche gli dèi sono litigiosi, come inse-



gnano gli Antichi e come conferma Papini in una poesia del '14; oppure si trasformano in modo da non essere visibili ai mortali. E dire che lì, proprio lì, secondo la memoria popolare, una capra – portata dai Pompieri dal terremoto di Messina – cercava erba da brucare fra le pietre della pavimentazione, in quegli anni, ai primi del Novecento. Da qui il detto: “Tu se’ più grullo della capra de’ pompieri che cercava erba in piazza Vittorio”. Come ricordava mio padre, poeta inconsapevole, che tornava sui sentieri ancestrali, all’Antico Mercato, abbattuto per sempre nell’Ottocento e per sempre rimasto nel sangue. Si torna sempre sul luogo dei padri, per un’antica calamita/(à).

Per inciso, dopo alcuni anni, su invito di Giancarlo Viviani, alle “Giubbe Rosse” presentai insieme a Piero Santi le poesie di Ernesto Treccani.

Quando lessi (e Santi condivise): “Al quinto bicchiere / ebbi paura. / Disse: fratello. / Aveva due fiori / rossi nello sguardo” ricomposi anche la dicotomia col conduttore dell’“Indiano” sviluppatasi nello studio di Fernando Farulli sul tema dei “Costruttori”. Si saldava, in un’immagine, “l’uomo col fiore”. Fu il mio primo intervento alla “Giubbe Rosse” e la riconciliazione di due volti della città di cui narro in uno scritto precedente, dedicato a Fernando Farulli. In effetti, avevo già letto versi di Ernesto Treccani nel repertorio *La giovane poesia* di Enrico Falqui, negli anni Cinquanta, e ne avevo apprezzato l’effusa nostalgia del tempo, quel partecipare alla e della marginalità del tutto. Ancora oggi mi tornano versi di Treccani che avevo memorizzato in quegli anni e che compongono l’intera poesia:

A notte tarda / in me riconobbi / l’umanità / aveva lunghi capelli / e grande pallore. Al quinto bicchiere / ebbi paura / Disse: fratello / aveva due fiori / rossi nello sguardo.

E un’ altra poesia che mi pare una bella epigrafe per il nostro tempo:

Un poco matti nel nostro dolore / dimentichiamo il padre e la madre / gli uomini tutti e gli animali / della terra.

C’è la lezione ispanica, Lorca tradotto nella nebbia della periferia lombarda, e anche la prossimità con i poeti della sua generazione, quando a Roma, ad esempio, intorno al gruppo del “Canzoniere” fondato da Mario Socrate, si riunivano Pasolini, Scotellaro, Vivaldi, Accrocca, Morsucci e tutto avveniva nel nome dell’uomo.

*Postscriptum.* Poi, il mio impegno alle “Giubbe Rosse” è stato costante, tant’è che, quando sono stato ospedalizzato in conseguenza di un brutto investimento, il primario del reparto venne a trovarmi al letto e a portarmi gli auguri dei miei amici che avevano

telefonato anche da altre città italiane. Gli ero noto per le mie conferenze alle “Giubbe Rosse”. Verso la fine della convalescenza tornai in ospedale per chiedergli una certificazione sulla causa delle fratture, se fossero derivate da urto di veicolo o da impatto al suolo. Questo per determinare la dinamica dell’incidente e le responsabilità.

Mi guardò perplesso, poi mi riconobbe festoso:

“Giubbe Rosse”! – esclamò ad alta voce – come nel film *L’ultima freccia* il capo indiano a John Wayne. Dunque: – “Giubbe Rosse”! – esclamò e prese a recitare – lui siciliano – i versi sulla Trinacria dell’ottavo canto del *Paradiso* di Dante, dando voce alle parole di Carlo Martello:

E la bella Trinacria, che caliga  
tra Pachino e Peloro, sopra ’l golfo  
che riceve da Euro maggior briga,  
non per Tifeo ma per nascente solfo,  
attesi avrebbe li suoi regi ancora,  
nati per me di Carlo e di Ridolfo...

Mai accoglienza fu più poetica. Ma...io gli posi la domanda per cui ero venuto. La risposta fu venata da un filo di imbarazzo:

“E come si fa, figliolo, come si fa...” Poi tornò sinceramente festoso e curioso: “Cammina” – (in effetti, c’era il rischio di rimanere su una poltrona a ruote). Cammino dritto e spedito. “Bene – concluse – bene”.

Sia stata la buona sorte o la sua perizia, ambedue fummo consapevoli di uno scampato pericolo e ci salutammo senz’altro. Finì così che dimenticai il motivo per cui mi ero rivolto a lui. Quando si dice *la poesia salva la vita*. E camminando, a pochi passi da via Sant’Egidio, feci tappa... alle “Giubbe Rosse”.

#### 4 – Ricordo di Giancarlo Viviani

Noi a «Ottovolante» e alle “Giubbe Rosse” portavamo la musica, il gesto, la storia, la ricerca di un mondo che valesse la pena di vivere. Così è stato per le nostre generazioni, dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta. La vita e il progetto. Un grande poeta andaluso scrisse che la cifra della storia è la musica, la voce. Molti di noi hanno vissuto musicalmente, come una rapsodia incarnata nelle periferie della storia, quegli anni. Andandocene, lasciamo nel tempo un archetto di violino, una raccolta di dischi di protesta ascoltati con insistente amore, storie familiari legate insieme da opere e concerti (da fatti amari). Dove lasciamo tutto ciò

non sappiamo, ma quello era il nostro *la* alla vita. A confronto di questo *incipit* le “note” spesso stonate del presente ci facevano partecipi di un destino comune, fatto di gesti necessari, anche se spesso sbagliati, incrociato nella città, nel territorio più vasto del paese e dell’Europa ancora in guerra.

Molti di noi scrivevano versi perché con la poesia la verità dell’esistere appariva più nuda e vera, più durevole; ma quando parlavamo di poesia non parlavamo di poesia, bensì del tutto che fuggevolmente, e lo sapevamo, ci riguardava. Fuggevolmente, come la musica. Ma non fu mai un “vedersi e dirsi addio”.

Foglietti che avevano traversato gli anni, che avevano motivato i giorni, apparivano sul tavolo come geroglifici di una scrittura privata/pubblica, come prezioso messaggio (si leggeva negli occhi) per l’altro che stava di fronte, per gli altri che intrecciavano i nostri giorni. Sì, perché pensavamo che il mondo potesse essere cambiato, nonostante il pessimismo dell’intelligenza. Noi, con le nostre note necessariamente stonate. O forse l’acustica di questo spazio “borghese” era destinata a quelle che il poeta che qui siamo onorando chiamava “litanie rock”. Litanie di un rosario perverso, dunque, inteso a distruggere la musica del tempo di cui siamo portatori.

Portatori del tempo, s’intende, della musica non sappiamo bene, finché non rimaniamo “nudi nelle ossa / cercando chi le voglia” e allora si illumina un mistero che ognuno deve scoprire, se riesce, da sé.

Dunque, abbiamo vissuto “la tragedia dell’adattamento”, noi “trionfatori di miserie”, “vincitori... che siamo stati costretti a sconfiggerci”. Non paia poco. Noi che ci siamo cercati nell’altro anche di fronte alla più ottusa negazione, che abbiamo voluto essere tutto fuorché “il rispettabile innocuo cittadino che volevano fossimo”. C’è del romanticismo in ciò, una coscienza infelice che tenta nella metamorfosi una soluzione attiva “fino a quando la tua esistenza / svanirà nel fiume del vento / ridotta ad una scia di rovine”.

Con tutto ciò, parlammo “con la bocca del rifiuto”, alla ricerca di “un punto di rottura”. Quella era la storia: dalle piazze dove si perde(va) l’emarginazione giovanile al disegno egemonico planetario americano (“I nostri soldati sono sbarcati in...”). Il poeta interpreta la sua storia e “scrive su metri elegiaci / versi rapiti dal treno”. Sapevamo che qualcosa avrebbe dovuto accadere, di grande e terribile: “Provo a scrivere caos... / Ma la risposta non esce dalla carta / sta in me, fuori di me, nel mondo”.

Questioni grandi, poste con la sottile sagacia di chi sa la poesia chiave di volta della coscienza; questioni urgenti, come quella degli extracomunitari, non scoperte da oggi (“sotto lo sguardo ruffiano / della volante notturna / laggiù negli angoli, giovani emigrati / aspettano estranei l’un l’altro / un compagno per l’inizio del gioco. / Un gioco chissà...”). Fino alla terra originaria (e ci siamo incontrati nelle stagioni, nei luoghi domenicali della gente, col nostro

respiro più segreto e libero): “Sui monti della Calvana / lungo il Bisenzio sopra la foschia / nel silenzio fatto di fruscii / con il vento fra gli arbusti / e di lucertole sui sassi caldi / come loro io a godere il primo sole / di questa insolita forse ultima primavera”.

C’era una musica, in quei momenti, antica, e un profumo. Ma la parola rimaneva là, accampata fra le note stonate, vigile e netta come un guerriero, e lo sapevamo; come nette se pure ingiallite erano le immagini delle foto che facevano del passato e del presente un tempo solo e in cui si affacciava un lembo di terra comune, una figura cara ai padri che si erano incontrati nel piccolo cerchio urbano. E con che gioia l’amico portò a mio padre la foto sei per nove in cui, un amico comune, il vecchio Puntino, lo teneva per mano, quando ancora stupiva nello sguardo di cucciolo di cinque anni.

“Tutto quanto è fissato nelle immagini / l’ho voluto con tutto me stesso”. La realtà vera, che poteva essere fissata per ciò che era. D’altronde ognuno è figlio, come Bertolt Brecht lo era, della selva nera.

Così, si finiva sempre col parlare di lotte, di libertà, in quegli anni.

La nostra religiosità è laica, Foscolo insegna: “finché il sole...”: “Aspiro e richiedo il fine per cui / fin dal primo lume dell’intelligenza / il mondo ha iniziato a camminare / passo dopo passo nel lungo andare / fino a scoprire il sorgere del sole”. “Passo dopo passo nel lungo andare” supereremo anche “la tragedia dell’adattamento”.

##### 5 – Campana “ritorna” alle “Giubbe Rosse”: “E così dimenticammo le rose”

Ivo Morini, come poeta in proprio, propone il tema e l’esperienza dell’androgino platonico e del funambolo nietscheano e dunque risale alle premesse costitutive del decadentismo europeo che si sviluppò in Italia ai primi del Novecento attraverso la ricerca di D’Annunzio e di Dino Campana.

Ed è per questo che dedica la sua ricerca al grande Marradese di cui lo affascina l’entropia del significante costituito come modello primario per le successive elaborazioni creative e stilistiche.

Per l’affinità concettuale che lo caratterizza, Ivo Morini ha deciso di approfondire lo studio della figura e dell’opera di Dino Campana. Dopo la Mostra documentaria (scritta e fotografica) che si è tenuta alle “Giubbe Rosse”, ha messo in opera anche una *pièce* teatrale usando un’analogia metodologica, quella della catalogazione: ha studiato un ampio repertorio di materiali bibliografici e ne ha ricavato poesie, frasi, dialogati, documenti epistolari ed altri materiali linguistici con cui ha infine costruito il mosaico di questa drammatizzazione.

A differenza di altre opere teatrali su Campana, dove il personaggio viene presentato come un mito vivente perdendo così di credibilità, Morini cerca – ai limiti del possibile – di dare vita ad un copione dove Campana e la Aleramo, i due protagonisti di una storia d'amore brevissima e svoltasi al calor bianco di emozioni assolute, appaiono per quello che sono: un uomo appena trentenne ma già giunto alle soglie del silenzio dopo un percorso di irregolare alla bruciante ricerca dell'essere e del mito ed una donna straordinaria per quei tempi, capace di liberarsi dalle costrizioni sociali per avventurarsi nella ricerca di un sé individuale e storico che la vide intrecciare la propria sorte con alcuni dei maggiori poeti del suo tempo e, poi, del Novecento.

Per Campana, per l'ultimo germano in Italia che sapeva di dovere, come Orfeo, versare il proprio sangue perché se ne coprissero gli assassini dalle vesti stracciate, fu un'esperienza illuminante ed insieme ustoria.

A differenza degli altri amanti, da Giovanni Cena a Franco Maticotta, presso i quali Sibilla Aleramo visse la sua complessa vicenda dionisiaca ai limiti dell'edipismo e di emancipazione a metà, Dino Campana aprì tutto se stesso alla Dea, "più bella della bionda Cere-re", fino a giungere all'estrinsecazione della sua precaria sintesi barbarico-apollinea.

Un rapporto assoluto, in cui mito e realtà, eros e memoria orfica si toccarono attivando una reazione catastrofica per Dino.

Il testo di Ivo Morini riproduce, con attenta ed appassionata sintesi filologica, questo evento unico nella poesia del Novecento. A lui va il merito di avere ripreso il percorso di indagine dai documenti e dai luoghi reali di una storia vissuta sotto il crisma della poesia e proprio perciò rintracciabile nei materiali letterari ed epistolari che la resero visibile.

#### 6 – «Il Selvaggio»: *il provincialismo universale e i nuovi selvaggi*

Roberto Longhi individua la premessa al fenomeno del "selvaggismo" in Ardengo Soffici, modello "in cui ribollivano troppi succhi diversi".

Da Rimbaud da cui viene parafrasata l'estetica dei cocomerai (Rimbaud che propone una nuova lingua universale, antiprovinciale: *l'alchimie du verbe*), all'omo salvatico-salvifico di Giulioti e Papini.

Ma «Il selvaggio» traduce le disordinate premesse culturali in un discorso attivo, didascalico, teso a ridisegnare il mondo partendo dalla campagna. Ad esempio al cattolicesimo integralista dei salvatici Giulioti e Papini sovrappongono una concezione laica e agitatoria. Per i selvaggi la letteratura viene dopo il loro progetto culturale (parlando di modelli indiscutibili – Pratesi e Tozzi – essi affermano "Ora non abbiamo tempo per scri-

vere saggi sulla loro opera”). È stato scritto che la loro prosa si ferma al ritratto didascalico – Cristo, Garibaldi, Savonarola, Dante – e in area strapaesana Lemmonio di Soffici apre la strada a Pisto di Bilenchi. Non bozzetto, racconto o romanzo, ma ritratto esemplare e esemplante.

È tuttavia si potrebbe anche ipotizzare che questi “succhi diversi” e questo gusto per la figura, in cui la cronaca medioevale e la prosa d’arte vengono accostate *ex abrupto*, abbiano lasciato qualche segno nei giovani narratori che avevano scelto di avvicinarsi al «Selvaggio» e che poi divennero i protagonisti della nostra letteratura.

Insomma, se da un lato Petroni, Benedetti, Tobino si erano avvicinati al «Selvaggio» perché metteva in campo aspetti di vita e di attualità, nella sostanza antiretorici, è anche vero che tratti di decadentismo, di crepuscolarismo, di psicologismo, di individualismo armavano il cemento monolitico dell’ideologia dei ‘selvaggi’. E, guarda caso, sono queste le strutture nevralgiche della narrativa di Bilenchi, ma anche di Pratolini, Tobino, ecc.

È noto, d’altronde, il gioco di vasi comunicanti fra il «Selvaggio» e gli altri fogli letterari dell’epoca, di opposto segno e senso («L’Italia letteraria» dei rondisti) che confluisce sulle pagine de «L’italiano» di Longanesi.

Bisogna ricordare che Malaparte, il quale aveva all’inizio degli anni Venti formulato la teoria dell’oceanismo postideologico universale nel nome dell’arte, piloterà pubblicisticamente queste variegata realtà e ponendosi sempre, come è stato scritto, *au dessous de la mêlée*. Probabilmente, come ha scritto Raggianti, la “nostalgia” comune per il «Selvaggio» va soprattutto a Maccari e chiede che la rivisitazione critica di questo foglio di movimento letterario e artistico riparta da attenzioni più perspicue. Da parte mia posso offrire qualche indicazione, partendo dall’epigramma maccariano: “Siena mi fe’ / disfecemi Livorno”.

Vorrei suggerire alcuni segni di discontinuità e di continuità (diversi dall’asse Selvaggio-Don Milani-Franchi narratori che mi sembra improprio).

Addirittura improponibile l’equazione topologica Colle-Barbiana. La radicalità etico-sociale di Don Milani rimane un atto inimitabile che ha fatto scuola senza fare scuola nemmeno presso gli stessi allievi ed è priva di qualsiasi “succo diverso” che non sia quello della formazione. Giustamente, Fortini collega, nel segno della discontinuità, don Milani con i “salvatici” Giuliotti e Papini. Cosa offrire dunque allo storico, circa il tema della continuità-discontinuità nel secondo Novecento?

Credo che si possa intanto sintetizzare nel tema del dibattito suggerito da Vittorio Vettori: “Il selvaggio e dintorni: da Mino Maccari e dal primo Bilenchi alla grande arte di Lorenzo Viani e di Ottone Rosai”. In questo titolo sono posti, come picchetti, i nomi di selvaggi che segnano in modo indiscutibile la via della continuità che lega il primo col secondo Novecento.

A Mino Maccari, pur non avendolo mai incontrato di persona, devo più di un *imput*. Addirittura devo il mio battesimo di poeta. Infatti nel 1963 mi fu assegnato il premio Alpi apuane da una giuria di cui anche lui faceva parte e che era composta da Anna Banti, Roberto Longhi, Giorgio Bassani e altri. Si trattava del primo premio per la poesia, uno dei pochi che ho ricevuto anche perché, a dire il vero, i premi mi procurano sempre un forte disagio.

Ma io ero al mare, al Lido di Camaiore, proprio a un passo dal Pasquilio, ed il telegramma d'invito rimase inesitato e comunque Maccari per la prima volta fu assente dalla cerimonia per protesta contro il rumore derivato dall'aeroporto del Cinquale. Così dicono le cronache di allora. Questa fu la prima volta che "non" incontrai Maccari.

In quegli anni, insieme a Ivo Guasti, mi dedicai a raccogliere e antologizzare con le edizioni Vallecchi materiali di memoria e di canto del mondo contadino toscano e ancora una volta, nel segno della discontinuità attiva, ripetevo un percorso di provincialismo universale in qualche modo comune ripreso negli ultimi anni insieme a Alessandro Bencistà con l'esperienza del Centro studi tradizioni popolari e la rivista «Toscana folk».

Nel 1983 decisi di fondare una rivista "provinciale" insieme a Paolo Codazzi. La chiamammo «Stazione di Posta» (Firenze come posta di diligenze). Scrissi a Maccari che mi rispose inviando alcuni disegni. E questo fu il secondo battesimo. Guarda caso, sul primo numero della rivista, oltre ai disegni di Maccari apparve una mia lunga intervista al più grande selvaggio del secondo Novecento, a Gavino Ledda di *Padre padrone*, mio amico da sempre. Il selvaggio per antonomasia. Il numero era corroborato da un profilo di Armando Meoni e da un racconto paesano (*L'Antella. Il postale*) di Ubaldo Bardi. In quegli anni appaiono alcuni calendari numerati di Maccari, in un laboratorio di Matera a noi molto vicino, di cui alcune parti confluiscono nella «Stazione di Posta».

Si aggiunga che per la mia attività epigrammatica partecipai allo sviluppo del movimento dell'umor grafic che dialoga con Maccari, col suo umore grosziano e ne recupera gli stilemi grafici, oltre quelli di Wolinski, Siné e altri. Il riferimento obbligato è all'esperienza di «Ca Balà».

Per quanto concerne il riferimento a Ottone Rosai, ricordo che la continuità nel secondo Novecento è attestata, oltre che dai suoi naturali discepoli, da presenze di rilievo assoluto. Nelle mia assidua frequentazione allo studio di Fernando Farulli, ricordo – con citazione di memorie che non è qui il caso di riportare – come il "Maestro dei Costruttori" descrivesse per me un'immagine di Rosai di alto profilo. Non solo, ma non disconosceva, fra altri modelli, un riferimento rosaiano, basilare nel suo operare. Penso di chiudere qui il mio intervento, lasciando come si suole dire molti fili sospesi e molti spazi

vuoti, ma spero che l'analisi e le esemplificazioni possano avere aperto una finestra per qualche nuovo studio, anche se di margine.

7 – *Il “Gruppo Stanza” e «Ca Balà».*

A parte le mie antiche radici, per linea materna, vennero a trovarmi, alla fine degli anni '60, alcuni compiobbesi che disegnavano in modo crudo e crudele i mali del mondo. Sarà stato perché erano di Compiobbi (e anch'io un po' lo sono: cittadino strapaesano, paesano straccittadino) ma certo in loro fermentava l'umore tipico delle stazioni di provincia, dove antiche stagnazioni sublimano una bruciante corrosività. Eppure la massima è cattiva: “Oh che se' di Compiobbi?” dice a chi mostra di non essere un'aquila.

Erano tre disegnatori che avevano formato un gruppo denominato “Stanza”, per la stanza fredda ed affollata di fogli, colori e telai di serigrafie, in cui si ritrovavano. Quella stanza era una stazione di posta, ai margini della città, in cui si fermavano e formavano giovani grafici che poi sarebbero divenuti Maestri della nuova arte che è lo Humour-satirico-politico. I numi tutelari erano Wolinski, Siné, Chumez, mentre gli apprendisti recavano nomi allora oscuri ed oggi popolari (Chiappori, Giuliano, ecc.). Scrivono gli storici che il “Gruppo Stanza” fu il primo a diffondere in Italia il gusto di questo linguaggio dissacrante e che tutto questo accadesse a Compiobbi, in una minima stazione alla periferia della periferia della cultura italiana, è almeno singolare.

Sempre abbiamo una versione di come nascono le cose che non tiene conto dei dettagli più umili e fecondi: così la storia non è altro che un succedersi di falsi. Ciò che io posso dire, le stazioni di posta sono aperte: così era la “Stanza”, una porta a vetri la divideva dalla strada solitaria dominante la stazioncina di Compiobbi. Chiunque poteva girare la maniglia ed entrare, a qualsiasi ora del giorno e della notte. Su un tavolo stava fissato un grande foglio a mo' di tovaglia che durante le discussioni veniva riempito di segni e disegni fittissimi come geroglifici. Questo disegnare che accompagnava distrattamente il discorso era così insistito che dopo un certo periodo di tempo il foglio risultava una mirabile ideografia in cui si intrecciavano vari spezzoni di racconti impossibili.

Lì incontrai moltissimi giovani che non ho mai conosciuto veramente: troppo vivi per quell'ora di acceso dibattito, troppo fuggitivi per assumere un'identità umana e culturale definibile. Comunque ognuno portava immagini fresche di inchiostro e di cattiveria verso una seriosità della storia che nascondeva stragi di stato e corruzione dilagante.

In quella minuscola “stazione” si fermavano tutte le migliori pubblicazioni europee di satira, da «Hermano Lobo» a «Charlie Ebdò», ecc. Vi giungevano – chi sa come – più



veloci che per espresso, per cui in quella stanza sempre aperta a chi volesse entrare con una sua cartella di disegni sembrava di trovarci in un atelier parigino. In effetti il “Gruppo Stanza” portò a Firenze ed in Italia quel gusto sprovincializzante della cultura per cui sentivamo di respirare – nel residuo sentore di carbonella – un’aria europea anche politicamente rivolta a rapide trasformazioni.

A Firenze allora gli intellettuali ed i politici si accorsero dell’esistenza di questo laboratorio e ci fu chi aprì spazi, nella compassata misura della visione fiorentina, a questa nuova realtà. Ma molti intellettuali, anche giovani e progressisti, avvertivano la minaccia nei confronti di una non dimessa municipalità perché nella grigia Firenze questa «ventata» era fuori tempo e fuori luogo; così, fra colpi bassi e risposte incattivite, l’esperienza si avviava alla sua illogica fine, mentre dalle pagine de “L’Unità” se ne difendeva in ultimo l’onore delle armi.

Sono trascorsi decenni da che quell’iceberg (anche “toscano”, a pensarci) chiamato “Gruppo Stanza” si è dissolto e da che io sono rimasto all’oscuro del suo percorso, certamente interrato; eppure ancora qualcosa si muove e, siccome amo le domande senza risposta, propongo ancora una volta il ricorso dall’imperfetto al perfettibile perché, quando sono calzanti, le domande finiscono sempre col risponderci.

#### 8 – *Deliri/Periodici*

Nel “made in Florence” anticato da illustri presenze vogliamo aprire un “mercato” della paglia da cui potrà nascere in futuro, chissà, il nucleo per una importante rivista letteraria a carattere e tiratura nazionali. Qui dove i periodici sono una Chimera, dove non c’è quasi più paragone con la realtà del nord, si sente la necessità di una “palestra”. E dire che nell’illuminato Ottocento era un pullulare di giornali, anche umoristici, come scriveva Carlo Lorenzini su «La Nazione»: “La Chiacchera! Ecco il titolo di un altro foglio umoristico che sta per ispuntare. L’umorismo infierisce a Firenze: si direbbe proprio che i fiorentini voglion far di tutto per mantenersi il soprannome d’Atenesi d’Italia”. Ripartiamo, dunque, da lontano, dalle “fiere” agropastorali che, dato l’argomento, erano anche “letterarie”. Per versioni più attinenti, si può parlare di una “Piera letteraria” per chi ama la poesia dal microfono o di una “Fiora letteraria” per chi ama la poesia autoctona.

Come che sia, un foglio nuovo necessita. L’editrice MALedizioni (ovvero edizioni del “Movimento Artistico e Letterario”) ha in programma il periodico «I moccoli» e ne ha affidata la preparazione a due poeti di successo: Alberto Benigni e David Toraldo, mentre numerosi salotti si organizzano intorno a programmi di lotta per la pace da eviden-

ziare con pubblicazioni. Che lottino è indubbio, infatti ad una domanda di un nostro redattore hanno risposto: “Sa, lottiamo per la pace”.

Ci sono poi tutti i premi letterari di grande prestigio che aspettano pagine su cui essere ospitati: il premio “Il Cippo” per il più grande poeta morente; il premio “Il Buggero”, a cui partecipa di solito un buggerio di poeti che rimangono buggerati, per lo scrittore più buggerone d’Italia a cui viene assegnato il “Buggero d’oro”, ovviamente; il premio “Il Bruscolo d’oro” assegnato dai bancarellari fiorentini a un famoso narratore. Il contesto dei critici e dei poeti è tanto prestigioso che l’intera commissione di una locale giuria ha ricevuto, in Spagna, il premio per giurie, “La cazada” (un’artistica riproduzione dell’opera di Goya), per il rigore dei membri.

C’è chi auspica perciò un periodico sui premi letterari che potrebbe anche ospitare annunci pubblicitari come:

Poeta famoso cerca premio anche usato purché Nobel.

Pittore di chiara fama cerca modelle dalla faccia di bambola.

Critico bene-dicente assegna, *motu proprio*, premio Fata. Possono inviare poeti almeno rifiutati da un editore del nord.

Narratore di successo cerca busto, ricambiarebbe con bustarelle.

C’è poi lo sterminato spazio delle gallerie con l’infinita pletora dei pittori di cui sarebbe possibile dare notizia, al di là delle sempre lusinghiere note che appaiono sul quotidiano locale. Vi sono infatti manifestazioni di grido, come un ciclo di mostre dall’intelligenza tanto sottile che il grosso pubblico, che poi non è così “grosso”, non è riuscito a recepire; oppure mostre di tendenza nei Comuni limitrofi che hanno come denominatore “Dopo il visivo: l’invisibile”, molto apprezzate da visitatori con bastoni bianchi. Per ora un giornale che raccolga tali eventi lo vagheggia soltanto, con “francodiporto” anche per il lettore. Ma un dì verrà... Eppoi il diporto non è mica cosa da poco, ha rapporti col portamento e col comportamento. E un fatto poetico, come ci ricorda il Boccaccio quando afferma che i suoi personaggi “per lo dilettevole giardino in fino all’ora del mangiare si diportarono”.

I maligni diranno che diporto è sinonimo di svago, divertimento, ricreazione. Non nego di essere svagato, di perdere ombrelli in casa loro, di essere dedito al divertissement di epigrammarli, di ricrearmi con la loro assenza. Ciò mi conforta, non sarò mai il Direttore ideale per il giornale che stiamo ipotizzando. E poi, a dire il vero, non possiedo barche da diporto né pratico, per diporto, golf o tennis. A un disprezzo/dipresso, sono un uomo variamente libero e mi limito alla redazione di questa nota.

9 – *Cappuccetto rosso e il lupo*

In un momento in cui la Spagna stava conquistando una nuova dimensione politica e culturale, «Ca Balà» contribuì – con l'antologia di «Hermano lobo» – alla conoscenza del livello e della situazione della satira spagnola. Uno strumento particolarmente utile perché il percorso di democratizzazione e di normalizzazione fosse “vaccinato” dal virus della democrazia formale sempre fluttuante in fase endemica nella Società borghese. Ma procediamo con ordine (o, dato che siamo in tema di satira, con fruttuoso disordine).

Innanzitutto, perché questa testata, perché «Hermano Lobo» e non, per dire «Caperucita»? E perché questo settimanale compare agli inizi degli anni Settanta ed entra in crisi proprio con l'ammorbidente della linea conservatrice? Se numerosi sono i motivi, penso che si possa, qui, individuarne i principali. Nella società espressa dal franchismo il principio hobbesiano “*homo homini lupus, bellum omnium contra omnes*” risulta una sorta di legge morale. Ed è contro questo che muove Chumez con i suoi collaboratori. Infatti, proprio nel primo numero del settimanale, nella rubricetta “7 domande al lupo” si legge: “Quando cesserà l'uomo di essere lupo per l'altro uomo (migliorando il presente)?” Bisogna inoltre considerare la contraddizione interna al titolo. L'attributo “fratello” non ha niente di francescano, ma è di natura ambigua, conflittuale, per cui l'alto grado di consanguineità è solo satirico, e Cappuccetto Rosso (e “rosso” è una sorta di muleta contro cui cozza non il toro, ma il “caprone” spagnolo) non è una vittima disarmata nel “bosco” falangista. Anzi, più volte si propone esso stesso come lupo, licantropo, ecc., per sconcertare, appunto, l'arroganza del lupo franchista.

C'è inoltre un secondo aspetto – diciamo tecnico – da tenere presente: l'utilizzo dell'apologo, del bestiario giullaresco, della favola a sfondo morale. Ed in effetti «Hermano Lobo» deve dare largo spazio a questa componente, se vuole passare attraverso le maglie delle tre censure spagnole.

Se pensiamo inoltre che favole come *Cappuccetto rosso* sono fondate su un rapporto sadomasochista, crudele, si comprende ancora meglio la strumentalità di questa scelta tematica in un momento di oscurantismo. Ciò esclude ogni “lettura” evasiva del messaggio ed il conforto dell'intero contesto della rivista (interventi di letteratura e giornalismo satirici) lo dimostra. Insomma, «Hermano Lobo» affronta implicitamente la problematica della vita, dei suoi meccanismi alienativi ed inibitori.

In un'intervista, resa agli inizi degli anni Settanta e riportata dal n. 1 di «Ca Balà», prima serie, Chumy Chumez e Perich precisavano come sotto il franchismo non fosse possibile una satira di natura politica (Chumez definiva “crassa ingenuità” il solo pensarlo), d'altronde ritenevano possibile una satira politicizzata, non d'evasione, imperniata su temi civili e su una tensione morale risolta in satira.

*10 – Compiobbi visto da “Compihobby”*

Conosco Berlinghiero Buonarroti da circa trentanni e ne apprezzo da sempre la capacità di grafico assiduo ed attivissimo. Ora che ha rivolto il suo interesse anche alla storia locale propria del paese di Compiobbi, in breve tempo è riuscito a costituire un archivio da fare invidia al più esperto ricercatore. Nel suo studio-laboratorio tutto è minuziosamente documentato sia a livello storico che geografico.

Il fascismo, la guerra, la ricostruzione, l'oggi; il paese con le sue frazioni e la vita di ieri e di oggi, le sue attività produttive e ricreative, le strutture e i servizi. Insomma, come egli scrive, il suo è davvero un “Compihobby” a tempo pieno ed i paesani collaborano attivamente alla ricostruzione di questo “album” collettivo.

La mia ammirazione per il lavoro di Berlinghiero deriva anche dal fatto che mia madre, Bruna Benvenuti, visse per alcuni anni nel podere di Romena, a monte del paese e a volte mi è accaduto in anni passati di salire con lei, mio padre, mia moglie e mia figlia, alla ricerca della casa avita raccogliendo sulle balze inselvatichite radicchio e cicerbite.

Qui mia madre ragazza ascoltava i canti e le storie della veglia che memorizzava con una prodigiosa capacità, senza sbagliare un endecasillabo, senza saltare un verso o una frase. Nessun registratore potrà mai salvare in modo migliore la Tradizione. Quel suo istinto filologico e filosofico, salvava l'accezione storica, propria della comunità, del canto e delle storie. Ed io fedelmente ho riprodotto, nelle monografie che contengono i suoi materiali, l'interpretazione di una realtà in evoluzione, di un mondo contadino alle soglie della città che non accettava più la ritualità chiusa del canto, preferendo affidare a questo la naturale inventiva e l'umorale invettiva.

Ora che l'amico Berlinghiero ha ricostruito fino nei dettagli iconici il paese (è uscito anche un calendario: *Compiobbi visto da Compiobbi*, dove mese per mese una foto attuale fa da specchio ad una antica, come in un *dejà vu*), mi sembra quasi che il suo mondo le sia restituito e che lei sia restituita al suo mondo. Infatti Buonarroti definisce “archeologia umana” questa attività volta a recuperare tutte le informazioni possibili sulla vita passata e presente di Compiobbi.

“Ogni paese ha una propria storia – continua –. Sarà fatta di piccole o grandi cose, ma vale sempre la pena di indagarla”. Intanto l'archivio diviene funzionale anche per chi ha necessità amministrativa di operare sul territorio. Tanti dati che riguardano i luoghi, i miti ed i riti del passato possono servire per chi gestisce la cosa pubblica e deve modernamente riempire di contenuti e di percorsi spazio temporali la propria realtà. È stato detto, ‘il futuro ha un cuore antico’, e in questo caso penso non possa citarsi definizione più appropriata.

## 11 – Oltre il Capo di Buona Speranza. Incontro con Aldo Frangioni e Paolo Della Bella

Le generazioni di questo dopoguerra sono ormai molte: da quella resistenziale a quella della ricostruzione, a quella della contestazione per giungere alla stagione della creatività e ora ad una sorta di consolidamento dei valori libertari così acquisiti.

Particolarmente negli ultimi venti anni è stato possibile realizzare un disegno culturale in cui ha avuto un ruolo non secondario l'autogestione. Ciò ha permesso di prendere possesso di strumenti essenziali per esprimersi, di tecniche e dirette mediazioni sul terreno della *polis*. E perciò oggi possibile che giovani, rimasti impigliati nelle sacche di una società spesso opaca e priva di prospettive, trovino spazi vitali, seppure periferici, in cui dare vita ad un'operazione culturale. Doppiare il Capo di Buona Speranza per individuare un nuovo passaggio per le Indie (metafora, da sempre, di una società in cui si fondono il reale e l'ideale) è operazione di grande significato, ed è proprio nello spirito di questa ricerca che due artisti hanno raccolto quaranta opere (venti ciascuno) a simboleggiare il percorso di anno in anno, segnato da istanze e ferite nel labirinto del Minotauro.

Quaranta opere esposte nel laboratorio di serigrafia dei giovani della Buona Speranza, a Settignano, e che sono lacerti di una mappa "tatuata" sulla pelle del nostro tempo. Aldo Frangioni e Paolo Della Bella sono i due amici che intendono così sdipanare la matassa di un bestiario/immaginario o liberare le figure che stanno fra l'evasione dal "catalogato" e l'invasione nel reale più profondo, con chine, disegni, serigrafie, tratti di un progetto in parte ricomposto ed in parte da ricomporre.

Con un pugno di anni in tasca, ovvero con un pugno di sogni, verrebbe da unirsi a loro, in questo pudico ma stratificato progetto ("Aldo vorrei che tu e Paolo ed io / fossimo presi per incantamento"), ma Fiesole – questo è il loro contesto – conserva ancora il segno delle proprie radici etrusche, la presenza di vene acquifere agre e magre che si fanno, lungo il corso, parola.

Merita dunque stare alla parola, o meglio al fluire grafico dell'immagine, per trovare l'indicazione verso l'est, oltre il Capo di Buona Speranza, nella direzione delle Indie. Ecco allora che la "cronologia" di Paolo diviene traccia serigrafica, quasi casuale nel suo corrosivo affermarsi, mentre le splendide divagazioni cromatiche di Aldo mostrano il "diamante" della "fatica consumata" ed ancora interamente da consumare sul versante del segno/sogno in tasca.

## 12 – Pasquini e pasquinate a Firenze

Se ci punge curiosità di saper qualcosa di preciso su Pasquino le enciclopedie ci dicono che nel 1501 il Cardinale Carafa dispose a Roma un gruppo marmoreo all'angolo

di piazza Braschi con la piazza Pasquino. Il gruppo marmoreo di età ellenistica rappresentante Menelao e Patroclo o Achille con Ajace divenne oggetto di mascheramento e base a cui venivano apposte satire feroci anche ad personam. Si trattava di fogli anonimi (ma le pasquinate furono anche scritte da autori famosi come Pietro l'Aretino) detti anche "Polizze" che potevano procurare all'autore, se scoperto, pene gravissime compresa la condanna a morte. L'abitudine prese campo e vi furono, nel tempo, altre "statue parlanti": Marforio, l'abate Luigi, Madama Lucrezia, il Facchino, il Bambino ed altre.

Pasquino Tataranchio fu anche una maschera della commedia dell'arte, nelle farse dei Rozzi di Siena, con un carattere di servo strafottente ed astuto che non si collega alle pasquinate. La coscienza negata ha continuato ad esprimersi satiricamente anche nei nostri tempi.

Durante il fascismo, a Firenze, negli anni Trenta, su un monumento a Garibaldi di fronte alla Casa del Fascio fu affisso un manifesto con su scritto: "Tu Garibaldi che fosti un gran guerriero / guarda che pane che ci dà l'impero". Mentre nei gabinetti pubblici ricorreva questo epigramma: "Qui l'ho fatto e qui la lascio / mezza al duce e mezza al fascio / e se le tasse 'un ci riduce / niente al Fascio e tutta al duce. / Poi si sorte allegramente / per non aver pagato niente". E ancora sulle mura della città: "Viva il duce / che alla fame ci conduce. // Ora che c'è l'impero e Mussolini / pane da cani e tasse da assassini".

Per quanto riguarda un'aneddotica più "dolce" era lo stesso regime a mettere in circolazione barzellette che dessero una parvenza di libertà. Ed ancora oggi grandi comunicatori conservano l'abitudine "omeopatica".

Col '68 le mura divennero pagine di un libro alternativo (*L'immaginazione al potere*), ma dati gli esiti non felici, al tempo delle comuni agricole si scriveva: "L'immaginazione al potere".

Sulle mura di Firenze mi capita ancora di vedere qualche residuo di pasquinata politica dei proseliti di «Ca Balà» e che, in quanto direttore responsabile, mi fece correre il rischio di avere la sorte di Pasquino (al tempo del *Papocchio* di Benigni, per intenderci). Una pasquinata burla fu una falsa "civetta" del quotidiano locale esposta in tutte le edicole cittadine che annunciava un'invasione di topi. Erano i giorni che precedevano la revisione del Concordato e l'imputazione di "associazione per delinquere" si risolse in una multa tipo "sosta vietata". Tanto rumore per nulla, anche se è stata l'unica volta che ho avuto l'onore delle seconde pagine dei giornali e di essere divenuto un modello (forse) di "letteratura giudiziaria", nel senso – appunto – di precedente che fa testo. Ma è acqua passata. E tuttavia c'è sempre qualcuno che riprende il testimone della staffetta, tant'è che sulle mura cittadine è ancora possibile leggere poesie sotto forma di fogli volanti firmati Pasquino secondo. L'attualità di Pasquino secondo, a cui auguro un battesimo che ogni

Pasquino merita, è un poeta che conosco e che ho presentato alle “Giubbe Rosse” e di cui non farò il nome per il rispetto della *privacy*.

Il suo è un atteggiamento postmoderno, come gli *hacker* ed il fenomeno *cyberpunk* nei confronti del “complotto informatico” che ha ormai ristretto nelle mani del potere massmediatico la cultura, al punto che il diritto di autore è messo in crisi, prevalendo il copyright di cui gli stessi editori non sono più sicuri. L'editoria è in mano a chi detiene i *media* ed i libri stessi sono scritti da *show man* in funzione di una loro immissione sotto forma di video in circuiti informatici e nella Rete.

L'editore classico e lo scrittore in quanto tale possono essere soggetti inerti o deboli di fronte a questo potere, operazioni come quelle di Pasquino hanno il senso di una riappropriazione sociologicamente meditata.

Si aggiunga che la sua scrittura, proprio perché posta e proposta in questi termini, è scandita secondo processi aforistici di taglio brechtiano, e denota anche una lucida esorcizzazione di un linguaggio di crisi per approdare ad esiti di poesia autentica dove la verità è perseguita in spazi di giudizio ma anche di confronto fra la catastrofe in atto ed una possibile catarsi.

Insomma, se Pasquino dev'essere, è un Pasquino colto, determinato, eticamente irriducibile: un Pasquino, perciò, consapevole dei ceppi virtuali imposti a tutti e di cui ognuno fa finta di non accorgersi.

### 13 – Ritratti di scrittori di Mauro Conti

Le “Giubbe Rosse” presentano, sulle pareti, ritratti di poeti e pittori del passato. Un ponte per riprendere questa esperienza con nuove energie e sinergie, fu il mio incontro con Mauro Conti. Egli, nella sua prevalente attività di grafico, ama collegare il suo lavoro a stimoli letterari che ne esaltano la motivazione profonda, nervosa, priva di ogni indugio descrittivo a cominciare da una sua *Via Crucis* ispirata al capitolo ventiduesimo del romanzo *Getsemani* di Giorgio Saviane. Il linguaggio vi è fortemente analogico, per lacerti di immagine e segue una sofferta intelaiatura sulla pagina bianca che sempre campisce, araldica, le opere dell'artista.

Ma anche i poeti suggeriscono a Conti l'emersione del tratto, a partire dall'inquieto ed inquietante autoritratto supportato dalla famosa “aspettazione” reboriana dell'*Immagine tesa*. I suoi poeti prediletti sono Campana, Montale, Hikmet, Quasimodo, Pasolini, Turoldo, Pasternak, Caproni, Quasimodo, Saba, Cardarelli, Luzi e Sbarbaro, oltre a narratori ed artisti come Moravia, Tozzi, Pratesi, Fenoglio, Picasso e Guttuso.

I ritratti sono essenziali, realizzati in una geometria segnica particolarmente allusiva, le interpretazioni dei versi conservano e confermano una capacità di lettura dialettica ed arricchente, mai illustrativa.

Fra le forme, Conti ama molto la figura, il misterioso e nevralgico manifestarsi – per tratti – della sua armonia che riassume in sé i dati primari dell'essere. Il tratto-ritratto, l'offerta, in una sintesi, del verso e dell'immagine; il clima di fervore intellettuale e morale espresso da queste pagine, rappresentano un artista davvero singolare in un mondo ormai privo di valenze umanistiche. Ripeto, si ritrovano, in Conti, le mie stesse istanze culturali attuate già dal 1960, quando la galleria "L'Indiano" organizzò una mostra di poesia e pittura unite sulla pagina e dal 1963, quando la galleria "Il Fiore" di Corrado Del Conte dette vita ad una mostra di grafica dei poeti.

E poi le manifestazioni, a Firenze, del "Centro Due Arti", che ha riaccolto la presenza dei poeti e degli artisti in operazioni culturali comuni. Si può immaginare, perciò, quale profonda gratificazione e soddisfazione possa dare l'opera di un artista che si colloca nello stesso solco, con le stesse intenzioni di dichiarare la poesia arte e l'arte poesia.

Queste immagini forti, scabre eppure armoniche nascono proprio da questa doppia frequentazione che libera l'artista da troppe estese campiture e fa emergere la figura retorica, per la poesia, e cromatica, per la pittura, della pagina bianca. Il bianco ed il nero, l'assoluto dell'essere ed il suo esistenziale manifestarsi, si realizzano proprio in questo spazio d'attesa ed insieme di presenza. Ed è dunque con vero, autentico stupore, che ho scoperto, in un artista di oggi, la pratica complementare della scrittura pittura perché, si può anche affermare, che Mauro Conti sviluppa la sua grafica come una scrittura per immagini, come il "serpe che esce dal balzo", per ricordare una bella metafora del Pascoli delle *Myrica*. Così come i primi tipografi "menavano i buoi" nei "menabò" della stampa (ovvero le righe tipografiche), così l'artista costituisce il suo "menabò" di immagini da vedere ma anche da leggere, tanto appare chiara e icastica la dizione del dolore e quel francescano restituire al creato ed al creatore la Parola ritrovata e sillabata col semplice gesto, arso ed ardito insieme, di chi ha ritrovato in sé una traccia, sia pure minima, dell'Essere. Ed i poeti servono proprio a questo: a dare all'artista il coraggio di dirsi.

*14 – Un po' di Sud nel centro storico: non omnis moriar*

Nicola Di Vietri è un giovane artista venosino che ha completato la sua formazione a Firenze. Del lucano ha l'aspetto antico, ieratico e misterioso insieme, con la sua figura asciutta ed il volto da bronzo votivo. È scultore e medaglista, ne conosco da sempre le



opere, che sembrano scaturire da una cripta luminosa, dove la vita coltiva il suo mistero. L'armonia degli elementi primordiali vi tesse ritmi dionisiaci.

Incontro Nicola Di Vietri in via Martelli, di fronte ad una vetrina di libri. È a Firenze per motivi che hanno a che fare col bimillenario della morte di Orazio Fiacco, il grande poeta venosino.

Di Vietri, nato a Venosa, fra Vicorazio e Vicomecenate, non poteva che rendere omaggio al suo conterraneo.

Recentemente ha tenuto una mostra in cui sono stati esposti la sua medaglia per il bimillenario oraziano, i calchi ed i modelli necessari per la realizzazione dell'opera. Una mostra importante, connessa alle commemorazioni del grande poeta latino. Ora Di Vietri è a Firenze per riconsegnare coni e modelli alla zecca fiorentina dello stabilimento Picchiani e Barlacchi. È l'ora del pranzo, così ci fermiamo in San Lorenzo ad una pizzeria gestita da una compagna d'infanzia di Nicola, Rosa, e del marito Peppino. La cucina è sobria, per chi lavora nel Mercato; sembra di trovarci in un'isola lucana.

Il figlioletto di Rosa, Dino, trascorre schivo e scattante, come un piccolo Orazio, pare che già conosca il sale della vita, il *carpe diem*.

Lucania, come ognuno sa, è sinonimo di magia e, di fronte ad una focaccia al pomodoro, Nicola Di Vietri, col suo consueto distacco partecipato, inizia a presentare la sua equazione numerologica, fondata sul tre e sul ventisette. Ventisette gli anni di Orazio rappresentato nella medaglia, quando da tre anni conosceva Mecenate; ventisette il numero dei fanciulli e ventisette delle fanciulle che cantarono il coro del Carme secolare (nella medaglia sono rappresentati in numero di tre più tre).

E il Carme è cantato di fronte al tempio di Apollo palatino, sul cui frontone era scolpito il carro del sole (simbolo di Giove), protettore dei sette colli di Roma, sette come i colli del Vulture a protezione di Venosa. Sette, infine, è il numero della creazione. A questo punto la medaglia esce dall'astuccio ed appare sul tavolo, come evocata. È la copia numero trecentocinquanta: cinquanta come i miei anni (e come i miei giovani anni cinquanta) e tre come i protagonisti del sonetto dantesco a Cino da Pistoia, da me riproposti a modello di moderno viaggio poetico in un recente poemetto.

Tre e cinque = otto (a.C.), è anche l'anno della morte di Orazio.

Qui il cerchio numerologico si chiude. Nella medaglia Orazio appare nella sua vivezza mediterranea, sagacemente inquieto, com'è del saggio giovanilmente teso alla vita ed all'aurea mediocritas. Un giovane lucano, come se ne incontrano anche oggi; di una bellezza silvana, quasi androgina. Nel disegno della prima ideazione, si ha la sensazione che la figura si fondi sull'autoritratto dell'artista. Le palpebre cispotiche coronano uno sguardo vivo ed inquieto, aperto verso l'interno, come ad un segreto vivere.

Sul verso la figurazione rappresenta il mondo più maturo del Carme secolare con i fanciulli e le fanciulle che cantano in onore del Trionfo di Augusto del 17 a.c. Nella medaglia si avverte la misteriosa rivisitazione e rigenerazione della vita in una iconicità quasi esoterica, propria appunto di Nicola Di Vietri. Ripongo la mia medaglia, scrupolosamente numerologica, nell'astuccio.

Consumate le focacce al pomodoro, il calzone rustico (un panzarotto, si direbbe), e le insalate miste, usciamo nella Firenze popolare, ancora pratoliniana, nonostante tutto, con la nostra *aurea mediocritas* ed ho la sensazione che un lontano nipote di Orazio mi cammini a fianco.

Ora è il caso di uscire dalla città, di dedicarci all'*otium* in una vicina campagna.

Chi sa per quale associazione, mi viene alla mente *Il mannello di Natascia* di Vasco Pratolini, le sue Satire in versi che cantano un giovanile *carpe diem* ironico ed insieme "epicureo".

Vuoi vedere che tutto il mondo è paese e che ogni tempo è *il tempo*, mi dico. Ma non approfondisco, per non uscire dal tema oraziano e ritrovo, nel candido calcolo della conversazione di Nicola Di Vietri, tutta la saggezza segreta di una vita legata ai riti del sole e della luna, ambedue dal volto di medaglia, come è giusto, a dimostrazione che l'uomo altro non è che una metafora vivente, quando si muove fra storia e poesia, oltre le crudeli leggi del caos organizzato. E la "misura" è colma. Infine, *non omnis moriar; multa pars mei / vitabit Libitinam...* Proprio così, nonostante la poesia moderna si orienti ad altri Numi.

#### 15 – Post scriptum: *Leopardi alle "Giubbe Rosse" di Vittorio Vettori*

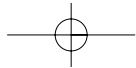
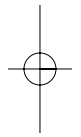
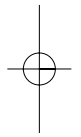
Che farebbe Leopardi, hic et nunc a un passo dal XXI secolo nonché dal terzo millennio, in visita a San Firenze? Semplice. Si mescolerebbe con la gente svelto e diritto in un normale abito grigio così come nel pensiero si è finto di vederlo a Trieste Umberto Saba, e avrebbe allo stesso modo la non ostentata levità degli angeli. Si fermerebbe alle "Giubbe Rosse" con Fiorenzo Smalzi e i suoi fratelli, e con Massimo Mori, carezzando con gli occhi le orme di Montale, di Palazzeschi, di Papini, di Soffici, di Gatto, di Gadda, di Bigongiari, e fissando infine le celesti pupille sulle residue tracce di quell'ardente vento spirituale che dolorosamente si chiamava Dino Campana. Poi lascerebbe le "Giubbe Rosse" e lievemente entrerebbe in una libreria per incontrarsi con Franco Manescalchi, che lo riconoscerebbe e a sua volta si farebbe riconoscere tenendo in mano la sua antologia *Nostos. Poeti degli Anni Novanta a Firenze*, edita dalla fiorentina Polistampa, e sussurrando non senza un velo di rossore sul viso un suo verso ispirato al vero mistero di San Leopardo:

E cerco nella Croce il Sole illeso.

Analogamente, nel linguaggio cifrato delle anime, Franco Manescalchi trasmetterebbe a Leopardi il messaggio del più rilevante di quei Poeti degli Anni Novanta a Firenze, Francesco Giuntini, condensandolo in otto versi, indimenticabili, dove si riassume un esemplare viaggio petrarchista *versus* *Dantem* nel segno unico e inconfondibile di San Leopardo. Eccoli:

Cenere lieve cenere celeste,  
la terra non ha peso non ha nome.  
Notte profonda in cenere celeste,  
ti vengo a visitare, ti pervado.  
Milioni d'occhi in turbini di grigio  
sapremo spalancare. Torneremo.  
Ala del vento, soffio della notte,  
in cenere ti vengo a ricercare.

Da *Un paradigma. Alle origini del "contemporaneo": il mistero di San Leopardo*.



## LA TENSIONE SPIRITUALE

## POESIA E METAFISICA

## I – LA TENSIONE SPIRITUALE

Firenze è città in cui la dimensione del sacro trova sedimento nella tradizione umanistica-rinascimentale, da qui un sentimento religioso strettamente connesso all'uomo, alla sua immanenza. Anche nei momenti storici di maggiori trasformazioni le linfe del mutamento non hanno quasi mai escluso il senso di "religio", di adesione a una tensione trascendentale. In poeti come Luzi e Betocchi la temperie religiosa non ha mai escluso la pratica culturale della coscienza civile. Così è stato anche per me in un percorso opposto ma non oppositivo, in quanto la coscienza civile si è aperta agli stimoli più inquieti del nuovo.

A testimonianza, la partecipazione al movimento dell'Isolotto firmando nel 1969 la memorabile lettera aperta "All'Arcivescovo di Firenze Ermenegildo Florit".

Nel 1973 redassi l'inserito di religione nel sussidiario *Scuola insieme* da me curato e edito dalla De Agostini immettendovi, fra entusiasmi e critiche prima di ottenere l'imprimatur, il pensiero del tempo. Come sentimento poetico, trovo, nel mio epistolario, una breve lettera di Renzo Barsacchi del 1972 che, avendo letto i miei versi di natura civile, ne intuiva una componente segreta:

Caro Manescalchi, so con particolare piacere che l'amico Coppini ha provveduto a inviarti il mio ultimo libretto "fino al piede dell'angelo". Una istintiva simpatia mi ha sempre spinto a leggere e rileggere quello che di Lei trovo sparso riviste (non ho nessuna opera di Lei, purtroppo e la desidererei tanto!). Forse ciò che mi piace tanto nella sua poesia è quel gusto sicuro, equilibrato tra passato e presente. Tanto per intenderci: il suo calo esistenziale nella vita di ferro col suo struggimento dell'angelo (guai se lo sapesse Zagarrio, simpatico amico, leale!) ma Lei sa cosa sono gli angeli! Scusi l'aire: non so stare fermo...

Peraltro, nell'introduzione al repertorio poetico del Convegno "Poesia e religione" da me coordinato nel 1994, Simone Scatizzi, vescovo di Pistoia, precisa bene il rapporto di necessità che pone la poesia alla base della religione:

È impossibile, oserei dire, parlare di religiosità senza ricorrere alla poesia come al suo linguaggio naturale, come a quel codice linguistico che permette di esprimere, per sintesi ed accostamenti, per percezioni acategoriali, per intuizioni fascicolari ciò che è Mistero, sia pure partecipato.

Più estesamente, la poesia italiana del Novecento mostra una precisa trama di spiritualismo e religiosità dalle forti radici europee. Vi sono poeti (come Ungaretti, Betocchi e il primo Quasimodo) in cui si avverte un consistente respiro spirituale; e altri (come Rebora, Turoldo e Guidacci) che rappresentano il cardine della poesia religiosa italiana del nostro tempo.

Se poi, con David Maria Turoldo, estendiamo il concetto di religiosità fino all'interrogazione/naufragio dell'infinito leopardiano, allora si può asseverare che la poesia del nostro secolo, così ricca di "porti sepolti", e caratterizzata da una tensione globale di tipo trascendentale, rappresenta un humus attivo di religiosità.

Ma fermiamo l'attenzione sull'inizio degli anni Ottanta, momento cruciale di un "laboratorio spirituale" che si presenta evidente in tutta la sua complessità, in parte tributario ai Maestri dell'Ermetismo fiorentino.

I libri di poesia di poeti toscani che trovarono spazio nel casellario della critica ufficiale in questi quindici anni sono facilmente elencabili.

Due opere di Mario Luzi (*Su fondamenti invisibili*, Rizzoli; *Al fuoco della controversia*, Garzanti); due opere di Piero Bigongiari (*Antimateria* e *Moses*, Mondadori); *Replay* di Alessandro Parronchi apparso presso Garzanti e *Neurosuite* di Margherita Guidacci pubblicato da Neri Pozza. Questi sono i testi che risaltano o, almeno, risultano, evidenziati da editori di rilievo.

Fra i giovani delle più recenti generazioni solo il postermetico Silvio Ramat trovò spazio nello "Specchio" mondadoriano con *L'inverno delle teorie*, preceduto da *Corpo e cosmo* – edito da Scheiwiller – e dal guandiano *In parola*.

Ed è da questi presupposti che muove la mia analisi critica, partendo da David Maria Turoldo, Maestro di Vita e di Poesia per offrire poi un quadro dei poeti di ambito luziano o comunque connessi con la naturale matrice mitica e/o cristiana della Tradizione fiorentina.

#### *I – Il "magistero interiore" di Mario Luzi*

Mario Luzi rappresenta il maggior punto di riferimento perché la sua visione del mondo lo porta ad una sintesi fra etica, estetica, pensiero filosofico e fede. Un intreccio

vasto e complesso che si risconterà sempre, pur nel variare delle sue stagioni letterarie. Per questo motivo nel tempo non sono mancati poeti che possono essere ritenuti indiscutibilmente suoi discepoli.

Ma, più specificamente, Luzi è punto di riferimento generazionale per la componente etica che manifesta dentro la Storia. Infatti egli individua gli anni Quaranta come discriminatamente dolorosamente palinogenetico e indica in Giaime Pintor, Vittorini, Bilenchi, La Pira i nomi di un percorso condivisibile. Ripropone con grande evidenza la vita nelle sue manifestazioni originarie, elementari ed eterne e le collega all'insopprimibile bisogno di libertà.

Infatti, fino dagli esordi così connota la sua poetica in un profilo inedito apparso sul nostro sito internet "Novecentopoesia":

A Firenze frequentai il liceo Galileo, scrissi allora qualche altra poesia, cominciai a riflettere su quello che facevo: provai in quel momento molto interesse per la filosofia. Mi accorsi poi gradualmente, e quindi definitivamente, che il mio sogno filosofico era legato al mito della filosofia antica presocratica, quella che interveniva sul significato del mondo. La filosofia successiva era diventata una specie di ingegneria sopraffina, non effettivamente fondata sulla conoscenza del mondo. Cominciai a capire che esisteva un universo che si poteva esprimere con meno eloquenza e solennità. Quello che io cercavo – come Leopardi – era la filosofia della natura, del mondo, contrapposta alla cultura accademica. Capii che la filosofia era stata per me un invaghimento non fondamentale. Si fece dunque definitiva l'attrazione della poesia nel '34/'35. Fu una stagione fertile, anche felice per me, sentivo che mi realizzavo davvero.

Da qui scaturiscono le modalità di genesi e aggregazione del testo. Un processo induttivo, dove sensazioni, emozioni, sentimenti, ragioni e immaginario prendono forma e corpo in un percorso bergsonianesimo di conoscenza fissata per sempre nell'atto creativo. E ciò accade per la sua particolare pertinenza che lo vede, fino dagli anni Trenta, cultore della letteratura francese e pioniere del recupero di un rapporto con i simbolisti e con i surrealisti.

La sua proposizione di libertà attinge a una lezione europea e introduce nella nostra poesia un respiro polisemico che illumina lo spazio etico in cui si muove. E tuttavia distingue le sue scelte etiche da un'omologazione del testo, da una scelta di parte.

Etica, estetica e fede fanno parte di un'unica vocazione lirico-profetica che si sostanzia nel quotidiano per alludere immediatamente ad altro:

La verità è un filo nascosto, ma presente in qualunque momento. Il concetto di verità è mobile, è un inseguimento. La verità assoluta rimane nello sfondo metafisico, se uno è religioso. Io penso che la verità si fa continuamente: il non lasciarsela scappare in questo suo facimento è quello che possiamo fare, ben sapendo che è una verità del mio tempo.

Ed è la fede il punto di confluenza delle tensioni. Una fede che vuole essere verificata nell'incarnazione, personificata addirittura poiché l'uomo esprime la parte viva e dolente della creazione attraverso la pratica e l'interna illuminazione dell'amore, come naturale tensione fra il sé e l'altro da sé:

All'università ho studiato François Mauriac, un pensatore agostiniano che ha vissuto drammaticamente il cristianesimo nella storia moderna, contrapposta tra grazia e corruzione del mondo. Feci la tesi su di lui, che venne pubblicata. Da allora ho appreso questo cattolicesimo di guerra, un cristianesimo agguerrito, non celebrativo e pasquale. Direi che negli ultimi tempi ho avuto una conciliazione degli opposti e dei contrasti. La nostra mente vede inconciliabili delle cose che forse non lo sono, che in un ordine più alto si possono vedere armoniose.

Per questo egli, come poeta, si colloca super partes alla ricerca di una verità ultima che scaturisca dall'umano dirsi e contraddirsi, come si legge in una sua intervista sulla Poesia degli anni Ottanta nel numero 1 del «Verri» (sesta serie):

L'inchiesta che avete promosso [sulla poesia] cade in un orizzonte rabbiato, sulla durezza metallica del redde rationem a cui ogni genere di menzogna, di follia e d'incoscienza è bruscamente chiamato. Si dissolvono i fumi del mediocre champagne consumistico di mercanzia e ideologia lasciando tutti al freddo e pieni di atroci risentimenti. Ciascuno riconosce autorità solo a un suo giudice o cerca di farsi giustizia da sé. Ma al di sopra di ogni giudice sta il nudo giudizio della realtà che esce dai suoi camuffamenti. E al di sopra della diatriba e della rissa, nella lotta, ora, per la sopravvivenza riprende coraggio la voce di fondamentali richieste umane compresse, deviate, turlupinate dall'equivoca pantomima che fu anche un'abbuffata, finta per i più, vera per i furbi – una trappola comunque.

## 2 – *La scrittura in bianco e grigio di Alessandro Parronchi*

Un testo esemplare, in tal senso, è certamente *Replay* di Alessandro Parronchi che, anche nella storia della produzione del poeta fiorentino, rappresenta un coraggioso atto di superamento dalla melodia dell'endecasillabo. In realtà *Replay* è un libro della maturità dell'uomo che setaccia l'universo sentimentale, civile e religioso per verificare quanto veramente rimane di durevole e di ossificato. Si ha così una vocalità franta, una parola disincantata, approdata ad un classicismo disadorno e severo, ad una corona di luttuose verità.

La scrittura è in bianco e grigio, dunque, come si addice ad uno storico dell'arte che dedica peraltro la poesia in margine proprio al Brunelleschi (Pippo), stigmatizzando duramente i politici ed i tecnici.



Ne deriva una struttura linguistica fondata sui “vuoti”, su archi e volte in cui spazia il trasparente gioco dell’anima giunta ormai alle deluse verità, eppure sempre pronta ad aggregarsi ad un grano di luce o ad una terrena certezza, sia della memoria che del presente. La parola, sottaciuta ma costante iterazione sintattica che sostiene ora il lirico ed ora lo gnomico, ora l’ironia, anche, ed ora la saggezza, si snoda nel segno del logos e mette a fuoco i temi di sempre, amore e morte, condizione sociale e condizione morale, natura e storia, privato e pubblico, innervando il tutto su un binario di religiosità salda ma sempre trattenuta in margini di privato sostegno. D’altronde il cristianesimo (ed anche un fervente cattolicesimo) è interno all’ermetismo fiorentino fino dalla stagione del «Frontespizio», e tuttavia – come prova questa raccolta – siamo fuori dalle secche del metafisico ed impegnati sul versante delle ragioni della storia. Se qualcosa rimane, degli anni Trenta, ai quali Parronchi attribuisce, in un suo testo, la felicità della parola (“o è questo che mi angoscia e m’addormenta: / la felicità invecchiata degli anni Trenta”), è la scrittura come Vita, come codice vivo eppure fisso della trasformazione, ma questo è un dato essenziale della sua generazione. Anzi, in certi testi, come ad esempio, *Pigrizia*, Parronchi cerca di cancellare del tutto il fervore della parola approdando ad un classicismo pensato, di struttura statica, a dimostrazione dell’avvertita necessità di un superamento.

C’è poi tutta una storia, decantata in dieci anni di lavoro articolato e vigile, che evidenzia il rapporto con i giovani, a partire dal ’68, certamente è franco e corretto e d’altronde il coinvolgimento finale di *Assemblea* (“Il ritardo è sceso a quaranta minuti. / Parto; è la volta che ci intendiamo”) mi pare significativo per un’apertura. Il rapporto con i poeti e gli artisti (veramente basilare il testo per Rosai) è sviluppato sotto il medesimo segno di una cauta ma viva solidarietà. E certo la parte più articolata del libro è quella “dalla parte dell’ombra” in cui il sentimento religioso parronchiano si espande in una dimensione umana vera e convincente.

All’insegna del logos Parronchi persegue anche il polo opposto alla distruzione delle forme che è la morte, di scandita evidenza sono infatti le composizioni ed i versi che esaltano la bellezza come forma e la greicità come cultura doverosamente assimilabile all’etica cristiana. Mi pare che *Viaggio in Grecia* sia un componimento probante proprio nella sua conclusione, quando l’idolatra chiede perdono perché “alla credenza s’abbandona / che non esista soltanto un paradiso per le anime / ma anche per le forme, per le preghiere / più belle”.

D’altronde, anche in *Olimpiadi* l’invocazione è chiara: “...Bellezza, / felice chi al tuo divenire s’afferra. / Tu confermi nella fede e nell’amore / l’anima pellegrina sulla terra, / tu dalle la ghirlanda, / dalla tu la fiaccola che si tramanda”.

Preso dal sortilegio dell’invocazione/evocazione Parronchi recupera qui una rara struttura rimata con una melodia evidentemente arcaica. Ancora in *A Nadia Comaneci*

un altro compiuto stilema: “Sii quale appari, perfetta / forma di giovinetta...”. Indubbiamente, lo storico dell’arte sa dare fluidamente l’immagine di assaporate bellezze statuarie ed il poeta sa tradurre, mirabilmente, la bellezza in bontà, in *Il meglio*: “Anche la tanto sfuggente bellezza / diventa sostanza intima, bontà”. Che si tratti di un discorso svolto interamente sul versante dei valori spirituali lo conferma il seguente testo: “Muovi i fianchi se vuoi, sciogli le membra // Accarezzare un corpo, per chi soffre / i desideri della lontananza, / sentire arrotondarsi la bellezza / del fianco suo fra le mani che cantano / non avrei forse potuto a venti anni. / Venti anni li soffri più che goderli!”

Insomma, con Parronchi di *Replay* si ritorna alle basi e, vorrei dire, alle motivazioni primarie, della poesia moderna. Anche la struttura linguistica ha subito, come ho accennato sopra, forti contrazioni-cristallizzazioni. L’endecasillabo è ridotto a pulsione intellettuale, tesa con pudore alla ricerca della verità (“ogni anno che passava ero più trepido / del precedente. E così sempre negli anni / a ogni stagione cresce l’insicurezza”). Il gusto è del manoscritto nato dallo spessore del silenzio maturato sul clamore del tempo, contro “lo spirito francese”, l’esibizionismo.

Rare sono le rime, dicevamo, accompagnate da qualche ancor più rara rimalmezzo (“La nebbia cancella i tratti di Urbino. / Il traguardo è vicino, dietro l’altura. / Ma l’ardore non dura. Verde e azzurro si fondono”); singolari le assonanze; non frequenti le inversioni sintattiche (“forse qual che altro anno il fato di vita ci serba”) e l’*enjambement* (“Mi vellica il vento dell’estate scorsa”).

Il discorso si fa in questo modo netto, deciso, pur nelle inquietudini (nervaliane, montaliane) di cui è portatore, e conferma senz’altro l’esistenza di una forte tensione linguistica autoctona (tardo-ottocentesca), a cui spetta ancora lo spazio di una resa, di un rendiconto finale.

## 2 – MODELLI

### 1 – *David Maria Tuoldo e la sua generazione*

C’era, all’inizio degli anni Cinquanta, la necessità di ritrovare la Parola, di trasformarla in discorso, in messaggio ampio, educativo, ed i giovani poeti si muovevano tutti in questa direzione, con l’intento di superare le ambiguità dell’ermetismo, di partecipare alla ricostruzione storica e culturale del dopoguerra.

Tuoldo non si differenzia da questo atteggiamento e dalla conseguente scelta; si disegna una via tutta nuova di poeta religioso impuro, coinvolto nel progetto di umana rifon-

dazione su basi composite (è un predicatore, uno scrittore, un intellettuale del suo tempo, ancor prima che poeta).

Il suo impegno nel politico e nel sociale non si conclude con la Resistenza; fonda il centro culturale "Corsia dei Servi", collabora con don Gnocchi e con Nomadelfia di don Zeno Saltini. Come si nota, si tratta di una presenza coerente con le premesse ideologiche da noi enunciate e fa dell'azione il necessario compimento del proprio Verbo (peraltro, poesia è sinonimo di azione).

Il sociale, dunque, entra a viva forza nel messaggio tuoldiano, ma a cardine di questo fervore rimane la natura, ovvero la forza attiva e contraddittoria delle origini friulane. È un critico spagnolo, M.B. Blecua, traduttore dell'opera tuoldiana, a comprendere "la radice rustica di Tuoldo, questo suo esser fatto di querce e di montagne. Ancora una volta si conferma che in quegli anni natura e Storia erano contessute in modo inestricabile, per cui dare voce al sociale significava, in concreto, mettere a nudo 'la ferita cristiana' nel corpo stesso degli umili e degli ultimi, evangelicamente. Il rapporto con Dio avviene perciò anche con i sensi, per fulminazione e sgomento, piuttosto che per sublimazione mistica".

