

Farfalle senz'ali, fiori senza stelo. Storia e stile
degli stornelli di Federico Hindermann
Matteo M. Pedroni

Meglio
ritrovarci tra i fiori e le farfalle
essere peregrin come son quelli,
verso la meta sconosciuta e certa¹.

Nell'affrontare un territorio o un'epoca sconosciuti, il geografo e lo storico aspirano a planimetrie e a periodizzazioni che possano, a colpo d'occhio, orientare indagini e spedizioni più circoscritte e approfondite. Nello stesso modo, allo studio della vasta e quarantennale produzione poetica in italiano² di Federico Hindermann, giova prima di tutto un inquadramento generale che ne indichi, anche superficialmente, tempi e luoghi.

Tre sono le fasi e altrettante sono le aree: I. le sei prime, e già mature, raccolte pubblicate a Milano All'insegna del pesce d'oro tra il 1978 e il 1986; II. il consuntivo e il rilancio – tra Parma 1992 e Verona 2002 – con l'antologia *Quanto silenzio* (prefazione di Pietro Citati, Guanda) e le *Poesie 1978-2001* (Valdonega); III. la terza fase, con le quattro innovative raccolte, tutte apparse in Ticino tra 2002 e 2006, presso le Edizioni sottoscala, Armando Dadò e ANAedizioni. Geografia e storia editoriali non mancano di dare informazioni preliminari importanti.

Nel volume *Poesie 1978-2001*, erma bifronte tra passato e futuro, Hindermann inaugura una nuova forma espressiva, quella che adotta lo stornello popolare e trova la sua più compiuta e articolata realizzazione nel 2006 con *Girandola di farfalle*. I primi trentadue stornelli sono inseriti nella parte finale del volume del 2002, e costituiscono la

1. G. Gozzano, *Macroglossa stellarum*, in Id., *Tutte le poesie*, Testo critico e note a cura di A. Rocca, Introduzione di M. Guglielminetti, Mondadori, Milano, 1980, p. 574.

2. La precisazione è doverosa per un poligrafo e poliglotta come Hindermann, che già nel 1941 pubblica una raccolta di versi in tedesco; cfr. n. 165.

sezione dei «*Fiori* | 2000 | Mottetti | alla maniera di stornelli | cantati da un luogo all'altro | in omaggio». La ricorrenza delle indicazioni cronologiche nel titolo generale e nell'occhiello di quasi ogni sezione³, indica la volontà di tracciare una storia della propria poesia, in cui gli stornelli si fissano allo scadere del millennio e alle soglie dell'ottantesimo compleanno⁴.

Otto mesi più tardi, nel dicembre 2002, altri tredici stornelli, intitolati complessivamente *Mottetti per stornellatori*, appaiono nella raccolta *Perché dobbiamo morire, margherita?*. Nel 2004 ANAedizioni realizza un'elegantissima plaquette il cui titolo, *Bocca di leone* è citazione dell'*incipit* dello stornello d'apertura, cui corrisponde uno stornello conclusivo (allo stornello sono affidate responsabilità macrotestuali). Nel 2005 lo stesso editore stampa un foglio contenente un unico stornello, *Fiore di loto*, accompagnato da un'incisione di Paolo Mazzuchelli.

Infine, nel 2006, *Girandola di farfalle* comprende settantasei componimenti suddivisi in due sezioni: trentun *Fiori* e quarantacinque *Farfalle*; tutti stornelli, esclusi gli ultimi sei pezzi, più lunghi, in metro libero. Cinque stornelli comparivano in raccolte precedenti⁵.

3. Questi i titoli delle sezioni (le prime sei corrispondenti ai libri di Scheiwiller), che nel Sommario si leggono senza date: *Quanto silenzio* 1978, *Docile contro* 1980, *Trottola* 1983, *Baratti* 1984, *Ai ferri corti* 1985, *Quest'episodio* 1986, *Fogli di diario*, *Qualche poesia* 1990, *Fiori* 2000, *Versi recenti*. Ringrazio Alessandro Martini che mi ha messo a disposizione gran parte delle rare raccolte di Hindermann.

4. Per alcune indicazioni bibliografiche si legga la nota che da sempre accompagna le opere del Nostro (aggiorno quella tratta da Baratti, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1985, p. 64, un po' più generosa di notizie, con quella di *Poesie 1978-2001*, p. 269: tra parentesi quadre): «Nato a Biella, di padre svizzero (di Basilea) e di madre italiana (di Torino), Federico Hindermann ha trascorso l'infanzia a Torino, la gioventù a Basilea; ha fatto il giornalista, ha insegnato a Oxford (lettore di tedesco), e ad Erlangen (professore di filologia romanza); [ha lavorato a Zurigo, dove direbbe la casa editrice Manesse e la collana di classici "Manesse Bibliothek der Weltliteratur"; abita ad Aarau]. In tedesco, ha pubblicato una scelta di poesie ('Gedichte', Basilea 1941), saggi e traduzioni dal francese e dall'italiano (tra cui Albert Camus, Gérard de Nerval, Jules Supervielle; Emilio Cecchi, Anna Felder, Luigi Pirandello, Elio Vittorini)». La data di nascita, 27 luglio 1921, è riportata da A. Weibel, *Hindermann, Federico*, in *Dizionario storico della Svizzera* (www.hls-dhs-dss.ch).

5. Di cui do di seguito l'elenco, con indicazione delle varianti: *Girandola di farfalle*, p. 14 «Bacche del vischio» < *Mottetti per stornellatori* [2002], p. 27. Con variante del v. 1: «Perle del vischio» in luogo di «Bacche»; p. 17 «Fior d'asfodelo» < *Bocca di leone* [2004]; p. 19 «Fiore di loto» < *Fiore di loto* [2005]; p. 23 «Fiore di tuia» < *Fiori* 2000 [2002], p. 252. La versione di *Girandola di farfalle* [2006] dovrebbe leggere «l'albero della vita s'infoltisce. / Speriamo. Ma la vista si rabbuia», mentre invece ripete erroneamente i due endecasillabi di p. 18 «Fiore di ruta»; p. 42 «Fiori del male» < *Fiori* 2000 [2002], p. 250. La lezione del 2000, «sangue dolciastro, Baudelaire l'appura, / brucia le piaghe con cristal di sale» è mutata in «da serre bodleriane: coltivate / anche da noi, in modo più triviale».

Fino a *Girandola di farfalle*, la storia editoriale dello stornello hindermanniano può essere così riassunta (d'ora innanzi si adotteranno le seguenti sigle):

<i>Fiori 2000</i> [2002] ⁶ :	32 stornelli
<i>Mottetti per stornellatori</i> [2002] ⁷ :	13 stornelli
<i>Bocca di leone</i> [2004] ⁸ :	2 stornelli
<i>Fiore di loto</i> [2005] ⁹ :	1 stornello
<i>Girandola di farfalle</i> [2006] ¹⁰ :	70 stornelli (31 <i>fiori</i> + 39 <i>farfalle</i>)
Totale:	113 (esclusi i 5 stornelli ristampati)

Lo stornello di Hindermann si ispira a quello formato da tre soli versi: un quinario e due endecasillabi, in cui il quinario rima con l'ultimo verso e il secondo consuona con gli altri¹¹. La riconoscibilità di questo modello è sempre evidente anche se il poeta tralascia l'assonanza e propende per una certa elasticità sillabica. Dal punto di vista dei contenuti, lo stornello tradizionale, cioè quello popolare, per quanto possibile estraneo a dòtte manipolazioni, e dunque alla scrittura, può essere riportato a cinque filoni principali:

gli stornelli d'amore, laudativi o nostalgici; quelli «a dispetto», spesso riconducibili a forme di contrasto [...]; quelli «storici», o comunque legati a situazioni e fatti identificabili nel tempo; quelli «di campanile» o di corporazione, che esaltano vie, rioni, mestieri della città [...]. Un po' sospetta, per quanto vastamente attestata, è la forma «gnomica», proverbiale e asseverativa, che pare la più adatta ad intrusioni propriamente letterarie – di letterati, cioè, che *scrivono* stornelli – in un materiale di origine popolare¹².

