

Ricerca e formazione

Voci poetiche nella Svizzera italiana

Atti delle giornate internazionali di studio
Centro Stefano Franscini, Ascona
Alta Scuola Pedagogica, Locarno
14-15 novembre 2007

A cura di Matteo M. Pedroni

Quaderni di Poesit
Edizioni Casagrande

Il volume è stato pubblicato con i contributi di:
Alta Scuola Pedagogica (Locarno)
Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne
Fondation du 450^e anniversaire (Losanna)
Société Académique Vaudoise

Indice

<i>Poesit: un sito e oltre</i> di Raffaella Castagnola	7
<i>Uno sguardo d'insieme sui poeti svizzeri in lingua italiana attraverso il sito www.unil.ch/poesit</i> di Matteo Viale	15
Giorgio Bàrberi Squarotti <i>Giovanni Orelli: la parodia e il tragico</i>	27
Silvia Calligaro <i>Il libro di poesia di Gabriele Alberto Quadri. Appunti per un'analisi macrotestuale</i>	47
Luca Cignetti <i>Bianconi, Scharpf, Monopoli. Incursioni linguistiche su tre «contemporaneissimi» della Svizzera italiana</i>	60
Dario Corno <i>Quando la critica letteraria diventa poesia: Giorgio Orelli e la sua attività di critico</i>	77
Armand Francillon <i>«Cerco parole abitabili»: la poesia di Aurelio Buletti</i>	96
Laura Lazzari <i>Tra pittura e scrittura: i «possibilia femminili» di Solvejg Albeverio Manzoni</i>	112
Sara Murgia <i>Lecture da Antonio Rossi</i>	127
Matteo M. Pedroni <i>Farfalle senz'ali e fiori senza stelo. Storia e stile degli stornelli di Federico Hindermann</i>	138
Marco Praloran <i>Lettura di «Morte del cinghiale» di Fabio Pusterla</i>	157

Alberto Roncaccia
Raffigurazioni e allegorie dello spazio
in Nessi, Isella e Pusterla
Luca Zuliani
Due poeti stranieri in Ticino

164

183

Poesit: un sito e oltre
Raffaella Castagnola

Si raccolgono qui gli atti di due giornate di studio dedicate alle «Voci poetiche della Svizzera italiana», che si sono svolte il 14 e 15 novembre 2007 ad Ascona presso il Centro Stefano Franscini e a Locarno presso l'Alta Scuola Pedagogica. Sono il frutto di una collaborazione fra mondo della ricerca e mondo della scuola: dal 2007, infatti, l'Università di Losanna ha siglato un accordo per un master congiunto, che permette agli studenti di lettere un perfezionamento didattico. Le giornate di studio nascono dunque con questo primo obiettivo: fare un esercizio di lettura e fornire qualche esempio di analisi di testi contemporanei attraverso l'esperienza di un gruppo di studiosi, provenienti da università diverse, ma che regolarmente si confrontano sul vastissimo tema della poesia contemporanea e su quel «paragrafo» della produzione poetica in Svizzera. Tesi di laurea e lavori di dottorato si affiancano al lavoro puntuale di alcuni studiosi, che ai propri specifici campi di indagine affiancano letture critiche sulla poesia della Svizzera italiana. La sezione di Italiano dell'Università di Losanna, che ha promosso l'iniziativa grazie al sostegno del Cantone Ticino, ha del resto una lunga tradizione di convegni, seminari, studi e di ricerche sulla produzione letteraria svizzera, ripresa da me e da Marco Praloran dopo la partenza di Jean-Jacques Marchand, di Antonio Stäuble e di Giovanni Papini¹: nel 2006 un corso e un convegno sono stati dedicati alle più recenti antologie poetiche e alle edizioni

1. Sui rapporti culturali tra Italia e Svizzera la tradizione degli studi di Lettere dell'Università di Losanna si è finora distinta per una serie di iniziative, volte a mettere in dialogo e a confronto la produzione letteraria italiana e svizzera. Si vedano i convegni dedicati ai rapporti culturali fra Italia e Svizzera, organizzati da Jean-Jacques Marchand all'Università di Losanna, e da me, in collaborazione con altri colleghi, presso il Centro Stefano Franscini di Ascona. Si citano almeno: *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, a cura di A. Stäuble, Casagrande, Bellinzona, 1989; *I poeti della Svizzera italiana nell'ultimo ventennio*, a cura di J.-J. Marchand, Section d'italien, Université de Lausanne, 1990; *Documenti di cultura italiana negli archivi svizzeri*, a cura di R. Castagnola, Cesati, Firenze, 2001; *Varcar frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia*

commentate di autori contemporanei²; nell'anno accademico 2007-2008 un corso introduttivo alle raccolte poetiche più recenti è stato concertato insieme ad alcuni scrittori (Pietro De Marchi, Gilberto Isella, Antonio Rossi) e al critico Andrea Acribo, che ha edito un'antologia con commento di otto autori rappresentativi della nostra epoca (fra i quali figura anche il ticinese Fabio Pusterla); e dal 2007 la Sezione partecipa ad un programma plurilinguistico e pluridisciplinare di specializzazione in Letterature della Svizzera, che riunisce insegnamenti in varie sedi universitarie³. Le giornate intendono dunque continuare una tradizione di studi, sottolineare la nuova collaborazione con l'ASP e fare il punto sulle ricerche di studiosi, dottorandi e giovani ricercatori che hanno scelto questo tema per indagini di vario tipo: commento ai testi di un singolo autore, analisi linguistica o tematica su più autori di una medesima generazione, riflessioni socio-culturali, studio delle forme. Durante il convegno sono state proposte letture e commenti su alcuni poeti svizzeri in lingua italiana (Solvejg Albeverio Manzoni, Aurelio Buletti, Federico Hindermann, Gilberto Isella, Giovanni Orelli, Antonio Rossi, Fabio Pusterla, Gabriele Alberto Quadri, Alberto Nessi, Gilberto Isella) e relazioni mirate su questioni specifiche, come la poesia femminile, i poeti stranieri in Ticino, l'attività di critico di Giorgio Orelli e la lingua di alcuni dei cosiddetti «contemporaneissimi», poeti dell'ultima generazione come Vanni Bianconi, Davide Monopoli, Oliver Scharpf.

Qualche giorno prima dell'incontro e solo sulla base del programma abbiamo già avuto i primi commenti: chi si è complimentato per il riavvio di un dibattito che si era un po' assopito, chi si è lamentato, invece, dell'assenza di questo o di quell'altro autore nel seminario di studi; chi notava la scarsa attenzione alle voci femminili o alla poesia dialettale (in entrambi i casi era però prevista una relazione). Il seminario intendeva tuttavia documentare i lavori in corso e non fare una panoramica antologica, intendeva aprire un dialogo (riuscito, vista l'ampia partecipazione dei poeti interessati e lo scambio fra critici e scrittori) con gli autori di oggi. Nei prossimi incontri e convegni sarà

lombarda del secondo Novecento. Atti del Convegno di Losanna, 11-14 ottobre 2000, a cura di J.-J. Marchand, Carocci, Roma, 2001; *A chiusura di secolo. Prose letterarie nella Svizzera Italiana (1970-2000)*, a cura di R. Castagnola e H. Martinoni, Cesati, Firenze, 2002; *Per una comune civiltà letteraria. Rapporti culturali tra Italia e Svizzera negli anni '40*, a cura di R. Castagnola e P. Parachini, Cesati, Firenze, 2003; *Letteratura di lingua italiana in Svizzera – Scrittura e lingua*, a cura di J.-J. Marchand, Section d'italien, Université de Lausanne, 2003; *Spiriti liberi in Svizzera*, a cura di R. Castagnola, F. Panzera, M. Spiga, Cesati, Firenze, 2006.

2. Cfr. gli atti: *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Università di Losanna, 31 maggio-1 giugno 2006, a cura di R. Castagnola e L. Zuliani, Cesati, Firenze, 2007.

3. A. Acribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma, 2007.

possibile dare spazio ad altre ricerche e ad altre voci poetiche, ma anche ad altre prospettive di ricerca. La bellissima «lezione» di Giorgio Orelli, che ci ha onorato della sua presenza parlandoci della sua esperienza di critico e di traduttore, ci ha già suggerito il tema per un prossimo convegno: sui poeti traduttori, sui poeti tradotti, e sui poeti che scrivono in più lingue.

L'occasione delle due giornate ad Ascona e a Locarno ci ha consentito di presentare anche il sito *POESIT*, frutto del lavoro di un gruppo di studenti e di ricercatori della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna (coordinati da me e dal professor Marco Praloran), del sostegno economico del nostro Decanato e della preziosa collaborazione tecnica di Matteo Viale dell'Università di Padova (che ne curerà anche gli aggiornamenti). *POESIT*, ossia *Poeti nella Svizzera italiana*, ora disponibile all'indirizzo www.unil.ch/poesit. Il sito mette a disposizione degli studiosi – ma anche delle scuole e dei semplici appassionati – i dati di un censimento dei poeti di lingua italiana in Svizzera che hanno pubblicato almeno un libro poetico dopo il 1990: non solo ticinesi, dunque, ma anche autori che scrivono in italiano e che vivono fuori dalla Svizzera italiana, e che con essa hanno un legame stretto. Il censimento propone per ogni autore una breve scheda biografica e l'elenco delle opere editate in volume. La collaborazione con la Biblioteca cantonale di Lugano ha permesso di riportare nel sito, per ogni opera catalogata, la collocazione nel Sistema bibliotecario ticinese con la relativa scheda bibliografica. Anche se i dati non possono dirsi ancora del tutto esaustivi, nuove ricerche per integrare la banca dati sono già in programma e con il contributo degli stessi poeti, degli editori o di semplici utenti del sito sarà possibile verificare i dati disponibili ed integrarli ulteriormente, per rendere questo strumento più preciso. Per quanto ancora perfezionabile, il sito mira a porsi come punto di riferimento per gli studi e le ricerche sull'argomento e ad essere usato in modo proficuo da parte di quanti – nel mondo della scuola e dell'università – vogliono analizzare la realtà poetica svizzera in lingua italiana: della banca dati e del sito dirà più ampiamente Matteo Viale, nel saggio che qui segue.

A distanza di poco tempo dalla messa in rete di *POESIT* si possono già osservare alcuni fenomeni degni di attenzione: c'è chi si è subito appropriato dei dati bio-bibliografici per allestire precipitosamente una nuova frettolosa antologia poetica; chi invece (e questo invece è un dato molto positivo) si è avvicinato ai promotori dell'iniziativa per proporre una collaborazione: così sarà possibile, in futuro, aprire una rubrica di novità librarie, ampliare la sezione di

letture (dando spazio soprattutto ai critici esordienti) e offrire una serie di *link* con importanti istituzioni culturali, come l'Archivio Svizzero di Letteratura a Berna (grazie alla generosa proposta della responsabile dei fondi di lingua italiana, Annetta Ganzoni, che ha partecipato ai nostri lavori). Fra gli echi pubblici e privati, oltre alle molte lettere e messaggi elettronici ricevuti dai poeti, ai positivi commenti degli studenti contenti di incontrare dal vivo gli scrittori e i giovani critici, all'interesse suscitato dalla neonata biblioteca settoriale creata grazie ai generosi invii di libri da parte degli scrittori, vanno segnalate le garbate preoccupazioni di Saverio Snider e di Pietro Montorfani, per la quantità di autori schedati, che grazie al sito acquistano una maggiore visibilità⁴. Dunque: un invito alla selezione (per noi) e al silenzio (per i poeti). Pare strano, comunque, che l'invito al silenzio arrivi proprio da un poeta esordiente. Per la quantità dei dati raccolti possiamo, invece, solo essere fieri, perché un censimento a tappeto apre la strada a studi non solo di critica letteraria, ma di linguistica, di sociologia, di storia dell'editoria, e a studi che non di necessità devono passare dalla qualità del prodotto. In sedi appropriate – in occasione di un'antologia, di una rassegna di autori per una rivista specializzata – si affronteranno invece i giudizi di valore, le scelte, le selezioni di autori e di materiali. È lì che si impone il giudizio sollecitato da Snider, che separa i facitori di versi dai poeti veri.

Come fare oggi un'antologia? Dopo la preziosa documentazione offerta da Giovanni Bonalumi, Renato Martinoni e Pier Vincenzo Mengaldo in *Cento anni di poesia*⁵, la critica sembra finora avere rinunciato ad una valutazione della produzione poetica contemporanea in Svizzera in lingua italiana. Si notano tuttavia – ed è un dato particolarmente positivo – recenti tentativi di portare alla luce alcune voci nuove, grazie al contributo di due piccole case editrici, la luganese «alla chiara fonte» e «Ulivo» di Balerna. Ma è interessante che una rivista appena nata come «Viceversa» abbia ospitato nel suo primo nu-

4. S. Snider, *Plinio, i libri, la quantità e la qualità*, in «Corriere del Ticino», 12.11.2007; P. Montorfani, *Studiosi e autori presi nella rete tra criteri di qualità e quantità*, in «Giornale del popolo», 17.11.2007.

5. *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997. Per gli scrittori grigionesi di lingua italiana si veda *Scrittori del Grigioni italiano*, a cura di A. e M. Stäubli, Dadò, Locarno, 1998. Per la produzione dialettale: *Le radici ostinate. Poeti dialettali della Svizzera italiana*, a cura di F. Grignola, Dadò, Locarno, 1995. Schede su alcuni autori e importanti riflessioni critiche si trovano anche in G. Calgari, *Storia delle quattro letterature della Svizzera*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1958; *Dizionario degli scrittori della Svizzera italiana*, a cura di F. Zappa e P.R. Frigeri, Edizioni di Cenobio, Lugano, 1976; G. Bonalumi, *Il pane fatto in casa. Capitoli per una storia delle lettere nella Svizzera italiana e altri saggi*,

mero un dossier, a cura di Pierre Lepori e Yari Bernasconi, sui giovani poeti svizzeri di lingua italiana.

Manca tuttavia, a tutt'oggi, una mappatura completa degli autori e dei testi editi dopo il 1990, anno in cui si ferma la selezione di Bonalumi, Martinoni e Mengaldo. Rispetto a quest'antologia, *POESIT* si basa però su un concetto diverso e più ampio, che allarga in modo considerevole il numero degli autori schedati, per permettere indagini di vario tipo.

Per quanto riguarda il concetto di «poeti della Svizzera italiana» è ormai opportuno includere, oltre ai ticinesi di origine e ai grigionesi di lingua italiana, anche tutti quegli autori (finora scartati da qualsiasi schedatura) che hanno stretti contatti con la Svizzera italiana, ossia: gli italiani che pubblicano in Ticino e che vivono in altri cantoni svizzeri (è il caso, ad esempio, del milanese Pietro De Marchi, che vive a Zurigo e lavora all'Università, che ha pubblicato due raccolte poetiche in Ticino e che ha forti legami con i poeti locali, con Giorgio e Giovanni Orelli, con Fabio Pusterla); i ticinesi che vivono fuori dalla Svizzera e che pubblicano in più lingue: è il caso, ad esempio, di Prisca Agustoni, di origine luganese, che vive tra il Ticino e il Brasile e che pubblica in italiano e portoghese, o italiano e spagnolo; in generale altri poeti stranieri che scrivono in lingua italiana, che vivono in Svizzera e che hanno stretti contatti con l'editoria locale, con le riviste della Svizzera italiana, con le attività culturali (ad esempio Du-bravko Pušek). Di qui la scelta di dare con *POESIT* una visione ampia, di autori che in vario modo attraversano la Svizzera italiana e la sua cultura (nella pagina introduttiva al sito abbiamo usato l'etichetta di *Poeti nella Svizzera italiana* e non «della» Svizzera italiana).

POESIT offre dunque una prima schedatura di queste presenze, con un censimento molto ampio, degli autori che hanno pubblicato un libro poetico dopo il 1990, ma anche di quelli che, pur pubblicando dopo quella data, erano già attivi precedentemente. Questa soglia temporale consente di prendere in considerazione nella ricerca tutti i poeti svizzeri delle ultime generazioni, escludendo quelli troppo lontani nel tempo, ma contemplando anche i nomi già ampiamente riconosciuti a livello nazionale e internazionale. Da questa prima ricognizione è innanzitutto emersa una documentazione particolarmente

Casagrande, Bellinzona, 1988; *Dizionario delle letterature svizzere*, a cura di R. Martinoni, Dadò, Locarno, 1991; A. Nessi, *Scrittori ticinesi*, a cura di R. Martinoni e C. Caverzasio Tanzi, Dadò, Locarno, 1997; R. Martinoni, A. Pelli, *Scarpe e polenta. Un viaggio letterario nella Svizzera italiana del Novecento*, Edizioni Salvioni, Bellinzona, 2001. Fra i siti che ospitano schede su alcuni autori: www.culturactif.ch; www.pensvizzeraitaliana.org; www.rtsi.ch. Ma la mappatura completa (per ora dal 1900 in poi) è ora in www.unil.ch/poesit.

interessante, che vorremmo mettere in luce attraverso studi di vario genere: alcuni dottorati, all'Università di Losanna, con orientamento linguistico, alcune ricerche puntuali su autori finora poco studiati, e un'antologia di autori e di testi, con commento.

Un'antologia – qualsiasi sia il suo taglio cronologico e la sua selezione di autori e di testi – deve di necessità partire dalla conoscenza completa dei dati bio-bibliografici, delle opere e degli autori per arrivare alla scelta di campioni significativi, di autori e di testi, introdotti e accompagnati da un commento. L'introduzione dovrà delineare un nuovo capitolo di storia letteraria che metta in luce la peculiarità della scrittura poetica locale in rapporto con quella italiana (ma non solo). Preziose saranno, in tal senso, le dichiarazioni degli autori, che forniscono un ventaglio ricco di stimoli sulle varie direzioni imboccate: regionalismo puro, rifiuto del regionalismo e adesione alla vicina linea «lombarda» (che già contraddistingue i maggiori poeti ticinesi, da Orelli a Pusterla), oppure totale immersione in altri mondi poetici: fra i giovani, la dimensione «maledetta» e sperimentatrice di certe figure emergenti, come quella di Davide Monopoli o di Elia Buletti, il connubio forte con la poesia portoghese in Prisca Agustoni, l'insegna espressionistica, alla Céline, in Giona Bernardi, i rispecchiamenti mallarmeani in Elena Jusissevich. Accanto e parallelamente a questo capitolo storico-letterario, sarà necessario anche tracciare una sintesi complessiva della lingua degli autori studiati secondo aspetti propriamente formali (scelte lessicali, morfologiche, sintattiche rispetto alla varietà standard e scelte testuali), proponendo confronti con le tendenze nella poesia contemporanea in Italia e ipotizzando raggruppamenti di poeti in base all'uso e al rapporto con il mezzo linguistico, per verificarne le parentele tra autori emerse dall'analisi critico-letteraria.