Eppure un ordine esiste, ed anche una motivazione storiografica, e fu rilevata dal meno ermetico degli ermetici, anch'esso poeta dell'animo: Carlo Betocchi, che avvicinò il poeta religioso, per molte affinità, ad un poeta civile: Rocco Scotellaro. "Si potrebbe pensare a Tuoldo, e al compianto Scotellaro, come ai due poeti che hanno forse toccato con più violenza, e più da vicino, la materia dolorosa del dopoguerra, sulla corda di una pietà mediata dalla condizione propria di ciascuno di essi".

In effetti, erano anni nei quali l'uomo naturale coltivava la speranza in un'umanità migliore conseguita in una storia più giusta ed il tradimento degli anni Sessanta comportò la grande conflittualità che vide Tuoldo farsi "profeta" contro la planetaria scissione dell'uomo da sé divenendo così poeta religioso e civile insieme, pur nella conservazione del suo "mallo" più creaturale e poeticamente convincente.

Da questa condizione ad una presa di coscienza evolutiva (superamento dello spiritualismo degli ermetici) conservando, come in una intersezione matematica, aspetti della Parola ungarrettiana – particolarmente *Il Sentimento del tempo* -in una scrittura intesa come discorso – come ci precisa Angelo Romanò – con similarità con altri poeti della sua generazione.

Oltre lo spiritualismo, evitando la scorciatoia del misticismo, passando attraverso una ricerca che prevede innanzi tutto l'uomo come termine di riferimento. Già, «L'uomo» è il titolo della rivista pubblicata durante la Resistenza, a cui Tuoldo prese parte attiva, su cui apparvero le sue prime poesie. Non a caso questa rivista ebbe come redattori intellettuali cattolici che erano e divennero figure emergenti della cultura cristiana (Dino del

Bo, Angelo Romanò, padre Camillo de Piaz, Luigi Santucci, Gustavo Bontadini, Mario Apollonio).

Ma se noi mettiamo a confronto i testi di Pasolini, Scotellaro e Fortini con quelli del primo Turoldo ci accorgiamo che comune è l'anelito del discorso, non della parola, per una ricomposizione dell'uomo nel logos nel senso più ampio del sillogismo che vede il compimento attraverso il superamento della Storia in negativo.

Quella era la realtà, quelle le risposte culturali e poetiche. Chi seguì la vocazione sacerdotale si affidò al ministero profetico (Turoldo), chi quella laica al magistero profetico (Pasolini, Fortini, Scotellaro).

Ministero e magistero sono due facce di una stessa medaglia.

Ce lo conferma Turoldo nell'introduzione a *Mie notti con Qohelet* in modo esemplare: "è giunto il tempo di abbattere il triste steccato tra cultura laica e cultura clericale (non scrivo "religiosa": per me, se volete, uno dei testi più religiosi della lirica italiana è *L'infinito* di Leopardi)". D'altronde il profetismo di Turoldo è ben individuato da Gianfranco Ravasi: "Il Profeta non è un preveggenente né tantomeno un elaboratore di oroscopi per la storia, è invece uomo di fiera contemporaneità. Ed è proprio in questa attenzione fremente ai segni del tempo che egli ha anticipato il futuro, i suoi segni, le sue epifanie celate già nell'opacità del presente. In questo senso autentico Turoldo si iscrive nella teoria dei 'profeti'".

In realtà, su diverso versante, era lo stesso impegno della generazione (la Quarta, per l'esattezza) che doveva fare i conti con una precisa rifondazione storica e sociale, e con la rigenerazione della figura del poeta in quanto tale. In effetti questi profeti sono gli ultimi poeti storicamente necessitati. Dopo si passerà ai poeti dell'io.

Il riferimento di Turoldo è continuamente la sua quotidiana presenza profetica nel contesto dell'ordine religioso aperto al mondo. La sua presenza profetica è rappresentata dalle scelte di vita in favore degli ultimi, dal continuo dialogo con Dio, dalla predicazione di cui fanno testo i numerosi libri di saggistica della sua bibliografia.

La poesia è un compimento di tutto ciò perché ne rappresenta la rivelazione più alta.

Se da un lato l'opera poetica va letta come parafrasi creativa delle ore canoniche della giornata, dell'anno liturgico, del ministero profetico che tiene conto dell'antico testamento (Giobbe, uomo di pena che riesce a sostituire il coccio con la cetra e perciò a trasformarsi in David); Qohelet che si interroga – modernamente – sul nulla (non sul *nada* di San Juan de la Crux) alimentato tuttavia dall'appassionata tensione individuale e storica di Isaia.

Naturalmente l'operazione è metaforica, e perciò di rottura ed ulteriore ricomposizione rispetto a qualsiasi intenzione di calco. È, se vogliamo, la metafora delle *Ceneri di Gramsci* di Pasolini rispetto al poema politico-sociale.

E su tutto aleggia la morte del quotidiano; dal quotidiano, per la visitazione di Utopia. I poeti della generazione di Turollo non “credevano a ciò che vedevano”, ma vedevano ciò in cui credevano; e noi stessi attraverso la loro scrittura ora indiata, ora filologico-semanticamente, ora intemporale, possiamo “vedere ciò in cui si può credere”.

In questo senso Turollo si muove da istanze primordiali (com'era la sua terra e la sua cultura d'origine) iacononiane e villoniane, eppure con tanta interna chiarezza e dolcezza, con la naturalità di un linguaggio ancora – in realtà – ricco di rivelazione ed insieme di mistero.

Perciò, l'estuosità alla Whitman e la voce alta di Neruda (che ad un certo punto compaiono nell'opera di Turollo) sono ancora innervate da dolcezze francescane e rapsodie oranti da *spirituals*.

## 2 – Margherita Guidacci e l'esperienza del dolore. (Lettura di *Neurosuite*)

Margherita Guidacci rappresenta una voce certa nel quadro della poesia del Novecento per lo spirito di ricerca e di verità che la contraddistingue e per il tono fermo del suo discorso.

Fino dalle prime opere ha manifestato una misura espressiva scaturita dall'interno di un sentimento religioso che presiede ad un'esperienza di vita profondamente interiorizzata. Apprezzabile, fino dall'inizio, è il tono spirituale e morale insieme, per cui si può ben parlare – per la Guidacci – di una consistente “etica cristiana” che va dal privato al pubblico, per pervenire infine al rapporto con la trascendenza.

Onde evidenziare questi tre aspetti dell'eticità cristiana della poetessa dovremmo soffermarci su tre delle opere più recenti: *Neurosuite*, *L'orologio di Bologna* ed *Il buio e lo splendore* che rappresentano, ordinatamente, tre modelli dell'articolazione appena sopra indicata: personale, sociale, catartica. In questa occasione ne vedremo in specifico il primo aspetto.

Per la Guidacci il dramma non è solo la tragedia in atto, ma le incalcolabili conseguenze del silenzio appena successivo, nell'orrore di quel vuoto privo di umanità e di grazia.

Indubbiamente, non si tratta di una cronaca a caldo o di una vana oratoria misticomoralista, ma di un dettato a posteriori, emerso come in un incubo sul manto di neve dell'inverno padano. Ecco, vuole rivelarci la Guidacci, non c'è più posto per la neve, per i paesaggi e, neppure, per una misura soltanto civile del vivere come vorrebbero i formalismi del potere chiamato al saluto estremo delle vittime. La ferita è profonda e chiede, cristianamente, terapie evangeliche più radicali di quelle del tempo.

Nasce così, in questa poesia, una sorta di durezza etica, una resistenza contro il politico, contro la storia che si è incamminata su un corso senza uscita e certo questo atteggiamento

giamento si fonda sulla lezione religiosa betocchiana e della stagione del «Frontespizio». Nonostante la scelta di campo i risultati poetici rompono qui steccati, cavalli di frisia e si affidano, al fondo, alla coscienza del dolore che nasce dalla contraddizione fra l'uomo e l'amore caritale. Indubbiamente, dunque, un bel poemetto inseribile nel solco di un'area tradizionale che cerca nella problematica del tempo nuove motivazioni.

*Neurosuite* è opera interamente imperniata su un'esperienza personale dolorosa ed insieme catartica. Ricordo di avere letto, a suo tempo, la plaquette inedita e di averne discusso i contenuti, in modo dialettico, con Carlo Betocchi. In questo poemetto appare rilevante il dibattersi in uno spazio inquieto assai vicino al "male di vivere" montaliano e qui per di più tramato da una crisi privata radicale.

Siamo negli inferi di una clinica, dove già il medico all'accettazione è il Minosse di turno che "manda" – a colpi di coda sotto al camice – i pazienti nei vari gironi. In realtà si tratta di destinazioni obbligate, asettiche, con le contraddizioni in atto radiografate in modo in/sanabile.

Il "pellegrino" che entra in questi spazi è assalito da un'infinità di quesiti ma in realtà la domanda essenziale è se quella sia "l'ultima casa dei vivi / o la prima casa dei morti".

E come vengono "descritti" con amore umile, nei loro gesti che tentano l'esorcismo spostando una rivista o un soprammobile, i pazienti ormai intaccati interiormente dal male, in attesa di perdersi nella definizione del male medesimo e precipitare così nel girone dove "un bianco drappello semina la pace / in punta di siringa", dove "l'anima / più facilmente fu ammainata / di qualsiasi vela o bandiera".

Il primo insegnamento della poetessa, inerente l'etica cristiana, è la discesa agli inferi per amore, "nel centro della notte," in "un universo di bitume". L'unico attingimento nell'alba che segue è "la bianca cecità" del giorno "e i morti che noi siamo / documento si levano sui loro letti-tomba / incontro alla condanna quotidiana".

In questo universo spento la "scienza" entra di diritto senza un filo di umanità, E così l'invito a agire vitalisticamente proviene da chi usa, per i contatti, "Un rozzo telescopio". Ma la risposta è amara, lapidaria: "Insegneresti il volo / a una farfalla murata / in secoli d'ambra?".

Solo quando la "scienza" si fa "coscienza," quando non impone nessuna conclusione e si ritiene "all'oscuro come tutti noi" non potendo "rendere un fiore al suo stelo," allora l'inferno si fa umanamente partecipato e l'etica laica confluisce in quella cristiana.

E poi il rapporto col mondo, l'ora del passo, quando "la compagnia / è la peggior solitudine" e dunque non lenisce la solitudine "come peggior compagnia". Infine, dopo la visita in cui tutto si è svolto secondo copione di un rapporto di fuga, "è tempo di chiamare l'infermiera / che porti via le bucce delle arance". E dopo, in un calare di sipari (i

medici, i ricordi spezzati, la monotonia della finestra, un mondo “aperto” che sempre si richiude inesorabile) il desiderio di sollevare l’ultimo paravento oltre il quale attingere al mistero del vuoto o a Dio: quesito di tutti coloro che sono approdati agli inferi della contraddizione insanabile e dell’emarginazione senza uscita.

Non è dunque per la fine, che ci accoriamo, ma per il suo essere “sordida e stretta come un pugno”.

In questa *mise en abîme* vissuta e poi riproposta la saggezza appare come un atto di fredda crudeltà, giustificata appunto dal diverso per cui la medesima è una condanna e non un modello di possibile salvezza. E il destino delle persone separate ed insieme unite da uno iato da colmare sulla base di una comune dissimiglianza apertasi persino all’ingiuria reciproca ed infine alla divina decifrazione.

A fondamento di questa umana catastrofe proiettata verso la catarsi nel divino vive radicata una convinta pietas che “la lunga memoria dei morti” e “l’obbedienza della giovane rondine” rendono nodale nella pratica del quotidiano come esperienza di vita e di morte. Tanto più ha senso, questo rivolgersi su se stessi, quanto più i protagonisti del dramma vivono un’esperienza “speciale” per “avere avuto troppo e troppo poco” e per soffrire del “rimpianto di leggi più serene”. “Avere troppo e troppo poco,” vivere in una disperante ubiquità, rimanere come dietro un vetro al gioco della vita, ancorarsi all’ancora grigia del “forse” fino all’obnubilamento, al nulla, fino al cupio dissolvi per tornare albero, nube, continua metamorfosi, ecco il dramma che la poetessa ci propone con voce umile, chiara, non più implorante o esplorante, ma aperta ad una nuda confessionale verità, ad un messaggio pieno e convincente.

Da qui una serie di splendide definizioni di sé e del mondo, scendendo al di qua del corpo e dell’anima in una dimensione ignota ed oscura che però è anche l’identità, il signum naturae; pensando che “doveva esservi altro”. “Che altro?”; rimanendo impigliati nelle secche del dubbio e del disamore.

Per questi motivi l’etica cristiana diviene conoscenza di sé, amara caduta verso l’altro, in inferi allucinati nel fermo contrasto fra bianco e nero, conservando in cuore sublimi ed atroci quesiti (“noi cui parve di troppo questa vita / come sopporteremo / una vita immortale?”).

Come si può notare, la casistica umana emergente da questo viaggio nel “male di vivere” è di grande suggestione e segna, testo dopo testo, una sempre più ferma presa di coscienza, una vera e propria lezione di vita interiore. E a questo punto del poemetto che semanticamente si fa vivo un sentimento panico, l’uomo – principio e fine – si identifica col cosmo, rifiuta gli schemi superficiali ed alteri diagnostici degli psico-tests. Essere creatura, essere se stessi, questo conta: “Io non voglio che mi tagliate un pezzo d’anima./ Se ne ho troppa per entrare nel vostro mondo, / ebbene, non voglio entrarci”.

Dunque la norma è il *monstrum* razionalista e l'abnorme l'unica possibile misura in atto per cui "guardiano del mondo" è chi vive la propria oniria o chi sa vivere il doppio momento dell'ordine e del disordine dati in sorte agli umani: l'ordine dell'essere *in re*, il disordine dello stare *in rebus* "fra trono e patibolo".

Ancora mi pare giusto il riferimento a Montale delle *Occasioni* e della *Bufera* per il clima di condanna metafisica da traversare anche "con la traccia degli elettrodi". Insomma, l'esperienza dell'essere nell'attraversamento degli inferi umani e sociali dà vita ad un monologo alto ed umile come una confessione ed una preghiera, con la sorgiva iconicità delle metamorfosi poeticamente interiori. Si tratta a volte di vere e proprie variazioni su un tema a cui è affidato quel tanto di immaginazione e verità che tocca il cuore del lettore fino a farlo partecipe. In questo senso la Guidacci appare poetessa singolare e compiuta proprio per la piena realizzazione del rapporto. Ciò anche quando essa pone la questione dell'apparenza e della sostanza e ripone solo in sé la conclusione: "Io tendo al duro centro, / nocciolo di condanna / che sento ormai perfetta / e insieme sono grata / di questo velo ipocrita e pietoso / che a chi mi tocca impedisce di accorgersi / fino a che punto sono morta". Ed anche quando il discorso si fa più epigrammatico, gnomico, sotto forma di parabola, rimane salva l'invenzione poetica a sostegno della proposizione etica intesa come accessione del miracolo di un rapporto vivo. Ed è la continua presa di coscienza del negativo ("Qui tante tende sbattono, / tante porte si schiudono. / Balenano spiragli, / ma tutti danno sul vuoto") a spingere alla ricerca del Verbo unificante contro la in-consapevole "eternità di pena". Se noi siamo la nostra stessa prigioniera in inferi raggelati e "tenebra, silenzio e paura," la risposta, per la Guidacci, viene dall'adesione alla terra madre-vita-morte "dove tutto cesserà" in una risoluzione apocalittica.

Tecnicamente, la rappresentazione poetica è allegorico-visionaria, biblica, si direbbe, per la dimensione della rivelazione a cui la scrittura si affida all'irrompere di una verità ulteriore, incredibile, illuminante.

A tratti, in questa via crucis del "male di vivere," appaiono testi dialogici (scandito nel dolore dell'abbandono *Il vecchio*: "per toccarci bastava / tendere il braccio oltre la breve acqua. / Quel gesto entrambi ci assicurava. / Ma i miei figli vanno lontano / oltre un oceano furioso"). Si ha così un campionario di condannati alla diversità, di cui si può partecipare larvali forme di coscienza memoriale, squarci di follia ("il suo grido arancione / che sfuma nel rosso"). E la coscienza degli ultimi ("Soltanto noi, sui rossi cieli del tramonto / scagliamo i nostri raggi tenebrosi") che bene è riassumibile in questi versi davvero emblematici: "Gridi nitidi, rauchi, tronchi, aguzzi. / Ciascuno chiama gli altri e li contiene. / O forse è un solo grido / che continua nel tempo – ed Eva ancora / urla su Abele mentre ad Hiroshima / la torva cenere disegna nell'aria / l'ultima clava di Caino".



E infine un messaggio di salvezza dalla condanna, nella condanna, questo di Margherita Guidacci, che unisce la conoscenza di sé e del mondo – nell'intrigo dell'essere e del non essere – ad una vitale soluzione di etica cristiana a partire dal privato: "Dio mi ha chiamata ad arricchire il mondo / decretandone il semplice strumento: / basta un opaco granello di sabbia / e intorno il mio dolore iridescente!"

Così la poetessa riesce a ribaltare la condanna alla morte nel poetico miracolo di una attiva scelta di Vita.

### 3 – *Giovanna Bemporad e il respiro del mito*

Giovanna Bemporad, nei suoi *Esercizi* già apparsi nel 1948 e poi ripubblicati con l'aggiunta di nuovi materiali, si caratterizza per la presenza della lezione simbolista e leopardiana qualificata dalle più ampie mediazioni. Dominante in lei l'equilibrio di sentimenti sublimati nell'impeccabile fluidità dell'endecasillabo e coronati nel mito (e nel dolore della caducità) della bellezza che da Leopardi presenta una linea di sviluppo in Saba, Cardarelli, Penna e, conclusivamente, in Pasolini. Non è infatti casuale che la Bemporad abbia avuto in Pasolini un determinante estimatore.

Giovanna Bemporad, pur nella singolarità dell'episodio lungamente meditato e sofferto perché mediato, è un esempio del fermento degli anni Quaranta, troppo spesso conclusi nella dimensione del mandato sociale. Anni in cui il neorealismo non era ancora istituzionalizzato e la letteratura sviluppava i versanti dell'impegno e del disimpegno sulla base di strutture ingenuamente ed assiduamente recepite. Per la poesia si trattava di una misura strofico metrica evoluta nel segno della continuità rispetto alla tradizione, amata per emergenze soggettive.

D'altronde, questa datazione non vuole essere riduttiva, intende offrire un dato di fondo per comprendere come tecniche chiuse risultino infine stimolanti e progressive, seppure oggi, dopo il salto di civiltà, di tale esperienza morale e formale rimanga in noi un senso di non più possibile compiutezza. La scrittura endoletteraria appartiene alla Terza generazione, quella consistente e durevole maturazione della poesia da un lato dà per certa l'esistenza della civiltà delle lucciole e dall'altra è una dolente documentazione della sua scomparsa. E che della civiltà delle lucciole si tratti ne è conscia anche la Bemporad se in uno di questi idilli (*Giardino*) scrive: "E chi mi accende in fuga / sul viale le lucciole? e il suo riso / discreto nel riverbero del vespro? / Sotto la gronda il grido della prima / rondine è certo".

Accostati ad una serie di nitide, vive traduzioni, questi *Esercizi* sono anch'essi una traduzione: la traduzione della giovinezza vissuta attraverso la poesia nel cerchio di un sor-

tilegio spirituale, narcissico. Se la struttura strofica è mirabilmente chiusa, il lessico porta come stilema araldico la luna in uno scenario albale-serotino-notturno pervaso di aureole e di fiori liliacei. Perciò l'aggettivazione tende a impreziosire la trama (cicala serafica; caldo, roseo crepuscolo; svaniti mesi) mentre le figure letterarie procedono per similitudini, analogie, evocazione, *enjambement*.

Che la poesia del Novecento sia percorsa da un forte brivido, pur sotto la compostissima misura chiusa, lo dimostra così la Bemporad che certo ha dovuto usare una vastissima gamma di duttili filtri per non cadere nel generico di un'arcadia deteriorata ed ormai obsoleta.

#### 4 – Una stagione, una rivista dedicata al Mito: «Hellas»

All'inizio degli anni Ottanta nasce «Hellas», diretta da Carmelo Mezzasalma, si aggiunge ai periodici di poesia («Quartiere», «Collettivo R», «Salvo imprevisti», «Quasi») che hanno rinnovato il clima culturale della città.

La sua collocazione, in linea con le istanze del nuovo decennio, è nel versante del mito con particolare riferimento al tracciato classico-umanistico-romantico di cui Mezzasalma è profondo conoscitore.

In questo contesto e su questa linea si aggiunsero poi Paola Lucarini Poggi, Renzo Ricchi, Alessandro Dell'Anno, Giuseppe Baldassarre, Giancarlo Bianchi ed altri. Naturalmente, terminata l'esperienza all'inizio degli anni Novanta ognuno prese la sua strada.

La rivista – come scrisse il fondatore nella risposta al *Campionario delle riviste* di «Ottovolante» – intende occuparsi di un nuovo orientamento culturale che abbia per base il problema del mito e la possibilità di reinserirlo nella nostra tradizione letteraria. Tornare alle fonti della tradizione occidentale non per evadere dai problemi del presente ma per affrontarli in una prospettiva più profonda: l'immenso lavoro degli studi sull'antichità classica, negli ultimi secoli, è andato di pari passo con l'erosione di quel modello monocentrico di cultura che ci ha trasmesso la tradizione giudeo-cristiana. Così la ricerca della Grecia – quale metafora del nostro immaginabile – si è collegata con la riscoperta di un modello policentrico, dove i nuclei sono proprio i vari dèi che, nonostante tutto e per virtù della tradizione poetica occidentale, vivono ancora in noi. «Hellas» accetta questa prospettiva e sulla scia degli studi di W.F. Otto e di J. Hillman tenta di recuperare quello che il celebre analista chiama l'immaginale, un livello di percezione e di esperienza delle immagini a cui la nostra storia ha tentato in ogni modo di impedire l'accesso.

Ancora, dalle note di poetica di Mezzasalma è possibile cogliere il senso del "nuovo", della palingenesi di cui i redattori di «Hellas» si fanno interpreti in modo diverso e complementare:

Non si tratta di affidarsi alle secche di quella «razionalità» toscana, ormai consacrata all'autocelebrazione, bensì di ritrovare appunto, secondo la vitalità della lezione di Ficino, le rotte ancora ignote di quell'anima in fuga dagli aridi confini della contemporaneità. Che cosa ne è, infatti, del profondo della Poesia? È possibile viverlo o ispezionarlo dal di sopra, e alla luce del sole (la cultura soltanto letteraria), o piuttosto non si deve discendervi, come Jung? Quando il poeta e i suoi simili si stanno dibattendo in una confusione decisiva, è possibile captare la radice del problema? Si può vedere nel fondo della disperazione, o nella fonte dell'ansia? Forse il pericolo maggiore in tutto questo è la caduta nel «sensazionalismo psichico», ma è un pericolo che vale la pena di correre se ad avviare lo stupore della parola, a procedere in quella navigazione tra le acque delle immagini, non ci fosse, nel ritmo ondoso delle cose, l'intraducibile avvento del sogno e del suo non meno intraducibile segreto.

### 5 – Pier Francesco Marcucci e la catarsi cristiana

Pier Francesco Marcucci è autore di un solo libro, *Poesie*, (come Dino Campana, è stato scritto) nel quale è espressa una stagione di transito verso l'assoluto.

Mario Luzi, nella presentazione in volume, conferma questa intuizione:

Marcucci [...] riconosce che la Verità è passata in quegli umili segni, per quella traccia delicata, umbratile e accesa dove io ritrovo puntualmente i due attributi con i quali la sua personalità s'impose alla mia prima attenzione. È probabile che Marcucci giustifichi intimamente così il suo libro.

E tuttavia il poeta non approdò al silenzio, ma continuò a distillare la sua verità sensibilmente affidata alla parola con precisa coscienza poetica espressa in questa sua dichiarazione:

Il linguaggio, o parola, per noi, ha senso sacro, sempre; lo vediamo sub specie aeternitatis: ecco quello che affermiamo; ed il sollevare l'uomo allo stato di coscienza in divenire testimonianza della capacità del sentimento poetico di staccarci, con la parola, da uno stato fossile e negativo e di muovere e di sprigionare una forza spirituale che si incarichi di consegnarci al sovrannaturale, al motivo religioso di essere nell'universo.

Ciò che interessa nelle sue pagine è il tono distaccato, ma permeato da una placata velatura elegiaca dove, appunto, la tensione religiosa lenisce la precarietà delle stagioni e della stagione umana.

I modelli dominanti sono Ungaretti e Luzi ed infatti la puntigliosa innervatura del lessico nella strofa riesce a trasmettere un fresco sentimento lirico sostenuto da evidente

religiosità. I componimenti più belli (e sono molti) sono quelli in cui più forte è lo spessore luziano: il tipico impatto lingua-realtà che realizza sulla pagina un clima, un'immaginazione "cristiana", caritale.

In specifico, il suo discorso presenta scansioni interne di derivazione ungarettiana sempre temperate da un respiro di matrice luziana che in lui si smorza in svolgimenti strofici in cui prevale un'affranta fraternità, un'umanità che si offre dolente alla luce del Padre.

Di questo suo affidarsi che ha radici nel carattere stesso dell'uomo testimonia Ubaldo Bardi, forse il primo a conoscerlo alla fine degli anni Quaranta:

In quel periodo 1949-1950, spesso ci trovavamo ed andavamo a prendere il caffè da Manaresi, poi ci sedevamo nella saletta e parlavamo di poesia e letteratura. Eravamo abbastanza concordi nei giudizi e nelle critiche alla città ormai disunita negli uomini ancora così guelfi e ghibellini, dicevo io da far arrossire invece di sedersi ad un tavolo e discutere e costruire.

Come nel caso di Marcucci, quando l'uomo coincide col poeta, motivandolo, allora la sua opera è destinata a rimanere.

#### 6 – *Il riserbo illuminato di Franca Bacchiega*

C'è nella poesia di Franca Bacchiega uno iato sensibile che è una forma di condivisione con la vita. Si vuole dire che il mondo entra nella scrittura in quanto la scrittura è uno spazio ontologico dove tutto avviene e diviene. Come scrive Mario Luzi la poetessa è "molto addentro nella conoscenza della natura palese e recondita delle cose e dei fatti, tuttavia mantiene una consuetudine viva, affettuosa, ironica ma anche ammirativa con lei fino al punto da non sentirsi tenuta a renderne forma e ragione".

Dunque una dimestichezza che non esclude, anzi include, il parlar d'altro per una genesi formale che è sinonimo, in questo caso, di femminilità, di poesia *tout court*.

Non a caso nell'ultimo testo, *Aelia Aelia* (Garzanti) l'autrice propone col titolo medesimo, come in un'epigrafe, la donna dall'antico nome e, analogicamente, la vita nel suo farsi.

E se, alla fine, la protagonista di questa interna registrazione di eventi fosse la scrittura stessa, nel suo disvelarsi come iscrizioni criptica ma insieme affabile, o almeno affabulante?

Ancora Luzi parla di "una lingua nuova, estranea ai fondamenti retorici del tradizionale dettare", a conferma di una "elegia che non si rassegna ad esserlo e si apre invece alla sapiente e tenera meditazione sulla fragilità creaturale".

Ma tutta la poesia della Bacchiega è segnata da questo crisma/carisma.

Mi viene alla mente un suo testo da *Vivaio*, scaturito dalla sua esperienza di studiosa in terra indios: “Il filo che dice cose” dove il “filo che dice cose” è il filo del telegrafo e i pali che lo sostengono “i pali dei discorsi”.

Non trascurerei questa componente perifrastica (o, come ho detto, analogica) tipica della poesia di cui l’autrice è studiosa e che tange la vocalità prenominali di un linguaggio originario e la enigmaticità della lezione imagista.

Due componenti che, fatte convivere in un laboratorio segreto, partecipano alla grazia araldica ed insieme fragrante di questa scrittura che, certamente, vive anche di altro in una sua felice ubiquità dove Dio ha una sua rivelata presenza.

Ancora da *Vivaio*: *E poi trovarsi all'alba*:

Lui.

Noi.

Dentro quest’Essere che arde  
nella profondità dei suoi eoni  
che brucia  
di vita in vita  
di notte in notte  
fra i gorghi degli smarrimenti  
dentro le infallibili certezze.

Dove è chiara conferma il procedere per iato/condivisione (“Lui/Noi/Dentro quest’Essere che arde”). E, siccome qualcuno, per questa poesia, ha parlato di esoterismo, ecco che la ri-velazione ha il doppio senso della epifania e dell’umano riserbo che ripristina ritualmente le distanze fra Avvento e evento linguistico.

A conferma di ciò il giudizio che ne dà Giovanna Fozzer che apprezza

la misura, il nascondimento, il velo anche di lieve ironia che a tutto attribuisce la dovuta (o voluta?) distanza, disegnando quasi una perenne assenza, una segreta lontananza, che non vuole ma può essere chiamata dolorosa. Non v’è ricerca di musicalità, in questi componimenti, quasi la confessione dell’animo uscisse per frammenti fugaci e come sottratti: a se stessi, all’autrice che pensa e tace? Il fraseggio, talora quasi prosastico, si distribuisce con severità e brevità, ed anche la punteggiatura – frequente, in molte poesie, a fine verso – chiude all’espressione, alla dizione, la possibilità di espandersi, tronca quasi a se stessa la parola.

Ed è appunto in questa osmosi fra senso e segno il segreto espressivo della poesia di Franca Bacchiega.

## 7 – Paola Lucarini Poggi e l'amore dell'essere

Paola Lucarini Poggi, saggista, operatrice culturale, collabora a riviste letterarie. Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali. Ha recitato, in teatro, testi dei maggiori poeti dal Rinascimento al Novecento. Al suo attivo numerose pubblicazioni che hanno ottenuto consensi di rilievo assoluto.

Essa ha avuto uno spazio da protagonista in «Hellas», prima di allargare ulteriormente il suo raggio di azione culturale e poetica.

Sua prerogativa è una sintesi compiuta fra vita e poesia in un ambito dove la sublimazione religiosa non stempera le forti tensioni orfiche che la percorrono.

Non a caso, quando le chiesi una sua dichiarazione di poetica essa si espresse con queste parole:

Io mi occupo della vita, non della poesia – proprio per questo, in alcuni momenti non scritti, vivo la poesia. I pensieri che vado annotando colgono, semmai, rifrazioni cangianti, quando non addirittura ombre, di quella vivida luce inesprimibile, incatturabile.

Hanno chiamato poesia la vertigine della vita al suo punto più alto e più profondo, sentito come creativo: ma creativa essa lo è sempre, anche se non clamorosamente, certo sottilmente, attraverso onde d'intensità che non siamo spesso in grado di captare. Ma lei che vibra tutta, tutto sente. E ci ama. E rifulge, a volte, o s'imbuia, per noi, in parola.

La poesia è la lettera d'amore che la vita ogni giorno ci scrive – così come i sogni altro non sono che le lettere d'amore che il sonno a noi scrive ogni notte. Mi rendo conto che la mia non risulta tanto una dichiarazione di poetica, quanto una dichiarazione d'amore: ma è proprio questo che voleva essere.

“Una dichiarazione d'amore” che vuole estrinsecare i dati privilegiati del noumeno in una sorta di continuum metaforico, di viaggio interiore continuamente commosso e sommosso.

Mario Luzi definisce perfettamente questo stato di grazia parlando, in specifico, de *La casa dei quattro venti*, Nuova Compagnia editrice, 1994:

C'è un aumento di grado in questa compagine poetica scheggiata in ritmi, cromatismi, segmenti linguistici arditi come già nei libri precedenti, ma ora più fermi e imperiosi. Essa dirama e sintetizza allo stesso tempo le immagini e i segni di un mondo esperito e insieme immaginato o proiettato dall'inconscio. Sono le stazioni o le tappe di una traversata del proprio io che si sviluppa da una parvenza di favola in una sostanza viva e forte, una notte, davanti al camino, al cospetto della continuità e della mutevolezza del fuoco. È lunghissima

e fulminea quella traversata, procede in verticale e si apre all'attimo e al luogo presente, moltiplicata nelle sue tentazioni da una operante consapevolezza simbolica.

C'è da aggiungere che, così esplorato e inventato, l'io assume di scatto una potenzialità conoscitiva, religiosa, metafisica e perfino mistica; che pure, per grazia della natura, rimane vitalmente animato e femminile.

In effetti la poetessa muove naturalmente il suo dettato in un registro armonico dove la parola diviene icona e viceversa allo scopo di fare emergere i tratti compositi dell'uomo e così passato, presente e futuro formano una giostra viva che è la fenomenologia del divenire, la festa della creazione intuita alle origini, un moto, dunque, che intreccia in un solo serto vita e poesia, come peraltro dichiara la poetessa nelle righe di apertura a questa nota di apprezzamento.

Paola Lucarini Poggi, in una lettera annessa al volumetto, vi evidenzia "lo splendore primigenio di un mondo appena pronunciato dalle labbra degli Dei – non ancora bestemmiato dalla bocca degli uomini". E sottolinea "a freschezza sorgiva della visione sacra del mondo, in tutte le sue accese simbologie, l'araldica dell'anima dell'uomo. Il simbolo è la prima parola che ci parla, e sollecita il nostro spirito a più vivere, a più ardere d'intense emozioni e commozioni".

### 3 – LETTURE

#### 1 – *Roberto Coppini fra dubbio e verità*

Roberto Coppini iniziò la sua stagione di poeta nella collana "I segni" di «Città di Vita».

Si tratta di una voce alta e appartata che scegliamo come esemplare per quell'area.

La struttura "apollinea" della poesia di Roberto Coppini ha, con *Swimming pool*, trovato lo sbocco per un'apertura verso il mondo ("Gettati fuori, irradia / l'oscurità della talpa"). Vi è infatti in questi testi un dolore della bellezza che si deve irrimediabilmente perdere a vantaggio di una problematica che, all'inverso, provoca sulla pagina una "bellezza del dolore", un sentimento estetico riproposto cioè nella categoria etica della partecipazione umana (è un pregio e, ancora in parte un soldo di pedaggio per certa rarefatta «fiorentinità caritale»). Ma la poesia di Coppini è la testimonianza di un atomo (l'uomo) che avverte di appartenere ad una molecola storica nel corpo vivo della società planetaria e che tuttavia è costretto ad operare come anticorpo (e la poesia è, per ciò, un mezzo) nei

confronti di una struttura già codificata dai poeti laureati. Ma, in conclusione, i soli poeti che contano sono quelli che scontano, fino “alla croce ed alla vergogna”, la propria condizione storica.

Presentandosi come intersoggettivismo di crisi e soggettivismo stilematico, questa poesia propone un modello centripeto in cui sono coinvolti i problemi radicali del tempo:

Il problema  
 è capire qual è il problema, e  
 chi ne sia parte. Ci sono troppe cose tra cielo e terra, Orazio;  
 l'inganno, la strage dei balenotteri  
 nel fiordo.

La quadratura del caos, della nevrosi nel vivo di una storia intuita come non essere, come inganno ed anticipo di strage, contro le pareti di laceranti mattatoi (i fiordi) dell'umano indiato, o viceversa. Ed è proprio questo rigore, questa fusione non casuale fra la dicotomizzazione della coscienza attuale e le sue forme interiori, comunicative a giustificare la necessità della poesia, a dare un senso allo scrivere.

Questo rifiuto delle categorie storiche per un rischio stilistico ed esistenziale, avvicina il poeta all'oscillazione montaliana fra i poli della comunicazione e della immaginazione:

oppure:  
 Il moto accresce la memoria,  
 il mare è altrove. Dopo  
 il tunnel che goccia  
 neve e salnitro...

E ancora:

Senza stupore  
 alziamo la testa  
 nel punto che rigano  
 l'aria celeste  
 le bianche comete dell'uomo.

Si aggiungano late affinità con l'interloquio ungarettiano in cui forse si complicano le presenze di Holan, Sachs, Moore:



verso Spoleto un contadino  
 nudo alla finestra  
 chiude le braccia rientrando nel buio

e altrove:

“seguite il fiume”  
 accenna col capo  
 uno che appena rallenta  
 e subito il vento riprende.

Questa cronaca spirituale di prima istanza pur avvalendosi di una metrica concitata, di arsi, ossimori, inarcature tipicamente novecenteschi è certo un documento autentico ed angosciato, aperto ad alti esiti dove l'uomo tende a rimanere.

## 2 – *Il viaggio spirituale di Renzo Ricchi*

Fra i poeti che si sono salvati, Renzo Ricchi emerge per l'autenticità delle sue problematiche, per la pratica della scrittura (poesia, narrativa, teatro e saggistica) come tramite di un sentimento sempre più pervaso da una totale religiosità vissuta nel quotidiano e nel cosmico. Tutte “stazioni” di un viaggio espresso in “nove raccolte di versi, quattro libri di saggistica, riduzioni teatrali e drammi, testi per musica sinfonica”.

È anche apparsa un'antologia, *Le radici dello spirito*, in cui è ricomposta una lunga stagione ove l'umano, attraverso la *pietas* e la persistente ricerca della verità disvela in sé una tensione verso il divino. Non a caso Carmelo Mezzasalma, il critico che maggiormente si è soffermato sull'opera di Ricchi, ricorda – con Maurice Blondel – «che il soprannaturale è presente nella vita» anche per il poeta. D'altronde si tratta di scrittore ampiamente coinvolto nel brivido del moderno, se uno studioso come Antonio Corsaro ravvisa in lui la dimensione del fantastico con «intenti di riflessione metafisica e filosofica», aperta dunque ai contributi più ampi del pensiero di ogni tempo. Il terrore della solitudine del cosmo e l'amore per la sua bellezza, di cui parla Mezzasalma, rimanda sicuramente allo spavento pascaliano per il silenzio degli spazi infiniti.

Nel poemetto *Nel sabato dell'eternità* il poeta percorre una sorta di *itinerarium mentis in Deum* soffermandosi su cinque condizioni dell'uomo. “La Coscienza e l'Essere”, “L'avventura della Verità”, “Nel divenire del mondo”, “Hic et nunc” e “Le frontiere della notte”.

In questa nuova opera emergono intanto due aspetti primari da rilevare. Un *work in progress* novecentesco estetico-etico-religioso che esclude ogni forma di frammentismo edonista, e una mediazione poetica fra evento e avvento che si risolve in un'aura trascendentale fra Storia ed eternità. L'attesa, già annunciata nel titolo del libro, con parafrasi latamente leopardiana, ha radici platoniche poiché il tempo è un'immagine mobile dell'eternità e, agostinianamente, non effabile.

Allora, ciò che fa anima, nel senso di incrocio assoluto fra spazio e tempo, è l'amore. Da qui l'avventura del viaggio interiore, vivo e insieme invisibile, sottoposto a una necessaria drammatizzazione che lo esterna e traduce.

Per questo motivo la "città eterna", da cui e verso cui il poeta muove, appartiene al suo immaginario come intuizione ulteriore, come ricerca della Verità che è tema centrale dell'estetica contemporanea. Il ponte di questo varco o valico sta nella beata solitudo e nella *beatitudo sola* che ha alle spalle lo spavento dell'infinito cosmico, pur non superando la condizione ossimorica per cui sempre si tende a trasformare l'Invisibile in Visibile in un'impossibile epifania/disvelamento.

Ricchi sa bene questo iato e lo risolve filosoficamente affermando con Heidegger che "l'interrogare è la devozione del pensare... Nell'interrogare l'essere si dischiude". Le cinque stazioni del poemetto procedono dalla notte della coscienza alla coscienza detta notte (sta al fondo di tutto una viscerale nigredo che tende alla albedo e al coelum in un'esperienza coscienziale e mistica insieme). Siamo dunque in una situazione di largo respiro culturale, ancorata alla riflessione sulle interazioni fra reale e fantastico, esistere ed essere, spazio e nulla, tempo ed eterno, voce e silenzio rivelato, solitudine ed angoscia finalmente risolta nella commensurabilità del sogno a occhi aperti.

Memore del distico ungarettiano "Almeno un sogno, temerari, / vogliamo ti somigli", il poeta, conclusivamente, afferma: "Almeno ai morti / quando nel tuo silenzio affonderanno / di' qualcosa. / Noi / lasciati capaci di sognare". E il sogno a occhi aperti non esclude la notte, che è l'ultimo stadio di questo poemetto, recitabile come un monologo, e dunque costituito con una tecnica drammaturgica. La visitazione di classici e di moderni, di filosofi, poeti e narratori, come emerge dalla lettura del *Sabato dell'eternità*, permette di catalogare questo poeta al di fuori delle scuole letterarie dei nostri giorni, in un suo dialogo per tempi lunghi e con sintesi precipue di una generazione inquieta, capace di abbandonarsi ai "parti della demenza più chiara" di ungarettiana memoria e di esorcizzare la notte con l'animus di Novalis (modello attualissimo) quando afferma: "Più divini delle stelle scintillanti ci sembrano gli occhi infiniti che in noi la notte dischiude". In effetti, è dall'esistere che il silenzio si materia in voce, che il buio e la luce finiscono con contessere, come volevano gli antichi, il destino dell'umanità nel suo divenire.

## 3 – Antonio Basile e il viaggio nel Mito

Antonio Basile, fondatore con Carmelo Mezzasalma di «Hellas» ed uscitone immediatamente, dopo il numero zero, per una sostanziale differenza nel porsi di fronte al rinnovamento letterario di quegli anni, rimane un poeta fra i più rappresentativi a livello nazionale della scrittura del mito.

Egli ricerca le radici primigenie dell'uomo nel tempo e nello spazio. La sua poesia pone, al lettore, una questione.

In cosa ha consistito l'innesto, sul contesto barbarico, dei princìpi cristiani (bene-male, amore, odio; in breve l'autocoscienza del tempo)? Forse la perdita di una condizione edenica, di una condizione inconscia e proprio per questo ancora privilegiata in parte. Si tratta, per sintetizzare, della perdita di una forte componente ludica propria di epoche in cui le forme di aggregazione e di contrasto fra classi e popoli erano nettamente più sfumate e ridotte di quanto non lo siano oggi.

È indubbiamente una visione mitologica che affida valori "splendidi e sublimi" all'età pagana e intenti avventuristici all'età ulteriore. Questo almeno in parte. Perché, nel più ampio disegno della poesia di Basile, non vi è fissità al momento sensuale, menadico (da cui il titolo del suo primo libro *Tiadea* (Cultura editrice) che vuol dire storia di Tiade baccante), ma un sicuro recepimento della problematica cristiana "dove si coltiva cenere" come crescita di fatto, ovvero summa di opposti. Non è, con ciò, che qui sia dimessa la mitologia del pagus, delle telluriche forze, ma ciò che muta è la trasparenza dell'impianto espressivo, ed anche la duttilità, in rapporto ad una condizione in cui sensazioni, elemento sensitivo e musivo, compongono un messaggio a scacchiera inteso a fondere le ricche miniere della forma e della luce, della musica e della misura, già indagate appunto dal simbolismo e qui riesplorate in rapporto alle nuove strutture della storia.

Non è quindi errato vedere nel suo primo poemetto la cristallina dizione di un viaggio, di un'avventura che è la storia dell'uomo, ma anche di un uomo: la Storia ed una storia, ecco il punto, fino a produrre mito e cosmogonia, laddove i moderni della cultura occidentale indicano il logos e la teologia.

È evidente che qui il ruolo dell'immaginazione è primario, come lo è il calcolo del procedimento semantico. Nelle arti figurative l'iperrealismo, ad esempio, presenta un processo analogo nel rapporto fra crisi delle forme aristoteliche e modelli, in ultima analisi, platonici.

L'impatto fra contestazione della cultura autoctona ed uso funzionale della cultura *tout court* ha, per poeti come Basile, il senso di una rifondazione, come si è scritto; e non si tratta di lavoro sul nulla, ma su un contesto assai dilatato sia nello spazio che nel

tempo. Non si è voluto, con questo discorso, entrare nel merito del valore di Basile, del suo *poièin* (che certamente consiste), si sono soltanto intese creare le premesse critiche perché, nel quadro della giovane poesia, sia chiaro che il collocamento neosimbolistico ha radici nella profonda esperienza di sé nel tempo.

In questo ambito e in questo senso, la poesia di Basile si caratterizza per vigore, rigore e plasticità.

Concludiamo con un suo giudizio sulla nuova poesia che conferma la consapevolezza del grande rinnovamento in atto di cui era partecipe:

Bisogna prendere atto che la nuova avanguardia ha egregiamente portato a conclusione la parabola discendente del Decadentismo. Con i Novissimi si conclude il processo di disgregazione e il Decadentismo appare inesorabilmente concluso. Il Decadentismo è la mimesi della progressiva involuzione della civiltà: la sua parabola discendente imita i processi involutivi della storia ufficiale.

Non a caso i Novissimi precedono il Sessantotto e mostrano lo stato ultimale di crisi della nostra civiltà. Essi esprimono e rappresentano la crisi storica nel suo nodo più cruciale e annunciano il futuro movimento di rivolta. Il Decadentismo è concluso: lode ai Novissimi.

#### 4 – *Due presenze in un monologo di Alessandro Dell'Anno*

Il poemetto *Cavalieri d'autunno* si inserisce in un progress di solide connessioni tecniche e di compiuti conseguimenti spirituali.

Il primo merito di questa opera consiste nel proporsi come monologo-dialogo in una investigazione che riguarda il poeta ed un suo remoto Maestro.

Monologo perché alla fine intendiamo che Dell'Anno, in sostanza, parla di sé; dialogo perché l'alter ego esiste e presenta i caratteri dell'uomo universale, ovvero dell'eponimo.

Operazione difficile, dunque, al limite della rastremazione del tu nell'io e della voce nel silenzio. Ecco perché il titolo ricompone in un unico autunno i due cavalieri.

Dopo avere rifiuto gli uomini nell'uomo, Dell'Anno riapre la riconquistata unità alla pluralità del vivere. Il transito per questo delta umano è l'autunno inteso come stagione di grande e definitiva maturazione di vita e verità.

In questo senso l'*alter ego* diviene un necessario punto di riferimento, ermetico quanto basta per iniziare il giovane ad una personale ricerca, eppure aperto al punto da lasciare i necessari squarci di cielo in cui cercare i segni della propria esperienza di salvezza.

Per l'indagine del profondo e il modo di svolgere il rapporto giovane-anziano il poeta rimanda molto chiaramente alla stagione simbolista mitteleuropea; che rappresenta,

a mio avviso, uno dei cardini essenziali della letteratura contemporanea e che peraltro permette di tradurre la personale esperienza in misura di poesia e verità sulla base del nostro essere “abitatori della terra” nella faglia tracciata dall’impatto tra morte e vita.

Ed in questa faglia ognuno è se stesso, paradossalmente diviso da ciò che unisce (“se da te / venne l’insegnamento, mia / è l’opzione di una presenza / che assume il suo territorio”) e, terribile, la separatezza: “non v’è orizzonte che tu possa / percorrere e incontrarmi / così vasto è il luogo / cui appartengo”.

Ma il confronto con l’Altro è duplice poiché l’attingimento della Vita attraverso la morte fa sì che l’antiprecettore, Isidor, possa contemplare l’avventura del poeta.

A questo punto l’autore si pone il massimo quesito (“Perché legarti ad un tempo / che non t’appartiene?”) e la risposta è nelle cose, nel suo stesso essere (“Forse cercavo soltanto / domande”) e le domande abitano in “frange / di ricordo: un calamaro: / un cavallo di cartapesta, i guanti / da neve, l’acre gradito odore / dei tuoi sigari d’Olanda”. È qui che il poeta accetta la resa – tanto proficua – al suo esistere.

Esistere per sortilegio (“Che sortilegio è questo / che un agile mercato / di scampoli d’infanzia / imbonitore spiega ed argomenta al nuovo?”) è dunque il suo destino per attingere, infine, la parola che libera e decide. Ed è certo dal limite, dall’assenza, che scatta l’indagine poetica sentita perciò “come un’avversione” nel suo essere impegno di ricomposizione ardua di una separatezza.

Eppure come emerge, proprio da questa tensione, il *poièin* illuminato (nel quarto canto) che designa concreto ed astratto nella “trappola del ricordo” a definire “il più allarmante presagio: / quello in cui qualcosa / ha vacillato”.

Vacillamento che prelude alla “caduta senza appiglio”, allo “schianto”, al “respiro mozzato” ad un “arresto d’aria”. È il clima in cui viveva Isidor, di luoghi, prati, staccionate, ippodromi e guglie. “Uno spazio quasi ostile: / [...] / la tua casa / che già scorgevo bassa / nella cornice dei castagni. / Tutti li conoscevo: da tutti / mi parve d’essere escluso”.

Alessandro Dell’Anno, con questo poemetto, ha reso conto di un’immersione nel tempo e nello spazio, ai confini della memoria e del silenzio, coinvolgendo nel suo autunno fruttuoso una splendida figura antagonista ed agonica che gli ha permesso di ridisegnarsi un *hic et nunc* più ricco ed aperto allo sconfinamento materiato di segni vitali e coscienziali.

Ed il poemetto, nella sua sintesi espressiva e spirituale, segna una tappa importante nel percorso di questo poeta che ha sempre teso a restituire fedelmente, con perizia “aristotelica” il dettato interno.

Diciamo che Dell’Anno si colloca sul crinale della sofferta interrogazione intorno all’Essere che ha caratterizzato dall’inizio il senso della poesia del Novecento con soluzioni

di rilievo e durata proprio nell'area fiorentina, dall'ermetismo ai nostri giorni, con continue innovazioni stilistiche con cui asseconda i moti più certi dell'anima.

## 2 – ANCORA SULLA TENSIONE SPIRITUALE

### 1 – *Vittorio Vettori*

Sempre più cospicuo si è fatto il contributo culturale, che viene da lontano, di Vittorio Vettori. Innanzi tutto è da condividere per intero, e non potrebbe essere altrimenti, il sincretismo culturale che lo muove e che ne fa un alfiere del confronto pluralistico fino dagli esordi del suo operare partendo dal proprio contesto per dilatarsi in dimensione operativa nazionale. E non potrebbe essere che così, considerata la centralità della cultura che, appunto, dall'originaria dimora vitale di "terra e cielo umano e divino" si irraggia, dagli inizi dell'evo moderno in vichiane dinamiche di civiltà.

In questo senso, ed è già un chiaro *identikit*, l'autore si propone fino dalla prima pagina come scrittore "italico" dove l'aggettivazione non sta per una limitazione ma necessario rimando alla radicalità e sacralità che l'uomo-mondo ha di collimare *ab initio* col medesimo spirito del mondo. E così la dinamica io-noi, concretizzata nel percorso di "nostra vita", si focalizza nel punto dove "tutti li tempi son presenti" secondo il principio prezzoliniano di "conservazione come rigenerazione ad oltranza nella poundiana terra di tutti i cominciamenti".

Così, citando sommariamente qualche tratto dall'opera di Vettori, emerge con chiarezza la prima meritoria caratteristica della "persona" e del personaggio.

Per semplificare, l'autore appartiene alla generazione che ha iniziato il suo percorso storico-politico-culturale alla fine della seconda guerra mondiale e che, da diversi versanti, con le necessarie contraddizioni di chi muove energie centripete, ha partecipato alla ricostruzione del nostro Paese in un contesto europeo e mondiale rigenerato.

Gli scrittori che hanno partecipato a quella stagione storica si sono misurati a tutto campo, esattamente come l'autore, sul terreno politico, sociale, culturale, artistico e letterario, dando vita a esperienze di diverso segno, ma spesso condivise (oltre che divise) nella grande trasformazione epocale allora in atto.

D'altronde, siamo al di là dell'uso politico della cultura, con tutte le sue strumentalità ed i suoi equivoci. In effetti non si è mai dato che la cultura abbia inteso coincidere col potere in quanto tale. O quando si è dato che il potere abbia coinciso surrettiziamente con la cultura la storia, quella con la lettera maiuscola, è entrata in terribili corti circuiti.

Ne consegue che la politica, la filosofia, la letteratura di cui Vettori così gradevolmente tratta nei suoi scritti, sono caratterizzate, come ho accennato sopra, da un necessario sincretismo perché vissute nel fare storico volto a negare il sonno della ragione.

Peraltro, non è solo “l’infinita fecondità del diverso”, ormai luogo comune per l’analisi di quella stagione ed oggi *impegno quasi impossibile* contro l’egemonia massmediatica virtuale ed informatica fondata su una *koinè* anglofona solo denotativa, ma è l’ardua “scienza della complessità” lo strumento primario con cui si deve affrontare la postmodernità. E mi pare che l’ultraumanesimo e l’ultranovecento interpretati e riproposti da Vettori siano la punta di diamante di tale vasto *coté* culturale. Anche la lingua, si parlava di uno stile gradevole, ha il suo precipuo significato, per usare una formula definitoria dell’autore: “notevole in primo luogo per virtù di scrittura”. E ancora:

Il linguaggio ci offre insomma l’unica possibilità concreta di uscire dalla prigione del tempo in cui tutti siamo chiusi attraverso una libera affermazione della nostra presenza nella compresenza solidale e armoniosa delle cose passate presenti e future.

Si deduce facilmente che l’uso di un linguaggio vivissimo, teso a ricomporre l’io col noi, il privato col pubblico, il parlato col letterario, l’idioletto con la *koinè*, la spontaneità col sotteso sillogismo, ed altro ancora, sia dote e pregio di uno scrittore inserito nel solco fra umanesimo ed ultraumanesimo, nel quadro fortemente presenzialista della sua generazione sul versante dell’attualismo e della spiritualità.

Le potenzialità originarie del linguaggio e l’oltranza, in questo caso cordiale, ironica, dialettica, aforistica, citatoria, sono ben chiare a Vettori che riesce ad elaborare un linguaggio ipertattico eppure di grande evidenza poetico-letteraria, come già si è accennato. E così, dall’affabilità familiare delle figure archetipe proposte nella loro dimensione risolta fra l’umano ed il divino, in un habitat postheideggeriano, l’autore muove nel pelago degli opposti che si toccano, oltre le antinomie della storia e della cultura, nella necessaria ed attiva rivisitazione del dopo per una risposta alle secche della lingua e della Storia. E qui stanno alla perfezione queste righe destinate a Ferruccio Monterosso:

Ribellione come? Praticando la scrittura o la riscrittura dell’assoluto (che viene a riflettersi e vale a dire a ripetersi nell’infinito attuale di una continua ricerca e di un continuo confronto) contro la non scrittura del marketing consumistico.

E qui veramente l’originario pluralismo si definisce nella meta unica ed ultima di una pluralità complementare di presenze, contro il globalismo pragmatico e merceologico che passa attraverso l’azzeramento della lingua connotativa, interpersonale e koinetica, fatta di luoghi e

di figure, di sentimenti e ragioni, di plastica evidenza e di rifondazione dinamica di verità. In questo modo l'opera saggistica di Vettori, nata anche dall'attività del critico militante, si trasforma in amalgama vivo e completo attraverso l'esperienza colloquiale del linguaggio che misura nell'oralità e nella coralità, nel rimando colto e nella sua affabilità, la propria ragione di essere al mondo e di essere mondo nell'accezione di Gadamer, un filosofo non esterno al pensiero poetante di Vittorio Vettori.

Ed è forse da questa conclusione che dovrebbe partire quel discorso sui massimi sistemi, impossibile in questa sede, come si è detto all'inizio, e che pure un'opera come quella di Vettori meriterebbe.

Magari partendo proprio dai rapporti così tramati da riferimenti e citazioni di un tessuto di macrocosmi e microcosmi che l'autore riesce a fare convivere sul filo segreto di una socratica ironia.

## 2 – Alberto Caramella

Alberto Caramella coltiva da sempre la poesia, ma solo nel 1995 dà alle stampe la sua prima raccolta, *Mille scuse per esistere*, che porta note critiche di Giorgio Luti e Mario Luzi, a modo di illustre viatico a questo nuovo percorso. L'attenzione della critica è immediata e si apprezzano, fra gli altri, gli interventi di Mario Graziano Parri, Emerico Giachery, Marino Biondi e Giorgio Barberi Squarotti.

E d'altronde, come scrive il poeta, questa uscita in pubblico avviene "contraggenio" per avere fino all'ultimo difeso la scrittura come vita: "Cambiavo e ricambiavo ed era viva / la riga mia. / Ed ora invece / per non morire un poco / bisogna pur morire. / Bisogna pubblicare".

Insomma, questo percorso avviene con trapassi palingenetiche da l'una a l'altra dimensione sono vissuti con una metamorfosi iniziatica: "La compagnia che le mie 'righe' mi tenevano, fatte e sfatte per così dire di continuo, vive finché le potevo cambiare, e poi pubblicate e divenute, ripetiamo, 'morte per non morire un poco'".

Infatti vita e poesia colludono ma anche collidono: non si può cantare ciò che è direttamente vivibile, o almeno non lo si canta mentre lo si vive, e non è interamente vivibile ciò che si canta. L'atto esoterico caramelliano era consistito nel far coincidere la poetica con la poietica nelle occulte stanze della mente, ma c'è un momento che il *labor/intus* chiede la verifica della pagina ed allora "un poco / bisogna pur morire". Ma, come nota con notevole acume Mario Graziano Parri, l'autore ricorre ad un'operazione alchemica per salvare il precedente connubio fra vita e parola: "(cinquant'anni di esiti poetici, però senza dar conto



della loro cronologia). Come se un'incessante preoccupazione d'invarianza o un'impaziente assillo di rielaborazione abbiano fatto in modo di sottrarli ai contrassegni del tempo... quasi che ogni singola poesia si aprisse sul proprio abisso, e lasciasse alla superficie la sensazione di una perdita".

In effetti, Alberto Caramella ha un rapporto affabulante con la propria poesia che precede l'esigenza di fermarla in via definitiva sulla carta stampata. I suoi versi, o come egli ama definirli, la proprie "righe" hanno in realtà il respiro vivo che deriva da una continua tensione fra l'oralità, il manoscritto a cui si ricorre per una rivisitazione del rapporto fra l'io e il sé e il messaggio definitivo a cui ci si affida, per gli altri.

Ma, siccome la poesia è un bene comune, indivisibile, l'ultimo atto rappresenta, per il poeta, una sorta di genesi, di messa in luce o alla luce del testo in una prospettiva aperta. Diciamo, parafrasando una istituzione fondata da Caramella, che la poesia diviene "la casa della luce", uno spazio architettonico verbale "abitabile". E il poeta conferma: "Il diario singhiozzante di tutta una vita, consegnato alle righe salvagente prese e riprese senza nessuna intenzione di pubblicare, si è così dovuto manifestare: unito allo spazio concluso di una labile forza".

E in questa "casa" il poeta vive di una luce universale e insieme domestica, dove hanno senso e luogo i poeti-profeti, in positivo e in negativo (da Omero a Montale) di tutti i tempi, ma dove anche si respira l'aria del tempo nata dall'esperienza sensibile del proprio *habitat*. L'aria di casa, si potrebbe dire, per riassumere una visione che, certamente, si colloca in un ambito postmoderno non rinunciando ad attingere alle energie vitali e culturali del mondo vissuto e metabolizzato in prima persona. E così la sua poesia, nel tempo, diviene come in una metonimia, "casa" e vuole cantare gli spazi che abita e, nello stesso tempo, connotarsi in questi in una forma/orma dove l'uomo tende ad un sogno neoumanistico.

Un umanesimo fatto di artigianato dove le materie primarie sembrano essere il legno, con la sua duttile disposizione a essere "interpretato" dall'uomo e la luce in cui le forme/orme trovano spazio e metamorfosi astrattiva nel pensiero poetante che tende dalle *Mille scuse per esistere*, opera prima di Caramella, a "immillare" poi la propria voce. Una sfida, forse, perduta che "deve essere sempre rinnovata. La poesia si oppone alla rinuncia: è solo Amore. Amore come Dio. Felicità".

Non a caso col secondo libro, *Il viaggio del Nautilus*, che allude polisemicamente alla misteriosa armonia della vita universale e l'avventurosa prospezione dell'uomo nella sua natura di ulisside, il poeta mostra "una tensione verso il giorno che [...] s'appunta sul risveglio e sul mattino, ora triste ora lieto" per muoversi poi, con i libri successivi, nelle "stanze"/distanze del giorno e della notte, illuminati, leopardianamente, dalla chiarezza della poesia.

3 – *Leandro Piantini*

Leandro Piantini è giunto tardi alla poesia, ma proprio per questo ha saputo esprimere una propria visione del mondo con una tecnica elaborata e pensosa in quanto il poeta riesce a far coincidere in un gusto speculare la scrittura ed il disvelamento semantico.

Nel suo primo libro, *Il duello*, (Edizioni dell'Erba) la sua voce è caratterizzata da un lessico molto filtrato, fatto proprio, quasi "fisico", personale, capace di offrire veri e propri *flash* interni di ciò che emerge dal suo stesso *ex-sistere*. La stoica resistenza dell'uomo storico rispetto ad una "mattanza infernale", consistente nel tenere alta la guardia nel cruento duello con l'oscuro pare il dato fondamentale di questa scrittura.

La fame, la sete, la paura, sono convissute con l'altro da sé, con l'ignoto presente e aggressivo ed il confronto è concreto, tangibile, per niente ritualizzato. Da questo braccio di ferro fra Orfeo e la belva nasce un messaggio calcolato e calcolatore, armato e disarmante le forze debordanti dalla cecità del caos. Un ulisside dunque, che recupera anche le arti marziali del "fanciullino" che vuole vincere la sua partita "se la morte sparirà".

La parola stessa è scandita al limite dell'oralità còlta e culta, seppure su un *coté* laico, del "pessimismo dell'intelligenza". Già la prima parte del libro rappresenta anche una riflessione sulla scrittura:

Qual è il segreto / della vendemmianta giocondità verbale / che m'innamora / io che ho  
passato la vita a spiare / quella degli altri a corteggiare / la divina facilità / d'andar di palo  
in frasca.

La poesia, còlta dall'autore nel suo divenire e manifestarsi, è interprete di percorsi trascendentali, l'esperienza e la trascendenza si tangono dando luogo alla peculiare "fisicità angelica" del duello piantiniano. Nel secondo libro, *Tempo che verrà* (Florence art), il poeta riparte da questo ossimoro prendendo familiarità affabulante col discorso e la componente trascendentale si avvia verso un estuario religioso e memoriale

Sulla scheda a lui dedicata, nel nostro sito "Novecentopoesia", si legge:

La poesia di Leandro Piantini presenta una sincerità d'immagini che sfiorano le corde dell'emozione per l'intensità e l'immediatezza delle componenti denotative e connotative: l'onda della vita si dipana, ha il sapore del vento tra i capelli, il respiro cadenzato del sole penetrante, i colori smaglianti degli occhi stupefatti, nella ricerca delle sorgenti della felicità.

Si evidenzia inoltre una forma prevalente del tu nelle varie forme:

L'ardore poetico dell'autore emerge anche dalla fatica, dalla non gioia, dalle speranze cadute e infrante, ma che consentono il riaccendersi di nuove passioni, capaci di riempire i tradimenti, gli spazi vuoti e il nulla incombente. Leandro Piantini, innamorato della vita, dell'amicizia, della figura della donna, alla ricerca dell'ispirazione che può arrivare da un momento all'altro, a stupire e sedurre nella casualità del quotidiano, con la sua poesia dà nuovo spazio all'io nella "nebbia degli enigmi":

"Amico caro / che vite sconfinite / dopo la nostra altre verranno / ancora nostre / come quegli sconosciuti / che qualcuno hanno amato / a saper aspettare lo direbbero. // Chiunque / può essere chiunque / vedi quei pesci / che guizzano nei loro giochi / sembrano freddo metallo / ma sono pieni di amici / e l'amicizia è tutto".

E così, uno studioso che ha pubblicato un saggio su Federigo Tozzi (Liviana, 1970), un libro dedicato a Zavattini, *Io e Van Gogh* (Nuove Edizioni del Gallo, 1991), e una serie di saggi su Verga, Pratolini, Pasolini, Volponi, Parisi, Celati e Magris, si è scoperto poeta di finissima filigrana, capace di attingere alle più ardue riflessioni di laboratorio e alla più alte questioni esistenziali fino a trovare l'approdo di una convinta e convincente religiosità.

#### 4 - *Alma Borgini*

La poesia di Alma Borgini traduce con affabile iconicità un mondo sensibilissimo dove tutto è in gioco e si ricompone in un dettato che pare spontaneo e che invece è il frutto di una lunga abitudine alla lettura e ai filtri stilematici del Novecento letterario.

Per questo motivo, come scrive Vera Franci Riggio, la sua è una "poesia di coraggio, di riscatto, di scoperta e quindi di salvezza [...] che non ha paura di scendere nei propri Inferi, ma che trova anche il coraggio di risalirne [...] espressioni originali, di raffinata qualità letteraria".

Il parlare di sé e del mondo, il soffermarsi su aspetti di vita che la toccano e la riguardano direttamente crea spazi di autentica poesia, di meditazione placata, quasi in una sorta di autoanalisi. Ne deriva una sorta di biografia interiore, continuamente translitterata e riproposta.

Ciò che, al fondo, tiene saldo questo discorso mediatamente letterario, è un sentimento della vita pieno e assoluto, una solare religiosità del quotidiano come evento che viene dal divino ed a questo tende, ma che si conferma nel suo consistere e divenire.

Conseguentemente la poetessa pareggia continuamente i conti fra l'essere e il non essere, il bene e il male attraverso una professione di vita come unico ed inestimabile bene.

Facendo affidamento sui suoi amati modelli novecenteschi, la poetessa sembra particolarmente fondarsi sulla classicità familiare e colloquiale di Umberto Saba, e sulla affabile soglia meta/fisica di Giorgio Caproni. Con questi due modelli essa può aprirsi un varco verso la fruizione del patrimonio della poesia italiana da Dante ai nostri giorni, può cioè affrancarsi dagli eccessi di modernità e di tradizionalismo che, nella loro dicotomia, creano tendenze letterarie ancorate a scelte puramente formali.

Nel redigere il verbale di un premio letterario a lei attribuito, racchiusi tutto questo in una frase: "Alma Borgini è attenta alla lezione dei maestri novecenteschi eppure svincolata da qualsiasi calco passivante [...]. Il privato e il sociale si intersecano in un discorso che si smorza, con pudore, ma anche con figure ferme, chiare, da sinopia memoriale".

E ciò conferma Silvio Ramat nella presentazione al volume *Donna allo specchio* quando trova nella sua poesia "Politezza dello stile, nell'ubbidienza pressoché istintiva al postulato di una poesia come canto, seppur discretissimo e consapevole".

Particolarmente importante il tramite che lega la tensione umana con quella religiosa e che trova il connettivo nella visione del mondo già indicata dove l'umano non può non essere religiosamente vissuto e viceversa secondo il principio dell'incarnazione. E ciò, nel suo discorso, non è né estrinseco né teologale. Non si ha, intendo, alcun messaggio volto al riscatto o che a questo tenda, ma tutto è nel suo farsi. Il canto qui è "discretissimo e consapevole". La discrezione di tale consapevolezza si risolve in totale umiltà, in remissione all'Altro, per cui la bellezza di questa poesia consiste in un ossimoro singolare, nell'essere culturalmente ben munita e nel proporsi come voce indifesa a cui non sembrano sufficienti le proprie costanti per esistere.

Insomma, è l'antico dissidio fra vita e poesia, autosufficienti in sé e continuamente tese a dissolversi e risolversi l'una nell'altra in un'impossibile dialettica di *Eros* e *Thanatos* e che si compone naturalmente nel *poiéin*. Ed è in questa sintesi, quasi una metonimia fra l'autrice e l'opera, che il viaggio spirituale si attua in una dimestichezza sempre nuova col mondo, amato fino a farlo divenire parola, incomprensibile nella sua durezza e cecità e, proprio per questo, assediato da una affabile ricerca di poesia.

##### 5 – Fornaretto Vieri

Fornaretto Vieri è un poeta schivo, che ha pubblicato pochissimo e tuttavia si è messo in evidenza per la consistenza del rapporto fra testo e contesto in un'area letteraria

pochissimo frequentata, quella metafisica escatologica, che presuppone solide basi culturali ed una tensione interiore che poco concede al sentimento, all'impressione, all'emozione.

Con ciò ripropone, in modo assolutamente personale, la poetica della Città di Vita. Anche se davvero pochi sono i punti di riferimento nell'attuale poesia religiosa perché questo autore evita l'approccio diretto con i temi della fede e preferisce costruire una struttura poemica che ha per tema l'esperienza del "paradiso perduto" di miltoniana memoria con testi scarni, epigrammatici di fortissima densità lessicale-sintattica e semantica.

Ne risulta una poesia metafisico-simbolista in cui, sostanzialmente, si intrecciano due profonde istanze: la tendenza al ritorno, al *nostos*, verso l'Eden perduto, partendo dal buio di una città atra, una Tartaria dove l'uomo vive la condizione nervaliana del *desdichado* e dalla quale tende naturalmente a redimersi con peregrinazioni spaziali verso i luoghi della luce e verso i tempi della pienezza spirituale. Ma, dal momento che questo percorso a ritroso è impossibile perché i luoghi della luce sono "non luoghi", ecco che questa "utopia" – che è movimento cristico di oltranza oltre che di esulanza – interagisce in una doppia vettorialità di tensione passato-futuro per rientrare più compiutamente nel cerchio perfetto del *Logos*.

Con ciò non si vuole indicare niente di complesso o di esoterico, ma l'espressione – in chiave letteraria – dei frutti dell'esperienza terrena del cristiano come emergono nelle preghiere quotidiane.

Questo stare alle cose, prendere coscienza del proprio limite che ha nel dolore e nell'assenza la propria crucialità ed il proprio riscatto; questa consapevolezza che la poesia è uno strumento necessario ed insieme insufficiente per evocare la pienezza del "non luogo", ovvero del *Logos*, fanno di Fornaretto Vieri un poeta *extra textum* nel quadro della nostra poesia perché la sua tensione, tutta in levare, in realtà formalizza due aspetti filosofici e teologici peraltro attualissimi: il *manque* e la resistenza sul duro spalto di *Fede e ragione* da cui muove ora l'enciclica di Giovanni Paolo II.