6. *Fiori 2000*, in F. Hindermann, *Poesie 1978-2001*, Stamperia Valdona, Verona, 2002, pp. 249-52.

7. *Mottetti per stornellatori*, in F. Hindermann, *Perché dobbiam morire, margherita?*, disegni di S. Emery, Edizioni sottoscala, Bellinzona, 2002, pp. 26-28.

8. F. Hindermann, *Bocca di leone*, linoleografie di L. Mengoni, ANAedizioni, Locarno, 2004, pagine non numerate.

9. F. Hindermann, *Fiore di loto*, incisione di P. Mazzuchelli, ANAedizioni, Locarno, 2005. Si tratta di un foglio A4 piegato a tre ante e contenuto in una busta C 6/5 (ringrazio Franco Lafranca per avermi fornito una descrizione dell'opera).

10. F. Hindermann, *Girandola di farfalle*, Premessa di A. Martini, Incisioni di L. Mengoni, Dadò, Locarno, 2006.

11. La puntualizzazione dipende dalla varietà delle forme che lo stornello può assumere e su cui molto si è discusso. Cfr. per es. A.M. Cirese, *Revisione di nozioni correnti: lo stornello*, in Id., *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo, 1988, pp. 155-73.

12. V. Marucci, *Introduzione*, in *Stornelli romaneschi*, a cura di V. Marucci, Salerno editrice, Roma, 1984, p. 13 (da ora Marucci). Si tratta di raccolte manoscritte o a stampa compilate tra il 1860 e il 1910.

Lo stacco dal modello si fa qui patente, abbracciando Hindermann senza esitazione proprio la quinta e «sospetta [...] forma gnomica», non solo nell'accezione «proverbiale e asseverativa» ma «sentenziosa» o risolutamente «filosofico-esistenziale». Se la forma si attiene – nei limiti sopra indicati – alla regola, il contenuto invece da questa drasticamente si discosta, stornando ogni sospetto di compromissione con il «popolareggiante», tanto di moda a cavallo tra Otto e Novecento. Due esempi basteranno a chiarire le debite distanze tra popolare, popolareggiante e còlto:

Fior di mortella. E' mi passa d'accanto e non mi parla: Lasciatela passar la rabbiosella ¹³ .	Fior di mortella! Tra l'erba bianca verde rossa e gialla fiorisce il più bel fiore e ha nome Stella ¹⁴ .
--	---

Fior di mortella,
il nome non da «morte», vien da «mirto»,
il nostro d'arte buffa di novella.

Arte, fiction, novellistica (Buffalmacco, ...Il grasso legnaiolo ecc...) o di commedia (Plauto, Shakespeare, Gogol ecc... con variabili Sosia-Mercurio)¹⁵.

Fior d'ogni pianta quanno parlate voi nun ve sto attenta perché m'addormento quanno er gallo canta ¹⁶ .	Fior d'ogni fiore. Tutte gioie quaggiù son menzognere, se non le avvivi un alito d'amore ¹⁷ .
--	--

Tutta la flora,
chi la conosce? Vita brevis, ars longa;
Deus ignotus – e ben altro ancora.

Come dimostra il confronto con alcune raccolte ottocentesche di canti popolari toscani e romani, l'unica ripresa testuale da stornelli tradizionali riguarda l'invocazione floreale, ora fedelmente riprodotta ora rimaneggiata. Della prima casistica si potranno citare i seguenti esempi, raffrontabili in nota con gli omologhi popolari: «Fior d'ana-

13. *Canti popolari toscani*, raccolti da G. Tigri, Barbèra, Firenze, 1856, p. 363 (da ora Tigri).

14. S. Ferrari, *Tutte le poesie*, a cura di F. Felcini, Cappelli, Bologna, 1966, p. 596 (da ora Ferrari).

15. Per il Grasso si legga *Ad Erlangen, provavo*, in *Poesie 1978-2001*, p. 228: «Ad Erlangen, provavo a trasmettere / un po' di vertigini / attirandoli nella novella del Grasso Legnaiolo, / non l'imbroccavo, in altro / modo se le procuravano, fumavano Mao, Marcuse, / qualche spinello».

16. Marucci, p. 329 (Zbc 15).

17. E. Panzacchi, *Poesie*, con prefazione di G. Pascoli, Zanichelli, Bologna, 1925, p. 558.

nasso»¹⁸, «Fior di cicuta»¹⁹, «Fior di corallo»²⁰, «Fior di cotogno»²¹, «Fior di farina!»²², «Fior di gaggia»²³, il già citato «Fior di mortella»²⁴, «Fior di narciso»²⁵, «Fior di pisello»²⁶, «Fior di ti-glio»²⁷, «Fiore del giglio»²⁸, «Fiori del pero»²⁹, «Fiori di ruta»³⁰. Della seconda, oltre a «Tutta la flora» che traduce «Fior d'ogni pianta» o «de 'gni razza»³¹, si vedano «Perle del vischio» da «Fiore del vischio»³², «Fior tra le fronde» da «Fior in sul ramo»³³, «Salix piangente» da «Salcio piangente» o «Fiore di salcio»³⁴, «Battisuocera» da «Fiore del grano»³⁵. La seconda tipologia indica un primo allontanamento dall'ispirazione popolare, che non farà che crescere con l'ado-

18. Marucci, p. 45 (b 68): «Fior d'ananas / Voi mi faceste un dí tante promesse, / Adesso m'impicciate le matasse». Altri esempi: Marucci, p. 195 (Z 259), p. 228 (M 7).

19. Marucci, p. 267 (M 164): «Fior de cicuta / La rapa, la cucuzza e la carota / Fanno i colori dell'Itaja unita».

20. Tigri, p. 330: «Fior di corallo. / Lo prenderei marito, fosse bello. / Ma no, che non ho voglia di pigliarlo».

21. Marucci, p. 42 (B 56): «Fior di cotogno / Che serve accumular tanto guadagno, / Se la vita mortale è come un sogno».

22. Marucci, p. 111 (B 111): «Fior di farina / E il curato ci ha messo la pena, / Non si può più far l'amor come prima».

23. *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, raccolti e illustrati da N. Tommaseo, dallo stabilimento Tipografico Enciclopedico di Girolamo Tasso, Venezia, 1841 (anastatica Forni, Bologna, 1973), vol. I, p. 101 (da ora Tommaseo): «Fior di gaggia, / I figli vonno bene a mamma sua: / Io ne vo' tanto a voi, speranza mia». Altri esempi: Tigri, p. 314; Marucci, p. 251 (M 98), pp. 284-85 (L 15 e L 18).

24. Tigri, p. 363: «Fior di mortella. / E' mi passa d'accanto e non mi parla: / Lasciatela passar la rabbiosella». Altri esempi: Marucci, p. 66 (B 152), p. 69 (B 163), p. 70 (B 165), p. 81 (B 211), p. 118 (B II 27), p. 136 (Z 23), p. 212 (Z 326), p. 283 (L II).

25. Marucci, p. 286 (L 24): «Fior di narciso / Co quer visetto bello delizioso / Rubbate le bellezze ar paradiso». Altri esempi: Marucci, p. 286 (L 30), p. 286 (L 31).

26. Tigri, p. 318 (= Tommaseo, p. 171): «Fior di piselli. / Vanne dall'amor mio, e digli, digli... / Che son nel letto, e conto i travicelli». Altri esempi: Marucci, p. 49 (B 81), p. 135 (Z 17), p. 271 (M 178), p. 184 (Z 216), p. 278 (M 206); Tommaseo, p. 320, p. 355.