I commenti ai singoli testi terranno conto delle particolarità linguistico-letterarie, con un'analisi dei sistemi linguistici, metrici, retorici, formali, con un'analisi dei temi e dei debiti letterari, delle figure di riferimento, delle somiglianze fra opera e opera. Scopo del lavoro è quello di una mappatura della produzione, che metta in rilievo le specificità di una produzione, senza tuttavia cedere agli aspetti regionalistici, che molte delle più recenti iniziative tendono invece a sottolineare. Ciò è dovuto soprattutto al fatto che gli scrittori nella e della Svizzera italiana hanno da sempre una difficoltà di visibilità all'estero. Lo si dichiarava già in anni lontani, nel 1936, al momento della pubblicazione degli *Scrittori della Svizzera*

*italiana*⁶. Ma in quel periodo l'esigenza di rendere visibile una produzione letteraria locale nasceva parallelamente alla volontà di distinguere un popolo sia dai Cantoni d'Oltralpe, sia anche dalla vicina Italia. Ancora oggi, tuttavia, se guardiamo alle principali storie letterarie si avvertono delle barriere geografico-culturali, che escludono dalla valutazione critico-letteraria la maggior parte degli autori della Svizzera italiana. In particolare, la produzione poetica della Svizzera italiana è genericamente (e spesso ingiustamente) associata alla «linea lombarda», attraverso la scelta di due o tre portavoce, e di Giorgio Orelli, giustamente riconosciuto come maestro di molti autori delle generazioni a lui successive. Si avverte, insomma, un disagio variamente espresso, da autori di generazioni diverse: poeti come Fabio Pusterla e Pietro De Marchi sentono la necessità di distaccarsi dall'etichetta di scrittore «ticinese»⁷, mentre nella generazione più giovane si attesta la denuncia di una mancanza di attenzione da parte della critica. Si legga ad esempio la dichiarazione di Oliver Scharpf, nel primo numero di «Viceversa», che contiene un interessante dossier sulle voci emergenti: «Essere uno scrittore ticinese è – per me – essere tamil, curdo, armeno, moldavo. Siamo una minoranza estrema. Sia in Italia che in Svizzera»⁸.

Poca visibilità in Svizzera, scarsa visibilità in Italia, che concede spazio ad alcuni di questi scrittori solo in capitoli squisitamente «regionali», come quelli – seppur molto stimolanti e ben documentati – di Giovanni Orelli⁹. Ma è uno spazio concesso come entità regionale, e dunque marginale. Oggi si rende ormai necessaria una riflessione che possa mettere in evidenza la pluralità delle voci e dei percorsi, e che possa tentare una ricostruzione delle genealogie, delle parentele, delle scuole, ma soprattutto della diversa posizione di alcuni autori nei vari filoni della poesia italiana. Si deve partire da un confronto con la linea dominante dell'area lombarda, per poi esaminare i rapporti con la poesia europea e non solo. Si avverte insomma la necessità di fare il punto non più da un'ottica squisitamente regionalistica, ma con riferimento alla più prestigiosa tradizione poetica contemporanea.

6. *Scrittori della Svizzera italiana*, 2 volumi, Istituto Editoriale Ticinese, Lugano, 1936.

7. Si veda lo scambio epistolare recentemente edito in F. Pusterla, *Il nervo di Arnold e altre letture. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007.

8. «Viceversa», I, 2007, p. 142.

9. Giovanni Orelli, *Svizzera italiana*, Edizione La Scuola, Brescia, 1986, poi in Id., *La Svizzera italiana*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'Età contemporanea*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1989.

Questo lavoro può essere fatto anche a tappe, su campioni di autori e di testi riuniti per generazioni. Una prima selezione di autori e di testi, per uno studio storico-letterario sarà fatta a partire da opere edite negli ultimi anni, di scrittori al di sotto dei quarant'anni. POESIT ha infatti portato alla luce una ventina di scrittori – molti dei quali con una sola raccolta poetica edita in anni recenti, altri con un dossier già consistente – ticinesi di origine, ma ormai cittadini del mondo: c'è chi studia a Torino, chi fa l'attore a Roma, chi lavora a Bologna, chi a Ginevra, chi insegna in Ticino, chi si è stabilito in Brasile e si è avviato ad una carriera universitaria. C'è chi scrive e traduce, chi, dopo un primo percorso locale, ambisce a pubblicare solo in una lingua diversa dall'italiano, chi scrive in due lingue; c'è chi ha scelto un editore ticinese, chi ha preso le vie dell'editoria italiana; chi ha già una visibilità (con premi, recensioni, interviste) chi invece esordisce timidamente. Pochi testi, anche se molti autori: ma già questa prima indagine permette di individuare chi lavora sulla lingua e sulla forma e cerca una sua poetica e chi, invece, tende piuttosto ad esternare pensieri privati. Di questi ultimi non ci occuperemo. Ma ci sono invece sperimentazioni interessanti, accanto a incursioni nel passato, a sguardi a ritroso. Si individuano anche le genealogie, le filiazioni, i piccoli gruppi, ma anche, ovviamente, le voci soliste. I nomi e i testi? saranno presto noti, perché per il 2008 è previsto un incontro presso la Biblioteca cantonale di Lugano con i giovani scrittori selezionati. La responsabilità della scelta è mia e di Luca Cignetti dell'Università di Basilea, che mi ha accompagnato in questa prima tappa di un'avventura, intesa come lavoro interdisciplinare e a più voci, su più anni e con protagonisti diversi.

Uno sguardo d'insieme sui poeti svizzeri in lingua italiana
attraverso il sito www.unil.ch/poesit
Matteo Viale

Un censimento degli autori di poesia nella Svizzera italiana

Molti critici e osservatori hanno evidenziato da tempo che una delle peculiarità culturali della Svizzera italiana rispetto ad altre realtà è senz'altro legata al fiorire di esperienze poetiche. Fabio Pusterla, ad esempio, nota che «la frequenza di “nuove voci” poetiche è una costante da alcuni decenni nella Svizzera italiana (e in altre regioni d'Italia: non in tutte, però, e questo sarebbe davvero un dato su cui riflettere e interrogarsi)»¹.

La ricchezza di voci poetiche della Svizzera italiana è testimoniata da alcune antologie², basate però pur sempre su una selezione che, per quanto oculata e meditata, rischia di lasciar fuori voci interessanti per tracciare un quadro esaustivo della situazione. Si sentiva quindi la mancanza di un censimento più aggiornato e sistematico degli scrittori di poesia della Svizzera italiana che prescindesse, almeno in una prima fase documentaria, da criteri legati al valore letterario della produzione poetica per dar conto del fenomeno in tutta la sua varietà e complessità.

In questo senso, un nuovo utile strumento di ricerca per gli studiosi e gli appassionati di poesia svizzera è rappresentato dalla banca dati del progetto POESIT – *Poeti nella Svizzera italiana*, ora disponibile al-

1. F. Pusterla, *Poesia/Periferia*, in «Viceversa», 1, 2007, p. 151. L'intervento, collegato ad un più ampio dossier dedicato alla *Giovane poesia nella Svizzera italiana* curato da Y. Bernasconi e P. Lepori, si legge anche nel sito del progetto POESIT (www.unil.ch/poesit > Letture). Sempre di Fabio Pusterla, sulla realtà poetica della Svizzera italiana si veda anche la sezione IV della sua raccolta di saggi *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007, pp. 273-360.

2. Basti citare le antologie di G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Dadò, Locarno, 1997 e quella, dedicata anche ai prosatori, curata da Giovanni Orelli, *La Svizzera italiana*, La Scuola, Brescia, 1986. Espressamente dedicata ai poeti dialettali è invece l'antologia curata da F. Grignola, *Le radici ostinate. Poeti dialettali della Svizzera italiana*, Dadò, Locarno, 1995.

l'indirizzo internet www.unil.ch/poesit. Nella banca dati sono disponibili i risultati di un censimento degli scrittori di poesia in lingua italiana in Svizzera che hanno pubblicato almeno un libro poetico dopo il 1990. La soglia temporale consente di limitare la raccolta dei dati ai poeti contemporanei, pur senza perdere di vista le differenze generazionali. Inoltre, la categoria degli «scrittori svizzeri» è stata intesa non nel senso meramente anagrafico di cittadini svizzeri, ma allargata anche ad alcuni autori in lingua italiana che vivono fuori dalla Svizzera ma che comunque si muovono nel suo orizzonte culturale.

La ricerca è frutto del lavoro degli studenti e dei collaboratori della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna sotto la guida della professoressa Raffaella Castagnola e del professor Marco Praloran, responsabili scientifici del progetto. La progettazione, la realizzazione tecnica e l'aggiornamento della banca dati e del sito sono stati invece curati da me, coadiuvato in alcuni momenti dall'intervento di informatici e di grafici per alcuni aspetti tecnici.

Di ognuno degli autori schedati vengono forniti sintetici ma esauritivi cenni biografici e l'elenco completo delle opere poetiche edite in volume (Figura 1). Quando possibile, delle opere catalogate viene riportata la collocazione nel Sistema bibliotecario ticinese con la relativa scheda bibliografica.

Il censimento non può ancora dirsi concluso e l'aggiornamento è costante. Per il futuro, il contributo degli stessi poeti, degli editori o di semplici utenti del sito sarà fondamentale per poter verificare e integrare i dati inseriti e rendere la banca dati ancor più completa e utile. Solo in questo modo potrà diventare un punto di riferimento per quanti studiano o fanno ricerca sulla letteratura della Svizzera italiana.

Sono anche in programma interessanti novità di ricerca di cui riferisce Raffaella Castagnola nel saggio introduttivo di questo volume.

Unil
UNIL | Université de Lausanne

Biblioteca cantonale di Lugano

Sit Poeti nella Svizzera italiana

Prisca Agustoni

Nata a Lugano, nel 1975, ha vissuto dal 1994 al 2002 a Ginevra. Attualmente vive tra il Brasile e la Svizzera. Ha tradotto poeti di lingua portoghese e spagnola in italiano, e poeti italiani, ispanici e francesi in portoghese. Sue poesie sono state pubblicate in diverse riviste letterarie, in Portogallo, Svizzera, Brasile, Italia e Stati Uniti. Collabora con diverse riviste italiane e brasiliane. Inoltre scrive testi per l'alfabetizzazione e per la gioventù.

Raccolta poetica di un singolo autore:

- *Traduzioni Traduções*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 1999 (in collaborazione con Edmilson de Almeida Pereira)
- *Inventario di voci*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2001
- *Sorelle di fieno*, Belo Horizonte, Mazza Edições, 2002
- *Dias emigrantes y otros poemas* (in spagnolo), Belo Horizonte, Mazza Edições, 2004

© Université de Lausanne - Faculté des Lettres - Sezione di Italiano

Figura 1: Un esempio di scheda di un poeta della banca dati del sito [POESIT](http://www.unil.ch/poesit) (www.unil.ch/poesit > Banca dati).

I dati raccolti e i vari percorsi di lettura possibili consentono di farsi un'idea della produzione poetica contemporanea della Svizzera italiana e comprenderne gli autori in un unico sguardo d'insieme. Il quadro che emerge è quello di una realtà dinamica e composita, nella quale, accanto ai grandi nomi di poeti conosciuti e apprezzati, trova spazio l'attività di autori meno noti che provengono dalle più svariate professioni e si dedicano alla poesia con passione, sforzandosi di far circolare a stampa i propri scritti, segno di una vivacità culturale che non può essere guardata con sufficienza.

Alcuni interventi apparsi nella stampa locale svizzera³ hanno tuttavia sollevato perplessità sul fatto che l'unico criterio adottato per schedare gli autori consistesse nell'aver pubblicato una raccolta poetica, indipendentemente dalla qualità letteraria dell'opera. Qualcuno ha voluto persino vedere in questo un criterio «sfalsato» che mina l'utilità del lavoro svolto, quando in realtà si tratta di una limitazione oggettiva deliberatamente posta alla base del censimento.

3. S. Snider, *Plinio, i libri, la quantità e la qualità*, in «Corriere del Ticino», 12.11.2007, p. 31; P. Montorfani, *Studiosi e autori presi nella rete tra criteri di qualità e quantità*, in «Giornale del popolo», 17.11.2007, p. 26.

Simili obiezioni dimenticano che una banca dati di questo genere è essenzialmente una raccolta sistematica di dati che non può essere caricata di finalità che non le competono. La sua costituzione, faticosa proprio perché svincolata dalla soggettività e mirante alla completezza all'interno di limiti e criteri oggettivi stabiliti a priori, è cosa diversa da un'antologia: un lavoro del genere non può e non deve avere come scopo la selezione di un «canone» di poeti né basarsi su scelte estetiche. Data la gran mole di dati da vagliare, su che base si sarebbe dovuta operare una selezione degli autori da schedare, visto che si tratta di poeti viventi il cui peso in molti casi è ancora tutto da accertare?

Pietro Montorfani sul «Giornale del popolo» lamenta poi che «110 poeti di lingua italiana attivi in Svizzera (tanti ne conta il database) sono decisamente troppi» e che «“Chiunque”, in un mercato editoriale ipertrofico come l'attuale, non è sempre sinonimo di “poeta”, spesso solo di “pensatore autobiografico in versi” che ha avuto i mezzi per (o la fortuna di) vedersi pubblicato»⁴. L'osservazione è certamente condivisibile, ma si fonda su un equivoco: qualunque sia l'idea di “poeta” che possiamo avere oggi – sia esso l'ottocentesco “artiere” di Carducci, il saltimbanco di Palazzeschi o l'intellettuale impegnato di Pasolini o Fortini – una banca dati di questo genere non ha, né potrebbe avere, lo scopo di distribuire “lauri” di poeta. Né il fatto che una ricerca scientifica, che può mirare agli obiettivi più disparati, si occupi di un autore rappresenta automaticamente un riconoscimento della sua qualità letteraria. L'inclusione di uno scrittore nella banca dati non consacra un talento, ma semplicemente informa sull'esistenza di un autore di poesia o di un'opera poetica edita.

La banca dati è uno strumento per la ricerca di base e si propone compiti essenzialmente informativi: vuole cioè mettere a disposizione degli studiosi – non necessariamente solo di letteratura – una raccolta sistematica di dati che possa rappresentare un punto di partenza per ulteriori affinamenti che risulteranno tanto più solidi in quanto sviluppati a partire da una realtà setacciata nella sua completezza. Da un quadro complessivo descritto sulla base di criteri prestabiliti e verificabili – sottratti quindi ai rischi della soggettività, tanto più insidiosi per esaminare una produzione letteraria che non è ancora passata al vaglio del tempo – sarà possibile in futuro operare selezioni più mirate e basate su criteri di qualità messi a punto criticamente, più che su gusti e idiosincrasie personali.

4. *ibidem*.

Inevitabilmente i dati mescolano poeti affermati e autori per diletto, ma questo non è necessariamente un limite. Sono così possibili percorsi di lettura diversi: lo studioso di letteratura, ad esempio, può scegliere di isolare i poeti di maggiore qualità sui quali concentrarsi oppure di ricostruire, a partire dai dati messi a disposizione, lo sfondo culturale sul quale collocarli.

L'elevata densità di autori di poesia e di raccolte poetiche di varia qualità nella Svizzera italiana, più che un difetto da esecrare, è indice di una cultura che riconosce a pieno titolo la poesia come linguaggio condiviso, attraverso il quale esprimere i propri sentimenti e di cui far partecipe la collettività. Viene davvero da chiedersi se – in un momento in cui si lamentano la perdita di radicamento della poesia nella cultura di massa e la «noia» per la poesia nella società contemporanea⁵ – sia davvero privo di utilità documentare la presenza di un «senso poetico» così diffuso, per quanto possa talvolta apparire ingenuo. Non c'è realmente relazione tra il fiorire di voci poetiche letterariamente interessanti nella Svizzera italiana e l'elevato numero di persone che si dedicano alla poesia in un territorio così circoscritto?

Sarebbe poi limitativo pensare che i dati raccolti debbano servire solo agli studiosi di poesia e di letteratura in senso stretto. La sistematicità del censimento e la possibilità offerta dalla banca dati di analizzare il fenomeno degli scrittori di poesia secondo diversi punti di vista possono ad esempio consentire allo studioso del linguaggio e della comunicazione di costituire un corpus di testi poetici di autori non noti per analizzarne gli aspetti linguistici e comunicativi; oppure lo scienziato sociale può decidere di utilizzare la banca dati per analizzare l'uso del tempo libero o lo psicologo, prescindendo dalla qualità letteraria, può studiare l'emergenza di alcuni temi nelle produzioni di poeti non professionisti: la ricerca scientifica, che muove da criteri oggettivi, è fatta anche di questo.

D'altro canto, la scelta di affidare i risultati del censimento ad una banca dati on line sottolinea la volontà di metterli a disposizione non solo del gruppo di ricerca che li ha con impegno raccolti ed elaborati, ma anche di tutti coloro che a vario titolo vogliono usarli con le finalità più disparate.

5. H.M. Enzensberger, A. Berardinelli, *Che noia la poesia. Pronto soccorso per lettori stressati*, Einaudi, Torino, 2006 (ed. orig. Andreas Thalmayr [*alias* H.M. Enzensberger], *Lyrik nervt! Erste Hilfe für gestresste Leser*, Carl Hanser Verlag, München, 2004).

Il sito del progetto

La banca dati **POESIT**—*Poeti nella Svizzera italiana* rappresenta certamente il servizio centrale del sito www.unil.ch/poesit, all'interno del quale è inserita. Nel sito, oltre alla banca dati, sono disponibili anche altre rubriche utili alle ricerche sull'argomento e fonte di interesse per i cultori di poesia.

Una sezione è infatti dedicata alla segnalazione degli appuntamenti culturali che riguardano la poesia in Svizzera, in particolare – ma non solo – le attività promosse dall'Università di Losanna in collaborazione con altre istituzioni. Trovano inoltre spazio indicazioni di letture, al momento solo con alcune recensioni di opere poetiche editte in riviste, e una pagina con link a istituzioni collegate e risorse web sull'argomento. In questo primo periodo di presenza in rete del sito le informazioni raccolte in queste rubriche sono essenzialmente minime, ma il sito è aggiornato costantemente e sono in programma ulteriori arricchimenti.