Ma limitiamoci a sottolineare alcuni aspetti di poetica che garantiscono circa l'originalità di Fornaretto Vieri lasciando al lettore, se lo vorrà, l'approfondimento dei temi filosofici attraverso la lettura dei saggi teorici del poeta indicati nella biobibliografia di *Tartaria*.

Citiamo comunque una definizione vieriana di poesia che introduce perfettamente a questa seconda parte della nostra breve nota:

La poesia è una eco che muove incontro alla sua vibrazione primigenia; l'intima sostanza poe-

tica è innervata da una istanza eminentemente anaforica (*anapherein*: portare – *pherein* – indietro – *ana* -, far risalire, richiamare). In tal senso si può ribadire che la poesia autentica – poesia del lontano e del perduto – è sempre una poesia romantica e con i romantici si può ripetere che anche la poesia classica è pur sempre romantica.

In questo modo il poeta fonde l'aspirazione verso la *res amissa* in una sintesi classico-romantica in cui il "linguaggio è tanto più poetico quanto più forte è in esso la tensione verso il non luogo linguistico".

Dopo questa chiarissima indicazione di percorso si possono aggiungere altre considerazioni per meglio comprendere il laboratorio vieriano.

In *Tartaria* il plurilinguismo come altrove linguistico con esito europeizzante contrappunta lo spostamento geografico e ne costituisce una sorta di correlativo verbale incentrandosi su Florence/Firenze, città e "domna" in una prospettiva cosmico-cosmologica che mi pare adombri il lontano modello dantesco koinetico ed ipertattico della rifondazione epocale anche in rapporto allo iato del postmoderno.

Da qui il mosaico di lingue elaborato a due livelli: uno come compresenza di testi in lingue diverse o di parole di diverse lingue in uno stesso testo; un altro come convergenza in un medesimo testo di parole italiane che derivano tutte da una stessa lingua straniera (dal germanico-longobardo, dall'arabo).

Si espande così un medesimo codice poetico, che raggiunge territori linguistici lontani, la cui alterità intensifica le suggestioni e trova corrispondenze nello spostamento geografico dalla fantasia poetante.

E così per Fornaretto Vieri "un'istanza di espressione plenaria rinvia al luogo assente della piena dicibilità dell'essere nel suo svelamento, il linguaggio confessa, appunto, la sua natura, attualmente, utopica".

#### 6 – Mario Sodi

Anche Mario Sodi viaggia in un universo contemplativo dove il silenzio libera la parola da ogni retorica per aprirlo alle soglie della rivelazione.

*Talita kum* è un'opera totale che assume nel suo dettato un lungo percorso di vita e di poesia esperite sempre come alta interrogazione di sé e del mondo alle soglie fra l'esistere e l'Essere.

Non v'è dubbio che Sodi si pone nel ristretto novero di poeti a fondamento religioso che hanno evoluto l'esperienza della fede come ricerca e ascolto del divino nel proprio

pensiero emozionato e aperto un dialogo con Dio in una storia di arroganza e rovine.

La sua felice “crucialità” gioiosa, che fonda su questo ossimoro un percorso conoscitivo in cui il dolore si illumina percorrendolo e la vita si accoglie come dono, è un dato esclusivo che lo caratterizza, lo rende inimitabile e colloca – ripeto – molto in evidenza nel contesto culturale.

Peraltro, se da un lato è chiara la viva sorgente di pensiero e di meditazione che muove il poeta, dall’altro si avverte la luce di letture filtratissime di autori che esplorano liricamente e oniricamente il cono d’ombra del proprio esistere, primo fra tutti il Lorca più arduo e volto a leggersi dentro (“La tua voce nel mio silenzio / nero ventre di mare / per la mia isola senza mappe”) o a librarsi in un volo di aquiloni; né manca la visitazione quasimodiana delle profondità equoeree (“Io non so quale vento feroce mi ha cercato”) e l’alta, fermissima invocazione ungarettiana nel trascendentale cerchio familiare (“Quando sarà, vieni a me con mia madre / mi stringerà le mani come fece / quella sera guardandomi in silenzio...”). Il tutto armonizzato nei chiaroscuri della “notte” di Giovanni della Croce.

Ma Mario Sodi vuole essere soprattutto se stesso, la sua madre ed il suo “fanciullino” hanno poche parentele con l’ambito pascoliano ed invece molta prossimità con le pure aure del messaggio evangelico.

Così la sua storia privata viene pudicamente allusa in un’ansia di Vita che rimuove l’evento nella tensione continua verso l’avvento. Perciò, tanto più la parola si avvicina al silenzio tanto più si fa viva e sonora, di una sonorità d’acqua ed aria che evolve il respiro stesso della creazione.

A suo modo, la sua poesia è, come in Clemente Rebora, una forma di “attesa” dell’Altro, un’attesa vissuta con animo vibrante, fibra per fibra, fino alle più lievi sinestesie.

La tendenza di fondo dell’opera sta in una monodia che tenta di aprirsi al dialogo e di un dialogo mai dimentico della sostanziale unità dell’interna tensione; sta, in sostanza, nell’uomo teso verso Dio nel suo essere terra, fuoco e cielo dove si può ipotizzare che la terra sia la madre, il fuoco l’uomo ed il suo “amore” ed il cielo il suo compimento nel “sorriso di un pianto”, in un “piantosorriso”, come si è scritto all’inizio, in un ossimoro.

In questo senso l’esperienza si fa bruciante, l’attimo e l’eterno si toccano e danno vita ad una presenza leggera, tangibile in cui gioia e dolore, illuminazione e “*no saber*” si manifestano all’unisono oltre i territori del deserto che liberano dai legami più gravi e grevi del tempo.

Si potrebbe dire, per Mario Sodi, che egli – come certi mistici contemplativi – tenda a vincere la forza di gravità modulandola in una danza di parole prossime al canto estatico, al volo (“il bambino/creatura e l’aquilone/Grazia ne sono una frequente

allusione”).

E almeno questo si deve sottolineare, l’indissolubile osmosi fra fede e poesia nella trepidante ricerca di una verità che si incarna nel provvisorio farsi della Parola, collocandosi sempre nel montaliano “più in là”.

Ma Sodi è soprattutto “leggibile” nel concreto palpito che si manifesta quasi mimesi di una più alta Armonia, nell’affidarsi con cuore fidente alla volontà del Padre il quale dà credito all’uomo capace di ascoltare e di partecipare, con animo intelligente, alle prove e al canto del creato.

A chi cerchi la poesia del “fare anima” questo libro offre lieviti intensi, profumi amari di esiti catartici, voci che tendono al silenzio, o lo sottendono, e silenzi di chiarissima eloquenza.

Parola come mare e aria, come vita e respiro: e si parla, naturalmente, della sua poesia.

#### 7 – Francesco Giuntini

Nel curare la trilogia finale di Francesco Giuntini, fui stupito per la perfetta scansione tematica e metrica della sua opera. Il primo volume, *Lancette*, muoveva la ricerca in un tempo circolare, inconcluso, evocante figure femminili, memoriali e memorabili, risvegliate dal mito classico ed intese, in modo esoterico, a rianimare la stessa vivificante circolarità della poesia. Un libro, *Lancette*, che ha avuto il pregio di fare riaffiorare, vettorialmente, universi di lucidissima sofferenza e profezia.

Con *La catena dei giorni*, (Polistampa), Giuntini approda alla numerologia ed alla fenomenologia del presente con una logica interna fondata sull’ossimoro del sette e della notte, dell’uno iniziatico e del dodici cosmogonico.

Al centro della trilogia Giuntini ha collocato la clessidra della selva oscura, la possibile lettura dai poli opposti della trilogia, dall’uno al tre e dal tre all’uno (il capovolgimento della genere-sabbia della clessidra) determina appunto questo movimento biunivoco. Così anch’io, conclusivamente, mi permetto di suggerire una lettura trinitaria della trilogia che si affida, mi pare, ad una visione del mondo lucreziana già nella concezione poetica dell’opera: insomma un complesso universo interno di cui il creato, nel suo straordinario divenire, è solo una tangibile metafora ed esiste perché esiste la poesia che continuamente lo configura. Ed è d’obbligo, mi pare, il riferimento alla poetica simbolista ed alla sua premessa di fondazione della realtà attraverso l’esperienza interna ed il linguaggio. È molto raro poter leggere un poema organico ed unitario di queste dimensioni, ordinato in tre cantiche che



affrontano dall'interno rispettivamente il tema dell'umano destino, del quotidiano nella fattispecie della notte visto attraverso la lente bruna della coscienza lucreziana e, infine, della scansione del giorno nella meridiana che coglie in spettro "le vicende del sole". Il tutto inquadrato nella dinamica dello spazio e del tempo.

All'interno della numerazione sessagesimale le ore sono quadripartite in una sorta di mappa numerologica che prevede la messa in evidenza dei personaggi, delle notti, dei temi, insomma del motivo dominante di ogni sezione. D'altronde, in senso aritmetico, si procede dal due all'uno (Didone e Penelope); dal sei+uno della settimana nel mese e al dodici nel trecentosessanta dell'anno; dalle sei, alle dodici, alle diciotto, alle ventiquattro del giorno? Questi i palinsesti cronologici dei tre libri scanditi dal pendolo delle ore.

Insomma, siamo di fronte ad un moto di sfere, ulteriore all'armonia pitagorica, che configura l'allegoria del movimento delle galassie ("fascia di ogni tormento"), del loro fuoco e della loro cenere su cui insiste montalianamente (si ricordi Arsenio: "la cenere degli astri") Giuntini.

Per questi motivi *La fabbrica del tempo* è un libro circolare, che può essere letto da qualsiasi punto ed in qualsiasi direzione, anche se ha un suo vettore spiraleico che tuttavia indica – nella finale posposizione dei sonetti di apertura e chiusura – proprio questa possibile pista. E si deve aggiungere che l'uso programmatico del sonetto non rimato con i suoi quattordici versi, rientra nel disegno globale numerologico come numero della creazione e – specularmente – della creatività.

Con riferimento alla specularità, si deve osservare che esattamente alla metà delle tre cantiche, in data 30 giugno, dunque a metà dell'anno, si colloca questa *Clessidra della selva oscura* che è poi la misura del pendolo ed oltre, che il calligramma della clessidra è anche del riflesso della navigazione *nel e del* dolore. Fondamentale, a questo punto, è rilevare che anche l'intera opera – come calligramma – è una grande clessidra continuamente da capovolgere, una grande x che si rivela e vela continuamente.

Queste vele-trame sono anche una proiezione ortogonale della clessidra ed una metamorfosi verso la farfalla.

Perciò, di questo nostro *esserci* che non esclude il "non essere" montaliano, la *stim-mung* migliore alla ineluttabile coralità del dramma dell'uomo in viaggio nel mistero di vivere, la bellezza assoluta cantata da Giuntini è mappa certissima.

8 – *Giovanna Fozzer*

Giovanna Fozzer è cultrice di poesia, musica e arti figurative, traduttrice, saggista e

poeta. Come si legge in una sua biobibliografia, è attualmente saggista, poeta, biografa, traduttrice di autori spirituali quali Angelus Silesius e Margherita Porete. *Nello specchio di Margherita*, biografia immaginaria della beghina Margherita di Hainaut, è nato dalla lunga frequentazione della sua opera e del suo pensiero. È anche studiosa di Cristina Campo.

Per comprenderne la poesia, avventuriamoci nel labirinto di una sua fiaba autobiografica leggibile sul sito internet "Intesa letteraria" dove si racconta attraverso "la memoria involontaria, minimo culmine d'un sentire, di molti sentire". E così lascia il filo di Arianna per arrivare alla sua visione del mondo, popolato da "Creature d'ogni specie amate, carezzate per lo più mentalmente, convissute e perdute".

Da questa infanzia del mondo dove prendono corpo la sua "cifra genetica" e lo "sperdimento di letture divoranti" che con l'adolescenza la porterà a nutrirsi della parola di Dante e Leopardi e nella musica di "Bach Haydn e Mozart, indecifrate polifonie, cantabili struggenti e scorrenti graniture percorse e ripercorse in solitudine".

Insomma, un percorso di formazione tutto interno che ci serve a comprendere come la sua scrittura muova a ritroso per farsi futura e, nella sua ricerca di laboratorio, tenda a "qualcosa per sempre perduto: come la certezza acquisita – leggendo nell'infanzia le fiabe – d'aver destinato ad abitazione un castello, spazi, veroni, giardini e cavalcate tra campi e foresta".

In una società, dove la cultura è prassi approssimativa che, quando trasmessa, crea rifiuto e disamore, il poeta ricostruisce a posteriori il suo mondo tornando nella sfera perfetta dell'immaginario, pur vivendo – e non può altrimenti – nei labirinti contraddittori del quotidiano.

Solo la scrittura permette di dare forma al "libro della memoria" che interiormente costituisce il patrimonio del vivere. Scrivere innanzi tutto per se stessi, perché la comunicazione di massa "mai è un'anima, una mente che a tutto campo medita e canta, vive e vede, prima e dopo il dolore e la gioia". Con la poesia si recuperano "estati e inverno, recuperi di felicità antica; o sfocio in più matura intellesione di fatti della musica, delle arti figurative od altro". Dedicarsi alla cause perse, perché, come la poetessa afferma, "le cause perse sono quelle vere".

Chi, seguendo queste premesse, ponesse l'attenzione alla prima opera importante di poesia di Giovanna Fozzer, *Senza perché*, troverebbe la motivazione dell'assenza di interrogativi.

A conferma dell'aspetto fabulatorio ed insieme definitorio della sua opera il libro apre proprio con una poesia, *Fiaba*, dove si riparte dal bambino "con i suoi mostri".

Di libro in libro, la sua scrittura sviluppa un diario interiore, di soglia fra il visibile e

l'invisibile, dove il visibile è forma ferma e insieme in dissolvenza (dunque mefatora dell'uno nelle sue epifanie). In questo senso Giovanna Fozzer è davvero voce singolarissima per il taglio e il dettaglio del proprio mondo, sulla linea segnata da Cristina Campo e Margherita Guidacci. Luoghi e presenze si manifestano in "cammei" ora equorei ed ora solari nel quotidiano evento del vivere l'unicità e l'univocità del poeta. Nell'estrema rarefazione di uno sguardo che si fa luce e forma sono fissati in modo naturale e definitivo i "momenti" del divenire con un sottile gioco fonemático iconico: "Sola via / camminare con verità / lungo la strada della vita" (*Via, verità, vita*). Come si legge nella sua ultima opera *Le forme quiete*. Così le "carte" divengono metafora dell'anima, in un dialogo con le voci e con le forme che la commuovono: il mondo della creazione e dei poeti.

Per questi motivi il suo discorso nasce sintetico, ellittico, capace di evocare l'ineffabile e di lasciarlo sospeso ad una sua felice allusione quando non estrinseca una verità sensibile, detta con l'umiltà fragrante di chi è passato attraverso la prova cruciale del dolore. Dovendo concludere si può parlare di una sinestesia catartica e reciproca: una luce intellettuale che si fa voce ed una voce che illumina le cose. Una grazia teologica e caritativa, insomma, pazientemente perseguita, dove uomini e cose sono fonte ed approdo di quella luce intellettuale e di quella voce.

#### 9 – Giancarlo Bianchi

Giancarlo Bianchi vive il fare poetico nella quotidianità come cristiano atto di vita in un flusso di energia, una forza che trasfonde, salda e unifica, una forza che somiglia piuttosto all'acqua che sgorga attraverso una sabbia chiarissima e la mette in veloce movimento. Come diceva Marguerite Yourcenar: "Per me, poeta è qualcuno che è in 'contatto'. Qualcuno attraverso cui passa una corrente".

E il poeta conferma: "La poesia imbocca, dunque, la via dell'anima. È nella metamorfosi e nella trasmutazione che ho sempre pensato e continuo a pensare che la poesia sia viva vita. Essa è libera, distrugge la lettera per ripristinare ed espandere lo spirito". Alla base di questa tensione si colloca una precisa coscienza etica:

Il momento in cui viviamo non è rassicurante, un momento storico senza riferimenti etici, spirituali, politici. Distruzione di intere specie animali, deforestazione oltre ogni limite, inquinamento, effetto serra (surriscaldamento del pianeta). Scorie radioattive depositate in fondo agli oceani, globalizzazione selvaggia. Presunzione dell'uomo che non rispetta la vita, Dio e il suo ordine cosmico, la dignità del prossimo (intolleranza), pulizia etnica, manipola-

zione genetica con tutto quello che ne consegue. Il capitale che prende il posto della politica nonostante il *Vangelo* cristiano indichi tutto il contrario.

Questi sentimenti primari trovano conforto in una spiccata religiosità espressa con simboli scanditi fra la preghiera e l'icona evitando ogni forma di decorazione.

Più che figure appariscenti immagini essenziali, più che verbosità del dire chiarezza del sentire. In questo modo Bianchi fa emergere sulla pagina una spiritualità per la quale la parola anima ha ancora un senso mosso com'è da esperienze non generiche di un percorso interiore.

Infine, il poeta non attua la sua professione di fede soltanto perché crede, ma crede perché vive nell'atto creaturale che salva – in poesia – da inutili intellettualismi. Di tutto ciò la sua poesia conserva un limpido tratto di luce interiore:

Piccola stella,  
dolce balsamo dell'anima.  
Bella come un fiore reciso,  
dolce come il risveglio di un'alba  
ti riconoscerei fra mille,  
piccola stella di luce.  
Ogni parola è vana  
e non sfiora il tuo sentiero,  
piccola stella,  
piccolo fiore  
antico, tenace, vero, fiero  
come la terra  
da cui fosti reciso.  
Dolce riposo di un sogno,  
anima preziosa  
candido diadema incastonato  
al centro del cuore.

Naturalmente, come si legge, la poesia assume questi ammonimenti in una chiave altra che non li sfuma ma corrobora nella verticalità del messaggio.

*10 – Caterina Trombetti*

Tre sono gli aspetti paradigmatici che emergono a prima vista dalla lettura dell'opera

di Caterina Trombetti *Fiori sulla muraglia*: la grazia naturale del logos o del verbo nella visione cristiana della “persona”; l’intensità dell’ethos che incarna il verbo sotto forma di presenza testimoniale; l’eros come essenziale metamorfosi dell’essere nell’esistere e viceversa affidandosi alla croce e alla delizia del tempo che s’india.

Questa poesia ha perciò una valenza profetica interna al suo essere lirico, una capacità sibillina di dare risposte che sono, a loro volta, enigmi; il pregio di “vedere” nel quotidiano il “meraviglioso” del proprio doppio scaturito da un permanente senso di attesa “Fra cielo e terra sospese”.

Persona e opera si fondono, e non confondono, nel diadema del verso (ora ballata, ora canto disteso, illuminato da una naturale sacertà) traversando (numi tutelari Dioniso e Apollo) la notte – il deserto dell’anima – le ferite del tempo. E alti, sulla pagina/muraglia, appaiono non cocci di bottiglia, ma spartiti botticelliani di una possibile primavera di cui si avvertono i brividi oltre l’inverno della Storia.

Vediamo ora come ciò emerge dalla lettura del testo. Nella prima parte si ha l’incontro con la poesia.

L’amato coglie la rosa (gesto universale) e con questo gesto sembra cogliere anche il cuore dell’amata. All’iniziale smarrimento cosmico segue un arricchimento che vince il tempo.

L’amato offre le sue carte del gioco della vita. L’amata le scompagina per ricomporle poi in “una lingua segreta / che lieve soffia sul filo di seta”.

Inizia il viaggio come gioco e il gioco come viaggio.

Il viaggio inizia dalla notte, dal suo fuoco e dal suo incanto.

Con “passo sempre nuovo” il poeta segue il richiamo remoto di un canto meraviglioso “col suo debole soffio”, la sua “lingua segreta”.

Nella seconda parte si impone la presenza della donna.

Nel viaggio a ritroso si ritrova la bambina il cui primo sorriso viene da un “viaggio stellare”.

All’opposto, esiste anche oggi la non libertà della donna, fino alla schiavitù sessuale. Fra l’impietramento dell’essere e, da questo, la nascita di una sorgiva, riprende il canto.

Qui si compie il viaggio del doppio nella luce del giorno.

La “donna gufo” esce dalla sua notte, entra nella vita.

Nella terza parte la donna entra nel mondo.

Nella luce riprende la vita come dialogo, apertura all’altro.

Ora anche nella notte fiorisce il giorno. Se una muraglia è ravvivata da fiori di capero, sul muro interno dell’uomo fiorisce altro: la Vita.

Vita con la V maiuscola. La poesia diviene preghiera. Si apre un dialogo con Dio. Nell’anima come una genesi. Dal “prodigio d’amore” “Un pesce luna curioso ci guarda”.

In questa genesi dell'anima compare una "botticelliana figura / rapita alla materia / per durare nel tempo". "Prodigiosa fusione e assolutamente Uno".

Infine nella quarta parte si entra nella storia, nel mito. Senza vitalità non c'è vita. Le gerarchie sociali soffocano l'uomo.

Fra creature, l'amore compone un mondo. Un mondo che vive e si realizza nell'armonia della danza. "Ecco la danza che non ha mai fine. / Ruotano intorno a un unico centro / dervisci uniti, le braccia altre nel cielo". Si ricordi la citazione iniziale "Fra cielo e terra sospesi".

Nel meriggio (di Dioniso e di Ulisse: la vita e il viaggio) si conclude questo itinerario che l'autrice ha ricavato nel suo libro e che lascia come viatico "alle generazioni future".

## II – Mariagrazia Carraroli

La poesia di Mariagrazia Carraroli è caratterizzata da una essenzialità analogica, che richiama il nodo stesso dell'esperienza ed immediatamente lo traduce nell'ambiguità della forma volta a conseguire altra realtà. Un eros metafisico fondato sulla consapevolezza dell'impossibile ricomposizione se non nell'avvento della poesia. Non a caso si può parlare, per la Carraroli, di una continua tensione verso la sintesi di una dualità che continuamente va dall'uomo all'uomo, dall'uomo a Dio, dall'essere al divenire e allo stupito svanire in poetiche epifanie.

Detto questo, esplicitata la poetica di fondo della Carraroli, rimane al lettore il desiderio di porre l'occhio sull'*ubi consistam*, sul punto di identità e di identificazione da cui si irraggia tutto questo. E c'è, fra le non poche opere della poetessa, un testo, *Il libero gioco*, Edizioni del Leone, che forse mette in luce più di altri questa nitida focalità. Qui l'autrice esprime interamente se stessa, il tema del nascere (con tutte le implicazioni al femminile che ciò comporta) si fa riflessione etica, sentimento estetico, rispecchiamento della propria condizione e una decisa ricerca dell'*unicum* ("chi mi conosce lo sa: / nemmeno / il mio composto / nome / voglio diviso").

La questione posta fino dall'inizio e riproposta di libro in libro è quella del rapporto con la rivelazione del verbo intesa come disvelamento ma anche come duplice, e perciò mitica, "vestizione" ("bramo la forma / che / mi veste / aderire a un'anima / resa intensa / e flessuosa dalla vita") per un percorso inverso dalla pura ascesi.

Con una visione che attinge al figurare dello Stilnuovo, e dunque ad un sentimento neorinascimentale, la Carraroli vede la vita come grazia e l'anima si manifesta come forma "flessuosa", quasi un'intenzione botticelliana. E, di testo in testo, assistiamo a que-

sta conferma fatta di “patite gemmazioni”. E qui assiste, probabilmente un sentimento corazziniano, ferito ma trasferito, guarda caso, “in libero gioco”. C’è, in tutto questo, una ricerca dell’ungarettiano “paese innocente”, una pregrinazione che è tensione, flusso, “Da villaggi di sofferenza / partirò / per strade / aperte, benefcanti”.

Chiarito il nocciolo del sentire speculare della poetessa, immediatamente il suo discorso si apre all’altro. Il binomio ricorrente in questa poesia è anima-amore, mentre la sintesi è in Dio (“Di paternità il generoso / abisso / c’invita a creativa / mano / farci del Creatore, / Suo inno, / cattedrale / affresco e bronzo, libro, danza, / dialogo, /gioco e preghiera. // Noi, nuova forma / di Dio”. E ritornano, qui, tutti gli aspetti precedentemente considerati.

La cristiana consapevolezza di trovarsi nel “generoso abisso” del Padre, il dato lirico-crepuscolare, tinto di nette satinature parnassiane (inno-cattedrale-affresco-danza), la forma che si fa epifania dell’Assoluto (Noi, nuova forma di Dio), l’insieme di una struttura analogica che conserva un originario sentimento “pastorale”, anche se “sempre / una nostalgia dell’essere / ci prende / mai raggiunto appieno”. Ecco, partendo da questi presupposti è più facile comprendere l’intera opera della Carraroli, che poi è veramente partita “per strade aperte, benefcanti”, si è fatta viandante alla ricerca del suo prezioso nulla ed ha conosciuto stagioni dove la solarità dell’eros ha illuminato questa albale, stupita malinconia.

Ma, per chi ne conosce l’intero percorso, rimane vivo e vero il suo principale incipit alla Vita: “Un anelito cerco / che spinga / la mia vita / là / dove tutto brucia / quel / che pesa”.

#### 12 – Rosanna Boddi Bronzi

Se penso al mondo in cui sono nato, alla fine degli anni Trenta, in una periferia non più città e non ancora campagna, rivedo chiaramente gli ultimi tratti di un Medioevo fatto di padroni e di servi, di case, di poderi, di borghi dove le chiese erano chiese, le botteghe botteghe e la gente si chiamava per nome e più spesso per nomignolo.

Nello spazio percorso l’ambulante aveva una sua leggenda, il barrocciaio una sua fierezza, il mendicante una sua dignità. Perché scrivo queste cose proprio ora in un mondo dove tutto è così ravvicinato da essere confuso ed improbabile? Perché nel cuore della notte mi sento un fuorilegge, ammesso che una legge ci sia, proprio mentre sfoglio il catalogo Pietro Parigi, artista fuorilegge. Penso al Medioevo in cui sono nato e lo ritrovo nelle xilografie di Pietro Parigi. Ci sono tutti i protagonisti della memoria che in me ormai sono fantasmi e sulle pagine presenze araldiche, incancellabili.

Tanto è vero che da sempre il vedere queste incisioni è per me come la riconquista della realtà, ritrovarne le effigi, voglio dire, ritrovare mio padre e mia madre seduti su un ciglio, a merigiare, e le viottole da camminare verso un punto d'incontro. Sì, perché eravamo viandanti, camminavamo fino a consumarci le suola, rinforzate da liste di ferro, per durare. Oppure sedevamo appoggiati al tavolo, con la testa reclina, come poeti, a indagare il trascorrere del tempo. Ma non voglio scrivere più di tanto di un artista amato e nello stesso tempo sentito nei miei anni giovani in un suo universo artigianale. Più tardi ho trovato altre chiavi di lettura, più poetiche ed interne, quando il Museo di Santa Croce era custodito da Rosanna Boddi Bronzi, poetessa e pittrice di notevoli capacità grafiche e cromatiche.

Allora mi è accaduto di andarla a trovare, di fermarmi di fronte alle xilografie di Parigi e di avvertirne finalmente non solo la patina temporale, ma anche la severa ed insieme pietosa rievocazione di icone salvate nella loro profonda umanità. Merito anche della custode, figura quasi silente, sororale, vivificante lo spazio espositivo con la sua presenza discreta che in qualche modo dilatava il tempo della memoria.

Vedendo il catalogo *Percorso delle opere* di Rosanna Boddi Bronzi ho poi compreso il perché di questa sua silente suggestione. Essa, a suo modo, riprende la lezione di Parigi per l'assoluta abilità grafica, quando si dice che "la mano fa ciò che vuole". Ma riprende anche l'inquieta stazione del tempo dove *Ethos* e *Thanatos* si toccano in una sorta di mite, terrena coscienza dell'esistere. Gli alberi tormentati e tormentosi della Bronzi, addirittura risolti in metamorfosi antropomorfe, portano alle estreme conseguenze la condizione storica di cui dicevo all'inizio. I rigorosi, cemeteriali cipressi di Parigi erano ancora simbolo di confine, confortanti testimoni di uno spazio salvato.

Gli alberi della Bronzi nascono ormai da dentro, non appartengono al paese del nostro Medioevo dove tutto aveva una identità, sono apparentabili all'urlo di Munch, sono alberi che gridano col loro sguardo monocoloro, con le loro braccia contorte.

Ecco perché Rosanna Boddi Bronzi era in sintonia nel museo di Santa Croce. Come in ogni artista che si rispetti "l'abito fa il monaco" ed il suo habitus era ed è divenuto abitudine a ragionare con le forme, con le immagini di un tempo che stava dissolvendosi come gli alberi dei suoi incendi. Un artista senza tempo finisce per essere un artista senza tempo, ovvero allo scoperto in una stagione dove l'inverno assomiglia molto all'inferno e dove, tuttavia, si può ripartire da un punto di luce, un bosco incantato, un cielo, un volo. La fede, insomma, quella fede umile ed ultima che era di Parigi e che è di tutti quelli che hanno varcato la soglia del borgo dove era possibile raccontarsi. Ora che raccontarsi non è più possibile quella fede è rimasta e buca la cenere di una ricaduta storica fatta di scorie grigie.

Nell'opera della Bronzi, la definizione di questo mondo combusto da cui ripartire con una propria luce interiore è quasi stoica, ma proprio per questo – collegandola ad un



figurativo di “passione” – incoraggia a ricercare in noi i paesaggi dell’anima di Parigi, come quando ne era discreta custode.

## 2 – DA VIVA VOCE: TESTIMONIANZE DI POETICA

### 1 – *La tensione cristiana*

#### 1 – *Margherita Guidacci*

In ambito di poesia religiosa Margherita Guidacci è, in assoluto, la voce più alta e sicura. Tre sono i cardini che rendono evidente il suo discorso: esperienza interiore come conoscenza in itinere, umiltà del sentire e del dire, chiarezza della comunicazione:

Quando mi volto indietro a considerare complessivamente la mia esperienza poetica (che occupa la maggior parte della mia ormai lunga vita, poiché cominciai a scrivere versi molto giovane) mi pare che essa sia caratterizzata da tre costanti. La prima è un impulso di conoscenza. La poesia è sempre stata per me uno strumento conoscitivo, paragonabile alla scienza, di cui condivide l’esigenza di rigore. E di umiltà: poiché ci pone in contatto con un mondo non creato da noi, di cui compiamo, ciascuno per le sue vie, una meravigliata e meravigliosa esplorazione. La mia seconda costante è la volontà di comunicazione. Ero pronta (l’ho dichiarato agli esordi, in una specie di ars poetica che non ho mai rinnegato) a scrivere «nel deserto» e per il deserto, ma se le mie poesie fossero capitate nelle mani di qualche lettore, non doveva essere per colpa mia che questi non potesse «riceverle».

Conseguenza delle due prime costanti, è la terza: un linguaggio estremamente semplice e concreto, da cui ho tenuto lontano non solo ogni mistificazione volontaria, ma anche ogni possibile ambiguità.

La Guidacci offre poi un approfondimento sulla conferma e la conquista dell’estrema naturalezza del vivere la scrittura:

Le immagini, di cui faccio largo uso, servono sempre a chiarire il tema, mai ad offuscarlo. Naturalmente questo non vuol dire che il tema sia necessariamente d’ordine razionale. Si può essere chiarissimi anche esprimendo un’esperienza mistica. O il delirio. Basta non abdicare alla ragione nel rappresentarli!

Se metto accanto le poesie di quando avevo diciott’anni e le ultime, recentissime, non trovo tra di loro alcuno stacco, riguardo a quei tre elementi caratterizzanti. La «moule première» non è cambiata. La mia evoluzione è visibile invece nella tematica, che è venuta, via via, ampliandosi, per gli eventi stessi della vita. Alcuni di questi riguardavano il mio mondo privato, altri il mondo di tutti: corrispondentemente vi sono state, nella mia poesia, espressioni monodiche

(come nel recente *Inno alla gioia*) ed espressioni corali (come in *La sabbia e l'angelo* e nei due Oratorii, *Morte del ricco* e *L'Orologio di Bologna*). Tale alternanza si riflette in quella tra forme sostanzialmente tradizionali (anche se non chiuse) su base endecasillabica, e forme libere, soltanto ritmiche e non metriche, avvicinabili ai versetti biblici.

Quanto a frequenza nel tempo, la mia poesia offre un diagramma molto irregolare: ci sono stati periodi, anche lunghissimi, di silenzio assoluto, e periodi di produzione molto fitta. Ho accettato docilmente queste stagioni, senza sforzarmi di modificarne il corso.

## 2 – Renzo Barsacchi

Renzo Barsacchi si colloca in questo ambito:

L'etichetta di "poeta cattolico", che da qualche parte mi si è voluta apporre, intesa quasi sempre in modo restrittivo e non lo è, non mi indispette affatto perché in definitiva il dinamismo inquieto avvertibile da *Fino al piede dell'angelo* a *Le scarpe del Papa*, si configura sempre nell'alveo di una piena ortodossia: anzi è la piena ortodossia che, mal compresa e mal commisurata sugli eventi, eccita gli interrogativi, arrossa le delusioni, vivifica drammaticamente le esigenze per una invocata quanto difficilmente esperibile armonia fra cielo e terra.

Per indicare al lettore una chiave di lettura di come la poesia divenga viaggio spirituale Barsacchi continua:

Alcuni versi, credo, del componimento "Vivere il rischio d'amarLo" da questo grumo di fede, nella loro insorgenza immediata e temperiale, possono meglio definirmi di quanto possa ora io stesso in tempo di stupita ridimensione e di quiescenza crepuscolare.

"Legato al vizio di divinizzare  
la carne e umanizzare il freddo lampo  
di Dio".

Sono tutto qui. Un sogno di paradiso terrestre che non trova il suo divenire che accettando l'incomprensibile e sperando, pur tra lacrime, ribellioni, scarti immanentistici spesso esasperati e confinanti con reattive quanto passeggere parvenze di incredulità, in un eschaton totale e definitivo.

Da qui la definitiva esplicazione della sua cristiana "visione del mondo":

Il mio, così, più che cammino progressivo verso una certezza da raggiungere (che non è mai in discussione neppure nella momentanea esasperazione per una non sperimentata presenza divina) è una continua «lotta con l'angelo», è un voler piegare Dio fino al nostro cuore di

carne visto che il cuore di carne non sa giungere, suo malgrado, fino a Dio. Non poesia mistica, dunque, perché è l'innamorarsi di Dio, pur invocato e desiderato come supremo senso di vita, non avviene ancora e forse non avverrà che come rapida ipotesi, come contatto sporadico col sempre amato vogliosamente ma non decisamente fino al punto di accoglierlo come Silenzio e come invisibile Realtà.

## 2 – *Intorno al Mito*

### 1 – *Ferruccio Masini*

Per Ferruccio Masini si fa poesia “per non parlare di sé alla maniera dei curati e dei baccellieri intanto, come Don Chisciotte ‘hidalgo d’antica schiatta”. Si mantiene ben dentro il suo incantesimo:

Io so e sono convinto di essere incantato, e questo basta per la tranquillità della mia coscienza. Ci sono molte specie d’incantesimi. Tutto è cominciato un giorno quando mi sono trovato di fronte alla necessità di dire, di cercare una scansione, di pretendere quella giustizia implacabile come una mannaia che cala inesorabile su ogni minima infrazione. Chi fa poesia, sa della giustizia e dell’ingiustizia: per lui ogni verso si espone a quella mannaia.

Masini ci riconduce alla priorità del viaggio rispetto alla sua definizione in mappe linguistiche definitive:

Probabilmente non vedo ben chiaro nelle ragioni della poesia, anche se, come Don Chisciotte, potrei anch’io dire, prigioniero come sono dell’incantesimo dei cavalieri erranti: ‘Io so chi sono’.

Probabilmente sono ancora troppo giovane o troppo vecchio per cercare una legittimazione autobiografica che sia altra cosa dal coraggio della scrittura. Sono dunque al margine di una strada dove si cammina talora faticosamente, talora non si procede di un passo, talora, poi, si marcia al suono sommesso o assordante delle fanfare.

Tuttavia, di questo neoromantico viaggio, Masini propone il “Commento poetico”, dunque la dimensione del “pensiero poetante” in cui non sappiamo dove termini l’incanto ed inizi il canto:

Per questo chi fa poesia sa che in principio era la favola e che per raggiungere quel principio bisogna attraversare tutte le solitudini, da quella delle parole a quella della giustizia: bisogna

conoscere gli incantesimi. Commentare ora la luce che va declinando, ora il sopraggiungere dei venti, ora la terribile pienezza dell'ora in cui tutte le ferite non solo parlano, ma cantano. Bisognerebbe dire, con Keats, "*Happy hew ho trusts / To clear Futurity his darling fame*". Ma noi non abbiamo questa felicità, a noi basta, come al Don Chisciotte, proseguire la strada "senza batterne altra che quella che il suo cavallo voleva, credendo che in ciò consistesse la potenza delle avventure".

## 2 – *Giuseppe Baldassarre*

Dalla voce di Giuseppe Baldassarre la interpretazione più "intima" del mito mediterraneo dove l'uomo e il poeta dialogano in modo costruttivo:

Autopresentarmi? Cosa vuol dire autopresentarsi? L'uomo (quello insomma che sono in questo momento) o il poeta? Lo so, sono inscindibili. Eppure quante volte l'illusione, palesata o gelosamente tenuta segreta, che l'opera, almeno quella, riesca ad avere una sua vita autonoma e viaggi, se non più a lungo, in maniera più facile, e coerente.

Apparentemente divagando, il poeta ci conduce all'interno del suo percorso medesimo:

L'uomo (il ragazzo in continua crescita, almeno per me, ma per ogni poeta, sento dire: e chi è il poeta? Non è forse ogni uomo che vive e non ha rinunciato, a se stesso, a un ritmo naturale, a una possibilità data a lui, e per quella volta a lui solo, di capire forse più del consentito, e non vuole fermarsi ai gesti quotidiani, alle frasi scontate, a una vita che sfugge di mano, e persino dalle parole), l'uomo è quello che accantona giorno dopo giorno scorte di energia, e di delusione e ancora illusione e anche dolore ma anche gioia, e ne è geloso e scontento, e vuole che l'eco sia più vera della sua stessa voce. Che l'opera sia più vita della vita: ed ecco allora tante cure e premure e scatti d'insoddisfazione e momenti di rifiuto: come con un'innamorata.

Detto questo, figurando la poesia come un'innamorata, Baldassarre mostra, con evidenza mitopoietica il suo misterioso incontro con la Musa:

Che viva da sola, ma sia noi stessi e sia più di noi stessi, lo ricordo con una vivezza come accade di poche volte, che poi restano lì con noi, con qualcosa di misterioso fin dall'inizio, sempre presenti, e sono il presente per noi, e sono noi, per una parte importante, con altre poche, o molte, altre parti: ricordo di un adolescente, ancora alle medie, che in un mattino, doveva

essere festivo, quando cominciava la prima primavera, sarà stato ancora febbraio, prese carta e penna e su in terrazza, una di quelle terrazze in una casa del sud, piatta, piena di fascine di tralci, scrisse pochi versi (erano proprio versi) con parole semplici che parlavano del cielo tanto dolcemente azzurro e di un pesco, poco più di uno stelo, appena fiorito. Ancora oggi non so perché l'abbia fatto (a parte un invito dell'insegnante: una di quelle insegnanti innamorate della scuola e della poesia, che ci faceva studiare Pascoli e Carducci a memoria).

Questa dialettica si pone ancora come cardine del consapevole fare poesia:

E ancora oggi non so perché sempre più spesso mi ritrovi a tentare la poesia, anche se so benissimo quale carica sempre maggiore vi abbia trasferito da allora. È forse un allargare se stessi. Certo, anche capire il mondo? Chissà, forse, ognuno di noi ha il suo "peri physeos" da scrivere. Insomma in ognuno di noi abita un antico greco curioso. Un uomo, insomma. E attraverso la poesia, qualunque ne siano le forme di espressione, di volta in volta continua a respirare.

Nel testo *Momenti di una poetica* Baldassarre ci rivela che la poesia scorre in un alveo di fiume fatto di "Sassi, una striscia alta, lavorati da secoli / di moto", lasciati dalla "corrente ampia del fiume / nell'estate: ci camminano sopra pescatori / e la gramigna già tende una maglia verde/ sulle rive". Dunque. È carsica, va cercata con strumenti appropriati "...mani di acciaio / e setacci per filtrare anni depositi nella / memoria, non solo tuoi".

Insomma, occorre attivare il rapporto cultura natura anche se "Alarico nel Busento volle il sepolcro/ed ancora lo cercano".

Per cui il poeta conclude:

Non c'è oggetto, non c'è lingua di poesia. / È nella corrente / o nel deposito di anni: basta cercarla". / Parte dal vento la voce e passa sotto la scorza / e lentamente incide. Tutto continua. Tempi da consegnare / appena un po' intaccati ai geologi futuri.

### 3 – *Helle Busacca*

In Helle Busacca il mito è filtrato e riproposto attraverso una sintesi di alto profilo culturale. Evidente la matrice classica, i riferimenti alla poesia greca e latina che le permettono di traslare le icone del mito femminile in archetipi di moderna indagine fino a porsi come moderna Antigone, volta a dar voce a "leggi non scritte" in un'epoca che lei ritiene, non a torto, un Medioevo e che affronta con atteggiamento modernamente epico:

L'arte non è mai solitaria, la stessa condizione umana lo esclude: e quanto più "sembra" soggettiva, e imperniata su fatti "personali", tanto più è invece la sintesi di una interazione al massimo, e direi che non è se non la risultante necessaria, che non può essere se non quella dell'incrociarsi di tutti i fili che compongono il nostro mondo, le coordinate infinite che passano per un punto, in quel "momento" del tempo-spazio, e dell'inconscio collettivo, e in nessun altro.

Ma, soprattutto, originale la chiara vocazione a mettere a confronto le "due culture", a rivalutare filosoficamente il linguaggio della scienza "la quale, esattamente come l'arte, propone problemi di cui altri spostino sempre più avanti i confini":

Nel nostro mondo, un Sinisgalli e un Gadda sono ingegneri; Einstein si definiva "filosofo"; Heisenberg e Schrodinger sono, oltre che grandi scienziati, grandi scrittori, se s'intende per scrittore uno che abbia da dire delle "cose" e non delle "parole".

E, con grande esattezza, precisa le modalità di questa scrittura scientifico-creativa:

Qui, è capitato che l'abitudine della precisione matematica e dell'inquietudine della fisica, unite a un'esperienza di vita in ambienti sconosciuti, se non per sentito dire, ai letterati che infestano di astrazioni "sociologiche" la nostra epoca, offrisse all'intelligenza umana, in quanto disponibile, uno scavo nella sensibilità che l'abitudine alle parole e non ai numeri, appunto, impedisce ai parolai.

A questo punto la Busacca innesta i "quanti" del suicidio del fratello Aldo come energia ossimorica dove il thanatos rimette in discussione la quantistica mortifera dei robot e in movimento l'atto creativo perché "l'arte, infatti, non è mai altro che espressione del tentativo della coscienza-uomo, di evitare la condizione di coscienza-robot":

E, forse, un fenomeno di questo genere, il far parte di un mondo in un altro mondo, ha determinato la tragedia degli scienziati del Novecento, e quella di un robot moderno un "ingegnere": e se tragedia, c'entra, di moda come la sociologia, la psicanalisi; per ognuno la sua reazione all'ambiente.

Conseguentemente, per lei, la scrittura degli scienziati ha una valenza poetica e conoscitiva di nuova frontiera ed è testimonianza drammatica della separatezza del nostro tempo. Infine, memore del suo amore per Lucrezio, si sofferma anche sulla definizione dei quanti:

I "Quanti", secondo Einstein, "sono quantità di energia o di materia o di elettricità". La vita inte-

ra dell'universo non è in fondo che interazione di "quanti": così quella umana, dove l'interazione dei quanti del così detto pensiero, condizionandoci sempre più, ci ha ridotti a robot.

In conclusione, unendo il femminismo originario di Antigone con la coscienza di un linguaggio poetico sviluppato su basi scientifiche, la Busacca ci offre una versione incisiva del mito come presenza "perché la poesia non è mai, nemmeno, così soggettiva come può sembrare; o, quanto più appare tale, tanto più esprime una ricerca e una denuncia, e proprio in questo senso è atto di fede 'sociale': presuppone, sulla terra, coscienze umane".

Da un punto di vista stilistico, questa sua denuncia profetica fa riferimento agli imagisti, ad Eliot ed in particolare a Pound, aggiornando i toni con la spigliatezza dei poeti americani della *beat generation*, dai quali, tuttavia, prende immediatamente le distanze anche per la formazione in area lombarda, sereniana, che rimarrà come trama essenziale per tutto il suo discorso.

### 3 – La narrazione del mito

#### 1 – Veniero Scarselli

In una sua intervista su «Il giornale dei poeti», aprile 2004, Veniero Scarselli afferma:

La continuità narrativa infatti è già capace da sola di esprimere un supermessaggio più complesso e articolato delle poesie prese singolarmente. È un supermessaggio, in quanto raccoglie, articolandoli in un contenuto più generale, tutti i messaggi particolari e più semplici delle singole poesie.

E ancora:

la poesia che non insegni qualcosa, o non induca alla riflessione arricchendo la nostra consapevolezza, rinuncia alla sua funzione più importante, conferitale fin dall'antichità, di trasmettere agli altri una concezione della vita, una saggezza, una coscienza morale, che possano costituire per tutti ancora oggi dei punti di riferimento.

Questo perché:

La ventata vivificatrice del decadentismo sembra esaurita. Sotto gli occhi di tutti è la folla di suoi nipotini, che scorrazzano tra futurismo ed espressionismo, ermetismo e lirismo intimista, poesia "sfogo" e sperimentalismo d'avanguardia: una babele di correnti accomunate da un'u-

nica colpa: aver prodotto una frattura fra i poeti e il loro pubblico e aver confinato la poesia in un vero e proprio ghetto.

Mi sembra che queste premesse possano essere poste a base di un discorso su mito come narrazione.

In particolare, Veniero Scarselli esordisce nel 1988 con *Isole e vele*, (Forum Quinta generazione), e subito Vittorio Vettori lo definisce “mirabilmente capace di coniugare l’impegno conoscitivo più serio con una ricca vena di canto”.

Si tratta del primo di una serie di poemi che, realizzando una ricerca poetica praticata fino dagli anni giovanili, dà luogo a poemi epici o monotematici ispirati alla forma della *Chanson de geste*, al di fuori della poesia lirica occasionale, come si legge nel colofon della sua ultima opera.

A conferma, di libro in libro, l’autore esplica il suo “profondo travaglio meditativo” in un “viaggio – come scrive Luigi Baldacci – ossessivo in un tragico tunnel che si chiama corpo, visceri, sesso (...)”.

E probabilmente è questa la chiave di una scrittura permanente/immanente, tesa a fermare un dopo ed un prima, nella presente materia dello snodarsi della voce, di cui, ad esempio, Emerico Giachery, coglie “la tensione quasi insostenibile, il grido, soprattutto l’infinita *pietas*” e dunque ne conferma la natura speculativa dove l’ispirazione si fa pensiero ed il pensiero penetra nel farsi e disfarsi di mondi interni ed altri.

## 2 – Giusi Verbaro

Giusi Verbaro, poetessa di primaria importanza che da sempre si muove fra la Calabria e Firenze, ci offre una sua versione mediterranea del mito consistente nella “rivisitazione del mito, nella ricerca, non so quanto inconscia o consapevole, di lontane radici archetipe”.

Si nota immediatamente l’accostamento fra le “radici” e gli “archetipi” e dunque si pone la moderna investigazione del mito che è viaggio e narrazione:

Un viaggio che è assieme migrazione sui sentieri misteriosi che portano al cuore sfiato della terra ed esplorazione di un cosmo al primo mattino del mondo, ma anche ‘ritorno’ in luoghi già visti e vissuti lungo rotte già percorse, note e ritrovate attraverso una visionarietà accesa e turbata dal magma convulso di immagini e memorie primigenie.

La visitazione di questo universo orfico che attinge ai primordi del sentire si conferma come matrice del verbo:



Un viaggio nell'onirico, dunque, (quale sogno-visione, sogno-premonizione) e un viaggio nel cuore stesso delle parole, essendo la parola carica delle cifre rivelatrici del sogno, densa di incanti e di magie, capace di segni e di melos, di prodigi e di rituali, di evocazioni e di fantasmi, oltre che di innesti futuribili lungo imprevedibili tracce che solo la poesia riscopre alla luce dell'intuizione.

E dunque universo semantico e linguistico sono connaturati fino a dare luogo alla struttura stilematica del discorso:

La parola-immagine, la parola-riscoperta, la parola-invenzione, la parola-simbolo, unica vela aperta al vento amico, lungo quella "via del mare", grembo primigenio di vita e ultimo approdo al 'viaggio'.

La Verbaro ci propone in modo netto l'equazione di un viaggio, mare-scrittura, che si districa nel divenire delle sue opere:

Man mano che mi addentro in un intrico di sensazioni, di scoperte memoriali, di emozioni esprimibili solo nel gioco-scrittura, le parole tendono ad acquistare spazio oggettivo, per assumere i caratteri dell'inventività autonoma. E sempre più mi accorgo di andare percorrendo le tracce labirintiche del mio straordinario viaggio...

Ed è nella vertigine del sangue che si compie "Un ulissismo, il mio, che appare, oggi, come componente essenziale della ricerca-scrittura e che non può non affondare, quale sotterraneo archetipo, le sue radici in quel mio Mediterraneo già baciato dal mito di Omero e di Ulisse".

Mancava, fra i poeti del mito, il contributo a Firenze di una voce della Magna Grecia, a conferma di una città per niente municipale, ma sponda della "parola-simbolo, unica vela aperta al vento amico".

### 3 – *Anna Balsamo*

Anna Balsamo comincia a dedicarsi alla poesia nel 1981. È critico letterario di notevole talento capace di dare risposte utili a entrare nel mondo della poesia, non esclusa la sua.

Come rispondere all'annosa questione se una donna sia "poeta o poetessa"? Anna Balsamo, ironica onirica "intelligenza" di sottile filigrana pur propendendo, in via di principio, per la soluzione unisex, immediatamente opera un distinguo e pensando "a certe figure femminili sacre alle tradizioni e alle religioni che molto si assimilano al delirio poetico come le pitonesse e le sibille nei miti del Mediterraneo e in India le baiadere dan-

zatrici sacre nel tempio” ritiene che “poetessa” finisca, a vantaggio delle donne... e finisce col significare un carisma in più di “poeta”.

Questo permette di entrare specificamente nel rito inteso come “narrazione” tanto è vero che l’autrice alla fine non si considera poetessa ma scrittrice di racconti brevi dove

Il mistero è il sinonimo della felicità più vera, quella intangibile da qualsiasi sciagura, poiché rappresenta, nel fascino della sua inconoscibilità, un ideale punto fermo ed anche la vanificazione del peccato originale, cioè della colpa del desiderio e dell’azione che porta alla conoscenza.

Ciò comporta la *quaestio* del divino che la Balsamo risolve individuandolo come “grande profanatore esistenziale apportando, fortunatamente, nell’essere umano l’inquietudine, la più bella inquietudine: appunto il mistero che è tutto ciò per cui vale la pena di vivere”.

Come si nota siamo di fronte a una “testa pensante” che riesce a dare anche indicazione di lettura sulla sua poetica definibile, in senso molto creativo, “gotica” con “richiami di letteratura iberica, mito greco, bizantinismi... per una rivisitazione del decadentismo, ed anche, per ambientazione di vita a Firenze” con riferimento all’ermetismo rinascimentale. Nella sua unica plaquette di poesia, *Cielo e Terra e ancora Primavera* tutto questo è inverato con una grazia edonistica di matrice dannunziana in cui passato e presente sono librati in icone, appunto, gotiche dove si percepisce il dramma del “tramonto occidentale”.

#### 4 – Marcello Fabbri

Marcello Fabbri, da un suo versante personale, conferma la linea della narrazione del mito, affermando

I miei temi sono: dignità, nobiltà, passione, semplicità e lo scontro con un’umanità che non mi piace. Della mia poesia è stato detto, da Di Pino, “che non ha tempo”. I filoni che prediligo sono molteplici: l’esistenza personale, la fantasia, il rapporto difficile con l’umanità (...), il dubbio e la ricerca. Non la fede, non cito Dio nella poesia, ma lo chiamo “questa prossimità infinita ed ascosa” ed anche “l’immenso fuoco del cielo”. Ma Qualcuno o Qualcosa, con la Q maiuscola, c’è e questa è l’idea della divinità. Che cos’è la fede? Noi errabondi amiamo le dissolvenze. La fede è un regalo. Il dubbio è una moneta con due facce da guardare: il dubbio e la speranza. La sapiente certezza del dubbio obbliga alla ricerca. Gli atei e i fideisti hanno un atteggiamento assoluto; invece io sono per il ragionevole dubbio, che dà immagine allo “splendore radiante dell’infinito mistero che per l’universo dilaga.

Per quanto concerne la poetica, Fabbri si orienta invece verso esiti più aperti ma sempre connessi al contenuto:

Io vengo dalla creatività del disegno e dalla pittura. Ho dentro di me l'immagine e la traduco in pensiero, i ricordi lo stesso. La mia poesia è invece meditativa. Le parole hanno sempre un peso totale (qualcuno lo ha detto di me). Alcune mie poesie sono trasparenti, altre ermetiche, senza che io volessi fare ermetismo. Non credo a un lessico precostituito, è il contenuto che determina il linguaggio. In ogni poesia si può riconoscere il mio stile, però nella diversità dei linguaggi, attraverso l'invasione delle metafore. Questo linguaggio pieno di metafore viene dall'anima. Semplicemente.

### 5 – Pancy Hillel e Pasquale Siano

Pancy Hillel e Pasquale Siano hanno dato vita, nella loro casa, ad un progetto di neo-umanesimo.

Si può asserire, senza tema di errore, che sotto questa denominazione sono accomunabili, a vario titolo, tutte le precedenti testimonianze: Ed è perciò pertinente chiudere questa sezione parafrasando “Il manifesto del neo-umanesimo” che Pasquale Siano, poeta e fervido animatore di incontri culturali, ha posto in apertura all'antologia *I poeti del Chianti* che sono poi gli ospiti di volta in volta accolti nella sua casa posta, appunto, alle porte del Chianti. Egli rivolge il suo ringraziamento:

...a chi di volta in volta fa una festa  
e ci offre l'occasione di un incontro,  
un'oasi un respiro nel deserto,  
la possibilità di ricordarsi  
di essere se stessi, nonostante  
il più basso livello dilagante  
e il consumismo disumanizzante.

E insieme a Siano agisce la sinergica presenza di Pancy Hillel col suo contributo di viva “istoriazione” artistica.

Nel manifesto del neo-umanesimo lo spazio della creazione è individuato fra tradizione e rinnovamento in una proiezione creativa della quale

il prossimo millennio non potrà fare a meno. Non esclude niente e nessuno dei contenuti rappresentati in una visione centralizzata, con l'uomo al centro. Centro di una circonferenza idea-

le, espressione del futuro, nella quale per linee direttrici, per raggi appunto, il nuovo umanesimo riconosce tutti i motivi del sentimento umano: anima memoria amore musica scienza tecnologia storia arte letteratura potranno così essere riconducibili a una essenza lirica.

Per Siano questa “essenza lirica” non è una generica enunciazione ma muove sull’asse di un “filo rosso”:

Per trovare elementi comuni tra poeti, i più diversi, occorre valorizzare il rapporto con il caso, l’occasione, il filo rosso che li collega, perché attraverso l’incontro, il cortocircuito, la contaminazione di culture ed esperienze molteplici, potrà svilupparsi una poetica nuova, libera, svincolata dalle ideologie e dagli assolutismi, nella coscienza della diversità per credere in una poesia comune, credere o anche solo “credere di credere” (G. Vattimo).

E di fronte allo sviluppo tecnologico occorre fare una precisa scelta di campo:

La tecnologia accompagnerà il nostro futuro, anche come strumento indispensabile alla qualità della vita, ma occorrerà impedire, per mezzo di una passione che sconfigga la drammatica solitudine dell’uomo moderno, che la tecnologia diventi fondatrice di fini e di valori. L’innovazione tecnica può favorire il processo creativo, in rapporto con l’elemento umano individuale che la utilizza nel senso più positivo: lo stile come possibilità di riconoscimento personale. Perché la poesia è cifra, codice privato, ma di un individualismo aperto agli altri attraverso istinti, emozioni, affetti, sogni.

Infine il manifesto si sofferma su la parola e il segno:

La poetica del neo-umanesimo afferma l’importanza del segno, del simbolo, dell’immagine e del suono e li considera elementi complementari della parola. La babele delle lingue come contaminazione dei vari mezzi espressivi può significare, infatti, anche il punto di origine di una nuova forma di comunicazione tra gli uomini.

Di notevole importanza questa scelta di riprendere il discorso da un crogiuolo neoumanistico che nel Chianti trova simpatica conferma nell’equazione vino-spirito se per vino s’intende il lungo lavoro di viva sublimazione dell’animo umano.

## SUD E MEDITERRANEITÀ

## IL MITO E LO SRADICAMENTO

## I – L'INFLUENZA DI LORCA SUI POETI DEL SECONDO NOVECENTO

Non esiste un'estesa influenza di Lorca sui poeti italiani del Novecento, almeno per quanto concerne la diretta elaborazione testuale. Troppo ampio l'arco della ricerca lorchiana e, si vuole dire, troppo composito; troppo distante la matrice geofisica ed antropologica, ad esclusione di alcune aree del sud, per un possibile organico riferimento. E tuttavia esiste un clima che rimanda anche alla mediterraneità della sua ricerca, anche se non mancano poeti che, nei loro versi, hanno reso omaggio a Lorca e direi anche con proprietà di temi e di contenuti. Ma parlare, nei propri versi, di Lorca, non significa realizzare ipso facto un rapporto strutturale bisognoso di indagine critica.

Se rapporto c'è, fra la poesia del grande Andaluso ed i nostri poeti, si tratta di una diversa connessione che si fonda sui dati radicali della cultura novecentesca e sul filtro di pura trama interiore che questi hanno usato per mediare situazioni storiche tanto diverse eppure tanto simili al fondo, alla contingenza, al sottosviluppo ed alla lotta.

Penso che in questo senso, in un'indagine del rapporto fra struttura (realtà) e sovrastruttura (poesia), sia possibile una mediata comparazione che coinvolge Ungaretti, Gatto, Penna, Pasolini, Scotellaro, per non citare che alcuni poeti più direttamente impegnati nella mutuazione della lezione lorchiana e dei quali diremo in seguito.

Si tratta, più spesso, di poeti del Sud, della periferia, rituali, orfici, come orfica era la costante della ricerca lorchiana. Sulla corda tesa dell'orfismo che si innerva al reale per "la prodigiosa libertà della metafora" c'è, nella nostra tradizione, un modello altissimo a cui molto devono anche le più recenti generazioni: ci riferiamo a Dino Campana che, con la sua tensione all'assoluto non disgiunta da una ricerca panica e trènica contiene molte premesse di quanto è stato poi realizzato dalla nostra poesia. Diciamo che si tratta del Rimbaud autoctono, che ha dato una svolta al manierismo accademico della poesia italiana rinsanguandola con l'impatto con una realtà senza infingimenti e lievitandola con inquieti nessi fantastici. Ma per Campana il discorso è stato esteso ed a parte, data la complessità del

fenomeno. È certo comunque, per stare al tema, che fra cultura spagnola ed italiana esiste uno iato insanabile – salvo le eccezioni che vedremo in seguito – almeno a livello di *humus* e di laboratorio. A conforto di ciò vorrei citare due poesie di Lorca. Una testimonia lo spartiacque fra le due culture ed è il *Ritratto di Silverio Franconetti*:

Fra italiano  
e flamenco,  
come potrebbe cantare  
Silverio?  
Il denso miele d'Italia,  
col nostro limone,  
scorrevà nel pianto profondo  
del siguriyero.  
Terribile fu il suo grido.  
Dicono i vecchi  
che si rizzavano  
i capelli  
e si rompeva lo stagno  
degli specchi.

Due culture diverse, dunque, con pochi punti in comune e molte dissonanze. La seconda poesia, invece, *Sud*, documenta un'affinità da reperirsi appunto in una condizione antropologica che può indurre al barocco:

Sud,  
miraggio,  
riflesso.  
È lo stesso dire  
stella e arancio,  
alveo e cielo.  
Oh, la freccia,  
la freccia  
Il sud  
è questo:  
una freccia d'oro,  
senza bersaglio, nel vento.

E proprio in questa irrazionalità o logica interna della poesia, del sud, dell'est, si ritrovano le ragioni di alcuni poeti italiani su cui è possibile invece incontrare un discorso cri-

tico comparativo, testuale e contestuale. E si fa preciso riferimento a Vittorio Bodini, a Raffaele Carrieri, per la generazione di mezzo; a Ferruccio Masini e Rossana Ombres per l'ulteriore stagione realistico-sperimentale ed infine a Leonardo Mancino per le recenti ricerche neoavanguardistiche, ma non distolte dal reale.

Cinque voci soltanto (e certamente influssi lorchiani sono presenti anche in altri poeti: si pensi agli anni Cinquanta, alle opere di Raoul Diddi, Mario Cerroni, Sergio Salvi, ecc.), ma si tratta delle presenze più sicuramente innervate nell'area sperimentale-surreale lorchiana.

Molto onestamente altri poeti, di cui si offre in calce una carrellata esegètica, testimoniano "dell'impossibilità nell'epoca post-Federico". Per dire con Gianni Toti, ed il loro *hominaticum* ha anche il significato di un costruttivo distacco.

### 1 – Vittorio Bodini

Vittorio Bodini, agli inizi degli anni Trenta, giovanissimo, ebbe esperienze futuriste, ma – a dire il vero – colorite da una tramatura "meridionale".

In effetti, la sua ricerca trovò quasi immediatamente esito in area ermetica, per una ricerca più interna di significati. Ma l'ermetismo di Bodini fu fin dall'inizio temperato da un sapore "provinciale" che lo caratterizzò e lo rese più umano. La scoperta della cultura spagnola, così affine a quella pugliese, lo riportò a un discorso sul reale, colto ma accessibile. I poeti che più influirono su di lui furono Federico García Lorca e Pedro Salinas. Fondamentale, in questo senso, la sua dichiarazione:

Per Madrid ho delle ragioni speciali: sono un italiano del Sud e questa dovrebbe essere veramente la capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo. E il basilico, la chiocciola, il gelsomino sono parole che pronunziamo con l'identica intimità un po' dialettale.

Già ho indicata l'influenza della cultura greca ed araba nel bacino mediterraneo. Per Bodini è più evidente il barocco spagnolo, fortemente penetrato nel sentimento popolare. Barocco come ridondanza della vita ed enunciazione di morte, come lente d'ingrandimento del vivere mediterraneo, solare. Ma anche la pittura del Novecento, cubista, *fauve*, surrealista, è sentita al momento della modellazione del verso con forte richiamo all'immagine "europea". Non bastano le affinità etniche a determinare risultati poetici omogenei, ma occorre *anche* una matrice culturale, un laboratorio, una riflessione comuni.

L'induzione, peraltro, non si accende sul vuoto. Le dominazioni arabo-ispatiche esportarono, nel sud, un tessuto culturale, un "sangue" che ancora oggi appare e pulsa e se nella letteratura provincialistica prevale uno sviluppo esistenziale-economico che da quel contesto si allontana, nella letteratura aperta ad istanze europee quel "lievito" recupera interamente le sue accensioni fantastiche:

Cordova è una dolce tempesta  
di bianco verde nero e in quell'accordo  
di calce e di limoni e di freschi cancelli  
trovo il mio sud ma con più aperta coscienza  
con più aperta tristezza e più valore.

Il contributo dell'innesto è dunque determinante, alimenta nel poeta "più aperta coscienza, più aperta tristezza e più valore". Ora è chiaro, come scrive Macrì a introduzione dell'opera bodiniana, che in lui i riferimenti non sono univoci, ma molteplici (Foscolo, Dylan Thomas, Cardarelli, Hemingway) ed infatti si deve pensare ad una frequentazione europea postsurrealista che codifica un discorso ora di fresca emergenza etnografica, ed ora di furenti astrazioni barocche ed infine di levigate iconografie.

Da un lato Madrid come capitale culturale, dall'altro l'accrescimento umano e culturale dall'area spagnola (più aperta tristezza e più valore) confermano la mediterraneità di Bodini. Bodini del suo Sud sente il principio e la fine (appartiene per intero a quel viaggio universale). Sentiamone il mito:

Al tempo dei Borboni  
le donne erano matassine di seta  
non parliamo dei cuori di cicoria  
e dei densi gioielli dei colombi  
che andavano e venivano  
come schiaffi nell'aria intorno alle chiese.

E sentiamone la fine:

Cade a pezzi a quest'ora sulle terre del sud  
un tramonto di bestia macellata...

Si tratta di un Sud che va oltre il sentimento (un Sud "che diventa Nord", come dice in una sua poesia il poeta) e del quale non si deve parlare in termini diretti; così scrive a Rafael Alberti: "Hai fatto bene a non parlarmi del sud / del sud e delle sue capre saltellanti".



Si può concludere affermando che Bodini è poeta di laboratorio (non per caso diresse fra il 1954 ed il 1956 il periodico «Esperienza poetica») ed apre un discorso poetico di complessi registri (più ricchi, meno cantabili). La sua stratificazione linguistica ancorata al barocco e illuminata dal mito mediterraneo diverrà un necessario punto di riferimento per i poeti della stagione della Ricostruzione. E queste strutture si concatenano nell'impianto di una sola composizione, si arricchiscono di altre cadenze, di improvvise contaminazioni lirico-gnomiche, di impensabili plurilinguismi.

Cosa affiora, in questo poeta così profondamente "ispanico", di autenticamente lorchiano? Innanzi tutto l'indisponibilità verso un'identificazione etnica *tout court*, in favore di un'ambiguità che permette di valicare i limiti di una letteratura del sottosviluppo. Sud e non sud da una parte, sogno e non sogno dall'altra ("conosco appena le mani, / le scarpe che metto ai piedi"). Ed in questa polivalenza, in questo "nomadismo" esistenziale prima e culturale poi, inteso come assunzione di valori e come intervento critico ed orfico sui medesimi, c'è molto della lezione lorchiana, con tutta una serie di corollari, tuttavia, che derivano da Montale, da Cardarelli, ecc. a dimostrazione della circolarità europea di una "ricerca poetica" comune anche se non mediata. Si pensi, tanto per esemplificare, all'evidente affinità del primo Ungaretti con Machado, per la vissuta "finzione", per la fissione dell'impatto fra reale e surreale in un discorso vero, persuasivo. Ma questo è già un altro tema.

## 2 – Raffaele Carrieri

Raffaele Carrieri, poeta e critico d'arte, seppe tradurre nella poesia italiana del Novecento composite istanze moderniste. Il suo discorso è incentrato sul modulo del *cante jondo* lorchiano (non a caso si è parlato di una Puglia-Andalusia) con mediazioni figurative europee. Si pensi particolarmente al cubismo (Braque, Picasso) e al fauvismo (Matisse).

Gioverà appena ricordare che lo stesso Lorca fu vicinissimo alle avanguardie pittoriche europee per cui la sua stessa poesia fu egualmente mediata da stimolazioni pittoriche. Parlando di *cante jondo* o canto profondo è ovvio che si fa riferimento alla poesia popolare, al canto e alla danza di un popolo. Non a caso la poesia meridionale può appoggiare la sua ritmicità sulla coreutica della Taranta che poi, tradotta in versi, diventa ballata. Del popolo Carrieri recuperò anche la bellezza trasfigurata di certe figure e certi scorci paesani, il tutto in un'aura orfica, cioè di canto fuso e avvincente. Il Sud di Carrieri si offre così intensamente, con parole assaporate come agrumi. Per questo la sua poesia *Gitana* è sempre in grande misura calligrafica:

Non si stanca mai l'arancio  
 a fare il fiore d'arancio,  
 da vene, da scale nere  
 sale invisibile il seme  
 e s'incarna in luce.

Si deve, insomma, a Raffaele Carrieri se l'idea del Sud ci giunge intera e integra, come "il fiore d'arancio" nato da "un arancio che non si stanca mai".

Se altre sono le immagini, sempre portate all'alto esempio del simbolo, che dovremmo aggiungere, credo comunque che si possa soffermarsi su di lui dicendo che "il Sud è diventato Nord" più nella sua poesia che altrove. Cioè egli ha saputo interpretare con scanditi epigrammi la condizione del poeta del Novecento mediterraneo offrendo modelli di scrittura ancora oggi attualissimi e, laddove è possibile, da imitare:

Se vai a Pesto non chiedere rose  
 E tanto meno favi di miele.  
 Il ragazzo delle capre  
 Nulla sa di Poseidone  
 E di te ride che cerchi rose.  
 Se riconoscere vuoi  
 Qualche segno degli Dèi  
 Ascolta, ascolta ridere  
 Il ragazzo delle capre.