27. Marucci, p. 295 (L 59): «Fiore de tijo / Nun spasimate, tanto nun ve vojo, / L'avanzacci dell'antri io nun li pijo».

28. Marucci, p. 116 (B II 17): «Fiore del giglio / Credeste farmi mangiare l'aglio, / Lo mangiate voi, e questo è l'imbroglia». Altri esempi: Marucci, p. 174 (Z 173), p. 136 (Z 21).

29. Marucci, p. 226 (Z 383): «Fiore de pero, / E prima de mori 'na grazia spero, / De datte un bacio e de moritte in senov».

30. Tommaseo, p. 171: «Fiore di ruta / Mi hai fatto tribolar una nottata; / M'hai detto di venir; non sei venuta». Altri esempi: Tommaseo, p. 382; Marucci, p. 81 (B 212), p. 131 (B Z 4), p. 220 (Z 357), p. 229 (M 10), p. 259 (M 132), p. 274 (M 190).

31. Marucci, p. 329 (Zbc 13): «Fior de 'gni razza, / la capra tuzza, la ciriola sguizza, / l'amore strozza e 'r pijà moje ammazza». Altro esempio: Marucci, p. 329 (Zbc 18).

32. Marucci, p. 228 (M 6): «Fiore di vischio / Una zitella ha fatt'un fijo maschio / L'ha fatto per amor, la compatisco!».

33. Tigri, pp. 361-62: «Fior in sul ramo. / A Roma ce l'han fatto un papa nuovo, / Ma a me nessun mi trova un altro damo».

34. Tommaseo, p. 298: «Fiore di salcio. / Il ben ch'io ti volevo, l'era finito: / E quello che ti voglio, è finto e falso». Altro esempio: Tigri, p. 351.

35. Tigri, p. 337: «Fiore di grano. / Giovanottini, canzonate meno; / L'arte del canzonar tutti l'abbiamo». Altro esempio: Tigri, p. 343.

zione di fiori assenti non solo dall'oralità contadina ma addirittura dalla botanica, con orientamento verso fiori letterari o simbolici («Fiori di serra», «Fior non Linné», «Fior proletario», «Fior di confini», «Fior di corallo», «Fiori del male»). Tale allontanamento si accentuerà di raccolta in raccolta: ben otto dei tredici casi del primo tipo provengono infatti dalla più antica produzione, *Fiori 2000* [2002], di cui rappresentano il 25% del totale. Mentre ben quattro dei cinque casi del secondo tipo – sorta di *escamotage* della fonte demotica – sono contenuti in *Girandola di farfalle* [2006], e uno in *Mottetti per stornellatori* [2002].

Parrebbe così delinearsi, lungo la storia dello stornello hindermaniano, una progressiva emancipazione dal modello popolare, ribadita dalla diminuzione percentuale degli *incipit* in «Fior di...»: dal 70% di *Fiori 2000* [2002] (77% se contiamo anche l'apertura con il vocativo «O», assai frequente nello stornello toscano) al 27% (nessun vocativo) di *Girandola di farfalle* [2006], dove le *farfalle* sono il segno più evidente dell'avvenuta metamorfosi.

Alla luce di quanto detto, la definizione di stornello, sia essa «dell'uso vivo o comune» o «degli studi»³⁶, fornirà informazioni sull'ezologia formale dello stornello di Hindermann, ma poco ci dirà della sua essenza, affidata piuttosto alle definizioni autoriali, apposte a sezioni e raccolte, in cui il termine a godere della massima evidenza è sempre «mottetto»³⁷, che ci conduce, come ha precisato Martini, all'esperienza montaliana³⁸. Il recupero della dicitura da Montale imposta alla seconda sezione delle *Occasioni*, merita un approfondimento.

Con quella del poeta ligure, l'operazione di Hindermann ha alcuni punti in comune, che potremmo riassumere nella rivisitazione dotta di un metro popolare/musicale (per Montale solo apparente³⁹), nella tendenza alla forma chiusa e breve, alla concentrazione e concettosità

36. A.M. Cirese, *op. cit.*, p. 159.

37. Ripeto i titoli già citati («*Fiori*» 2000 | Mottetti | alla maniera di stornelli | cantati da un luogo all'altro | in omaggio», «Mottetti per stornellatori») e aggiungo la più recente e decisiva dichiarazione d'intenti preposta alla pagina di titolo di *Girandola di farfalle* [2006]: «Suoni trascritti, note segnate sul pentagramma; | mottetti di musica sacra o profana. | Stornelli tradizionali, in omaggio d'amore. | Il breve respiro, col metronomo innato che regola, | ritma la misura, potrebbe forse far rivivere | un poco i versi fra noi».

38. A. Martini, *Premessa*, in *op. cit.*, p. 9.

39. «[...] io non riesco a scorgere nei Mottetti montaliani, scartata necessariamente ogni parentela con l'arcaico metro due-trecentesco di tal nome, alcuna affinità strutturale vera col mottetto musicale rinascimentale, barocco ecc. (quello del Medioevo va naturalmente considerato, data la cultura montaliana, fuori questione). Tra l'altro nulla vi è per l'essenziale nella struttura e tecnica dei mottetti – scontata la maggior complicazione e raffinatezza – che già non fosse nella serie che dà il nome agli *Ossi di seppia*» (P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 9).

dei contenuti poetici. Sensibilmente diverso è però il retroterra formale – relativo agli schemi metrici – da cui i due poeti muovono e perciò molto diverso lo scarto tra questo e il “mottetto” di ciascuno⁴⁰. La varietà degli schemi metrici (lungo/breve e chiuso/aperto), esperiti da Montale nelle *Occasioni* e negli *Ossi di seppia*, limita uno scarto che, invece, la complessiva uniformità del *pattern* hindermanniano estremizza.

In ordine allo scarto di lunghezza, il responso matematico è inoppugnabile. A fronte dei tre versi dello stornello, la lunghezza media delle poesie nelle raccolte di Hindermann, dal 1978 a oggi (esclusi dal computo gli stornelli stessi), oscilla tra i 13 versi di *Ai ferri corti* (1985) e i 21 di *Quest'episodio* (1986), passando per 17 di *Quanto silenzio* (1978), 15.5 di *Docile contro* (1980), 16.5 di *Trottola* (1983), 15.5 di *Barratti* (1984), 19.5 di *Perché dobbiam morire, margherita?* (2002) e 17 di *Bocca di leone* (2004). La media complessiva è di circa 17 versi. Rari i componimenti inferiori a 10 (una serie cospicua in *Ai ferri corti*, pp. 30-37: 6, 7, 8, 10, 12, 9, 64¹); più frequenti quelli che superano i 25 (fino a un massimo di 37), di rado graficamente bipartiti. La proporzione tra la lunghezza dello stornello e la lunghezza della poesia di Hindermann, presente e passata, è dunque di 1 a 6.

In ordine allo scarto tra forma aperta e forma chiusa, la misurazione è certa, ma l'interpretazione delicata. Prima degli stornelli di *Fiori 2000* [2002], nell'opera di Hindermann non c'è traccia di forma chiusa, ma solo e soltanto di metrica libera, cioè di componimenti di un'unica strofe di varia lunghezza, di versi di varia misura (tradizionale e non) senza rima⁴². Dopo *Fiori 2000* [2002], questi due unici moduli coabitano in tutte le raccolte. Lo scarto tra l'estrema chiusura dello stornello (a5BA) e l'estrema apertura della metrica libera è certamente notevole, ma non del tutto quantificabile se – con le classiche nozioni di strofa, verso e rima – non si considerasse anche quella di sintassi.