È disponibile anche una bibliografia, per un inquadramento generale della poesia svizzera in lingua italiana curata da Armand Francillon.

Infine, nell'archivio fotografico di poeti svizzeri del sito vengono riproposti i pannelli della mostra «Archivio d'autore» organizzata dal P.E.N. International e curata da Davide Monopoli e Vanessa Orelli per la Giornata internazionale della poesia tenutasi il 21 ottobre 2006 a Lugano, durante il Mese della cultura.



Figura 2: L'attuale prima pagina del sito del progetto **POESIT** (www.unil.ch/poesit). Sono in programma nell'immediato futuro perfezionamenti grafici.

Le stratificazioni generazionali e le caratterizzazioni di genere degli autori di poesia della Svizzera italiana

Se una prima sommaria lettura delle schede può rappresentare una base di partenza per ricerche mirate, attraverso un'apposita maschera di ricerca (Figura 3) è poi possibile utilizzare e filtrare i dati per studi specifici su gruppi di poeti selezionati sulla base di informazioni anagrafiche come l'anno di nascita o il genere. Tutto ciò consente di tracciare un profilo della «popolazione poetica» della Svizzera italiana.

Figura 3: Le maschere di ricerca per poeta e per opera poetica nella banca dati del sito **POESIT** (www.unil.ch/poesit > Banca dati).

I dati, pur nella loro provvisorietà, mostrano in primo luogo lo stratificarsi delle generazioni di poeti⁶: se si tiene conto che sono compresi solo coloro che hanno pubblicato dopo il 1990⁷, esclu-

6. Questi dati e quelli riportati in seguito sono aggiornati al 1 dicembre 2007.

7. Va tenuto presente che, degli autori che hanno pubblicato dopo il 1990, la banca dati riporta comunque l'intera produzione poetica, indipendentemente dalla data di pubblicazione. Il 1990 è anche l'anno in cui si ferma l'antologia di poeti svizzeri in italiano curata da Bonalumi, Martinoni e Mengaldo, *Cento anni, op. cit.*

dendo quindi gli autori troppo lontani nel tempo, nella banca dati sono rappresentate in maniera omogenea tutte le generazioni. Solo i poeti con meno di 30 anni non sono particolarmente numerosi; questo dato, però, più che essere legato a una minore presenza *tout court* di poeti più giovani, può dipendere dalla oggettiva difficoltà di intercettare la loro produzione poetica. Tutto lascia presupporre che i futuri aggiornamenti del sito potranno fornire un quadro più esaustivo della produzione poetica giovanile, testimoniata dalla vivacità culturale di alcune case editrici. Numerosi sono poi i poeti che, pur nati prima del 1928, hanno pubblicato anche ben dopo il 1990, segno di «longevità poetica». Se le altre fasce d'età sono poi omogenee, colpisce una presenza leggermente più consistente di poeti tra i 30 e i 40 anni (Tabella 1).

	n.	%
meno di 30 anni	5	5,0
da 30 a 40 anni	21	20,8
da 40 a 50 anni	10	9,9
da 50 a 60 anni	16	15,8
da 60 a 70 anni	14	13,9
da 70 a 80 anni	17	16,8
più di 80 anni	18	17,8
Totale	101	100,0

Tabella 1: Distribuzione per fasce di età degli scrittori di poesia schedati nella banca dati POESIT (sono esclusi alcuni poeti di cui non è noto l'anno di nascita).

Per quanto riguarda il genere (Tabella 2), sorprende poi una netta prevalenza di poeti maschi rispetto alle poetesse, che rappresentano poco più del 20% degli autori schedati. Se si tiene conto di questo generale squilibrio, confrontando la distribuzione per sesso all'interno delle varie fasce d'età si può però notare che, in termini relativi, la situazione cambia: tra i poeti schedati con meno di 30 anni non ci sono presenze femminili, mentre tra le fasce più mature la situazione è relativamente più equilibrata e per alcune fasce le donne in proporzione prevalgono, come tra i 60 e i 70 anni o tra i poeti con più di 80 anni. In altri termini, tra gli autori schedati, le donne, oltre ad essere in netta minoranza in termini assoluti, tendono ad essere meno presenti nelle fasce più giovani: dato, questo, che si presta di certo ad un approfondimento e ad un confronto con altre realtà letterarie, come quella dell'Italia, per la quale però non disponiamo di censimenti simili.

Questi dati confermano quanto aveva notato Fabio Pusterla a proposito del fatto che, «elemento abbastanza sorprendente, le nuove voci sono ancora prevalentemente maschili: nettamente minoritarie le presenze femminili»⁸.

	poeti		poetesse		totale	
	n.	%	n.	%	n.	%
meno di 30 anni	5	6,3	0	0,0	5	5,0
da 30 a 40 anni	17	21,3	4	19,0	21	20,8
da 40 a 50 anni	8	10,0	2	9,5	10	9,9
da 50 a 60 anni	13	16,3	3	14,3	16	15,8
da 60 a 70 anni	9	11,3	5	23,8	14	13,9
da 70 a 80 anni	15	18,8	2	9,5	17	16,8
più di 80 anni	13	16,3	5	23,8	18	17,8
Totale	80	100,0	21	100,0	101	100,00

Tabella 2: Distribuzione per fasce di età e per genere degli scrittori di poesia schedati nella banca dati POESIT (sono esclusi alcuni poeti di cui non è noto l'anno di nascita).

La produzione editoriale di raccolte poetiche

Oltre alla ricerca per poeta, attraverso l'apposita maschera di ricerca per opera (Figura 3), la produzione poetica può essere esaminata in base alla casa editrice, all'anno e al luogo di edizione o alle parole del titolo della raccolta. Tutte queste funzioni avanzate, rese possibili dalle maschere di ricerca della banca dati, danno così la possibilità di tracciare un profilo più approfondito della produzione editoriale di poesia nella Svizzera italiana.

Per quanto riguarda la data di pubblicazione delle opere schedate (Tabella 3), gran parte della produzione è recente e poco meno della metà si colloca nell'ultimo decennio. Questo è certamente un effetto dei criteri scelti per costituire la banca dati e forse di qualche lacuna nella schedatura delle opere più lontane nel tempo alla quale si sta ponendo rimedio, ma il dato di certo conferma l'aumento notevole di testi stampati avvenuto negli ultimi anni anche per effetto della nascita e del dinamismo culturale di alcune case editrici con collane espressamente dedicate alla poesia.

8. F. Pusterla, *Poesia/periferia*, op. cit., p. 152.

	n.	%
prima del 1957	10	2,1
1958-1967	18	3,9
1968-1977	40	8,6
1978-1987	79	17,0
1988-1997	110	23,6
1998-2007	209	44,8
Totale	466	100,0

Tabella 3: Distribuzione per anno di pubblicazione delle opere poetiche di un singolo autore schedate nella banca dati poesit (sono escluse alcune opere senza data di pubblicazione).

Si segnala poi una netta prevalenza delle raccolte poetiche di un singolo autore (circa 470 quelle schedate, comprendendo anche i libri d'arte a tiratura limitata) rispetto ai volumi miscelanei frutto della collaborazione di più poeti (meno di 20).

Per quanto riguarda la produttività degli scrittori di poesia, in media ciascuno degli autori schedati nella banca dati ha una produzione di 4 opere poetiche, anche se naturalmente, accanto a numerosi poeti – giovani, ma non solo – presenti con una sola pubblicazione, la produzione si concentra attorno ad alcune figure più prolifiche.

Anche se i dati non possono ancora dirsi definitivi, emerge ad esempio che il 41% dei poeti è presente nella banca dati con una sola raccolta edita; in ogni caso, poco più del 70% ha prodotto meno di 5 raccolte e i poeti con più di 10 pubblicazioni sono solo 10 e tutti maschi e nati prima del 1958 (Tabella 4). D'altro canto, è facilmente spiegabile perché nessuno degli autori con meno di 50 anni sia presente nella banca dati con più di 5 opere: come ricordato, si deve infatti tenere presente che circa metà delle opere schedate è edita negli ultimi 10 anni e va gradualmente diminuendo nel corso dei decenni.

	meno di 5		6-10		11-15		più di 15		Totale	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
meno di 30 anni	5	100,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	5	100,0
da 30 a 40 anni	21	100,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	21	100,0
da 40 a 50 anni	7	70,0	3	30,0	0	0,0	0	0,0	10	100,0
da 50 a 60 anni	9	56,3	4	25,0	2	12,5	1	6,3	16	100,0
da 60 a 70 anni	9	64,3	3	21,4	1	7,1	1	7,1	14	100,0
da 70 a 80 anni	12	70,6	2	11,8	2	11,8	1	5,9	17	100,0
più di 80 anni	10	55,6	6	33,3	2	11,1	0	0,0	18	100,0
Totale	73	72,3	18	17,8	7	6,9	3	3,0	101	100,0

Tabella 4: Distribuzione per numero di opere prodotte in base alle fasce d'età dei poeti schedati nella banca dati poesit (sono esclusi alcuni autori di cui non è noto l'anno di nascita).

Va tuttavia tenuto presente che la scelta di prendere in considerazione – almeno in questa prima fase – solo gli autori che hanno pubblicato in volume rischia di penalizzare quei poeti, magari altrettanto prolifici, che hanno invece privilegiato la pubblicazione in rivista o in altre forme. È una lacuna di cui il gruppo di ricerca è perfettamente consapevole e alla quale si cercherà di porre rimedio, consci tuttavia dell'ampiezza e della complessità del lavoro da svolgere.

I dati mostrano poi che la produzione poetica femminile è quantitativamente minore rispetto a quella maschile, anche relativizzando la più consistente presenza maschile (Tabella 5). Il dato è difficilmente interpretabile, ma la percentuale di poetesse che ha prodotto meno di 5 opere è maggiore rispetto a quella dei poeti; inoltre, gli autori con più di 10 opere sono tutti maschi.

	meno di 5		6-10		11-15		più di 15		Totale	
	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%	n.	%
femmina	19	90,5	2	9,5	0	0,0	0	0,0	21	100,0
maschio	54	67,5	16	20,0	7	8,8	3	3,8	80	100,0
Totale	73	72,3	18	17,8	7	6,9	3	3,0	101	100,0

Tabella 5: Distribuzione per numero di opere poetiche prodotte in base al genere dei poeti schedati nella banca dati poesit (per facilitare la comparazione sono esclusi gli autori di cui non è noto l'anno di nascita).

Grande è poi la varietà delle case editrici di poesia svizzera: la banca dati ne conta oltre 190, in gran parte presenti con una sola opera poetica. Le eccezioni sono rappresentate da un ristretto gruppo di case editrici specializzate come Ulivo (presente con 49 opere), Casagrande (40 opere), Alla chiara fonte (29 opere), Dadò (15 opere), Pantarei (14 opere), Scheiwiller (10 opere), Marcos y Marcos (8 opere) e Cenobio (8 opere).

D'altro canto, la collocazione geografica dei luoghi di stampa delle raccolte in lingua italiana di poeti svizzeri testimonia senz'altro l'internazionalità degli autori e il radicamento in realtà culturali che travalicano i confini federali: circa il 70% della produzione poetica è edita in Svizzera, ma il restante 27% in Italia e una piccola percentuale in Francia, Germania, Croazia e altre nazioni (Tabella 6). Molte delle opere editate in paesi non italo-foni sono rappresentate da raccolte bilingue frutto di traduzioni o autotraduzioni. Tutto ciò testimonia l'attenzione sempre viva di cui la poesia svizzera in lingua italiana gode dentro e fuori i confini federali.

	n.	%
Svizzera	319	69,7
Italia	126	27,5
Francia	2	0,4
Germania	2	0,4
Altri stati	9	2,0
Totale	458	100,0

Tabella 6: Distribuzione delle opere poetiche di un singolo autore in base alla nazione di edizione (sono escluse alcune opere senza luogo di stampa).

Giovanni Orelli: la parodia e il tragico¹

Giorgio Bàrberi Squarotti

C'è, fra i laghi lombardi e ticinesi, una presenza poetica del tutto libera da visioni d'acque quiete, di incantate montagne, di fremiti di brezze, di temporali improvvisi, di tempeste anche, pur se quasi sempre più decorative che tragiche, anche se perigliosa, con qualche improvviso abisso a ferire la serenità delle acque: Fogazzaro, Chiara, Sereni, un poco di Montale, Giorgio Orelli, e altri autori ancora. Al contrario, ci sono il grottesco, l'asprezza, il gioco ilare e bizzarro, l'invenzione sfrenata, l'erotismo per divertimento, e penso, per il Lago Maggiore, a Sinigaglia, per il lago di Lugano a Giovanni Orelli. È un'alternativa fondamentale rispetto alla poesia lirica, fantastica, musicale, petrarchesca oppure metafisica, del nostro Novecento, ed ecco il caso, per esemplificare subito, di Giovanni Orelli. Il *Concertino per rane*², del 1990, in modo alquanto singolare, offre una grandiosa allegoria "comica" e ironica, avendo come protagoniste le ranocchie, fra le cannuce, il brago, le basse acque, il canto non certamente armonioso. *Il Preludio* contiene subito la lezione esemplare dell'esperienza della vita e del canto poetico che Orelli intende proporre: sono tutte le vicende e i ricordi e la schiera di personaggi e azioni ed eventi, fino alla fatica estrema della montagna, dei lavori contadini, le nascite e le morti, le violenze crudeli della storia che travolge uomini e animali, e il sacrificio mortale è, a ben guardare, uguale, e il ceppo sotto il quale il poeta chiede di essere sepolto è macchiato di tutto il sangue delle esecuzioni, e il mondo contadino viene ad apparire come l'immagine impassibile e feroce uguale fin dalle origini, quello dei miti classici e di quelli biblici con i riti degli animali e degli uomini offerti a Dio. I pavesiani *Dialoghi con Leucò* sono prossimi, ma Orelli ha scelto l'antifrasi più radicale con il risultato straordinario della moltiplicazione calcola-

1. Ringrazio la dott.ssa Sara Murgia per la trascrizione del dattiloscritto (M.P.).

2. G. Orelli, *Concertino per rane. Poesie*, Bellinzona, Casagrande, 1990.

tamente confusa del sangue e delle uccisioni (il ceppo come emblema rimanda alla ghiottina come *exemplum* dell'opera della storia).

Ma alla conclusione, compare la rana, l'emblema, cioè, del poeta che chiede di essere collocato nella terra intrisa di sangue di uomini e di animali, ma che pure ha un privilegio, quello di cantare, sia pure fra l'acqua del lago e il fango:

Distendi sopra il ceppo la tua rana
tra grosso e testa posale il coltello
poi vibra sopra il dorso della lama
un risoluto colpo di martello.
Come Galvani le farai solletico
con pagliuzza e potrai con dita due
trarla allungata per impulso elettrico
dalla vagina delle membra sue.

È subito l'esempio della doppia alternanza dell'antifrasi di Orelli: l'umile, il basso, ma trasfigurato nel tragico e la citazione sublime è riportata allo spazio "comico".

C'è la rappresentazione esemplare del poeta assassinato (torturato, ucciso) fino alla descrizione minuziosa e accurata nell'emblema della rana entro la degradazione di tutto nel mondo attuale dell'anatomia (delle torture), e la citazione di Galvani vale a spiegare quale è il destino del cantore poetico oggi, cioè di essere utile per lo più per l'esperimento scientifico, che si è sostituito alla bellezza e alla poesia, astratto, se mai dettato dalla curiosità del tutto indifferente al dolore; in conclusione c'è la citazione dantesca, con il sintetico racconto del supplizio feroce del satiro poeta, per opera di Apollo, che ha voluto punire la *hybris* del poeta giunto fino a gareggiare con il dio. Ma lo scuoiamento di Marsia nella ripetizione attuale viene a diventare quella della rana che canta fra le cannuce e il brago, e l'aspirazione del satiro al raggiungimento della divina poesia nella forma eccelsa è diventata quella della rana di cantare ancora, nel decadimento enorme di ogni vicenda ed esperienza e aspirazione dell'oggi. Da questo preludio deriva tutta la diversa raffigurazione della condizione moderna del poeta e, di conseguenza, di ogni altro valore.

La scelta di Orelli è la confusione bene armonizzata fra grottesco e tragico, perché questo è il canone più alto della scrittura poetica dopo che il sacro si è affievolito fino ad essere negato o addirittura a capovolgersi nell'assoluta indifferenza della parola. Penso ad *Allemanda*, subito dopo il *Preludio*:

In questo tempo la rana
non canta non invoca la madre
non la patria; Dio non lo nomina invano
come un toreador della virtù che ne parla
quasi ogni sera uscisse con lui al night
o a una cena di lavoro. Sa che
nell'universo immutabile tridimensionale di Parmenide
nell'universo statico quadridimensionale di Einstein,
non si verifica nessun mutamento;
sa che l'orgasmo in cui è nata
ha partorito un frutto per la morte
e che la morte è il frutto
immaginario della nostra volontà
di nulla che così intende
e fraintende l'uscire delle cose
dal cerchio luminoso
dell'apparire.

È, nell'antifrasi suprema dell'esistenza fino alla grazia del canto, la sintesi perfetta dell'insensatezza e della vanità dell'essere: ma l'estrema lucidità della lezione è possibile soltanto dal punto di vista del pantano e dei canneti, perché, invece, al livello della pretesa di valore e di importanza degli uomini, tutta questa verità è ormai irriconoscibile, incompresa, infinitamente vana e cieca. Orelli dà gli opportuni segnali della sua concezione e della sua rappresentazione del mondo; e per questo dice che la rana conosce Parmenide ed Einstein, cioè lo spazio e il tempo che comprendono e racchiudono il mondo, ma ciò che ne è l'essenza è, come dice Eliot, il coito per la nascita che conduce alla morte. La rana di Orelli è l'esempio perfetto dello stoico, che non cura né la madre, né la patria, e neppure nomina Dio, che è lontano, indifferente ai mali dell'esistenza.

Il nominare Dio invano fanno soltanto coloro che se ne servono, affermando che vanno in giro con Lui nelle occasioni mondane o l'usano per guadagno e gioco (il night e la cena di lavoro): la rana stoica disdegna la sempre più perduta banalità e volgarità del nostro tempo.