Il fertile analogismo che fonde il reperto popolare con la soggettiva decodificazione-fruizione di modelli culturali alti caratterizza infatti l'intero arco della ricerca carrieriana. E così luce ed ombra, personaggi mitici (propri di una mitologia paesana) e concreti nel loro peso di vita e morte, profumi, aforismi, incubi, assenze, ecc. permeano questo mosaico di epigrammi ora aneddotici, ora icastici ed ora densi di materia lirica. Perciò Carrieri è sempre uguale e sempre diverso da se stesso; il suo nomadismo, più di quello di Bodini, è autobiografico, crittografico e gnomico perché propone, nel simbolo, la proiezione di sé, di un *habitat* che si riduce ed espande – come il cerchio della pietra sull'acqua – in una sorta di trasparente ubiquità. Ancora una volta si deve fare riferimento a Rimbaud, a Campana, per l'orfismo in loro immanente, e maggiormente a Lorca, per quanto di umano, di adesione alle radici, alle fonti, è in lui.

Diciamo allora che l'analogismo semanticamente fertile e non alieno da supporti descrittivi di Bodini, si trasforma qui in un continuo taglio metaforizzante che intellettualizza la mediazione lorchiana:

Acerbo è il tuo occhio  
e verde come l'estate  
del fanciullo tardivo.

Amore passando  
ha lasciato ombra  
di rondini morte.

Anche il lessico – come si nota facilmente – ha le tonalità *fauves* di un'aggettivazione surreale. E da ciò consegue il particolare stilema carrieriano che abbina nome-aggettivo, nome-nome, nome-verbo in modo da ottenere una plasticità fonematica di matrice arabo-ispanica:

Se ti spoglio spengo i lumi  
fermo l'acqua degli specchi.  
Se ti spettino i capecchi  
fai più odore degli agrumi.

Se ai segreti mi conduci  
lune nascono nel buio  
come perle dentro il guscio.  
Più ti spoglio più riluci.

L'odore degli agrumi, le lune nel buio, gli specchi, il rilucere, sono certamente elementi di una greicità attualizzata nel sangue andaluso lorchiano.

C'è poi un intero settore del *Canzoniere amoroso* che – anche topologicamente – è in linea con la lezione ispanica. L'intricato bagaglio di vita e morte, di ragazze di zucchero e stagnola, di paesaggi ad acquaforte, è qui evidentissimo:

Maestra è Manola a Valencia  
e i cuori smaglia – al mercato delle selle.  
L'antica arte degli occhi qui è pregiata.

Con gli sguardi lavora Manola  
come il sellaio col trincetto  
e fa con tanti agnelli  
una sola sella.

Si può tuttavia legittimamente pensare che il lorchismo presente nell'opera di Carrieri sia una condizione intellettuale piuttosto che esistenziale, una similarità di tendenza (sur-

realista) con un affine contesto etnico di base. La Puglia, il sud-orientale d'Italia e l'Andalusia, il sud-gitano di Spagna. Se poi si evidenzia il gitanismo di Carrieri che è proprio del poeta-apolide surrealista ma che, alla fine, diviene fatto concreto, reale sradicamento dalla propria geografia senza con ciò che la propria geografia sia sradicata dall'anima, ecco che si individuano altre connessioni con la grande lezione lorchiana:

Per salire alla tua bocca  
una scala a chiocciola.  
Se devo discendere:  
una corda, una nera corda.

Netto il riferimento: la vita, la morte si trovano ai poli di una scala (più avvitata, a chiocciola, nella stagione dell'eros), al fondo il buio, la condizione del "nero", che diviene "corda" nella curva discendente della passione. E in alto la luce, la bocca, il fiore. Temi e tecnica sono squisitamente lorchiani e rappresentano il meglio del complesso discorso carrieriano, la concrezione di una ricerca, si vuole dire, che non sfuma – come in altre parti – nel primitivismo di maniera, caro alla cultura simbolista e decadente in quanto fuga dal tempo, dalla storia e di conseguenza dalla natura, dalle sue profonde ragioni di poesia.

### 3 – *Bartolo Cattafi*

Bartolo Cattafi, nato a Barcellona, Messina nel 1922, come i suoi conterranei affidatisi all'avventura dell'emigrazione, è uno sradicato. In questo sradicamento è rimasto però il sentimento dell'avventura, della curiosità verso il tutto che dà un senso al "viaggio".

Poeta postermetico e, sotto molti aspetti, postlorchiano, è un caso davvero unico nel quadro della poesia italiana del secondo Novecento. Ideologicamente, egli vive il suo sud come Lorca difficilmente prescinde dall'Andalusia-infanzia. Nello stesso tempo anche in Cattafi è presente, tanto più presente, direi, il tema del "viaggio". Lorca volle uscire dal suo incantato cerchio etnocentrico e cercare fuori, in una civiltà tecnologicamente avanzata, altri stimoli (*Poeta a Nueva York*). Sappiamo come l'impatto fu per opposizione e come Lorca cercò subito il risarcimento alle autoctone radici americane *Iré a Santiago de Cuba*. In Cattafi questa dialettica è esplosa. Come una "supernova" Cattafi esprime la frantumazione di questa dialettica natura-società, passato-presente, nord-sud, nel pulviscolo analogico di un discorso epigrammatico e fluviale: direi molecolare, come dopo una "disintegrazione".

La sua terra è così espressa in una sorta di “negativi di cartoline”, mentre il “viaggio” verso il futuro è una corsa per non so dove, verso dovunque, da cui emerge l’uomo-poeta, misura unica ed unicamente tangibile di una realtà altrimenti latente.

Cosa rimane, dunque, della lezione lorchiana? Direi, in un clima di crisi esistenzialistica come il nostro, rimane la fedeltà al proprio cielo, alle correnti aeree e marine che recano freddo e caldo e che ci conducono, come foglie ben vive nelle proprie nervature e nelle proprie linfe, altrove, secondo un disegno al quale offrire, nonostante tutto, la nostra piena fiducia. Cattafi è forse l’ultimo poeta terrestre, la cui greccità evidenzia valori che vanno oltre il naturalistico ed emergono nelle forme della sagacia, nella esaltazione analogica anche, nella sapienza infine del vivere la poca, breve sostanza che ci è data. Una sorta di genesi quotidiana affidata ad un’ubiquità utopoetica non priva di epigrammatica amarezza ed ironia. Per Cattafi, come per Lorca, il poeta non ha dubbi né incrinature, è (di diritto) cantore almeno di sé e nel sé comprende la storia di un popolo, di un sangue, spesso frustato e frustrato, ma sempre altero perché identificabile culturalmente. La materia, gli elementi che la compongono, sono decantati in chimismi lessicali tipicamente lorchiani:

Losso l’avorio il gesso  
 calce viva e latte  
 di calce carbonato  
 di piombo camelia  
 giglio magnolia gelsomino  
 sabbia polvere sale.  
 Ingannevole indizio  
 è un’ombra di colore  
 nell’occhio cieco, immensamente bianco.

Sono “i colori del sud”, di una Sicilia-Andalusia nettamente collimante col mondo lorchiano che comprende, come in questo esempio cattaiano, alchimie molecolari ed immagini naturalistico-araldiche nel magma congelato dell’immagine. Certo, Cattafi è cosciente, come si diceva prima, di appartenere ad una stagione postlorchiana, corrosiva, più civile che elegiaca:

Era meglio l’erbaverde  
 la selvaggia verdura  
 fresca e amara sui colli  
 dei sacchi di pasta e farina  
 nella penombra di prefettura.

Chi comprenda il vorticante analogismo che mette a confronto l'uomo-natura-naturale col corrompimento storico-clientelare del sud si rende anche conto del passo ulteriore di Cattafi verso una poesia civile e sardonica insieme.

Continuamente interrotto e ripreso, il viaggio muove sempre dalle "isole del dio", le "dolci isole" di cui scrisse Quasimodo in *Vento a Tindari*.

È rimasto il viaggio per acqua nei luoghi dell'immaginazione. Anche per Cattafi si può fare riferimento a Lorca, ma – ripeto – al Lorca di *Poeta a Nueva York* (ovvero al poeta del mondo contadino che aveva cercato la dimensione della grande metropoli senza trovarla). Anche in Cattafi il mare è l'elemento mobile, infinito ed eterno in cui si svolge il viaggio, l'elemento primordiale da cui sono nate le prime forme di vita. Le isole, in quanto interrompono il viaggio, gli danno un fine, sono una "tentazione", un errore nell'errore. Lorca tornò al suo mondo di canto e incanto nutrito di antica umanità e saggezza; Cattafi rimase in uno spazio immaginario, tornando a una Sicilia e a una terra/sirena (sogno che si trasforma in male, in morte):

Comunque ero caduto in tentazione.  
Era questo lo scopo delle isole.

Si tratta dunque di una terra illusoria, calcinata:

Ingannevole indizio  
e un ombra di colore  
nell'occhio cieco, immensamente bianco.

Dove è possibile individuare la cecità del ciclope, ovvero delle forze autoctone e primigenie.

Perciò, come per Carrieri, ma anche Vincenzo Cardarelli (emblematica la poesia *Gabbiani*), anche per Cattafi il viaggio finisce col simboleggiare l'inquieto percorso dell'uomo, senza mete sicure e senza possibili ritorni eppure con un solido spessore nel presente. In un suo testo molto significativo il poeta si domanderà: "Dove sono le dracme sonore?" e si risponderà evidenziando un gettone del telefono, una tangibile possibilità di dialogo nell'*hic et nunc*, nell'unica certezza possibile, nel presente.

Ma non è proprio questo il senso che ci viene dalla poesia omerica che risolve in tragedia e visitazione del mito con occhi asciutti la condizione umana? Il mito di Cattafi è il suo stare alla sorte, con la sagacia di un piccolo Ulisse quotidiano che ha in mano una sola bussola per orientarsi: l'errore/errare (pianeta è sinonimo di errare) della poesia segnata una volta per sempre sul palmo della mano, ovvero nel disegno della sorte.

Un nuovo Ulisse, ironico infine verso il colore locale della tradizione:

Mangiando solo arance e poi limoni  
 il sangue se ne andava in acqua  
 limpidi e deboli  
 anche i Telamòni.

4 – *Altre voci (Masini, Ombres, Mancino)*

Fra i poeti del periodo neorealista, all'inizio degli anni Cinquanta la lettura di Lorca ebbe uno spazio considerevole, ma rari – come si è scritto – furono i giovani che ne innestarono le strutture tecnico-espressive nel proprio laboratorio. Bisogna infatti ricordare che l'ipolinguismo neorealistico era – in concreto – lontanissimo dal ricco ventaglio lessicale lorchiano.

Fra questi giovani fece eccezione Ferruccio Masini che, pure nell'adesione ad alcuni temi contenutistici allora in atto, volle misurare e coinvolgere nel proprio discorso gli stilemi ed i messaggi di Lorca. Di fronte ad un argomento cronachistico come il linciaggio, allora comune, di una ragazza negra, ecco come il poeta trova esiti non descrittivi:

Il mare ha una palpebra d'oliva  
 il mare eterno dalle bianche falci  
 e perenne è la fronte del toro  
 perenne la spiga nel sangue  
 che a noi crudi di sangue ci cresce  
 e tu sei cantico chiuso  
 ed il mio mare è cieco  
 ed il mio mare è cieco

È facile notare l'impatto dell'analogismo concettuale lorchiano con la cadenza del "canto negro". Masini satura queste tecniche perché il suo discorso è panico e trenico insieme, aperto ad una cosmogonia dove l'uomo viene prima di ogni definizione storica. Si avverte perfino la mimesi metrico-tonica nell'apertura di questa strofa:

E trema ch'io dica trema  
 con le labbra sul mare rondine e luna  
 con le labbra sul mare.

La mimesi, intendo, del vibratile ottonario lorchiano. In effetti, la poesia di Masini tende all'accorpamento di strutture semantiche piuttosto che sintagmatiche, si volge al significato e non, invece, al significante. Cioè, non è il linguaggio o l'ideologia che lo interessano, bensì la concrezione di un flusso interiore fermato in "misura poetica". E direi allora che la misura poetica masiniana, così fluida e vorticata, ha le sue premesse sia nel simbolismo concettuale di Rilke che nel più sensuoso estuario lorchiano. Si ha così un prodotto immediato e colto insieme, un risultato di finissima filigrana "filosofica" che non cancella le radici dell'infanzia:

Tua infanzia mia infanzia ora dorme  
in un paese d'ulivi  
dietro contrade di vento  
grevi di notte i capelli  
vi affaccio il mio tremacuore  
il mio correre sorridente  
nel cielo nudo della madre.

Ed è nella coscienza del dissolvimento delle radici amatissime la più vera consonanza del *poèin* di Masini con la lezione di Lorca cantato in questo finale "lamento" sulla "morte abbagliante di un agosto", sul delitto compiuto su cui cala un velo di ipocrisia:

Ora i preti agitano gli ostensori  
nelle chiese dei tuoi assassini,  
e i magniloquenti mezzani  
barattano il tuo mantello e la tua pistola,  
mentre chi lesse sul tuo corpo i segni degli equinozi,  
le rose dei venti, gli anemoni delle vie lattee  
aspetta, prima di tradirti,  
che una tempesta laceri le navi dalle vele nere.

E la "tempesta" è la resurrezione della poesia, nella poesia, anche se Masini "Stringe vanamente / questo poco di terra / Nella [mia] mano troppo triste".

Il mito della solarità ed un andamento di canto popolare, di *duende* caratterizzano la prima ricerca di Rossana Ombres (*Orizzonte anche tu*) nella quale sono presenti riferimenti diretti ed indiretti a Lorca. Il testo è del 1956, al momento dell'esaurimento del realismo e dell'insorgere dello sperimentalismo ed in effetti si nota in questi versi come un'inquietudine stilistica, un bisogno di ridefinizione della realtà e del discorso che la eccita.



Il “Piccolo pianto per l’Andaluso” significa appunto la persistenza di una ricerca poetica e non vuole porsi affatto come una commemorazione. Per la Ombres la “luna” è ancora la poesia *tout court*, ma sgombra di orpelli e maiuscolature. La poesia, come la luna, è visitazione e lievitazione del reale per cui le voci creative vivono in un eterno presente:

Colorati tu, luna:  
 vesti un manto violetto  
 e inondati i capelli  
 di vino passito!  
 Domani si farà la festa  
 dei pesci  
 e il mare sarà una lampada  
 oscurata.  
 Perché anche qui verrà  
 l’Andaluso.

Diciamo allora che per la Ombres l’Andaluso è eponimo di *poèin*, di continuità creativa. E d’altronde ciò non produce in lei un’edulcorata poeticità, che anzi – avendo assimilato il significato più incisivo della lezione lorchiana – sposa amore e morte in un icastico disegno espressivo:

Mi hai dato un’ agave.  
 Un mazzo di pugnali caldo di sole  
 in un’agave forte e chiara.  
 Prima che l’agave muoia  
 dipingerò le sue foglie di rosa.

La sovrapposizione – ad un rapporto lacerante – di stilemi trasparenti è tipica della struttura surrealista che tende così ad esprimere a suturare contrasti profondi dell’animo. E così risulta “nella bifora staccata / due campanine indipendenti / cavalli pieni di sete / galoppanti / nelle nostre vene sperduti / come in una confusa abetaia, / nella corsa / si cercavano”. La miniaturizzazione dell’empito barocco, la simbolizzazione romantico-popolare, la ricerca dell’impatto fra fantasia e verità sono tecniche evidenti in quest’opera della Ombres. Prevalente comunque, in questo canto, il sentimento dell’*alma mater*, anche in riflessioni nitidamente crepuscolari:

Diventeremo nel torrente  
 acqua di luna fredda.

Le anguille che appannano i sassi  
sapranno i nostri nomi invischiati dal tempo.

La campana dei frati un giorno suonerà  
la nostra voce a rintocchi.

Se i poeti, com'era solito affermare Alfonso Gatto, si contano sulle dita di una sola mano, i poeti italiani che sono riusciti a mediare la lezione lorchiana sono ancora rarissimi. Dopo Bodini e Carrieri, di cui si è scritto, si possono indicare soltanto Rossana Ombres, Ferruccio Masini e Leonardo Mancino. Quest'ultimo, poeta del sud, ma allargato "attraverso il tragico sud che è la Spagna", come ha recentemente scritto Giuliano Manacorda, presenta davvero singolari ascendenti lorchiani. E questo è comprensibile se pensiamo che, come Bodini e Carrieri, si tratta di uno scrittore pugliese peraltro vicinissimo alla musa bodiniana:

è morto  
il fratello folle  
che comperava pianoforti  
dalle vecchie andaluse  
il poeta  
dei peperoni rossi e dei gerani  
del tabacco  
dei balconi di ferro battuto  
dei testamenti  
delle ossa d'uomo  
dei testamenti  
tra l'amore e la morte.

Si avverte infatti in questo "addio" a Bodini una consanguineità europea, un avanguardismo non fine a se stesso, ma presupponente una realtà mobile come il cuore stesso dell'uomo, delle sue geografie antropologiche:

oltre  
la cartapeccora delle maschere  
di spagna (tutto in suono di misteri  
di perdono  
di secca croce )  
duri/impalpabili  
i segni d'una vecchiaia.

Il sud da infrangere nelle sue strutture rituali e conservatrici è, per Mancino, una frazione di Spagna. E questo intervento *destruens* ha in sé gli anticorpi del *nulla*, del “*nada*” andaluso:

Tutte le rose sono bianche  
le rosse non ci appartengono (ora)  
chiuse in bauli neri  
di pino grezzo e fregi di metallo.

Fra la morte e la vita, Mancino individua come vincenti le energie della luce, anche se il cammino è segnato dal sangue della lotta:

nessuno racconta delle cento  
e cento albarde  
delle cento picche e lance  
del fumo dietro,  
le tibie  
bruciate, dei cumuli  
di membra di questo mezzo secolo  
d'angoscia.

Interessante è individuare l'oltre-Lorca, lo scarto generazionale che permette di salvarsi dalla ripetizione. Si pensi allo stilema “luna”, così caro ai poeti simbolisti e lorchiani in particolare per la metafisicità semantica del termine; si pensi alle sue trasformazioni ora antropomorfe ed ora zoomorfe, nel quadro di un ideale “canzoniere” o di un orrido ricamo barocco. In Mancino l'opzione è storicistica e, ripetiamo, di lotta:

una luna gialla  
si fa carne  
e carne  
sopra un'altra.

La “luna” è il popolo, la classe, il contesto antropologico ed il suo progetto si concretizza nella smitizzazione di modelli petrarcheschi:

Voi non sapete che povera gente è questa...  
fece più bella più tonda la donna del balcone nel ritratto  
strappandola ai mucchi di panni agli orci  
ed ai fagotti che la rendevano schiava.

Ed anche questo è un modo per trovare una soluzione oltre-Lorca, nel trarre una sintesi induttiva dall'antitesi mito-realtà (dove l'induzione è lasciata, ma con largo margine d'ironia, al lettore). E se, in conclusione, il discorso di Mancino si frantuma e smussa in strutture avanguardistiche di diversa matrice (fortiniane, tanto per esemplificare) è chiaro che il sud come condizione più lata e culturalmente omogenea – nel parallelismo meridione-Spagna – ha in lui un consistente modello creativo.

### 5 – Altre testimonianze

Alcuni poeti hanno dedicato a Lorca composizioni di particolare interesse. Si pensi a Gilda Musa che, di fronte ad un paesaggio lunare, ricorda “le lune dei poeti”: da Saffo a Leopardi, da Quasimodo a Goethe a García Lorca. Ma è principalmente la luna lorchiana a farle da punto di riferimento:

una girandola di lune,  
 luna gitana luna rossa  
 luna rotonda luna nera  
 gioco di luna e arena  
 luna che gira sopra terre senz' acqua  
 luna attorniata da grandi  
 stelle in brina  
 luna spalancata  
 luna teschio di cavallo...

e di fronte a questo rutilante “avvitarsi” di immagini si pone lo *splash down* degli astronauti, compagni di altri uomini che incendiano e distruggono le risaie. La guerra del Vietnam. Lo stesso parallelismo fra storia e mito in cui incorse Lorca per il quale “le notti politiche / tatuate dalle maschere deformi / dell'autodistruzione e della guerra civile” furono la trappola senza scampo, la fine. Contro la carica vitale del poeta si distende la libido mortis di ieri, di oggi e la Musa altro non può che rompere la contraddizione ed entrare in un paesaggio vuoto “oltre le estese frontiere della neve”: gelo ed innocenza insieme.

Massimo Grillandi restituisce innanzi tutto a Lorca doti e dati che il poeta andaluso aveva cantato in Ignazio Sanchez: “*Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace, un [sangre] andaluz tan claro, tan rico de aventura*”.

Grillandi incornicia il poeta in un'Andalusia-Sud di perfette cromie e trasparenze:

Balza vivo il tuo viso  
colore di oliva scuro gli occhi di tinta variabile fra  
il nero e il grigio; occhi intensi, la fronte ampia  
su cui vibrava a volte un ciuffo di neri capelli e la tua voce?

A questa domanda che vuole una risposta affermativa fa eco la descrizione del paesaggio trasfigurato:

Ma tu sai com'è pure  
dolce l'Andalusia dove se cammini scavi  
gallerie nella luce e le sete brillanti scolpiscono  
i fianchi delle donne e i galli inchiodano  
banderillas di diamante sulla fronte dell'alba.

Ed è a questa *luz*, che per il poeta è “*muerte de luz e luz de muerte*” (“*una muerte de luz que me consuma*”) che Grillandi affida il messaggio finale del discorso lorchiano: una forma – poetica – di lotta contro l'ingiustizia del mondo.

*Il giallo della memoria*, “la treccia e il parasole / di non so quale figlia dolce / d'Andalusia” è quanto rimane della “lettura di ragazza” di Simonetta Bardi. E poi, naturalmente, il tipico scenario lorchiano con sole, balconi, garrote. Ma, più viva e presente, la mediazione di Alberti, che nella Roma barocca comunica a Simonetta un po' del “canto antico”:

Rafael, nome d'angelo  
parla di un canto antico  
dei modulati accenti di Spagna.  
E sulle piazze arpeggiano i colori  
della ridente fiera di settembre.  
Ma dentro agli occhi danzano  
colori d'ambra e corallo, gialli di memorie.  
La voce del poeta è vela chiara  
va sul pelo dell'acqua,  
insegue gli occhi, più lontani, ormai.

Ed, infine, il lungo poemetto di Gianni Toti, che si riferisce al Lorca surrealista, culto e sperimentale:

Assassinato dal cielo ritorni silenziatore  
 non c'è più poesia solo fredda sapevolezza  
 engrammi tracce indizi Federico e tu  
 che non decifri che misterifichi ancora  
 che non ci sei ci sei accento fendente alto  
 e noi parola non detta con la gola spaccata  
 specie suicida che non morirà più.

È con questa chiusura, orfico-lorchiana, che si può puntualizzare il messaggio dei poeti della Quarta generazione col grande andaluso: un atto di presenza consistente nella continuazione di una ricerca orizzontale e verticale insieme perché la poesia e l'uomo continuo, contro i mostri.

Concluderei questa rapida carrellata con l'omaggio di Ivo Guasti, che propone – nella sua riflessione in versi – il problema del dopo Lorca, ovvero del Lorca-dopo, di una impossibile immedesimazione nei risvolti metafisici del surrealismo. Del fastoso rituale etnica si evidenzia così la parte storica, dolente:

Nella retina restano sbiadite sembianze  
 di poveri ossuti muli sbilenchi  
 mentre trascinano al vicino macello  
 la carcassa di un un giovane toro.

E d'altronde è proprio questo l'intervento di sutura sul versante storicistico della dialettica con Lorca, della sua proiezione nel presente:

Come sorpassando un velo cadente  
 c'è Lorca a cantare i pascoli spruzzati,  
 i paesi nella roccia, le spighe, zoccoli maceri  
 e la Spagna si dispiega, disperata e riscoperta.

Ed è nella riscoperta della Spagna, dei suoi conflitti e della sua cultura *in progress*, un modo attivo – fra gli altri – di leggere Lorca senza scadere in letture di maniera.

## 2 -LA POESIA FRA MITO E SRADICAMENTO

### 1 – I “ragazzi” del sud e Firenze

Il mio assiduo impegno ad aprire un dialogo con gli scrittori del sud viene da lontano ed è stato confermato nel tempo e consiste nella mia esperienza infantile che vide l'aia come *agorà*

di culture e la lezione di Giuseppe Zagario che fece della Sicilia e di Firenze la *double face* della moneta di una patria sola.

I “ragazzi” del sud vennero a Firenze all’inizio negli anni Settanta-Ottanta un po’ per la mia convinzione della grande fertilità della loro cultura e nel rapporto con «Quartiere», «Collettivo R», «Stazione di Posta» e «Ottovolante».

Avevo recensito i loro libri, i loro periodici e stretto con loro forme diverse di scambi culturali. Vennero a Firenze dalla Puglia e dalla Basilicata, dalla Sicilia, dalla Sardegna. Furono ospiti delle “Giubbe Rosse”, di Palazzo Medici Riccardi, del Gabinetto Vieusseux, nelle scuole fiorentine. Naturalmente, Firenze – città che vive l’attuale con leggerezza – di tutto questo non ricorda nulla. Ma loro ricordano ancora perché è stata forse l’unica possibilità di confrontarsi, *de visu*, con la cultura fiorentina. Erano, ricordo, giovani allegri e sagaci, ci muovevamo, in gruppo, per le vie del centro urbano, che conservava un po’ del suo aspetto di *agorà* da Piazza San Marco a Piazza Pitti com’era negli anni Cinquanta quando vi passeggiavano il sindaco e il latinista, il filosofo e il pittore, insieme agli studenti venuti dal sud ed i giovani del gruppo di «Quartiere» che doveva ancora nascere.

“I ragazzi del sud” assaporarono un po’ di questa *agorà* residuale, prima dell’invasione del turismo usa e getta. Erano già tutti un po’ amici miei, prima di venire a calcare, per un giorno, le pietre di Firenze. Mi scorrono ora nella mente trepida come in un film.

Primo fra tutti Gavino Ledda, mio compagno d’armi e allievo nell’apprendimento dell’abc, quando ancora non aveva scritto *Padre padrone* e *Lingua di falce* e veniva nella mia casa sulla via Bolognese con salsicce tubolari e la fisarmonica rossa. Il ragazzo “fenicio” che era uscito intero ed integro dalla emarginazione tribale con la sua vocalità tutta futura e tutta remota, ancora da scoprire. Gavino con tutti i suoi sogni e i suoi bisogni, col suo canto profondo ed il suo disincanto verso un presente senza spessore.

Mi onorò più volte della lettura dell’inedito di *Padre padrone*, fece tappa a casa mia prima di andare a ricevere il “Premio Viareggio”, con me incontrò i fratelli Taviani a Firenze per accordarsi sulla traduzione cinematografica del suo romanzo.

Alessandro Bonsanti volle ospitarlo al Vieusseux nel 1977. Dopo, se non ricordo male, Gavino è venuto a Firenze un paio di volte, all’inizio degli anni ’80 per incontrare il pittore Sirio Midollini – grande “illustratore” della Sardegna – divenuto suo amico mio tramite. Spesso ci siamo risentiti per telefono, ma – nonostante le promesse di rito – non ci siamo più incontrati.

“L’incontro” virtuale più memorabile è quando mio padre stava lasciandomi, alla fine di luglio del 1988 e Gavino, al telefono (che avvicinai all’orecchio di mio padre – suo grande amico) intonò una lunga monodia, un canto salmodiante che avrebbe dovuto “guarirlo”.

E chi sa se quel canto – così strano e lontano dalla grazia dei nostri “rispetti” – non abbia raggiunto come un viatico di soglia l’animo di mio padre esorcizzando il terrore. Chi sa, voglio dire, se Gavino, con la sua voce, non abbia preso per mano mio padre attraverso il paesaggio di calanchi che è il deserto dell’anima liberata.

E poi Rosa Maria Fusco, tursitana, “ragazza” che “ha vissuto in tante città” e che ora – nell’Italia della *devolution* e del patriottismo (che terribile miscela) in cui le distanze sono divenute siderali – come tutti gli altri scrittori del meridione ha trovato un radicamento antropologico. Conosco donne del sud che hanno “rubato” il mestiere di Ulisse e di Enea agli uomini. Rosa Maria è una di queste. Se è tornata alle sue radici vi è tornata col patrimonio intatto del viaggiatore generazionale che rigenera così la propria matrice. Devo molto al suo “coraggio di scrivere” io, da sempre tentato dal *cupio dissolvi* di ascendenza kafkiana. Devo anche a lei se ho salvato una parte dei miei scritti nell’opera *La neve di maggio*.

A me, che da sempre amavo i colori del mito (anche ironico) dei poeti del sud devo inoltre lo stimolo a muovermi, a farli muovere, a invitarli a Firenze.

I suoi sodali innanzi tutto. Raffaele Nigro, quando ancora non aveva scritto *I fuochi del Basento* e poi Antonio Lotierzo, finissimo poeta e letterato; Lino Angiuli, giovane dotato di un’arguzia socratica e di una intelligenza virescente, il tenace Giuseppe Settembrino, il “sempregiovane” Daniele Giancane; e il filosofico Pasquale Totaro Ziella, ultimo ospite, in ordine di tempo, delle “Giubbe Rosse”. E ancora l’ironico, corrosivo Roberto Linzalone fondatore a Matera con Mino Maccari della “Lega contro i maiali” pubblicizzata a Firenze sulle pagine di «Stazione di Posta» presso la quale si fermò, anche fisicamente, venendo da suoi convegni professionali.

Rosa Maria Fusco, dunque, non è una presenza corale, nel rapporto fra Firenze e il meridione, o almeno nel mio rapporto fra queste due realtà.

Più volte ha fatto tappa da me, anche qualora – se non ricordo male – il “traghetto” sia stato Roberto Gagno, ideatore di un’altra realtà di grande rilievo ormai ingiustamente dimenticata: il gruppo di «Messapo» in cui ero coinvolto insieme ad Antonio Barbuto, Marco Marchi, Francesco Paolo Memmo, Giancarlo Quiriconi, Achille Serrao ed altri in un’asse Siena, Firenze, Roma.

I libri pubblicati da «Messapo» sono un patrimonio della generazione e fra questi *I corpi e le parole* di Rosa Maria Fusco una *plaquette* che porta la mia prefazione. Si era nel 1980. Sono gli anni di «Ottovolante» e del “recupero” delle “Giubbe Rosse” dove approdò, insieme a Rosa Maria, il gruppo dei lucani, mentre Daniele Giancane venne per un convegno su poesia e scuola insieme a Donatella Bisutti, seguiti, l’anno successivo, da Ersilia Zamponi.

Ci muovemmo, ricordo, nell’*agorà* di cui ho detto sopra, fra San Marco e Borgo San Jacopo, visitammo S. Reparata, ci affacciammo sui terrazzi sul fiume di Borgo San



Jacopo, con Rosa Maria, Raffaele Nigro, Antonio Lotierzo, Lino Angiuli ed altri. Giovani dinamici, frizzanti, con l'aria apparentemente spavalda ed invece "attenta ai venti", com'è dei navigatori esperti per eredità atavica e prudenti per personale esperienza.

Tanto era la mia passione intellettuale per loro che ho ritenuto vitale farli incontrare con gli studenti, per un più diretto coinvolgimento.

Siamo andati nelle scuole con Gavino Ledda, Raffaele Nigro, Rosa Maria Fusco, Daniele Giancane e tanti altri poeti che si sono fermati nel crocevia di questa "stazione di posta" che è Firenze, come risulta dai precedenti capitoli. Abbiamo poi dato vita a corsi di laboratorio e aggiornamento con cui si è inteso rendere visibile e restituire valore d'uso alla poesia di matrice mediterranea e lorchiana. Li ho incontrati dopo in occasioni, in ordine sparso, in anni diversi, ognuno con un suo personale inserimento sociale e culturale. Chi più asciutto e contenuto, chi ancora identico ma reso più "universale" dall'esperienza culturale ed umana, chi – per il salto degli anni – completamente mutato: quello che era un ragazzo è divenuto un compito uomo maturo.

Il sentimento finale, del tutto inutile ma reale, è di una grande nostalgia per la nostra civilissima barbarie fatta di una presenza astutamente allegra, intesa a mutare il mondo per il solo fatto di esserci. E non paia poco. Dopo è venuto il tempo delle responsabilità che ha cambiato i nostri aspetti e le nostre aspettative.

Altro versante, altra temperie, i "siciliani". Questi vengono sull'onda lunga della presenza di Giuseppe Zagarro.

Crescenzo Cane, Rolando Certa, Nat Scammacca, Pietro Terminelli, Ignazio Apolloni hanno fatto meta a Firenze in un rapporto individuale e di gruppo di partecipazione agonistica, inizialmente sotto l'ala aperta ma un po' sofferta del coordinatore di «Quartiere».

Per Apolloni l'occasione fu «Ottovolante». Lo ricordo alla galleria "Il Punto" di Borgo San Jacopo nell'allestimento della sua performance, vivace ed alacre ed il suo saluto, quasi una metonimia: "Tu sei «Collettivo R»". L'ho incontrato recentemente alla Libreria Edison, per la presentazione di un suo romanzo. Come abbiamo fatto a riconoscerci dio solo lo sa, ma ci siamo riconosciuti con la coda dell'occhio, come la prima volta ci conoscemmo.

Rolando Certa, il generoso "pubblicista" della poesia impegnata, un po' realista e un po' lirico, infaticabile viaggiatore nei luoghi reali e mentali del socialismo, ha lasciato in me il sapore buono delle parole utili che alla fine sono più metafisiche della loro stessa utopie conclusasi con la caduta delle ideologie.

I siciliani, nonostante fossero un gruppo, o un antigruppo, si muovevano individualmente verso Firenze. Con Nat Scammacca ricordo un solo incontro, a casa mia. Dopo, mi pare, che avesse avuto un incontro di ricomposizione con Eugenio Miccini per

un libro consegnatogli, pare, in Sicilia, non proprio *brevi manu*. Uomo dolce, sensibilissimo, con la sua cultura variegata e la sua tonica potenzialità di canto, di Scammacca mi rimane solo quella conversazione affabile e ricca di contenuto.

Con Terminelli il rapporto fu più turbinoso. Né poteva essere altrimenti, dato la sincera tonicità del suo carattere. Interamente omogeneizzato all'inizio (quasi "familiare", col piccolo figlio già "grande" che un po' lo seguiva e un po' lo sosteneva) il suo dialogo con Firenze divenne conflittuale nella dinamica antigruppo-intergruppo che si sgretolò in un incontro dell'editoria alternativa a Pistoia, presso lo "storico" "Centro di Documentazione".

Eravamo tutti sulla corda, in quegli anni; comunque Terminelli non gradì – in quel Convegno – il mio intervento volto a distinguere il ciclostilato politico di quegli anni dal ciclostilato letterario (era un periodo di grande trasformazione storica, ma non propriamente di unità rivoluzionaria, come si è preso atto dopo) e questo per Pietro, come per altri, fu un inaccettabile "tradimento" che determinò nei miei confronti un suo durissimo pamphlet sul suo periodico. Gesto che non mi offese minimamente e anzi aumentò in me l'affetto per l'amico, "affetto" da una così ingenua utopia. Come si può notare, il mio dialogo coi siciliani fu più culturale e certamente meno coinvolgente che con gli amici dell'area pugliese-lucana. Ma con uno di loro, Crescenzo Cane, questo discorso non vale. Cane orientò la sua bussola in modo determinato verso il nord. Uomo di grande cuore, gli organizzai all'inizio degli anni '80 due mostre nella saletta della Provincia e in Sala dei Consoli del Comune, Palagio di parte Guelfa.

Grande utopista ma anche grande realista, Cane sapeva misurare, in quegli anni, quanto del progetto sociale e umano diveniva realtà e... la sua "rabbia" aumentava in misura inversamente proporzionale. Una passione e una rabbia condivisa con lui, quando è stato mio ospite per qualche tempo, nel quotidiano, tanto provata e privata che non ritengo giusto farla oggetto di narrazione in una nota letteraria.

Questo il mio impegno non vincente (ma, forse, nemmeno perdente) fra gli anni '70 e gli anni '90 per far sì che Firenze, crocevia sociale e culturale fra sud e nord, rompesse il suo guscio municipale partendo dal basso perché, come ha scritto Rosa Maria Fusco, "l'uomo comincia dai piedi", ovvero dalla sensibilità della terra.

## 2 – Neorealismo e postermetismo come partecipazione di poesia alla storia

Quando si parla di poeti del Sud, a cui oggi possiamo riferirci per la novità di cui sono portatori, intendiamo poeti che hanno diritto a una cittadinanza europea e dunque a un mito che ancora oggi si pone di fronte a noi, nel futuro.

Questo disegno, di cui poeti come Salvatore Quasimodo, Leonardo Sinisgalli, Raffaele Carrieri ed altri più giovani sono portatori, non nasce tuttavia con loro, poiché la civiltà in cui essi attinsero il senso del loro messaggio aveva radici nella Grecia antica e nelle sue colonie (la Magna Grecia) che segnarono definitivamente il Sud con i caratteri della poesia e di un'immaginazione che coinvolgeva uomini e dèi, terra e cielo in un'unica forma di conoscenza.

È da quelle lontane stagioni dell'uomo che prende avvio il mito mediterraneo rappresentabile, in una mappa ideale, dalla Grecia, all'Italia meridionale, alla Spagna. I poeti del nostro secolo, formati in un clima di rinnovati impulsi verso valori assoluti, dopo secoli per molti aspetti oscuri, riscoprono quelle lontane radici mediterranee, come se, appunto, il Mediterraneo fosse un'antica conchiglia le cui acque si fossero messe a ricantare la poesia dei primi popoli civili. D'altronde, questa ricerca del nuovo in civiltà non toccate dalla civiltà industriale si manifestava in quegli anni anche presso i pittori e gli scultori che traducevano nel mondo occidentale, miticamente, immagini esotiche (si pensi, per esemplificare, alla pittura di Modigliani che modellava le sue figure come idoli africani).

Dicevamo che in tutto questo vi era una tensione europea, infatti non è un caso che il toscano Modigliani andasse ad operare a Parigi, come il poeta Ungaretti aumentasse la misura del suo verso sulle rive della Senna. L'Europa, allora, era il denominatore comune delle esperienze poetiche che si articolavano, di per sé, in vario modo.

Ed Europa, per il poeta del Sud, significava uscire dal cielo del proprio mito mediterraneo, salire a Nord e soffrire dunque lo strappo dell'esilio. Infatti erano quelli gli anni in cui maturava nel Sud una condizione di profondo disagio storico ed economico (condizione che ancora persiste), causa prima del fenomeno dell'emigrazione che mosse poi grandi masse migratorie dal Sud al Nord rimodellando l'aspetto umano e culturale del nostro Paese. Ebbene, questa rimodellazione parte proprio dall'opera di questi intellettuali e di questi poeti che, dopo l'unificazione culturale operata dal Manzoni e dal Verga, seppero sposare gli elementi più interni della cultura mediterranea col farsi di una nuova civiltà.

### 3 – *Gli astratti furori: rivisitare Vittorini*

Riprendiamo, in chiave etnografica, il discorso su Vittorini. *Conversazione in Sicilia* è un testo fondamentale a monte del neorealismo. Si deve intanto affermare che si tratta del romanzo più significativo della produzione vittoriniana, per unanime giudizio critico e per espressa predilezione dell'autore stesso e dunque di un modello.

Nonostante l'acrimonia con cui, negli anni Sessanta, alcuni giovani critici tentarono di respingere il "fenomeno" Vittorini entro i margini angusti della provincia verista e, dunque, dell'intellettualismo populista, il valore di quest'opera, datata e doverosamente databile nel clima degli anni Trenta, risulta oggi anche più evidente alla luce di un rinnovamento letterario che innesta l'esperimento linguistico nel tessuto vivo della problematica storica.

È ovvio che, reagendo all'inizio all'arcadia novecentesca e sviluppando poi il suo discorso in una temperie culturale fervida ma teoricamente di transizione, Vittorini abbia elaborato una ricerca non lineare e uniforme, densa, al contrario, di a capo, di entusiasmi non sempre condivisibili e abbia proceduto in breve piuttosto per progetti che per raggiungimenti. Tuttavia la cronaca della cultura del secondo Novecento è trainata proprio da opere scaturite da quello sviluppo a zig zag che permette, ad esempio, di porre Vittorini sia alla base dell'esperimento neorealista con i "Gettoni" che nel quadro delle antitetiche ricerche di avanguardia inizialmente pubblicizzate dal «Menabò».

Questo perché il discorso di Vittorini, mosso agli esordi da un'urgenza di rompere i confini paesani, per approdare a mediazioni più ampie, ispaniche e anglo-americane, doveva naturalmente configurarsi nel vivo delle avanguardie al cui progress aveva fatto riferimento fino dagli anni di «Solaria». Ciò non significa che sia da accantonare anche la concreta pratica letteraria da cui questo assunto, tendenziosamente, scaturiva.

Infatti il romanzo conserva ancora una sua validità di modello, proprio perché da un'estrema semplificazione dialogica e simbolica deduce una trama invece assai complicata: è, insomma, lo scioglimento di un nodo e, innanzi tutto, il recupero della parola lungamente umiliata in limiti retorici o trasferita volontariamente fuori dai sensi e dai sentimenti storici.

Non si deve credere, appunto, che l'innovazione formale, peraltro predominante, annulli i riferimenti sostanziali con la storia: al contrario, fu proprio la guerra di Spagna, che per Vittorini fu trauma e passione anche individuale, a "farlo precipitare in questa corsa verso il nuovo perenne, verso la rivoluzione eterna della ragione", come scrisse Bo sul numero monografico de «Il Ponte» per Vittorini. Ed è per dare corpo a questi "astratti furori" che nasce il discorso sull'esperienza inimitabile di una estate siciliana, di una stagione in un sud che avrebbe anche potuto chiamarsi "Persia o Venezuela": una provincia, cioè, diversa da quella naturalistica, verghiana, ma non per questo cartacea.

Infatti questa Sicilia non è rappresentativa di un habitat naturalistico ma di un sud planetario, l'uomo che vi ritorna non è un qualsiasi protagonista, ma l'Uomo *tout court*. Eppure, e questo è il risvolto più costruttivo, l'Uomo in questione è l'intellettuale meridionale che dal viaggio a ritroso dal nord al sud, dal presente al passato, dal mondo tecnologico a

quello pastorale, fa scaturire la scintilla della poesia: una scintilla non consolatoria o edenica, come talvolta è quella quasimodiana, ma volta al recupero dei “coltelli” e dell’“acqua viva” siciliani per gli “astratti furori” del nord. Ed è questo il sud dei confinati a Ventotene che, fra il 1940 e il 1945, lessero *Conversazione in Sicilia* e vi si riconobbero; il sud scosso dal simbolismo di frontiera di uno scrittore che ritrovava, oltre il naturale stupore poetico, la forza e la forma di essere se stesso e di congetturare un’utopia illuminista. Che poi questa carica astrattiva abbia sempre più divaricato la forbice nei confronti della prassi, ciò conferma la natura necessariamente ambigua della letteratura resistenziale/sperimentalista.

D'altronde, non si tratta di un vizio letterario poiché, come ebbe a scrivere Vittorini in *Le due tensioni*, “non può esserci che eufemisticamente realismo... dove la cultura è aperta”: infatti il suo discorso approda a un realismo critico che, in quanto tale, perde i connotati tipici del realismo ortodosso, descrittivo. Per concludere questa premessa al tema della letteratura e della narrativa meridionale credo si debba ricordare una definizione dello stesso Vittorini, del 1948, dal «Politecnico», quando indica l'unico possibile *engagement*: “c'è un *engagement* ‘naturale’ che agisce in lui al di fuori della sua volontà. Gli viene dall'esperienza collettiva di cui egli è spontaneo portatore, e costituisce, segreta in lui stesso, l'elemento principale della sua attività”.

#### 4 – Salvatore Quasimodo e la sua “musa”

Salvatore Quasimodo, il più importante poeta del Novecento inquadrabile in questa ottica, si colloca idealmente in uno spazio mediano fra mito mediterraneo e poetica dell'esodo, dell'esilio. Normalmente, i critici individuano il Quasimodo mediterraneo o ermetico nella stagione precedente la seconda guerra mondiale e il Quasimodo dell'esodo nella stagione del dopoguerra, ma – a mio avviso – mito e sradicamento già sono pienamente espressi anche nel primo Quasimodo, già in *Vento a Tindari*, voglio dire, con le sue “dolci isole del dio” e col suo “aspro esilio”. Già allora il poeta risiedeva in continente, era, ripetiamo, in esilio, era stato cercato “da un vento profondo” e aveva tradito le sue pagane divinità: “gli ignudi iddii pagani”. Non era più, insomma, un uomo silvano dal viso di “scorza” che scende a bere il mito alle sorgenti.

C'è in effetti, nella cultura meridionale, questo rituale tornare sorgenti ad abbeverarsi come per riconsacrare l'uomo col dio.

Quasimodo, già con la poesia *I ritorni*, che appartiene al suo periodo cosiddetto ermetico, propone il rapporto fra la sua nuova condizione “continentale” e la sua infanzia siciliana. D'altronde, il mito per Quasimodo è sempre impoeduto, già in *Oboe som-*

*merso ed Erato ed Apollion*: qui lo sgomento per il richiamo (l'isola) si trasforma in senso di colpa ("peccatori di miti") per "una festa pagana".

Con *Nuove poesie* Quasimodo supera tale contrasto in strutture metriche più armoniose, meno articolate e, attraverso l'uso dell'endecasillabo, riesce ad esprimere un forte sentimento panico della natura; una somma di tempi in cui si fondono "a caldo" passato e presente; una musicalità sincopata che segna, con rumore di tenera percussione, il ricomporsi dell'uomo con la sua storia segreta. Ma è dove l'endecasillabo si distende in cosiddetti versi da traduzione, o ipermetri (*L'alto veliero*, *Sulle rive del Lambro*) che il poeta attinge al suo apice; sia per lo splendido senso di fuga:

Io sono stanco di tutte queste ali che battono  
a tempo di remo, e delle civette  
che fanno il lamento dei cani  
quando è vento di luna ai canneti.  
Io voglio partire, voglio lasciare quest'isola.

Che per la mitica memoria:

A primavera [un vento] apre le tombe degli svevi;  
i re d'oro si vestono di fiori.

Gli alberi tornano di là dai vetri con navi fiorite.  
O cara  
come remota morte era di terra.

Ma ormai il poeta si avvia a chiudere una stagione densa di mito mediterraneo e a iniziare una seconda che si apre al discorso diretto di/a una nuova civiltà senza rinnegare queste sue preziose origini, divulgandole, semmai, in una più distesa corallità:

Qui è finita la terra:  
con fatica e sangue  
mi faccio una prigionia.

Abbiamo così voluto verificare quanto poco fosse ermetico il Quasimodo degli anni '30, quanto orficamente storico, quanto cantabile e naturale. Il sentirsi parte di un tutto, ma anche presenza separata, il riflettere su questa condizione sono gli aspetti principali di un poeta e di una poetica centrali per la comprensione dell'uomo nel nostro secolo.

Approfondiamo la conoscenza di Quasimodo “letto da Firenze” con la versione che ne dà Giuseppe Zagarrìo in un “Castoro” (Firenze, La Nuova Italia). Ed è giusto approfondire perché Quasimodo è, almeno in superficie, un poeta complesso e contraddittorio ed ha dunque alimentato più di un equivoco, più di un malinteso. Se si aggiungono le evidenti contraddizioni interne alle sue poetiche pre e post-belliche si ha un quadro sufficiente a produrre, nella critica militante, un arco di interpretazioni e di giudizi in definitiva esterni all’opera quasimodiana, o comunque valorizzanti ora il primo, ora il secondo momento, o infine le ipotesi dell’impegno che derivano soprattutto – come rileva Giuseppe Zagarrìo – da un “vuoto” piuttosto che da una concreta esigenza sociologica. Per una sintetica esemplificazione: vi sono i critici legati al movimento ermetico che identificano nel mitico Quasimodo dell’assenza pitagorica ed in parte narcisistica il volto più sicuro del poeta; gli storicisti che mettono in evidenza il secondo momento quasimodiano, quando cioè la storia invade, sia pure per complessa e non propagandistica assunzione, gli spazi bianchi dell’anima “greca” e siciliana ad un tempo di cui si permea questa poesia; un settore naturalista che specifica e cataloga, per il lessico “vegetale”, questa esperienza entro i margini ristretti del novecento arcadico; vi è infine un settore che media lo storicismo di tipo – ad esempio – salinariano, con una continuità di valori letterari extrastorici ipotizzata, fra gli altri, da Barberi Squarotti. In quest’ultima intelligente fascia intermedia, che collega valore letterario e matrice storica nel momento dell’invenzione autonoma e durevole, si colloca Zagarrìo, che peraltro propone un suo metodo di lettura, ideologico-fonemico, in cui sono implicati fecondamente sviluppi post-crociani, storicisti e strutturalisti in una versione di critica militante libera da steccati e prevenzioni aprioristiche. Inoltre Zagarrìo applica alla poesia quasimodiana la sua stessa matrice isolana, coinvolgendosi in una “sicilianeide” (non dimentichiamo che Zagarrìo è poeta egli stesso, in parte affine al suo monografato, ed è critico che ha affrontato la poesia di Quasimodo nel quadro di un saggio sulla Sicilia, edito da Sciascia, e sulle pagine della rivista fiorentina «Quartiere»).

Un saggio particolare, tenuto sul filo teso della “sicilianitudine” – che è poi un’ amara e complessa versione della solitudine – volto ad esplorare le origini dell’Isola, le dimensioni dell’ironia e della fuga, l’approdo “continentale”, e l’apporto contraddittorio di quest’ultimo consistente nella marginazione storica di una fuga verticale (gotica) contaminata da una solare sensualità araba. Vi è dunque una verifica dell’incidenza dei poeti fiorentini ermetici sul Quasimodo – e viceversa –, del margine di autonomia fra il poeta e questa educatissima scuola; Zagarrìo propone anche una lettura interna – ideologica, in senso etimologico – alla poesia quasimodiana del dopoguerra che – a suo avviso – oltre il vistoso scarto linguistico si evolve nelle sue grandi linee, nel segno di una

continuità petrarchesca, di crisi, e non secondo le prospettive metodologiche dell'impegno dantesco che il nostro Nobel, forse, con qualche avventatezza, teorizzò. Questo ricorso alla categoria eterna anche se storicamente condizionata, della poesia, permette a Zagarrìo più di un recupero e di una giustificazione degli scarti ideologici e stilistici che di per sé collocano la poesia di Quasimodo a lato della grande resistenza unitaria del Montale e dell'incorrotta tensione verticale di Ungaretti; proprio nel segno e nella condanna di una sicilianità provinciale-universale che, forse, oggi avrebbe bisogno di misurarsi non solo all'interno della letteratura come genere (dove, appunto, si struttura ineccepibilmente) ma anche con i fermenti storici che ridimensionano semanticamente definizioni come fuga ed ironia, assenza e tensione intersoggettiva in un quadro più mosso e collettivizzato, senza con ciò intaccare (almeno è augurabile ed ipotizzabile) la sostanziale individualità del fatto estetico. In questo senso, come Zagarrìo giustamente afferma, Quasimodo è una voce con cui si deve, nonostante tutto, fare i conti.

Mi sembra giusto, in un capitolo dove si scrive della terra delle Muse, iniziare con una nota per Maria Cumani, la Musa di Salvatore Quasimodo, il maggiore poeta italiano che ha cantato in termini universali il mito e lo sradicamento.

In lei danza, poesia ed immagine, dunque, come recita il titolo del libro *Arte del silenzio*. Leggiamo infatti Maria Cumani:

Mi abbandono alla natura, all'infinito inanimato. Inanimato? No, mai come in quest'ora ho sentito la natura come espressione del pensiero di un Essere Supremo. Sento la presenza di viventi spiriti nelle piante negli alberi nei ruscelli, un senso sublime di una cosa profonda è nella luce del sole, nella vivente acqua vivo per la prima volta veramente il paesaggio.

Di questo romantico essere impari nell'interpretare la natura (ed anche il mistero di noi stessi) si ha una dichiarazione all'inizio del libro e spesso ripetuta nel testo:

Danzare, scrivere, sognare, contemplare e conversare o meglio dialogare: natura arte poesia...  
Devo imparare a scrivere se voglio diventare anche una scrittrice: la prosa non mi è impossibile, ma la poesia? Se non avviene un miracolo...

Di questa componente romantica ha consapevolezza Vittorio Sereni commentando le poesie della Cumani: "Siamo a un livello di umanità dolorante". Pur lasciando aperta la possibilità di una lettura postuma, oltre la temperie letteraria in cui la Cumani ebbe a scrivere.

Che questo riferimento sia corretto lo confermano alcune pagine dove il discorso tocca il tema del suicidio e Quasimodo risponde confrontando la loro storia con quella di Esenin e la Duncan.



Insomma, è mia convinzione che la scrittura della Cumani abbia connotazioni precise che la collocano di diritto in un ambito non minore della poetica del Novecento. Insomma, il controcanto nei confronti di Quasimodo, dichiarato da Sereni (ed a mio avviso più utile della proiezione mitica dal poeta alla danzatrice di cui scrive Alfonso Gatto), può essere oggi considerato autonomo per pensiero poetico ed in quanto tale leggibile.

C'è una pagina, fra le altre, che tocca i vertici della scrittura:

Io ero una ero tutti: dura e fugace, amara e forte: ho scoperto tardi che cieca io ero entro un pozzo che ardeva per terra e per luna, per aria e per ferro, per sangue e per ira. Mi hai vista camminare indifesa, anche se altera, ti sei messo al mio fianco sentendo che non potevo andare avanti senza di te, che sarei morta. Sono stanca? Non ho più la parola che esprima ciò che getta e ritira la scogliera dei miei ricordi (Niobe), l'irritata schiuma? Lo dirà la primavera, ma quale? Ora ho l'inverno nel cuore.

Le presenze femminili del Novecento vanno dall'Aleramo alla Pozzi, dalla Bemporad alla Spaziani. Il loro ambito tematico semantico è proprio quello in cui opera la scrittura della Cumani.

Aggiungerei inoltre che dopo tanti anni il giudizio sulla sua scrittura comincia a farsi nitido. Penso a Carmelo Mezzasalma quando commenta la poesia della Cumani: "E ciò che ella chiede al sogno, ormai libera dalle menzogne e dalla vanità della vita, è una più struggente percezione dove gesto e parola spiccano nell'unico volo del sangue.." Vita e morte, dunque nell'ossimoro werteriano ed ortisiano, sigillato dai famosi versi di Esenin che Quasimodo le ricorda in una sua pagina. In ogni caso, per uno studioso il testo assume una notevole importanza in quanto intreccia a livello di metascrittura, oltre i riferimenti biografici che Raboni suggerisce giustamente di non considerare, una trama di interessi filosofici ed estetici, tecnici e propri di quella società letteraria, che permettono di individuare una personalità autonoma nella Cumani e di leggere meglio, comparativamente e per dati di scrittura privata, l'opera stessa di Quasimodo.

##### 5 – *Dopo Scotellaro*

Non è facile comprendere in poche pagine il lavoro poetico di una regione difficile com'è la Basilicata in cui – nonostante il sottosviluppo economico – si muovono poeti di grande suggestione, all'avanguardia del quadro nazionale.

Molte sono le componenti ideologiche e ideali che stanno a monte della produzione poetica. Da un fervido sentimento della terra, ora emblematico e ora antropologico, alla

teoria dell'esodismo praticata in proprio da molti intellettuali e che vorrebbe incidere sulle svolte storiche ipotizzando la Basilicata come un vastissimo parco nazionale.

Tutto un universo che, visto dall'esterno, dal Nord, mostra un assetto inquieto e anche ingenuo nella fiducia in una lingua-valore che deve ancora essere messa in crisi per dare ulteriori frutti di poesia. D'altronde, questa lingua-valore è il portato di poeti lucani che hanno trovato, fuori dal proprio habitat originario, linfa e nutrimento per sviluppare un discorso di rilievo assoluto. Il modello primario di poeta dell'esodo che ha saputo mediare la matrice etnica con la cultura novecentesca, vissuta lungo l'asse Milano-Roma fu Leonardo Sinisgalli. Come giustamente scrive Pier Vincenzo Mengaldo:

La situazione della prima e più notevole poesia di Sinisgalli non è dissimile da quella di altri meridionali, situandosi all'incontro fra una poetica dell'essenzialità analogica su cui, oltre a Ungaretti, agisce già Quasimodo... e una materia di memorie infantili e adolescenziali camminate sullo sfondo senza storia né tempo della terra natale, la cui mitica immobilità si contrappone alla mutevole topografia dove si dislocano le occasioni di vita dell'adulto.

La semplicità, la nudità è una caratteristica essenziale del poeta lucano. Già Sinisgalli, nel confessarsi, si pone come paradigma:

Ho i miei quadernetti neri nella scrivania, i taccuini grandi e piccoli di carta a quadretti, giusti di misura per portarmeli in tasca quando mi metto in viaggio. Ma sono anni che ci scrivo poco o nulla. Quel poco rappresenta per me la garanzia di una forza che mi spinge a fare, ahimè, tutt'altro. Ho una certa abitudine agli studi severi, sono nato da una semplice casata del Meridione. Mettere in piedi una famiglia come la nostra, di cinque femmine e due maschi, è costata parecchia fatica al padre e alla madre. Mio padre è stato in America in due riprese, in questo secolo e nell'altro... La nostra condizione non è più quella dei profeti e dei cortigiani. Se un merito hanno avuto i poeti della mia generazione, è quello di aver considerato la retorica un'operazione indegna.

Anche i giovani poeti della Quinta generazione conservano il senso dell'esemplarità del vissuto in codici apodittici, ritagliati in un processo di identificazione di verità e bellezza.

“La folla di ricordi della vita lucana (magia e leggenda, la campagna, il paese, morale e costumi del posto, i tempi lenti e inesorabili)” sono aspetti espressi con irrazionalità e immediatezza che, dopo Sinisgalli, ritroveremo anche nella Quarta e nella Quinta generazione.

E, infine, nelle parole di Sinisgalli medesimo la chiave di un diarismo carico di modernità: “Non è il tempo trascorso a scrivere a tavolino quello che conta, contano i sopralluoghi, i vagabondaggi, i giri a vuoto interminabili”. E mai definizione dell'essere

poeta fu più calzante, più propria peraltro degli operatori di poesia lucani, mossi dall'ideologia dell'esodismo e più concretamente dalla forza centrifuga della diaspora.

Sul versante opposto, di una dialettalità arcaica, rivisitata attraverso il filtro della memoria, si colloca Albino Pierro, che comunque inizia la sua esperienza di poesia egualmente nel segno del "vagabondaggio" per varie città italiane prima di approdare alla fine degli anni Trenta definitivamente a Roma.

Nonostante la diversità della lingua di Sinisgalli dal dialetto di Pierro, è comune la ricerca e l'identificazione delle radici. Se pensiamo alla notissima poesia sinisgalliana *A mio padre* che reca al lettore "freschissimo, il profumo campestre della terra lucana..." comprendiamo meglio la comune sorte di esiliati che risalgono alle origini non per via naturalistica, ma per archetipi linguistico-iconici.

Per questo motivo non si può parlare di memoria diretta, alla base della scrittura, ma di una sorta di emersione del subconscio con i suoi sogni e incubi, con la sua pullulante immobilità.

Il rapporto fra mobilità della cultura e immobilità della natura non è diverso, ideologicamente, da quello sinisgalliano, a conferma di una condizione, dell'esodo o della diaspora, che ha determinato, nel bene nel male, il modo di fare poesia proprio degli scrittori del Novecento di estrazione meridionale. Aggiungerei che questa similarità ideologica fra scrittura in lingua e dialetto è un riscontro critico che solo oggi, liberati ormai dal concetto di Lingua che pure ha permeato idealisticamente tutto il Novecento, è possibile portare a compimento, per un'ipotesi di poesia immanente a una *koine in progress*. Se la poesia dialettale di Pierro ha inciso sui poeti delle più giovani generazioni, ciò è avvenuto più nel senso della liberazione dalla Lingua che non in una produzione dialettale, di fatto poco consistente e rilevante.

D'altronde, anche per Pierro, la poesia in dialetto è una scoperta tarda, in sintonia e sincronia con la rivalutazione della cultura dialettale operata da Pasolini. Infatti Pierro inizia a pubblicare sue poesie in dialetto a partire dagli anni Sessanta, quando già la generazione del dopoguerra con Scotellaro, Parrella, Stolfi, ecc. aveva decisamente confermato – anche per la Basilicata – la sua consistenza; quando la precedente stagione, quella dell'esodo, aveva espresso, oltre a Sinisgalli, voci di pura scansione lirico-ermetica come, ad esempio, Antonio Rinaldi. Nè vanno dimenticati poeti realisti di estrazione cattolica come Mario Truffelli o eclettici come Raffaella Spera e Gian Domenico Giagni, di cui si è avuta una riscoperta postuma.

Si tratta dei poeti nati fra il '20 ed il '35, formati intorno al gruppo della seconda guerra mondiale e lacerati dal movimento migratorio degli anni Cinquanta. Molti di questi poeti vivono una condizione diversa da quelli del Novecento. Lo strappo dalla terra non è individuale, idealistico, ma li tocca e condiziona antropologicamente, in

quanto uomini, per cui radicamento e sradicamento fanno parte della storia di un popolo e la voce poetica è così più materata di storia e, in positivo, più provinciale, regionale.

Vito Riviello è, dopo Scotellaro, il maggior poeta della quarta generazione. Colui che ha animato negli anni Sessanta, con la sua «Nuova Libreria», il clima letterario di Potenza non riuscendo comunque a rendere concreto, sul territorio, questo suo progetto.

Vive a Roma distribuendo il suo impegno fra trasmissioni radiofoniche e consulenze artistiche.

Ha pubblicato *Città fra paesi*, Ed. Schwarz, Milano 1955; *Due poeti 53 poesie*, Capoluongo, Potenza 1963 (con Beatrice Viggiani); *Premaman*, La nuova libreria, Potenza, 1968; *L'astuzia della realtà*, Vallecchi, Firenze 1975; *Dagherrotipo*, Scheiwiller, Milano 1978; *Sindrome dei ritratti austeri*, Il bagatto, Bergamo 1980.

L'approdo a Roma, nel momento in cui la Basilicata trovava in sé stimoli progressivi, determinò in Riviello un arricchimento ideologico e stilistico, un incrociarsi di frammenti metaforico-linguistici che lo ha fatto apprezzare da critici di rilievo come F. Piemontese, L. Mancino, M. Grillandi, F. Vitelli, F. Doplicher, G. Zagarrio, E. Pecora, M. Lunetta, W. Pedullà, G. Raboni, F. P. Memmo, M. Spinella, R. Roversi e numerosi altri.

Ciò che in prima istanza emerge in Riviello è la ripresa del modernismo sinisgalliano in strutture paratattiche, con innervature assai complesse che muovono dal reale al surreale in una sorta di compatta prestidigitazione del verbo. Dal pianto greco ("Antenati della terra magra / hanno lasciato libera l'aria / a nutrirli / il vento a colpirli, / il genitivo a confonderli, / ogni cosa di lui / pure col sorriso bisognava portare / l'ultima rosa / alla patronessa glaciale") all'ironia surreale ("Mi sono sognato a Potenza / Armando Diaz / intatto coi baffi del proclama / giocava a carte napoletane con nonno / nell'alta falegnameria ogni tanto / chiedendo come avesse preso sua moglie / la vittoria"). Veramente Riviello ha posto le premesse da cui sono partiti, col piede giusto, i poeti lucani della Quinta generazione.

#### 6 – Due voci da salvare: Rosa Maria Fusco e Raffaele Nigro

Nell'opera di Rosa Maria Fusco, di cui già si è scritto, il rapporto fra cultura e creatività è gestito in un gioco "di carte" sottile e lacerato, macerato, direi, in stratificazioni, contraddizioni e fusioni che garantiscono, più di altro, sulla concretezza del laboratorio

e del messaggio. È insomma nel rapporto fra parole e cose, o viceversa, nel “reticolo” che talvolta si svolge in arazzo (il femminile) e in civile enunciato (il femminismo e oltre).

Sempre comunque emerge l'*assemblage* nominale, con la sua arroccata precarietà, che l'azione/trasformazione sgretola come prova il ruolo enunciatore del gruppo verbale che lo corona.

Conseguentemente, ha preminenza il “verbo”, ovvero la parola/azione, resa pubblica, mentre le cose, i “nomi”, sono identità in crisi, rimossi da un atteggiamento galileiano. Infine, i nomi sono nuclei di pena, presente costantemente minacciato dal passato, specchi che si infrangono al senso, dinamico, della verità vissuta nella carne e nella storia.

Deriva da ciò una perentorietà del discorso, che è a tutto tondo anche quando tratta del privato, del tenue corpo di medusa, delle sensazioni più riposte eppure legittimanti il nostro essere. E la perentorietà di questa poesia è nella capacità di cogliere il mutamento, ovvero lo stadio metamorfico delle situazioni; anche quando la struttura sintattica è per tessere apparentemente dissaldate, il principio di ricomposizione fra scienza e letteratura è ben saldo, a monte.

Anche nell'*iter* del laboratorio linguistico si assiste ad un processo simile: la struttura stilematica, infatti, col trascorrere del tempo e dunque con l'affinarsi dell'esercizio, ha subito un singolare sviluppo. Dall'italiano ufficiale si giunge gradualmente ad un “italiano dialettale” più fuso sul piano della sintassi, più “parlato” a livello lessicale (“corpi e parole”, non “cose e lingua”, per confermare la semanticità del testo).

Questa dinamica segna un percorso aperto in cui la costante è data dal taglio “movimentista”, traversato però da un simbolismo assai levigato, dove l'intrico dei sensi e dei significati assomma ad una fitta emblematicità. E che questa “parola” non sia passiva è confermato da affermazioni come le seguenti: “La mia poesia è [...] la mia risposta pubblica / alla tua domanda privata / una risposta privata / a chi fa pubbliche domande” oppure “abbiamo tutti / questa pena di riconoscere il mondo” o ancora, con esatta dichiarazione di poetica “io da perdere ho nulla / o pressappoco il rancore l'amore l'ironia...”.

Non è qui il caso di svolgere un discorso esegetico, che il testo offrirebbe numerose altre parti da evidenziare, per la loro icastica verità, ma certo “il rancore l'amore l'ironia” sono dati consistenti del nostro vivere ed è un “nulla” su cui e con cui dovremo costruire.

Scaturita dal magma d'una generazione, la poesia di Rosa Maria Fusco si fa apprezzare – infine – perché portatrice di elementi positivi, di realtà in atto che riguardano l'uomo messo alla prova in un continuo divenire ed il messaggio è sufficientemente amaro, oltre il senso del gesto, per confermare sul campo precario dello scrivere la presenza di un poeta autentico, con le “carte in regola” anche per sbagliare, com'è giusto, nelle cose. Vorrei ora puntualizzare alcuni aspetti più intrinseci. Nella “pila del cuore” (come non avvertire

immediatamente l'etnicità del lessico?) errore ed amore, abbandono e giudizio, pietà e pudore fanno ressa, per primi, ed è su questa rubrica dedicatoria che il discorso si apre. Al centro di tutto una ragazza, coinvolta in un universo lirico-tragico tendente, attraverso spontanee cesure politiche, al liberatorio.

Ovviamente il femminismo (ma non ovvio) col *j' accuse* all'uomo non sufficientemente libero per essere tale: "e tu un po' oppresso / un po' oppressore / – sempre un po' padrone – / perché essere servo non ti pesi troppo".

La stessa dimensione del poeta deve essere impura, popolare, deve porsi come catalizzatrice dei temi "umani" della lotta ("di' che non aveva vent'anni / che si chiamava Claudio / e che poteva essere suo figlio"). E tuttavia non è una figura retorica che qui si evoca, ma abnorme, rispetto al modello quietistico, per il sentimento di nullità e di impotenza contro cui il poeta "agisce".

Di questa lotta precaria (quasi metafisica), di questo essere vecchi, anzi antichi, già nell'infanzia si compone l'arlecchinesco mosaico, mai interamente saldato, alimentato da una tensione che si muove fra gioia e dolore e che vede il poeta calarsi nel popolo fino a farne oggettivamente parte.

Sono una "donna-ragazza" che esula dalle convenzioni, scrive la poetessa, e così si annuncia in ciò che le è proprio ed anche nella regressione che la storia le ha imposto.

L'amore stesso, in *A te per mezza giornata di compagnia*, poco incide in quella disperata regressione che è più femminista, qui, che femminile.

Ciò non toglie, anzi rafforza il radicalismo ideologico sofferto in silenzio. Così nasce la passione politica e da questa un'incarnata poesia (vedi *Vorrei trovare un nesso*) che va dall'autoctono all'esemplare (*Ho il paese sulla testa*). Nel procedere si trovano testi di pura ragione storico-poetica, *Agosto dopo agosto* e la morte è scontata e cantata perché propria fin all'autonegazione.

Ma è da *Obliqua la sera* alla fine del poemetto che la Fusco ricomponne le sue carte in una sorta di *redde rationem* che parte innanzitutto dal sé.

Infine, se *Il mattino ha ancora galli* (splendide sono le schegge conclusive, levigate come i quarti di luna meridionali, che simboleggiano la perdurante intangibilità/metamorfosi della poesia fuschiana) e se la lotta di ieri è una pietra su cui si regge il nostro essere vivi nel riflusso, allora questo "nulla", questa storia che si riavvolge in natura liberata, di grado in grado, da ingiuste divisioni, è la nostra patria vera per la quale vale ancora – ma sempre, direi – lottare.

Fra i miei amici lucani, attenzione particolare voglio dedicare a Raffaele Nigro scrittore non "letterario", non strettamente letterato. Scrive Libero De Libero, nella nota a un

testo di poesia, che Nigro è “un vero chierico vagante come di solito non se ne trovano nei nostri dintorni”. Un intellettuale, dunque, che formatosi alla fine degli anni '60, ha saputo compattare alla cultura più recente precisi riferimenti.