In uno studio del 2005, Pietro De Marchi notava che sui «367 testi del suo Canzoniere [...] circa 250 poesie, se non ho contato male, so-

no a sintassi continua, o comunque senza un punto fermo tra inizio e fine». A partire da questi dati, lo studioso propone un'interpretazione interessante della compresenza tra testo uniperiodale e forma aperta:

La sintassi continua, dando unità e coesione al testo, non solo si può proporre come argine alla frantumazione del reale, ma può surrogare delle forme metriche più regolari, alle quali si è, per qualche ragione, deciso di rinunciare; si tratterà di una sorta di allusione a una forma chiusa [...]. [...] la sintassi continua va considerata come una forma, elastica beninteso, ma «chiusa», che può ospitare contenuti diversi. È l'equivalente o l'omologo sintattico di una forma metrica chiusa, come il sonetto o una strofa di canzone. Chissà: forse la sintassi continua di Hindermann è il sintomo di una nostalgia⁴³.

De Marchi – pur considerandoli nel computo totale – non si sofferma sugli stornelli che apparivano nel Canzoniere e di quella nostalgia erano già la risposta, tanto clamorosa da necessitare – agli occhi del poeta – una spiegazione al lettore ideale attraverso dichiarazioni paratestuali (i titoli e le premesse citati in precedenza).

L'impressione è che Hindermann scelga lo stornello proprio perché non offre alternativa né alla rima né al verso né alla strofa né – soprattutto, data l'esiguità – alla sintassi continua; alternativa sintattica che il sonetto o la stanza di canzone – per riprendere i termini di De Marchi – avrebbero invece concesso.

Da una parte, Hindermann, adottando la più breve forma metrica della nostra tradizione, s'impone un esercizio punto per punto contrario alla propria naturale disposizione formale, fondata su una strenua elaborazione sintattica. Dall'altra, egli intende calare nella nuova forma – popolare per antonomasia – i contenuti della sua ispirazione, gnomici e filosofici. Con questo duplice *handicap* – per riprendere un termine sportivo –, il poeta si priva dei vantaggi conquistati negli anni e si costringe in un ambito ostile, in cui la poesia è messa a rischio e, proprio per questo, è spinta a sopravvivere: ad apertura di millennio, l'ottuagenario Federico Hindermann cerca in sé le risorse per una nuova stagione creativa, in cui la densità concettuale sembra essere l'obiettivo principe.

Come si è detto in precedenza, un dato esterno che mostra immediatamente l'emancipazione di Hindermann dallo stornello tradizionale è la netta diminuzione di *incipit* d'invocazione floreale. Occorre ora approfondire l'analisi per cogliere, dapprima, quale fosse la distan-

40. Andrà precisato che il mottetto montaliano tende alla forma chiusa, ma pure la evita con determinazione.

41. Probabilmente dovuta a esigenze d'impaginazione, la diversa successione dei componimenti nelle *Poesie 1978-2001* rispetto alle edizioni originali. Il che rende guardinghi da troppo ottimistiche analisi del macrotesto nel volume del 2002.

42. Per la definizione di «metrica libera», cfr. P.V. Mengaldo, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Nuova serie, Vallecchi, Firenze, 1987, pp. 139-41. Un'unica eccezione in Hindermann di poesia rimata è significativamente una *Fila-strocca* in *Poesie 1978-2001*, p. 74.

43. P. De Marchi, «L'anguilla» di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi, in «Testo», nuova serie, XXVI, 50, 2005, pp. 84-85.

za che già allora, in *Fiori 2000* [2002], separava poesia colta da poesia popolare, e in seguito, quali stilemi rimpiazzino oggi le forme di ieri. Si potrà partire da una constatazione di ordine sintattico-argomentativo.

Solitamente nello stornello popolare (e popolareggiante), il fiore invocato non intrattiene alcun rapporto significativo – se non quello rimico – con i due versi seguenti⁴⁴, mentre invece, in quello del poeta argoviese, il soggetto grammaticale dell'intero componimento, e dunque il suo nucleo concettuale, è proprio il fiore. A questo il poeta si rivolge come a interlocutore privilegiato nella cogitazione esistenziale, e non più all'amata come negli ingenui canti del popolo. Ma per quanto effusiva possa essere questa riflessione, in Hindermann essa sarà sempre rispettosa della botanica o dell'antropologia. Così, per esempio, il «Fior di cicuta» rinverrà al «veleno» e al «saggio»; il «Fior di cotogno» ha «petali rosati» e produce «mele»; i «Fiori del pero» sono «bianchi»; il «Fior d'asfodelo» è «sacro ai defunti»; l'infiorescenza del «Fior di nocciolo» è il «gattino» e non il grappolo o la pannocchia. Di questo approccio “scientifico” sono esemplari gli stornelli ispirati alla nomenclatura botanica (anche popolare), che, nelle prime raccolte, si presentano a schema fisso: “x detto y”.

O violaciocca,
ciondoli china, quella detta «triste»
scioglie la nenia d'una filastrocca. (*Fiori 2000* [2002], p. 249)

Fior di narciso,
quello solingo, poeticus detto,
rispecchia il mondo, non il suo viso. (*Fiori 2000* [2002], p. 250)

Salix piangente,
lacrime sfracca, non si sa se vere,
o detto babelycus, parla? Mente? (*Mottetti per stornellatori* [2002], p. 26)

Fior detto “bocca
di leone”, quel di “luparia” è toscano:
a noi tra BeneMale viver tocca. (*Bocca di leone* [2004])

Bocca di leone: (*Linaria vulgaris*; contiene glucoside), nella medicina popolare si usava come purgante o diuretico.
Luparia: (*Aconitum lycoctonum*) anche Volparia, serviva per farne un decotto delle radici e dei rizomi, che uccideva i lupi e le volpi entrate nei pollai e negli ovili. In guerra, fin dall'antichità se ne spalmava su lance e frecce.

44. Tant'è vero che la maggior parte degli stornelli con invocazione a fiore, presenti in Tigri e Tommaseo, legge un punto fermo alla fine del quinario.

Di questo schema non resterà traccia in *Girandola di farfalle* [2006] e solo tre stornelli (tutti però accompagnati da puntuali annotazioni) prenderanno spunto dal nome del fiore o dalla sua (para)etimologia. Oltre a «Fior di mortella», già citato in precedenza...

Fior che rivela
un viso nel sudario del creato,
che sangue mai l'intesse nella tela? (*Girandola di farfalle* [2006], p. 20)

La passiflora, p. quadrangolare o p. coerulea, mostra non le sembianze di Gesù Cristo, come la S. Sindone, ma gli strumenti del suo martirio: la corona di spine, i chiodi, il flagello; i paramenti, durante la quaresima, riprendono questi simboli della tradizione popolare.

Battisuocera,
nomignolo d'un fiore, strafalcione.
Il genere? Schivo, tace. Sciopera.

Il fiordaliso non piace a chi in Toscana miete il grano: smussa lo stelo, scalfisce la falce. Guastafeste, come ad un genere talvolta sembra la suocera, e dal lat. secare, passa a lei che taglia.
Un insieme di etimologie popolari: si legga ciò che ne scrisse Vittorio Bertoldi (1888-1953), il grande linguista ed esperto di botanica. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 33)

Negli stornelli di *Girandola di farfalle* [2006] parrebbe estinguersi, non già l'auscultazione scientifica e meravigliata del creato⁴⁵, ma una sua problematizzazione poetica e filosofica mediata dalla fitonimia, anche demotica. La scomparsa della formula metalinguistica («detto»), la diminuzione dei testi basati esplicitamente sulla lingua di Linneo – in *Girandola di farfalle* sempre evacuata in nota –, indicano un passaggio ad altre soluzioni stilistiche e contenutistiche, a cui la nascita dello stornello entomologico non è certo estranea.