E così opera e pensa perché dal basso ella può cogliere più efficacemente e tragicamente la realtà delle cose. Penso che la rana allegorica di Giovanni Orelli almeno un poco alluda alla similitudine delle rane e dei dannati della ghiaccia di Cocito: la figurazione è tanto analoga proprio perché esse appartengono al luogo più degradato e miserabile, e l'antifrasi è allora più efficace.

La rana crocifissa, torturata, l'anfibio immerso nel fango, è pure capace di canto e di pronunciare la suprema dignità dello stoicismo di fronte all'orrore e alla violenza della storia e dell'esistenza.

Si ricordi, come contrapposizione alle poesie delle rane di Cavacchioli, in un periodo, invece, di avanguardia: fondamentale è sempre il riconoscimento del canto autentico in un'età sempre più sorda e arida, e qualche venatura di ironia e di grottesco è nella poesia di Orelli, là dove quella di Cavacchioli è tutta "comica", e non si volge al giudizio morale e storico, ma piuttosto allo sfrenato scatenamento della fantasia, delle bizzarrie, del gioco di fronte alla letteratura tradizionale, paludata e seria, che all'inizio del Novecento ormai è irrimediabilmente morta o morente. La clausola del testo di Orelli contiene in sé non più di un brivido di ironia nella fondamentale dignità dell'inevitabile dedica alla morte:

Con questi sentimenti, in questo modo,
gli occhi ancora più in fuori,
verso l'orizzonte più nero
nelle teste mozzate a piè del ceppo,
così che, mangiandole, non ci possano più guardare in faccia,
le rane rendono, ireniche,
le loro belle anime a Dio.

La morte delle rane è orrenda non diversamente dal sacrificio divino: esse non vogliono violenza, ma accettano la sofferenza, così come le vittime infinite della storia, per lo più inconsapevoli, mentre i personaggi di Orelli sono lucidamente coscienti del destino di crudeltà e di oppressione di tutti i viventi, e più ancora del senso della storia. Gli occhi delle rane che sono in fuori vedono a fondo la realtà del mondo: e di qui ecco allora la sublimità antifrastica della loro condizione, che è quella del poeta, nel nostro tempo, così atroce e degradato. Il poeta si presenta come rana, perché gli uomini non sanno fare altro che assassinare la parola e il canto, e giocarci, anzi, insieme nei modi più raffinatamente feroci, per puro esperimento della scienza indifferente a ogni sofferenza e, infine, per farsene cibo, cioè per cancellarli del tutto, definitivamente, senza lasciarne più neppure l'eco, come parodia della carne e del sangue di Cristo. In *Allemanda*, nella prima parte, il grottesco si mescola più strettamente con il tragico, il gioco letterario con la sequenza delle metamorfosi del poeta negli animali esopici che Orelli reinventa nelle forme e nei nomi dell'attualità più bizzarra. Ma le ambizioni della rana-poeta finiscono a essere collegate sempre con il destino di sofferenza:

Un animale via l'altro
si può fare il giro del mondo

dai bassi-fondi pantani su per i fianchi
di dolorosi Golgotha

Il destino della rana emblematica insistentemente è riportato al sacro, che, nella negazione moderna della violenza del sacro, ripete il sacrificio supremo, con tutte le torture, ma non è minimamente presa in considerazione da nessuno dei potenti della storia, e questa è la realtà del mondo, di cui soltanto la rana come vittima è consapevole e soffre infinitamente, e tuttavia proprio così riesce a esprimerla nella parola che viene fuori dal pantano che è il mondo dei deboli, dei vinti:

Una rana, Aretusa degli anuri,
una povera crista un tempo acrobata,
poi clown, poi sudicia meticcia,
fornicatrice che trascina la pelle
come una buccia non sua
in mezzo a un polveroso palcoscenico
da ragazzi con le canne aguzze
è aizzata verso un loro Sinedrio.
Qualcuno denuncerà il suo calvario
nei Palazzi di Vetro?

È lo slancio straordinario della narrazione e dell'omelia: il sacro moderno è della rana, e la domanda conclusiva è al culmine dell'eloquenza poetica, fra endecasillabi solenni, netti, che rendono strenuo il messaggio.

La seconda parte di *Allemanda* è impostata in un modo del tutto diverso: domina, cioè, il grottesco come il modo più adeguato per descrivere un personaggio tipico della montagna e delle valli e narrarne la vicenda bizzarra e libera, in un ambito familiare, quotidiano, dove il falegname P.V. trascorre la sua esistenza di artigiano «che sposava / poesia con osteria (dove la donna / non è musa, non angelo o scala a Dio. È / tigre o lepre o rana distesa, solo sesso, / o turpiloquio)». Fra le parentesi Orelli cita Montale celebratore o evocatore della donna angelo e scala a Dio e Musa nell'elevazione suprema della lirica occitanica e stilnovista, che è l'assoluta contrapposizione rispetto alla concezione del bevitore, che tuttavia si è dedito al vino e al sesso, ma legge Dante, nella stessa osteria, al poeta ragazzo. È un altro modo di esemplificare l'antifrasi del lettore di poesia nei tempi moderni: non la finzione del sublime, ma la capacità estrema di affondare nel vino e nel sesso proprio per poter così ancora citare Dante. Non nelle aule nobili si può pronunciare la parola poetica, ma nell'osteria, e a farlo è un falegname, non un attore o un interprete tutto preso dal compito di

plauso e commemorazione. Se la poesia può davvero sopravvivere, ne è merito il falegname P.V., e quando muore, ad accompagnarlo è «un suono nero di campana», che sale dal fondovalle con le foglie morte, si perde «tra bolle e schiume e le piume dei salici», fino a giungere «alla dimora delle rane», e lì, dalle rane e dai passerì, il defunto riceve un lungo e autentico pianto. Il lettore di Dante merita questo riconoscimento: nel basso, nello spazio più umile, e allora il discorso diventa memoria, e il personaggio è citato nei suoi modi di fare, nelle sue esperienze, nei suoi sogni. Soltanto il vino alla fine gli è rimasto fedele: «La mano ritornava all'incerata / a posarvi il bicchiere / che aspetta, poi, come sposa fedele». I tre versi conclusivi significativamente sono composti secondo la regola metrica del canone italiano: endecasillabo, settenario ed endecasillabo. È un altro modo del doppio livello della scrittura poetica di Orelli: il livello altissimo e, mescolato, il grottesco e il «comico», ma sempre con l'eco continua dell'antifasi.

Bourrée offre un ulteriore esempio: è la rappresentazione della sublime congiunzione di amore e morte, ma riportata nell'allegoria dell'esperienza delle rane che si accoppiano e, in quello stesso momento, sono coinvolte nelle morti tipicamente loro: la cattura, lo schiacciamento sulle strade asfaltate, tutti gli altri aspetti innumerevoli della trasformazione rapidissima dell'atto amoroso in evento di morte. Orelli parla della sorte degli uomini, e, per meglio far capire la realistica condizione del mito romantico di amore e morte, si serve della vicenda delle rane: «Le coppie / avvinghiate sono facile preda, / hanno ragione i romantici di dire / che amore è l'antiporta della morte». Orelli attraversa tante forme della letteratura e delle sublimi esperienze della scrittura, dell'arte e della vita, rilevandone la verità fondamentalmente tragica. Ritorna anche in questo testo, nel diverso modo, la drammatica raffigurazione dell'assoluta realtà del vivere: nascita, copula e morte. Anche in un altro componimento di doppia e distinta stesura, Orelli usa, per ulteriore ironia, termini musicali: si tratta di *Corrente*, e la prima parte ha un andamento ironicamente e saporosamente festoso, nella sequenza delle aspirazioni e delle offerte assolutamente impossibili, una serie di *adynata* grandiosi. I «favolosi regali» immaginati per la moglie dal poeta sono tutti antifrastici: sì, i diamanti, ma quelli perfetti di tanti fiocchi di neve che si dissolvono rapidamente, l'esecuzione più pura e perfetta dei capolavori musicali e invece è il solito concerto delle monotone rane, i balli sublimi del Bolšoj e invece sono le danze delle libellule a pelo d'acqua dello stagno dove sono le rane, e tutte le altre più illustri danzatrici e i direttori d'orchestra e delle danze, e quadri amati, sculture rare e antiche,

tutta insomma la bellezza viva del mondo come il dono incommensurabile. E la conclusione dell'immaginazione ha come clausola la battuta più sfrontata e allegra: «e poi andare [...] dietro i cancelli il paradiso, / asciutto un angolo di prato: / noi due, e fare l'amore». È l'aspirazione ironica, in questo mondo di stagno e fango, su cui Orelli insiste, sostanzialmente con drammaticità, anche se la narrazione e le descrizioni sono giocose e bizzarre: l'angolo di prato nel giardino (nel paradiso) asciutto, dove si possa fare quietamente e limpidamente l'amore, là dove, cioè, non ci sono le cannuce e il brago e non si corre il rischio della violenza, della fuga, degli abbandoni (la citazione dantesca, del V canto del *Purgatorio* è segreta e significativa). C'è sempre, più o meno apertamente, nella poesia descrittiva e narrativa di Orelli, la citazione o l'allusione dantesca: anche, allora, il paradiso terrestre, il prato sacro, desiderato e sperato nella contrapposizione alla condizione umana oggi. Di qui deriva la seconda parte del testo, che è una delle più alte invocazioni al sacro (cristiano), sempre nell'ambito dell'antifasi attuale: «rana», cioè minimo, umiliato, consapevole della propria fragilità e della propria mancanza, egli ripete la vicenda del pubblicano che nella chiesa si inginocchia all'ultimo posto, e sa che un messaggio Dio ha inviato a lui, o almeno questo spera, come il destinatario di Kafka, e lo aspetta, perché sa che Dio è il «poeta» che comunica con le rane e con le loro famiglie, con il suo «insondabile verno» (o, almeno, questo spera, ed ecco, infatti, le domande trepide e dubbiose fino al supremo timore di Dio). Nel mondo moderno il credente non può che essere «il mite mentecatto, / il muto, il fuco, il cattolico astinente che elegge, / per onorare la memoria, la religione 'di una volta', / una volta all'anno di comunicarsi».

Il sacro cristiano, alterno rispetto al gioco e al grottesco, ritorna in *Sarabanda* (poiché le rane cantano e canta il poeta – i poeti – Orelli intitola con motivi musicali la sua raccolta di versi), ma con la più lucida tragicità. È come la ricapitolazione della vicenda del mondo dalle origini della vita fino al tendere più disperato dei vivi verso il sacrificio, l'oppressione, il massacro, la morte. Anche la narrazione dell'origine delle specie è la mescolata ricapitolazione della teoria darwiniana e della vicenda della creazione. È la dimostrazione della varia ricchezza della poesia per antifasi di Orelli, che è, al tempo stesso, la ripresa e le citazioni degli eventi e delle parole sublimi dell'indagine poetica e filosofica sul modo, sulle forme, sulle alterne avventure del tempo della vita. Tutto corre alla morte, nella rappresentazione di Orelli: alle rane (gli esseri viventi) bruciate, nell'età della bomba atomica, e la raffigurazione si riferisce a un tempo

specifico del libro di Orelli, ma il discorso vale per tutte le possibilità, i pericoli, le eventualità in questa storia di distruzione, quando la bellezza, il canto, l'arte, tutto rischia di essere annullato: «Non canteranno più il notturno amore, l'amore, le rane». La storia non è altro che violenza insensata: «In tempi di pace atomica / non siamo a metà strada. / Siamo in fase di liquidazione / lo dico senza versare lacrima». La trasposizione delle vicende orrorose della storia nella figura della rana è, a questo punto, molto fragile, non più che un velo, che se mai acuisce, non nasconde la realtà della storia (con l'allusione alle considerazioni, alla fine delle loro tragedie, di Macbeth e di Adelchi):

Torno
alla rana, che mi ha dato
la molecolare sensazione
della violenza, della ur-donna
che soldati agguantano e violentano sudati
dopo la carneficina, ricevuto
da un grigio Suvarov licenza
a trastullarsi.

La citazione del generale russo nelle guerre napoleoniche (vincitore e conquistatore della Lombardia e del Piemonte) vale come esempio di tutti i generali sovietici e francesi che, nella seconda guerra mondiale, hanno concesso ai soldati che si godessero le donne dei vinti.

L'ultima esclamazione è, un'altra volta, quella delle due domande fondamentali da sempre rivolte a Dio e a tutti gli dèi che non siano quelli degli stoici, indifferenti per la loro assoluta felicità davanti alle sciagure umane: il generale vincitore che consente ai soldati di fare scempio dei vinti, violentandone le donne, e questi, che stuprano e così si divertono, non sanno quello che fanno oppure (e proprio per questo) Dio non interviene: «Perché non fanno / quel che si fanno? Ma tu perdoni sempre loro?»

Antifasi e tragico sono continuamente a confronto nel grande "Libro" delle rane di Orelli. L'argomento e l'impostazione rimangono costanti, mentre molto vari sono i punti di vista, il tono, l'andamento metrico, l'uso del linguaggio, la contrapposizione fra l'orrore e l'ideologia, la politica e la condizione umana, il dolore dei vivi e la violenza dei capi. E a tutto questo l'unica risposta possibile e concreta è il coito per rinnovare e moltiplicare le nascite, e in questo modo vincere con il numero e la vita gli oppressori che non si moltiplicano, destina-

ti come sono alla morte e basta. Nell'*Intermezzo* abbiamo la dimostrazione di quella che fin dai primi tempi cristiani è l'inevitabile vittoria degli oppressi, come dice Lattanzio nel *De mortibus persecutorum*, perché inevitabile è che i persecutori muoiano, mentre le vittime, dopo, potranno risorgere e rinnovare la vita. Orelli, usando anche in questo caso un genere musicale, offre l'ulteriore mescolanza di basso e sublime, di tragico e di "comico"; e il senario, metro adattissimo all'"intermezzo", quasi tutto regolare com'è, acuisce nella forma più efficace la vendetta vitale delle rane oppresse e massacrate di fronte a tutti gli orrori della storia attuale. Gli oppressori dell'Unione Sovietica e degli Stati Uniti schiacciano le vittime, e l'intero mondo è alla loro mercé: Orelli scrive nel tempo della "guerra fredda", ma il discorso non è diverso, nel passato come nei tempi che verranno: «Allegre compagne / il mondo sprofonda, / si spiano grifagni / da opposta sponda / gli Scalchi che a Yalta / la Terra si spolpano: / dal Baltico al Cile / han fatto porcile». L'uso del verso breve con rime risale alla satira più specificamente ottocentesca, cioè al Giusti, per l'argomentazione politica. Ma c'è di diverso nella poesia di Orelli la disperazione di chi è inevitabilmente partecipe della storia più indegna e crudele, per gli strumenti moderni di violenza che la scienza le offre.

Di qui, dopo la descrizione della condizione attuale del mondo, l'esclamazione con la maledizione divina: «Che Cristo vi azzeri / sanguigni negrieri». Le citazioni vengono ogni tanto usate da Orelli per rafforzare il discorso satirico, ricavandole da contesti del tutto coerenti oppure alternativi e calcolatamente opposti quanto ad argomentazioni e a eventi: «Dal tempio ti scacci / mercante assassino / che ancora procacci / il sangue calcina / la carne paesana / a sozzi sovrani» (naturalmente, è l'allusione alla cacciata dei mercanti dal tempio a opera del Cristo); «La iena non ama / sì l'umile rana / che canta, che spera / nel rosso di sera» (la citazione è manzoniana). Come resistenza del male c'è l'amore: nel tempo estremo della nostra storia, il sesso, che rinnova la vita: «Ma giù nelle bolle / un maschio a una rana / s'avvinghia nel folle / piacer che sovrana / proclama la vita / d'inverno sopita: / se un ventre fiorisce / la madre gioisce». Si osservi la sapiente ambiguità delle immagini: l'inverno è quello della guerra fredda, a cui dovrà fiorire la vita che la cancellerà (e, dopo, c'è anche un'altra allusione d'attualità: le «Madri / di Piazza di Maggio»). Alla celebrazione dell'amore risponde la maledizione: ma quella più grottesca e bizzarra, così come comporta il "comico" che Orelli a volta a volta usa a faccia a faccia con l'orrore e con il tragico:

L'eczema voi squami
serpenti sovrani.
Nei missili vili
sian chiusi i furfanti:
li umili sifilide
i narco-briganti.
Un cancro distrugga
le bombe, e la ruggine.
Trofei per gli eroi
coriacee emorroidi.

Più segreta è l'ulteriore citazione dantesca (il toro di Falaride, per similitudine citato nel canto XXVII dell'*Inferno*). Sono le dimostrazioni della tipica adeguazione della poesia di Orelli: appunto il tragico e il "comico" congiunti, con il primo che interviene di colpo a esplicitare più efficacemente e clamorosamente la condizione umana dei nostri tempi; il secondo con l'incrostazione costante dell'antifrase.

La poesia di Orelli nel *Concertino*, fin dal nome di rana che significa per metafora gli uomini nella loro condizione di sofferenza e di morte, di sesso e di vittime, vuole mostrarsi come il rinnovamento con forte attualità della satira, poiché l'antifrase è l'unica figura retorica accettabile oggi nel verso.

I sonetti (irregolari, proprio per rilevare la fondamentale diversità dello schema in un ambito "comico") di *Galanteries*, cioè nella *Gavotta* e nel *Minuetto*, sono ulteriori variazioni di gioco di attuali mode e di orrore, soprattutto nell'elencazione, nel secondo testo, delle donne *du temps jadis* amate e contemplate dal poeta come la gioia festosa della bellezza, ma alla conclusione ecco la vicenda atroce dei carcerati di Belo Horizonte che tirano a sorte quale di loro dovrà essere ucciso per testimoniare la condizione d'orrore. L'attualità è sempre il punto di riferimento necessario di ogni satira, e Orelli ne è la conferma. È giusto, allora, che la terzina finale del *Minuetto* abbia come sigla, per contraddizione, la citazione del sonetto dantesco *Guido, i' vorrei*, cioè di un componimento tipicamente lirico e stilnovistico, che diviene il destino orroroso della scelta della vittima del sacrificio, al contrario della donna amata che è la prima fra tutte le trenta donne più belle di Firenze.