Nel porre a cardine del romanzo *I fuochi del Basento* (Camunia, Milano 1987), due figure, un brigante e un religioso, Nigro rimanda a due aree già presenti nell'operare di Campanella, che gli è maestro di libertà. Come scrive Adriano Seroni nella prefazione alla *Città del Sole* nell'edizione feltrinelliana: “Gli unici fermenti di vita rimasero affidati, nel campo sociale, al banditismo, nel campo culturale ai centri monastici nei quali lo studio poteva ancora – come nel caso di Bruno e Campanella – generare ribelli”. E che il dopo '68 abbia generato “chierici vaganti” aggregati intorno al dissenso come forma libertaria è risaputo. Ancora, Nigro con i *Fuochi* visita il tentativo di instaurazione di una repubblica contadina già ideato da Campanella e poi perseguito, episodicamente, nei secoli.

Questi moti contadini e briganteschi, questo banditismo popolare entrano vivamente in un disegno in cui, per confrontare ancora con Campanella, “la malinconia del morire si nutre della gran gioia di vivere” propria del naturalismo filosofico e “le offese plebee sono un indimenticabile atto di amor per la vita, oltre che un'ingloriosa epigrafe – ma giusta e meritata – per i torturatori nemici della vita e del mondo”.

Linguisticamente si entra così in una dimensione barocca, ma con un'accentuazione “rozza [...] che non indica incultura, imperizia tecnica, ma aderenza a un mondo paesano primitivo e povero, fermo alla sua esperienza contadina”. Per dire con Firpo, di Campanella, ma anche, noi, di Nigro.

Non meridionalismo verista narrativo, dunque, ma scrittura come provocazione ad altro, oltre il sogno, prima del reale.

L'idea di uno Stato in cui siano i contadini a governare sciorinando al vento “la bandiera bianca con le cinque fasce azzurre simboleggianti i fiumi della Basilicata, Ofanto, Bradano, Basento, Agri e Sinni” passa certamente attraverso le stagioni della lotta che, dal brigantaggio, giunge fino a Rocco Scotellaro da un lato e Michele Mulieri dall'altro, ma si nutre di linfe sottili, filosofiche. Non dimentichiamo che la Basilicata è un crocevia nodale fra Nord e Sud e possiede antiche premesse. Come scrive Leonardo Mancino, presentando una raccolta di poesie di Nigro: “Una cosa oggi mi sembra certa: i morti qui parlano perché sono morti senza che sia stato dato loro il diritto di denunciare tutto e tutti nel mondo della liberazione dagli affanni e dalle angosce”. I morti qui parlano e nei *Fuochi* l'ombra di Pietrapaolo si presenta sempre, al momento giusto, con la naturalezza di chi veramente vive nel mondo, fuori dal mondo, con un filo interno di impassibile ironia, di larvata pietà. Infatti quest'ombra rappresenta uno stadio ulteriore alla lotta contro il potere, per un nuovo potere. Solo il potere della lotta, al suo insorgere, vive di un

proprio fuoco, quando la Natura si apre per vie franche verso la Storia.

Fondamentale, nell'elaborazione del romanzo, è l'antefatto di Nigro etnologo, che respira profondamente il clima della propria etnia melfese con ricerche sul campo che lo avvicinano ai «cafoni», alla loro frustrata cultura e in una ricerca di se stesso nel noi storico. Già la dedica alla moglie Livia (sul foglio di guardia della raccolta di canti melfesi edita nel 1976) conferma la nostra impressione: "Le parole tra noi / che non dicemmo, / Livia, questi canti di terra / e di sudore le esprimano, / per noi, per te, per me, / che ancora li portiamo / dentro, paludati d'amore".

Insomma, con Nigro cambia completamente l'ottica ideologica. Nell'intervista di Luciano Luisi a Nigro durante la cerimonia del Campiello vi è una frase rivelante: "I miei briganti non sono quelli di Alianello, i suoi tenevano gli occhi bassi, i miei guardano alto". Questo vuol dire che siamo andati oltre il verismo meridionalista in cui lo scrittore dava voce a una classe subalterna; ora, con Nigro, vi è una profonda compenetrazione fra la cultura popolare del passato e la sua stessa creatività in un progetto fantastico/ rivoluzionario che ripropone l'uomo nella sua interezza (il popolano e il borghese).

Come si è potuti giungere a questa perfetta interazione?

Andando oltre, per esempio, al populismo estetizzante di Pasolini. E in che modo esemplare Nigro risponde a Pasolini riguardo alla pochezza dei canti popolari in Basilicata, definita "la Cenerentola del Meridione". Laddove Pasolini aveva costruito il suo *Canzoniere italiano* con ricerche di archivio, Nigro scende in campo col magnetofono e raccoglie un'infinità di canti da viva voce. Non solo, ma non intende dimostrare che, al contrario di quanto si afferma, la Basilicata è ricca di canti, si limita bensì ad aggiungere la sua antologia alle poche precedenti ricerche sui canti nel melfese, la sua terra. Da questa umiltà, da questo *humus*, nasce uno dei filoni più ricchi come antefatto per *I fuochi del Basento*.

Andando oltre il parametro gramsciano che vuole i canti o scritti per il popolo, o rielaborati dal popolo, o creati dal popolo stesso, Nigro verifica il popolo attraverso i canti, si accorge che il popolo ha vergogna dei suoi canti perché essendo espressioni di "cafoni" ne divengono anche il marchio infamante, si accorge che i canti sette/ottocenteschi vengono ormai cantati fuori dal loro habitat originario e solo come personale esorcizzazione della solitudine o del sonno dei carrettieri e delle contadine; restituisce a queste "fonti", a queste persone, la dignità interiore dando valore assoluto linguistico ai loro canti; e, soprattutto, individua un'area storica in cui la cultura popolare andava di pari passo con la ricerca di un riscatto sociale e umano, fino ad allora sconosciuto.

Non è un caso che lo spaccato storico del romanzo *I fuochi del Basento* sia proprio quello in cui fiorirono questi canti, né è un caso che il romanzo medesimo si ponga come poema epico-fantastico, intarsiato di canti, e i cui protagonisti lo sono in quanto fanno



della cafoneria una condizione da riscattare attraverso la lotta e la cultura.

Notevole è il contributo dell'antefatto drammaturgico al romanzo *I fuochi del Basento*. Da *Bande*, al *Grassiere* al più recente *Dedalo*, Nigro ci offre alcuni elementi cardinali del romanzo medesimo. A nostro avviso, si tratta di un'articolazione allegorica e anche spericolatamente sperimentale dell'autore medesimo formatosi nel clima ardito dell'impegno alla fine degli anni '60.

Se Flaubert poteva dire "*Madame Bovary c'est moi*", anche Nigro può senz'altro identificarsi nel brigante come metafora di una condizione storica e universale in cui entrano in gioco troppi elementi per non divenire una forma del desiderio che *logos* (coscienza) ed *epos* (lotta) proiettano nel personaggio-idea. Insomma, il brigante è un momento della metamorfosi da oggetto del potere a soggetto di una nuova condizione che si sfuoca nel realizzarsi come nuovo potere.

Così è, ad esempio, nel *Grassiere*, la prima e più cospicua opera di Nigro in cui si tratta di un arco di tempo ulteriore a quello dei *Fuochi*, postunitario il primo, prorisorgimentale e risorgimentale il secondo, dove Ninco Nanco, Crocco non appartengono alla famiglia di Nigro eppure sono briganti familiari, fanno cioè parte del popolo anche nelle loro efferatezze.

Tanto più evidente la condizione del brigante è in *Bande*, lo splendido monologo che ricorda in qualche modo *Vogliamo tutto* di Balestrini e che ci pone di fronte ai *Fuochi del Basento*, quelli di oggi, frutto brado e bradisistico, cioè sismico, in un'ultima innocua scossa, delle grandi rivolte sette/ottocentesche. E se il protagonista di *Bande* suona il trombone in una banda sbrindellatissima, è chiaro che lo vorrebbe suonare in altro modo, con la rivoltosa violenza degli avi, come una bocca da fuoco.

Anche la monodia del monologo *Bande* e il vivissimo impasto linguistico dialettale del *Grassiere* sono alla base della scrittura del romanzo per quel tanto di monodico, e insieme spregiudicatamente sperimentale che permette poi, in una fase ulteriore a un attraversamento di sogni, di esprimere una lingua de/cantata, in cui, come scrive per altro testo l'amico Leonardo Mancino, non è il dialetto a confluire nella lingua, come tributo suicida, ma la lingua a divenire dialetto, a impastarsi in un felice fermento che libera ombre e immagini. E ci voleva appunto, per giungere a ciò, una cifra dei sogni traversati in un'opera teatrale tanto diversa, per progettazione allegorica, com'è *Dedalo*, che rimanda, come scrive Francesco De Martino, al filo esiodeo-apulolucano. Ma si tratta di un'allegoria che deriva da uno scrittore che ha traversato il '68 e che dunque pone il discorso sul potere, dal *Grassiere*, l'uomo del dazio, al Direttore musicale di *Bande*, al *Minotauro*, in termini di *eros*, di desiderio cercando antichi calchi piuttosto in Ovidio oltre che in Orazio. È chiaro che *I fuochi* sono un poema in prosa che tiene conto di un'avventura ma anche di precise implicazioni "politiche" di una Basilicata che ha in Melfi un suo perno che è, per Nigro, nevralgico.

Decisivo, sul piano della scrittura, è il contributo dello storiografo e direi, anche, del

bibliografo. Nigro è un profondo conoscitore della cultura nel melfitano a cui ha dedicato, oltre la raccolta di canti popolari anche un volume bibliografico. E anche autore di due volumi sulla cultura in Basilicata fra il Cinquecento ed il Seicento: importante stagione di fioritura dell'umanesimo e del barocco, cardini di uno sviluppo culturale giunto sino ai nostri giorni, seppure in altra forma.

Da queste sue ricerche Nigro deriva il gusto del dettaglio puntuale da un lato, e del linguaggio intenso ma articolato dall'altro.

Se si aggiunge che egli è anche ordinatore dei documenti storici sulle vite dei briganti Crocco, Ninco Nanco ed altri, si ottiene la visione piena delle premesse della sua scrittura che vede fuse la puntualità dello storiografo, la felicità letteraria umanistico/barocca e l'oralità dialettale della cronaca popolare tagliata in modo ironico da certe rozze sovrapposizioni burocratiche dei verbali di polizia. V'è in Nigro, nell'usare questi compositi registri, il piacere del narratore che si esprime a caldo, in un suo flusso avventuroso, come se stesse narrando una storia di quelle illustrate su fogli volanti e cantate dai cantastorie.

In questa sua lingua plastica e dialettale emergono, infatti, figure *epico-naïves* come il brigante che esce da un bagno memorabile dalle acque dell'Ofanto, il presunto avo Francesco Nigro in atto ieratico di cantare le sue strofe, la comparsa drammaturgica dello spirito biancovestito di Pietropaolo, morto fanciullo e guida per tutta la famiglia nei momenti di smarrimento, le galoppate improvvise dei briganti per i sentieri, gli ammassi di morti per strage, le gesta feroci di soldati e briganti, l'oleografia di Raffaele Arcangelo con le stigmate in atto, gli ardui movimenti di famiglie e gruppi da paese a paese, lo splendore delle divise borboniche e napoleoniche fra masse malvestite. E si potrebbe continuare.

Per ottenere questa sublimazione di effetti narrativi, Nigro mette a frutto le sue esperienze intellettuali sopra citate, né manca, con estremo tocco linguistico, di "condire" il tutto con un sobrio ricorso ai toni del naturalismo narrativo che gli permette di saldare i tratti e di trovare una pregevole unità su un piano opposto, quello fantastico ovvero dell'immaginazione progettante.

Infatti, questo di Nigro è un progetto che, andando a ritroso, vuole rispondere ai *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro: al ragazzo Montefusco Cosimo, fu Nunziante, che sta nel cuore della bufala; a Michele Mulieri, figlio del tricolore e anarchico inconsapevole con repubblica e bandiera abbrunata, e a tutti gli altri che non sanno ancora bene come si vive e si muore, poiché "l'uomo che seppe la guerra e le lotte degli uomini / imparò dal fascino della notte / il chiarore del giorno".

Un giorno, purtroppo, a nostro avviso, non ancora fatto, se non nelle preveggenti pagine di Raffaele Nigro e, purtroppo, nel loro ironico dolore, sublimato nella visione di una disarmante armata a cavallo di un popolo che ricerca ed è immaginato più lungo l'asse Campanella, Basi-

## GLI ANNI NOVANTA. RENDICONTI DI FINE MILLENNIO

### RIFLESSIONI DI POETICA A FINE MILLENNIO

I – ALCUNE RISPOSTE. GLI ANNI NOVANTA E LA STAGIONE POSTMODERNA.

*I – Inchiesta sulla poesia italiana in prospettiva Duemila*

1. Da tempo si parla di crisi d'identità della poesia: è possibile – sulla base delle nuove proposte inventive e del folto dibattito critico – ipotizzare una nozione di poesia più rispondente alle tensioni del cosiddetto post-moderno?
2. Nel linguaggio poetico inteso come ipersegnò lo “scarto dalla norma” si è ritenuto a lungo coefficiente determinante: quale incidenza – nell'interesse ricorrente per le metodologie strutturalistiche e semiologiche – può avere ancora tale orientamento sui nuovi modi di intendere e di praticare l'invenzione in versi?
3. Dopo l'ermetismo, l'ipersperimentalismo, le neoavanguardie, le diversioni crepuscolari, il “riflusso”, infine, del neoriformismo, è possibile avanzare qualche caratterizzazione legittimante delle tensioni emergenti nel nostro Parnaso? O risulta più che mai salutare l'idiosincrasia per ogni sorta di etichette?
4. La sistematica attenzione alle proposte poetiche delle nuove generazioni nell'ambito dei singoli quadri regionali, favorendo la coscienza dello sfaccettato polimorfismo espressivo che si radica anche nell'ambito di realtà antropologiche e di territorio, potrà concorrere al maturarsi di una poesia in più felice equilibrio tra recezione del concreto e naturalezza del profondo?
5. In rapporto ai nuovi orizzonti dell'ethos storico – dalle delusioni del “socialismo reale” alla crisi delle ideologie, dalle frustrazioni ininterrotte dell’“orizzonte d'attesa” al disimpegno socio-politico di connotazione qualunquistica – è possibile che la nuova poesia, privilegiando l'indulgenza intimistica, il liberatorio della “confessione”, fino alla teatralizzazione esibizionistica del “vissuto”, rischi ancora le secche dell'ambiguo solipsismo o dello sterile narcisismo?

6. Fino a che punto, e su quale direzione di rinnovamento della nozione stessa di poesia, i poeti potranno ancora incidere, in positivo, sulle metamorfosi dell'uomo e del mondo?

1. La poesia rimane la forma primaria di identificazione di una crisi necessaria – quella dell'essere uomo e storia – per cui si tratta di individuare nel postmoderno le premesse culturali innovative rispetto a quelle da cui ebbe origine il Novecento su cui possa innestarsi la nuova ricerca. Le premesse culturali della nuova *polis*, a cui la poesia contemporanea può d'altronde avere contribuito in qualche modo, permettono di ipotizzare una nozione di poesia più rispondente ai nostri giorni: ovvero una poesia meno letteraria e più incisiva nella ricerca di essere uomo e storia.

Probabilmente ci troviamo di fronte ad un nuovo vocianesimo in cui la componente morale non è scissa da quella conoscitiva cosicché la maturazione coscienziale va di pari passo con la poesia della scienza che indaga oggi addirittura nodi leopardiani. E non fu d'altronde leopardiana la tensione dell'asse Sbarbaro, Rebora, Jahier in contrasto con i nuovi lirici del primo Novecento?

2. Bisogna definire quali siano i nuovi modi di intendere e praticare l'invenzione del verso. Se per nuovi modi intendiamo quelli praticati negli ultimi dieci anni, dalla "parola innamorata" all'orfismo, allora lo scarto dalla norma è facilmente riconducibile alla "norma dello scarto" rispetto alla *langue* per un ritorno alla *parole* di tipo neoermetico e per una chiusura elegante rispetto agli stimoli linguistico-conoscitivi del tempo; ma se per "nuovi modi" si intende l'insorgenza di nuovi dati caratteriali della scrittura in rapporto a tutta una serie di problematiche esistenziali, filosofiche ed epistemologiche allora lo "scarto dalla norma" letteraria è evidente. Esiste una creatività diffusa che rimanda al multimediale e che rimane al di sotto del livello di guardia per un ipolinguaggio privo di scarto, ma è pur sempre su quello spalto, vissuto con ben altra tensione accentuativa, che lo "scarto dalla norma" può essere tragicamente vissuto.

3. Le etichette si applicano sempre a prodotto confezionato per cui la definizione di ermetismo, neorealismo, neoavanguardie, neorfismo ecc. risultano spesso di comodo e rifiutate dai poeti medesimi che sotto queste "diciture" vengono condizionati. Se Salvatore Quasimodo è il capostipite dell'ermetismo, nessuno più di lui è stato portatore di una semantica pluriversa e connessa a radici etniche solari e drammatiche; se Pasolini è un Maestro del neorealismo, nessuno più di lui ha contribuito ad una sperimentazione dialettica di largo rigore filologico ed antropologico; se Sanguineti è il prototipo del neoavanguardista, nessuno più di lui ha percorso ecletticamente i "campi" della scrittura rimandando ad un suo crudo e nudo esistere. Direi che da sempre è esistita una salutare idiosincrasia per ogni sorta di etichetta verificabile nelle stesse opere. Diverso è il discor-

so concernente i riferimenti di poetica oggi addirittura inclusi nella scrittura creativa per un'estrema fragilità di senso e di segno.

4. La risposta è senz'altro positiva. Per il principio di provincialismo universale che proviene dalla nostra letteratura otto/novecentesca, il senso più riposto della poesia sta proprio nel suo radicamento-sradicamento all'humus di partenza. Si pensi come il cosiddetto ermetismo di Quasimodo non sia concepibile senza un riferimento alle "isole del dio" per cui la mediterraneità diviene elemento spazio temporale ubicato in una ben precisa "infanzia del mondo", ovvero in nette ed inequivocabili epifanie. La forza della poesia sta proprio in questo segreto (cos'è altrimenti il mare/padre di Montale?), la inconsistenza del postmoderno sta proprio nella rarefazione di questa "fusione nucleare" per una squilibrante "fissione". È appunto la naturalezza del profondo l'ago della bilancia del *poièin*.

5. Il rischio è possibilissimo, anzi già in atto. Il superamento di determinate premesse culturali non può significare il rifugio in un'indulgenza intimistica, bensì la faticosa ricostruzione di altre premesse culturali che non è detto debbano nascere da un'assoluta incoercibilità. La delusione del "socialismo reale" non deve far dimenticare che esiste comunque un "paese reale" a maggior ragione attivo perché non tutelato dalla sovrastruttura; la crisi delle ideologie non comporta immediatamente un superficiale abbattimento di costanti entrate a far parte dell'uomo e del suo essere storia; l'orizzonte di attesa, proprio in quanto orizzonte, richiede la pazienza per un vissuto vivibile e non l'accantonamento per un solipsistico esercizio di sé. In effetti il narcisismo è il vizio del momento camuffato da mito neorfista. Diversa valutazione merita una fase manierista (si pensi all'ultimo Pasolini) necessaria talvolta fra due cicli storici divaricati. Occorre verificare quale osmosi fra il vecchio ed il nuovo ideologicamente, ma anche tecnicamente opera un determinato manierismo (si pensi, per dire, alla "bancarella" govoniana).

6. La poesia segue ed anticipa, nel suo farsi, il flusso dell'essere uomo. Avverte e propone i segni del rinnovamento. Tale è il suo compito, la sua "scienza". In tal senso la poesia più che incidere "decide" sulle metamorfosi dell'uomo e del mondo. Questo è un dato di fatto. Per quanto concerne la direzione di rinnovamento penso che oggi viviamo un momento preciso della storia e della cultura in cui occorra riscrivere qualche fortiniano *Foglio di via* o qualche diario di "marcia alpina". "La miseria non fa guerre, ma semmai rivoluzioni" scriveva Jahier. Egualmente la poesia connessa al suo tempo: è un flusso che si rinnova per necessità, per penuria dell'essere uomo e storia.

A ben pensare, noi ci troviamo nel polso di una faglia particolarmente attiva, al centro di una ri-evoluzione che può condurci, per azzardo, ad un nuovo umanesimo.

## 2 – RIFLESSIONI SUL "FANCIULLINO" A FINE MILLENNIO.

1 – *Il "fanciullino": incontro con la poesia del Novecento*

Per un saldo attivo con la poesia del primo Novecento rimane valido il rapporto con il "fanciullino" come termine di riferimento per la scoperta del nuovo. Infatti, l'arte e la poesia nel Novecento sono caratterizzate dalla scoperta prima che dalla ricerca. Si può serenamente affermare che questo aspetto, alla base ludico, non appartiene solo alle avanguardie aperte, ma da Pascoli procede attraverso i vociani e gli ermetici fino allo sperimentalismo contemporaneo. È proprio Pascoli ad assisterci affermando: "Il nuovo non si inventa: si scopre"; è ancora Pascoli a ricordarci che il fanciullino "ci fa perdere tempo, quando noi andiamo per i fatti nostri, ché ora vuol vedere la cinciallegra che canta, ora vuol cogliere il fiore che odora, ora vuol toccare la selce che riluce", vuole parlare "alle bestie, agli alberi, ai sassi, alle nuvole, alle stelle" perché "vede tutto come per la prima volta".

Per questo motivo il come, le modalità della scrittura, vengono dopo la necessità di fare poesia. "A costituire il poeta vale infinitamente più il suo sentimento e la sua visione, che il modo col quale trasmette l'uno e l'altra". Ancora "Ci sono persone che fanno il verso agli uccelli, e al fischio sembrano uccelli; e non sono uccelli, sì uccellatori".

Con la poesia del Novecento si assiste perciò alla nascita di una forma nuova che, come ci ricorda ancora Pascoli, si fonda sull'invenzione di un lessico rifondato dal poeta il quale è "l'Adamo che per primo mette i nomi" in una cultura tesa ieri allo sfolgorio dell'elmo di Scipio ed oggi ad altri sfolgorii e dimentica di nominare le infinite identità del creato.

Si comprende come la poetica definitoria romantica e neoclassica fondata sulla figura del "grande artiere che al mestiere..." (Carducci) lasci il posto ad un'operazione completamente diversa. "Sei inoltre oscuro, sovente per un'altra ragione: perché sei chiaro" afferma ancora Pascoli opponendo alla chiarezza sintetica dell'Ottocento, la chiarezza linguisticamente analitica del Novecento. Insomma: "il poeta unisce i suoi pensieri con quel ritmo nativo, che è nell'anima del bimbo..." e "si fissa in una visione che i suoi occhi possano misurare", che è poi il limite dell'utopia, la sua definizione.

In dettaglio, con questo nuovo processo di ricostruzione dell'immagine e della figura del poeta, vengono in grande evidenza, come sotto una lente di ingrandimento, alcuni aspetti del fare poesia.

I luoghi dell'io, che divengono i paesaggi dell'anima.

I tempi dell'io, che dilatano la misura dello spazio-tempo in visioni fermate come al rallentatore, ed ingigantite.

I luoghi ed i tempi della memoria, che permettono di identificare l'essenziale, "l'osso e l'anima", per dire, con un poeta moderno, del nostro viaggio.

La natura riportata a noi attraverso una similitudine fisica, non retorica.

Tutto questo era stato preconizzato da Pascoli, ma fu realizzato dalla generazione che lo seguì, e particolarmente da Corazzini, Saba, Govoni, Sbarbaro, Rebora, Jahier, Campana, Onofri, Montale, Ungaretti, Cardarelli. Ovvero dai poeti della prima e della seconda «Voce».

In effetti, Pascoli conclude il suo *Fanciullino* con una nota illuminante, quando afferma: "Sono veri e propri moniti a me stesso, che sono ben lontano dal fare ciò che pur credo di fare!" In lui, è ancora il grande letterato ottocentesco a filtrare il nuovo che il *Fanciullino* trova e scopre.

Per i poeti del Novecento importano anche altri Maestri, che hanno permesso di liberare la scrittura dalle secche della retorica tradizionale. Vediamo alcuni modelli ed alcuni esempi.

Primario è il contributo mitteleuropeo e postromantico derivato da Freud e Nietzsche. L'esplorazione quasi speleologica dell'io, dopo la stagione prometeica dell'individualismo borghese, viene svolta su due versanti: quello scientifico (Freud) e quello artistico (Nietzsche) con risultati rivoluzionari a cui attinge di fatto anche il *Fanciullino* pascoliano.

Le trame sottili di subconscio/io e super/io e la proiezione verso l'uomo futuro nel prospetto uomo/superuomo presiedono al lavoro poetico dei vociani, da Saba a Palazzeschi, da Sbarbaro, a Rebora, a Campana.

Poesia di sottile indagine psicologica, fra *Fanciullino* e superuomo, è quella di Saba, che usa una lingua letteraria tipica di uno scrittore di "frontiera". È il poeta stesso a dichiararsi: "un poeta è, soprattutto, un bambino che si meraviglia di quello che accade a lui stesso diventato adulto... un poeta è sempre, più o meno, un *enfant terrible*: non si sa mai cosa possa fare o dire: dire, soprattutto". Anche Palazzeschi ci offre una dichiarazione analoga: "intrapresi a gettare dei segni sulla carta, con la semplicità e ingenuità di un bambino e la serietà dell'asceta. E allorquando ne volli far parte agli altri tutti si misero a ridere, a ridere tanto da doversi reggere la pancia. Questo m'imbaldanzò anche di più: avevo trovato la mia strada". Si comprende che qui *l'enfant terrible* abbandona il taglio elegiaco sabiano per giocare la carta della trasgressione ironico-metaforica. Anche la poesia di Sbarbaro, che si inserisce nel solco postleopardiano ma con influenze simboliste (particolarmente di Baudelaire), è tramata di un fermo psicologismo, si pensi le poesie al padre e per Voze, e non è certamente immune da un nutrimento freudiano-nicciano.

Anche Sbarbaro ci conferma che la poesia, dichiarandosi fra negativo e positivo: "nel deserto/io guardo con asciutti occhi me stesso", si alimenta al flusso del *Fanciullino*: "*Pia-*

*nissimo* è la mia voce di quando ero vivo; da allora (e cioè da quando imparai ad appagarmi del colore del cielo), una voce che mi scotta ogni volta che la riodo”.

Chiaramente improntata all’influsso freudiano-nicciano è la poesia di Campana che, con linguaggio orfico oscillante fra emozione e delirio, si esprime con cromatismi ora ottici ed ora musicali in un progetto di uomo tendente a vincere il tempo attraverso il sigillo della visione.

Questi poeti, a cui può essere aggiunto Rebora per una forte ricerca del profondo attraverso un *iter* inquietamente umano, si riconducono al tema del viaggio anche a livello concreto, comportamentale.

Scriva Giorgio Colli, trattando di Nietzsche:

Nietzsche stabilisce un’antitesi fra i pensieri che nascono nel cervello di un uomo seduto e quelli che insorgono in chi cammina. Solo i secondi hanno valore, validità. Nietzsche presenta il risultato di un’esperienza personale... Lui ha cominciato a pensare restando seduto. Lo stile delle sue opere giovanili lo suggerisce... È il modo seguito da chi abbia la vocazione del letterato, e anche i filosofi di regola scrivono così. Si parte da un pensiero, o da un’immagine, che stimola a scrivere, e poi la scrittura si accompagna all’argomentazione, la scrittura produce il pensiero. Tali sono i pensieri di chi sta seduto. Prima di sedersi, l’autore non possiede ancora il pensiero, ma solo un barlume, un avvio.

In seguito Nietzsche si disgiunge di tutto quello che ha pensato a questo modo, vuol cambiare radicalmente i suoi pensieri, non siede più a tavolino. Nuovi pensieri gli vengono mentre cammina all’aperto, a Sorrento o lungo il mare ligure. Ogni pensiero, quando gli sorge nella mente, è totalmente posseduto: la scrittura ne sarà solo una riproduzione (e l’arte del letterato affinatasi in precedenza curerà l’eccellenza di questa riproduzione). Ogni singolo pensiero ha così un’espressione autonoma, isolata. Nasce l’aforisma, o comunque la scrittura discontinua. E questa mutazione stilistica traduce una conquista conoscitiva...

Non è dunque il romantico descrivere paesaggi da una sorta di finestra interiore, ma il concreto ritrovarsi in una dimensione dinamica, di “viaggio”, di danza spazio-temporale o comunque di movimento (popolare e bellico in Jahier: la marcia militare; solitario e sconfitto in Sbarbaro: il camminare o “rammendare” lungo la costa ligure; il precario “stare” ungarettiano caratterizzano la poesia del primo Novecento).

Ma, soprattutto, pensiamo al nomadismo di Campana e del primo Rebora, per i quali la poesia è veramente nel flusso bergsoniano dell’essere nel tempo e nello spazio fisici e metafisici insieme, saldando così l’uomo col proprio spazio vitale, perché questo è alla fine il senso del pensiero itinerante nicciano, oltre fruste separazioni fra corpo e mente.

In conclusione, tutta la poesia del Novecento si offre come un’avventura fantastica, un ulissismo che è un viaggio nell’uomo e intorno all’uomo. Ci sono anche motivi etnici: la



regionalità, la nazionalità vengono messe in crisi da una dinamica che spinge verso l'Europa e verso il pianeta. Da qui una dilatazione spazio-temporale ed anche linguistica che fa di questi poeti degli anticipatori di una nuova storia. Accennavamo ad un'inquietudine come fatto addirittura comportamentale. Sentiamo infatti Sbarbaro:

Ogni componimento [...] lo ruminavo in lunghe passeggiate solitarie (che l'età ha accorciato, ma di cui conservo il gusto), rammendando, come con una bella immagine si dice da noi, e cioè percorrendo instancabilmente, il litorale ligure [...].

Così pure Campana:

Dall'età di quindici anni mi prese una forte nevralgia; non potevo vivere in nessun posto [...] cominciai a viaggiare [...]. Sissignore, viaggiavo molto. Ero spinto da una specie di mania di vagabondaggio [...]. Verso i vent'anni non potevo più vivere; andavo sempre in giro per il mondo [...].

Egualemente dicasi per Rebora:

Tra i dieci e i quindici anni amava lavorare in campagna, nei mesi di vacanza, con un contadino, adattandosi ai più duri lavori sotto il solleone, nutrendosi di polenta e insalata, e sdegnando le mense apparecchiate, gli abiti fini e la compagnia dei signori. La famiglia lo cercava invano per lungo tempo [...]. Dotato di eccezionale resistenza agli strapazzi fisici, con pochissimo riusciva a percorrere, per lo più solo, quasi incredibili camminate attraverso valli e passi alpini, per le rocce ed i ghiacciai delle Alpi, dal colle di Tenda alla Carnia.

Sappiamo poi dell'inquietudine ungarettiana espressa, ad esempio, attraverso la poesia *I fiumi*, e che va di pari passo con le migrazioni dell'uomo; conosciamo il tormentato rapporto col mare (col movimento) di Montale dichiarato emblematicamente in *Falsetto*; conosciamo il vedutismo visionario di Palazzeschi; l'impressionismo autoctono di Saba e Cardarelli ben espresso da una frase di quest'ultimo:

Fin da ragazzo ho amato le distanze e la solitudine. Uscire dalle porte del mio paese e guardarlo dal di fuori, come qualcosa di perduto, era uno dei miei dilette.

Concludiamo, in modo diverso, sul fondamento di un socialismo umanitario che introduce per la prima volta il popolo come elemento poetico (sul versante opposto e complementare al cristianesimo di Rebora) con Jahier, il cui ulissismo si svolge sui binari, è infatti un Adamo ferroviere e lungo i camminamenti della trincea del Carso.

È chiaro che in questo modo abbiamo posto le basi per rispondere al primo punto: “I luoghi dell’io che divengono i paesaggi dell’anima”.

C’è da fare, però, una precisazione. Non tanto di anima si tratta, ma di animo, ovvero anemos, vento, sede della volontà più che degli affetti. Qui sta il distacco dal Fanciullino pascoliano. Per i vociani la poesia è un modo, il più eletto, di avere in animo, farsi animo e coraggio. Dunque poesia dell’esperienza ed esperienza della poesia in un progetto unico.

Ma si può operare un’ulteriore distinzione: Saba, Govoni, Sbarbaro, Rebora possono essere definiti poeti dell’anima, sia pure con una forte commistione con l’esperienza del mondo; mentre Jahier, Campana e Palazzeschi possono essere definiti poeti dell’animo, sia pure con un’evidente coloritura di sentimento.

Ungaretti, Montale e Cardarelli, che rappresentano la seconda «Voce», quella dero-bertisiana, riequilibrano invece i due poli in una nuova retorica, non più personale ma generazionale.

Dunque, c’è una poesia che si immedesima con la realtà e la traduce con l’occhio del poeta. Il poeta vede la realtà a suo modo con un suo “fare anima”. C’è invece una poesia, quella dell’animo o del coraggio, in cui il poeta agisce in un incontro/scontro col mondo e realizza così un’avventura a caldo, spesso chiusa nel giro di pochi anni, come per Campana, Jahier e Palazzeschi.

Sergio Antonielli, scrivendo di Campana, ebbe ad affermare: “potremmo tracciare due sommarie categorie: una prima comprendente i poeti di temperamento, quasi intesa la parola in senso fisico, e una seconda comprendente i poeti che si conquistano per entro una certa macerazione tecnica”. E se le due aree sono spesso interagenti occorre tuttavia ricordare che con questi poeti siamo alle soglie della prima guerra mondiale, o intorno alla medesima, in un periodo in cui gli scrittori cominciano ad interessarsi alle sorti del nostro paese da poco ricomposto e che inizia a prendere coscienza anche come popolo. Gli scrittori cercano appunto di dargli una Voce. I luoghi dell’io, così inquieto ed ulisside, divengono così i luoghi della storia e della lingua della storia, particolarmente con l’italiano dialettale di Jahier.

L’aedo, colui che ha veduto, il veggente, è tale in quanto viene poi condotto per mano dal “Fanciullino”, ma il giovane, colui che sta ancora sperimentando, forza invece i limiti del Fanciullino e produce una poesia dell’anemos. Ecco perché per i giovani la poesia non può essere ridotta a formule, a macerazione tecnica, ma deve fondarsi sul movimento nello spazio e, possibilmente, nel tempo, deve confrontarsi con gli eventi umani e storici, deve fondarsi sul che piuttosto che sul come, deve essere – in conclusione – virtuale, deve realizzarsi in un gioco.

Così è per Palazzeschi, Govoni, Rebora, Jahier, Campana. La loro poesia è complessivamente un'avventura festosa, aggressiva nella lingua pensata camminando, all'aperto, come per raccontare se stessi nella trasgressione che sta accadendo. E c'è poi il momento della riflessione, visionario, elegiaco, in cui i luoghi divengono tempi godibili, assaporabili, in alternativa alla grigia organizzazione del presente.

Siamo dunque lontani dal "cantuccio" e dall'ora che Pascoli ricomponne in *L'ora di Barga* ed invece nel "cantuccio" sabiano di Trieste. Più vasto e luttuoso è il respiro del primo, ma più brivido e partecipato il secondo.

L'uomo del Novecento prelude al poeta il quale avverte "un senso di indifferenza e sazietà di fronte ai prodigi più consacrati della poesia, ai miracoli della forma... e mi pareva osservando un oggetto di non vederlo nella sua vera essenza, avrei voluto vederlo come nel paradiso terrestre Adamo ed Eva". Così afferma Palazzeschi dando una motivazione assai seria e radicale della sua furia ironica e distruttiva, che rifonderà visioni surreali di grande splendore onirico.

C'è infine da evidenziare il rapporto con la natura come similitudine e non con la similitudine. In Carducci di *Davanti a S. Guido e Pianto antico* il poeta ragazzo si confronta con i cipressetti ed il figlio scomparso viene messo a confronto, tragicamente, col melograno. La tremenda amarezza dell'uomo verso la perdita del fanciullino o la morte del medesimo viene superata da una volontà di sfida che si esprimerà nel progressismo della vaporiera che "ansimando fuggia" e che si ritrova intera nell'*Inno a Satana* ("Un bello e orribile / mostro si sferra..."). Anche in Pascoli, si pensi a *La cavallina storna* o *Dov'era l'ombra*, vi è – alla fine – più dialettica che immedesimazione con la natura. Pure sul versante che nega "le magnifiche sorti e progressive" il rapporto con la natura rimane negli stessi termini ("Odorata ginestra / contenta dei deserti"). Solo con la poesia del Novecento questa rigida visione dell'io lascia il posto ad un più ricco gioco di specchi in cui l'uomo si immerge nuovamente in sé e nella natura e trova nuove interazioni come nella *Capra* di Saba, la quale ha il viso semita, è il poeta stesso, o nel *Picchio rosso* di Govoni in cui il poeta, causa della morte del picchio, diviene egli stesso il picchio morente e ne assume la visione del mondo: non gli dà voce ma ne prende la voce.

## 2 – Gli oggetti del Fanciullino e alcuni caratteri della poesia novecentesca

La poesia è come una diga che difende i domini dell'essere dalla tentazione dell'averre. Il possesso di un oligopolio stesso non rimuove, alla fine, i primi elementi costitutivi

dell'essere, come il "bocciolo di rosa" (la slitta infantile) nel *Citizen Kane* di Orson Welles. Questo riemergere dei sentimenti e degli oggetti primari è proprio del mondo dell'animo e, dunque, della poesia. Diciamo che un microcosmo segreto diviene un macrocosmo: quello della parola, mentre il macrocosmo esistenziale sfuma – com'è giusto – nel flusso medesimo del tempo. In effetti sappiamo che la nostra memoria ha tre livelli con tre archi di durata ed il livello fondamentale è quello che ferma le esperienze essenziali e costitutive.

Se il magnate interpretato da Welles alla fine sente scivolare tutti i fasti ed avverte, sia pure un po' melodrammaticamente, la funzione vitale della propria slitta infantile, tanto più chi si dispone ad una libera vita di sentimenti e di parole magnetizza la propria vivibilità su "oggetti di memoria": dagli oggetti che ognuno tiene in una bacheca in salotto, o come soprammobili improvvisati, ai talismani a cui si affida addirittura un credo superstizioso ed anche animico.

D'altronde questo oggettivare il proprio sentire rimanda ad un excursus di memoria e dunque ad una poeta che chiama in campo ancora una volta il Fanciullino pascoliano nelle risoluzioni più varie ed individualizzate in numerosi poeti del Novecento. Vi è anche un esplicito riferimento al mutamento della condizione del poeta medesimo lungo l'asse Carducci / Pascoli / D'Annunzio / Gozzano / Corazzini / Govoni / Palazzeschi / Saba / Ungaretti / Quasimodo; per rimanere nell'arco del grande rinnovamento fra Ottocento e Novecento.

Al di là di ogni questione di merito, con Carducci si conclude – già si è scritto – la figura del poeta-vate di stampo classico, come lo definisce il *Congedo delle Rime nuove*: "Il poeta è un grande artiere, / Che al mestiere / Fece i muscoli d'acciaio: / Capo ha fier, collo robusto, / Nudo il busto, / Duro il braccio e l'occhio gaio". "L'artiere" carducciano modella "spade, scudi, serti, diademi, tabernacoli, tripodi, altari, fregi e vasi". E per se stesso, "pover manuale", "uno strale d'oro".

Il modello di poeta-vate rigetta, sia pure con romantiche modulazioni interne, il Fanciullino. In *Davanti a San Guido* si legge: "Non son più, cipressetti, un birichino" a cui i cipressetti rispondono: "Ben lo sappiamo, un pover uom tu se". E tuttavia, nonostante l'interna autoironia il poeta è ancorato alle sorti progressive in tutto il suo *poièin*. Poeta-vate romantico-popolare (tant'è che chiude l'intera sua opera con uno stornello: "Fior tricolore, / tramontano le stelle in mezzo al mare / e si spengono i canti entro il mio còre"), Carducci ha coscienza di esprimere una condizione complessa e contraddittoria quando afferma in *Davanti a San Guido*: "Né io sono per anche un manzoniano / Che tiri quattro paghe per il lesso". Ma direi che il suo respiro rimane comunque anti-impressionistico e perciò da collocarsi fuori dalla presente ricerca.

Fu Giovanni Pascoli con le sue *Myricae*, i suoi “tamarischi” (con le sue minime concrezioni dell’anima) ad aprire in modo assoluto e definitivo la nuova stagione della poesia: quella novecentesca.

Il romanticismo popolare risuona ora internamente all’animo del poeta e viene filtrato attraverso il sentimento della parola-oggetto, del significante. “Myricae”, “Fratte di tamerice” (in *Patria*), territorio della parola e dei suoi microcosmi da svelare: “il bricco sul fuoco ed il ceppo, il ceppo nel fuoco ed il bricco” (in *Ceppo*); “manina chiusa... quello che stringe, niuno saprà mai” (in *Morto*). Ma infiniti sarebbero gli esempi. Fermiamoci perciò a questa indiretta risposta all’artiere carducciano: “Io prendo un po’ di silice e di quarzo: / lo fondo, aspiro; e soffio poi di lena: / ve’ la fiala, come un dì di marzo, / azzurra e grigia, torbida e serena! / Un cielo io faccio con un po’ di rena / e un po’ di fiato: io son l’artista. // Io vo per via guardando e riguardando, / solo, soletto, muto, a capo chino: / prendo un sasso, tra mille, a quando a quando: / lo netto, arrotto, taglio, lustro, affino: / chi mi sia, non importa: ecco un rubino; / vedi un topazio; prendi un’ametista” (*Contrasto*). Si nota immediatamente la differenza fra il carducciano “e sassi in specie non ne tiro più” (dove la pietra è collegata alle sassaiole infantili ed alla conseguente metafotizzazione) ed il rapporto oggettivo, fantastico, con l’oggetto-pietra in termini di stupore e ridefinizione a tutti possibile (chi mi sia, non importa).

La conclusione delle *Myricae* offre un parallelismo con la fine del *Citizen Kane*, laddove Pascoli afferma che il maggior successo del libro è per lui individuabile nella traduzione in lingua fraterna di *Neve*: “La *naiv*, dadora, flocca flocca flocca...”. Un ritorno alle origini ed all’originale; infine, ai primordi della verità. In effetti, è Pascoli stesso nel *Fanciullino* a parafrasare la poesia *Contrasto*, appena sopra trascritta, quando afferma che il Fanciullino vuole “toccare la selce che riluce”, appunto, e che diviene “rubino, topazio, ametista”. Per cui il “chi mi sia” in realtà è il Fanciullino che “dice sempre *quello* che vede e *come* lo vede”. La sottolineatura è nostra.

Gli oggetti evocatori di un mondo che fu (o meglio, di un immaginario mondo *che è*) costituiscono ampiamente il patrimonio lessicale di Guido Gozzano. Ma qui il punto di partenza è assai distante dal Fanciullino pascoliano e pertiene invece al cinismo piccolo/medio borghese di area liberty che fantastica un’impossibile rimozione del proprio *spleen*.

Dal decadentismo pascoliano così tramato di lutto e di eterno “quotidiano”, ovvero individuato nel quotidiano, si trascorre ad un decadentismo sostanzialmente mimetico, antieroico, rovescio della medaglia del niccianesimo dannunziano. In opposizione agli spazi sontuosi viene evidenziato comunque il quotidiano delle stanze di servizio con presenze femminili che mettono in moto tutto l’armamentario di oggetti d’uso i più utili e vili. Così in *Signorina Felicita, ovvero la Felicità*, dove la scelta è dichiarata: “M’era più

dolce starmene in cucina / tra le stoviglie a vividi colori: / tu tacevi, tacevo, Signorina: / godevo quel silenzio e quegli odori / tanto tanto per me consolatori, / di basilico d'aglio e di cedrina..." ed è in questo ambiente che il poeta "scrive" al ritmo della rigovernatura: "accordavo le sillabe dei versi / sul ritmo eguale dell'acciottolio".

In effetti, non l'anima di un antico eroe, ma di un cuoco, sembra rivivere nel poeta: "Sotto l'immensa cappa del camino / (in me rivive l'anima d'un cuoco / forse...) godevo il sibilo del fuoco...". E le borghesi "cose di pessimo gusto" elencate nell'amica di nonna Speranza – busti, animali impagliati, fiori secchi, bomboniere, balocchi, conchiglie dipinte, noci di cocco, mosaici, acquerelli, tele, miniature, foto, ed altro – risultano insieme agli oggetti della soffitta: "ciarpame / reietto, così caro alla mia Musa!". Le cose si offrono, nella loro pensata nudità, come parole che *l'accumulatio* carica di un moderno senso di tensione, di disordine, di crisi dell'essere: caratteristica propria della poesia del Novecento, anche se in Gozzano, rispetto, ad esempio, a Sergio Corazzini, permane come si è scritto un realismo di fondo, un gusto quasi cinico o sado-masochista di giocare con i sentimenti ed affidarli infine ad un esito avaro/amaro: quello dell'elegia e, immediatamente, della sua esorcizzazione. Come Pascoli, Gozzano partecipa di due stagioni: il romanticismo *fin de siècle* e lo sperimentalismo linguistico del nuovo secolo: è un novatore che non rinuncia al respiro della scrittura tradizionale, almeno sul versante metrico.

L'oggetto della parola viene però evocato con ironia, ad uso di interrogazione (magari senza risposta e proprio perciò semanticamente più ricca di struggimenti) e l'uomo Gozzano si propone infine modernamente con grande, attualissima provocazione: "Oh! questa vita sterile, di sogno! / Meglio la vita ruvida concreta / del buon mercante inteso alla moneta, / meglio andare sferzati dal bisogno, / ma vivere di vita!". "Vivere di vita", uno stilema che ha aperto il discorso a tutti i poeti del Novecento.

Si parla del recupero della memoria o del "tempo storico" contro l'appiattimento del presente tecnologico che ci devitalizza dei sentimenti primari. Vi è in effetti a livello psicologico il recupero di minimi oggetti o particolari che risvegliano il Fanciullino, come la patetica "crocetta di mamma" per dire ancora con Sadoul rispetto al *Citizen Kane*. Un bottone, un "bizantino", una spilla sono spesso i cardini memoriali della nostra infanzia rapportata alla madre. Quando questi oggetti perdono l'aura patetica ed emergono iconicamente nella memoria, allora assurgono ad emblemi poetici di grande rilievo. Così accade per vari poeti, da Sergio Corazzini a Giorgio Caproni.

Corazzini, in *Dolore* (che non a caso porta una stilnovistica didascalia da Cino da Pistoia: "E sol melanconia m'aggrada forte") ritualizza poeticamente l'oggetto principe della memoria: la crocetta d'oro: "Io porto tanto amore / a una crocetta d'oro / che s'apre, sul mio cuore. // È un tenue lavoro, / non è un ricordo, no, / come l'ebbi, l'ignoro. // lo

l'amo perché so / che croce fu dolore, / e assai ne spasimò / un mio dolce Signore!". Questo "tenue lavoro" diviene quasi inconsistente, sia materialmente che memorialmente ("Non è un ricordo, no") e serve al poeta per magnetizzare il suo *cupio dissolvi* di "fanciullo che piange", di "dolce e pensoso fanciullo" che non rammemora ma direttamente evoca "la vita semplice delle cose". Col superamento della metrica tradizionale attraverso l'uso essenziale del verso libero si enuclea un carattere nuovo ed univoco in cui la "musica" e le immagini costruiscono un discorso aperto.

Con un notevole salto nel tempo, dal primo al secondo Novecento, troviamo in Giorgio Caproni un'operazione neostilnovistica egualmente ragguardevole.

Poesia fatta di oggetti che appena nominati si dissolvono lasciando vivo il sentimento della "cosa", *Preghiera* ci presenta una spilla, un serpentino d'oro con un rubino incastonato: "Proprio quest'oggi torno, / deluso, da Livorno. / Ma tu, tanto più netta / di me, la camicetta / ricorderai, e il rubino / di sangue, sul serpentino / d'oro che lei portava / sul petto, dove s'appannava". Non è memoria: si tratta della madre-ragazza; dunque è evocazione. Ma quel serpentino d'oro col rubino di sangue appannato dalla "presenza", ci avverte di una vita che vive oltre se stessa (i "sensi" della poesia, il gozzaniano "vivere di vita"). E già Caproni ci dice che il rapporto con le cose è essenziale, al limite, almeno con la "stringa" di una scarpa. Ed a nessuno sfugge che si invoca così il rapporto con le parole-oggetti metafisiche che mettono in comunicazione ed in comunione le parti del mondo dando vita ad una *comoedia* affidata all'itinerario dell'anima e dunque di una sensibilità sempre nuova nel che e nel come, nella corona insorgente dei cinque sensi giovani e felici, oppure assorti nell'ultima domanda.

"Ecco che cosa resta / di tutta la magia della festa; / quella trombettina, / di latta azzurra e verde, / col bocchino bianco come un dente...".

Oggetto magico, bacchetta, la trombettina libera nella fantasia di una "bambina che corre scalza per i campi", "pagliacci bianchi e rossi", "una banda", "la giostra coi cavalli", "l'organo e i lumini". E tutto questo per il suono di "una nota sforzata e gemente".

Gli oggetti, in effetti, sono i messaggeri del tempo e dell'ignoto, così come in una gronda che sgocciola rimangono tutti gli effetti pirotecnici di un temporale, e nella piccola luce di una lucciola tutto il meraviglioso mondo della primavera. Così metaforizza Govoni. Gli oggetti sono perciò alla base del simbolo e del mistero che in questo è racchiuso.

Già tutta la poesia di Govoni è improntata ad un impianto favoloso, elencativo, quasi visivo, per cui gli oggetti rustici della padania, per riferirci alla prima stagione del poeta, sorprendono nella loro interezza. Non più "le buone cose di pessimo gusto" di Gozzano, ma

con riferimento ad un decadentismo spirituale e patetico immediatamente rimosso nel gioco, tutto tecnico, delle immagini sottoposte ad un vivido intervento accentuativo e simbolico, come in *Bellezze*: “Il campo di frumento è così bello / solo perché ci sono dentro / i fiori di papavero e di veccia: / ed il tuo volto pallido / perché è tirato un poco indietro / dal peso della lunga treccia”. Queste incursioni della bellezza che accendono il giallo di un campo di grano o inclinano un poco un volto nascono effettivamente da quella capacità, tutta interiore, di cogliere ed evidenziare il bello delle cose annotando i caratteri armonici e più segreti dell’oggetto di poeta. In questo caso sono bastate due causali (“solo perché” / “perché”) a sviluppare un quadretto bucolico in tratteggio alto-impressionista.

Con questo viaggio alle origini del sentire e della parola si andava rifondando, agli inizi del Novecento, poeta e *poète* ed il Fanciullino trovava gradualmente un atteggiamento lirico ironico nel colorare, nel tingere le cose di monocrome intenzioni allo scopo di rinnovare, in un disegno *fauve*, la realtà espressiva. Già Alfonso Gatto in *Vaporetto* afferma che se il mar Rosso fosse veramente rosso occorrerebbe farci navigare sopra una vela blu ed un vapore bianco di neve. Ma dai toni lirici trascorriamo all’ironia metafisica di Aldo Palazzeschi il quale, prendendo sempre a spunto il mare, lo tinge di bianco, di rosso e di grigio. Il gioco immaginifico dannunziano subisce un dimensionamento dechirichiano: “Filano, girano, roteano, scherzano, / si divertono / tutte queste candide sirene, / tutti questi candidi fanciulli, / fra tante bellezze rare, / sull’acque bianche dense / di questo bellissimo mare”. Il mar giallo invece è come un sole: “Per la loro immane pesantezza / non possono quell’acque ondulare, tremulano, / gettano raggi che accecano. / E non per questo la gente / s’arresta di fissare / col più avido sguardo / la tremulante acqua / di questo giallo mare”. Il mar rosso è a forma di cuore: “Non ha questo mare né onde né flutti, ma ha, / nell’ammasso uniforme, / dei palpiti forti, ineguali, / s’abbassa e s’innalza, / si espande o comprime”. Il mar grigio infine è una metafora della condizione del poeta: “Mar grigio, / siccome una lastra d’argento brunastro / immobile e solo, / uguale, / ti guardo estasiato. // Ma c’è questo mare? Ma c’è? / Sicuro che c’è! / Io solo lo vedo, / io solo mi posso indugiare a guardarlo, / tessuta ho la vela io stesso: / la prima a solcarlo”.

Non sono più le vocali colorate di Rimbaud, col loro alto orfismo, ma è l’oggetto del colore, la sua consistenza ad entrare nel campo della creatività, come i fiori di papaveri e di veccia nel campo di frumento di Corrado Govoni.

Ancora di Palazzeschi si deve ricordare il simbolismo cromatico di *Sole*:

“Vorrei girar la Spagna / sotto un ombrello rosso. / Vorrei girar l’Italia / sotto un ombrello verde. / Con una barchettina / sotto un ombrello azzurro, / vorrei passar il mare: / giungere al Partenone / sotto un ombrello rosa / cadente di viole”. Il valore asso-



luto del colore ci invita a ricordare *Son tanto brava* di Sibilla Aleramo che impernia intorno al “viola” una sua profonda metamorfosi: “Son tanto brava lungo il giorno /comprendo, accetto, non piango. / Quasi imparo ad aver orgoglio quasi fossi un uomo. / Ma, al primo brivido di viola in cielo /ogni diurno sostegno dispare. / Tu mi sospiri lontano: ‘Sera, sera dolce e mia!’ / Sembrami d’aver fra le dita la stanchezza di tutta la terra. / Non sono più che uno sguardo, sguardo perduto, e vene”. Ci sono poi i poeti-pittori come Soffici o Bartolini che affrontano con gusto visivo il rapporto fra oggetto e colore. Si veda, ad esempio, di Bartolini, la composizione *Colori*, in cui nero, rosso, azzurro, verde, viola, giallo, bianco costruiscono una sequenza di strofe.

Né “grande artiere” né “pitocco”, il poeta va così costruendo, nei primi anni del Novecento, una sua condizione ben precisa. Dal profilo del Fanciullino emergono vari caratteri: “l’incendiario” ed il “saltimbanco” palazzeschiano, il “fanciullo” corazziniano, il giovane (non) romantico gozzaniano, “l’acrobata” e “l’uomo di pena” ungarettiano che è anche “fratello”, “l’essere come tutti” sabiano, tanto per elencare solo alcuni prototipi. Tutti modelli creativi e creati *ex novo* con uno spirito di rifondazione che fa del Novecento una stagione originale, al di là del *circus* dei “poeti laureati”, per dire con Montale.

Come si vede il Fanciullino, nel denunciare che il re è nudo, cresce e si differenzia in una generazione di alto profilo letterario. In effetti la nostra letteratura si apre all’Europa simbolista e decadente ridisegnandosi per intero un profilo moderno che si volge al Sud ed alla Mediterraneità attraverso la grande apertura di Salvatore Quasimodo e Leonardo Sinisgalli. La costituzione psicoanalitica e nicciana si integra così con la solare circolarità del mito mettendo a confronto mitteleuropa e grecità. E ciò non paia poco, poiché è da questo territorio culturale che ha origine la nuova condizione del poeta, con la sua inutilità ed il rispettivo codice interno.

Partiamo dagli elementi basilari del codice per trascorrere, poi, ai caratteri suaccennati. Troppo spesso infatti si è intesa la poesia come evasione o consolazione, come fatto individuale e privilegiato, come lusso. La poesia fa parte da sempre dell’uomo e della società; è stato attraverso la poesia (la musica e l’arte) che la storia umana è riuscita a fissare nel tempo i suoi aspetti più durevoli, le sue *summae* più interne. Perciò la parola poetica è saggiata e costruita passando attraverso il lessico dell’individuo integrato nella storia, con ritmi che fanno parte del moderno sentire (delle moderne sintonie e distonie) e per fare questo è necessario affidarsi alla ricerca di laboratorio che è un fatto di grande rilievo in una società prevalentemente funzionale. Occorre perciò sviluppare la capacità di ascolto ‘vero’ di se stessi, temperando il patrimonio lessicale e ritmico personale, tonificando l’oralità e la coralità, ricostruendo il principio di comunità/comunicazione.

Ne consegue, a differenza di quanto si crede sull'essenza della Poesia, che non esiste *poièin* fuori dal tempo e dallo spazio, ciò permette la ridefinizione del mondo, la costruzione della *weltanschauung*. Lavorare intorno alla lingua ed all'immagine, ecco il primo processo del laboratorio, poiché anche nelle forme cosiddette chiuse non è mai un lavoro di rima, ma prioritariamente di lima: l'ungarettiano *labor limae*.

Ritornare alle origini delle proprie emozioni con tutte le premesse appena indicate fu operazione di grande rinnovamento. Pensiamo a Corrado Govoni, vi è nella sua poesia una stagione in cui ha espresso col linguaggio più essenziale ed elencativo possibile – la paratassi – un canto ed un incanto di grande levatura, tanto più che usò un linguaggio, come ebbe a scrivere Leonardo Sinisgalli, non più letterario, ma quasi da “rigattiere”, teso ad accostare parole e frasi usate e levigate dal tempo; raccogliendole un po' dai libri, un po' dalla storia e dalla vita. L'esperienza di Mario Luzi, negli anni Cinquanta, sviluppò – sia pure in altro modo – la stessa ansia di verità ed essenzialità umana.

“I fiori rossi sopra la tovaglia bianca. / Le lampade d'oro che s'accendono la sera. / I crepuscoli di sangue che muoion sulle mura”. Da *Le dolcezze* di Corrado Govoni. “La tramontana screpola le argille, / stringe, assoda le terre di lavoro, / irrita l'acqua delle conche; lascia/zappe confitte, aratri inerti / nel campo”. Da *Come tu vuoi* di Mario Luzi.

Il procedimento elencativo ed accumulativo della paratassi permette di evidenziare simbolicamente i sentimenti primari, di unirli armonicamente o eccitarli in un confronto modernamente febbrile.

Dolcezza e musicalità della parola così fatta concreta da una poetica *pietas* delle cose proviene direttamente, in particolare per Govoni, dalla stagione simbolista francese e, in specifico, da Francis Jammes.

Da questo laboratorio, così ricco di suggestioni intorno ed interne alla *parole*, nasce la poesia italiana contemporanea, attenta alle figure di ritmo (assonanza, consonanza, allitterazione, onomatopea, etc.) e di significato (similitudine, metafora, allegoria) con ricostruzioni stilematiche originalissime, com'è, ad esempio, nella poesia *Alla moglie* di Umberto Saba; infine così rifusa nel crogiolo di una coscienza storicamente nuova.

Dall'iniziale risillabazione ungarettiana dell'universo e dell'uomo, tanto armoniosa nella tessitura dei fonemi, alla magica mediterraneità del vocalico mondo di Sinisgalli, la poesia del Novecento apre un capitolo nuovo, che recupera, attraverso i parnassiani, una dizione antica, di quando la poesia era voce e musica.

I caratteri, dicevamo, così precisi e decisi, oltre l'effusione e la retorica della poesia tradizionale, sono il segno di distinzione nella poesia del Novecento. Caratteri spesso univoci, quasi monocordi, addirittura tratteggiati intorno ad un topos, ma talmente vivi ed

evidenti da rispondere ai due principi fondamentali della poesia, altre volte menzionati: necessità ed amore.

Caratteri che crescono dalla rigenerazione del Fanciullino, dalla vergogna di essere poeta ufficiale: “sì, mi vergogno di essere poeta”, affermerà senza secondi significati Guido Gozzano rifiutando inoltre l’effusione romantica. “Ed io fui l’uomo d’altri tempi, un buono / sentimentale giovane romantico... / quello che fingo d’essere e non sono!”.

È evidente la drammaturgia adolescenziale che rappresenta dunque una crescita nella direzione dell’uomo.

La morte del Fanciullino è cantata e decantata da Sergio Corazzini: “Perché tu mi dici: poeta? / Io non sono un poeta. / Io non sono che un piccolo fanciullo che piange”.

Tornare alle radici di se stesso come soggetto capace di sentire e sentirsi fuso e confuso col flusso dell’universo; non vivere da poeti, da protagonisti della Storia. Testimoniare cercando nella parola poetica rinnovata, ma anche nella lingua di tutti i giorni, gli elementi per esprimersi, ecco il rinnovamento nella continuità della storia letteraria.

Oltre l’incapacità di amare (e dunque la “finzione”) gozzaniana e l’innocenza disperata di Corazzini, si formano identità poetiche rilevanti, sia sul versante futurista che vociano. Nel primo caso si sviluppa, del Fanciullino, l’aspetto ludico ed incendiario. Per Palazzeschi il poeta è, narcisisticamente: “Il saltimbanco dell’anima mia” che gioca con le lenti d’ingrandimento: “Io metto una lente / davanti al mio cuore / per farlo vedere alla gente”.

I sentimenti del saltimbanco sono espressionisticamente evidenziati, come da una truccatura da circo, in *follia*, *malinconia*, *nostalgia*. Finita l’esibizione il poeta torna “incendiario”: “Anch’io sai, sono un incendiario, / un povero incendiario che non può bruciare. / Ogni verso che scrivo è un incendio”. Da qui la dichiarata azione palinogenetica dell’operazione iconoclastica.

In realtà il poeta e l’uomo ritrovano il giovane gusto di esprimersi “divertendosi” (“E lasciatemi divertire”). Alla base di tutto questo c’è l’utilizzo di nuovi materiali linguistici, marginali rispetto a quelli canonici ed aulici.

Dal saltimbanco all’acrobata il passo è breve. Così in Ungaretti “Ho tirato su / le mie quattr’ossa / e me ne sono andato / come un acrobata / sull’acqua”.

Il mondo circense incise moltissimo sulla cultura del primo Novecento, e non c’è chi non veda un preciso rapporto col mondo dell’infanzia. Basti citare il primo periodo di Pablo Picasso, a conferma di questo atteggiamento “ludico”.

D’altronde Ungaretti impersona, nella poesia del Novecento, un ruolo fondamentale poiché unisce mediterraneità mitica ed europeismo sperimentale. Grande, dunque, la sua centralità. *Girovago*: “In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare... cerco un paese / innocente”, riesce a trasformare la sua facoltà di “acrobata” in un’allegoria: è egli

stesso i suoi “fiumi” e l’elemento equoreo compie l’arco della moderna metafora freudiana e cristiana di essere l’acqua, la trasmissione, ed il suo navigatore/abitatore, come in una placenta.

Ungaretti, come abbiamo scritto, partecipa anche della condizione di uomo, in *Pellegrinaggio*: “Ungaretti / uomo di pena / ti basta un’illusione / per farti coraggio”; ed anche della condizione di *Fratello*: “parola tremante / nella notte / foglia appena nata. / Fratelli”. La condizione del poeta muta, non è più il Fanciullino o la sua negazione, ma si innesta in un discorso più adulto, con trepidazione. Questa trepidazione si avverte pienamente in *Dall’immagine tesa* di Clemente Rebora. È l’attesa senza basi esperienziali, l’attesa assoluta del Fanciullino che vuole immediatamente essere partecipe del Padre: “Verrà a farmi certo / del suo e mio tesoro, / verrà come ristoro / delle mie e sue pene, / verrà, forse già viene / il suo bisbiglio”.

Sul versante opposto, quello laico, Umberto Saba esprime perfettamente il senso di questa crescita in *Il borgo*: “La fede avere / di tutti, dire / parole, fare / cose che poi ciascuno intende, e sono, / come il vino ed il pane, / come i bimbi e le donne, valori / di tutti”.

Pur conservando, naturalmente, il suo “cantuccio” non più pascoliano, Saba “immette la sua dentro la vita di tutti” ed apre dunque alla grande stagione in cui il Fanciullino si affaccia, a tutto tondo, all’umanità novecentesca, come accade, su vari versanti, a Jahier, a Campana, fino alla sigla araldica di Montale che ricomponе esemplarmente Fanciullino ed Adulto: “Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozze / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla: / le viuzze che seguono i ciglioni, / discendono tra i ciuffi delle canne / e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni”. In *Limoni*, appunto.

Il montaliano non essere e non volere segna così definitivamente un carattere alto della poesia novecentesca, dove parola e cosa, significante e significato si cristallizzano nella “condizione” spazio-temporale-linguistica vissuta in proprio, restituita come un’avventura unica ed irripetibile, con grande dono di senso e stoica verità. Eppure, anche in Montale, agisce la ridefinizione del mondo attraverso la ritualità degli oggetti di cui scrivevamo all’inizio, riferendoci a *Citizen Kane*, di Welles, che divengono amuleti in un costruito paratattico da cui emergono, fra gli altri, “cani di legno” ed “orecchini”.

Infine, ogni poeta ha un suo mondo di oggetti-simboli ed un suo laboratorio linguistico per dar forma ad un vivo profilo che è poi la sua carta di credito, o al volto che nessuna forbice deve recidere. *Quel* volto è il tratto della poesia, da un semplice ovale gozzaniano al sonetto di Jacopo da Lentini.

## GLI ANNI NOVANTA. RENDICONTI DI FINE MILLENNIO

## REPERTORI

## I – ALCUNE RISPOSTE

Per avvalorare la scelta di repertoriazione presento intanto la risposta data agli amici di «Quasi» (nel n. 15 del 1981) sul tema “La relazione fra moda antologica e pubblico della poesia”. Queste erano le “domande”:

L'antologia poetica, istituzione sacrale, ha conosciuto negli anni Settanta, attraverso quella che è stata chiamata la “moda antologica”, una vera e propria, quanto opportuna, secolarizzazione. È forse il momento, tenuto conto delle variabili metodologiche che hanno informato le antologie degli anni Settanta, di mettere a punto una prima critica dell'istituzione antologica. Antologismo è, tradizionalmente, metodo soggettivistico gravato di obblighi “oggettivi”, gratificante più per l'antologista che per gli antologizzati; è, spesso, repertorio di forzate solidarietà e convivenze, labirinto tautologico. Quale filo d'Arianna in siffatto labirinto? Il discorso circa la “vera partecipazione” ai problemi culturali che investono i criteri dell'antologia passa anche attraverso il soggettivo, rispettabile “piacere” degli autori a partecipare all'iniziativa antologica in attitudine “attiva” piuttosto che a mo' di passivi miracolati del Santo Antologista di turno.

Allora le antologie diventano, se l'antologista è stato intelligentemente “parziale” (si pensi all'einaudiana antologia di Sanguineti), veri e propri manifesti di poetica, non certo le risibili operazioni in vista delle magnifiche sorti e progressive della poesia, implicanti le risapute gerarchie coatte. Posto ciò, non sarebbe poi meglio, culturalmente più stimolante, che le antologie, se proprio “devono” essere fatte – fatte magari come piccole zone franche? – nascessero dal lavoro di una specifica “scuola di tendenza” invece che da un solo demiurgo?

Antologia. Questa rescissione e “mortadellizzazione” dell'io degli autori, è veramente lo sbocco della pratica della poesia? È davvero la necessaria ontologia della poesia? È quasi chiaro: l'antologia di successo è quella proporzionata al modello della società che viviamo, una società ecumenica, impiegatizia e assistenziale, che può impiegare ed assistere a condizione che, quale suo supporto, esista – perpetuata – tutta una compagine di “non garantiti”, di sfruttati del lavoro e, altresì, del lavoro culturale, dove sfruttamento e disoccupazione sono la regola. Se tanto dà tanto, come dovrebbe essere un'antologia di “insuccesso” e come, domani, sarà possibile compilarla?

E queste le risposte:

1. La “moda delle antologie” negli anni ’70 è stata principalmente motivata dal bisogno di consolidare il “pubblico” della poesia. È noto infatti che le antologie, nel bene e nel male, sono efficiente cassa di risonanza di voci altrimenti più private che pubbliche. In un periodo durante il quale la crisi delle ideologie è andata di pari passo con l’ideologia della crisi – e con tutte le tattiche per la conservazione del potere – la poesia ha goduto di una zona franca, diciamo come quando il pubblico degli stadi si sente un po’ protagonista nel calcare il campo sul quale, poco prima, si svolgeva il gioco. Infine le antologie in questi anni sono state poche e poco diffuse ed hanno avuto eco solo fra gli addetti ai lavori o poco oltre. Così è stato per le antologie di Berardinelli e Cordelli, per quella di Majorino, mentre più ampio riscontro ha avuto l’antologia di Mengaldo, ma si tratta di un’opera che è andata sul sicuro, sposando il tradizionale all’autoctono: un *coté* dell’ufficialità o il “verso” dell’antologia di Sanguineti. L’antologia di Porta, che riprende anche parte dei neoparnassiani della “Parola innamorata”, tenta di saldare i materiali di tendenza di questi anni, ma per questo risulta un luogo equivoco, esclusivamente letterario, lontano da ogni “pubblico”. L’antologia, come ipotesi di lavoro, è un’istituzione che non mi pare debba essere messa in crisi in quanto tale, ma per il modo ora riconsacratorio, ora tendenziale ed ora raccogliuccio con cui viene spesso concepita.

2. Nel giro “clientelare” delle antologie militanti il filo d’Arianna può essere il concetto di antiantigruppo: cioè nel negare il gruppo ed anche la sua negazione, nel tracciare “mappe” di parte o parti di “mappe” in cui autori e testi diano prova di fare poesia in senso critico: partire dalla critica della poesia per giungere alla poesia della critica. La rivisitazione dei linguaggi e del pensiero che circola oggi per una nuova cultura potrebbe essere un denominatore comune.

3. Distingueri i testi collettivi dalle antologie. Certo, con gli anni ’80 è insensato pensare ad antologie onnicomprensive come quella di Porta. Davvero il Novecento si è staccato da noi, è storia, non ha più il carattere della militanza. Sia soli o in gruppo, bisogna cominciare a guardarsi nello specchio ad occhi ben aperti ed anche a guardare tutto lo specchio. Narciso annega sempre nella fonte (propria), tanto peggio se affetto da *transfert*.