Nello stornello floreale riemerge per un breve periodo, indotta dalla necessità del genere, la lingua specialistica della botanica, che nelle raccolte precedenti a *Fiori 2000* [2002] si affacciava in titolo, corpo e note della poesia: *Ranuncoli* (1978, *Poesie 1978-2001*, p. 13), *Victoria regia* (1978, *Poesie 1978-2001*, p. 29), *Pulsatilla vernalis, per il compleanno* (1978, *Poesie 1978-2001*, p. 47), *Il ribes rosso* (1980, *Poesie 1978-2001*, p. 66), *Lunaria* (1980, *Poesie 1978-2001*, p. 68), *Nontiscordardimé* (1984, *Poesie 1978-2001*, p. 142), «Tra phlox, aconito, i bianchi fiorellini / della gissofila» (*Con il tuo karman*, 1985, *Poesie 1978-2001*, p. 178), «L'ibisco menzionato, dai fiori rossi, è la pianta ornamentale hibiscus rosa sinensis; selvatico, anche al nord delle Alpi, cresce l'hibiscus trionum, dai fiori gialli. In tedesco, il termine popolare “Stundenblume” ne accentua la brevissima fioritura» (*Come se*, 1990, *Poesie 1978-2001*, p. 239), «più di

45. Cfr. F. Pusterla, *La meraviglia di meravigliarsi*, in Id., *Il nervo di Arnold e altre letture. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007, pp. 112-16.

gallo»: «*Eranthis hiemalis*, in tedesco Winterling, uno dei primi fiori, dalle nostre parti» (*Di poche parole*, in *Quanto silenzio*, Guanda, 1992, p. 94).

Se negli stornelli questa precisione definitoria tocca il vertice, la ragione si troverà nel tentativo dell'autore di avvicinare il genere popolare senza esserne inghiottito: la botanica e ancor più la demologia, che del popolare è la coscienza, sono i baluardi a tale minaccia. Ma va sottolineato che in tutta la poesia anteriore, Hindermann indaga la realtà attraverso la parola che la rivela perché vi aderisce. Basterebbe citare il finale di *Nomi rari*, in cui si vagheggia un rapporto univoco e naturale tra *res* e *verba*, tra uomo e Dio:

vagheggio
venisse infine tra i nomi
quello esatto, l'unico
da dare alle apparizioni e a chi
di tutto continua a parlare,
ma così male s'intende. (*Nomi rari*, in *Quest'episodio* 1986, in *Poesie 1978-2001*, p. 199)

O si potrà ricordare la meraviglia di scoprire il tutto nel dettaglio, l'Amore, solo balbettato dalle lingue convenzionali, e perciò arbitrarie, nel petalo di un tulipano:

Pensa un petalo, mai avremmo
saputo inventarlo d'un tulipano in fuoco,
sovrasta il fondo del calice appena
col fregio puntuto sulfureo
e nero-notte nel grembo dove s'inabissa:
fuori svampante, plissé
finissimamente quasi soleil, lingua
riversa alla luce, contro
o non contro, assetata protesa
per lambire che sgorgo lontano, bagliore
già denso, unirsi, te quierio,
tacito amore, piaci gottgefällig come
in tanti svariati linguaggi si tenta
sfiorando, sfiorando di dire. (*Pensa un petalo*, in *Qualche poesia* 1990, *Poesie 1978-2001*, p. 235)

Nessuna meraviglia dunque sulle ragioni dell'adozione dello stornello popolare e sulla negazione della sua intrinseca pretestuosità floreale: leggere nei fiori il mistero dell'universo e della vita; approssimarsi quanto più al coefficiente di rivelazione del minuscolo fiore. Attraverso la brevità del metro e la pregnanza della parola, Hindermann riproduce e studia i *Fiori* sulla carta e nella poesia. La parola, più che mai forzata a denotare e a connotare, a descrivere e a esprimere,

privilegia così il nome dei fiori, scientifico e/o popolare, che non può essere che *consequentia* oppure sentimento e simbolo delle cose.

Lo scrupolo linguistico di Hindermann richiama ovviamente quello di Pascoli, che esortava a rifuggire dall'indeterminatezza e genericità del codice poetico tradizionale e a rinsanguare la poesia con un lessico preciso, referenziale. Nella formazione del poeta, la scienza giocava così – per Pascoli – un ruolo centrale, anche se non direttamente spendibile in termini linguistici, perché «il nome di Linneo non va»⁴⁶. Hindermann invece lo ammette, dapprima senza riserve; poi in margine a quello popolare e alla poesia; sempre, comunque, per non tradire la realtà e per tradurla in simbolo. Nella precisione definitoria del «narciso» «poeticus» e del «*Salix piangente*» «Babelycus» consiste la realtà e la riflessione sulla realtà, con rinvio mitologico (Ovidio, *Met.* III) e scritturale (*Ps* 136 1-3). In «Tu freddolina», come anche nel già citato *Come se*, la riflessione esistenziale, sull'eternità e caducità della vita, nasce dalla tensione tra nome latino e nomi volgari, italiani (*freddolina*) e tedeschi (*Zeitlose*):

Tu, freddolina,
accendi per l'autunno fuochi fatui,
malie già velate dalla brina. (*Mottetti per stornellatori* [2002], p. 28)

Colchicum autumnale, efemero; velenoso nel foraggio, in tedesco *die Zeitlose*, ossia senza tempo, eternamente effimera? I poeti spesso non sono precisi, confondono il colchico, autunnale, con il croco, lo zafferano selvatico, primaverile.

Leggendo che i «poeti spesso non sono precisi», si pensa immediatamente a Pascoli che rinfaccia il «mazzolin di rose e viole» a Leopardi o che, ne *La mia scuola di grammatica* (1903), per l'appunto constata che «difficilmente [si trova] un poeta in verso e in prosa, che non erri, descrivendo una campagna, in botanica»⁴⁷.

46. «Ora se vi provate a dire il nome proprio loro, ecco che il nome di Linneo non va, per cento ragioni, e il nome popolare varia [...]». Ma gl'italiani, abbarbagliati per lo più dallo sflogorio dell'elmo di Scipio, non sogliono seguire i tremolii cangianti delle libellule. E così il poeta, se vuol poetare, bisogna che si lasci ogni tanto dire: «E questo che è? che vuol dire? o poeta saccente e seccante!». E tuttavia così il poeta deve fare, e lasciar dire così, sperando, se non altro, che se ne avvantaggino i poeti futuri» (G. Pascoli, *Il fanciullino* [1903], in Id., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento di C. Garboli, Mondadori, Milano, 2002, vol. II, pp. 970-71). A questo brano pascoliano sarà da collegare questo stornello di Hindermann: «Fiore non Linné, / eppur ci sei, e se avrai un nome, / curioso un bimbo chiederà: perché?» (*Fiori 2000* [2002], p. 250).

47. Riporto l'intero contesto: «difficilmente trovereste un poeta in verso e in prosa, che non erri, descrivendo una campagna, in botanica, e narrando un'anima, in psicologia: e questi errori di cose ci offendono nel poeta molto più che nello scienziato qualche trascorso di parole. Ma insomma cose e parole ci vogliono. Ora in una *Universitas studiorum* vi è facile, o giovani di lettere, apprendere almeno i rudimenti di qualche scienza, che voi presentite abbia a essere utile col tempo al

L'invenzione dello stornello entomologico, e più precisamente lepidotterologico, spezza il vincolo tradizionale tra metro e fiore e apre a Hindermann la via per una sperimentazione più libera. Non muta l'approccio scientifico, e perciò poetico, al mondo; non muta la stuporosa osservazione della natura e delle sue più fragili e splendide creature; e nemmeno muta la fede, di cui ognuna è nutrimento e conferma⁴⁸.