Rigodon è il racconto di una visita a un manicomio, e grottesco e orrore si alternano. La poesia di Orelli in ogni occasione, in ogni scelta tematica, spostata fatti, eventi, azioni, esperienze in dimensioni del tutto diverse rispetto al quotidiano, al reale. La lezione del "comico" (della satira) è questa; e in un tempo in cui così rara, sempre più rara

è la satira, l'originalità di Orelli è nella mistione di amarissimo furore e di feroce giocosità. La stessa impostazione hanno testi come *Dalla Jungfrau*, che è la narrazione di un'ascesa in trenino fino alla celebre montagna della Vergine, sempre con il punto di attracco della rana (delle rane) come allusione alla satira e al tragico. Anche l'escursione fascinosa e ammirata è ferita profondamente e trasfigurata nell'avventurosità della lingua bizzarra, che ha come fondamentale occasione le citazioni e il recupero della tradizione letteraria e mitica della nave Argo (sulle Alpi, e come viaggio verso la cima, non sul pelago piatto e immobile), degli Argonauti-viaggiatori sul trenino, la Colchide, Nettuno con il suo tridente, le labbra (non il vello) d'oro della ragazza del Labrador bellissima e miope. La trasfigurazione dell'escursione, per altro niente affatto perigliosa e fantastica, ma molto quieta e familiare, è un altro esempio della scrittura poetica di Orelli, che non rinuncia, alla fine del viaggio argonautico, alla riflessione tragica e ironica di quanto è costata quell'ascensione: «Una rana che non deponeva più uova / che pensava a un figlio, uno degli 'scoiattoli', caduti, / guardando la parete nord dell'Eiger, la diabolica». La sentenza degli ultimi due versi si adatta perfettamente alla doppia faccia di ogni esperienza: «La vita è tutta un rischio. / Nessuno lo sa meglio di una rana-madre».

Il passaggio dal grottesco alle similitudini dotte e "comiche", sempre con l'allegoria delle rane come l'altro nome degli uomini con tutte le pene, i dolori, i sacrifici, le torture, gli orrori, è ugualmente tipica delle quattro parti della *Passacaglia*, e la mescolanza delle situazioni, dei personaggi, delle esperienze è anzi molto varia e mutevole e aggiunge nomi a nomi, citazioni a citazioni: Picasso, Bach, il diavolo che «dai suoi lombi innosanna / alle poppe di Salomè», l'ira di Dio, il «Redentore punto da banderillas» (vittima come vittima è il toro sacrificale), la Strage degli Innocenti, de Maistre, i musei francesi e inglesi con le Cere, gli Orologi, tutte le altre conservazioni delle cose che rimandano alla morte, ai sacrifici. C'è, nella raccolta di Orelli, un che di ossessivo, al di là delle invenzioni, delle metafore, delle allegorie, e soltanto nelle conclusioni ci sono le sentenze conclusive, spesso in forma di interrogazione, come in *Del concentrato Liebig*: «perché / ciò che di più onorevole al mondo / a giudizio del genere umano / è il diritto di versare innocente- / mente sangue innocente» (e c'è, dietro, la considerazione del Manzoni, nel *Fermo e Lucia*, che osserva come nessuno sappia il nome del curato di Cusio, che si è speso per difendere le vittime e sovvenire ai poveri, mentre tutti sanno i nomi dei generali che, dopo la vittoria, cenano in cospetto dei mucchi di cadaveri). Si pensi

al modo con cui Orelli reinventa il tema romantico di amore e morte, in *Furlana*:

Perché biancovestita
desiderata sposa venga
che gli invitati abbraccia
sarò scolaria alla lavagna
smarrita che al compagno
bravo dell'ultima fila
l'inosabile osando
segretissima manda
appallottolata sotto banco
una lettera e trema
se mi risolvi il problema
sarò la tua amorosa
vienimi morte: sposami.

È uno dei segni più chiari e netti della poesia satirica e tragica della raccolta poetica di Orelli: la lunga sospensione della narrazione, che si svolge come una sorta di allegoria imprevedibile nell'apparente semplicità e quotidianità dell'occasione, si conclude nell'infantile e ingenua dichiarazione dell'amore della ragazzetta che chiede al compagno sapiente di passarle il compito, ma la fanciulletta è la morte, e l'amore a cui vuole legarsi fino al matrimonio è quello sublime e nullificante del mito fin dalle origini, e dell'età romantica e del Leopardi in specie. L'ultimo componimento è una spiegazione, ironica e metà fra infinta e vera: «Una rana è una rana? È una rana. / Una rosa è una sposa o una glosa? / Lasciate un poco che una rima amorosa / io inventi per la tomba di una rana». L'ultima citazione di Orelli è la famosa proclamazione di Gertrude Stein: «A Rose is a Rose, is a Rose, is a Rose». La battuta è, al tempo stesso, ironica e rigorosamente ammonitrice, come sigla della morte della rana allegorica, cioè di ogni uomo che muore, di ogni vittima.

Un eterno imperfetto, l'altro fondamentale libro di Orelli, offre un'idea di poesia per molti versi diversa rispetto al "poema" delle rane, nel senso che egli privilegia a questo punto l'ironia e il gioco, mentre la tragicità della storia e lo spreco infinito della vita sono messi un poco almeno in disparte. Di fronte alla vanità e al ritrarsi nel minimo delle esperienze del tempo e della storia, allora il discorso poetico, sempre affrontato per antifrasi, diventa più giocoso, saporosamente inventivo, fantastico, bizzarro, e le regole, i principi, i doveri della

grammatica e della sintassi vengono a fornire i paletti organizzativi della parola, nel passaggio (satirico) dal dato fondamentale, dalle leggi, dalle rappresentazioni necessarie ed esemplari che condizionano il vivere, il pensare, il giudicare, alla realtà, alla vicenda concreta, all'evento (per lo più, a questo punto, minimo) con cui il poeta si mette in contatto. Per questo la prima sezione del libro si intitola al Tempo, anzi ai *Tempi* che sono trasportati, per virtù d'ironia e di gioco, dal principio fondamentale del pensiero e della fondazione del nostro mondo al caso allegro e sfrontato del "giovannotto" che ha posato la mano sulla «porta rosa / del paradiso» della ragazza accanto, nel buio del cinema, durante lo spettacolo.

La ragazza ha posto l'ultimatum («un quarto d'ora») al giovanotto, che smetta di toccarle il sesso: e questo, per parodia e, al tempo stesso, per migliore divertimento, discetta sul latino di Tommaso e di Agostino, si chiede cosa sia il Tempo, riflette sul Tempo del Paradiso dove non esiste più, e allora se la rosa della ragazza è «paradiso» per eccesso di metafora, il giovanotto può lasciare la sua mano su di essa, senza fine, perché logica, presente, passato non hanno allora senso, e soltanto significa qualcosa l'Amore (il "paradiso" della rosa femminile, desiderata e amabile infinitamente). Per gioco e per comicità sublime, la riflessione sul Tempo si svolge come un colloquio, un episodio allegramente e sfrenatamente erotico.

Il "comico" è collegato da sempre, in quanto genere alternativo rispetto al lirico, al drammatico, al tragico, con il sesso, più o meno arricchito di metafore, ora trasparenti, ora enigmatiche, ora d'originale e impreveduta invenzione. *Un eterno imperfetto* è, al contrario delle poesie delle rane, costruito con tanto rigore quanto, poi, colmo di trovate e di "meraviglie", come, del resto, compete al "comico", anche al di là della più specifica satira.

Dopo la presentazione del Tempo, ecco, allora, il *Presente*, *Imperfetto*, *Passato remoto*, *Futuro*, *Presente durativo*, *Passato prossimo*, *Piuccheperfetto*, *Trapassato remoto*, *Futuro anteriore*, *Ottativo*, *Congiuntivo imperfetto*, *Participio*, *Gerundio*, *Infinito*, *Impersonali*, *Avverbio*.

La vita, il mondo, la storia sono riordinati secondo la grammatica, cioè secondo una delle fondamentali strutture della lingua, della comunicazione, della scrittura, con cui ci si può mettere in contatto e, al tempo stesso, riordinare anche la memoria e i progetti e le aspirazioni e le azioni.

È un paradosso, in un momento in cui l'anarchia della lingua ha fatto a pezzi la grammatica, e siamo in una perpetua e incondita torre di Babele. Il poeta, invece, vuole ridare ragione della sua esistenza,

3. G. Orelli, *Un eterno imperfetto*, Milano, Garzanti, 2006.

delle sue esperienze, dei suoi giudizi, degli accadimenti anche minimi e privatissimi dei suoi anni. Il tono è leggero, fantasioso, fra giochi di parole e imprevedibili scatti di comica trovata in eventi del tutto insignificanti (come il *Passato prossimo* che ha come protagonista Massimo Mila). La calcolata banalità dell'occasione poetica è giustificata dal fatto che, oggi, la storia si è come dissolta, pur nella sua bieca ferocia, e allora proprio le vicende minime possono essere raccolte, spiegate, fatte degno oggetto di rappresentazione, di citazione, di consacrazione poetica.

È la conquista dell'antifrasi estrema: storie sceme, la bisavola, la «mia classe, la classe del '28», la gita in collina, il giudice nella causa di divorzio e i due appena divorziati che vanno al bar vicino a bersi un cappuccino, tolte da petrolio, la lavagna di scuola, l'orto, il pollaio, la neve, la faina, la pruina, l'estate dei morti, un concerto di locuste sul prato, i ritratti dei morti presso il letto, la tendina bianco-rosa di cucina, altro ancora. La varietà non è, tuttavia, accumulazione: il segno e la notizia sono sempre raccontati o meditati in modo netto, preciso, sia pure con la costante eco della parodia, dell'ironia. A tratti il racconto e il giudizio della vita si spezzano, ed esce fuori l'altra verità, che è quella tragica dell'esistenza, della presenza o dell'inesistenza di Dio, della realtà della storia; e spesso i singoli testi si concludono nel pensiero della morte: il mondo imperfetto, allora, secondo l'affermazione del secondo testo di *Imperfetto*: «Se il nostro è mondo imperfetto / lo sarà anche pei treni. O no? / Eterno è l'imperfetto / solo nelle grammatiche, in Flaubert, / ma nella vita no». Il «comico» e la parodia sono giustificati e siglati da Orelli nel concetto, nella sentenza filosofica o letteraria, unici ostacoli alla confusione del mondo.

Penso alla clausola (sublime) di *Presente durativo*: si parla dell'anello della bisavola, delle «povere mura di tua stanza / tu che un tempo sei stata una abetina / bruciata da pruina / e poi emersa, ma nudata, da intempesta / slavina in primavera», ma il testo si conclude mirabilmente nella difficilissima mescolanza di informazione molto semplice e sublimità: «Non tagliare la strada alla speranza». Significativamente, il verso è un perfetto endecasillabo. Si legga *Passato presente futuro*, dove la notizia di cronaca con l'occasione della poesia per il tsunami, scritta per commissione di un editore, si conclude nella riflessione sul male della Natura (leopardianamente), su Dio, sul nulla:

Nuovi toponimi si imparano, non c'è solo Sumatra:
come con le guerre immonde
con altre stragi di innocenti
di nostri e di altri tempi

di quando i soccombenti
con loro grandi occhi aperti verso il vuoto
potevano possono potranno
chiedere a Dio onnipotente (che diranno
ancora immensamente giusto e buono):
«Perché da Erode-il-Male hai salvato Gesù
e i nostri figli dalla strage no?
O non sei buono o non sei
onnipotente».
O non è vero che esisti? è vero il Niente?
L'Oltrecielo non c'è, c'è il Vuoto. E il lutto.

L'oltrecielo viene da Montale, e qua e là qualche altra citazione montaliana è usata da Orelli, ma, come sempre nella sua poesia, con «candida» remissione. Ma ci sono Leopardi e Dostoevskij, la grande protesta di Ivan Karamazov contro Dio e il Male che non ha riscatto. È uno dei segni più alti della poesia di Orelli come «comico» e pensiero, tragicità e quotidianità, insieme congiunti.

I *Tempi* si concludono con due avverbi di spazio, come passaggio della sezione ad altri modi e forme grammaticali: *Qui – là*. Il testo, allora, riporta il discorso al di là del paradosso e del «comico» verso il discorso sulla storia, sempre più orrenda e senza speranza, e l'inserzione impreveduta di qualche battuta antifrastica fino alla giocosità e alla quotidianità più semplice acuisce l'angoscia e la protesta contro il Male dei nostri tempi (come di ogni altro tempo umano):

Mani di masnadieri
diversa grande sdraio sfondano: è Jugoslavia. Odor di merda

ha il vento là, odor di sangue, stupri, galera
tra fratelli-coltelli. Là non cresce più nessuna erba

in pace. Qui quasi tutto è quiete. Fra Martino
campanaro ancora e sempre suona le campane.
Una madre ancora si addormenterà al mattino

solo quando il figlio approda da antelucani
luoghi di dissipazione.

La citazione leopardiana (la quiete) entra con forza nell'elencazione contrapposta dell'atrocità della guerra e delle vicende consuete della cronaca, ed è la negazione dell'idillio, la cui allusione viene a essere inevitabilmente parodica, o, meglio, disperatamente impensabile, se non come *flatus vocis*: la realtà non letteraria, pur nella forma di discorso letterario, è la guerra nei Balcani: «Ma là nella balcanica la-

trina / razzista i ragazzi li azzera oltracotanza quotidiana» (e il termine è di derivazione dantesca, per rilevare il di più di violenza nella nostra storia, che è, al tempo stesso, una «latrina»).

La sezione successiva ha come titolo *Nomi e...*, sempre nelle regole grammaticali che Orelli ha scelto come punti di riferimento, ordinamento, principio di misura oggettiva, mentre il mondo di oggi è disordine e confusione e orrore, come dice Macbeth. I nomi comuni, allora, non quelli degli «eroi» e delle guerre, potrebbero offrire le linee sicure e pacificate: è un'utopia, come sempre nella modalità antifrastica del discorso poetico di Orelli:

La verticalità del filo a piombo
che il muratore cerca piombo-occhio-mano,
l'orizzontalità-livella: il falegname
l'accorda a scienza sua, a occhio sgombro:

potessimo così fare col mondo
paralleli emisferi meridiani
aiutandoci santi e pubblicani
per un pianeta meno boia-immondo.

È anche l'ipotesi di speranza, in contrapposizione con la storia e con la scienza, che Orelli vede nel male irrimediabile che continuamente ferisce la vita. L'utopia è sublime proprio nel momento in cui è espressa nella forma più semplice, più, appunto, umana. I nomi, dopo, sono elencati per gioco, dopo il sonetto di così appassionata ipotesi: quelli propri di paesi e di persone, i diminutivi da cui hanno origine l'omaggio dell'affetto infantile (*A Chiara*), la memoria delle tante vite perdute, animali, fiori, di una rapida durata della vita, e la sequenza allora delle variazioni (sempre antifrasticamente minime e, per questo, sempre esemplari) dei casi: *il Genitivo, il Dativo, il Dativo etico, il Complemento oggetto, l'Ablativo assoluto*.

Il gioco poetico di Orelli è, al tempo stesso, consacrato dai termini della grammatica (latina e italiana, per maggiore pienezza) e dall'esemplarità delle letterature, a volte ironicamente e allegramente riportate al grado minore della quotidianità (in *Diminutivi*: Calandrino, Bertoldino, Giovannin de la Vigna, Marcolino, ecc.), a volte citate ed esposte per poi sia pure rapidamente farne rivivere i nomi e i personaggi nell'attualità o nella memoria del poeta: «le forficette di Agilulf», «irruppe alba e in alto, / come a Dante al sommo della scala, / le tenebre fuggian da tutti i lati» (con la saporosa mescolanza della descrizione dantesca dell'alba nel *Purgatorio* e della parlata

di Arnaut Daniel, in lingua d'oc), Argo il fido cane di Odisseo, il poeta che chiama «Eloisa» l'odorosa corolla dell'amata, la lezione di latino a scuola, con la traduzione che lo scolaro deve chiarire e che trapassa per satirico sberleffo nell'attualità, non senza la citazione dantesca: «Ancor non era giunta / a frenar ciò che in camera si puote / la sanatrice Merlin / nimica a bordelleschi genitivi», Montale nell'epigramma dedicato a Sbarbaro: «Come bambina che sue barche di carta / manda a un mare via fiume» (non senza l'eco anche del *bateau ivre* di Rimbaud). Ma, alle prese con l'attualità, ci sono anche i giochi di parole, il gergo: «cocaina eroina / Marie Giovanne et similia», e il sogno che incomincia in latino e l'allusione ancora dantesca: «A sua domanda galeotta / rispondevo, in quel sogno, fantastico, / mi tasti».

Lo stesso andamento hanno *i Pronomi, gli Aggettivi, Mio suo loro, Questo codesto quello, Superlativo*, ma con qualche dispersione e contrapposizione troppo radicale di toni e modi: l'assoluto male del mondo e, accanto, le osservazioni e le riflessioni sulle regole della scrittura, con i nomi di Čechov, Omero, e allora Ecuba, Ettore, e la «bella / occhiazurrina dalle bianche braccia», omerico e sabiano, «la frase... / per sua strada / al pari di bambina scalza», con l'eco di Sbarbaro. Nell'inserzione dell'ironia nella teoria della letteratura la mescolanza di immagini e allusioni appare, se è possibile, ancora più avventurosa e bizzarra: soltanto le citazioni della letteratura esemplare possono davvero servire per rinnovare la satira e il gioco, l'ira e l'avventura, con i nomi fondamentali e le allusioni sempre abbastanza trasparenti di fronte alla nostra condizione e concezione morale e politica, ma anche delle minime venture del poeta. Si pensi a *Mio suo loro*, che è uno dei testi più festosi e ironici del volume dell'*Eterno imperfetto*: il poeta d'oggi, infinitamente antifrastico, che si illude di contare davvero, di essere riconosciuto e ammirato o, almeno, affettuosamente salutato e applaudito, pure in modo alquanto volgare, e invece i cenni d'attenzione sono per ben altro: il cagnolino dell'inappuntabile signora impellicciata, che dice all'animale «Che caro», le tre ragazzine per cui un agente Securitas fa un mirabile fischio di ammirazione. Le «ragazzine tre dietro di me // contente di quel fischio di febbraio / impazienti di una loro primavera» sono, oggi, oggetto di plauso fragoroso, non il poeta che è un uomo qualsiasi, senza vero e distinto nome, non altro che «Tizio Sempronio Caio», cioè l'anonimo che nessuno distingue.