4. L’antologia non è lo sbocco della pratica della poesia, ma può risultare un saggio della sua vitalità e coralità. Non può essere considerata a priori come un campione senza valore o il frutto di una S.M.S.

5. Non sono d’accordo sulla prima parte della domanda e dunque neppure sulla seconda che da questa discende. Le antologie storico-militanti di Sanguineti e Mengaldo testimoniano un modo di fare cultura, sia pure da due versanti, privo di concessioni al “terziario” della poesia. Molto più cauti si deve essere circa l’antologia di

Porta, ma si tratta di un testo di successo o non piuttosto della proposta di presunte, avventate successioni senza alcun oggettivo successo? Comunque, un'antologia di sicuro "insuccesso" è quella a cui sto lavorando, che va dal ciclostile alle nuove forme di autogestione. Questa la linea, seppure ancora linguisticamente "univoca", che ha intuito la trasformazione di fondo che tocca la storia degli anni '80 e che può dunque rispondere, anche fuori della poesia, nel senso di una concreta alternativa alla "società ecumenica, impiegatizia e assistenziale". Meno voci singole, meno antologie, più collettivi – che si pongano le domande ancora fondamentali di Gauguin – o il gioco, purtroppo, è fatto, dall'altra parte del tavolo.

## 2 – FIRENZE LUOGO DI INCONTRI, DI CARTEGGI, DI LAVORI IN CORSO

A fronte della non visibilità di mezzo secolo di poesia a Firenze, alla fine del secolo e del millennio, ovvero negli anni Novanta, il mio contributo per colmare questa lacuna è consistito nella realizzazione di un progetto su due livelli. Il primo, nella realizzazione di "Novecento. Libera cattedra di poesia", con i suoi laboratori di scrittura a copertura dell'arco di un anno scolastico, che opera dal 1991 e che, attraverso i suoi corsi, ha potuto ordinare una serie di repertori – dovuti alla lungimiranza editoriale di Mauro Pagliai della Polistampa – che rappresentano il secondo livello di questo progetto di promozione e conservazione della poesia del secondo Novecento a Firenze.

Procediamo con ordine. I laboratori di base con cui abbiamo messo in contatto "creativi" e poeti hanno trovato voce nel repertorio *Al centro le poetiche*. Gli incontri con autori significativi con i poeti di area fiorentina sono stati raccolti e arricchiti nell'antologia *Nostos* che completa il quadro iniziato da *Poeti della Toscana* fino al 1985. L'apertura a poeti di altre regioni è documentato, anche se sommariamente, dalle antologie *Cuore costante*, *Carteggio* e *Il respiro delle mimose* curato da Angelo Lippo sulla poesia della donna. Alla base di questi repertori ci sono i corsi di Novecento che hanno svariato a tutto campo nei possibili settori del fare e promuovere poesia.

## 3 – *Nostos*

*Nostos*, ovvero il viaggio postmoderno nei segni della Storia e nell'universo ontologico della poesia, documenta il percorso dei poeti degli anni Novanta e, di fatto, copre l'arco di tempo fra il 1985 ed il 1997.

Questa antologia fa seguito ad una precedente pubblicazione in quattro volumi che inquadra i poeti di area fiorentino-toscana della Quarta e Quinta generazione. Si completa così l'intero quadro dell'attuale a Firenze dal 1950 ad oggi. L'intero palinsesto, particolarmente ambizioso, non nasce da una ricerca separata dal contesto della cultura militante, ma si integra in un più ampio disegno di documentazione sul campo che l'autore conduce dagli anni Sessanta insieme ad altri studiosi e che ha visto apparire una serie di studi di Giuseppe Zagarrìo, Marco Marchi, Gino Gerola e Massimo Mori.

Addirittura, tutti questi testi tracciano una mappa dei luoghi e dei tempi, delle persone e dei gruppi, degli intergruppi e delle tendenze, con un'evidenza quasi narrativa, per cui il secondo Novecento è fermato, storiograficamente ed esegeticamente, in modo ampio e dettagliato.

In una rapida carrellata si devono ricordare, di Giuseppe Zagarrìo, *Febbre furore e fiele*, in cui è analizzata la poesia italiana fino agli anni Ottanta, *Quartiere e dintorni* e *Il cormorano*, in cui è documentata la realtà fiorentino-nazionale dall'interno degli eventi stessi. Per quanto concerne gli studi di Marco Marchi rimandiamo ai riferimenti offerti nella sua ampia e approfondita introduzione a questo repertorio, ciò vale anche per i miei contributi consultivi e bibliografici per la salvaguardia di una produzione poetica dispersa nel giro degli ultimi decenni.

Gino Gerola, insieme a Giuseppe Zagarrìo, diresse «Quartiere», la rivista del più significativo gruppo della Quarta generazione a Firenze. Fra le sue opere, per una conoscenza approfondita del secondo Novecento, si deve evidenziare il volume *Lungostrada*, dove egli raccoglie i suoi interventi critici su trenta anni di vita culturale prevalentemente fiorentina. Per quanto mi riguarda, devo ricordare uno studio degli anni Sessanta, *L'area fiorentina nella quarta generazione*, il già citato *Poeti della Toscana*, la curatela di *La poesia in Toscana dagli anni Trenta agli anni Settanta*, più alcuni saggi fra cui *La poesia fra l'autogestione ed il ciclostile*.

Fra le antologie, citiamo *L'utopia consumata* («Collettivo R» 1968-1980); *Poeti a Pistoia negli anni Ottanta*; *Piazza grande, poeti dell'area livornese*. E certamente la nota non è esaustiva. Si deve infine ricordare la tesi di laurea di Silvia Asoli su *Due riviste a Firenze negli anni Settanta*.

Fra le pubblicazioni di movimento che confermano questa fiducia è significativo *Il circuito della poesia* di Massimo Mori, un documento di assoluto rilievo e di vaste proporzioni. Sull'autore, sull'opera e sul complesso movimento che vi è descritto si sofferma anche Marco Marchi. *Il circuito della poesia* era nato negli anni Sessanta in un contesto storico ricco di fermenti alternativi, basti ricordare la "Rassegna dell'esoeditoria italiana", tenutasi a Trento nel 1971 ed il cui catalogo si apre con interventi di Giorgio Barberi Squarotti, Francesco Leonetti, Franco Manescalchi, Sarenco ed Adriano Spatola.



A Firenze, il movimento del ciclostile si era accentrato intorno ad alcune riviste, accreditate dalla ricerca storiografica di Giuseppe Zagarrìo, che poi formeranno la prima ossatura di «Ottovolante».

Nei luoghi e con i modi di «Ottovolante» (i Caffè, le librerie, le attività di gruppo) gli anni Novanta hanno visto un fiorire di iniziative, di gruppi, di giovani poeti volti all'avventura consapevole nell'universo linguistico della poesia. Siamo così giunti alla dimensione del postmoderno nelle sue varianti citazionistiche e sperimentanti, dalla poesia lineare all'ipertesto, attraverso una serie di mediazioni repertorate in *Nostos*.

Peculiarmente emergono i caratteri di un'evidente ricerca ermeneutica, con effetti stilematici che non escludono la contaminazione fra aree e generi diversi. Si parla della creatività diffusa che si è sviluppata a livello orizzontale dando vita a "linguaggi creativi" che interagiscono con quelli informatici. I "segni" di questa metaletteratura fattuale sono rappresentati da una complicità erudita, da uno statuto più sfumato dell'io, dal disorientamento in un quadro dove il reale ed il virtuale richiedono nuove mappe di campo. Il linguaggio diviene così, nei poeti più attenti all'evolversi dell'attuale, "eteroclitico", si assiste allo svuotamento di senso e ad una testualizzazione riferita a categorie spirituali più precipue.

Il tratto che distingue ed unisce un'eredità sanguinetiana e zanzottiana si fa più breve ed indistinto e gli istituti tendenziali lasciano spazio ad una deriva storico-linguistica di sapidi umori-amori analogici.

Terminata la stagione sperimentale degli anni Sessanta-Settanta, prende campo una creatività massiva che già negli anni Ottanta, a Firenze, per merito della aggregazione di «Ottovolante», pur nella sua promozionale contraddittorietà, ha posto i picchetti del ritorno postmoderno alla poesia e del non ritorno a forme continuative di maniera. E tuttavia, distinguendo fra postmoderno e postmodernismo, credo rimangano stabili alcune costanti che rappresentano il punto di riferimento per una prima riflessione.

La necessità di conservare alcune acquisizioni di merito e di metodo, come la dinamica fra generazioni e tendenze, rimane a cardine di ogni possibile laboratorio, in funzione di una corretta rivisitazione fondata sul rapporto congiuntivo-disgiuntivo (e/o) fra generazioni, poetiche, poeti in un più vasto disegno culturale.

Ciò conferma la necessità di un percorso sensibilmente endoletterario, come già aveva indicato Luciano Anceschi nell'introduzione ai *Lirici nuovi*:

La poesia può essere saggiata da molti lati, con diversi strumenti. Se ha sufficiente densità qualunque sia il sistema con cui si opera, la poesia risponde sempre. Così, se tengo presente

lo sforzo consapevole di rinnovazione del linguaggio poetico che si annunciò fino dagli esordi di ciò che diciamo “poesia contemporanea” e che, col tempo, si venne sempre più dichiarando in modi complessi e riflessi, mi convinco sempre di più che il criterio con il quale si muove alla ricognizione delle terre nuove della poesia con una storia delle forme come storia della parola sia nel nostro caso il più conveniente... “*Trouver une langue: – Du reste, toute parole étant idée, le temps d’un langage universel viendra!*” scrisse Rimbaud. Ed Ungaretti: “Troppo facilmente si dimentica... che ogni poesia nuova è anche scoperta di nuove possibilità di linguaggio”, ricordando Heidegger secondo cui la poesia è fondazione dell’essere attraverso la parola.

Hans Georg Gadamer, sviluppando questa tesi, in *Verità e metodo* afferma: “L’essere che può venire compreso è il linguaggio [...] non c’è un darsi delle cose al di fuori del linguaggio”, e tuttavia “Non solo il mondo è mondo soltanto in quanto si esprime nel linguaggio; il linguaggio, a sua volta, ha esistenza solo in quanto in esso si rappresenta il mondo”.

Il quadro che emerge dal nostro repertorio di poesia è proprio questo nostos reciproco fra linguaggio e mondo in una stagione in cui il poeta è in quanto (si) scrive e non (si) scrive in quanto è, per ripetere un concetto sanguinetiano. È la struttura compiuta del palinsesto, otto sezioni di sei poeti ciascuno con un intermezzo interlocutorio dal vivo della polis, testimonia di una stagione positiva, dove la poesia dell’area fiorentina ha trovato una sua anteschiana densità.

Nonostante l’indifferenza amministrativa del potere verso le scritture creative e l’attuale, *Nostos* documenta che la letteratura ha avuto nel contesto socio-storico un ampio e radicato sviluppo. D’altronde, per citare conclusivamente il pensiero di Gadamer, “elevarsi al di sopra della pressione esercitata da ciò che viene incontro nel mondo significa avere linguaggio ed avere mondo”.

## 2 – Cenni sulla struttura di Nostos

*Nostos* è un repertorio suddiviso in sezioni a struttura binaria. La prima parte si compone di quattro sezioni in cui è documentata una linea neolirica dallo stile comunicativo che cerca le sue radici nella Tradizione autoctona corroborata da influenze e confluenze moderniste.

Si procede dal *segno lirico a verso e verbo*, dove il gusto del taglio neoclassico si sviluppa in un discorso più disteso e profetico. Qui, oltre i poeti che per la prima volta appaiono in un repertorio storicizzante (Rocco Franco, Paolo Marini, Sirio Salimbeni,

Innocenza Scerrotta Samà, Francesco Giuntini e Fornaretto Vieri), sono incluse presenze già note o affermate come Elvio Natali, Sauro Albisani, Alberto Caramella e Anna Fontanelli Lisi. Si deve sottolineare che in questo primo palinsesto sono state prese in considerazione alcune opere prime di considerevole impatto nel quadro letterario della *polis*.

Gli autori sopra indicati confermano la continuità ed il recupero di quei valori spirituali che – attraverso una “visibile” esperienza interiore – tornano ad abitare il nostro tempo riscattando la dimensione del privato nel prospetto di una possibile catarsi. La marginalità del poeta ha fruttato una presa di coscienza della misura del proprio messaggio. Questa prima area repertoriale si completa con le due sezioni *Nel segno del logos* e *Con-senso orfico* in cui i poeti escono dal circuito lirico per affidarsi al *pensiero poetante* e ad un *senso ed un consenso orfici* connotati dalla univocità del discorso e dall'evidenza del dettato.

Qui sono inclusi poeti di certo prestigio: Alessandro Dell'Anno, Gabriella Martino, Duccia Camiciotti, Ruth Cardenas, Caterina Trombetti ed altri di non minore rappresentatività che sono alla loro opera prima o si sono tenuti defilati dagli spazi più frequentati (Rosanna Boddi Bronzi, Gianna Falciani, Giovanna Fozzer, Leonello Rabatti, Pier Luigi Berdondini, Rossella Lisi, Rosanna Salvadori).

Carattere non minore, nel contesto della nostra cultura, questo del *pensiero poetante* e della tensione orfica che in qualche modo rimanda ad una lettura della tradizione *ermetica*, ad una cifra essenziale eppure enigmatica nel suo stesso definirsi. Prima di passare ai poeti in cui prevale la sperimentazione storico-linguistica si è pensato di introdurre un intermezzo sulla poesia dell'*agorà* e della *polis*. Vi abbiamo incluso poeti di temperamento diverso ma aperti alla individuazione di una tematica in cui natura e società sono al centro del discorso poetico. E così si trascorre dalla poesia civile di Alessandro Bencistà all'orfismo urbano di Alberta Bigagli, dal femminismo storico ed elegiaco di Fiorenza Giovannini alla “risposta” decisamente stoica di Ivo Morini, dalla rilevantissima ridefinizione di città di Giuseppe Panella alle invettive ludico-sarcastiche di Evaristo Righi.

Seguono le quattro sezioni dove l'impegno linguistico si fa più arduo ed il significante chiede la centralità del laboratorio.

Nella sezione *Verso la langue* si procede, potremmo dire, per diadi: Gianfranco Ciabatti e Giovanni Commare rappresentano due modelli di scrittura *materialista* che trova in Leopardi un archetipo ancora possibile; Antonio La Penna e Mario Lena presentano due aspetti diversi di una stessa verifica: la delusione storica e la ripresa epico-lirica. Peraltro, questa sezione è esemplificativa della ripresa della ricerca in tre diverse generazioni: la Quarta di La Penna e Lena, la Quinta di Ciabatti e Commare, la Sesta generazione è

affidata a due voci femminili (Laura Maria Gabrielleschi e Roberta Vezzosi) che si incastonano simmetricamente nel palinsesto della sezione giocando la carta dell'apertura al significante.

*La trasgressione del senso e del segno* inserisce, in questo solco, la poetica del significante articolato in vario modo: asintattico in Massimiliano Chiamenti, Rosaria Lo Russo, Liliana Ugolini; surrealisticamente analogico in Titti Follieri, Laura Leoni e Maria Pia Moschini, con movimenti dall'ironico, al fiabesco, all'onirico.

Nella nuova ricerca l'impegno linguistico si fa più arduo ed il significante chiede la centralità del laboratorio.

In *Verso – il significante* i poeti pongono l'attenzione sul significante in una circolarità epico-lirica che traduce il verso nel recto sul modello dell'anello di Möbius con la ricerca ulteriore di chi affida alla lingua una maggiore ambiguità. Dall'esatta misura lirico-coscienziale di Michele Miniello, ad un possibile alto profetismo di Alessandro Ceni e Paolo Fabrizio Iacuzzi, alla più distesa narratività di Marco Di Bari e Alba Donati.

Si giunge infine all'ultima sezione, nella quale sono inclusi i poeti di «Pioggia Obliqua» (Elisabetta Beneforti, Luigi Oldani e Giacomo Trinci) significativi rappresentanti di una poesia reificata nel proprio fissarsi e nel divenire oltre ogni riferimento plausibile ed anche il discorso di Stefano Loria mi pare intrinseco al loro poetico "agire". Aggiungiamo Luca Giachi e Massimo Migliarino, egualmente "liberati" in un'oltranza di senso, il primo per il luminoso filo lirico-onirico che comanda il dettato, il secondo per la tessitura di un linguaggio giunto al limite estremo della metamorfosi ironico-ironica.

Certamente, la trama dell'intero palinsesto risente della fragilità delle distinzioni possibili nell'*attuale* a cui partecipa anche poeticamente con l'allusività delle titolazioni interne, tanto più che la scrittura oggi segue itinerari individuali più che di gruppo o di tendenza; in ogni modo, *Nostos* rappresenta un inquadramento necessario per indicare, alla distratta ufficialità, l'esistenza di un vasto territorio di scritture creative.

### 3 – Firenze dialoga. Il cuore costante: *il nuovo nella tradizione*

*Il cuore costante* è un repertorio di poesia che ha lo scopo di documentare, per categorie storico-geografiche, la persistenza di un'operazione letteraria che negli ultimi trent'anni ha sostanziato il tessuto culturale del nostro paese.

Più dichiaratamente si può affermare che esiste, a livello di pratica letteraria, una vasta presenza, attiva e fattiva, di operatori che hanno dato vita a gruppi, riviste, iniziative editoriali o che – comunque – si sono fatti portatori di contributi critici rilevanti e rivelanti

una produzione che altrimenti sarebbe rimasta sommersa. Ad integrazione, si devono ricordare altri operatori che hanno fatto una scelta di campo interpretando in modo incisivo e personale gli impulsi della realtà all'interno della quale si muovono. Certamente, la scelta e l'inclusione nel repertorio è per una campionatura in cui agisce attivamente anche il gusto dei due curatori, in ogni caso sono state tenute presenti alcune premesse che è qui doveroso estrinsecare per l'intelligenza del lettore.

1. La riproposizione di Firenze come polo attivo intorno a cui rianimare un'attività promozionale ed editoriale già evidente in un passato anche non lontano e che ha le premesse nel gruppo di «Quartiere» (e la pubblicazione della precedente antologia – *Nostos*, in cui sono inclusi poeti fiorentini degli anni Novanta – vuole rappresentare una base per continuare l'operazione).

2. Il recupero di una traccia storico-geografica che tiene conto di tendenze volte all'elaborazione di un rapporto costruttivo fra tradizione e modernismo in una mappa a macchia di leopardo che copre il territorio nazionale, dalla Sicilia al Trentino.

3. Una riproposizione *in progress* che prevede, con una serie di repertori, di offrire una sorta di ampio panorama della poesia del secondo Novecento.

Abbiamo perciò per prima cosa scelto, senza intenti selettivi ma solo esemplificativi, alcuni poeti di area fiorentino-toscana (Paola Lucarini Poggi, Walter Nesti, Franco Manescalchi, Alberta Bigagli, Pietro Civitareale, Rita Baldassarri), integrandoli con voci dal centro sud (Luigi Manzi, Carmelo Pirrera, Enrico Bagnato, Giuseppe Rosato, Anna Ventura, Giovanna Markus) e dal nord (Elio Andriuoli, Carla Mazzarello, Liana De Luca, Laura Pulin).

Va da sé che alcune presenze sono ubiquabili: si vedano, ad esempio, Pietro Civitareale che ha conservato valenze originarie – abruzzesi – addirittura dialettali e Carla Mazzarello che tiene particolarmente alla sua fiorentinità.

Si aggiunga che una comune connotazione, sia pure con diversa consistenza, sta nella civiltà della scrittura per cui in alcuni casi il senso della polis e della Storia è particolarmente spiccato, mentre in altri si caratterizza per l'uso di una lingua dove la divergenza espressiva coesiste comunque con una chiara denotazione. Un altro aspetto appena da accennare è che siamo di fronte a poeti con una configurazione definita e definitiva, ben noti – ognuno a suo modo – nel quadro letterario italiano e pubblicati all'estero, per cui, nelle biobibliografie, abbiamo eliminato ogni riferimento a premi letterari e traduzioni in altri paesi.

Ma si può anche approfondire. Posta la comune perimetrazione in area globalmente modernista, si nota subito che Andriuoli, De Luca, Manescalchi, Pirrera, Rosato e Nesti lavorano da sempre intorno alla poetica dell'endecasillabo dal suo plafond più cantabile e recitativo (Andriuoli e Pirrera), ad una paratassi prosodica (De Luca, Manescalchi), ad

una strutturazione postendecasillabica (Rosato, Nesti).

Per Ventura e Civitareale la scansione del discorso si fa più sintattica, sia pure nel compatto impianto di un testo “chiuso” a livello euritmico ed eufonico. A questo punto si può notare come si intreccino tendenze e linee derivanti da matrici diverse come la linea ligustica ed il postermetismo fiorentino, da un neoclassicismo postmoderno all’esperienza della poesia civile postbellica che trovò nel sud il suo epicentro nutrito tuttavia da linfe mediterranee e solari. Ma con questo repertorio abbiamo tentato anche di coprire lo spazio di una ricerca orfica, interna anch’essa alla nostra tradizione, e le presenze di Paola Lucarini Poggi, Alberta Bigagli, Giovanna Markus e Rita Baldassarri ne sono testimonianza. In concreto, ci muoviamo dalla poesia mistico-panica della Lucarini, così intrisa di linfe europee; alla notazione distonica del nostro essere tesi alla ricomposizione cosmica della Bigagli, che rimanda alla traccia di Dino Campana per la pulsione psichica da un lato e la scansione retorica dall’altro; mentre per la Markus si può certamente parlare di una ricerca rastremata ai limiti del correlativo oggettivo, del silenzio delle metafore. Rita Baldassarri giunge all’estrema affabulazione con le cose, fino a mutuarle in linguaggio e ad affidare loro il largo respiro della poesia.

Luigi Manzi e Carla Mazzarello portano ad ulteriori esiti questa ricerca, criptandola nella preziosa iconicità del significante, dove il tempo viene sospeso (Manzi) o vissuto nell’ossimoro morte-vita (Mazzarello).

A Enrico Bagnato e Laura Pulin affidiamo il compito di rappresentare il modello in cui la lirica e l’elegia – misure totalizzanti e di crisi della poesia moderna – cercano di uscire dal cerchio stregato delle verità particolari per tentare la ricomposizione globale del rapporto fra privato e pubblico con una scrittura esterna alla circolarità endecasillabica e più propensa alla naturalità epico-lirica della versificazione eliotiana.

Un altro dato da segnalare è il valore assegnato alla presenza della figura femminile nelle opere qui incluse di Alberta Bigagli, Paola Lucarini Poggi, Franco Manescalchi, Giovanna Markus, Carla Mazzarello, Laura Pulin, Walter Nesti ed Anna Ventura. Né i testi degli altri autori sono esenti da riferimenti. Nella sostanza, la conferma che la donna ha segnato la storia del secondo Novecento proponendosi come protagonista cosciente del proprio riscatto e della propria specificità e la poesia è stato uno strumento essenziale per realizzare questo percorso.

E qui ci fermiamo, per non oltrepassare la pulsione del *Cuore costante*.

In sintesi, lo scopo di questo lavoro è di documentare la coerenza di un impegno generazionale che ha sviluppato una scrittura non separata da verifiche storiche, sociali, culturali, letterarie, estetiche, interdisciplinari, per cogliere ed accogliere – infine – i segni di una tradizione sempre aggiornata con innovazioni che partono *ex imo* da un percorso

policentrico, da Firenze ad altre realtà nazionali e viceversa.

Se è vero, infine, che il fiorire, oggi, di molte iniziative antologiche crea l'inevitabile insorgere di qualche sospetto circa il fine da raggiungere, o i criteri di scelta di opere e autori, è anche vero che alla base di esse – fatta eccezione per le operazioni brutalmente economiche, di cui non si vuole tener conto – c'è, comunque, una volontà di aggregazione e di confronto che è di per sé positiva.

Meglio poi se l'iniziativa si inserisce in un programma di lavoro – ed è il caso della presente – che ha un passato e si proietta verso un futuro. L'opera, in tal senso, viene a collocarsi come il tassello di un mosaico più ampio, e può essere di qualche utilità in una realtà letteraria come quella dei nostri giorni, che, per un eccesso di frammentarietà e per certi sbarramenti invalicabili, rischia di mancare di agganci con il passato, di attenzione per il presente e di promesse per il futuro.

In questo spirito di testimonianza dell'oggi, di rispetto per la tradizione e di proiezione verso il futuro nasce *Il cuore costante*, che anche nel titolo (un sostantivo e un aggettivo facile bersaglio di facili ironie) si rivolge a chi nella costanza e nel cuore delle lettere ha ancora il coraggio di credere.

#### 4 – “Anagrafe” delle voci nuove.

##### *Verso – il significante*

Alessandro Ceni è nato a Firenze, dove vive, nel 1957. Poeta, saggista e traduttore dall'inglese (ha tradotto Poe, Emerson, L. Durrell, Keats, Byron, Coleridge, Milton, Wilde e Stevenson). Rilevante anche la sua esperienza di pittore. Ha pubblicato *I fiumi d'acqua viva*, in Poesia uno, Guanda, Parma, 1980; *Il viaggio inaudito*, Tosadori, Riva del Garda, 1981; *I fiumi*, Marcos y Marcos, 1985; *La natura delle cose*, Jaca Book, Milano, 1991; *Nel regno (quattordici passaggi)*, Nuova Compagnia Editrice, Forlì, 1993; *La realtà prima*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 1995; *Il pieno e il vuoto (scelta poetica complessiva)*, Marcos y Marcos, Milano, 1996.

La poesia di Ceni è fittamente tramata da una ridondanza iconica che determina sovrapposizioni di senso e dissolvenze di segno che attivano una viva metamorfosi fra la realtà indicibile e la dicibilità del suo manifestarsi come contraddizione in divenire. Dimenticanza e rammemorazione costituiscono qui un ossimoro vivente.

Paolo Fabrizio Iacuzzi è nato a Pistoia nel 1961 e vive a Firenze. Insegna lingua e letteratura italiana contemporanea in istituzioni pubbliche e private. È consulente editoriale

e curatore di collana di testi del Novecento. È anche traduttore dall'inglese. Come critico si interessa dei rapporti fra poesia, narrativa ed arti figurative. Ha curato opere di Piero Bigongiari ed antologie storico-critiche di poeti del Novecento. Ha pubblicato *Magnificat*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 1996.

Il linguaggio di questa poesia è modernamente allegorico, con accensioni diacroniche di senso e cesure immediatamente ricomposte nel segno per una sorta di affidamento/affinamento del mito come "racconto" all'energia imponderabili del *poièin*. Una "lancia spezzata" per un nuovo discorso epico-lirico.

Michele Miniello, molisano, vive a Firenze dal 1975. Ha studiato a Torino dove si è laureato in letteratura russa. Ha pubblicato saggi di critica letteraria e testi di narrativa. Ha pubblicato *La consistenza dei contorni*, Cesati editore, 1984; *La fedeltà dei passi*, Crocetti editore, Milano, 1986; *Falso giuramento*, edizioni Esviva, Firenze, 1993.

Michele Miniello svolge un'operazione sincretica in cui "il rumore del mondo col suo peso di offese e rancori" è traslato in una dimensione ironico-grottesca con una netta scansione linguistica ricomposta in una sottile tessitura musiva.

Alba Donati è nata a Lucca nel 1960, vive a Firenze. Collabora sistematicamente a quotidiani e periodici; ha pubblicato un saggio sulla poesia femminile del '900. Lavora nell'editoria con la casa editrice Le Lettere e con Mondadori. È conduttrice di rubriche radiofoniche e televisive a diffusione nazionale. Ha pubblicato *La repubblica contadina*, Edizioni City Lights, Firenze, 1997. Questa poesia ricerca nella libera genesi della fonè il senso vero dell'epifania verbale a cui affidarsi e restituire voce ad un universo umano che nasce da un'ancestrale dimora vitale evocata con stupefatta visualità. Un rinnovato impulso epico-lirico sospinge Alba Donati verso la radicalità del Mito e della sua *langue*.

#### *La trasgressione del senso elo del segno*

Massimiliano Chiamenti, nato a Firenze nel 1967, è dottore di ricerca in filologia dantesca, poeta, *performer* (apparizioni sulla Tv a diffusione nazionale), cantante, traduttore e redattore della rivista di poesia comparata «Semicerchio». Ha tradotto dal francese antico (Marie de France) e dall'inglese (Brodskji, Lamantia, Sunders, Kupfenberg, Ferlinghetti). Ha al suo attivo numerose pubblicazioni accademiche.

Testi di poesia: *Telescream*, Cultura Duemila, Ragusa, 1993; *User-friendly*, David Seagulle production, 1994; *x-7* (1995); *p't (post)*, Gazebo, Firenze, 1996; *Schedule*, City



Lights, Firenze, 1997.

Le contaminazioni sperimentali di Chiamenti si attuano in un contesto linguistico ricco di sollecitazioni endoletterarie e rendono persuasivo un discorso dalla connotazione oggettiva. Il conseguimento estetico deriva dalla naturale coincidenza fra l'intensa suggestione semantica e la sua estrinsecazione sintattico-strofica.

Titti Follieri è nata a Foggia nel 1950, vive e insegna a Firenze.

Ha collaborato in qualità di traduttrice ed autrice a numerose riviste italiane e straniere. Nel 1997, per Crocetti editore, ha pubblicato un'antologia di poeti contemporanei del Québec. È presente in opere collettive ed in antologie. Ha pubblicato *Dell'amore il sogno* (1980), *Swintagma*, Gazebo, Firenze, 1985; *Topologia di un mandala*, edizioni del Leone, Venezia, 1991.

Il registro lirico-ironico di questa poesia si distende in strutture strofiche di ampio respiro che muovono continuamente in un percorso metamorfico gli assunti semantici ed iconici di tipo visionario. Il gioco di *eros* agisce anche sul tessuto lessicale e sintattico costituendo microstrutture attivanti dall'interno la peculiarità del *poèin*.

Rosaria Lo Russo è nata a Firenze, dove vive, nel 1964. Saggista, studiosa di letteratura teatrale, traduttrice, lettrice di poesia, è redattrice di «Semicerchio». Ha pubblicato *L'estro*, Cesati, Firenze, 1987; *Vrusciamundo*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme, 1994; *Sequenza orante implorazione derelizione derelizione implorazione*, Gazebo, Firenze, 1995.

La parola donna e la metamorfosi della poesia in una stagione di ritualità profonda e di canoni vocali iteranti il permanere dell'incipit in una sorte di proliferante monologo, sono due fra i cardini della poetica di Rosaria Lo Russo. Così la voce ridonda sulla pagina e la pagina – come uno spartito – chiede di divenire musica nella sua sacertà.

#### *L'oltranza del senso*

Elisabetta Beneforti è nata a Pistoia nel 1963, vive e lavora a Firenze. Da alcuni anni cura la rivista radiofonica di poesia e letteratura «Pioggia Obliqua» ed è redattrice dell'omonimo trimestrale a stampa. Sue poesie sono apparse in alcune antologie e quaderni collettanei.

La sua poesia si fonda sul susseguirsi di situazioni e contaminazioni linguistiche dal

tono postnaturalistico. Ne deriva una sorta di anamnesi di una quotidianità peraltro insondabile. Da qui il levitare della poesia come se connotasse eventi, ed anche – *tout court* – “come sé...”.

Luca Giachi è nato a Firenze nel 1962. Animatore culturale, redattore di riviste di critica letteraria, nel 1989 ha pubblicato con la casa editrice Cesati di Firenze il libro di poesia *L'impensato*. È scomparso prematuramente nel 1995. Con le edizioni Marcos y Marcos di Milano nel 1996 è uscito *Il respiro*. È stata fondata in suo nome un'associazione che ne continuerà l'opera.

Lo spazio della realtà fenomenica viene chiamato a vivere in quello linguistico con straordinaria “naturalzza”. Davvero la poesia di Giachi assurge a natura significante e coinvolge il lettore, come in un respiro.

Stefano Loria è nato a Firenze nel 1971. È redattore della rivista «Pioggia Obliqua», collabora al quotidiano «l'Unità» e all'«Emporio Armani Magazine». Ha pubblicato testi poetici in varie riviste ed antologie. Da alcuni anni la sua attività si svolge prevalentemente nel settore delle arti visive.

Il suo lavoro artistico si motiva raffrontandosi con la poesia che si pone come struttura nodale di ogni possibile discorso. Ne deriva che la pittura rappresenta il pendant affidato ad esiti più imprevedibili, anche per la contaminazione dei generi e l'innesco di una poetica multimediale.

Massimo Migliarino è nato a Soverato (CZ) nel 1959. È laureato in lettere moderne. Co-fondatore di «Ottovolante», ha curato numerose manifestazioni di poesia. Ha pubblicato due volumi sulla didattica della poesia ed ha recentemente fondato, insieme a Beppe Piano, “Perelà, laboratorio permanente di creatività e fabulazioni”. La sua poesia nasce da un ampio ventaglio di scelte culturali che s'impennano sulle ricerche ludico-iconiche delle avanguardie europee e su esperienze di scritture multimediali. Migliarino ottiene così esiti stilematici che riconducono alla polisemia di particolare suggestione cromatica e visuale.

Luigi Oldani è nato a Milano nel 1961, risiede a Firenze. Si è laureato in storia della critica a Urbino. Ha partecipato a numerosi incontri di poesia, redige la rivista «Pioggia Obliqua» e cura un programma radiofonico di letteratura (“Novaradio”). Ha pubblicato testi di narrativa, traduzioni ed interventi critici. Nel 1996 presso l'editore Campanotto di Udine ha pubblicato la raccolta di poesia *Dialogamento*. Una somma di tempi e di figure nella

metamorfosi viva di un linguaggio striato ed istoriato dal suo stesso manifestarsi. Il necessario scandalo della forma che reifica la vita come totalità estetico-coscienziale caratterizza il flusso ardentemente esulante della poesia di Oldani.

Giacomo Trinci è nato a Ramini, Pistoia, nel 1960. Ha pubblicato due raccolte di versi: *Cella*, Pananti, Firenze, 1994 (seconda edizione nel 1996) e *Voci dal sottosuolo*, L'Obliquo, Brescia, 1996, entrambe con uno scritto di Marco Marchi. È tra i redattori della rivista di letteratura e cultura «Pioggia Obliqua». Voce fra le più forti ed ispirate di questi anni, Trinci usa una lingua gestuale per aprire un circuito fra finitezza ed infinito. L'oltranza dei toni raggiunge livelli sapienziali in un aspro, continuo *progress*. Pure, l'originale procedimento antifrastico lascia intravedere al fondo una finissima tessitura lirica.

#### 5 – *Giovani Neóteroi a Firenze*

Prima di giungere agli incontri del *Nodo sottile* con i giovani “under 35” il Comune di Firenze, con la collaborazione, fra gli altri, della rivista «Stazione di Posta» da me diretta, già nel 1994-1995 aveva iniziato una ricognizione di nuovi artisti e poeti con *Rotte metropolitane*. Nelle antologie documentarie vi si trovano Elisa Biagini, Roberto Balò, Massimiliano Chiamenti, Marco Di Bari, Silvia Guidi e i più maturi Giacomo Trinci e Rosaria Lo Russo.

Contemporaneamente vengono organizzati gli incontri di poesia “Penne per volare”. Una sorta di selezione nazionale in cui ricompaiono alcune voci presenti nelle *Rotte metropolitane*.

Ma è nel 1999 che inizia un ciclo dove più evidente è la presenza dei giovani poeti fiorentini nel nome del *Nodo sottile*. In prefazione alla prima antologia viene definito “un piccolo coro” da cui emergono voci di grande interesse e caratteri ben definiti.

Ritornano Roberto Balò, Elisa Biagini, Massimiliano Chiamenti, Marco Di Bari, e si presentano Alessandro Ghignoli, Chiara Guarducci, Roberto Maggiani, Nina Marocolo, Andrea Mi, Marco Simonelli e Rosalba Troiano. Nella prefazione Stefano Carrai li aggiunge ai nomi di *Nostos*, la mia antologia del secondo Novecento a Firenze. “La riflessione che il libello suggerisce, a tre anni di distanza dalla pubblicazione di *Nostos*, ampia antologia di ‘poeti degli anni Novanta a Firenze’, edita da Polistampa, riguarda la straordinaria vitalità della poesia negli anni nostri e in una città in cui, per la sua storia, è forse più oneroso che altrove dirsi poeti”.

Il *Nodo sottile* n. 2 presenta alcune novità: Chiara Belli, Fabrizio Cilento, Marco Ciuf-

fi, Simonetta Della Scala, Francesca Matteoni e di particolare interesse Tommaso Lisa e Paolo Maccari. Nel *Nodo sottile* n. 3 ritornano alcuni nomi e si presentano per la prima volta Greta Grana, Filippo Landini, Eleonora Pinzuti, Alessandro Raveggi, Massimo Sannelli, Katia Sebastiani, Alessandro Seri, Claudio Suzzi, Elio Talon, Italo Testa, Maria Teresa Zuccaro.

Ciò che unisce questi poeti è una scrittura che riparte dal corpo (del poeta e della scrittura medesima) con un nuovo modo di tendere alla ricomposizione del discorso per costanti che rimandano a idioletti personali, a vocazioni performative e multimediali, a registri che ripartono naturalmente ex novo dopo la crisi del postmoderno.

Nel 2002 una poetessa del gruppo, Rosalba Troiano, autoincludendosi, ha voluto raccogliere per una volta, in un'antologia e sotto un unico cartello, *Stanze volute. Deposito 3*, alcune di queste voci. Si tratta di Roberto Balò, Valentina Belgrado, Luca Bonelli, Claudia De Venuto, Marco Di Bari, Vincenzo Lauria, Nina Marocco, Andrea Mi, Giada Primavera, Marco Simonelli. "Il Pianeta poesia", nell'autunno 2002, ha inaugurato il suo ciclo di incontri proprio col gruppo di *Stanze volute* e continuato ad ospitare i giovani "néoteri" fiorentini nella sezione performativa e multimediale.

In effetti, ormai queste presenze si sono consolidate su vari versanti ed i loro caratteri sono diversificati e ben riconoscibili, pur nel segno comune di una nuova fenomenologia linguistica.

### 3 – LABORATORI DI SCRITTURA

#### 1 – Riflessioni sulla didattica della poesia

Chi è il poeta? Col simbolismo il *promeneur* rousseauiano diviene *flaneur* (girovago emarginato), con Baudelaire nel contesto urbano ed il cigno (ovvero la poesia nella sua bellezza e verità nata ed inserita nel contesto sociale) diviene l'Albatros spregiato dai marinai, inadatto a vivere nella quotidianità e nella storia. Tutto il decadentismo è segnato da questa condizione: Gozzano sarà una *Cosa* con due gambe, Corazzini un *Bambino* che piange, Ungaretti *Girovago*, *Uomo di pena*, Palazzeschi un *Saltimbanco* della propria anima, ecc. Naturalmente, tale condizione poteva essere esistenziale, fino a viverla sulla propria pelle, o soltanto culturale, ma – per quello che ci interessa – caduta la delega a rappresentare il vero, il bene ed il bello il poeta porta alle estreme conseguenze l'esperienza dell'individualismo romantico, giungendo, da noi, al non essere e non volere montaliano o – come scrive Luzi – "Mi trovo qui a questa età che sai / né giovane né vecchio,

attendo, guardo / questa vicissitudine sospesa / non so quello che volli mi fu imposto”.

Dunque, nella poesia moderna e contemporanea primaria è la condizione individuale, sociale e storica vissuta nel percorso creativo che dalla lingua passa alla parola, dal linguaggio denotativo a quello connotativo.

A volo d'uccello si possono fare alcuni riferimenti tecnici:

*L'ars poetique* di Paul Verlaine col suo invito alla musica interna aveva indicato una traccia poi pienamente sviluppata, in modi diversi, dal *Manifesto tecnico del futurismo* che propone una scrittura liberata dai nessi del linguaggio freddo-comunicativo, dal *Manifesto dadaista* che propone di affidare al caso i nessi sintattici ed il conseguente senso, dal *Manifesto del surrealismo* che propone di seguire la tecnica della libera associazione seguendo le procedure del sogno ed infine i vari Manifesti più recenti della poesia visiva (parola + immagini), concreta (scrittura come grafica), lettrista (lettere come grafemi), performativa (dalla *body art* al piccolo teatro di azione poetica), multimediale ed ipertestuale (sia sul supporto cartaceo che in Internet).

L'organizzazione di queste tecniche scaturisce dalla marginalità del poeta che fa della propria condizione una molla per partecipare attivamente, creativamente, ad una storia rinnovata (con tutti gli equivoci del caso e del caos). Lo *status*, quando si consegue, deriva da questo percorso umano e tecnico e non dalla vecchia idea delle antologie scolastiche ferme ai temi eterni della purezza e della bellezza, del dolore e della gioia, dell'amore e della morte.

Oggi, in tempi di “creatività diffusa”, si deve precisare che tutti gli uomini sono variamente creativi, che la creatività è un presupposto dell'arte ma raramente la consegue (e che, comunque, è un bene, un patrimonio sociale), mentre l'esercizio della poesia *tout court*, trascurando il laboratorio è, ripeto, pura illusione e culto sconsiderato del proprio *status*, della propria immagine.

Per ammissione di redattori di importanti periodici di didattica e pedagogia (vedi un editoriale di Alfio Zoi, *Siamo un popolo... di poeti*, da «Scuola italiana moderna») il fuorisacco redazionale è invaso da missive contenenti poesie di studenti, insegnanti e genitori che spediscono *aria fritta*, calchi freddi, emozioni in diretta, ricordi lacrimevoli, autoespressioni prive di filtro, della funzione e finzione del gioco letterario come *divertissement*, come diversione dalla “non poesia” vestita del genericissimo habitus della domenica. Fosse pure, ed è possibile, un habitus prezioso, alla fine della festa la poesia rimane sotto forma di bambina scalza che suona camminando per i campi una nota sforzata dalla trombettina acquistata alla fiera. La poesia, nel suo conseguimento finale, è libertà e natura. Eugenio Montale, in un articolo apparso sul «Corriere della Sera», entra in merito alla questione.

“La poesia non è necessaria, anzi è inutile per l'uomo economico, ma l'uomo economico non è tutto l'uomo” e qui è ripreso il principio decadente di marginalità attiva.

Ma cos'è la poesia? Citando ancora Montale:

Per fare una poesia non ci vuole niente. Basta un lapis ed un pezzo di carta. Si scrive qualche parola e la poesia è fatta. Questa facilità di esecuzione rende talmente agevole la composizione della poesia, che da sola basta a spiegare questo immenso proliferare di poeti. Ma la poesia è la costruzione di un oggetto. Un oggetto fatto di parole, ma pur sempre un oggetto che ha i suoi problemi interni, le sue regole... Esige una cultura ad hoc che molti non possono avere.

E ciò, ripetiamo, non viene dalla frequentazione delle antologie scolastiche: "L'introduzione delle poesie nelle antologie per le scuole medie ha avuto un effetto disastroso: è centuplicato il numero dei ragazzi che scrivono poesie. Tutto ciò crea grandi illusioni...". Infine "La poesia non è solo un movimento dell'anima, un'ondata del cuore, una marea di sentimenti soggettivi, ma è un'arte. Un'arte fatta di parole...".

E tuttavia rimane fermo che tutto ciò non determina automaticamente status, ma conferma la condizione di poeta.

Nel marzo-aprile 1995 fu tenuto a Genova un Convegno organizzato dal C.I.D.I. sul tema *In viaggio fra i testi. Metodologie, interpretazioni, percorsi per una nuova didattica della letteratura*. Fra gli intervenuti, Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giuseppe Pontiggia confermano quanto da me fin qui asserito. Sanguineti, alla domanda di come si deve scrivere, risponde che "bisogna togliersi dalla testa che si debba parlare come dei liberi professionisti, dotati di una qualche qualità autonoma, psichica, d'anima, d'una rivelazione del mondo, di tesoro di esperienze. È esattamente il contrario:

Si scrivono dei testi... e allora si è poeti, non si è poeti ed allora si scrivono dei testi, perché si è spazzini in quanto si spazzano le strade, non esiste lo spazzino che realizza la spazzinità spazzando le strade. Ed è un orribile equivoco pagato dall'intera storia di pensare che i poeti possano permettersi di pensarsi poeti perché si costringe lo spazzino a pensarsi spazzino: e il mondo è pieno di gente che dice: "Ma guarda com'è felice quello, spazza le strade, fischietta e canta".

E ancora: "Quello che abolirei assolutamente è quest'idea per cui il letterato è un libero professionista... così libero naturalmente che deve fare il giornalista, il professore, il prete, magari spazzare le strade per scrivere".

Luzi conferma per intero questa angolatura:

[La qualità costante] è un abuso, un arbitrio, perché se la poesia si può dare in particolari situazioni, è effettivamente un'eccezione; volerla far diventare una linea costante e di comportamento e di espressione... questa è una delle deformazioni della cultura occidentale. Poi

c'è la professione tale e quale del letterato... Questa è appunto una visione della letteratura che non viene tanto dalla tradizione di un'autorità storica, quanto dalla piega che ha preso il mondo, occidentale soprattutto, nell'era moderna. Per cui anche si può immaginare che il romanziere faccia il romanzo, che chi ha scritto un romanzo sia un romanziere in fondo addetto a quel tavolo per sempre: queste sono davvero deformazioni... Per cui anche la negazione che prima Sanguineti ci ha così efficacemente proclamato, "la letteratura deve in certo senso contestare se stessa", questo è stato in fondo il contenuto della grande opera letteraria novecentesca, anche della grande poesia. La poesia lirica o pseudo lirica, come si vuol definire come genere, è una poesia che include la coscienza della sua improbabilità, quindi anche del suo niente.

Giuseppe Pontiggia pone con forza la questione della perspicuità storico-linguistica:

Se la letteratura ha un senso, uno dei sensi è quello di riportare alla responsabilità del linguaggio. Allora se uno adopera la parola "anima" senza credere all'anima e usa il termine approssimativo, dolciastro, ricattatorio, allora tradisce la letteratura, perché una delle funzioni della letteratura è certamente quella di scoprire il mondo attraverso il linguaggio, attraverso la parola, e non scoprire la falsità e non scoprire la mercificazione e non scoprire il ricatto... Gli studenti, la prima cosa che devono vivere, che devono capire è che la letteratura è una cosa importante, ma non perché è legata alle istituzioni, ma perché leggere un testo letterario dà emozioni che cambiano il nostro rapporto con la realtà.

Per quanto concerne l'applicazione pedagogico didattica di tali principi si possono segnalare alcune indicazioni operative. In *Teoria e didattica dei testi* (La Nuova Italia, Firenze, 1990) Cristina Lavinio ricorda:

Vygotskij afferma che la capacità di essere creativi è presente potenzialmente in ogni individuo e viene più o meno atrofizzata, semmai, da un'educazione sbagliata e repressiva. E ancora nei primi anni della sua vita, l'individuo si forma e resterà tale per tutta la vita. Dipende dagli educatori se questa persona sarà poi una persona creativa o se sarà un semplice ripetitore di codici.

Ora, siccome la creatività è sinonimo di pensiero divergente è chiaro che nella scuola si gioca la partita della nuova società e che l'argomento *non solo tema* pone una questione esiziale.

In questo senso il mio pensiero, a livello operativo, è molto preciso in quanto ritengo che l'educazione alla poesia passi attraverso l'educazione alla creatività ed alla libertà in ogni settore dell'educazione poiché, come ci ricorda Bruno Munari: "il prodotto della creatività nasce da relazioni che il pensiero fa con ciò che conosce per cui [...] il

problema basilare per lo sviluppo della fantasia è l'aumento della conoscenza, per permettere un maggior numero di relazioni possibili tra un maggior numero di dati...".

Un mio articolo intitolato *Poesia di tutti e di nessuno* apparso sul numero monografico di «Salvo imprevisti» n. 25/26 chiarisce bene l'ipotesi di laboratorio-vita-cultura, tanto che dopo averlo letto Ersilia Zamponi, che stava redigendo *I draghi locopei*, me ne chiese documentazione per informarsi sul mio lavoro.

È di quegli anni la *vexata quaestio* se la poesia possa o no essere insegnata e/o trasmessa. C'era stata nel 1981 la visita di Kenneth Cock, grande esperto di didattica e Docente di poesia all'Università di New Yorck, nel dibattito – di fatto – aveva vinto la tesi della possibile pratica dei laboratori di poesia; presso l'«Archivio della poesia italiana contemporanea», a La Spezia, si tenne nel novembre-dicembre 1984 il «Primo incontro nazionale sulle esperienze di didattica della poesia nella scuola» (di cui furono ciclostilati gli *Atti*) da cui risulta già allora un grande fiorire di iniziative.

La mia esperienza era già iniziata da alcuni anni come direttore del «Centro Due Arti» che teneva corsi di aggiornamento alla poesia nelle scuole dell'obbligo della zona industriale fiorentina ed organizzò anche qualche incontro nella scuola media superiore in collaborazione col SNS di cui ero consigliere nazionale. Vorrete saper qualcosa di specifico, ovvero di didattico, di queste esperienze. Ogni esperienza è connessa ad un palinsesto che ha precise motivazioni, modalità, finalità, verifiche; fra i palinsesti posso ricordare:

*Da le cose alle parole*, ovvero la poetica dell'oggetto, così come ci perviene dai parnassiani al Pascoli attraverso la lettura che ne fa Luciano Anceschi e con riferimenti a testi di Lorca, Govoni, Gatto, Palazzeschi, ecc.

*Dentro le parole*, ovvero giocare con le parole a livello di figure di ritmo, partendo dalla *Grammatica della Fantasia* di Gianni Rodari ed avvalendosi dei manifesti delle avanguardie storiche sopra indicate e delle tecniche conseguenti.

*Parole immaginate*, sviluppo dei precedenti palinsesti utilizzando la similitudine sabiana (dalla poesia alla moglie, per esempio) o il binomio fantastico.

*Metrica e verso libero*, laboratorio che inizia dalla *fonè*, dalla lettura motivata di singoli versi o brevi composizioni per avvertire gli ictus, la distensione dello psico-linguaggio caratteristico di ognuno.

*Poesia e contesto sociale*, lettura storico-linguistico-multimediale del proprio ambiente realizzando un laboratorio attivando anche rapporti scuola-ambiente.

*Poesia e regioni*, connotazioni letterario-ambientali con sottese tecniche di scrittura: Piemonte: Pavese, Lombardia: Sereni, Veneto: Zanzotto, Trieste: Saba, Liguria: Montale, Padania: Bertolucci, Toscana: Luzi, Umbria: Penna... fino a Sicilia: Quasimodo. Questa esperienza fu fatta nella Scuola Media di via Felice Fontana.



Ora, in circa diciotto anni di laboratori da me condotti i palinsesti sono talmente tanti che neppure io li ricordo, così, in diretta, ma ci sono numerose pubblicazioni che documentano quasi per intero le mie esperienze sempre commisurate in programmazioni, metodologie, obiettivi, finalità, verifiche. Un momento fondamentale fu la verifica nel 1984 con «Ottovolante», quando coordinai un *meeting* con i maggiori operatori del settore (dalla Zamponi alla Bisutti, a Giancane).

I risultati che si ottengono con queste operazioni didattiche di tipo trasversale, che coinvolgono operatori ed insegnanti, curricolare ed extracurricolare, aree culturali e didattiche diverse tendono alla presa di possesso di un linguaggio più ricco, alla conoscenza del proprio ambiente, alla costruzione di individualità e rapporti e solo come dato tecnico alla produzione di poesia come atto creativo non presupponendo *ab initio* alcuna finalità letteraria. E tuttavia, proprio per questo, i risultati sono sempre imprevedibili e di assoluto livello creativo; non corrispondono al plafond della fascia scolastica, anzi, nei ragazzi della scuola dell'obbligo si ottengono risultati di grande evidenza. Ricordo che un critico famoso, invitato nel 1986 da una scuola media a presentare il libretto che era il frutto di un anno di lavoro, pensava di trovarsi di fronte a testi di studenti liceali. E d'altronde, fra interventi di animazione, corsi di aggiornamento per insegnanti, corsi accademici per l'Università dell'U.T.D. è accaduto che fra i creativi sia nata qualche forma di poesia degna di essere considerata un *oggetto di parole*, un valore creativo ed estetico, ma questo è già un altro discorso.

## 2 – Un laboratorio a San Bartolo a Cintoia

In questa esperienza di laboratorio gli Autori hanno cercato le originali proposizioni di poetica dei pochi andando a rilevare, in ogni caso, quanto di genuino e strutturato potesse emergere comunque e dovunque. E questo tipo di lavoro, svolto in modo dialogico, con messa a confronto del testo preso in considerazione, sta sulla pagina in tutta la sua evidenza.

A cosa può servire questo libro? Oltre che come documento di un'esperienza generosa e coraggiosa anche come manuale di riferimento per chi voglia entrare in merito al rapporto fra società ed individuo, creatività ed arte.

In effetti c'è tutto un tessuto di scritture minori da cui si dovrebbe partire, per l'educazione alla lettura, prima ancora che alla scrittura della poesia.

Come sappiamo, la lettura è inversamente proporzionale alla diffusione della scrittura con tutte le approssimazioni da ciò derivate.

Vogliamo non stare al gioco? Gettare un sasso nello stagno? *Al centro le poetiche*, in cui

sono valorizzati aspetti più o meno germinali di chi scrive può significare proprio questo perché attiva la capacità di visione oltre gli schemi e gli schermi dell'illusione letteraria.

Per stare all'aspetto più squisitamente tecnico della manifestazione, piace che una giuria qualificata scelga dieci autori da sottoporre ad una commissione popolare composta da una trentina di persone che vivono nel quartiere e che hanno amore alla poesia, per avere l'esito finale. Si capovolge così il concetto di premio, nel senso che in questo modo si verifica la sensibilità ed il gusto dei lettori piuttosto che la qualità in assoluto dell'opera.

Non è un caso che poeti certi quali Enrica Dell'Innocenti, Marco Di Bari, Paola Nepi, Rosanna Salvadori, Lierka Car Matutinovic, Innocenza Scerrotta Samà, ed altri ancora che dobbiamo sacrificare all'economia dello spazio, siano stati subordinati alla poesia di una ragazzina che nella sua felice sintesi ha il gusto delle cose originarie e dei sentimenti scanditi in un'innocente figurazione. Né si adontino i poeti adulti se i lettori popolari hanno soffermato la loro attenzione su questo piccolo testo dedicato alla nonna scomparsa, perché questo è il segno di una delicata sottolineatura di valori la cui pratica interiore riparte dai giovani e dai giovanissimi.

Ciò non mette in discussione l'identità di chi già si è affermato, ma rappresenta una richiesta di scrittura viva ed autentica, con una richiesta di continuo radicamento alla verità con uso di parola ed alla bellezza pudica, non esibita.

### 3 – *La poesia esce dal carcere*

Solliccianino è l'affettuoso nome che i fiorentini hanno voluto dare all'Istituto Penitenziario sorto a Firenze nel 1989 per differenziarlo dalla limitrofa, ma diversa struttura carceraria di Sollicciano. Solliccianino, infatti, nasce quale sperimentazione di un particolare regime carcerario (la cosiddetta "custodia attenuata") improntata prevalentemente sull'aspetto riabilitativo della pena.

Questo Istituto, primo del genere in Italia, ospita un numero massimo di 50 detenuti di giovane età con alle spalle problematiche di tossicodipendenza. Nei loro confronti attua un trattamento specializzato ed integrato con i servizi territoriali e le risorse sociali esterne.

Così si legge in quarta di copertina al libro *Dialoghi a Solliccianino* (Editrice Il Cardo, 1995) che documenta questa esperienza durata dal 1993 al 1998. Nella introduzione al libro, anche per avere partecipato dal vivo a questa esperienza, così la descrissi.

Il lavoro svolto per anni a Solliccianino è una tappa importante e certamente la più matura

per tempi, modi e realizzazioni, nell'*iter* di questa esperienza nel sociale e per il sociale. La funzione del gruppo è intanto quella di riprodurre un universo eterogeneo in cui le dinamiche interpersonali non si incontrano o scontrano per la soluzione di bisogni diretti, ma per la costruzione di una *koinè* che l'“uso di parola” rende comunicativa ed espressiva ad un tempo. Ecco perché si può e si deve parlare di “Laboratori di Linguaggio Espressivo”, ovvero sia di soluzione catartica dei problemi derivati da una società che organizza in modo corporativo per gestire il potere e i consumi.

Comunicazione ed espressione coincidono nell'esperienza di Alberta Bigagli del “Tu parli io scrivo”, dove il leader del gruppo si mette in gioco per intero, con atteggiamento maieutico, per la soluzione finale, che comunque è prevista in progress per il vettore socializzante e rigenerante posto a fondamento degli incontri.

Si evitano così i rischi che possono rivelarsi, durante il farsi dell'operazione, reali condizionamenti o contributi ricreativi. Nella fattispecie, esercitare il principio di rieducazione come leader possessore di valori aprioristici indiscussi ed indiscutibili (che pure, in via astratta, esistono) significherebbe, di fatto, collocare la possibilità di attingimento del “vero” e del “bene” al di sopra di un percorso attuato attraverso il “libero arbitrio”, con cui si realizza la coscienza di sé e del mondo. E qui mi pare entri in campo la poesia, il “*poièin*”, il fare: insomma, pensando a Goethe e recuperando dunque un principio della rivoluzione romantica, «in principio era l'azione». Oltre al verbo e al pensiero, la sintesi è dunque nell'azione. Per questo preciso motivo “l'uso di parola” nella dinamica di gruppo esercitata da Alberta Bigagli col metodo “Tu parli io scrivo” si può definire Linguaggio Espressivo in sintonia con «fare poetico».

Dunque, all'origine di ogni incontro non vi è un Tema da svolgere, una volontà da esercitare, un'ideologia da imporre, ma un Problema da risolvere nella comune ricerca del Tema come definizione e riproposizione di sé e del gruppo.

Sono molti i tabù che la proposizione violenta del Tema imporrebbe determinando, per reazione opposta e necessaria, una tendenza alla trasgressione per l'acquisizione di un'autentica autocoscienza. Come sappiamo a livello pedagogico vi sono tre atteggiamenti di fondo: uno che prevede la centralità del leader, uno dialogico ed uno estremamente aperto fino al permissivismo.

Il lavoro di Alberta Bigagli, che non vuole né può essere autoritario e nemmeno risolversi nell'insegnamento di una tecnica (artistica, musicale, artigianale o altro) e che non ha la finalità dello psicodramma, conseguentemente si attua nei termini dialogici del secondo modello. Un discorso non ancorato alle Verità aprioristiche ed ai tabù che ne derivano, può – di fatto – trovare con “l'uso della parola” spiragli catartici nella separatezza di chi non ha trovato la via dell'inserimento. Socialmente, culturalmente, questi Dialoghi a Solliccianino confermano gli esiti molto alti già conseguiti da Alberta Bigagli sia a Montedomini che in altri Istituti e testimoniano della grande valenza di tensione umana laddove l'emarginazione acuisce la coscienza del distacco e spinge alla ricomposizione di una visione del mondo che permetta di uscire dalla disperazione. E spesso questo non è possibile, se non si offre in modo armonioso – a chi, come a Solliccianino, ha messo in atto propositi per il riscatto – un mosaico di possibilità educative. Perché

non è pensabile l'operazione di Alberta Bigagli senza inquadrarla nelle altre forme di educazione, che prevedono anche di in/formare sull'"imperativo categorico" kantiano – e lì il processo educativo deve essere diverso – e sulle possibili attività manuali, dove la presa di coscienza è più connessa alla tecnica e dunque alla necessaria acquisizione di un potenziale personale, atto alla propria realizzazione.

Consegue da tutto ciò che l'esperienza prima, fondante a livello etico, proprio per il "gioco delle parti" che prevede autoresponsabilizzazione, è quella svolta con Alberta Bigagli, che si inserisce perfettamente, come tessera di mosaico, nella complessa operazione di rieducazione svolta a Solliccianino.

Si deve infine considerare questo testo come "oggetto poetico" di intensa suggestione. Alberta Bigagli, autrice di poemetti in prosa, ha risolto i dialoghi in diretta con i giovani ospiti di Solliccianino (giovani per anni, ma anche nella riscoperta vocazione alla vita ed allo studio) in un lungo "racconto in versi", ovverosia, secondo modalità proprie della letteratura antica, nella "narrazione del mito" del poema e della tragedia. Perché di questo si tratta, in conclusione: dell'evento che può essere cantato e recitato nel suo farsi più interno ed attivo. In effetti, si usa dire che la vita è un'Odissea, un viaggio in Terra di Tutti e di Nessuno per cui naturalmente anche nel quotidiano la navigazione prevede di incontrare Circe e Polifemo, le Sirene e l'isola dei Feaci, di sognare Itaca e il cane Argo.

Questi Dialoghi, poema epico e "tragedia greca" ad un tempo, si presentano perciò come viaggio dentro il Linguaggio Espressivo: ogni Dialogo è un viaggio. Il gruppo viaggia nell'incontro senza un tema preconstituito, lo trova e si trova in questa libera analisi collettiva che inizia dall'antro di Polifemo perché spesso ci rifugiamo nell'antro senza saperlo o per necessità, fino a ritrovare insieme la via del mare. Il Tema trovato durante l'incontro è appunto la liberazione dall'antro anche se la nuova navigazione non escluda altre possibili, mitiche o nefaste metamorfosi. Tutto ciò si respira nella sintesi poetica di Alberta Bigagli, che è anche un portolano di speranza. La navigazione può sembrare senza scampo, le carcasse delle navi possono essere anche disalberate, "Ma tu, mio cuore, il canto odi dei marinai!" per dirla con Mallarmé. Ed il simbolo, nell'avventura dei Dialoghi a Solliccianino, rimette in ascolto i giovani marinai.

Che anche per loro l'isola dei Feaci ed Itaca siano un sogno possibile perché se il cuore del poeta ha dato forma al loro canto essi hanno amato e profondamente accolto la voce del poeta.

#### 4 – Carteggio: *L'ars brevis*

Opera analoga a *Cuore costante* per l'apertura a poeti di varie aree geografiche, ma destinata ad accogliere e commentare l'*ars brevis* (epigrammi, haiku), *Carteggio*, con riferimento all'*haiku*, è anche un documento di laboratorio. L'*haiku*, o parola di viaggiatore, nasce dall'isolamento di una strofa di un componimento corale di voci che si sus-

seguivano. Un po' come il nostro sonetto si dice, fra le varie possibilità, che sia nato dall'isolamento di una strofa di canzone.

Molto all'ingrosso l'*haiku*, per gli orientali, corrisponde al nostro sonetto.

Per tutta una serie di aspetti ambientali, filosofici e tecnici è impossibile, per un occidentale, scrivere haiku veri e propri. Manca da noi la possibilità di sviluppare il rapporto fra testo e contesto. Il contesto, per i giapponesi, è un campo ritualizzato dover si svolge la vita e che l'*haiku* interpreta in modo nevralgico, anche perché ideografico, lasciandolo pienamente intravedere ed addirittura suggerendolo, illuminandolo. Il testo è, perciò, un campo linguistico in cui si realizza "la via della poesia" come arte di vita affrontando i problemi su cui meditare con un percorso analogico che unisce il vago, il confuso al profondo in una struttura brevissima, di diciassette sillabe (in giapponese ogni vocale lunga forma due sillabe, così come due vocali accostate e la fine di parola.). Ne deriva che poesia e zen sono un'unica cosa.

Si tratta di sperimentare il senso delle cose immerse nelle stagioni, il *mono no aware*, la loro transitorietà e la loro relazione-relatività. Filosoficamente questo trinomio sintetizza realtà, transitorietà e relatività. Tutto esiste solo transitoriamente ed in rapporto all'altro. L'esperienza vitale delle/nelle stagioni richiede l'uso del *kigo*, o riferimento stagionale che in Giappone viene espresso tramite un vastissimo formulario non emozionale, ma linguisticamente canonico. Questa esperienza in Occidente viene spesso travisata in termini di edulcorata malinconia o dall'essere stupito/stupido *contemptus mundi*. D'altronde il viaggiatore d'Occidente si colloca nell'*Occasum*, nella terra del tramonto, in un taglio-definizione inteso anche come uccisione; laddove l'Oriente rappresenta la prima luce, la prima figura.

Non a caso la poesia occidentale del Novecento si propone come dionisiaca, nel senso del viaggio di Dioniso verso Oriente anche attraverso il pensiero poetante nicciano e, presso gli imagisti (Pound, Eliot) elabora la tripartizione del soggetto, il recupero del rapporto fra parola e realtà con mediazione iniziatica (mito del Graal-terra desolata; il miglior fabbro, Pound) con prosa lirica e poesia prosastica.

Ma torniamo all'*haiku*. Proprio per la dinamica filosofica appena accennata l'*haiku*, nella sua breve struttura strofica, ha un percorso dall'indeterminato al determinato possibile con tecniche che escludono rigorosamente la metafora perché più che "l'andare oltre" qui ha un senso andare da a.

Per questo motivo vanno ricordate almeno due tecniche: il *shoriaku* che è un vuoto logico-grammaticale ed il *Kyriegi* che consiste nell'inserimento di alcuni intercalari esclusivamente sonori (*ya-kano-kana-keri*, dette parole taglienti) con cui creare una pausa-vuoto sonoro che dilata l'immagine evocata e ne sfuma i contorni in modo da

dispiegarla come fondo alla successiva immagine, più determinata.

Come afferma Roland Barthes “descrizione e definizione spariscono” e l'*haiku*, per dire con Andrea Zanzotto, è “un percepire illuminante... in una siringa più spesso a tre canne che un fiato di vita sembra percorrere una sola vita”. Nel nostro contesto, del tutto deritualizzato non esiste socialmente e storicamente la possibilità del viaggio se non in interiore homine o in spazi parziali, ricercati e coltivati come un *hortus conclusus*, tutto all'opposto del contesto orientale. A riprendere la presenza di questo albero “sacro” per i giapponesi è Insel Marty:

Tu ciliegio giapponese senza frutti  
Un'acacia avresti voluto che  
Sciabolando di rami fantastica guerriera  
Di là dalla porta tra le mura e i vetri rotti  
Della serra inseminasse fiori sui mattoni...

E invece, conclude la poetessa, “l'albero della cera ti hanno messo accanto / l'ultimo che fiorisce è 'secco in alto”.

La citazione non è a caso. Forse l'unico poeta di area che abbia esiti zen è Insel Marty. Autrice della plaquette *Haiku* (Amadeus) e che già nelle sue opere precedenti, a partire da *Schatten – Schade(n)* (Rebellato) aveva impostato il discorso in questo solco conservando, addirittura, costanti lessicali e sintagmatiche (il fragile quotidiano “disfalda / nel cristallino / Si taglia forma / di luna e disfalda / nel senza-fondo”).

Dunque, continuità di pensiero ed insieme stilistica. La nota che accompagna gli haiku conferma di questa dinamica interna:

*L'Haiku* si impose per la sua forza di “ingiungere la realtà” (Takashi Ikemoto), cogliendo “la profondità della superficie e la concrezione di ogni forma come sospensione assoluta e precaria nello spazio cui nulla può aderire” (Shinkiki Takahashi). *L'Haiku* in Occidente, compresa l'Italia, è oggi molto diffuso, anche se la “via della poesia” (Kado), segnata dalle proprie tradizioni, è ben lontana dalla pratica disciplinare secondo la quale ‘Poesia e Zen sono una cosa sola’ (antico detto, in giapponese classico: *Zenshi ichimi*).

Insomma, per aprirsi un varco in questa dimensione occorre “entrare nell'incanto cantando / la *flor enversa*”, in forma di discanto, dove “l'immagine di canto” coincide col “rovesciamento della realtà”.

Già nelle opere precedenti il pensiero poetante nella Marty era zen, come si legge in que-

sta bella poesia in cui è chiara la metamorfosi dell'*haiku*:

*a Barbara*

ho lanciato il mio cappello  
sul fiume.  
Chi ha lanciato il mio cappello sul fiume?  
Di chi è quel cappello che  
scende correndo il fiume ?

Qualcuno cavalca le onde più profonde  
del fiume.

Stessa transizione che si ritrova nell'*haiku*:

Foglia cadendo  
sale la stessa sempre  
Altra nel vento.

Il concetto del salire cadendo era già espresso in un precedente testo:

non ti si può convincere  
che l'acqua non sale scende soltanto tu insisti e  
scientificamente  
bambino bisogna ammettere eccezioni.

Ed è in questo spazio eccezionale che vive di solito la poesia in genere e più specificamente "il pensiero del viaggiatore".

##### 5 – *Donna e poesia: il respiro delle mimose*

Angelo Lippo, che firma questa monografia, è "da molti anni attizzatore di cultura a Taranto e nella Puglia Jonica, e in parallelo curatore di antologie poetiche, dirige il trimestrale di letteratura e arte «Portofranco», dopo essere stato condirettore della rivista «Il pollicordo» con Dante Maffia: autore di monografie su pittori italiani contemporanei, collabora con articoli di critica letteraria a quotidiani e periodici". Così si legge in *La Puglia in poesia*, AA. VV., Forum Quinta Generazione. Si deve riconoscere a Lippo una qualità di lavoro ed un'onestà intellettuale che garantiscono il valore oggettivo delle sue opere. Questo *Respiro delle mimose* rappresenta perciò una tappa significativa di una ricerca documentaria, un

testo critico antologico utile per la conoscenza – per campionatura – della letteratura femminile del sud, del centro e del nord del nostro paese.