La scelta della farfalla, assente dal vocabolario dello stornello popolare, non è però casuale, come l'autore sottolinea qua e là tra i versi, magari in posizione strategica come nella transizione dalla sezione dei *Fiori* a quella delle *Farfalle*:

Fior crisalide:
sbozzola Psiche, luce dà vita; sia
eterna-breve con ali valide. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 43)

L'analogia tra farfalla e fiore non è inedita e basta a provarlo una cursoria lettura delle *Epistole entomologiche* di Guido Gozzano, citate esplicitamente in più luoghi della raccolta, anche per ragioni autobiografiche⁴⁹. Il poeta piemontese – e ciò vale per il Nostro – parla della farfalla come di «sorella senza stelo» del fiore, sottolinea le loro analogie cromatiche ed esistenziali, la dipendenza dell'uno dall'altra nel processo di fecondazione⁵⁰; e, per quel che è della farfalla soltanto,

vostro ufficio di scrittori: scienza filosofica, giuridica, fisica, naturale, medica; [...] E così fuggirete il pericolo [...] di scrivere di nulla [...] e di poetare sognando, mentre la realtà canta intorno a noi» (G. Pascoli, *La mia scuola di grammatica* [1903], in Id., *Poesie e prose scelte*, op. cit., vol. II, p. 1390).

48. Molte sono le presenze esplicite di Dio nella poesia di Hindermann, ma una in particolare attira la mia attenzione, quella contenuta in una delle sei note al testo della plaquette *Bocca di leone* [2004], in cui si rinvia al dio di «Pascal, Pensées VII, 553», che – data la formazione in filologia romanza del poeta, professore per un periodo a Erlangen – non posso non collegare con la riflessione di Leo Spitzer sulla fede soggiacente al «metodo filologico»: «Ma naturalmente il tentativo di scoprire un senso nel particolare, l'abitudine di prendere sul serio un particolare di lingua non meno del significato di un'opera d'arte – o, in altre parole, l'atteggiamento che vede tutte le manifestazioni umane come ugualmente serie, – tutto questo è un allargamento del fermo convincimento preesistente, l'«assioma» del filologo, che cioè i particolari non siano un aggregato informe e fortuito di materiale sparpagliato attraverso il quale non splende luce alcuna. Il filologo deve credere nell'esistenza di qualche luce che viene dall'alto, di qualche *post nubila Phoebus*. Se egli non sapesse che alla fine del suo viaggio lo attende un sorso corroborante di qualche *dive bouteille*, non si sarebbe mai messo in moto: «Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais déjà trouvé», dice il Dio di Pascal» (L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari, 1966, pp. 98-99).

49. «Tu c'eri, Psychè, / con i Gozzano, mia nonna, la mamma, / anime in pena, farfalle d'Agliè»: «Ad Agliè, nel Canavese (Piemonte), i Duchi di Genova affittavano nei dintorni del Castello, varie case. In una, la famiglia di mia nonna rimasta vedova con sette figli piccoli, vi trascorreva l'estate, inquilina come i Gozzano. Il poeta Guido Gozzano (1883-1916), autore, fra l'altro, di «Le Farfalle. Epistole entomologiche», era tisiso e stava molte ore al sole; l'elioterapia era la cura preferita, prima della penicillina, raggi ecc.» (*Girandola di farfalle* [2006], p. 49).

50. La citazione è tratta da *Anthocaris cardamines*, in G. Gozzano, op. cit., p. 533, v. 65; «Natura che dispensa alle Diurne / i colori dei fiori e delle gemme» (*Acherontia Atropos*, in idem, p. 554,

rinvia al significato e al simbolo del greco *psykhè*: farfalla e anima⁵¹. In alcuni casi, Hindermann applica il linguaggio botanico ai lepidotteri. Per esempio *sfiore* e *infiorare*, che – in questo preciso contesto – sono strappati alla cataresi, riacquistando vitalità metaforica⁵²:

Varia ventura:
effimere sfioriscono le farfalle;
longevi noi e chi di scorza dura. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 55)⁵³

Psyché, le veci
di qual Amore fai e sfarfallando
infiori millenari fuochi greci. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 83)

Nelle raccolte anteriori, la farfalla era già investita di molteplici valenze che negli stornelli sono isolate e condensate. Essa è esempio di perfezione e, come i fiori, *medium* verso il Senso; incarna la fragilità e la grazia in balia del male; dispone, attraverso la metamorfosi, alla meditazione sull'Oltre e sull'Eterno⁵⁴.

Con la farfalla Hindermann impugna un simbolo adeguato – ma non vincolato – allo stornello, un simbolo conosciuto universalmente e perciò fruibile senza mediazioni che rischino di appesantire e di rarefare, con chiarimenti dentro e fuori il testo, ciò che si vuole volatile e denso. Allo stornello entomologico non occorrono disquisizioni

vv. 14-15); «E il fior primaverile alla farfalla / primaverile diede i suoi colori: / dolce alleato nella vita breve» (*Anthocaris cardamines*, in idem, pp. 533-34, vv. 71-73); «l'intesa tra il fiore e la farfalla / è fissa» (*Macroglossa stellarum*, in idem, p. 571, vv. 73-74); curiosa l'assenza dei lepidotteri nella nota a «Fior in esilio» (*Girandola di farfalle*, p. 27): «La diffusione passiva dei semi avviene non solo ad opera del vento (anemocoria), ma pure per zoocoria (mammiferi, uccelli, formiche)». cfr. pure V. Riccardi di Lantosca, *Viola del cimitero* [1877], in Id., *Poesie*, edizione critica e commento a cura di M.M. Pedroni, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2006, p. 43, vv. 11-12: «farfalletta senza volo, / Coi fior' dell'aria».

51. «Mai la Morte s'ebbe / più delicato simbolo di Psiche: / psiche ad un tempo anima e farfalla / scolpita sulle stele funerarie / da gli antichi pensosi del prodigio» (G. Gozzano, *Le farfalle*, in op. cit., p. 461, vv. 215-19).

52. Per questo uso di *fiorire* si legga *Va con i trampoli* (1984, in *Poesie 1978-2001*, p. 145): «ancora felice cammini, criptiche ali, / le scapole balzano sotto la maglietta / dolcemente e a scatti / ebre come la prima farfalla / color limone / che ti fiorisce intorno». Questa condivisione lessicale è comunque attestata nei vocabolari: cfr. per es. «SBOCCIARE [...] Del fiore che esce dalla boccia [...] De' bachi da seta. *La Farfalla vicina a sbocciare*» (P. Petrocchi, *Nòvo dizionario universale della lingua italiana*, Treves, Milano, 1887-1891, s.v.).

53. Cfr. per es. Montale: «farfalla che disfiori» (E. Montale, *Per un «Omaggio a Rimbaud»*, in *La bufera*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino, 1980, p. 234, v. 2).

54. Cfr. *Da questa malva* [1980], in *Poesie 1978-2001*, p. 62, *Il volo del lasso* [1983], in *Poesie 1978-2001*, p. 91, *Bonaccia* [1983], in *Poesie 1978-2001*, p. 101, *Vanessa?* [1985], in *Poesie 1978-2001*, p. 170, *Sempre breve è mutare* [1984], in *Poesie 1978-2001*, p. 148, *Per Issa, per Satojo* [1985], in *Poesie 1978-2001*, p. 172.

nomenclatorie e non occorre nemmeno la farfalla nella sua concretezza biologica, spesso direttamente rimpiazzata dal simbolo:

Animula, va
Svolando, ad inferos decado io;
siamo sfingi, svaghi d'un Dio, chissà? (*Girandola di farfalle* [2006], p. 83)⁵⁵

E a volte con la farfalla scompare anche il simbolo ad essa connesso, recuperabili, l'una e l'altro, solo a livello macrotestuale:

All'insaputa
ci siamo, ma non si capisce perché:
mi sa solo che Certuno ci scruta. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 71)

Nel processo di maturazione dello stornello hindermanniano, la farfalla è indubbiamente la svolta decisiva, da cui discende una serie di soluzioni stilistiche che investe, senza distinzione di genere, *fiori* e *farfalle*. Sarebbe infatti ingenuo pensare che nella prima sezione di *Girandola di farfalle* [2006], intitolata *Fiori*, sia assente la nuova ispirazione e la scarsissima ripresa di stornelli editi in raccolte precedenti (quasi sempre con modifiche) dichiara l'avvenuta rivoluzione, la distinzione tra un prima e un dopo.