Le *Preposizioni* offrono una sequenza ancora più ricca di variazioni fra le occasioni familiari (*Per il compleanno di Chiara* e anche *da... a...*, con l'inizio erotico e, dopo, dono, la traduzione in questa forma gram-

maticale delle vicende pur comuni, ma fondamentali dell'esistenza) e la trascrizione in modi antifrastici di mescolati eventi della storia e di semplici regole della grammatica:

Prendi il *da*,
eccoti un locativo di origine: so di un Giovanni
che dorme a larghe falde da...
E il causativo? Quanti gli Ivan scannati da Stalin
e Johannes da Himmler?
[...] Ma qui, grammatici cari,
dateci esempi dai nervi scoperti
che siano lume ai sensi dei discenti.
Non "quest'è una macchina da scrivere"
ma
"questo è un cavallo da monta, non da tiro",
"questa è ragazza da marito",
"quella da letto, il piacere che dà!"

Più frequenti sono i testi ariosamente liberi, abbandonati all'invenzione e alla giocosità, con giochi di parole, latino, variazioni della lingua dantesca, come «squinternà» in (*in*), personaggi dell'infanzia, il bellissimo dialogo con il nipotino a proposito delle ragazze che il nonno ammira, in (*con... senza...*), l'altrettanta strenua considerazione sulle «tra-fra due bellissime», in (*tra-fra*), con l'innalzamento alle sentenze più rigorose della grammaticale differenza di fronte a tra e a fra, per l'un po' beffarda autorità di San Pietro a dirimere il contrasto fra l'una e l'altra preposizione, e l'esemplificazione è gloriosamente godibilissima: «San Pietro già firmato ha il protocollo, / ha detto 'immensa differenza di *tra* e *fra* / (*tra* il dire e il fare stanno in tempesta mari, / cose di amore restino *fra* noi: // uno divide, l'altro saldo lega».

L'uso della grammatica giunge allora fino a stabilire la verità del pensiero, della vita, delle vicende delle stagioni e dell'età; e la notizia più semplice viene così sollevata fino all'esemplarità sicura.

Penso a *Semplici e articolate*, nelle due parti, e ad *Articolate*, che sono le meditazioni e le commemorazioni limpide e drammatiche fino al tragico della corsa alla morte che è del Tempo (e per ironia allora e per antifrasi, dei "tempi"):

Nel giorno del tuo compleanno
che chiedi allo Specchio-Duemila?
Arianna con fragile filo
da Elena il bacio di un anno?

un raggio di sole nel fango,
la linfa di bianca betulla
o il muto avanzare del Nulla
sul vuoto, nel buio, a valanga?

È la più prosciugata riflessione della poesia di Orelli: a questo punto anche l'ironia si è dissolta, a malgrado delle citazioni di Arianna e di Elena e dell'eco dei miti antichi. Con le *Proposizioni* ritornano satira e grottesco, con l'inevitabile (nella satira) erotismo fortemente attualizzato, come si può vedere dal "racconto" *Avversative (ma)*, fino alla beffa, e da *Consecutive*, allegre e fervide nell'aspirazione al desiderio nella contemplazione della bellissima ragazza, fino a sperare di poterla eleggere a propria Musa, cioè, nell'ambito della poesia, al culmine della consacrazione (come Beatrice e Laura e qualche altra donna contemporanea, nessuna, tuttavia, al dire di Orelli, così alta, casta, fiera, smarrita, scaltra, volpe – la citazione è montaliana –, tetra, bella; e l'anafora del "così" è di straordinaria efficacia, ma anche di qualche intenzione beffarda).

Le *Varie* alternano i versetti settecenteschi e un poco arcadici con ulteriori narrazioni, riflessioni, sentenze sulla vita (sul sesso), sulla morte, sulle novità del nostro tempo, sulle mode, come dicono le *Metafore* e le *Congiunzioni (anche, e...)*, gli *Iporisismi*. Questa conclusiva sezione di *Un eterno imperfetto*, al di là del "comico" e delle parodie, ha un andamento fondamentalmente distaccato, come dimostrano i testi dedicati alla madre, fino a piegare alla rievocazione, all'affetto dei ricordi, alla "pietà" di sé, della vita. Anche le varie riprese di deformazioni ironiche e di riduzioni all'estrema antifrasi hanno a faccia a faccia le considerazioni e le tentate spiegazioni del significato del mondo, nella varietà che le metafore sostengono, come si può vedere in *Chi che* con la citazione di Dio a confronto con i modi infiniti di vivere fra miseria e ozio, superbia e desiderio, o in *Congiunzioni (anche e...)* nel confronto fra la natura libera e la ragione, gli animali e gli uomini, o in *Iperbole (l'immenso)* il confronto col sacro qui al livello basso e polemico, come anche nei *Numeri ordinali*, che partono da Dio creatore per giungere fino ai re e ai papi con lo scatto, nel centro, dell'evocazione dei tarocchi: «Tredicesima è, nei tarocchi, la morte». Come estrema manifestazione della satira significativamente ecco, allora, le *Sdruciole*, alacri e ilari nel citare i nomi di donne e uomini consacrati dal mito e dalla letteratura nelle loro vicende amorose, con la feroce e subdola ironia: sì, Abelardo, Paride, Medea, Eloisa, ma tutti finiti male, a dispetto delle passioni, degli slanci amorosi, delle feste del sesso.

L'ultimo componimento è la giustificazione del libro: perché è stato così scritto, perché Orelli ha parlato della grammatica come la forma dell'ordinamento e della chiarezza del mondo, della vita, della Parola per allusione giovannea, come suggerisce l'ultimo verso. È il supremo divertimento, ma anche per esplicazione totale e ragione della scrittura, come di ogni altra scrittura, a incominciare da quella di Dio: «Un poco di grammatica fa bene / due gocce al dì in un bicchiere d'acqua: / osservare le feci quando evacui / perché la lingua ha in sé un suo veleno». L'antifrasi è questa volta usata per giustificare la scrittura, le forme, i modi della poesia, e l'ordine della grammatica impedisce l'errore, o, peggio ancora, la tentazione di uscire fuori dai limiti. La battuta di Orelli è, al tempo stesso, profondamente grottesca e beffarda: tutto il libro, come, del resto, l'intera poesia di Orelli, è sotto il segno dell'uscita accanita fuori della norma della letteratura lirica o poematica o innografica o realista o politica; e la giustificazione della grammatica ordinatrice è un'ultima ed estrema antifrasi (e parodia). La citazione degli «stenterelli» rimanda alla satira toscana (al Giusti), ma la fine della giustificazione è l'identificazione a cui il poeta, a questo punto, aspira: d'essere anch'egli «san Giovanni», come quello di Patmo e del quarto Vangelo, cioè di dare, nel mondo moderno così «infame», come dice altrove, l'unica Parola oggi pronunciabile: «di grammatica un poco fa più belli / lo dice il prete il politico l'oste / il lapicida i pittatori di croste / lo dice un santo: San Giovanni Orelli». Il «comico» e il sublime, proprio alla fine del volume, sono definitivamente raffrontati e messi a faccia a faccia, a dimostrazione netta e sicura che altro discorso poetico non è possibile neppure oggi, come del resto tante altre volte si è verificato nell'età attuale. Sia nel poema delle rane-uomini della nostra storia, sia in quello della grammatica, Orelli testimonia, nella forma più singolare e originale, l'unica possibile scrittura poetica: quella antifrastica, quella «comica», che, tuttavia, strenuamente si confronta con il sublime, nella tensione a offrire in forza di poesia la verità dei tempi.

Il libro di poesia di Gabriele Alberto Quadri.
 Appunti per un'analisi macrotestuale
 Silvia Calligaro

Per le due giornate di studio dedicate alle *Voci poetiche della Svizzera italiana* ho deciso di confrontare due raccolte di Gabriele Alberto Quadri. Nato a Vaglio, villaggio della Val Capriasca, egli si impadronisce ben presto del dialetto paterno. Per affinare le sue conoscenze, egli frequenta le lezioni della Corti e di Isella. Usa poi i fondamenti della linguistica e della dialettologia per fissare i contorni della realtà che ha deciso di rappresentare. La sua produzione è molto variegata: scrive poesie, testi in prosa, drammi storici, fa persino qualche ricerca sul dialetto e la tradizione della sua valle. Tuttavia, il carattere regionale dei libri fa sì che Quadri conosca un'attenzione critica molto ridotta. Franco Brevini e Renato Martinoni hanno espresso comunque dei giudizi molto interessanti sulle sue poesie in dialetto: il primo lo considera come «il miglior dialettale dell'ultima generazione»¹, il secondo pone in rilievo il suo *ludus philologicus* che si misura «con cura sui modelli della tradizione letteraria (specie di quella lombarda e provenzale), si muove tra la fiaba – da intendere come *exemplum* – e il dato storico, fra epica teatralità e occasione picaresca o atmosfera infernale»². L'originalità dei versi sta soprattutto in quello che il poeta chiama la «ricerca del segno perduto»³. Come osserva nell'introduzione a «*Ra scherpa fòra di scaff*», tale esplorazione si congiunge con una parziale immersione nei ricordi dell'infanzia:

Nello scavo archeologico della parola sommersa ho tentato quindi di ricercare l'emozione e la catarsi del ritrovamento, riportando alla luce quanto in me non aveva

1. F. Brevini, *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Einaudi, Torino, 1990, p. 382.

2. R. Martinoni, *Cinque dialettali (Canonica, Grignola, Orelli, Quadri, Scamara)*, in «Bloc Notes», 34. 1996, p. 156. Da notare che la nozione di *ludus philologicus* fu introdotta da Quadri nella premessa a «*Ra scherpa fòra di scaff*».

3. G. Quadri, *Prefazione*, in Id., *L'eva ier. Poesie dialettali*, Editrice Artegrafica dei F.lli Guarisco, Como, 1978.

ancora né forma né ragione. Sollecitata dalla memoria, la sconvolgente ricerca dell'antico senno e della propria psiche mi ha sfiorato dentro ricordi d'infanzia, relitti di fantastici galeoni, inestimabili tesori⁴.

È appunto la disposizione testuale del ritrovamento poetico che vorrei esaminare per *In dr'ort de cá* e «*Ra scherpa fòra di scaff*». Le loro vicende editoriali ci danno già qualche indicazione sulla loro dialettica: *In dr'ort de cá* viene stampato in proprio nel 1980 sotto lo pseudonimo di Petéle Gambin, mentre «*Ra scherpa fòra di scaff*» viene pubblicato nel 1985 presso le edizioni Edelweiss con il nome di Gabriele Alberto Quadri. Entrambe le opere sono, inoltre, strutturate in modo analogo. Più precisamente, contengono due postille: una nota in cui lo scrittore dà delle indicazioni sulle particolarità del gergo dell'antica pieve ambrosiana di Criviasca e una prefazione che annuncia il tema delle composizioni. Tale parallelismo sembra prolungarsi a livello microtestuale, poiché «*Ra scherpa fòra di scaff*» «riesuma» dei pezzi già presenti in *In dr'ort de cá*⁵. In queste pagine, il mio obbiettivo è quello di individuare e di ricostruire ciò che infonde loro una coerenza sulla linea metodologica offerta da Enrico Testa nello studio consacrato alle tipologie e all'analisi macrotestuale dei componimenti poetici⁶.

Testa parte dal principio che la comprensione di una singola poesia non può staccarsi dal sistema in cui viene inserita, perciò individua alcune componenti che permettono di circoscrivere il cosiddetto macrotesto. Pensate come «una ricostruzione descrittiva, in cui "l'argomentizzazione" della lettura fa tutt'uno con il rinvenimento del "piano" dinamico del libro»⁷, le raccolte si avvalgono di una coerenza identificabile in tre settori topici che sono: la continuità delle isotopie semantiche, temporali, spaziali e di *personae*; il sistema di ricorrenza e coerenza riconducibile ai segnali di inizio e di fine, alla divisione dell'opera in sezioni o in gruppi semanticamente omogenei, alle riflessioni metatestuali e al riferimento a forme extratestuali; e infine la progressione del senso che si riallaccia ai segni della narratività. Siccome Quadri non si serve di strutture metriche organiche, sono questi aspetti che cercherò di evidenziare.

La parte analitica si articolerà in due momenti: in un primo tempo mi soffermerò sui dispositivi che convalidano l'ordine logico di *In dr'ort de cá*. Estenderò successivamente queste mie osservazioni a «*Ra*

scherpa fòra di scaff» per cercare di giustificare e di spiegare il ritorno meccanico dei testi.

In dr'ort de cá. Bosinat in dialett dra Vall è composto da diciassette poesie in dialetto seguite spesso da una traduzione in italiano o da un glossario. A volte sono anche precedute da una dedica o da una citazione che prende la forma di un riepilogo o di un'indicazione di lettura. Tale è il caso della considerazione di Stefano Franscini⁸ sul cretinismo posta in apertura alla prima lirica. Questo segnale d'inizio si congiunge formalmente con le due postille che accompagnano il pezzo conclusivo⁹. Sia nei versi introduttivi di Trilussa, che in quelli del cantico di San Francesco, compare l'immagine dell'acqua: nel primo caso permette di rendere concreta «la libertà d'un popolo», mentre nella lode riacquista un valore astratto poiché celebra i sacramenti del battesimo e della penitenza. Ultimo tentativo di purificazione e di liberazione dal «cretinismo», la preghiera di San Francesco viene snaturata dalla poesia stessa che dipinge la condizione dei contadini oppressi dalla penuria d'acqua. Iniziato con l'indignazione del Franscini per il sottosviluppo della società ticinese, il dibattito sulle sorti del cantone e la rappresentazione dell'indigenza si chiudono con una nota tragica. A questo punto, sarei tentata di affermare che la funzione cataforica e anaforica delle chiose esalta, per usare le parole di Quadri, «il mito e il sogno d'una civiltà contadina a brandelli, capace forse ancora di lenire un poco i mali del secolo»¹⁰.

Gli indizi di inizio e di fine rivelano come i componimenti intrecciano il loro contenuto per creare un ordine logico spesso mascherato che oscilla tra la replica di un solo grande tema e la sua articolata progressione.

In dr'ort de cá non possiede una struttura delimitata se esaminiamo esclusivamente le sequenze dei metri. Invece possiamo individuare una norma regolatrice nascosta nella combinatoria dei temi. Fin dalla prima lettura è possibile intravedere dei gruppi di poesie che si suddividono in serie ternarie in base alla loro materia. Il nesso iniziale – composto da *Nell'orticello*, *Se fossimo* e *L'indigenza contadina* – si articola attorno a due metafore, quella vegetale e quella animalesca. Que-

4. G.A. Quadri, *Premessa*, in Id., «*Ra scherpa fòra di scaff*», Edizioni Edelweiss, Lugano-Pregassona, 1985.

5. Rinvio all'appendice 1 e 2 che contengono gli indici delle due raccolte (i componimenti presenti in entrambe sono segnalati in maiuscolo).

6. E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, il melangolo, Genova, 1983.

7. *idem*, p. 19.

8. «Il cretinismo non è punto raro. | Egli è però di notorietà, che parecchi villaggi, che pel passato erano in una trista rinomanza come per enormi gozzi, così anche per veri idioti e cretini, in questo secolo han veduto migliorar sensibilmente la loro condizione. (Stefano Franscini, 1857)».

9. «La libertà d'un popolo è compagna / ar fiume che viè giù da la montagna. (Trilussa)»; «Laudato si', mi' Signore, per sor'acqua / la quale è molto utile et humile / et pretiosa et casta. (San Francesco)».

10. Petéle Gambin, *Prefatio*, in Id., *In dr'ort de cá. Bosinat in dialett dra Vall*, Ed. del Sette di Quadri, Lugano, 1980.

sti tropi non descrivono soltanto la vita quotidiana del popolo, ma alimentano anche la critica dell'autore verso il cosiddetto "cretinismo" del secolo. In seguito, l'invettiva si scioglie nella descrizione contrastante del mondo campestre e di quello cittadino. Già annunciata nella citazione di Stefano Franscini, questa controversia si prolunga in *Se fossimo* e trova un riscontro stilistico nel terzo componimento: iniziando in dialetto, *L'indigenza contadina* si conclude con tre versi in italiano che proclamano la povertà del ceto rurale¹¹. In tal modo, il poeta differenzia linguisticamente la realtà degli intellettuali da quella dei contadini. Questa dialettica viene però sospesa nei due pezzi successivi. Ispirandosi a dei fatti svoltisi rispettivamente nel 1645 e nel 1747, *Il Diavolo* e *San Lorenzo* tornano indietro nel tempo per narrare le credenze e i litigi della plebe sottoposta alle pressioni degli uomini di Chiesa. Entrambe le liriche riportano un giudizio negativo sulla classe dominante valido anche per il nostro secolo. Questo slittamento tematico fa sì che i racconti settecenteschi rinforzino la condanna della disparità nella società attuale. In poche parole, il decentramento cronologico permette a Quadri di diffondere un'opinione che sarebbe altrimenti difficilmente recepita dall'odierna collettività. La questione dello squilibrio sociale si manifesta ancora stilisticamente in *San Lorenzo*. Difatti, il passaggio da una classe all'altra si traduce con la mescolanza di diversi codici linguistici, qui ritroviamo il dialetto della comunità, l'italiano della burocrazia e il latino dei fedeli. Questo tipo di sequenza espressiva si riscontra un'altra volta in *Lezion d'anatomia*, dove l'alternanza tra la lingua nazionale e quella comune del popolo pone in rilievo l'ingenuità buffa dei bambini. Più precisamente, la rilettura in vernacolo della lezione del Professore introduce una componente comica. La materia sardonica della raccolta si fonde successivamente con lo stile delle "bosinat", le quali illustrano con un tono satirico i fatti della vita quotidiana. Grazie all'attendibilità delle loro chiose, *Il Diavolo*¹² e *San Lorenzo*¹³ possono anch'essi essere considerati come cronache in versi. Nasce così una seconda terna poetica che introduce la «rustica epica contadina»¹⁴. Il tentativo di evocare

11. «[...] denanz e ben in vista: / dinnanzi e bene in vista: / in dal mausoleo / dell'indigenza contadina» (*ibidem*).

12. «Nel 1645 viene condannata a morte Pasquina Pioda di Castel S. Pietro *pro nonnullis demeritis hereticis et strigijs factis per dictam Pasquinam* come a processo (che però manca). (da «Piccola storia di un borgo», 1969 di Giuseppe Martinola)».

13. «Negli annali della Confraternita del Transito di San Giuseppe è registrata una lunga lite colla Confraternita del Sacro Cuore, o dello Stradone, eretta nel 1735 nella chiesa della Madonna in Lugano. Motivo della lite fu, nel 1747, il problema della precedenza nelle processioni. (Maspoli, in Mon. Eccl., 1923)».