*Il respiro delle mimose* comprende le poetesse Maria Teresa Santalucia Scibona, Anna Marinelli, Mariella Bettarini, Laura De Carli, Elena Milesi, Margherita Sergardi, Innocenza Scerrotta Samà, Rita Santoro Mastantuono, Antonia Anneo, Adriana Scarpa, Liliana Ugo-  
lini, Paola Ferrarese Pieroni, Rosalba Masone Beltrame, Laura Pierdicchi, Flora Russo, Caterina Camporesi.

Interessa che l'opera non sia nata da un progetto su donna/poesia, attento ad una iniziale separatezza, ma dalla rilevanza che hanno assunto gli scritti su poetesse dell'autore nel *corpus* generale del suo lavoro. In sostanza, egli si è reso conto che nel suo inventario critico della poesia attuale rilevanza quantitativa e qualitativa prendevano le opere scritte da donne a conferma di un momento felice della loro creatività.

Non è qui il caso di ricercarne le cause, basta apprezzarne gli effetti davvero consolanti per una crescita in positivo della letteratura.

Tuttavia, si deve almeno osservare il taglio radicale da calchi letterari troppo insistiti, la messa in gioco e a rischio di emozioni, sentimenti e ragioni in un mondo in cui tutto si sgretola a causa, appunto, di deboli radicamenti. Con la sinestesia del titolo, *Il respiro delle mimose*, l'autore vuole proprio indicare il ritorno, analogico, all'anima delle cose, al loro esistenziale aprirsi alla parola che rinasce dall'inverno della storia ricercando natural/mente esiti diversi. E certo non si può negare che questa monografia ha il colore - sapore - profumo-respiro delle opere nate non a caso in un paesaggio culturale felicemente abitato da "parole vive".

In questo ideale 8 marzo valgono i versi di Emily Dickinson: "La parola è morta / – taluno afferma – quando è pronunciata. / Io dico che comincia appunto a vivere / da quel giorno".

La vocalità di questa poesia ha intanto il pregio di porsi per ciò che è e riesce a divenire nel farsi stesso degli eventi interiori ed esperienziali, che nasce dalla necessità impro-  
rogabile di dirsi nella sua intrezza. Non sembri poco.



## RENDICONTI DI FINE MILLENNIO

## CARATTERI

I gruppi letterari attestatisi intorno a «Collettivo R», «Salvo imprevisti» (divenuto poi «L'area di Broca» con l'intervento di Gabriella Maletti), «Stazione di Posta» (e le edizioni Esuvia), la collezione «Sagittaria» e «Novecento-poesia», hanno continuato nel tempo una produzione editoriale di tutto rispetto in cui sono apparsi libri di prosa e di poesia che mi è accaduto di presentare in volume e in pubblico, alle «Giubbe Rosse» e dintorni. Fra questi sono rimasti nella mia memoria e sul mio tavolo alcuni libri, certamente non per motivi solo di merito ma, forse, di inconscia empatia, di cui pubblico le note critiche, a partire dai testi in prosa che confermano l'apertura dei poeti a espressioni diverse. A queste fanno seguito le schede sui poeti performativi e sugli autori del «teatro di poesia» che si è aperto uno spazio d'avanguardia negli ultimi anni.

*1 – Gli ulissidi. Narrativa*

Paolo Codazzi, fondatore di «Stazione di Posta», è poeta e narratore. Ma ha sviluppato il suo talento maggiormente in questa seconda veste e nella «stazione di posta» di Firenze si è presentato con un romanzo che è stato, a suo modo, per la chiarezza e l'originalità dell'enunciato «un pugno sul tavolo».

Infatti, già nella sua prima opera, *Come allevare ragni* (Lalli editore), Paolo Codazzi è riuscito a comporre una plurima immagine di sé usando la tecnica del mosaico di alcuni registri narrativi.

Scrittura di secondo grado, dunque, in cui lo scrittore-protagonista mette a fuoco le sue esperienze intellettuali, dall'infanzia alla condizione di adulto.

La struttura è quaternaria: l'infanzia è contrassegnata da un racconto *in fieri* che descrive la fuga da una colonia allo scopo di creare un contraccolpo coscienziale negli adulti; l'adolescenza intesa come ingenua finestra sul mondo anche culturale, può essere individuata in un progetto-Parigi con stesura di un romanzo giallo a sfondo sociale

ambientato nella città-faro dei giovani di provincia; la prima giovinezza dell'elaborazione libresca della tesi di laurea ed infine una giovinezza cosciente, agra ed adulta, nel soggiorno a Spello, ovvero nella presa di coscienza del corpo e della città con le sue secolari sclerosi proprio nelle estreme periferie della storia. Codazzi è riuscito senz'altro a saldare i materiali con cui ha espresso questo *iter*. Dal neorealismo del racconto dell'infanzia, al taglio giallo-commerciale con cui narra dell'improvvisato investigatore, al tono sussiegoso dei brani di tesi di laurea, al diarismo assai fluido del suo soggiorno a Spello.

D'altronde, anche la concatenazione di queste parti risulta funzionale. Centrale è il soggiorno nella cittadina, come centrale è lo scrittore-protagonista al presente, col suo scanzonato bovarysimo intellettuale, per cui il lettore deve incardinare la sua attenzione massimamente sul diario al presente per poi coordinare in primis il racconto con la fuga dalla colonia che è quella a cui Codazzi è sentimentalmente più legato e che permette peraltro di ripartire dagli anni '40 col loro portato di tragedia e speranza. Approfondendo, Codazzi si dilata nello spazio-Europa ed in seconda istanza intorno alla cronaca del soggiorno a Spello ruota la meteora della fantasia parigina che, come ogni meteora, muove capricciosamente nell'universo progettuale di Codazzi fino a sparire (pur rimanendo come una possibilità di lavoro che l'autore, nella finzione drammaturgica, si lascia esplicitamente aperta).

Terzo corpo ruotante della narrazione è *Il pianeta tesi di laurea* con le sue terrestri riflessioni affidate al magnetofono e poi trascritte con una certa indifferenza poiché si tratta di nozioni ormai assimilate dal protagonista e che devono ora essere messe alla prova dell'esperienza. Questi lacerti sono peraltro scelti con molta incisività e danno un tono fortemente analogico che riscatta la piattezza descrittiva in cui le altre parti incorrerebbero.

Né manca, in un gioco formale così meditato, un irridente rimando a modelli creativi più fertili, come si possono reperire nella narrativa latino-americana.

Anche la conclusione, una catastrofe senza catarsi in un'ipotesi di atto unico in cui i suoi personaggi-incerca-di-autore gli si ribellano e si assiste così ad una loro autolibera-zione nella misura in cui riescono a frustrare il loro creatore, offre al lettore uno spazio ulteriore, una sorpresa nella sorpresa.

D'altronde si tratta di una catastrofe letteraria a cui l'autore pone rimedio ripropo-ndendosi come *deus ex machina*, stracciando cioè il suo lavoro, abbandonando la piccola necropoli in cui è maturata la sua finale iniziazione alla vita e mettendo in moto – qui sta il ludico bovarysimo di Codazzi – l'ideazione di una nuova, impossibile storia.

Sinceramente, questo non-romanzo è convincente e ci fa respirare di nuovo l'aria del *nouveau roman* troppo presto messo in un canto per il recupero, al presente, di una corposa scrittura tradizionale commerciabile e per tutti i gusti.

*I colori del buio*, (Gazebo), di Sergio Pazzini, a metà fra il diario e il romanzo, conserva un'assoluta fedeltà alla memoria e si propone come testo – a mio avviso – che avrebbe potuto vincere il premio di Pieve Santo Stefano di Saverio Tutino per i diari di alto valore culturale e umano.

Questo perché la scrittura affonda nella memoria e coglie tratti di vita davvero esemplari (luoghi, ambienti, stagioni che ricordano un po' il mondo dell'*Albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi e di *Novecento* di Bernardo Bertolucci).

Una vita che è respiro, che è sangue, voce, terra, dolore lacerante e rinnovato gusto delle cose. La tecnica della scrittura è sapiente: in una situazione quotidiana, ovvero in una unità di tempo e di spazio, l'io narrante rammemora la sua storia e quella, come in una rammemorazione di rammemorazioni, di storie parallele (quella di Solisca che ha un nome analogo a quello di una precedente compagna, Solidea).

Ai toni spaziosi ed elegiaci si alternano tratti asciutti, cronachistici, in cui l'autore campisce lunghe stagioni del suo calvario.

Così il libro scorre coinvolgendo il lettore, che certo non ha motivo di provare noia o di cercare una molla intellettuale per giustificare la sua lettura. Si segue la traccia tormentosa di un dramma in atto con la virile, quasi puntigliosa, determinazione dell'autore che dà forma a quello che ha visto o che intravede (nel senso del vago e del profondo) rimanendo ben saldo all'invocazione leopardiana ma arricchendola di tutti i colori del buio.

E d'altronde la sua storia muove negli anni caldi del secondo Novecento, quelli che si definiscono di piombo o dell'odio (né vogliamo giustificare quelle estreme follie) e che invece videro i giovani come Pazzini cercare uno spazio vitale umano in una società che "piombava" chi era, socialmente o fisicamente, in difficoltà ai margini della storia.

Pazzini pare uno stoico, che non vede il suo *handicap* come un evento del destino, ma lo colloca appunto nel contesto in cui una qualsiasi forma di disagio, di differenza trovava le sue concause in un'epoca ed epopea contadina, medioevale insieme a un'accelerazione sociale tutta squilibrata in avanti.

Dunque il dramma di Pazzini è un dramma storico, per questo parlavo della città del *Diario*, cioè dell'archivio della cultura antropologica, dove tante memorie vanno a comporre un patrimonio purtroppo chiuso in se stesso. Così probabilmente accadrà anche a quest'opera, ma l'uomo, che pur col suo *handicap* riesce a percepire gli umori, le piccole viltà del mondo, sta saldo, ha coscienza della storia del suo confrontarsi, del suo scegliere il massimo rischio di fronte al minimo di resistenza possibile.

Questo giocare tutto, al di là di un benessere sordo e cinico, è tipico dell'ultima generazione di chi provenendo dal feudo dette prova di sé nelle piazze con la bandiera del proprio sangue o della propria dignità, che sono la stessa cosa, lacerati.

È logico che tutto ciò sia detto con la forza contenuta di chi sa di essere nel giusto, avendo vissuto una vita ingiusta ed avendo trasformato il dolore in un percorso di conoscenza, di riscatto, col polso fermo di chi ha avuto la pazienza di non negarsi, di non fuggire dalla *pietas* condivisa o almeno condivisibile. Perciò Pazzini risulta un autore autentico, non consolatorio né inconsolabile, ma attentissimo, capace addirittura di cogliere i tic espressivi e linguistici dei suoi personaggi con una tecnica che ricorda, sia pure a tratti più larghi e sommari, la narrativa sperimentale europea degli anni Settanta. E peraltro proprio da quegli anni di lucida tensione esistenziale e culturale muove questa storia che è degna di essere collocata nello scaffale migliore per essere riletta in tempi di dimenticanza e ritrovare una traccia in cui il dolore condiviso e la sete di giustizia sono un fertile seme per il futuro dell'uomo.

Lucio G. Giummo è scrittore e artista versatile che affida il suo naturale talento ad un linguaggio che mai si distacca dalla necessità del dire, dal senso che vuole divenire segno.

Sia nell'arte che nella poesia e nella prosa assistiamo ad un atteggiamento quasi maieutico, teso cioè a rilevare, in punta di penna o di pennello, il *quantum* che vuole svolgersi in discorso, in un messaggio il più icastico possibile. Si può parlare perciò di un atteggiamento filologico, di un'intenzione e di un'attenzione a rendere visibile la parte più profonda di sé. Per questo motivo, per questo atto linguistico che rende visibile l'invisibile, chiaramente Lucio G. Giummo compie la stessa operazione sia in ambito artistico che letterario.

Né si può dire di trovarci di fronte a una opzione visionaria di tipo neoromantico, perché è sempre la cifra aurea della decriptazione a farsi apprezzare sul foglio e sulla tela. E ciò avviene per la perizia spontanea, ci si passi l'ossimoro, dell'archeologo che libera con gesto fermo e leggero quanto giace sotto la polvere del tempo per riproporlo poi, con ulteriore gesto di ricomposizione, in una nuova sinopia che è, appunto, il tratto grafico o la registrazione scrittoria.

Se ciò comporta evidentemente una rivisitazione del mito in termini di rivitalizzazione del reale, tuttavia Giummo risolve questo *trait d'union* con un taglio etico, puntando direttamente al cuore delle cose, sapendo che la palingenesi non può avvenire fuori dalla contraddizione medesima che è di natura orfica.

Dunque non un riscatto, o peggio, un ricatto della ragione, ma un'immersione nel tempo dell'uomo per negarlo immediatamente, perché il tempo non è una scala ma un cerchio, perché le sue "icone vitali" si evolvono solo in quanto entrano a far parte del palinsesto linguistico dell'autore.

E tuttavia, stupisce la capacità fare divenire il registro linguistico stesso il tratto di finito infinito, di scrittura segno che si fa limite, propria definizione in itinere senza lasciare spazio

a iati fra forma e contenuto, fra ipotesi e verifica. Questo accade perché l'espressione si conferma nel suo divenire affidandosi ad una chiarezza, tradotta in "codice mediterraneo".

In *La vera morte del Minotauro*, (Laterza), Lucio G. Giummo affida al lettore un percorso-testamento dell'esperienza profonda nel dedalo o labirinto della Storia e dell'esistenza che ha potuto vivere e trasformare in atto liberatorio, al di là delle secche che hanno segnato pure la sua generazione. In questa sorta di labirinto scrittoria Giummo mette in campo la personale resistenza ad ogni forma di inquadramento pregiudiziale, svolge un viaggio alle origini dove tutto non è quello che dovrebbe, presenta un'ampia narrazione dell'alienazione femminile a partire dalle stagioni del dissenso, dà spazio e voce a "minotauri" che chiedono di essere riletti in modo diverso e magari reincarnati in una storia più umana, propone citazionisticamente i suoi modelli.

Davvero si può dire che Lucio G. Giummo ci consegna, con questa opera, un suo portolano di una generazione che è approdata ad un futuro costruito con l'immaginazione della "coscienza infelice", diverso da quello tentato ma non per questo del tutto negativo. Fra atto di coscienza e personale sintesi di grandi contraddizioni *La vera morte del Minotauro* appare così diario in frammenti di un tempo che può divenire ancora a misura d'uomo, o, se vogliamo, di Minotauro se con ciò intendiamo l'energia vitale che presiede alla costituzione di un mondo migliore.

*Il talismano*, (Polistampa), di Gabriele Bellucci è un romanzo breve in terza persona in cui è mutuato il "diario segreto" di una bruciante esperienza di vita e di morte (per trasformarsi, allegoricamente, in un'esperienza di morte e di vita).

Di singolare suggestione le tappe di questo percorso scaturito dall'interno di una vita di relazione sterile e priva di connotazioni. Il tono sintetico con cui sono narrate le situazioni che danno luogo a un processo di straniamento ha il pregio di mediare un sedimentamento psicologico in un *plafond* misuratamente letterario salvando per intero la dolorosa verità *in fieri* che presiede al tutto. Si dice che la letteratura ha un senso quando è memorabile, quando rimane qualcosa di importante e necessaria nel cuore e nella mente del lettore, qualcosa di costitutivo. Ebbene, fra i testi selezionati, *Il talismano* – a differenza di altri – rimane memorabile per il messaggio sofferto, pagato di persona, teso a illuminare la *tranche* oscura del vivere quotidiano.

In ognuno esiste la necessità di vivere e connotare il rapporto fra l'esistenziale e il sociale; l'appiattimento produttivistico è tutt'altro che foriero di felicità, tanto più nei giovani che devono inserirsi nel mondo degli adulti senza tradire la propria persona e il bisogno di difendere la propria libertà per costruire un diverso futuro non dominato dalla "falsa coscienza".

Da ciò deriva che *Il talismano* è un “romanzo di formazione” addirittura profetico in cui l'autore enuncia e denuncia, per esperienza diretta, questo contrasto affidando al lettore alla fine un messaggio catartico fondato sulla fiducia nell'armonia naturale del creato che perciò deve essere difesa come “dono” vitale del nostro essere al mondo, del nostro essere “mondo” o del nostro essere *tout court*, pena il non essere. E se, alla fine, il protagonista si affida in volo, con sentimento creaturale, alla “grande madre” fino a ritrovarsi in lei, tale gesto paradossalmente riscatta non solo lui per la evidente palingenesi ma sottolinea con forza il valore del percorso interiore, spirituale, come impegno primario per costruire un mondo migliore, di Vita, tessendo la trama del dettato con i fili immarcescibili del *poièin*, cioè del “fare” quotidiano, della coscienza che si costruisce attraverso la parola ritrovata.

Come scrive l'autore “Siamo una melodia compresa in una infinita melodia, la quale non si può carpire ma solo intuirne la ‘presenza’!”

E spesso, per citarlo ancora, siamo “sul ciglio dell'abisso e un ramo frena la caduta”. Non sempre quel ramo, metafora del divino, nel disegno della Provvidenza, ferma il percorso del destino.

Ma a noi rimane *Il talismano*, narrazione e oggetto misterioso della narrazione, come una piccola arca permeata da un pensiero poetante di autentica religiosità. Un talismano da tenere a portata di mano, per “leggervi” un viaggio cristiano e cristologico, quando la devastazione e la complessità del presente assumano una consistenza insopportabile.

## 2 – Poesia

Che dire della poesia di Giuseppe Panella senza rischiare di essere subito contraddetti o negletti dalla sua sterminata erudizione con cui trama il *plot* dell'opera? Egli stesso si affida ad un'attiva contraddizione, si mette in discussione ed apre una dialettica fra l'accademico ed il poeta, a tutto vantaggio di quest'ultimo, ma senza rinunciare al crisma ed al battesimo di una serrata logopea che si rigenera in un esperanto koinetico alimentato da radici parentali di avi emigranti e da una personale, esclusiva e inconciliabile avversità per ogni *statu quo*. Come precisa Pound, la logopea è una

‘danza dell'intelletto fra le parole’; vale a dire, le parole vengono usate non solo per il loro significato diretto, ma viene tenuto conto in modo speciale delle consuetudini dell'uso, del contesto che noi ci aspettiamo di trovare con la parola, delle sue abituali concomitanze, delle sue note accezioni, e del gioco ironico. La logopea non si può tradurre; ma lo stato d'animo

che esprime può rendersi con una parafrasi. O, per meglio dire, non la si può tradurre 'parola per parola', ma quando si sia determinato lo stato di coscienza dell'autore, si può riuscire o meno a trovarne una derivazione espressiva o un equivalente.

Poetica o poesia convivono così sulla stessa pagina, tanto è vero che *Serial Killer, Mil-lecentosettantacinque righe di lettere d'amore*, (Morgana), è corredato da una decina di pagine di teoria della scrittura dell'autore stesso e di cui si deve tenere conto per intendere il laboratorio. Peraltro l'intero testo è contessuto da continue mutuazioni, citazioni, paradigmi, aforismi, parodie, ecc., che danno vita ad una sorta di "opera al nero" come mirabilmente afferma l'autore. Un'opera che definirei anche ossimoricamente (divertitamente) *noir*. Nel senso postmoderno del dopotutto, ovvero della fenice eteroclitica di una ripartenza *ex novo* che non rinunci ad attingere *ab imo* dalle proprie radici culturali e storiche. Ciò risulta ancora da un mio precedente intervento:

Si aggiunga che la presenza autoriale di Giuseppe Panella è poi segnata dall'insorgenza di un pensiero critico nei confronti del postmoderno e dunque presuppone un approfondimento teorico, anche sulla base di precedenti analisi accennate all'inizio, e sulla necessità di un percorso di rifondazione linguistica multimediale in cui entrano in campo l'entropia di una civiltà ed il formarsi, in senso etimologico, di argonauti galattici capaci di sincronie e ordinamenti frattalici in cui emozione e riflessione, materia opaca e luce trovano la loro connotazione.

In questo senso Panella è chiarissimo e in una nota esplicita le sue affinità più selettive che elettive:

La lettura dell'opera di Schopenauer, la consapevolezza delle innovazioni stilistiche contenute in *Howl* di Allen Ginsberg e, soprattutto, nel *Mexico City Blues* di Jack Kerouac, l'ammirazione per l'ultima produzione letteraria di Samuel Beckett (ad esempio, per *Westward Ho*) sono all'origine del mio pastiche teorico poetico.

Da tutto ciò emerge in prima istanza la naturale e storica proposizione di un'oltranza totale rispetto alla linea lirica della nostra poesia ed anche alle neoavanguardie e ai loro teorici.

Per la frequentazione dei *Maestri naturali* ha rotto definitivamente i ponti con l'ambiguità delle forme chiuse o aperte e con grande coraggio è entrato nel polso della faglia post-moderna giocando una carta così connotata: il corpo e la parola formano il corpus della parola e la sua corporeità, fisicità che esonda in un "viaggio ancestrale" di prelingua e neolingua nel Dna delle ragioni storiche della crisi del "secolo breve". Dna che prevede il supe-

ramento della soggettività narcisistica in favore di un'interna pluralità esperienziale che dunque si riallaccia alla visione profetica e civile traslata in allegoria di Whitman, Eliot, Brecht.

Per citare solo tre modelli che mi sembra permettano di intravedere rispettivamente il principio dell'*indirection* e dell'oralità, del correlativo oggettivo e della libera musicalità, della straniamento e della coralità.

Così, il flusso di coscienza che fonde, con continuo scorrimento di senso, il flusso linguistico fa emergere un personaggio agguerrito, riottoso, eppure perspicuo, attento ad un pensiero, ad un filo conduttore tenuto saldamente in pugno. Non a caso il poeta individua la sua "rinascita" nel *corpus* dell'opera, addirittura nella scrittura materiale che viene computata, contata e scontata giorno per giorno.

Ne deriva un affresco coscienziale del nostro tempo attraverso un agonismo verbale sostenuto da una rara perizia nel muovere fra declamazione e confessione, fra verità e errore, fra distensione retorica ed improvvisate, sotterranee afasie che si notano solo per la tensione loica che le sottende.

Nella decifrazione di un rebus labirintico Panella ci svela la meravigliosa consistenza del senso estremo, vitale, recuperabile con la osmosi fra maschera e volto per cui infine, il Minotauro si sconfigge mimandolo, rispondendo al mostro del reale col *monstrum* della poesia, con la finzione naturalmente esorcizzante il "male di vivere" vivendolo.

Giovanni Commare, nato a Campobello di Mazara, vive a Firenze dove insegna in una scuola media superiore. Partecipa alla vita culturale della città ed è autore di pubblicazioni per la scuola.

Libri di poesia: *Presenti e invisibili*, Feltrinelli, Milano, 1978; *L'azione distratta*, Cesati editore, Firenze, 1990.

Ultimamente ha deciso di riprendere la tecnica dell'autoedizione, una pratica rinnovata del ciclostilato da noi inaugurato negli anni Sessanta.

La scelta di questa tecnica editoriale ha anche una valenza ideologica e di laboratorio, per la proposizione della presa diretta fra poesia e realtà e per l'ideazione della scrittura come evento non destinato a essere "librificato" in palinsesti senza futuro. In effetti, preso atto, al presente, di un mondo senza poesia e – viceversa – di una poesia senza mondo, Commare tende a ricomporre la contraddizione prefigurando "un possibile, diverso movimento del mondo". La natura e la dimenticanza leopardiane sono a fondamento di una moderna, materialistica, distr/azione che riapre la dialettica creativa.

Per fare questo, mette in campo strategie di scrittura volte – come ho accennato – a



cancellare e ricomporre, in una sfida nei confronti di una letteratura speculare, una visione del mondo *in itinere*, con gli astratti furori di chiaro riferimento vittoriniano, resi più aspri dalle moderne fenomenologie del linguaggio.

Partendo da queste premesse, il suo laboratorio è sempre teso a dinamicizzare la parola nel discorso, e il discorso in un contrappunto di canto che si affida alla plasticità degli iati e alle inarcature di un movimento sull'onda di una riflessione emozionata.

Questa emozione profonda, negata e riproposta in altri termini, in modo da restituire della realtà le scaglie su cui tendere alla ricostruzione, è tipicamente connessa al tema del mito e dello sradicamento che caratterizza molti poeti "mediterranei". Ma Commare sfugge anche a questa perimetrazione, unisce sulla pagina poesia e poetica, se per poetica si intende una modalità di scrittura che si impone senza la quadratura delle formule, con tutto il suo pensoso divenire partendo dall'Ade della storia:

Ombre belle, e carnali / in cui mi riconosco, / ombre mie velate / che a me, con amore / sempre amate venite / vane, mai quiete nel vostro sonno, o sogno, / quello breve d'un attimo / che stanotte m'è dato, / o venute in cerca di senno, / d'un segno breve d'eternità / del corpo desiderato / ombre.

Questo è il punto più vivo e dolente della grande "distrazione" cosmica, qui Commare – che ama mediare classicità e moderne cesure – con la sua sapienza epico-lirica in cui stupefatti ci riconosciamo mostra di essere un novatore ed un continuatore nella conversazione con le ombre dalla classicità a Pascoli, Lee Master, Caproni che certamente conosce ed ama.

Egualemente ci ritroviamo nell'emergere delle voci primordiali dopo un notturno campo di neve quando ancora "nella mente brilla vuoto / il più remoto passato, / senza parola / senza storia". E poi la giostra di un discorso che si impenna e impegna o si placa, elegiacamente, in una memorialità quasimodiana. In ogni caso il poeta lega il tutto con una sua amara certificazione che pervade, sul verso e sul recto della scrittura, tutta la sua opera. E ci tiene a dirlo: "Attendo, fratelli, il gesto la parola / che spezzi l'oscuro sogno, io sono / del mondo...".

Soltanto, occorre intendere che il suo concetto di presenza (o di poesia civile per definizione) non è catalogabile in termini corvivi.

La sua inquieta presenza è a tutto tondo, ma anche carsica, subisce l'entropia del senso e del segno. Uomo originario "della terra dei corsari e dei sudori", di padre in padre Commare si ritrova a "tracciare sulle zolle rinnovate /.../ le linee dei nuovi filari /.../ a ordinare uno spazio certo nel futuro"; mentre "con le gru volano i pensieri / e il vento si

fa leggero / leggero il tempo”.

Ed è da questo rapporto con la terra, e con tutte le variazioni che questa comporta fino a definirsi nella storia, nel sociale, che Commare dimostra di essere un poeta certo, sempre teso a mettere in contatto l'azione con la distrazione facendo dell'etica il nutrimento per l'estetica e della voce il necessario tramite delle energie primordiali che alimentano il presente e vogliono essere dette perché nella parola agisce l'estrema istanza, sempre in divenire, della verità.

Marco Di Bari è un giovane poeta. La sua prima opera è un diario quotidiano affidato al “flusso della coscienza” anche in senso tecnico, attento all'insorgere delle figure del profondo in un preciso rapporto di causa ed effetto.

In *Voce nei muri*, (Polistampa), il suo immaginario è sempre ricondotto al vissuto, alle lacerazioni degli affetti, ai conflitti della formazione giovanile, con un registro inizialmente elementare e poi sempre più articolato. Metaforicamente, si può parlare di processo di scrittura mosso da forze subatomiche, da un'oscura energia che diviene interiormente massa protonica per aggregarsi nel tempo nella struttura molecolare di una sintassi fortemente analogica. Il poeta si pone in medias res, fra l'emergere delle figure primarie, surreali, e le ortogonali del destino, evitando così le secche del reale e la declamazione di sé, tanto cara a chi cerca nella poesia un risarcimento alle frustrazioni esistenziali.

La sua giovane “navigazione” ripropone così l'astuzia dissimulata dell'ulisside novecentesco che si misura con “l'Atlantico selvaggio” in un percorso un po' reale e un po' mentale e sa di non potere comunque ritornare all'isola che non c'è, se non nel concreto farsi della poesia considerata universo in movimento. Ciò comporta alcuni aspetti operativi precipui della poetica novecentesca, come l'analogismo, che permette di sviluppare il processo psicologico della libera associazione del pensiero avvalendosi anche dei modi surrealisti della scrittura automatica, a cui peraltro si è fatto cenno all'inizio.

Di fatto, Di Bari verifica continuamente il senso della sua scrittura, distingue la pagina diaristica da quella esteticamente compiuta; o, all'opposto, la pagina in cui la compiutezza del segno rimane alla superficie del suo progress interiore; si interroga e interroga il segno cercando una doppia motivazione e in questo operare conferma una scelta difficile, ma unica, per fare poesia.

La doppia motivazione è alla base del laboratorio di ogni vero poeta e perciò questa scelta è, di fatto, per Di Bari una carta vincente che gli consente di vivere e comunicare esperienze inimitabili sul discrimine del tempo e dello spazio. Ma ciò che più è da apprezzare, in questo giovane poeta che accetta con mano ferma e leggera di tenere il timone in un viaggio in mare aperto, è l'intento di realizzare un portolano non episodico o ipotetico, ma

un libro di bordo che abbia la consistenza e l'estensione dell'opera, del 'poema possibile'.

In effetti, questa raccolta ha la struttura e le ripartizioni del poemetto e le brevi composizioni sono capitoli quotidiani di un percorso dentro l'esperienza e finalizzato alla conoscenza.

Questo primo libro mette a nudo e a fuoco il rapporto del giovane poeta con la crudeltà iniziatica della vita (e "la vita è crudele più che vana", afferma Montale), ma anche l'opposto sentimento di cui canta, con stupore ossimorico, Gozzano ("socchiudo gli occhi, estranio / ai casi della vita. / Sento fra le mie dita / la forma del mio cranio. // Ma dunque esisto! O strano"). Si tratta di quel senso di sé e del mondo che è proprio dei poeti, piccoli o grandi che siano, e che impronta di verità la necessaria finzione letteraria come forma di ironia, etimologicamente intesa, di domanda senza risposta. In effetti, avendo fino dall'inizio strappato da sé la vanità, Di Bari si pone oltre ogni possibile maschera, come presenza viva e singolare.

Quando un poeta come Alfredo Allegri, che da lungo tempo vive e scrive, appartato dal mondo letterario, le contraddizioni individuali e storiche che lo distinguono, decide di rendere pubblica la propria opera, molti aspetti possono interessare il critico e il lettore. Vediamone alcuni: la summa etico-estetica di tempi diversi, i nessi storico-ideologici, le stratificazioni linguistiche, le modificazioni stilistiche ed, infine, il rapporto totale fra vita e poesia. Ciò che intanto emerge nell'opera di Allegri è la naturale appartenenza alla poesia di latitudine mediterranea in cui il viaggio analogico muove continuamente l'ago della bussola fra senso e segno orientandosi nella direzione di Utopia. In lui etica ed estetica sono fuse al calor bianco di scelte di vita pagate a caro prezzo, come tutte le scelte che contano, per un uomo, e che la sua rosa dei venti (dall'Africa all'America latina, dal nostro Sud all'Europa fredda) ripropone la solarità del quotidiano e l'inquieta dinamica dell'ulisside.

Da un lato emerge la narratività del mito di Pavese, dall'altro l'agile scansione delle entropie delle geografie interiori di Cattafi, tanto per citare due estremi certamente cari ad Allegri. Ma non ho alcuna intenzione di individuare padri, modelli, per una esperienza globale così singolare ed inimitabile.

Per questo motivo anche i nessi storico-ideologici vissuti tanto intensamente mi paiono da inquadrare non nella illusività dei tempi brevi, ma nel disegno possibile dei tempi lunghi in cui l'errore e l'errare fecondi sono di valori durevoli perché fondati su una tensione altra che nega affermando e che afferma senza giustificare niente se non quella sintesi etico-estetica nata da un percorso di vita.

"Vedi ragazza / sei la mia guerra. / S'acciglia a questi tralci rossi / sopravvissuti agli

eventi / un sonno antico / di carovane gettate allo sbando”.

Fra rivoluzione e verità, prima, sempre, la verità del proprio e comune attraversamento in una lingua analogica che è essa stessa un viaggio perché rivelatrice e rilevatrice di quel tratto di esperienza vera e di verità esperienziale che finiscono col coincidere col nostro nome come segno di identità di un lavoro in itinere. La singolarità di questa opera, *La trota di luglio*, (Polistampa), consiste nell'assidua sottrazione di senso per conseguire una struttura semantico-lessicale-sintattica in cui il senso acquista valori esponenziali ed anche il grido più lacerante risplende nell'unità stilematica dell'insieme:

“Quanti anni hai per la mia debolezza. / Ho fame ho sete ho sonno / provengo da molto lontano / dalla terra del rosso e del nero / dall'intricata selva di mangrovie / dove il serpente piumato / cantò più e più volte / il suo grido di rivolta”. Rispetto alla poesia del mito dell'ultimo Novecento, Allegri rivendica scelta di campo in cui i dati antropologico, umano, culturale, politico hanno un riferimento epico-lirico al Novecento stesso, con tutti i filtri, le contaminazioni, le riduzioni e i confronti che un progetto così totalizzante richiede.

### 3 – Donna sul filo. Narrativa

Gabriella Maletti arriva a «Salvo imprevisti» dopo il periodo iniziale, ma ne diviene subito colonna portante insieme a Mariella Bettarini. Vi porta la sua complessa apertura espressiva. Pittrice, fotografa, poetessa, narratrice, regista, la Maletti ripercorre i tratti iniziali di una lunga, umana stagione con un romanzo epigrafe: *Morta famiglia*, (Editori del Grifo).

Qui l'autrice realizza un prospetto di grande finezza ed originalità, oltre che un documento davvero singolare. Innanzi tutto occorre evidenziare l'itinerario, a partire dagli anni '50, della protagonista, Chiara: dalla presa di coscienza nella famiglia patriarcale, alla sua formazione nella povera famiglia nucleare un po' contadina ed un po' operaia, al suo finale affrancamento di single. Un dato, questo, di non trascurabile interesse; come il rapporto fra il maturare di tendenze artistiche e letterarie nella giovane ed il crudo mondo della necessità operaia, tramato di violenza e quotidiana dannazione al disamore. Avrebbe potuto vincere, in questo contesto, un discorso realista o, peggio, verista, invece Gabriella Maletti ha usato il tono della narrazione favolosa, fedele appunto ad una sensibilità certa, viva, quasi ironica nel trattare con interno, amaro distacco, l'incauto esercizio della brutalità con cui la sua protagonista si misura. O, più che ironia, diremmo sofferta saggezza, capacità di risolvere tutto nell'alchimia dell'immaginario, come la barocca aerofagia di una zia; o di ridicolizzare la sensualità adolescenziale con un descritt-

tivismo sbrigativo, *naïf*, come nel “primo amore” in macchina.

Ho citato due aspetti del “male di vivere” la prosa dei giorni ed il modo davvero originale, linguisticamente compiuto con cui Gabriella Maletti li rappresenta, per sottolineare, di conseguenza, come, per il resto, la narratrice sappia muoversi sul discrimine della storia e della creatività con sintesi convincente; e ciò è già tanto, per un’opera prima in un clima letterario di solito fortemente manierato.

*Morta famiglia*, ripeto, è un itinerario dalla famiglia patriarcale/matriarcale, alla famiglia nucleare, al single. Dunque, un documento di tre generazioni, un romanzo verità (non a caso inviato all’archivio di Pieve Santo Stefano), ma anche opera creativa, letterariamente valida.

La protagonista, Chiara (vuole il nome indicare la chiarezza della sintesi di una vita?), è al centro del romanzo, presentata in terza persona è una proiezione dell’autrice, ma in quanto descritta in modo lapidario non è, né può essere l’autrice che ora si vede, con la saggezza a posteriori, in Chiara.

È quasi un dagherrotipo, un autoritratto che a sua volta ha in sé, come in un gioco di scatole cinesi, la foto di gruppo della famiglia. Ciò avviene con un intervento sapiente, quasi *destruens*, poiché l’autrice odia (ce lo fa sapere nella prima pagina del romanzo) le foto di gruppo dell’album di famiglia con i suoi “visi giudicanti” di uomini in cui il Fanciullo più non esiste.

Dunque, un ritratto più fedele perché meno coinvolto, una macerata riflessione esistenziale giunta a decantarsi nell’immaginario. Si delinea così una saga familiare da anni Cinquanta che ha il sapore quasi mitteleuropeo di una fabula manniana, si pensa ai *Buddenbrook*. In effetti, l’arcaismo della famiglia antica coesiste col vitalismo della disgregazione che seminò, con l’esodo dalle campagne, un territorio di vittime. Più che lo stile dei “Franchi narratori” si pensa piuttosto alla divaricazione pasoliniana il cui filologismo era a caldo, laddove quello dell’autrice tende ad una rivisitazione anche amorosa, se è vero che la parola agisce. Vi sono affrontati i due grandi inganni, quello della natura e quello della storia: il male di vivere a cui reagire con laica determinazione a conseguire la coscienza della condizione umana. Ed è mirabile il brano dove la protagonista si interessa alla sorte di un cane mezzo morto e mezzo vivo in una narrazione di verismo crudissimo e perciò pietoso fino all’oggettività, segno straziato e straziante dell’inganno storico del passaggio dalla campagna alla città, in situazioni di grande disagio sociale, economico e morale.

La bambina matura in questo contesto facendo delle ferite ricevute i tratti che la connoteranno e la tonificheranno alla parola. Ecco che, in questo senso, il riferimento manniano si fa più vivo perché si pensa al romanzo di formazione. E tuttavia, due sono le forze che abitano il protagonista, la creatività (qui *signum* paterno) e l’amore con distacco (*signum* mater-

no). Allora la “foto di gruppo” si fa presenza interna, corroborante, e non icona cattolica.

Così il pessimismo, esplicito nel tratteggiare sommariamente le scene della tregenda familiare, si rivolge in ottimismo, capacità di viver/si nella designazione di Chiara, che conserva tratti linguistici e ludici nel descrivere.

La parabola vuole insegnare che il re è nudo e che le pratiche aberranti e la passività di vivere producono infelicità. Anche se occorre sospendere il giudizio, rimane il dolore di una cancellazione storica ed esistenziale, vissuta con fretta sadomasochistica dei protagonisti in una storia dilacerata, a dare consistenza a *Morta famiglia*. Eppure un perché, neanche pronunciato, si avverte dietro le righe: Chiara vorrebbe sapere perché ha dovuto testimoniare tutto questo, col suo sangue; ma già scrivendone va oltre, si tratteggia uomo e risponde, com'è della poesia, nel domandare medesimo.

Silvia De Zordo ha pubblicato, per le edizioni Polistampa, due testi di narrativa. Un libro di racconti, *Il suonatore di corno francese*, ed un romanzo breve, *Le due ragazze*.

Per molti aspetti, almeno nel quadro della cultura fiorentina, si è trattato di un caso letterario che ha attivato l'attenzione di studiosi come Giorgio Luti, Agostino Lombardo ed Ernestina Pellegrini. A conferma dell'evidenza della sua opera, a *Il suonatore di corno francese* è stato assegnato il primo premio “Giuseppe Giusti” 1996 per la narrativa.

In effetti, questi racconti approfondiscono in modo non elusivo le grandi contraddizioni del nostro vivere. Scrive Ernestina Pellegrini:

Questi racconti sono storie di solitudini. Per lo più non ci sono dialoghi fra i personaggi. Quando compaiono (come quello fra la madre e il figlio drogato) sono la negazione stessa del dialogo, sono lotte fra personaggi chiusi nel loro autismo feroce, nelle loro ossessioni devastanti, nella loro sbalorditiva e contagiosissima disperazione.

D'altronde, Agostino Lombardo certifica che l'autrice ha il volto dei suoi scritti come l'estensore del manoscritto di Edgar Allan Poe ed apre riferimenti incontestabili anche nei confronti di Kafka e di Buzzati. Ma direi che lo spettro dei riferimenti, sempre indiretti e metabolizzati da intelligenti ed infaticabili letture, è molto più ampio e nello stesso tempo personale.

I suoi racconti evidenziano l'impietosa analisi del doppio romantico, l'impossibilità di salvezza dalla negatività della condizione, l'ossimoro carcere realtà/realtà carcere, la grande ed oscura assenza che sta al centro delle cose, l'ulissismo senza speranza che spine e lega le generazioni verso una disperata meta/mito, la cupola del tempo come ipogeo di vite larvali e larvate.

Questi solo alcuni dei temi “traversati” dalla narrazione della De Zordo sempre col

polso teso di chi sa di avere in sé il sogno-incubo di una tigre (con e contro). Ciò che chiaramente emerge da questa *Weltanschauung* è l'ineludibilità del doppio e della morte che pare riferirsi alla vita come errore in senso etimologico e cosmico.

Scrivi infatti ancora Ernestina Pellegrini:

In questo spoglio mondo letterario, ridotto a pochi dettagli ipersignificanti, densi di prospettive simboliche cariche di ambiguità, si accampa soltanto un cosmico vuoto. Si entra nel regno della fascinazione dove tutti gli esseri hanno la duplicità dell'immagine. In questi racconti, si celebra una fenomenologia del vuoto (vuoto spaziale, architettonico, sentimentale, emotivo). Il loro centro è infatti l'assenza...

Ora, col romanzo *Le due ragazze* Silvia De Zordo apre una finestra, è proprio il caso di dire, in questo gelido universo corpuscolare rilevando le strutture frattaliche di un doppio che emerge dal multiplo e che vive appunto della "duplicità dell'immagine" rivisitata attraverso la memoria.

Giorgio Luti sottolinea che l'autrice "utilizza sapientemente più registri espressivi, e altrettanto sapientemente li amalgama in un insieme anomalo che sfugge a definizioni di comodo, per attingere ad una originale dimensione poetica che deriva dall'attrito fra passato e presente, tra la melanconica consapevolezza del "tempo perduto" e dolorosa constatazione dell'esito inevitabile che ci attende". In effetti, in questo romanzo si percepisce il gusto della Mitteleuropa, la contraddizione cara a Kafka, la frequentazione di una iconicità metafisica, dechirichiana nel figurare le due ragazze.

C'è peraltro in questa prosa un vocazione prometeica alla conoscenza del dolore che riguarda tutti. La separazione dell'uomo dal suo ex-sistere e da Dio, l'innocente epifania delle cose nate per morire, rappresentano un messaggio certo e difficile da accettare per la sua conclusione. Eppure, nonostante il desiderio di sfuggire a questa verità così cruda, si deve dare atto che oltre la soglia della poesia intesa come umana conoscenza non è possibile andare.

Aggiungerei che le due opere rappresentano le due facce di una stessa moneta, di una stessa persona che muove dalla vita alla letteratura, dalla letteratura alla vita e, per quanto concerne *Le due ragazze*, sembra prevalere attivamente il secondo movimento con tensioni lirico-oniriche registrate con sapiente notazione stilistica, con una misura del dire che si impone subito per l'autoconvincimento che la muove, per il non detto che traspare fra le righe, per le accentuazioni di tono che nascono dalla rivisitazione di momenti cruciali dell'esperienza individuale e storica.

*Le due ragazze* è uno di quei piccoli libri di formazione che rimangono nella memoria del lettore perché vi si ritrovano tratti interpersonali profondi che sono di tutti e che

giustificano il senso di una vita.

Maria del Turco, poetessa e narratrice, mostra, al fondo, un'unica vocazione, dall'introduzione alla raccolta di poesia *Ellittiche* Mario Luzi scrive:

quell'affollarsi trafelato delle immagini e delle memorie in un punto d'ombra e di eclisse e quel recupero di solarità e quel ritorno del senso e della mente alla fruizione avida del mondo elementare e di quello affettivo – una sorta di eros dilagante – conservano la forza di suggestione approssimativamente orfica.

È un'esatta epigrafe della poetica di Maria Del Turco.

Giorgio Luti, nell'introduzione a questo libro, *I giorni*, (Gazebo), sintetizza in brevissimo il precedente giudizio: "userei un riferimento musicale: racconti per voce sola... Una voce sola che è insieme dolente e trepida, quasi una sorta di onda monodica". Due modi per esprimere lo stesso giudizio a conferma di quanto ho già detto: che la Del Turco è mossa da un'unica vocazione.

È una voce di donna che è corroborata da tre modalità di lettura: già negli anni cinquanta, tempo in cui sono state scritte queste prose, la Del Turco esibiva una sapienza di scrittura che non poteva essere non in relazione a letture "avide" (come scrive peraltro Luzi) e molto, molto assaporate ed interiorizzate. Ciò comportò una lettura di sé che doveva essere per forza stilematica, cioè già definita nel senso del valore letterario intrinsecamente definito. Aggiungerei che questa sapienza è palese al limite della naturale esibizione di un talento che cerca il fruitore, che vuole piacere al lettore, non nel senso di un possibile mercato ma di una comune affinità di palato fine, di gusto. Ed anche in questo senso sono stato "accattivato".

*La lettera a un amico*, il racconto che apre il libro, ha un tono dialogico che, a mio modesto vedere, fa pensare a Maupassant con una leggera *nuance* pirandelliana e coinvolge il lettore in una sorta di "esame letterario" mentre la seconda prosa, *Il tramonto*, si offre più interamente ed internamente alla suggestione di un doppio che configge in modo psico-poetico sulla pagina (la donna-la ragazza). Doppio che era già stato proposto epistolarmente nel primo racconto in cui l'io narrante invita il destinatario ad un possibile carnevale.

Ma è nelle pagine centrali, in *I giorni ritrovati*, che l'autrice da maggior prova nel senso dell'intelligente traversamento del dolore, così è in *La malattia*, dove il male di vivere (quello fisiologico) si apre alla fine ad un rettangolo di cielo a dimostrazione che la prova segue percorsi *in re* ed *in rebus* diversi da quelli immaginati dai "vili" che scelgono la salute come una condizione di regale (e, ahimè, quanto superficiale) umanità.

E così pure sulla morte il discorso ha dinamiche di salvezza, come in *La morte del gatto* dove l'ambiente privato, abitato da mosse e leggiadre atmosfere, viene funestato



dalla morte del gatto delle nipotine che rimanda, in *feed back*, alla morte del padre. In questo racconto l'autrice accoglie, con smarrimento e stupore, orficamente, insieme i misteri della morte e della vita che, infine, sono un unico mistero.

Conclude la raccolta di racconti un diario, *Pagine sparse*, che mette appunto a confronto la salute e la malattia ed è proprio quest'ultima condizione che pone la protagonista a confronto con le calamità naturali, la dispone ad intendere più profondamente il rapporto fra la vita e le sue diversissime "recitazioni", le apre panorami fino ad allora increduti, ed ancora *feed back* su eventi dolorosi evocati dalla scomparsa di animali domesticamente accolti nel proprio quotidiano. Davvero un libretto aureo, di quelli che – a leggerli con empatia – attivano in noi una salute che è nel segno dell'accettazione e dell'amore: l'unica vera forma di umana salute che si illumina nella poesia. O, come altri afferma, l'amore e i suoi ossimori sono l'unica necessaria malattia.

La prosa d'arte, di memoria, l'elzeviro, il diario, la scrittura aforistica in cui si fondono aspetti lirici ed altri filologico filosofici (saggistici, nella sostanza) che caratterizzano *Un diario quasi* (Polistampa) di Maria Teresa Simoncini appartengono più al primo che al secondo Novecento.

Quando si pensa a queste forme di scrittura vengono alla mente le opere di Domenico Giuliotti, Giovanni Papini, Nicola Lisi, oppure anche Cardarelli. Tornano alla memoria gli scrittori della «Voce», della «Ronda» per i quali l'esperienza spirituale coincideva con l'esercizio etico, estetico e stilistico. La bella prosa, insomma, in cui è possibile fermare l'attimo, il flusso di coscienza, o una più ampia panoramica del proprio essere e del proprio esistere.

Il secondo Novecento non mi pare abbia avuto il diario come pratica diffusa, almeno come genere letterario. Questo *Un diario quasi* rappresenta perciò una bella eccezione e per noi è motivo di meraviglia perché intende cogliere, oltre agli aspetti individuali, familiari, memoriali, rituali, estetici, religiosi, morali, anche il clima di una città, Firenze, nella sua attualità culturale. E questo è gesto controcorrente, tanto più se viene da un filosofo classicista.

Firenze, in effetti, è città che vive (o muore) del suo passato.

Amministra l'esistente in modo fra il commerciale e il paludato. E per esistente s'intende il suo patrimonio rinascimentale.

Trascorrendo dal moderno al contemporaneo all'attuale la cultura fiorentina si sfuma fino a perdersi nella nebbia del disinteresse.

Firenze è perciò una città atomistica ed irrelata e dunque non diviene molecola, non prende corpo e non ha coscienza di sé. Potremmo dire che è una città vecchia, arteriosclerotica che vede vicine le cose lontane e viceversa. Ma ciò accade anche per mero

interesse e pigrizia.

D'altronde l'attuale cancellato si fa a sua volta, per una sorta di contrappasso, cancellatore in un circuito davvero poco virtuoso, in una lotta di torri contrapposte il cui modello è più medioevale che rinascimentale.

Adottare un diarista o esserne adottata (la città, dico), di un diarista di formazione classica, per giunta, significa entrare in una linea di controtendenza, passare da un esercizio della negatività ad una registrazione di eventi su base non iconoclastiche ma anche innovative.

Per esemplificare, sulle pagine dell'autrice, oltre al suo mondo, ci troviamo anche noi, insieme ai nostri amici, ospiti oscuri della città e invece resi visibili e concorrenti a un progetto che l'ospite (ospitato o ospitante, chi sa?) individua condividendolo. Un gesto, se non rinascimentale, di rinascita, che mi fa pensare agli anni della mia gioventù quando Firenze era un laboratorio culturale e gli artisti e i letterati partecipavano con i politici e con gli economisti a ricostruire il volto della città. L'atteggiamento è quello, ed è giusto.

Mettendo in gioco se stessa, i suoi privatissimi e provatissimi spazi-tempi, i suoi profumi e le sue tenebre necessarie per la scaturigine di luce che, per opposto, ma anche di conseguenza, ne deriva, pone di fatto l'uomo pensante e pulsante al centro della polis, alla base della polis e dunque, per questo, ricostruisce muovendo fra la stasi apollinea e la danza dionisiaca il suo continuum coscienziale. Bellezza, vita ed anche Grazia che nasce dal dolore e dal desiderio di dare un volto umano al mondo.

Perché, anche di fronte a *Thanatos*, vale la risposta che conclude il più grande "diario" del secolo scorso: "Che importa? Tutto è Grazia". Così di fronte all'afasia di una città si deve, a chi tende a suscitare la ricomposizione e il dialogo, un atto di gradimento per la grazia dell'offerta.

#### 4 – Poesia

Fu Carlo Betocchi, il poeta meno ermetico e più "etico" della generazione *entre deux guerres*, ad accorgersi di Alberta Bigagli, poetessa dalle inquiete ma ferme radici. Betocchi indicò in lei un raro modello nel solco orfico di Dino Campana, tanto da definirla "la campaniana", e si batté per farla apparire per i tipi di Vallecchi. Ma il libro di apertura, *L'amore e altro*, edito nel 1975 e comprendente poemetti in prosa scritti fra il 1959 ed il 1965, non ebbe la risonanza che certamente meritava. A rileggerlo oggi, dopo tanti anni, conserva la vivezza di un manoscritto ancora fresco sulla pagina.

Che questa poesia, drammaticamente contessuta nella storia di tutti e nella poesia di

pochi, sia rimasta in un giro ristretto è stato – una volta tanto – un bene che l’ha salvata dalla vanità letteraria e dunque dal corrompimento. Ora, Alberta Bigagli può guardare alle spalle la sua storia vera e sentirsi “detta” con intensità per chi voglia comprenderne il nocciolo duro, i nodi ed i nidi, i rannicchiamenti infantili, gli ardori adolescenziali, la passionalità leonina, finanche luttuosa e la secca ironia della maturità a volte presa e sorpresa in un suo “deserto” in cui si muovono presenze indecise, amaramente rivissute sulla pagina.

Il suo secondo libro, *L’arca di Noè*, apparso nella bella collezione “Gazebo” di Bettarini e Maletti, contiene, fra gli altri, testi recenti in cui il gusto della parola è divenuto più interrotto e vibrante, con sospensioni metaforiche che risolvono il discorso oltre il canto suasio dell’opera d’apertura nell’incanto della parola oggetto, provocando dunque la crisi del discorso a tutto tondo. D’altronde, il movimento dalla prosa poetica al verso fortemente concentrato e perciò illuminato ed illuminante è complementare nel laboratorio medesimo e non una forma di superamento. Così era anche in Campana.

Infatti, più che poesia di aperti slanci lirici, quella di Alberta Bigagli è una scrittura in cui opera l’intelligenza innamorata del senso più riposto e necessario ed anche della forma in quanto tale. Per questo motivo le sue pagine esprimono forti contrasti di luce interiore e stratificazioni del lusso di un carattere visibilmente attestato fra immaginazione e scrittura, ricostruendo ma non ferendo la realtà in cui è immersa.

Il giro armonico di questa poesia è narrativo con movimento centripeto-centrifugo dalla prosa alla parola e dalla parola alla prosa: il centro nevralgico ha sì glissati campaniani, eppure immediatamente ricondotti al registro romantico vociano (Giovanni Boine, ma anche un minore come Giannotto Bastianelli o, volendo, certe aperte geometrie papiniane).

In ogni modo la poesia di Alberta Bigagli “avverte” l’ardore proprio di poeti formati nel solco del Novecento: i colori, le forme cangianti dello spazio-tempo che è la vita, rimandano sempre alla “registrazione dell’essere”, ad un evento drammatico e drammaturgico insieme con scenari e personaggi che fanno parte di un mosaico sparso, sperso e ricomposto nell’evento poetico, quasi per esorcizzare la cecità museale dell’esistere.

Particolarmente in questa raccolta, che conclude una trilogia, la poetessa sviluppa un espressionismo lirico-critico che prima non aveva così esasperato, presa com’era da una (nonostante tutto) fiduciosa registrazione lirica.

Ora ci troviamo di fronte ad un’esperienza della parola che cerca l’esperanto, ovvero la sintesi dei linguaggi per ipotizzare un’uscita dalla moderna Babele. Un tentativo trobadorico per quanto riguarda lo sbilancio dell’avventura nella prosa e stilnovistico per quanto concerne l’evidente aura di laboratorio. Il movimento circolare del lessico e

della sintesi, con forti accensioni omofoniche, mostra un centro tematico non più monolitico, come nel testo di apertura; ma tendente ad una sintesi “magica” di emozioni, giudizi, esperienze per un riscatto, nella poesia, del reale scisso dall’essere.

Eppure la poetessa è rimasta fedele al romanticismo delle origini e – di queste – al Fuoco che lambisce e rigenera l’animo e la parola. Inoltre, la ritualità del vivere e dello scrivere non sono prive di un altro fuoco, quello dell’ironia palazzeschiana che talvolta emerge, cautamente ma con sardonica corrosività.

Se le radici sono nette, si può anche dire – ripetendo in senso più esteso il giudizio iniziale di Carlo Betocchi – che Alberta Bigagli rimane uno splendido caso a sé; perché la *satura* è ricondotta alla ferma unità dell’essere.

In effetti in ogni singola composizione vi è aperta una storia, un accadimento in cui sono coinvolti cielo e terra, uomini e cose. È dunque una mimesi rigenerante la vita nel Verbo poetico, una ricerca di assoluto nel concreto dell’esistere, con una mediazione simbolica che in Alberta Bigagli raggiunge il tessuto di una criptografia e chiede, nel lettore, in seconda istanza, l’uso di un codice di decifrazione. Per tutti questi motivi è una poetessa rimasta per troppo tempo fuori dal rilievo storico che le compete, perché il nostro tempo è privo di caratteri tonici con forti inquietudini etiche e religiose. Ora che le mode si sono alternate fino ad annullarsi a vicenda, com’è logico, il conto torna in favore di Alberta Bigagli che nell’arco di una vita ha coltivato un fermo e fervido amore per la poesia, senza edonismo, ma con una ricerca anche dolorosa di identità e di storia.

Liliana Ugolini si è inserita tardi, negli anni Novanta, nel gruppo di «Salvo imprevisti» poi denominato «L’area di Broca», ma ha saputo prendere il passo degli altri, addirittura corroborandone la continuità. Fra gli altri suoi testi, *L’ultima madre e gli aquiloni* è un testo in cui approfondisce ed estende la sua vocazione a sciogliere sulla pagina il misterioso ossimoro che lega la bellezza della poesia all’orrore del vivere, la bellezza del vivere all’orrore di una parola storicamente deflagrata e necessaria di una materiale rifondazione.

Con questo racconto in versi rompe in parte il tessuto criptico del suo discorso e si abbandona all’abbraccio imponderabile del doppio madre-figlia, figlia-madre, intercalando voli di aquiloni come sintesi animica dell’uno che si interroga lib(e)randosi.

Gli aquiloni: “Più su, più su: già come un punto brilla / lassù lassù... Ma ecco una ventata / di sbieco, ecco uno strillo alto... – Chi strilla?”

Già Giovanni Pascoli propose la funzione di emergenza diacronica degli aquiloni, di infrazione di troppo prosastiche cronologie. Ricordo, nel caso della Ugolini, gli aquiloni che furono “fatti volare” in una scuola vicino a Firenze, ed erano un po’ i sogni condivisi con la madre già allora inferma e partecipati a quei “fanciullini” davvero pascoliani per-

ché ancora immersi in una natura visitata creativamente per merito dei loro insegnanti.

La madre, poi, ha una connotazione fortemente ispirativa, accentuata dalle memorie felici, antifrastiche, nel suo tremendo inferno terminale.

Quante madri (a partire dal modello archetipico che apre il XXXIII canto del *Paradiso* dantesco) hanno segnato la poesia di sempre... Nei tempi più recenti Giusti e Pascoli, D'Annunzio e Jahier, Montale e Ungaretti, Quasimodo e Caproni, Sinisgalli e Turolto – per citare solo alcuni – hanno posto al centro del loro *poèin* la figura materna.

Il suo “racconto” è ancora tutto interno alla lingua nel suo farsi, nel suo essere enigma e decifrazione ed alla pascoliana domanda, “Chi strilla?” al volo degli aquiloni, ovvero chi esprime la sua gioia ed il suo lutto in un nuovo gergo di vita, si deve rispondere che l'evento è questo suo trascrivere, transcrivere in modo quasi figurale, iconico, una perdita in cui non si è perduta ma continuamente ritrovata nell'eterno paese della memoria attiva e presente che tutti ospita se non vogliamo chiuderci, come purtroppo spesso accade, nella stanza murata del presente, così deperibile e di fatto, nella sua dimensione conclusiva, altamente improbabile.

Certamente, ancora tiene fede alla *lectio difficilior* che la caratterizza, ad una struttura di analogismo astrattivo e di neologismo autogenerativo, pure in questo poema sembra essere penetrata la *pietas* come elemento espansivo rispetto all'ossimoro orrore-bellezza di cui si è scritto all'inizio, o – se vogliamo – la verità sibillina accetta ora la curvatura del tempo che diviene *pietas*, accettazione del dolore oltre la cifra paradigmatica dell'oggetto di poesia, dell'epifania estetica. In questo senso la sua personalità si è aperta ad altro, in uno spazio lirico-onirico più pagato e placato che nelle opere precedenti, con accoglimento dell'epica del quotidiano e prevalenza dell'*ethos* sull'*eros* linguistico che pure decisamente persiste.

È probabilmente l'interazione dei ruoli madre-figlia, riplasmati nel tunnel lungo del tempo dove notte e giorno si confondono, a dare consistenza ad una seconda nascita che rimette in discussione il precedente rapporto fra orrore e bellezza, vita ed aquiloni, vita vivibile e, purtroppo o per questo, invivibile. Anche se “occorrono troppe vite per farne una”, è proprio quella vita, fatta di tante altre, che accoglie in sé l'enigma dell'existere come evento e domanda poeticamente asserita.

Duccia Camiciotti, poetessa e scrittrice, critico letterario e d'arte, dopo gli studi classici è stata allieva dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico (avendo avuto per insegnante, in questa sede, il compianto regista Orazio Costa), si è laureata in giornalismo presso l'Università di Urbino (alla scuola critica del grande umanista recentemente scomparso, Carlo Bo); e a sua volta docente di Estetica presso l'Accademia di Tea-

tro Sharoff-Staniwslawski in Roma. La sua poesia è profetica, tendente a fare emergere dal profondo della coscienza la voce totale di denuncia e di enunciazione del mondo nel suo comporsi e de-comporsi, nel suo meraviglioso manifestarsi natura e nel suo orrido compiersi come storia di genocidi.

I toni epico-lirici sono pervasi da una forte tensione orfica caratterizzante il dato primario di questo discorso che vuole farsi coscienza aedica del tempo. Peraltro, al fondo di questa opzione vaticinante, si individua un autentico sedimento iconico-metamorfico. Alta è la misura del canto.

Mario Luzi conferma:

Quello che per altri è mitologia e esornazione folklorica mi pare sia per lei un luogo affuocato della mente, se mai iniziatico e mitico... I suoi versi stanno in una lontana regione anche se il loro movente è prossimo a noi nel quotidiano. Qualcosa d'importante che concerne la sua formazione e le sue pratiche culturali la distingue dal concerto di voci che animano il nostro ambiente e il nostro tempo. Una differenza che le auguro di conservare.

Lidia Viviani ci offre un piccolo profilo dell'autrice:

Approda alle sponde d'Averno, sponde ignorate all'alba dai grandi fiori, quando ancora avvertiva la carezza del cielo. Duccia Camiciotti, creatura singola e simbolo. La sensibilità di questa nota poetessa e scrittrice... evidenzia il pianto e la passione universale. Umanità ferita, umanità che dissacra.

In effetti, a fondamento di questa poesia sta la consapevolezza di una divinità stellare, solare, di riferimento per un canto alto, solenne ("In un canto solenne / sacrale / l'intero cosmo / è voce di Dio..."). Il canto nasce dalla somma dei tempi, da una conoscenza al limite dell'esoterico che cerca l'Uomo negli uomini trovando spesso macerie e deserti da cui tuttavia fioriscono, per assurdo o per poetiche divinazioni, i fiori incalcolabili e ineluttabili della bellezza del tempo che fiorisce.

Nutrita di letture fondamentali nell'ambito della cultura occidentale, ma attenta anche ai contributi di una spiritualità orientale, Innocenza Scerrotta Samà si affida dunque a un empito lirico-filosofico che trova le sue figure migliori nel ridurre ad un simbolismo personale i personaggi dell'antica mitologia. Fra gli altri si vogliono evidenziare i modelli di Niobe (una Niobe che si chiede *pour cause* e dunque fortemente amletica), di Piramo e Tisbe, di Filemone e Bauci, mentre in ambito biblico emerge con tutta evidenza il riferimento all'ossimorica esperienza di Giobbe. Perciò, ad un'attenta lettura, la struttura del

discorso che parrebbe essere espressa semplicemente in versi sciolti, rimanda all'epigramma alessandrino ed all'elegia, all'epigrafe ed al salmo certamente levigati nel verso moderno che sta fra la confessione e la profezia.

In particolare, *Fra i rovi del dubbio*, (Polistampa), è una suite musicale-epigrammatica di rara perizia formale. Innocenza Scerrotta Samà è riuscita a fondere la tragedia del vivere con grande levità semantica e con un delicato arpeggio lessicale e sintattico da cui emerge un messaggio scandito alle soglie dell'ascolto del silenzio.

Superando la retorica tradizionale, rifiutando la frammentazione delle sperimentazioni moderne, la poetessa ha ricercato nella classicità il filo conduttore del modello epico-lirico e nella contemporaneità la dimensione del salmo ungarettiano e quasimodiano. Si può parlare, letteralmente, di un "canto del cigno" o, se vogliamo, stando ai tempi, del "cormorano", con particolare riferimento ai versi della prima metà dell'opera in cui il mito delusivo ed elusivo slitta nel terribile *pack* di questa Storia.

Passando poi attraverso l'ossimoro Morte-Vita, in un lucidissimo epicedio, il poemetto attinge infine alla palingenesi e dai "rovi del dubbio" affiora la segreta vittoria della croce fiorita della Poesia nel volto della Luna che da Saffo a Leopardi ha illuminato il cammino per uscire dalla "selva oscura". (E qui, la salvifica metafora dantesca del percorso dal buio alla luce è ben evidente, dietro le righe.) Dunque il pregio di questa poesia consiste nel ricomporre poesia e filosofia in un'unica espressione che nasce *ex imo* già compiuta.

Intendo chiudere questa sezione con Fiorenza Giovannini e la sua poesia che affronta naturalmente, dall'interno, la questione della donna, partendo da un *Domicilio di Parole* per esprimere *Spigoli di donne*, tanto per citare i titoli dei suoi libri di poesia. Se si aggiungere che il libro di racconti *Impronte di montagna* tratta delle figure femminili del mondo dell'autrice è chiaro che la donna è al centro della sua scrittura. Ci sono testi dove la Giovannini pone se stessa a eponimo del discorso, come in *Di una quasi biografia*:

So di essere la folla delle mie membra.  
Beh, dico va bene.  
Dentro sono io che premo  
un ruscello di donne andate  
un torrente di madri e di nonne.  
Qualcuna spinge con i suoi giorni sconosciuti  
una ride  
contando gli anelli della mia corteccia.  
Sarò ormai vecchia,  
figlia di tante figlie

scheggiata dagli anniversari e dai troppi va bene,  
 eppure dalle porte del mio corpo  
 ho visitato il regno della vita.

Come si può notare, qui emerge la donna come pluralità singolare, come presenza storica nel suo urgere esistenziale (“Qualcuna spinge con i suoi giorni sconosciuti / una ride / contando gli anelli della mia corteccia”).

Porsi come “figlia di tante figlie”, “visitare il regno della vita dalle porte del proprio corpo” significa interpretare dall’interno la condizione di uomo e di artista. Il modo con cui si svolge il discorso poetico è chiaro, netto, ora ancorato a una efficace fisicità ed ora affidato ad una forte tensione civile come in *Quale casa?*

La parola casa  
 non è più carne  
 non è più sangue  
 non è più un posto....  
 Non è più un segno  
 diventata sfondo.  
 Posso anche essere d’accordo.  
 Quante strade abbiamo asfaltato  
 per camminare ancora nel fango?  
 Ci drappogliamo con il sangue versato per le uguaglianze  
 e scordiamo quello prodotto dalle disuguaglianze.

Se la Giovannini pone la donna al centro del mondo ne supera la visione femminista per denotare e connotare il mondo medesimo. Perciò si deve parlare di “poeta civile” e questa definizione è tanto più significativa in quanto partendo da una specificità approda ad una indiscutibile universalità.

“Per anni – afferma l’autrice – la poesia è stata un domicilio coatto, vorrei farne una residenza felice”. Pare che ci stia riuscendo.

#### 4 – Teatro di poesia

Il teatro di poesia, sorto alla fine dell’Ottocento in Francia come reazione alla drammaturgia naturalista, ebbe come protagonista la figura del belga Maurice Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1892; *La mort de Tintagiles*, 1894; *L’oiseau bleu*, 1910). In Italia



questa forma di poesia negli ultimi anni ha avuto un notevole sviluppo come documentano le ricerche di Tiziano Fratus. Nel contesto fiorentino, oltre Mario Luzi, le presenze più evidenti sono Liliana Ugolini, Maria Pia Moschini e Chiara Guarducci.

Liliana Ugolini ci offre alcune riflessioni fondamentali per intendere il teatro di poesia (il suo compreso). Innanzi tutto, la sensazione di essere sempre cosciente del punto infinitesimo del nostro essere “uomini” in confronto all’universo, dà una visione “altra” delle cose. Inoltriamoci nella sua spiegazione:

In un primo momento, la stesura dell’autopresentazione mi vedeva “marionetta tra marionette”. La mia idea, forse un po’ semplicistica, è che l’umanità attraverso i ruoli determinati dalla natura e dalla sua potenzialità (noi non inventiamo niente ma tutto c’è già) è solo un mezzo-marionetta per lo spettacolo del cambiamento. (Tutto si spiega nell’indifferenza del cielo e della bellezza). Noi riusciamo a cambiare solo i moduli. Inoltre viviamo immersi in un palcoscenico “multimediale” che noi abbiamo creato da sempre con le voci e con le immagini dove al falso mai si sovrappone la verità che, resta da sempre, sotterranea e sfaccettata. Così il teatro si allarga e diviene la vita stessa nella quale ancora cammino in parole e musica, colori e danza, caratteri e ruoli, passioni e amori, tragedia e ironia con un occhio sempre attento al “sotterraneo” che tento da sempre, in lotta impari, di far emergere.

Mi pare, questa, oltre che una considerazione filosofica generale, un buon punto di partenza per intendere la genesi del teatro di poesia che, “pur riflettendo umori umani, cerca di interpretare l’altro da sé a cui dà forma di Mito. Inoltre è “costruita” e non segue i dettami dell’improvvisazione. Lo stile criptico, affascinante sulla pagina dalla quale esce in futuristiche forme, deve essere smussato e reso comprensibilmente “scenico”. La poesia teatrale o meglio un testo in versi si muove sul sottile margine che esiste tra poesia e prosa, annullandolo”.

E continua:

Inoltre il testo ha dentro un’eco di parole che offre al lavoro scenico doppia possibilità per l’eco stessa che è poesia nella poesia. Il senso è la quotidianità che si rapporta al cosmo, in un respiro d’eco, appunto. Quando inizia lo spettacolo vero e proprio è l’attore il vero protagonista del lavoro di scrittura e l’autore sparisce. Se si accetta il ruolo dell’ombra forse anche congeniale, il gioco è fatto e la vita che trae linfa da parola e teatro, si ricrea. Credo nel teatro di poesia perché il ruolo della parola, in integrazione scenica, è trama, musica, colore, odore, ritmo, tempo e spazio-bianco. La fusione col movimento e con il luogo dà alla parola forza e valore e il concetto risalta seguendo una ricerca sperimentale. La parola poetica come suono, voce, canto, espressione oltre la dizione è la ricerca in cui si muove il teatro di parola.