Il primo stornello di *Girandola di farfalle* [2006], e dunque primo *fiore*, affaccia programmaticamente i caratteri di novità, tutti operanti nel senso della densità e della saturazione:

Nebbia di veli,
avvolgi altri fiori che più viva
la sposa coronata vi trapeli. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 13)

1. *Indipendenza dal modello tradizionale "Fior di..."*: il fiore, assente nell'invocazione, è posticipato nel secondo verso e non è definito da indicazioni botaniche, di specie. Ciò non significa ripudio di forme più canoniche, ben rappresentate nella raccolta.

2. *Importante elaborazione fonica*: che discende direttamente da 1. In questo caso delle labio-dentali (*veli avvolgi fiori viva vi*), con funzione imitativa, fonosimbolica o strutturante, a dipendenza dei testi.

3. *Ricca intertestualità, spesso mistico-filosofica*: la sposa che appare al poeta attraverso una «nuvola di fiori» e un «candido vel» e che – mal-

55. Il testo è seguito da una nota che ne esplicita il senso e rivela la fonte: «Publio Elio Adriano (76-138 d.C.) | "Animula vagula blandula, / hospes comesque corporis, / quae nunc abitis in loca / pallidula rigida nudala / nec, ut soles, dabis iocos". Sfingi: nome delle farfalle adulte» («O piccola anima, errabonda, scherzosa, ospite e compagna del corpo, ora andrai in luoghi pallidi, freddi, spogli, privi degli svaghi consueti»).

grado questo impedimento alla vista, o proprio grazie a questo –, a lui si palesa con straordinaria potenza, è tratta da *Purg.* XXX, vv. 28/39: «così dentro una *nuvola di fiori* / [...] / sovra candido *vel* cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma *viva*. / E lo spirito mio [...] / senza de li occhi aver più conoscenza, / [...] / d'antico amor sentì la gran potenza». Dallo stesso canto provengono altri elementi⁵⁶, primo fra tutti il sostantivo *sposa*, che a sua volta Dante cita dal *Cantico dei Cantici*: «"Veni, sponsa, de Libano"» (v. 11). Ma il sintagma *sposa coronata* costringe a risalire alla fonte veterotestamentaria che legge, appunto: «veni de Libano, veni, coronaberis...» (*Cant. Cant.* 4 8) o magari ad altre poetico-liturgiche (per es. Petrarca, *Rvf.* 366, vv. 1-2).

La densità simbolica degli ipotesti consiglia prudenza, ma non deve sottrarci alle responsabilità dell'esegesi. Lo stornello proemiale ha valore metapoetico e filosofico: il Senso delle cose è celato da un velo⁵⁷ che, quanto più verrà ricoperto di *fiori*, cioè di stornelli e di espressioni di fede, tanto più manifesterà ciò che nasconde. La raccolta si configura dunque come offerta votiva di *fiori* al mistero della vita.

Il punto 1 è già stato sufficientemente discusso e perciò concentriamoci sul secondo. L'orchestrazione fonica caratterizza tutta la poesia di Hindermann, ma una schedatura dei fenomeni riscontrabili nel solo *corpus* di stornelli indica una progressione certa da *Fiori 2000* [2002] a *Girandola di farfalle* [2006]. Lo scarto tra le due raccolte è da ricondurre nuovamente al rapporto con il modello tradizionale "Fior di...", che limitava le possibilità di apertura armonizzata e differiva il gioco allitterante al secondo e terzo verso. Le uniche eccezioni sono le seguenti⁵⁸:

Fior di pisello, / l'anima posi sull'arcobaleno / e la *sfarfalli* in un *luminello*. (p. 249),
Fior di *farina*! / Folate di *nevishio* nella *notte*, / il buio sogna un'alba, *noi mulina*. (p. 250),
Fior di *narciso* / quello *solingo*, poeticus detto, / rispecchia il mondo, non il suo viso. (p. 250),
Fiorendo, *bambù*, / in bilico silenzi *culli* al cielo / tra foglie e *coups de gorge* del *cucù*. (p. 251)⁵⁹.

56. V. 3 «né d'altra nebbia che di colpa velo»; v. 67 «tutto che 'l vel [...] non la lasciasse parer manifesta»; v. 88 «trapela».

57. Del velo di Maya è detto in nota allo stornello «Fiore di loto» (*Girandola di farfalle* [2006], p. 19), da cui si potrebbe forse risalire fino a Montale, attraverso Schopenhauer.

58. Qui e in seguito, evidenzio – con corsivo, sottolineatura e grassetto –, soltanto i fonemi operanti fin dall'*incipit*, esclusa la rima. Non sono dunque esplicitate graficamente le notevoli altre elaborazioni foniche.

59. Ovviamente in altri casi l'elaborazione è più complessa, ma sempre ridotta ai due endecasillabi. Per citare alcune stringhe particolarmente dense: «merlo mele maturar», «vi ravviva / vi leva dal suo forno», «falene folli risfavilla», «il rosso stinge sangue / trasuda sole», «folate già vi fanno / d'avorio, neve, valide», «convien che caschi».

Ben diversa è la situazione in *Girandola di farfalle* [2006], in cui si riscontrano con regolarità *incipit* allitteranti, che possono ora chiudersi su sé stessi ora trasmettere l'armonia ai versi successivi. Del primo tipo si possono citare i seguenti esempi: «*Fiori furtivi*», «Eh, se son rose», «*Fiori gloriosi*», «*Teche tombali*», «*Croce con chiodi*»; in alcuni casi l'intonazione del quinario è diversa da quella degli endecasillabi («*Dica ridica, / passin passetto per trovar il nido / un mottetto ad un'altra formica*»).

Una selezione significativa del secondo tipo, in cui evidenzio più estesamente i fenomeni allitteranti:

Pietre sonanti / lampi e tuoni, che ambascie date / ai nani noi nell'eco di giganti. (p. 22)
 Parte ignota / di noi animali umani vocianti / ti saluto: firmo con questa piota. (p. 30)
 Fior tra le fronde / Furtivo: l'ape si posa, s'inchina, / lui al saluto gentile risponde. (p. 39)
 La stirpe sverna, / luce traspare, tutti rintanati; / così star solo fuori non m'inferna. (p. 41)
 Festa, falene, / fate in casa da me: al chiarore / o a chi ci sta e vi vuole bene? (p. 47)
 Modi di danza: / falene circuendo la candela, / tornava nel mar rosso, la mattanza. (p. 52)
 Scaglie che gratti: pellaccia prude cangianti castigamatti. (p. 53)
 Varia ventura: / effimere sfioriscono le farfalle; / longevi noi e chi di scorza dura. (p. 55)
 Voi effimere / in volo, sognammo d'essere tali / o siete sogni per noi redimere? (p. 70)
 L'aria blandisce / le ali che col peso son d'impaccio / scròllati, e la zavorra svanisce. (p. 85).

Di un certo interesse, perché del tutto assente prima di *Girandola di farfalle* [2006], è l'*incipit* etimologico o paronomastico («*Dica ridica*», «*Pupe pupille*», «*Se carta canta*»), anche in assenza di disseminazione fonica:

Ocelli d'occhi,
 volteggia la Pavonia, vita-morte,
 ti fa le carte: giuochi a tarocchi? (*Girandola di farfalle* [2006], p. 67)

Aprensosi e chiudendosi nel volo, le ali della Pavonia (detta anche Occhio di Pavone) mostrano e nascondono gli ocelli, come occhi ora aperti ora chiusi. Dalla vita alla morte in un batter d'ali è il destino di tutti. L'allusione alla cartomanzia discende probabilmente da *Vecchi versi* di Montale in cui la farfalla, gozzanianamente *Ache-rontia Atropos*, rientrata dalla finestra «scrolla / pazza aliando le carte» (vv. 47-48) disposte sul tavolo (vv. 12-13: «il tavolo ingombro dalle carte / da giuoco»)⁶⁰.