14. F. Brevini, *op. cit.*, p. 382.

dei fatti realmente accaduti trova la sua maggior espressione nella postilla che accompagna *Epicrasi anaerobica*¹⁵. Spiegando il processo della decomposizione, il commento scientifico ricollega il contenuto del testo all'immagine dell'indigenza contadina. Questo tema si prolunga nella rappresentazione dell'essenzialità della vita rurale e urbana – essenzialità che viene affrontata sotto un diverso punto di vista in *D'oscuro morbo avvinti*. Sul piano formale, l'autore ricorre alla voce di tre personaggi per raccontare nei minimi particolari in quali condizioni avviene la morte di un bambino. Questa scena popolare ma anche, per certi aspetti, dotta, non accoglie un'unica sequenza discorsiva ma alterna narrazione e dialogo al fine di intensificare i momenti di comicità. Con i loro discorsi, metà in dialetto e metà in lingua, gli "sbalanzoni", vale a dire i dottori Balanzone – con riferimento alla maschera bolognese della Commedia dell'Arte – fanno il loro possibile per impressionare il pubblico:

De fati in cò d'on ora // de sti smanegiamet / sentenziano ai parent: / – Se già la batt ai cost / i è consce comè Giopp, // non c'è più nient de fà / par sti quatro pitocch. / E un virus radicale, / politich, nazionale: // lo vuole il Creatore! / scrivete in sulla croce, / EROI NAPOLETANI, D'OSCURO MORBO / AVVINTI, DIPPOI MORTI DI FAME¹⁶.

La finta erudizione dei medici conferisce un tono tragicomico alla trama che stimola l'invettiva contro gli intellettuali di poco ingegno. A sua volta, *Le maestranze* alterna narrazione e dialogo non più per parodiare alcuni episodi della quotidianità, bensì per fondere due tipi di funzione enunciativa. Tale inclinazione fa sì che gli aspetti più concreti siano sommersi da riflessioni soggettive che si scontrano con la realtà dell'emigrazione. Scaturita dalle parole scritte in maiuscoletto in conclusione di *D'oscuro morbo avvinti*, la visione celebrativa del «[...] dover partir / lontano con le zoccole ed il fagotto / per cacciar via la fame»¹⁷ si contrappone all'osservazione di Francesco Chiesa posta in apertura a *Le maestranze*¹⁸ che valorizza il tema del regionalismo e sviluppa la «rustica epica contadina» già abbozzata nella seconda terna poetica. Riproposte in *Nostalgie*, le reminiscenze del passato mescolano le descrizioni del provincialismo e quelle della precarietà: si genera così un manife-

15. «Fonte di energia alternativa ottenuta dal rimescolamento (epicrasi, dal greco) di sostanze organiche di scarto per mezzo di microbi anaerobici (che possono vivere e proliferarsi senza alcun apporto di ossigeno) della decomposizione».

16. Petèle Gambin, *D'oscuro morbo avvinti*, in *op. cit.*

17. Petèle Gambin, *Le maestranze*, in *idem*.

18. «Il Cantone Ticino è, ripeto, un paese in cui il senso della bellezza è antico e popolare. (Francesco Chiesa)».

sto contro il processo di acculturazione. Il motivo della nostalgia ricompare nella filastrocca che introduce *Case popolari*¹⁹. L'allegro andamento della ninna nanna dà la possibilità all'autore di restituire poeticamente il vagare tra la vita reale e quella onirica del sogno. La tranquillità trovata in quest'universo del tutto immaginario viene però alterata dalla descrizione rozza dell'ambiente rurale di *Pregassona*. In questo pezzo, il poeta sottopone la comunità allo sfacelo indotto dall'industrializzazione e propaga «le contraddizioni del vivere urbano»²⁰. Si termina su questo scenario il ciclo delle poesie che raffigurano le diverse tappe della decostruzione della società. I sei componimenti della sequenza si possono, a parer mio, ulteriormente suddividere in due se si prende in considerazione la duplice occorrenza della parola *nostalgia*: oltre a essere il titolo della quarta composizione, il termine conclude il ragionamento di *Pregassona*²¹. Si attiva allora un nuovo nesso che evidenzia i pregi di una politica regionale. Questa tematica si desume dall'implicita elegia del sistema liberale formulata da Carlo Battaglini che introduce *Mocrazia e libertà*²². Pur generando una nuova tripletta, la lirica prolunga e rinnova il contenuto di *Le maestranze*. Tale gioco referenziale si deduce dal comune riferimento temporale alla primavera²³, dal dialogo iniziato con un personaggio di nome *Carlin*²⁴ e dall'uso alternato di due parlate. Questa strategia espressiva si dispiega finalmente nel testo dedicato a Carlo Porta. Rendendo omaggio al poeta che ha convertito il contadino grottesco in un «personaggio che racconta la sua vicenda con una nuova dignità, per nulla sminuita dalla collocazione sociale bassa»²⁵, Quadri fa quello che aveva fatto prima di lui De Marchi²⁶, cioè offre una «nostalgica celebrazione della vecchia città portiana, di fronte alle trasformazioni urbanistiche, che andavano straniandone il volto»²⁷.

19. «Son le sette, son le sette / che passiamo per di qua; / fanciulletti, fanciulletti! / a dormire ora si va! (da una Filastrocca popolare)».

20. Petéle Gambín, *Prefatio*, in *op. cit.*

21. «Cara gent, mi capissi / propi nient: vagh ai Ronch, / ma anca quii i è ben consc; / propi consc da büta via / cont i nom dra nostalgia!» (Petéle Gambín, *Pregassona*, in *idem*).

22. «Il despotismo delle maggioranze è il più detestabile perocché veste le forme e le apparenze della legalità. (Carlo Battaglini)».

23. «Or Pedro, or Zepp e r Zera / i è nai in Fransa / in primavera [...]» (Petéle Gambín, *I maestranze*, in *op. cit.*); «A gh'è in aria primavera, / sa parla da milion / l'è come na gran fera [...]» (Petéle Gambín, *Mocrazia e libertà*, in *idem*).

24. «— Vegn chi, Carlin!» (Petéle Gambín, *I maestranze*, in *idem*); «— Se or Carlin r'a fai la cá / ar sa lù che sant lüstrà, / e se 'r Meo ar fa la schena / l'è perchè l'a voltò scheda!» (Petéle Gambín, *Mocrazia e libertà*, in *idem*).

25. F. Brevini, *op. cit.*, p. 21.

26. Scrittore milanese del secolo XIX la cui prosa nasce dal desiderio di difendere i valori municipali.

27. F. Brevini, *op. cit.*, p. 178.

In *Quando un pubblico funzionario*, il processo di rinnovamento urbanistico si ricollega al sentimento di indignazione provocato dalla forma finta del socialismo dei politici. Sul piano testuale, lo sdegno del poeta traspare nell'uso ossessivo degli esclamativi. Tale espressività viene riutilizzata, benché in modo più ridotto, in *A un ignavo*. Penso, tuttavia, che la sua primigenia particolarità stia nella sentenza di Carlo Battaglini²⁸ che chiude la sequenza della visione del mancato governo del popolo annunciata in *Mocrazia e libertà*. In seguito, questo triplice quadro negativo si muta in una critica di stampo umoristico-verista. Più precisamente, *Per un pivello* e la sua dedica a Fabio Varese rinvigoriscono la poetica inaugurata da Porta e segnalata in *Quando un pubblico funzionario*. Soffermandosi sulla metafora della vecchiaia e della degenerazione, i versi finali pongono in rilievo il motivo della siccità che verrà sviluppato nel componimento conclusivo. Data la logica strutturale interna rintracciabile persino nella replica del tema dell'agricoltura, il testo di chiusura richiama quello iniziale: la raccolta non finisce dunque con l'ultima poesia, ma armonizza il contenuto sui dispositivi di fine e d'inizio e rinchiude il libro su se stesso. Si realizza, di conseguenza, una nuova terna che supera la dialettica di *In dr'ort de cá* e che evidenzia la sua ciclicità.

In assenza di un'esplicita partizione interna, le composizioni poetiche istituiscono un sistema di relazioni che conferisce al macrotesto una funzionalità del tutto nuova. In sostanza, il *continuum* macrotestuale si organizza attorno a vari centri tematici incessantemente riattualizzati. La struttura sintagmatica crea una nuova coerenza vicina ai moduli narrativi che, come dice Testa, «raduna in sé anche quanto sta al di fuori della parola "lirica"»²⁹. È la ragione per cui ci dobbiamo interrogare sulla pertinenza del recupero di alcuni pezzi di *In dr'ort de cá* nell'opera successiva intitolata «*Ra scherpa fòra di scaff*».

Nonostante la compattezza di *In dr'ort de cá*, sei delle sue liriche sono estrapolate per essere inserite in «*Ra scherpa fòra di scaff*». La mia intenzione è quella di valutare l'impatto di questo procedimento e di stabilire se siamo di fronte a quello che chiamerei un «doppio» macrotesto oppure al semplice riferimento a una struttura extratestuale. Possiamo notare che nella postilla in cui dà delle indicazioni sulle sue elaborazioni poetiche, Quadri tace questo rifacimento:

Or *Barlicheta*, *San Lurenz*, *Epicrasi anaerobica* furono già pubblicati in «Poeti e poesie della Svizzera italiana», raccolta a cura dell'ACP (Associazione cultura popolare)

28. «Le cariche e gli impieghi sono la piaga della nostra repubblica. (1844; Carlo Battaglini)».

29. E. Testa, *op. cit.*, p. 144.

di Balerna, in occasione delle serate di lettura svoltesi a Como nel giugno 1983. *I Maestran* appariva il 2 luglio 1981 sul quotidiano socialista «Libera Stampa» [...]»³⁰.

Questa precisazione è molto interessante perché suggerisce che il poeta ticinese dissimuli una parte della sua produzione pubblicata in precedenza sotto lo pseudonimo di Petéle Gambin. Anche se, come ha confessato al convegno sulle *Voci poetiche della Svizzera italiana*, in quel momento non riteneva pertinente segnalare l'esistenza della raccolta del 1980, Quadri sottopone i suoi testi a una struttura che sfugge a una disposizione casuale. Facendo dialogare due gruppi di poesie, l'autore dà implicitamente delle indicazioni al lettore che dovrebbero facilitare la decodificazione della struttura macrotestuale. Dobbiamo, però, cercare di individuare gli effetti stilistici di questa strategia espressiva.

Le composizioni estratte da *In dr'ort de cá* rispettano il loro primitivo ordine d'apparizione. Pure a livello grafico non ci sono importanti modifiche da rilevare. Secondo me, le poche correzioni apportate vertono soprattutto a semplificare l'ortografia e la pronuncia delle parole. È proprio con quest'intento che Quadri sopprime l'apostrofo impiegato fra *s* e *c* in *büschiss*, con il quale si rende la pronuncia staccata delle due consonanti nelle parlate lombarde³¹. Alcune volte, i lemmi sono soggetti a delle modificazioni che tentano di attenuare il carattere rurale del gergo. La riduzione del gruppo *-iè-* nei vocaboli *scéspet*, *cera* e *specèra* ne è un esempio³². In altri casi, i termini subiscono delle trasformazioni riconducibili a una loro propria evoluzione. Ad esempio, nel cognome *Varese* la *-e* atona finale cade in modo da permettere l'allungamento della vocale precedente. Possiamo ancora osservare

30. G.A. Quadri, *Note*, in Id., «*Ra scherpa fòra di scaff*», *op. cit.*

31. «I gagá, belé, leché / cont on plecch i caga in pé, / boascè e spazzaváčch / i büs'chíss quando i è stracch» (Petéle Gambin, *Epicrasi anaerobica*, in *op. cit.*); «I gagá, belé, leché / cont on plecch i caga in pé, / boascè e spazzaváčch / i büschíss quando i è stracch» (G.A. Quadri, «*Ra scherpa fòra di scaff*», *op. cit.*, p. 23).

32. Cfr. «On frà cercott in crüsc / masarò comè na fòia da padüm / ar s'è scøndü pos ai sciéspet; / fiöö, che ströfia!» (Petéle Gambin, *Or Barlicheta*, in *op. cit.*); «On frà cercott in crüsc / masarò comè ne fòia da padüm / ar s'è scøndü pos ai scéspet; / fiöö, che ströfia!» (G.A. Quadri, «*Ra scherpa fòra di scaff*», *op. cit.*, p. 17) ecc. Interessanti le considerazioni del Rohlfis sullo sviluppo di *é* [suono aperto] nel dialetto lombardo e nel Canton Ticino: egli constata che in certe zone la *é* dittonga «in sillaba libera e inoltre in sillaba chiusa davanti a consonante palatale oppure a seguito di metaforia prodotta da una *-i* ovvero *-u* seguente [...]». Altrimenti nel Canton Ticino in luogo del precedente dittongo *ie* si è sviluppato oggi *é* [suono chiuso] [...]» (G. Rohlfis, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Einaudi, Torino, 1966, §92, p. 115). Sarei dunque tentata di affermare che il suono *-ie-* è un dittongo quando la vocale ridotta è chiusa, nel caso contrario si tratterebbe di un digramma. Queste mie ipotesi sembrano corroborate dal vocabolario Pro Ticino on line in cui si può sentire la pronuncia del suono *-ie-* in seguito al fonema /tʃ/ (www.lessico.ch).

che il poeta adegua la trascrizione delle voci arcaiche e di minor diffusione, registrate nel glossario da lui progettato e collocato alla fine di *Moralità del dialetto nella Pieve Capriasca*³³, alla grafia dei più comuni vocabolari, perciò rimpiazza le due *s* di *féress* con un'unica consonante³⁴. Questo cambiamento non modifica la pronuncia del sostantivo poiché, in entrambe le trascrizioni, il suono finale va letto come sordo. Ci sono persino delle variazioni nella traduzione italiana. Quella più emblematica è, a mio avviso, la sostituzione di *Diavolo* con *Berlicche* grazie alla quale si mantiene il senso del testo originale e si evita di nominare il demonio in modo diretto³⁵. Si giunge così a una «lettura faciliore» che favorisce l'immergere della mente «in quel gran mare ch'è il nostro inconscio collettivo»³⁶. Il vero interesse di questo nuovo modo di leggere le poesie sta, a mio avviso, nella genuinità e nella consequenzialità delle situazioni narrate. Concretamente, *Il Diavolo* non sospende più la dialettica dei versi precedenti, ma presenta, attraverso lo sguardo del popolo, la debolezza della Chiesa, la quale si comporta diversamente da come Essa stessa pretende. Già accennato in *Putiferio apocalittico*, il motivo della distorsione permette di introdurre il racconto ufficiale della lite della Confraternita del Sacro Cuore. In sostanza, in «*Ra scherpa fòra di scaff*», la narrazione delle credenze e dei litigi della plebe non rompe più il *continuum* macrotestuale, al contrario le liriche appaiono autonome. In seguito, le cronache vengono arricchite dalla narrazione delle vicende di un antenato del poeta. Introdotto da una chiosa³⁷, il racconto di Vittorio Quadrio tratta sotto un diverso punto di vista la materia di *San Lorenzo*. Siamo, insomma, in presenza di diversi componimenti che costruiscono una progressione lineare in grado di infrangere le ipotetiche strutture ternarie. Il motivo della decomposizione di *Epicrasi anaerobica* sembra, invece, non avere nessun legame con l'opera. Dobbiamo ricordarci *Lezion d'anatomia* – non riportato in «*Ra scherpa fòra di scaff*» – per intravedere la pertinenza del suo contenuto. Alla luce di questa lettura, l'estratto in corsivo inserito sul lato sinistro della pagina – general-

33. G.A. Quadri, *Moralità del dialetto nella Pieve Capriasca*, Dadò, Locarno, 1991.

34. «Tra i féress passa na grassèla: / di' in pressa i orazion, / gh'è scia or Barlicheta!» (Petéle Gambin, *Or Barlicheta*, in *op. cit.*); «Tra i féres passa na grassèla: / di' in pressa i orazion, / gh'è scia or Barlicheta!» (G.A. Quadri, «*Ra scherpa fòra di scaff*», *op. cit.*, p. 17).

35. «Tra le felci passa un orbettino: / di' in fretta le tue orazioni, / è qua il Diavolo!» (Petéle Gambin, *Il Diavolo*, in *op. cit.*); «Tra le felci passa un orbettino: / di' in fretta le tue orazioni, / è qua Berlicche!» (G.A. Quadri, «*Ra scherpa fòra di scaff*», *op. cit.*, p. 17).

36. G.A. Quadri, *Premessa*, in *idem*.

37. «Vittore Quadrio detto il frattino di Lugaggia bandito per omicidio il primo agosto del 1738 dallo Stato delle Quattro Potestarie appartenenti ai Dodici Lodevoli Primi Cantoni Elvetici. (Dal Catalogo del 1752)» (G.A. Quadri, *idem*, p. 21).

mente privo di annotazioni – si converte in una nota esplicativa³⁸. *Epicrasi anaerobica* illustra, dunque, quello che viene annunciato nell'apparato, e cioè la volontà di «dipintare i fati come sono». La poesia offre, inoltre, un commento scientifico al disfacimento dei corpi dei malfattori descritto in *Requiem per due magnani*. Questo sfondo tragico si scioglie in *Val Colla libera!* Difatti, in questo pezzo, la parola trasforma i frammenti di canto popolare dell'Ottocento in «cantiones profanae»³⁹ incaricate di diffondere la morale del ceto rurale; ecco perché il testo si chiude con una terzina in italiano: «Val Colla libera! / Fuorché l'eternità / più niente rimarrà»⁴⁰. Il termine «eternità» è un concetto vago che pur contrapponendosi ai ricordi del passato permette a Quadri di sviluppare altre nozioni astratte, come la bellezza del Cantone Ticino. La citazione di Francesco Chiesa posta in apertura a *Le Maestranze* diventa di nuovo un punto focale che come in *In dr'ort de cá* dà una certa consistenza alla descrizione dello sfacelo del mondo grazie alla visione celebrativa dell'emigrazione. In «*Ra scherpa fòra di scaff*» questo quadro viene rafforzato dalle scene che mescolano raffigurazione paesaggistica e situazioni della vita quotidiana. Ad esempio, in *Sono qui...* la nebbia intensifica sia i momenti di vagheggiamento onirico, che la rappresentazione del cosiddetto «*hortus conclusus*»⁴¹, ossia della decadenza del «biblico giardino delle meraviglie»⁴². Irrompe poi la dolce ninna nanna e la rozza ruralità di *Case popolari* il cui vagare tra la vita reale e il sogno anticipa la chiusura della sequenza iniziata con *Sono qui...* Completato con *...e noi* e delimitato dai puntini, questo «microtesto» regola il passaggio da una poesia intimistica a un'altra ancora più provincializzante. Alla fine di questa divagazione poetica, l'autore cambia prospettiva e adotta l'enunciazione di un narratore onnisciente che descrive la precarietà delle persone come se le conoscesse tutte. Si ottiene così una critica di stampo umoristico-verista – critica che come in *In dr'ort de cá* attinge il suo parossismo in *Per un pivello* seguito dalla dedica a Fabio Varese.