E conclude: “La spazialità della poesia, si fonde perfettamente alla vasta possibilità della

scena e diviene metafora delle domande della vita in innumerevoli condizioni di risposte”.

Sulla base di queste premesse Liliana Ugolini ha potuto realizzare un teatro di poesia di avanguardia che merita di essere incluso nei nuovi repertori di questo “genere”.

Maria Pia Moschini nel 1983 fonda “Intravisioni”, spazio di ricerca multimediale a cui collaborano numerosi artisti fiorentini. Nello stesso anno pubblica *Rizomata* con Eugenio Miccini per le Edizioni Dada di Firenze, testo di poesia visiva e lineare sulla filosofia presocratica.

Nel 1986 nascono i “Piccoli Teatri di Ambientazione, Operine d’Invenzione” in cui la speculazione è mediata dall’ironia e dal gioco poetico, edite sotto forma di Libro d’Artista, pagine volanti, *livre de poche*, come *Le bambine invisibili*, Firenze, 1992, con opere visive di Donatella Mei.

Nel 1996 esce per «Gazebo» di Firenze *Bataclan*, Piccoli Teatri di Ambientazione (1986-1996). Maria Pia Moschini è poetessa multimediale che fonde la tecnica dell’analogia e dell’arte povera e pop per realizzare una *contaminatio* di grande levità stilistica. Tutto, nel suo *poièin*, accade come se fosse vero, e lo è nel senso della necessaria finzione artistica che qui ha i toni dell’ironia intesa nel suo stoico senso etimologico.

Ha modalità aperte di scrittura: intanto ci pare che essa si neghi ad ogni sintesi lirico-intimista e dunque approdi piuttosto all’equazione poesia-conoscenza-lingua. La pagina stessa è ‘oggetto’ secondo una precisa teoria estetica del “visivo” fiorentino. Ma, si accennava nella premessa, la Moschini, svolge autonomamente il suo discorso, scioglie con analisi personalissime i suoi nodi creativi, con grazia sarcastica, diremmo, proprio per porgere la comunicazione letteraria nei canoni necessariamente formalizzati.

E con tutto ciò Maria Pia Moschini propone anche una sua poetica fondata sull’intravisione; ovvero su un approccio forte col reale, penetrandone il senso fino alla trasparenza, o, per meglio dire, alla traducibilità dell’identità. Operazione difficile, quasi una sfida a questa società che si rappresenta per superfici. Maria Pia Moschini fa perciò del metodo sperimentale un atteggiamento di vita e ci pare che ciò sia, ancora una volta, inseribile nella migliore tradizione fiorentina che esclude ogni “artificio dello spirito” perché il nostro interno territorio è esso stesso un’idea creativa.

Chiara Guarducci è una giovane poetessa che ha fatto del teatro di poesia una scelta di scrittura. La pubblicazione dell’opera prima, *Fino a dimenticare* (Firenze, Gazebo, 1999) è avvenuta in coincidenza con la messa in scena della sua prima pièce teatrale, *Lucifero*, nell’ambito della “Rassegna dei giovani autori” organizzata nel marzo del 1999 dal “Teatro della Limonaia” di Sesto Fiorentino. Attraverso la scelta di figure

estreme nella loro funzione simbolica come l'Angelo caduto, oggetto di proiezioni e di ostracismi, totem e tabù della cultura occidentale, l'Autrice esplora le potenzialità visive e sonore della parola, affidando il testo ad una voce sola, inchiodata e persa al centro della gabbia teatrale.

*La carogna*, presentata al pubblico presso "Il teatro della Limonaia" nell'aprile 2000, prosegue questa ricerca intorno ai simboli, guardandoli dalla parte dei luoghi comuni, delle "frasi fatte" e reiterate in cui quotidianamente precipita l'esperienza dell'amore e dell'abbandono. La carne narrante è quella della carogna, il resto vivissimo di una festa tradita, la piaga che rimane aperta alla fine di una storia, abbondante, generosa solitudine dannata a ripercorrere la giostra dei suoi stessi segni con sarcasmo ed incanto.

I due testi teatrali sono poi stati pubblicati nel quarto volume *Intercity Plays*, una delle poche eccellenti pubblicazioni di nuova drammaturgia internazionale presenti in Italia. Conclude questa "trilogia" (affidata all'interpretazione di Silvia Guidi) *Camera ardente*, andata in scena presso il "Teatro della Limonaia" nel febbraio 2001. La sua "scrittura continua" apre panorami espressionisti nell'orrido mallo del presente.

Lucifero caduto in disgrazia era ancora tutto sporco di cielo, la carogna, avanzo dolorante di una storia d'amore, era carne viva, scossa da gioia e angosce, da una fame di vita che la sfiniva. Con *Camera ardente* nasce il morto, l'ultima creatura, quella che ha più bisogno di amore.

Le tre *pièces* sono pubblicate sotto il titolo *La neve in cambio* (Pistoia, CRT edizioni, 2001). Nell'aprile del 2003 nello spazio teatrale di San Salvi è andato in scena *In carne*, interpretato da Silvia Guidi e Katia Magnani. *In carne* è la storia dell'ultima moglie di Barbablù, in un gioco di echi, rimbalzi e metamorfosi, una favola *noire* in un crescendo di leggerezza e parodia nel ritmo serrato di una partitura di voce canto e suoni.

Ancora, nel luglio del 2003 al teatro "La limonaia" di Villa Strozzi è stato rappresentato *Non ricordo più*, dialogo surreale tra una donna e il fantasma dell'uomo che ha ucciso, con Silvia Guidi e Marco Vergani. Il suo teatro è, di fatto, lo sviluppo della sua vocazione poetica fortemente reattiva rispetto al "grado zero" di una civiltà giunta ad una svolta radicale.

##### 5 – Una finestra sul multimediale

Liliana Ugolini, collaboratrice fissa dal 1992, inizio del "Pianeta poesia", quando l'iniziativa si chiamava "Novecento. Libera cattedra di poesia", ha in affidamento la cura del ciclo multimediale di cui traccia una mappa degli incontri cominciando da Massimo

Mori – primo conduttore del ciclo – per il quale sono da evidenziare

nuovi spazi dove il fare, il *'poièin'* trova più ampie attuazioni. Non solo quindi la visione di rottura delle avanguardie e delle sperimentazioni artistiche e letterarie ma anche esiti e metodiche per una poesia “totale” che già esiste nell’universo multicode... ciò che è componente per “contaminazione” col passato da ciò che è contemporaneo per l’impiego di nuove modalità ed intenti di una visione non lineare del tempo...

Su queste premesse Massimo Mori, attualmente direttore artistico delle “Giubbe Rosse”, ha poi continuato a portare la sua esperienza partecipando ogni anno ad uno più incontri e proponendo insieme a Giovanni Fontana la poesia sonora, o documentando con video i festival internazionali di poesia performativa ai quali anche lui ha partecipato come uno dei maggiori performer. È stato anche ospite del “Pianeta poesia” col “Gruppo Nuovo Orizzonte” da lui fondato, una scuola di T’ai-Chi Ch’uan che prende dall’armonia del cosmo la forza vitale per la coscienza di sé.

In uno scritto degli *Atti* di “Pianeta poesia” Mori sviluppa la sua poetica:

Non esiste il silenzio ma soglie di udibilità dove la sensibilità acustica può misurarsi con vibrazioni che dal silenzio emergono a generare sensazioni e sentimenti. All’inizio non era dunque il verbo ma un’oscillazione ondulatoria al passaggio tra silenzio e luce, tra vuoto e materia, tra oscurità e suono. Misurandosi con le categorie del sensibile fino alle soglie del silenzio e del vuoto, dove convivono Dio e il nulla, la poesia tende oggi ad impiegare quella pluralità di media espressivi che, da una anteschiana tradizione del nuovo, confluiscono verso la poesia totale. Questa poesia totale comprende nella diversità delle posizioni, non senza fratture, cambiamenti e mutazioni, non solo la tradizione della poesia lineare, ascrivibile alla storia della letteratura, ma anche le forme espressive che da essa si dirigono, o fuggano, per le vie della sperimentazione multimediale verso la poesia concreta e visuale, verso la performance e la poesia d’azione, la videopoesia, verso la poesia orale e sonora ecc.

Anche Kiki Franceschi, poeta visivo e sonoro, nonché scultrice, pittrice informale, costruttrice di libri d’artista ha partecipato varie volte al laboratorio proponendosi di volta in volta in maniera differente; come regista di alcune messe in scena dell’opera minore di Federico García Lorca (che, pare, l’abbiano introdotta allo scrivere testi teatrali che oggi rappresenta), come saggista e conduttrice di un percorso letterario sul Frankenstein (esplicitato dal cinema proposto da Serena Stefani), poi in un secondo tempo ripreso l’argomento in relazione a *La perturbante nella scrittura delle donne* indagine su Mary Shelley. Ha parlato del libro pubblicato insieme ad Andrea Chiarantini *Segnali da nessun luogo* dove si enuncia la fine dell’Astrattismo e ancora, insieme ad Angelo Merante, *Dalla ricerca letterista all’approdo inista* proponendo una nuova

ricerca sul linguaggio visivo. Kiki Franceschi dice:

Scrivere è esplorare, è inoltrarsi nelle caverne della cultura e qui procedere faticosamente. Ci imbatiamo così in una collina di cocci, miriadi di frammenti, resti di templi parole e suoni, testimonianze del passato e del presente mistero. Da un frammento ritrovato l'archeologo ricostruisce il mondo magico perduto, così il poeta. Va avanti ed indietro per anni labirintici, si muove nella necropoli dei miti. È là che trova i segni rari, i messaggi degli antenati, i geroglifici, le impronte col nerofumo delle mani, le tracce dei piedi stampate nell'argilla e nei tufi, tutte tracce perenni dell'uomo per il quale l'arte non era copia della natura ma intima copia delle cose. Il poeta oggi non vuole giungere al senso delle parole ma al senso delle cose, vuole ritrasformare il segno in senso. Il frammento, la lettera, il segno, la calligrafia rappresentano la nostalgia dell'Eden perduto.

Altra modalità nel fare cinema è stata proposta da Gabriella Maletti, fotografa e scrittrice. È un fare "cinema" con la gente il suo, tratto da autori noti o da suoi testi. Coglie il quotidiano, lo elabora in immagini. A volte sono volti di attori, ma raramente. Racconta storie ma anche ambienti, pietre, natura, e, specialmente in alcuni più riusciti video muti, si respira la poesia delle immagini. Fotografa di talento non meno che scrittrice ci ha mostrato in diverse occasioni tra raffinate immagini di materie ed acque, la satira feroce del caos che ci circonda, colto anche in sue interpretazioni comiche. Questo fa parte della multimedialità del linguaggio e certi pathos visivi non sono meno emozionanti d'una lettura poetica. Si trascrive qui un suo pensiero:

Il cinema – per dire video, poiché la resa espressiva è la stessa – non è generalmente elitario, non è fatto nel segreto delle stanze, non è un contratto momento di pensiero come potrebbe essere la poesia, anche se potrebbe diventarlo (e talora lo diventa), ma è una prosecuzione della vita, coinvolgente con un linguaggio alla portata di (quasi) tutti. Dunque, il bisogno di dare più respiro alla parola, di modificarla, rendendola a volte anche più scarna, o più opulenta e rassicurante, mi ha condotta all'esercizio della videocamera che, nella realizzazione di un lungometraggio, vuole dire anche collaborazione con i compagni che lavorano insieme al progetto, e quindi alla coalizione di menti che necessariamente si adattano l'un l'altra, impedendo posizioni individualistiche, talvolta arricchendosi per arrivare ad un confronto sereno, alla verifica di noi come facenti parte della società.

Effettivamente poco spazio è stato dato alla musica, comunque sempre complementare a esempi diversi di linguaggio. Si ricorda il *Canto doppio*, una composizione collettiva di suono (flauto) e voce eseguiti da Laura Manescalchi e da Paola Ferrarese Pieroni e la *Poesia rock*, eseguita da Massimiliano Chiamenti e il Gruppo degli Emme. Due diversi modi di porsi nel suono e nella voce per attingere a stimoli e a riflessioni.

Massimiliano Chiamenti è stato ospite altre due volte. In *Maximilien Revolution number one* (nonostante fosse una forte presa di posizione, si intravedeva nel "contro" una

verità che andava detta). Il suo recitativo-performativo nell'ultima *Tecnostorie* affonda negli inferi della sessualità. La multimedialità performativa di Chiamenti nasce da una compiuta filologia multimediale e porta ad assoluti armonici fra voce ed immagine.

Gianni Broi non è solo un attento relatore, ma poeta, filosofo, *performer* e un mail-artista. Importantissimi sono gli eventi che organizza con *performers* internazionali a Parigi (ai quali ha partecipato anche Liliana Ugolini e la sorella Giovanna). Questo lavoro trae spunto dalla scrittura di Raymond Roussel della quale, ogni anno, e sono circa venti anni, viene scelto un percorso. Dall'infinita inventiva di questo scrittore poco conosciuto, ma che è il padre del surrealismo, ogni anno è tratto spunto per una serie di performances che di solito si svolgono a luglio nel parco del "Père Lachaise".

Come si può notare, una "finestra" sul multimediale a Firenze, nello spazio del "Pianeta poesia", che ha lo scopo primario di evidenziare e promuovere ad un pubblico più vasto una forma di poesia di non facile divulgazione.

## PER CONCLUDERE

## APPUNTI E DISAPPUNTI

*1 – Le periferie urbane di Mauro Falzoni*

Nello scorrere le foto di Mauro Falzoni sulle periferie urbane si apprezza la sua scelta di allontanarsi deliberatamente da certi canoni del mestiere. Falzoni, per dirla con Benjamin, vuole trasferire alla “fugacità e ripetibilità” della fotografia la stessa funzione della “irripetibilità e durata” del quadro. Consapevole di questo, egli, “successore degli àuguri e degli àuspici”, lascia che il caso gli offra delle immagini già costruite e significanti per costruirne il significato nei dettagli più minuti da organizzare in sequenze destinate a mettere in evidenza l’“inconscio ottico” di uno spazio-tempo che solo la tecnica fotografica può captare e – non meccanicamente – restituire.

Questa esigenza di linguaggio è da lui coltivata fin da quando recava ancora nell’esprimersi in poesia il dono di una classica, ferma innocenza antropologica: la vita stessa, schiva proposta e provocazione contro i vizi dell’intellettualismo. La sua espressione era già da allora raggiunta nel senso della misura dell’immagine considerata come forma del vivere. Quelle forme del vivere, perseguite con pienezza di intenti, nulla avevano dunque da spartire col vivere di forme irrelate; ancora oggi, nonostante gli anni abbiano costruito e stratificato il carattere d’uomo, Falzoni conserva quelle caratteristiche, e la vita che egli coglie in questi frammenti cifrati, “configurazioni strutturali, tessuti cellulari” – per citare ancora Benjamin – è soprattutto nel segno della tragedia, della ricostruzione di un’età di cui mancano esperienze dirette: non fosse per il segno, per queste glosse anche “argute” con cui egli intende provare, per induzione, il falso ideologico di tante certezze culturali.

Qui egli trae le sue conclusioni con un altro linguaggio che gli è proprio, la fotografia, senza pietà, o all’opposto, empietà verso il caro *habitat* scerpato e dissacrato da cui sta uscendo con civile compostezza senza mostrarsi un semplice collezionista di immagini, senza farsi catturare dal manierismo populista, evitando nello stampare il contrasto facile e brillante a favore di lunghe scale di grigi che danno presenza e quasi sonorità alle

umili materie lacerate portate in primo piano assieme agli “ultimi stanza storia, ricchi ancora della pena del tempo”.

Infatti, Falzoni non usa la fotografia per reificarsi in una realtà altra, volendola possedere, ma procede dall'interno di un mondo che gli è stato proprio fino dall'infanzia, abbandonandolo con crudezza, quasi con crudeltà, per essere stato a sua volta da quel mondo lasciato senza segnali storici, eccettuata un'adolescenza che poi, in definitiva, è unicamente e malinconicamente sua.

Ecco allora che le serrature degli orti abusivamente ritagliati nel demanio sono il riflesso fermo, privo di coscienza, di un universo ieri aperto alla speranza. L'eros ed il cupio dissolvi di una città (sinonimo di vita *tout court*) amata fino al seme ed al segno emergono così con grande evidenza e – malgrado certe coincidenze testuali con temi già da altri visitati – il discorso di Falzoni entra nella sfera della poesia, con quel linguaggio che fino a ieri veniva definito “l'alfabeto del futuro”, per una luce netta che lascia comunque il sapore del tempo col suo agro e scarno conflitto tra pienezza di flusso ed incompiutezza dell'istanza umana.

2 – *La siepe. (Lettera al padre)*

*“Mi parve d'udir nella siepe / la sveglia d'un querulo implume” (Giovanni Pascoli)*

Prima di Natale vengono alcune giornate splendide e freddissime che annunciano – come un segno di speranza – l'arrivo del nuovo anno. In quelle giornate traverso il ponte sull'Arno e mi inoltro per le viuzze di periferia che raggiungono i campi e le cascine fino alla casa dove sono nato e cresciuto. Questo – come sai – ogni anno. È questione di un quarto d'ora e mi trovo di fronte al campo arato, all'antica villa degli Allori divenuta, per noi, cascina, ed ora deposito di materiali da costruzioni. Dalla terra sbuca rado il primo grano, i colli si disegnano nell'azzurro come bambini assopiti in un loro sogno. Ma ciò che mi attrae, da sempre, sono le siepi. Lì trovavo sparagina e pungitopo per adornare il presepe rustico quarant'anni orsono, e da quel verde che ora serpeggia rado fra gli stecchi invernali aspetto la mia sorpresa natalizia. Quando ero bambino vi pasceva “il piccol re, re degli uccelli” ed io invidiavo quella “gente piccola e vocale” annidata fra bacche e more o svolazzante fra i carrubi che a primavera offrivano la linfa dolcissima dei loro baccelli. In estate “il polveroso biancospino” lasciava trasparire un nulla di poesia. Insomma, queste case, queste terre erano tutte il mio mondo e lì torno a rinascere, ad ogni Natale, con passi lunghi e trasognati cercando – chi sa per quale risveglio – rametti di sparagina e pungitopo per un presepe impossibile perché nella gelida verzura hanno fatto il nido “del cuculo ozioso i piccolini”, la siepe è violata da stracci, materassi, televisioni sventrate ed altre immonde ammonticchiate presenze.



In più punti fumi di luridi carbonizzi. Ma fra le stente vitalbe ed i pruni, proprio come quaranta anni orsono si inerpica una pianta di sparagina.

Quando anche il babbo era vivo, girando la faccia di lato, non per i rovi e gli spini ma per non vedere le deiezioni del cuculo, staccavo un rametto di sparagina il cui stelo ligneo si arrendeva quasi con gratitudine. Facendo la strada a ritroso, tornavo dai miei che erano fermi in casa. Un anno, col rametto di sparagina camminavo lentamente verso casa fasciato da una nebbia malinconica, ma trasparente. Sul lato sinistro la caserma degli Autieri; a destra qualche resto di antico coltivato addossato alle case nuove. Questo paesaggio traversato solo da ragazze uscite dalla "Fila" o da soldati in borghese per la libera uscita a conferma di antiche – ripetute presenze – fu turbato da un movimento violento e strano: a una certa distanza da me un uomo tarchiato, asciutto, stava pulendo qualcosa staccandone pezzi in disuso. Dalla mia nebbia non vedevo i dettagli ma l'aria era traversata violentemente, come da un lurido arcobaleno, da questi pezzi che volavano dall'antiporta di un marciapiede alla siepe che fiancheggia il lato opposto della strada. Di là, il podere dei "matti" di San Salvi, uno sparuto selvatico. Sffiorai l'uomo che automaticamente ripeteva il suo gesto rivolto altrove, parlando a tratti con un oscuro compare, certo di modernissime conquiste e mi sentii sbagliato. Con una nausea mortale nello stomaco per la vile profanazione delle siepi a fine passeggiata ti offrii (ricordi?) la ciocca di verde augurale.

"Ma questa è una pianta vecchia" dicesti, con aria fredda e serena.

Via del Rondinino: "Ma da quel nido rondini tardive, / tutti tutti migrammo un giorno nero; / io la mia patria or è dove si vive; / gli altri sono poco lungi in cimitero". Recito a me stesso. Per questo cerco di salvare, come ultima spiaggia, la viva memoria dell'antica tribù.

### 3 – La rocca

*"Le tombe le case... / cuore cuore / oltre non ti fermare" (Rocco Scotellaro)*

A volte cerco un varco nel passato, rivedo momenti del mio peregrinare alla ricerca di un approdo inesistente.

È un borgo medioevale, a guardia della città, con di fronte le valli del Chianti. La struttura a croce, a nave, o che altro. Di certo, a sud, il cassero alto da cui le guardie scrutavano a valle. Qui ci sono le case con le occhiaie nere, le travi pencolanti, le porte sbrecciate. Lo spiazzo davanti è selciato da ciottoli enormi, scavati da piogge secolari come uova di sauri. La collina alle spalle del borgo è una fortezza verde, rocciosa. Il fattore è andato giù, nella forra, a cercare la sorgente, che c'è, per portare l'acqua. Bisogna

aspettarlo. Ai margini dello spiazzo il quadrato della concimaia e giù la vigna. Qui è stato abitato fino a qualche anno fa, c'erano i contadini: una casa con scala esterna, in pietra e l'orticello sul dietro mostra ancora il pergolato coi rampicanti, i tavoli all'aperto, qualche sedia. È piovuto da poco, le scarpe ingrossano di fango per le viottole intorno al castello, da una casa all'altra. In questa ha abitato un vecchio fino a poco tempo fa, solo, quassù, nel castello abbandonato senza nemmeno un telefono. Avevano tirato un cavo elettrico, installato un campanello, così che il vecchio, in caso di bisogno, poteva chiedere aiuto alla frazione più vicina: quattro case ad alcuni chilometri, a valle; con un campanello d'allarme. È stato trovato morto da un gruppo di cacciatori, non ha fatto in tempo a premere il pulsante. Proprio qui. Ritorna il fattore, con le chiavi, dalla forra, ha trovato l'acqua ed il cinghiale, c'erano i segni delle zampe, freschi sul fango.

Il camino della casa è nero, alto: a terra, sull'ammattionato, setacci, graticci, mazzi d'agli ormai disseccati, le finestre danno nella roccia e nel muro della collina. La casa è cupa.

Ma, alla fine dei lavori, lo spiazzo sarà illuminato a notte da un grande lampione, le mura saranno fresche di calce, bisogna pensarlo a fine dei lavori, questo borgo medioevale con archi e merli, con mura e torre interrata. Ma non c'è niente, qui, che possa trattenermi, tantomeno la vasta ragnaia che scende a valle, fino al torrente, dove lecci, querce e cipressi chiudono, con le loro chiome, un sottobosco umido e maleodorante.

Un giorno, si era verso il Milletrecento, gli armigeri, che scrutavano le valli del Chianti, furono sorpresi da truppe che provenivano da oriente, da Poggio alla Croce. Fu una strage. Sembra ora, a sentirla, fra questi bronconi di case affumicate. Ma forse, questo, è solo un evento immaginato, con fantasia infantile, mentre il fattore saggia l'ammattionato col piede belluino, in fretta, perché deve tornare ai suoi uomini, come un antico armigero.

Ora penso che mi sbaglio, non è accaduto lì, al termine di una strada sterrata, in terra battuta color laterizio e sconfino in un nulla.

#### 4 – *La nube*

*“Ciò che non siamo, ciò che non vogliamo” (Eugenio Montale)*

Cammina lungo la sponda del fiume come una nube di gas, o un gas di nube, con passo che si stacca leggerissimo dal suolo coperto da un ricamo macerato di foglie. Sente il vento nei capelli e lo chiama per nome, mentre quello scherzando se ne va.

L'aria che traversa è un lungo brivido che lo traversa e si allontanano, ognuno per suo conto, quasi non si fossero neppure incontrati. L'aria è fatta così, o sta in un endecasillabo di Leopardi o è radioattiva. Ma lui non se ne accorge, si gira indietro e la saluta con un cenno del capo

straziato. “È l’aria di qui” dice fra sé, mentre un leggero velo di sudore gli arrossa le tempie scomposte. “Fa caldo” pensa e si siede su una panchina che un tempo era verde ed ora è priva di molte stecche, ma lui leggero com’è si sente per un po’ in un palmo di mano. Alza il capo, le residue chiome delle betulle parlottano vivaci fra sé mentre masticano atomi di idrogeno ed avvertono dolce in bocca. Parlano continuamente e sollevano rëfoli di vento. “L’aria è davvero buona” si ripete avvertendo una fitta al fianco un po’ enfiato. Veramente cammina perché, leggero com’è, qualcosa sembra sospingerlo nell’abbraccio del paesaggio segmentato, ma non è proprio così, c’è anche in lui una spinta che lo arrotonda come la terra o una stella.

“Se mi dicessero che il mondo non esiste, che io non esisto, non mi stupirei” ha scritto Montale; questa nuova condizione antigravitazionale gli dà dei turbamenti perché in realtà ama stare vivamente con i piedi per terra.

“Pena, rete e lama sono morte, le madri sono tornate erinni, eppure sono qui” pensa alzandosi e riprendendo il cammino mentre i pappi dei pioppi circolano in spirali trasparenti. È la “neve di maggio” che lascerà solo al suolo qualche rarissimo ributto. Ha in tasca un libro di versi ma non ricorda di chi, certo è di un poeta pazzo (ma basta: poeta) suicidatosi sotto uno dei primi treni della storia, ad un filo arrugginito o morto due volte, come accade ai poeti. Non ricorda. Mentre cammina vede città immaginate/immaginarie dove cristalli di quarzo che respirano felici sono la gente; più avanti, fra gli alberi, un gruppetto di dèi sta giocando a carte e bevendo un vino chiaro ma fortissimo. Lo si deduce dal modo con cui lo centellina Minerva schernendo il vecchio padre che è come un bambino giocherellone. Poi si allontana aderendo sempre di più alla terra, fangosa lungo la balza nuova del fiume, da cui emergono resti semi-disintegrati di una precedente civiltà: quella del “giorno prima”. Ma lui non si è accorto di nulla, peraltro ha nostalgia di-menti-care. Intanto lontane nebulose lo stanno aspettando ad anni luce con sguardi materni.

Ecco, questo sono io, ora, solo, in preda ad incubi, mentre cammino sulla sponda dell’Arno, a Rovezzano, fra gente che corre dietro a cani e bambini, e un pensionato sereno che si approssima a una panchina nella nube di un ecosistema inquinato.

##### *5 – Apocalisse da una città di frontiera*

Nella città di frontiera, un tempo florida stazione di posta impennata nei propri ideali dove facevano tappa romantici viaggiatori, le diligenze presero a fermarsi sempre più di rado. I postiglioni, giunti al bivio che immetteva alle porte della città, tiravano le briglie nervosamente incitando i cavalli a proseguire lungo la pista, fino alla fermata successiva, lasciandosi alle spalle l’ironia di un nugolo di polvere. Dove un tempo si facevano pro-

getti arditi sulle frontiere dell'ovest e la strada ferrata prendeva il posto di polverose mulattiere, fra la guerriglia degli indios fusi nel rame primigenio dell'uomo, si aprivano ora saloons gestiti da strane amazzoni che offrivano agli affaticati viaggiatori calici di menta tagliata con whisky ed altri cocktail incredibili, mentre i cantori *country*, ormai in carrozzella, si aggiravano per i vicoli invocando con voce lamentevole: Gloria! Gloria!

Gli ultimi giovani cow-boy, ormai impaludati in spume di lunari sabbie mobili, avevano l'aspetto sinistro alla Kinski. Per le diligenze, perse come puntini negli itinerari del selvaggio *west*, una città simile puzzava di disfacimento, tanto più che molti elementi di richiamo provenivano ormai da *mediolano-town*, con tutte le conseguenze del caso.

La città, invasa da presenze che un tempo sarebbero fuggite all'imperioso alzarsi dello zoccolo di un cavallo, era ormai un bilico di cornicioni, il vento la percorreva in lungo ed in largo sospingendo enormi matasse di erbe secche contro il filo spinato dei recinti. Fu così che la direzione delle diligenze decise di sopprimere quella stazione di posta, tanto più che i treni la stavano scavalcando di netto, come i paesini rimasti ai margini delle autostrade.

Ma gli indigeni, ormai scaduti in una vile pantomima di relitti e rettili, facevano di Natale, Carnevale e Ferragosto un'unica festa fuori dal tempo, sempre più ectoplasmatica ed allucinata. Quando già per le strade cominciarono a circolare indisturbati iene, sciacalli ed altri animali del deserto, anche gli ultimi che avevano conservato fermamente in cuore la speranza della frontiera, usciti "fuoriporta" abbandonarono la città fantasma, a caccia di nuovi orizzonti. Prima di partire, i più intellettuali tra loro raccolsero alcuni scritti contro la cacc(i)a della/nella *town* e li dedicarono ad uno dei padri fondatori che, giunto all'età dell'irraggiungibile pensione, rimase fuoriporta con gli ultimi pellerossa, a contare le stelle infinite del proprio sangue nelle praterie del cielo, ad un palmo di mano.

#### 6 – *Postscriptum (al mittente). Franz a Franz*

Carissimo Franz,

è tanto tempo che sono indeciso fra il leggerti e lo scriverti, ma in verità trascorro giorno dietro giorno con Gregorio – il mio gatto – che mi parla di te con tanta grazia e convinzione da non lasciarmi altro tempo.

Intorno a me e a Gregorio si muove un mondo sconosciuto, fatto di esseri pulsanti in continua osmosi con blatte metalliche, ma noi due giungiamo, al massimo, al pianerotolo delle scale su cui sale e scende, nella mezza luce a poche candele, un nipote dell'Odradek (o forse l'Odradek stesso che deve essere longevo più dell'uomo). Io so pochissimo di te, perciò mi affido all'immaginazione e Gregorio rimane stupito di quanti svol-

gimenti possibili ti riguardano, ma a dire il vero, non rimane pienamente convinto e mi guarda con un liquido sospetto nello sguardo verde. Insomma, a furia di parlare di te finisce che ci confondiamo le idee ed è come se parlassimo di noi. Allora ci domandiamo del fuochista, del contadino, di Praga, di Max, di Dora, dell’Amerika, del padre, di Robert, di Martin, ma ci accontentiamo di averne solo una vaga notizia.

Gregorio ha addirittura una crisi di identità e si sposta di un metro sbadigliando e mettendo in mostra i candidi canini prima di voltarmi pigramente le spalle. Allora proprio non so cosa fare e impugnando la stilografica mi metto a tracciare segni di figure improbabili sui fogli da dattilografia. Penso anche tu disegnavi come un uomo del neolitico e mi immagino di essere (quanta presunzione) in un *dejà vu*. Con tutta questa “noia” che mi attaglia non riesco in ogni caso ad aprire le tue pagine che, se ricordo bene, volevi arse. Ora io sono arso, non le tue pagine, e questo mi fa sentire più vicino al tuo stato (status) letterario.

Io, preferenzialmente, sono molto affine al “contadino”, a Gregorio, che si è arrotolato nella sedia di fronte nauseato dal nostro *otium* e a quel tuo incubo/racconto di un viaggio obliquo, a mezz’aria, di cui ho memoria di aver letto, in un’altra vita (si fa per dire) e allora ti dico che uno di questi giorni darò un calcio a l’Odradeck, prenderò le scale e vorrò andare alla porta del Palazzo, ad aspettare (magari a bussare con forza), chissà che non abbia più fortuna di te; in fondo, i tempi sono cambiati. Naturalmente mi porterò dietro Gregorio o almeno cercherò di farlo. Infatti lui, non appena vede l’Odradeck, inarca la schiena, si mette di traverso e gonfia la coda ma poi, in conclusione, infila la porta a gran carriera e torna qui, in un angolo dello studio. Sarà davvero un problema portarlo con me. Chissà se riuscirò a separarmene o se ne sarò condizionato al punto da rimanere qui, fra questi fogli, che Gregorio spesso mordicchia sul perimetro ricamandoli di strappi. Ne riparleremo.

Ah, dimenticavo. Ti ringrazio per avermi insegnato che ognuno di noi è “il suo principio e la sua fine”. Dopo tanti anni dalla mia conversazione con Giuseppe Zagario che mise fecondamente in crisi questo motto, ho deciso di rimmetterlo, inciso su un cartiglio, di fronte alla mia fratina. Si ritorna sempre alle origini.

tuo Franz

P.S.: È molto tempo che alla mattina ho incubi che un po’ ricordano i tuoi. Ma li lascio svanire nella luce del giorno, come accade anche per altro.

### 7 – *Se non il volo. Una sentenza sibillina*

Nella mia infanzia del mondo, la poesia erano il fosso con le balze di vettrici e la collina di vigne e olivi: pagine vive, “lette” fra il portico, l’aia e il muretto dell’orto. Ma c’era

al di là del confine, oltre il cancello chiuso di un giardino, fra alte mura corrose dal tempo, una vasca verde cupo di licheni con, sopra all'acqua ferma, lucide ninfee. Poeta del no, del nodo alla gola, del nostro tramonto, del noce abbattuto, crebbi amaro negli anni che contano: troppo cupa la vasca d'acqua ferme, troppo belle per essere vere, troppo vere per essere belle, le ninfee. Allora, per un impulso di fuga, presi a vagabondare, un po' come Campana, alla ricerca di spazi aperti dove molle si librasse un volo di colombe. Il cielo, spesso nero, negli occhi. Poi, quella stagione rimase inclusa nella cornice della maturità, come linfa segreta del tempo lavorato con gli altri, per gli altri. Perché il bene ed il vero avevano bisogno del bello, anche se impossibile, per consistere.

Ma la poesia, cos'è? Come si può sintetizzare tutto questo? La domanda si è riproposta, con la sua ambiguità, alla fine di questa sezione del libro. E mi è venuto da rispondere, con uguale ambiguità, che le ninfee – come per Monet – sono la poesia. Punto e basta.

Il discorso si è riaperto quando è emerso – anche qualitativamente – dalle stratificazioni geologiche delle pile di testi di poesia da me prefati ed editi, un quaderno, *Estro-verso cielo* di Rosanna Salvadori. Autrice di questo unico “libro”, da intendersi anche come tranche circolare in cui si leggono naturalmente le stagioni di un albero metamorfico, Rosanna conosce l'arte di avvicinare gli opposti nella lentezza della compassione per il taglio senza farli confluire. Nel leggere attentamente il componimento di apertura, poetica, hanno trovato risposta l'enigma di quella mia originaria emozione e il mistero del fascino orroroso delle ninfee: “Tu chiamale se vuoi / emozioni...’ / io le dico ninfe (ninfee) / in *amnios* galleggianti / ed erinni / per insensate nemesi / e parche / sdipaniati fili / neri aggrovigliati / su fredda neve di carta”. Dunque quelle ninfee erano ninfe galleggianti in un loro *amnios*, erinni e parche volte ad insensate nemesi, ma soprattutto illuse di effimere armonie. Questo, ad una prima lettura che già scioglie psicanaliticamente il senso di quello stupore per una bellezza angosciante, ipnotica per un vortice potenziale di “insensate nemesi” a cui avrei dovuto, nel corso degli anni, partecipare. Ma la verità finale *non può e non vuole* essere solo questa. Le ninfe – come sembra suggerire l'autrice – devono essere intese anche (o soprattutto?) come crisalide, come voce che aspetta la muda. Allora il ragazzo stupito di fronte alla vasca delle ninfee e le ninfe(e) stesse erano e sono una specularità in divenire dove la scoperta del bello precede ed alimenta l'esperienza del bene e l'acquisizione del vero. Così come il bello, il bene e il vero aspettano di essere scoperti e praticati. Da ognuno a suo modo.

Un viaggio esoterico insito nella natura e che occorre tradurre come sacralità nella Storia, perché la “fredda neve di carta” ne raccolga il senso. Un viaggio scritto anche in questo mio “libro”. Ma la domanda di una definizione apodittica ritorna.

“Dammi tempo”, risponderà in ogni caso la ninf(e)a. E tuttavia, quando libererà le ali non ci saranno altre “spiegazioni”, se non il volo.

## LA POETICA DELL'AUTORE

### LO STATO DEI LAVORI

#### I – ALCUNE RISPOSTE

- 1) Dalla seconda guerra mondiale alla Bosnia, alla Cecenia: come potremmo intervenire con il segno della poesia contro l'incapacità di ascoltare?
- 2) Carducci, Pascoli, D'Annunzio / Marconi, Freud, Einstein: in questi due gruppi sembrano presenti due maniere di incidere sulla cultura, ma chi lascia un segno indelebile?
- 3) "Diciotto anni, muore di parto: avviso al ginecologo": come può accostarsi la poesia ad una tragedia?
- 4) Tra la cultura accademica e la cultura underground ed Internet: riusciresti ad inserire un tuo nuovo volume di poesie?
- 5) 1950/2000. Quasimodo, Ungaretti, Montale / Baudo, Zichichi, Scalfaro: ancora un confronto che non tocca gli addetti ai lavori, ma il grosso pubblico dà ascolto soltanto a Baudo?
- 6) Quale valore può avere la poesia in un contesto sociale che è protagonista di "labbra e seni al silicone", di "uteri in affitto", di "manipolazioni genetiche", di "Alzheimer sempre più diffuso"?
- 7) È noto che moltissime case editrici, anche di etichetta, riescano a chiedere al poeta somme enormi per la pubblicazione di un volume. Lo reputi lecito? E se tali somme le versassimo a gruppi sociali meno abbienti? Alcuni di essi sono lontano un miglio dagli interessi poetici, perché afflitti dalla fame, ma nascondono anche dei valori e dei sentimenti inattesi.
- 8) Nel divario di potere editoriale Nord-Sud cade anche la distribuzione del volume pubblicato. Hai trovato qualche difficoltà nel passato ed ancor oggi per i tuoi volumi?
- 9) Un uomo della strada (diciamo licenza media) ha letto una tua ultima poesia. Non l'ha compresa e te ne chiede una semplice interpretazione. Lo asseconi... reagendo in qual modo?

1- Negli ultimi quaranta anni abbiamo vissuto, storicamente, in una situazione planetaria con conflittualità periferica diffusa di due blocchi di potere “malati” di mondialismo. Ora, il mondialismo del potere è esattamente l'opposto della universalità del linguaggio poetico e del suo messaggio intrinsecamente liberatorio. L'incapacità di ascoltare è perciò derivata da questa contrapposizione surrettizia fra poesia e società. Dal «Politecnico» alle neoavanguardie per giungere agli anni '70, ovvero al *Pubblico della poesia*, anche in Italia abbiamo assistito al conflitto fra cultura del potere ed il potere sempre rimosso delle scritture creative. Il segno poetico spesso ha solo agito, talvolta ha anche reagito, pur rimanendo underground. Ed oggi la questione si fa ancora più acuta, dal momento che il potere economico politico “fa orecchie da mercante”. Comunque, continuando ad “ascoltarci” aumenteremo le generali capacità di ascolto, nonostante tutto.

2- Poesia e scienza rappresentano, a mio avviso, un binomio inscindibile. Dubbio e ragione stanno alla base di una ricerca alla fine comune. È molto difficile distinguere fra “l'atomo opaco del male” di Pascoli ed il senso del mistero di Einstein, se non per l'implicazione etica del primo e l'oggettività linguistica del secondo, che pure lascia spazio alla poesia. Infine i segni dell'uomo sono indelebilmente precari...

3- La poesia è sempre tragica, sino al momento in cui Marsia subì “il divieto della Dea”, e dunque nasce per contrasto; ma lo è doppiamente nello stato di emarginazione di cui si è scritto sopra. E tutto ciò, l'atteggiamento “impoetico” di chi gestisce ogni forma di potere, primo fra tutti chi può decidere della vita degli altri, è “avvisato”, senza appello, dal suo stesso atto, per il suo stesso atto, oltre ogni civile (o incivile) “garanzia”. Ancora una volta “l'incapacità di ascoltare”, che in fase prelinguistica è in tutti un'opinione, non può non essere assolta per insufficienza di prove: è la più atroce e la più tragica. Le scritture creative non emergono dalla trattazione di temi ma dal trovarsi in re, nei problemi.

4- I libri di poesia sono letti da pochi e scritti da molti: l'underground ne pullula, la cultura accademica non “li vede”, internet ne accentua la separatezza. Negli anni '70 si era tentata la diffusione orale, dei recitals...che fare? (Non è una citazione). Il Giusti scrisse: “Il fare un libro è meno che niente, / se il libro fatto non rifà la gente”. Il fare dunque? Il *poièin*? E la gente? Ma non è più quel tempo, siamo Giusti. Anzi, non lo siamo. Potremmo provare ad “inserire” il libro sul comodino fra il montaliano “cane di legno” e la confezione del Tavor. Chi sa che non funzioni... rimane oscuro il rapporto fra il libro (nostro) ed il comodino (di chi?).

5- Procediamo per stilemi cari al “grosso pubblico”: Quasimodo: *Alle fronde dei salici*, Ungaretti: *M'illumino d'immenso*, Montale: *Merigiare pallido e assorto*. Sono versi memorabili di cui, talvolta, si appropria anche la pubblicità: “M'illumino di Vienna”, per fare una citazione. Una volta spesso si viaggiava a piedi e si scandivano, così, “i piedi” dei versi. Da Nietzsche



a Sbarbaro, da Papini a Campana, da Rebora a... il pensiero poetante rappresentava una forma di/del movimento. A livello popolare il "poeta" era il cantastorie che andava da un posto a l'altro, senza una meta fissa. Poi, il "grosso pubblico", alla fine degli anni '50, ha perso l'uso dei piedi, ha preso ad andare in B/audò. Prima in B/audò minuscole. Ricordiamo la carica delle "500", al mare, ai monti. Dannunziani apprendisti stregoni andavano al mare, edonisticamente, a "cavallo". E poi B/audò anche Zichichi (chi?), Scalfaro (un faro!). E gli addetti ai lavori?

6- Il valore della poesia sta nel segno, il valore del segno sta nella poesia, il segno è un valore poetico che in un clima confuso di "creatività diffusa" è più necessario, perché non solo estetico, come sono invece le "labbra al silicone". La questione sta a monte. Che dire della crisi di identità, una sorta di "Alzheimer" da virus berlusconiano. Anagramma: Silvio Berlusconi = il viso in burlesco. Ma è anch'essa, involontariamente, una maschera tragica, una malattia precoce o senile. Il segno è tutto. Di-segni, di-sogni. Ricominciamo dai "gra(f)femi". Siamo creativi.

7- Ritorna l'idea del libro, di librificazione, di oggetto edito da stampatori privi di status editoriale, di editori che aprono anche collane a "scopo di lucro". La questione fu affrontata anche dal SNS e dalla SIAE ed in effetti va considerata in modo oggettivo. Per la stragrande maggioranza dei casi la soluzione di devolvere i contributi economici in beneficenza non sarebbe sbagliata. Soccorre ancora il Giusti: "Un tal Neri ha stampati / i suoi Pensier staccati: / consiglieri piuttosto il signor Neri / a volersi staccar da' i suoi pensieri". Ma nessuno garantisce che il denaro risparmiato da tale investimento poetico non finisca poi per mettere benzina nel motore di B/audò o anche peggio (meglio un poeta mancato che un... B/audista della macchina berlusconiana. Gli estremi si toccano). Per altri pochi può essere un primo passo verso la poesia. Va infine detto che "i gruppi sociali meno abbienti" hanno fame di tutto, non ultimo di poesia. Può essere che ci si debba ritrovare tutti insieme, con uso di parola, in una pacifica "veglia d'armi".

8- Certamente un piccolo editore del nord, per la sua stessa collocazione, ha qualche possibilità in più nella distribuzione di un libro. La situazione non cambia molto, ma nei limiti delle basse tirature che solitamente si effettuano, ciò può risultare sostanziale.

9- Tengo da oltre quindici anni corsi di scrittura creativa per l'Università del Tempo Libero anche a "uomini della strada" che non comprendono l'intero assetto di un testo poetico. Abbiamo in comune, io e loro, il desiderio incluso nell'anagramma "apro la parola". Ci accomuna, inoltre, la necessità di vivere nella polis senza essere sbranati dalla sfinge, di sciogliere gli enigmi che sono dentro l'uomo, contro l'uomo. La poesia non è un codice socialmente vincente, eppure...

## 2 – LA POETICA DELL'AUTORE

1. *Nell'edizione completa della sua poesia sono presenti riferimenti culturali diversi che emergono dal testo, vediamo alcuni. Cosa significa La neve di maggio nel suo percorso di poesia?*

*La neve di maggio* contiene, *in itinere*, tutta la mia poesia, esclusi i "trucioli" apparsi in rivista, in antologie o inediti a cui dedicherò un piccolo quaderno successivo, per la critica. Da 1996 ho iniziato una riflessione che è anche una pausa. *La neve di maggio*, perciò, per quello che possa valere, è quanto mi rappresenta, per intero.

2. *La sua poesia è spesso definita civile. Conferma il giudizio?*

In senso stretto direi di no. La *polis* vi è configurata fra *pietas* cristiana e utopia laica con un immaginario novecentesco non appiattito sulle tematiche sociali esposte direttamente. E tuttavia si deve dire che tutti i nessi della coscienza civile sono continuamente presenti e non elusi in spazi di autosufficienza letteraria. È una vita d'uomo che viene scandita di capitolo in capitolo, in una città specifica, Firenze, con i suoi "movimenti" sociali vissuti in prima persona ma non per questo tradotti pedissequamente nel testo. Anzi, sottaciuti e insieme allegorizzati. Firenze nel secondo Novecento ha visto la presenza di forze religiose illuminate.

3. *La sua poesia risente anche di quelle tensioni innovative?*

Dalla religiosità laica a quella cristiana il passo è davvero breve. Nella mia opera vi è un continuo rimando alla religiosità di matrice popolare, o dei padri, che è stata misura e fermento per un nuovo mondo. Il passaggio dal mondo contadino a quello urbano-industriale ha visto questa esperienza di rapporto fra generazioni come aspetto nodale. La ricerca di una lingua poetica che andasse oltre la Parola, che raccogliesse le voci più vive e umane del tempo, doveva naturalmente attingere anche alla teologia della liberazione o considerare contigua la lezione di Lorenzo Milani e Ernesto Balducci.

4. *È in questo ambito che si può individuare la dimensione del sacro?*

Io sento questa tensione religiosa verso l'Altro come impulso non disgiunto da quello civile. La dimensione del sacro, in senso strettamente poetico, nasce più da un sentimento che unisce uomo e natura, derivato in via diretta dalla dolorosa dignità dei padri che vissero il rapporto con la natura, con le stagioni come una dura esperienza ma anche come un balsamo interiore. Tuttavia la dimensione del sacro trova ancora maggiore spazio dal paesaggio antropizzato, dalla città come civiltà, dalla giovanile scoperta di un

mondo antico da reinventare e difendere, nella seconda metà del Novecento, dalla devastante offensiva della mercificazione e dell'omologazione dell'individuo.

5. *Come si collega la sua scrittura col Novecento?*

Principalmente, col Novecento ho condiviso il senso del viaggio, il viaggio nel destino oltre che nel segno. Il rapporto fra individuo e società, la crisi esistenziale come percorso di crescita. Dal "non essere e non volere" montaliano, al "cessate di uccidere i morti" di Ungaretti, al "sei ancora quello della pietra e della fionda/uomo del mio tempo" quasimodiano emerge una lezione profonda, che va oltre i limiti del tempo. E tuttavia vivendo un'esperienza analoga a quella di Fortini e Pasolini ho avvertito la necessità di una nuova lingua per una diversa connotazione del mondo.

6. *Quali correnti del Novecento ha maggiormente avvertito?*

Penso l'espressionismo, il surrealismo ed anche il realismo critico dell'immediato secondo dopoguerra. L'ermetismo è sullo sfondo, come lezione di valori più che di clima culturale complessivo. Penso che il tutto si possa sintetizzare in una tensione etica ed estetica che tiene più conto di poeti che di poetiche.

7. *Ha avvertito l'influsso delle ricerche filosofico-scientifiche del nostro tempo?*

Fino dall'inizio, nello sviluppare il discorso poetico, vitale è stato il contributo dei filosofi del neopositivismo, per una visione del mondo in cui umanesimo e scienza vadano di pari passo tramite un logos che sostituisca lo spazio di una metafisica indifferenziata. Questo è l'aspetto fondamentale, la scelta di campo che caratterizza le varie tendenze della generazione che ha ritrovato, negli anni Sessanta, un diverso avvio al discorso in cui agisce anche, per attivo contrasto, la psicanalisi mediata in ambito creativo dai filosofi francesi, a partire da Lacan di cui ho moderatamente avvertito l'influsso.

8. *La poesia satirica e quella dialettale sono due esperienze non marginali della sua ricerca. Quale la loro specificità?*

La scrittura satirica e epigrammatica è connaturata anche al mio essere toscano e, comunque, è stata rivolta a alcuni personaggi della letteratura e della politica degli anni Sessanta-Settanta, al tempo della rivista «Ca Balà», in un clima particolarmente vivace che è poi venuto a mancare. Per quanto concerne la poesia in dialetto, si è trattato di un'esperienza parallela alle mie ricerche sul canto popolare, che mi ha permesso di ritrovare le linfe più profonde, di connotare il volto e il cuore degli "ultimi" con la loro lingua fatta di concre-

tezza, di necessità e perspicacia. Un'esperienza non folklorica, in cui si è ricomposto il mistero del vivere e del morire, del dolore e dell'amore come unico atto di vita.

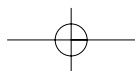
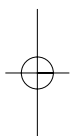
9. *In fatto di "canto", qual è il rapporto con la musica e con la musicalità?*

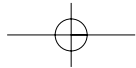
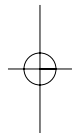
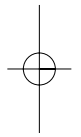
Per quanto concerne i rapporti con la musica sono certamente rilevanti gli impulsi del canto folk (come nella poesia ispanica: Machado, Lorca) e dunque con un tentativo di ricordare la matrice popolare con quella romanza con intenzioni di presenza politico-civile. Con la musica colta ho avvertito gli influssi diversi di Mozart, Ravel e Schönberg. In parallelo ho sempre coltivato i movimenti intorno all'endecasillabo, che è il verso italiano per eccellenza e che permette un'infinità di sfumature, spezzature e variazioni ritmiche.

10. *Esiste anche un rapporto con la visività?*

Evidente è la contaminazione col linguaggio fotografico e cinematografico per lo sviluppo di un racconto il più possibile incisivo e rapsodico. Dall'inizio alla fine ho sempre coltivato il trinomio "suono-significato-immagine" in cui si deve anche includere l'interesse per la pittura e particolarmente quella figurativa post-cubista e quella informale degli anni Sessanta. I poemetti sono tratteggiati anche come opere al cavalletto. Ricordiamo Leonardo: "La pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura cieca". Altro aspetto del rapporto con le arti: il viaggio in spazi architettonico-urbani dove la presenza umana ha una sua inquieta dinamica. Non a caso il mio primo libro s'intitola *Città e relazione* e colloca il tema universale del viaggio nel contesto specifico della città negli anni Sessanta per la ricostruzione di un rapporto fra uomo e habitat anche attraverso la poesia.

APPENDICE





## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

*Si indicano di seguito le fonti bibliografiche degli scritti dell'autore: le parti inedite (di cui non si dà traccia) sono nate solitamente da minute di conferenze. In alcuni casi gli scritti sono stati riordinati o arricchiti da contributi inediti.*

## PARTE PRIMA: GI ANNI CINQUANTA FRA POESIA E ARTE

## 1) DA «CINZIA» A «QUARTIERE»

AA.VV., *Incontro a Guido Manescalchi*, Autoedizione, Firenze, 1988.

AA.VV., *Incontro a Bruna Benvenuti*, Autoedizione, Firenze, 1996.

Vinicio Berti. *Per una nuova storia dell'arte*, «Cinzia», gennaio-dicembre, 1957.

*L'area letteraria nella nuova figurazione*, Catalogo della Mostra alla Galleria "Il Fiore", Firenze 1963.

*Il malinteso*, n. 1, maggio 1962.

## 2) LA "FIGURA" E L'UMANESIMO

Bruno Bècchi e gli anni di *Guernica*, «Il Ponte», n. 4, aprile 1975.

Ugo Capocchini: *speranza e disperazione, bellezza e orrore*, «Punto d'incontro» n. 7, dicembre 1980.

Antony de Witt: *Le sinopie del tempo*, «Il Ponte», n. 6, giugno 1975.

Midollini e la città, «Stazione di Posta», n. 1, settembre 1984; *E io che parlo con la stella Sirio*, Firenze, 1980; Dai cataloghi *Taccuino degli anni Cinquanta*, Firenze, novembre 1993; *Il sole nell'aia*, Firenze, 1998; *Il segno ricercato*, Barberino di Mugello, 1999.

Fernando Farulli e la città nel suo farsi, «Il Ponte», n. 2, febbraio 1978.

*La 'passione' razionale di Piero Tredici e un'incursione nel sacro*, in *Una lucida passione* (catalogo), Firenze, 1979.

*Gli stilemi elettivi di Antonio Bueno e le nuove avanguardie*, «Il Ponte», nn. 11-12, dicembre 1976.

## 3) LA POESIA. MAESTRI E PROTAGONISTI

*Attualità di Cardarelli. La linea del canto*, «La Posta Letteraria», n. 14, gennaio 1971; «Punto d'incontro», n. 1, maggio 1976.

Eugenio Montale e la *Storia impossibile*, «Città & Regione», n. 1, febbraio 1982; «Quartiere», nn. 29-30, aprile 1967.

Aldo Palazzeschi: *una polis "diversa" fra decadenza e dissacrazione*, «Quartiere», n. 31-32, agosto 1967; «Città & Regione», n. 11, novembre 1976.

*Mito e fonè in Leonardo Sinisgalli*, «Stazione di Posta», n. 36-37, ottobre 1990.  
*Rocco Scotellaro "letto" da Firenze*, in AA.VV., *Omaggio a Scotellaro*, Lacaita, 1974.  
*Pasolini e la "Storia finita"*, «Salvo imprevisti», n. 7, gennaio-aprile 1976.  
*Nel nome di Pavese*, «Collettivo R», n. 50-51, dicembre 1989.

## PARTE SECONDA: GLI ANNI SESSANTA-SETTANTA E LE NUOVE GENERAZIONI

### 1) GLI ANNI SESSANTA. L'AUTOGESTIONE

*La poesia del quotidiano*, «Paese sera», s.i.d.; «Dimensioni», n. 2, marzo 1982; «Collettivo R», nn. 16-19, maggio 1979.  
*La "figura" di Zagarrò*, «Pietra serena», n. 20, maggio 1994.  
*La poesia di Giuseppe Zagarrò*, in *L'area fiorentina nella Quarta generazione*, Firenze 1966.  
*Poesia e narrativa fra storia e memoria in Gino Gerola*, in *L'area fiorentina nella Quarta generazione*, op. cit.  
*Gilda Musa: una voce in progress*, «Punto d'incontro», nn. 21-22, luglio 1984.  
*Gianni Toti e l'impulso al nuovo*, «La Posta Letteraria», 25 luglio 1970; *Dall'autogestione al ciclostile*, Mazara del Vallo, 1971.  
*Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini, fondatori del Gruppo Settanta, nelle loro opere prime*, in *L'area fiorentina nella Quarta generazione*, op.cit.  
*«Tèchne», la prima rivista aperiodica ciclostilata*, in *Campionario di riviste di poesia*, «Ottovolante», Firenze, 1984.  
*Quale impegno*, «Quartiere», n. 33, marzo 1968.  
*Narrativa e società negli anni Settanta*, «Collettivo R», nn. 31- 32, febbraio settembre 1983; «Collettivo R», nn. 34-35, agosto 1984.  
*Narrativa per il trentennale della Resistenza in Toscana*, «La Regione», nn. 3-4, 1975.  
*Un po' di teatro: La Nuova scena di Dario Fo*, «Carte segrete», n. 13, gennaio marzo 1970.  
*Computer e alienazione*, «Collettivo R», nn. 37-38, agosto 1985.

### 2) GLI ANNI SETTANTA – L'ALTERNATIVA

*La rassegna dell'esoeditoria italiana*, catalogo dell'esposizione internazionale, Università di Trento, 1971.  
*«Collettivo R» e i suoi poeti (Rosi, Guarducci, Albani)*, *Dall'Autogestione al ciclostile*, op. cit.  
*Il Goytisolò di Ubaldo Bardi*, in *Pierre le maquis*, Firenze, 1972.  
*Ancora sul ciclostile*, «Salvo imprevisti», in AA.VV., *Campionario di riviste di poesia*, op. cit.  
*Dai quaderni di «Salvo imprevisti»*, Mariella Bettarini, in *Dall'autogestione al ciclostile*, op.cit.; «Punto d'incontro», nn. 23-28, gennaio 1985.  
 Silvia Batisti, Attilio Lolini, Roberto Gagno, Roberto Voller, Stefano Lanuzza, in *Dall'autogestione al ciclostile*, op.cit.  
*«Quasi»*, in, AA.VV. *Campionario di Riviste di poesia*, «Ottovolante», op. cit.  
*Giuseppe Favati. La nuova area fiorentina*, «Cenobio», n. 4, luglio-agosto 1973; Giuseppe Favati, *Ip(p)pogrammi*, Firenze, 1978.  
*L'antigruppo siciliano e i suoi poeti*, in *Dall'autogestione al ciclostile*, op. cit.  
*La "voce alta" di Giovanni Frullini*, *Se sono poesie*, Firenze, 1983.  
*La terra e l'utopia di Ivo Guasti*, in *Dall'autogestione al ciclostile*, op. cit.; Ivo Guasti, *Apologo*, Firenze, 1977.



*Un fiorentino di Acerra: Guerino Levita e l'“Officina greca”*, Guerino Levita, *L'ulivo di Platone*, Firenze, 1983.

Ferruccio Brugnaro, in *Dall'autogestione al ciclostile*, op. cit.

Ida Vallerugo, *Interrogatorio*, Firenze, 1972.

### 3) SELVAGGI E FRANCHI NARRATORI

*Per Gavino Ledda*, in AA.VV., *Le canne amiche del mare*, Firenze, 1977.

Dario Bellezza, *A me il libro di Ledda non piace*, «Paese sera», 5 settembre 1977.

*A Bellezza piace lo scrittore arcade*, «Paese sera», 19 settembre 1977.

Dario Bellezza, *Il complesso del popolo*, «Paese sera», 19 settembre 1977, poi in *Incontro con Gavino Ledda*, Amministrazione provinciale di Pisa, 1978.

### 4) CONSUNTIVO DELLA POESIA ITALIANA DEGLI ANNI SETTANTA

*Poeti poetiche e gruppi negli anni Settanta dalle antologie di tendenza (La poesia italiana negli anni Settanta)*, Amministrazione provinciale di Siena, 1979.

## PARTE TERZA: LA “PAESIA”

### 1) POESIA ORALE E DIALETTALE

*Oltre la megalopoli, per una civiltà policentrica*, «Collettivo R», nn. 20-21, gennaio 1980.

*Canto popolare, i maggioli di Barberino di Mugello alle Giubbe Rosse*, «Collettivo R», nn. 26-28, maggio 1982.

*La paesia e la poesia orale*, «Collettivo R», n. 13, 1977.

*Il teatro sull'aia e il cantastorie*, «Toscana folk», n. 6, marzo 2001.

*Un secolo di poesia dialettale e Firenze*, in *Fiorentinacci, un secolo di poesia dialettale a Firenze*, Firenze, 1999.

### 2) ITINERARI LETTERARI

*Angelo Australi e “le telluriche onde della storia”*, in AA.VV., *Onde di terra 3. Percorsi nel paesaggio letterario della Toscana*, a c. di Fabrizio Bagatti, Firenze, 2002.

*La polvere del tempo. Appunti per una “saga poetica”: Elena di Bombe*, in Lucia Bruni, *Mia nonna, Elena di Bombe*, Firenze, 1993.

*L'Antella: una piccola Macondo*, Ubaldo Bardi, *Il fiore all'occhiello*, Firenze, 1999.

*Itinerari montaliani*, in *I toscani*, Firenze, 1979.

*I poeti di Piazza Grande*, «La gazzetta di Parma», 29 maggio 1986.

*Due poeti livornesi: Giorgio Fontanelli e Marcello Landi*, «Stazione di Posta», nn. 55-57, aprile 1994; «Città di Vita», n. 2, 1969; AA.VV., *Poeti della Toscana*, Forlì, 1985.

*Sulle tracce di Dino Campana. “Una colomba si librava molle”*, «Stazione di Posta», n. 11-13, ottobre 1986.

*L'ultimo etrusco: L'uomo di “Arret/terra”*, in Filippo Nibbi, *Olezzo di poeta*, Firenze, 1983.

*Il Londi di Carmignano, un “aedo” venuto dal Medioevo*, in Florio Londi, *Canto brado*, Empoli, 1992.

## PARTE QUARTA: GLI ANNI OTTANTA

### 1) UNA FINE E UN PRINCIPIO

*Gli anni Ottanta e la poetica del Mito. Sulla "parola innamorata" e editoria*, «Verso», *Codici della poesia e dello scriba*, Il lavoro editoriale, agosto 1984.

*Appunti sulla poesia dialettale italiana*, «Città & Regione», n. 2, aprile 1982; n.4, agosto 1983.  
*Gli anni Ottanta fra moderno e postmoderno. Riflessioni nel guado*, «Città & Regione» n. 1, febbraio 1982; n. 1, febbraio 1983.

### 2) LA RISPOSTA DI FIRENZE

*Poesia in circuito (corto?)*, «Stazione di Posta», nn. 9-10, aprile 1986.

*Appunti semiseri sulla poesia degli anni '80*, «Il Grandevetro», n. 70, ottobre 1985.

*Messapo: Gagno, Serrao, Memmo e Fusco*, «Punto d'incontro», n. 8, giugno 1981; *Campionario di edizioni di poesia*, «Ottovolante», 1985.

*Risposta ad un progetto di manifesto messapino*, *Due minute*, «Collettivo R», n. 33, dicembre 1983.

*"Stazione di Posta"*, in, *Inventario. Convegno nazionale riviste di letteratura*, Circolo letterario Semmelweis, Figline, 1987.

*Partecipapoesia, un sondaggio nel mondo dei giovani*, in *Partecipapoesia*, Firenze 1987.

*Gli anni Ottanta*, in *Poeti della Toscana*, op.cit.

*Caratteri dei poeti della Quinta e Sesta generazione*, in *Poeti della Toscana*, op. cit.

*Da viva voce, testimonianze poetiche*, in *Poeti della Toscana*, op. cit.

### 3) SELVAGGI ALLE GIUBBE ROSSE

*Senza potere*, «Stazione di Posta», nn. 17- 18, ottobre 1987.

*Ricordo di Giancarlo Viviani*, «Collettivo R», nn. 52-53, gennaio agosto 1990.

*Campana ritorna alle Giubbe Rosse. E così dimenticammo le rose*, (Catalogo), Firenze, 1998.

*Riso amaro a Compibbi*, «Stazione di posta», nn. 7-8, dicembre 1985.

*Oltre il capo di buona speranza*, «Stazione di Posta», nn. 19-20, ottobre 1987.

*Compibbi visto da Compibobby*, «Toscana folk», n. 5, marzo 2000.

*Ritratti di scrittori*, in *Il segno e la parola*, Sesto Fiorentino, s.i.d.

*Un po' di sud nel centro storico: non omnis moriar*, «Stazione di Posta», nn. 38-41, giugno 1991.

*Deliri/periodici*, «Stazione di Posta», n. 1, settembre 1984.

Vittorio Vettori, *Postscriptum: Leopardi alle Giubbe Rosse*, in, *Un paradigma. Alle origini del "contemporaneo": il mistero di San Leopardo*, «Il Secondo Rinascimento», n. 65, marzo 1999.

## PARTE QUINTA: LA TENSIONE SPIRITUALE

### 1) POESIA E METAFISICA

*La scrittura in bianco e grigio di Alessandro Parronchi*, «Città & Regione», n. 1, febbraio 1982.

*Margherita Guidacci e l'esperienza del dolore*, in *Etica cristiana e scrittori del novecento*, «Forum italicum», New York, 1883.

*Giovanna Bemporad e il respiro del mito*, «Città & Regione», n. 1, febbraio 1982.

*Roberto Coppini fra dubbio e verità*, in *La nuova area fiorentina nella quarta generazione*, «Cenobio», n. 4, luglio-agosto 1973.

*Il viaggio spirituale di Renzo Ricchi*, «Studi cattolici», nn. 401-422, luglio-agosto 1994.  
*Antonio Basile e il viaggio nel mito*, Firenze, 1979.  
*Due presenze in un monologo di Alessandro Dell'Anno*, Alessandro Dell'Anno, *Cavaliere d'autunno*, Firenze, 1992.

## 2) ANCORA SULLA TENSIONE SPIRITUALE

Vittorio Vettori, *Il giubileo letterario di Vittorio Vettori*, Firenze, 2001.  
 Fornaretto Vieri, *Tartaria*, Firenze, 1999.  
 Mario Sodi, *Talita Kum*, Firenze, 2000.  
 Francesco Giuntini, *La catena dei giorni*, Firenze, 1998.  
 Margherita Guidacci, in, AA.VV., *Poeti della Toscana*, op.cit.  
 Renzo Barsacchi, in, AA.VV., *Poeti della Toscana*, op.cit.  
 Ferruccio Masini, in, AA.VV., *Poeti della Toscana*, op.cit.  
 Giuseppe Baldassarre, in, AA.VV., *Poeti della Toscana*, op.cit.

## PARTE SESTA: SUD E MEDITERRANEITÀ

### 1) L'INFLUENZA DI LORCA

*L'influenza di Lorca sui poeti del Novecento*, in *Garcia Lorca Materiali*, a cura di Ubaldo Bardi e Ferruccio Masini, Napoli, 1979.

### 2) LA POESIA FRA MITO E SRADICAMENTO

*Neorealismo e postermetismo come partecipazione di poesia alla storia*, «Stazione di Posta», nn. 21-25, ottobre 1988.  
*Gli astratti furori: rivisitare Vittorini*, «L'unità», 27 dicembre 1973.  
*Quasimodo visto da Zagarrìo*, «La Posta Letteraria», 18 aprile 1970.  
*Doposcotellaro*, in *Doposcotellaro, alcuni modelli della poesia lucana della Quinta generazione*, Firenze, 1982.  
 Rosa Maria Fusco, *I corpi, le parole*, Siena, 1980.  
 Raffaele Nigro, «Collettivo R», nn. 44-46, aprile 1988.

## PARTE SETTIMA: GLI ANNI NOVANTA – RENDICONTI DI FINE MILLENNIO

### 1) RIFLESSIONI DI POETICA DI FINE MILLENNIO

*Gli anni Novanta e la stagione postmoderna: inchiesta sulla poesia italiana in prospettiva Duemila*, «Riscontri», n. 12, giugno 1987.  
*Novecento poesia, un progetto per il duemila*, «Dea», n. 6, 1995.  
*“Il fanciullino”: incontro con la poesia del Novecento*, «Stazione di Posta», nn. 26-28, aprile 1989.  
*Gli oggetti del fanciullino e alcuni caratteri della poesia novecentesca*, «Stazione di Posta», nn. 32-35, giugno 1990.

### 2) REPERTORI

*Antologie perché*, «Quasi», n. 15, 1981.  
*Nostos. Poeti degli anni Novanta a Firenze*, Firenze, 1997.

AA.VV., *Il cuore costante*, Firenze, 1998.

AA.VV., *Carteggio*, Firenze, 1999.

*Il respiro delle Mimose*, (Angelo Lippo), Firenze, 2000.

*Al centro le poetiche*, in Laboratorio a San Bartolo a Cintoia, Firenze, 1998.

*La Poesia esce dal carcere*, in Alberta Bigagli, *Dialoghi a Solliccianino*, Viareggio, 1995.

### 3) CARATTERI

Paolo Codazzi, «Punto d'incontro», nn. 19-20, marzo 1984.

Gabriele Bellucci, *Il talismano*, Firenze 2002.

Giuseppe Panella, *Il terzo amante di Lucrezia Buti*, Firenze, 2000.

Marco Di Bari, *Voce nei muri*, Firenze, 1995.

Alfredo Allegri, *La trota di luglio*, Firenze, 1999.

Silvia De Zordo, *Il suonatore di corno francese*, Firenze, 1995.

Alberta Bigagli, *In mezzo al cerchio*, Firenze, 1988.

Liliana Ugolini, *L'ultima madre e gli aquiloni*, Firenze, 1998.

Innocenza Scerrotta Samà, *Fra i rovi del dubbio*, Firenze, 1997

## PARTE OTTAVA: PER CONCLUDERE

### 1) APPUNTI E DISAPPUNTI: I LUOGHI DEL CANTO

*Le periferie urbane di Mauro Falzoni*, *Città segreta* (catalogo), Firenze, 1982.

*La siepe*, «Stazione di Posta», nn. 14-16, aprile 1987.

*La rocca*, *La nube*, «Stazione di Posta», nn. 19-20, dicembre 1987.

*Apocalisse da una città di frontiera*, «Stazione di Posta», nn. 19-20, dicembre 1987.

*Franz a Franz*, «Stazione di Posta», n. 2, dicembre 1984.

Rosanna Salvadori, *Estro-verso cielo*, Firenze, 1996.

### 2) ALCUNE RISPOSTE

*Lo stato dei lavori*, «Vico Acitillo 127», periodico on line.

*La poetica*, «Ghibli», n. 30, agosto 2001.