60. *Le occasioni*, in E. Montale, *op. cit.*, pp. 110-12.

Da notare il sintagma *vita-morte*. Se non vi sono esempi analoghi negli stornelli precedenti a *Bocca di leone* [2004] («BeneMale»), l'uso di riunire con trattino concetti, spesso antonimici, è diffuso invece in *Girandola di farfalle* [2006]⁶¹. Più che sull'opposizione, con questi accostamenti Hindermann riflette sulla soglia che separa «prima-dopo» (p. 24), «dentro-fuori» (p. 13), «eterna-breve» (p. 43), «nano-mega» (p. 58) e da ultimo, in una progressione macrotestuale programmata, «vita-morte». Sono i limiti incommensurabili cui ogni essere è confrontato e di cui, più di ogni altro, il fiore e la farfalla sono il simbolo, quasi *vanitates* naturali.

Sul filo di questa oscillazione esistenziale tra opposte e adiacenti condizioni, il poeta affina altre strategie di condensazione simbolica che attingono alla più alta tradizione metafisica, antica e moderna, dantesca e montaliana:

Fuori, m'indentro
 Nel fiore; esco sul fulcro dell'arco-
 Baleno, del tempo: e lì m'accentro. (*Girandola di farfalle* [2006], p. 82)

L'intimo e misterioso percorso dell'insetto nel fiore è chiamato a significare l'esperienza mistica. La statica formula «dentro-fuori» è dinamizzata dal verbo parasintetico con *in-*, che avvia la progressione spazio-temporale (*fuori, m'indentro nel fiore... esco sul fulcro... del tempo... accentro*) e sintattica (gli *enjambements* sospensivi), e sostiene quella fonica (*fuori m'indentro nel fiore sul fulcro dell'arco-Baleno tempo accentro*). Per molti versi – come notava Martini⁶² – questo stornello (e altri ancora) è avvicinabile al Dante paradisiaco e forse, aggiungerei, non estraneo a un preciso passo di *Paradiso* XII, vv. 10-13, in cui convergono linguaggio geometrico, arcobaleno e compenetrazioni: «Come si volgon per tenera nube / due archi paralleli e concolori, / quando Iunone a sua ancella iube, / nascendo di quel d'entro quel di fori». Del tutto assenti negli stornelli anteriori a *Girandola di farfalle* [2006], i parasintetici con *in-*, o denominali assimilabili⁶³, sono elementi stilistici costitutivi del più maturo stornello di Hindermann.

61. Anche in *Perché dobbiam morire, margherita?* [2002] si osservano usi analoghi, ma, direi, solo graficamente: p. 16 «rigor-amor-bramosi / TristanIsotta», «FilemoneBauci», p. 18 «Eva-ed-Adamo», p. 35 «Adamo-gallo». Ancor meno assimilabili alla funzione svolta in *Girandola di farfalle* sono i casi presenti in *Poesie 1978-2001* [2002]: p. 146 «bimba-vecchietta», p. 147 «grigio-polvere», p. 235 «nero-notte», p. 241 «male-benedette».

62. «il Dante paradisiaco, citato esplicitamente due volte, agisce anche altrove, come nell'iniziativa dei verbi parasintetici, specie in uno degli ultimi mottetti (dove dantesca è anche la rima in tmesi)» (A. Martini, *op. cit.*, p. 10).

63. «c'infanta» (p. 31), «m'inferna» (p. 41), «m'irragnatelo» (p. 81). Poco rappresentativo, perché assai comune, «s'infoltisce» di «Fiore di tuia» (*Poesie 1978-2001*, p. 252).

L'analisi potrebbe continuare con notazioni più puntuali, ma la storia che mi sono prefisso di scrivere, almeno fino a *Girandola di farfalle* [2006], credo sia stata tracciata nei suoi sviluppi decisivi. La rivisitazione dello stornello popolare merita certamente a Hindermann l'accesso alla storia del neometricismo postmoderno, quantunque i suoi versi di sempre, obbedienti alla forma interiore più che a quella del metro, avrebbero già dovuto assicurargli maggiori riconoscimenti. Ma questa, delle frontiere e delle minoranze linguistiche, è un'altra storia ancora⁶⁴.

Fior di confini
straniero tra i monti, le pianure,
resti lontano anche dai vicini. (*Fiori* 2000 [2002], p. 251)

64. «Hindermann è autore che meriterebbe di essere studiato con attenzione» (P. De Marchi, *op. cit.*, p. 83); «Per ora disponiamo di pochissimi cenni critici, inversamente proporzionali allo spessore di una poesia assai colta, e quindi oggi di non facile decodificazione» (A. Martini, *op. cit.*, p. 8); «scarsissima attenzione della cultura italiana per i suoi interpreti migliori che vivono al di fuori della scena nazionale. Se Hindermann visse a Milano, o a Firenze, forse verrebbe ufficialmente indicato come uno dei maestri della sua generazione» (F. Pusterla, *op. cit.*, p. 112).

Lettura di «Morte del cinghiale» di Fabio Pusterla¹
Marco Praloran

La poesia fa parte dell'ultima raccolta di Fabio Pusterla: *Folla sommersa*. Mi scuso fin d'ora per la limitata escursione delle mie osservazioni. Ho pensato ad un piccolo esercizio metodologico, per cui questo bel testo è dunque un'occasione per proporre ai nostri studenti un esercizio di analisi. Analisi favorita dal fatto che la poesia è inscritta in una rete intertestuale piuttosto marcata. A mio avviso infatti pur in modo implicito *Morte di un cinghiale* è un testo che si lega ad una tradizione "alta" della nostra lirica: leopardiana e montaliana, in cui l'oggetto ha un valore sostanzialmente allegorico. Dietro il comparante, c'è un comparato, qui certamente implicito, che potremmo definire molto semplicemente la condizione dell'uomo.

Sul piano intertestuale il punto di riferimento diretto, almeno per tutta la prima parte della poesia, fino a quando il movimento, la corsa del cinghiale, non finiscono, non si annullano nella staticità idilliaca, per Pusterla, della morte, è l'*Anguilla* di Montale, una poesia molto nota della *Bufera*, una poesia memorabile della nostra tradizione novecentesca. E possiamo dire che questa memorabilità viene espressa qui. Non dunque la condizione del soggetto, dell'"io" lirico, ma nascosta sotto una figura universale: l'anguilla, il cinghiale, ma altrove ad esempio "il pastore errante" leopardiano – che della poesia di Montale è probabilmente il riferimento più marcato – la condizione dell'uomo. Nella poesia di Pusterla la presenza di Montale è fittissima, ramificata è anche l'azione dell'*Anguilla* in varie poesie di Pusterla ed

1. Per Pusterla, certamente uno dei maggiori poeti in lingua italiana d'oggi, la bibliografia è molto nutrita. In questa occasione mi permetto di rinviare all'eccellente e ampio studio di P. Benzonì, *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla*, in «Stilistica e metrica», V, 2005, pp. 267-307, che mette in luce, appunto attraverso i legami linguistici e tematici che legano l'opera di Pusterla al magistero di Montale, molti aspetti della sua poetica: la forma del paesaggio, la fisionomia dell'oggetto, le strutture dell'allitterazione e della sintassi, sui quali ci soffermiamo anche noi oggi in modo molto più superficiale. Rinvio anche all'eccellente profilo di A. Afriso in *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 111-17.