38. «Fago il pintore Vosignoria dentro e fora de' Conventi / e quando capita pituro anco qualche capela / che salva la divotione: così che qui in valle / sono ciamato il Frarino. / Ma La deve sapere che non ci ò colpa alcuna / se l'arte mia mi oblega a fugire, che vita! / fago il pintore Vosignoria, non ongio solo i muri / come dicono certe mala lingue per gilosia, / né porto peste ne le giese: il mio mestiere / è dipintare i fati come sono, Madona vùtém! / un giorno qui, un altro là indove non mi possono / ciapare la giustizia, sí come amo la libbertà / più degli orcelli de le selve. / Fago il pintore Vosignoria da quand'ero bocia / per la rason che mi sentivo a sofegare / sota al governo de' miei tacati solo ai ghelli / e quei de' paesi tuti spazavache, spie / de li omni de lege e lecapiedi! / O Signor di cativ, dem rason!» (G.A. Quadri, *idem*, p. 22).

39. G.A. Quadri, *Premessa*, in *idem*.

40. *idem*, p. 27.

41. *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997, p. 358.

42. Petéle Gambin, *Prefatio*, in *op. cit.*

Alla fine di questa rassegna, possiamo affermare che anche se si discosta dalla ciclicità di *In dr'ort de cá*, «*Ra scherpa fòra di scaff*» mantiene e consolida la primitiva nota tragica del dibattito sulle sorti del ceto rurale e la rappresentazione del ceto rurale.

Prima di giungere alla conclusione, vorrei ricordare il duplice obiettivo di queste pagine: in un primo tempo abbiamo esaminato la disposizione testuale del ritrovamento poetico per poi cercare di spiegare il ritorno meccanico di alcuni testi in *In dr'ort de cá* e «*Ra scherpa fòra di scaff*». Osservata individualmente, la forma delle opere evidenzia un ordine logico molto diverso: la raccolta stampata nel 1980 inaugura delle terne, mentre quella pubblicata nel 1985 sceglie di mantenere intatta la linearità dei pensieri. Questa consequenzialità viene però spezzettata dai componimenti estratti da *In dr'ort de cá*. Armonizzando la loro acquisita funzionalità all'interno di un nuovo macrotesto, le liriche generano un'altra logica argomentativa legata alle conoscenze poetiche del locutore e dell'interlocutore. Tale propensione dà origine a un discorso intertestuale che rende indissociabile le composizioni poetiche. Più precisamente, la lettura di un libro presuppone la conoscenza dell'altro, ovvero *In dr'ort de cá* si presenta come il canovaccio di «*Ra scherpa fòra di scaff*». Siamo, insomma, in presenza di due sequenze di un unico iter compositivo i cui dispositivi macrotestuali creano una struttura, per certi aspetti, paragonabile a quella delle autoantologie⁴³. Tracciando il ritratto letterario dell'autore, *In dr'ort de cá* e «*Ra scherpa fòra di scaff*» si presentano come un manuale delle varie strategie espressive del macrotesto.

43. Penso tra l'altro alle autoantologie di Saba e di Loi dove il poeta sceglie delle composizioni emblematiche per ogni raccolta pubblicata. Si genera così un libro «privato» simile, a mio avviso, a un diario che riproduce il percorso poetico dell'autore.

APPENDICE 1

IN DR'ORT DE CÁ

In dr'ort de cá – Nell'orticello
Se fudessum – Se fossimo
L'indigenza contadina
 OR BARLÍCHETA – IL DIAVOLO
 SAN LURENZ, CORPUS DOMINI DAL 1747 – SAN LORENZO
Lezion d'anatomia
 EPICRASI ANAEROBICA
D'oscuro morbo avvinti
 I MAESTRAN – LE MAESTRANZE
Nostalgí da ier – Nostalgie
 CÁ POPOLARI – CASE POPOLARI
Pregassona
Mocrazia e libertà
Quand on publich funzionari – Quando un pubblico funzionario (con dedica a *Carlín Porta*)
A un senzapartí – A un ignavo
 PAR ON PIVELL – PER UN PIVELLO (con dedica a *Fabio Varese, Poeta milanese*)
 Senza titolo

APPENDICE 2

RA SCHERPA FÒRA DI SCAFF

Autobiografia
A r'arp – All'alpe
Primavera
Familia longobardorum (con dedica a *Maria Corti*)
Calüsia – Putiferio apocalittico
 OR BARLÍCHETA – IL DIAVOLO
 SAN LURENZ, CORPUS DOMINI DAL 1747 – SAN LORENZO
A Vittore Quadrio
 Testo in corsivo
 EPICRASI ANAEROBICA
Requiem per dü magnan – Requiem per due magnani
Val Colla libera! (da frammenti di canto popolare dell'Ottocento)
 I MAESTRAN – LE MAESTRANZE
Par San Stévan
Ona vision – Una visione (con dedica *Ar mè pòro pà*)
Fioca – Neve
I trá giò – Demoliscono
Andeghè – Inconvenienti
Som qui... – Sono qui...
Piomba da ciarlina – Sbornia d'acquerello
Matögna – Mattana
 CÁ POPOLARI – CASE POPOLARI
... e nüüm – ... e noi
Ragnin ch'i nass – Ragnetti che nascono
Ar fiüm – Al fiume
Bagai – Ragazzini
Ra Menga – La Menga (Domenica)
Vita baldroca – Vita baldracca
Sbroiabotasc – Luganese
 PAR ON PIVELL – PER UN PIVELLO (con dedica a *Fabio Vares, Poeta milanese*)
Racola contra i Sbroia lüganese – Bega contro gli Sbroia luganesi
Pasqua

Bianconi, Scharpf, Monopoli.
Incursioni linguistiche su tre
«contemporaneissimi» della Svizzera italiana
Luca Cignetti

«Un margine, un punto intermedio tra il qui degli esseri umani e l'altrove della natura selvaggia, un confine, un limbo sospeso». Così, nella prefazione a *Faura dei morti*¹ di Vanni Bianconi, Fabio Pusterla interpreta quel dialettismo *faura* che, sebbene indichi un toponimo identificabile nell'alto Ticino (e compaia già in un titolo della dialettale Alina Borioli), non va inteso come indizio di una poesia «ancorata a un territorio ben definito, volta a recuperare antiche radici»². Se è vero che i versi di Bianconi denunciano un'apertura all'esterno, tuttavia, una fonte di ispirazione non trascurabile risiede dalla tradizione letteraria locale, e in particolare nello stesso Pusterla che, almeno per la sezione che apre la silloge, può essere considerato l'ascendente principale. I concetti di «erosione, cui seguono all'astratto e al concreto le conseguenze, vuoti e crollo»³, attraverso immagini che evocano la soglia («[...] convoglia sementi al ciglio, al bordo della strada, al nero che allunga») o il limite cedevole («Oggi verso il crollo della città, / la via Vitruvio ansimante fino / alla Stazione Centrale»), ricorrono in effetti fin dai primi versi della raccolta:

proprio questo sembra che cada, dall'altro,
nel lago vortice di valli, pareti
dure, e poi ancora
un lago più sotto. [...];

1 Vanni Bianconi, *Faura dei morti*, in *Ottavo quaderno italiano di poesia contemporanea*, a c. di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2004, pp. 55-92.

2 Fabio Pusterla, *Prefazione* a Bianconi, *Faura dei morti*, cit., p. 49. La raccolta di Alina Borioli è *Vos de la faura. Poesie in dialetto di Ambri*, Edizioni del Cantonetto, Lugano, 1964.

3 Pier Vincenzo Mengaldo, *Fabio Pusterla*, in Giovanni Bonalumi/Renato Martinoni/Pier Vincenzo Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Dadò, 1997, p. 395.

o ancora, poco oltre:

Appena arrivato in cima al traliccio,
dove la costruzione arriva
e il lavoro fatto,
crolla e crollando vorrebbe trascinarlo con sé.

Per *Arenarie e breccie*⁴ possono allora essere riproposte le osservazioni di Pier Vincenzo Mengaldo espresse su *Concessione all'inverno*:

il tema fondamentale del libro [...] si sviluppa, con una forza e una densità di atmosfera rare, attraverso tutta una serie di motivi coassiali, dalla minaccia che viene dal fondo col suo «orrore» a quella che «dal fuori oscuro» colpisce il «dentro» [...] il tutto messo in scena in forme essenziali, di modo che il movimento è dato nelle sue linee interne, si blocca⁵.

Su questo sostrato tematico e lessicale, fortemente evocativo ma che raramente si discosta dal registro medio, la sintassi è sottoposta a «lievi torsioni», «ellissi», «escursioni»⁶: alle figure di simmetria, tra cui ha un ruolo di primo piano il chiasmo («affacciati / teneramente, e saldamente / tieniti [...]»), si accosta il gusto per la ripetizione, spesso anaforica:

Ognuno deve essere
significativo, un momento
compiuto tratto dalla corsa
all'immortalità. Ognuno
deve stare tra
il silenzio meditativo e la
preghiera ascoltata, ognuno
è l'anello della sua metamorfosi,
ne ha diritto.
Copre parti del mondo
e tocca l'acqua,
ognuno,

e in particolare sotto forma di epanadiplosi, sfruttata a volte come artificio di compiutezza testuale («Affacciati / teneramente, e saldamente / tieniti [...]» ... «[...]». Perciò affacciati / sempre / e tieniti all'aria; «Mattine esili confuse da un altro sonno» [...] «averne credute / mattine»). Non può allora non venire in mente il Sereni degli *Strumenti umani*, per cui è stata rilevata la frequenza di elementi le-

4 Questo il titolo della prima sezione di *Faura dei morti*, citato in Pusterla, *Prefazione*, cit., p. 50.

5. *ibidem*.

6. F. Pusterla, *Prefazione*, in *op. cit.*, p. 51.

gati alle forme di «iterazione, specularità, ricorrenza», specchi stilistici di un «tentativo di prender meglio possesso delle parole, di farle più proprie, quasi che solo iterandone la pronuncia il poeta riuscisse a trattenerne la dispersione e la fuga, e a ristabilire il problematico contatto col lettore»⁷.

Ascrivibili al dettato sereniano, sul piano lessicale, sono anche la frequenza dell'avverbio *ancora* («Se poi mi dici, dal viso diafano, / di avere un'altra veglia, ancora / un'altra pace ancora / ceduta», «[...] Riappare / poi, più azzurro e con contorni più lisci / ancora, e ancora, scompare», «[...] e quello che è perso esisterà / ancora, esiste per sempre [...] / né tu che hai ancora la vita»), di verbi con prefisso *ri-* («ripercorso», «riappare», «ritrovo», «ripensare») e di lessemi indicanti «permanenza, identità, ripetizione» («[...] confuse da un altro sonno», «[...] lo stesso / acre, il dispiacere, salsedine, / la stessa. / La possibilità del sogno, reiterata», «Da qualche parte dormiranno / ogni notte»). Si tratta nuovamente di forme di «ridondanza e pronuncia insistita cui è per tanta parte legato lo stilema dell'iterazione», tipiche di poeti «dell'insicurezza, dell'identità minacciata»⁸, condizione che accomuna Bianconi al Sereni degli *Strumenti umani*. Ecco allora un corrispettivo stilistico-formale della *faura*: la «ripetizione dell'esistere», l'atteggiamento che circonda il poeta con un «reticolo protettivo di certezze, di realtà tangibili proprio in forza della loro ripetibilità, con processo psicologico analogo a quello [...] all'origine del *tic* della ripetizione verbale»⁹.

In *Tre poesie di primavera*, seconda sezione della raccolta, mitigati gli iniziali epigonismi nei confronti della tradizione lombarda, sembrano emergere influenze della poesia anglosassone e nord-americana, soprattutto della generazione di Walcott, di Heaney, di Brodskij. Sul piano linguistico, Bianconi riesce ora a valorizzare in modo personale una già pronunciata sensibilità a livello di *constructio*, aprendosi a un dettato di più ampio respiro e a un taglio più accentuatamente narrativo. Le *Tre poesie di primavera* formano in effetti un poemetto coeso, sia dal punto di vista metrico (si tratta sempre di quartine, con un monostico in chiusura) sia da quello tematico, che si sviluppa con un dettato «attraversato dagli echi della guerra, dalla meditazione sulla violenza della storia»¹⁰.

7. P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino, 1975, pp. 104-05.

8. *idem*, p. 113.

9. *idem*, p. 108.

10. F. Pusterla, *Prefazione*, in *op. cit.*, p. 53.

Se si osserva la seconda *Poesia*:

Madido il giardino. I vetri appannati e ci passano
lingue di acqua, piene, stupori. Ogni pianta ricurva
lascia solo adesso i suoi odori: li accompagna la pioggia
sottoterra di nuovo, come un nuovo abbandono;

così tu guardi i vapori aderire alle finestre in casa,
che spingono e urtano quasi per tornare acqua
o nascondere le lingue che fuori scorrono piene,
cadono a terra; per l'intimità, il fallimento. Ciclo

vitale. Per l'amore della propria nazione. Tu stai
per partire, e là è meno florido il campo e la terra
desertica: là le scorte non dureranno più a lungo,
là s'illumina il cielo nella notte, là carri per le strade

gridano dalle labbra di ferro che il ferro si divarica,
altri gridi là: tu gli ordini, sentirai, gridati
nella lingua che conosci. Altrimenti là, il silenzio;
sempre più il silenzio del deserto. E mentre chi divarica.

Non hai trovato ancora il volume di Whitman che vuoi
inviare a casa perché l'abbia tua sorella,
e magari ti sei detto che non lo trovi perché
è diverso da prima, lui e tu; ciclo vitale forse.

E la stessa canzone tacerà nel deserto con te;
lontana con te leggerà la sorella; il vuoto
di vite che sa tacere quando ascolti voci amiche
tacerà tanto forti le voci ardono, là come qua come fuoco,

si possono segnalare gli enunciati ellittici dinamizzati da un uso connotativo della punteggiatura (il punto al primo verso), gli omoteleuti in posizione mediana («stupori», «odori», «vapori») e i nessi allitteranti stridenti («[...] e la terra / desertica: là le scorte non dureranno [...]», «[...] là carri per le strade / gridano dalle labbra di ferro che il ferro si divarica»). In particolare la quartina dei vv. 13-16 registra una torsione della sintassi che mima (montalianamente) il percorso dell'acqua nel terreno, cui si sovrappone la sapiente gestione delle isotopie tematiche legate da affinità («labbra»/«lingua»/«grida») o opposizione semantica («grida»/«silenzio»), amplificate da iterazioni ossessive («gridano»/«gridi»/«gridati»; «ferro»/«ferro»; «divarica»/«divarica»; «silenzio»/«silenzio»); mezzi efficaci per evocare «l'antitesi tra ciò che

è rigido, metallico e premeditato e ciò che conosce la dolcezza della linea curva, della possibilità futura non ancora definita, inconclusa»¹¹. E ancora l'iterazione di lessemi svolge un ruolo "strutturante": è il caso del «là» – dal duplice valore di segnale della distanza spaziale e di quella emotiva¹² – ripetuto anaforicamente in un climax nei vv. 9-12, per poi chiudersi in epanadiplosi al v. 14.

La tematica "civile" inaugurata dalle *Poesie di primavera* è mantenuta nell'ultima sezione (il monologo *Sono sposato*) dove, nello «squallore patetico e bruciante di una situazione estrema», un uomo sposato «racconta ad una silente prostituta di sé e del suo matrimonio con una ragazza russa»¹³. Oltre ad un ovvio abbassamento del registro su toni basso-colloquiali («con lei è stato stronzo quando ci siamo sposati»; «Marina a volte la scopo drogati»), ancora una volta è la sintassi il livello linguistico più produttivo del laboratorio di Bianconi. "E" incipitarie, costruzioni "scisse", dislocazioni, inserti incidentali in forma di apostrofi e segnali discorsivi tratteggiano stilisticamente il poemetto: gli esiti più tipici e codificati della lingua parlata, insomma, opportunamente impiegati per riprodurre le incertezze, le riformulazioni, le esitazioni del narratore, per esprimerne mimeticamente l'inquietudine e il turbamento esistenziale¹⁴:

Ho incontrato mio padre più di un anno
fa – ascolta piccola, te l'ho già detto? –
Ci assomigliamo, è venuto per me.
E voleva riiniziare qualcosa
con mia madre, con lei è stato stronzo
quando erano sposati. È lei la buona,
non è cattivo lui, ma l'ha ferita

11. *ibidem*.

12. Ovvero usata come «deissi empatica» (cfr. M.-E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 1999).

13. F. Pusterla, *Prefazione*, in *op. cit.*, p. 53.

14. All'interno dell'ampia bibliografia linguistica sull'italiano parlato, cfr. almeno: Ch. Bally, *Linguistica italiana e linguistica francese*, Il Saggiatore, Milano, 1963 [1932]; M. Berretta, *Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, vol. II, *Scritto e parlato*, Einaudi, Torino, pp. 239-70; E. Cresti, *Corpus di italiano parlato*, 2 voll., Accademia della Crusca, Firenze, 2000; *Parole frasi testi tra scritto e parlato*, a cura di A. Ferrari (= «Cenobio», III, 2006) e R. Sornicola, *Sul parlato*, Il Mulino, Bologna, 1981. Per un'analisi delle funzioni della dislocazione nel parlato vd. almeno G. Berruto, «Dislocazioni a sinistra» e «grammatica dell'italiano parlato», in *Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso*, a cura di A. Franchi de Bellis e L. M. Savoia, Bulzoni, Roma, 1985, pp. 59-82; e A. Duranti e E. Ochs, «La pipa la fumi?». *Uno studio sulla dislocazione a sinistra nelle conversazioni*, in «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 269-301; per una trattazione sintetica delle costruzioni marcate vd. L. Cignetti, *L'ordine delle parole in italiano (con alcune osservazioni sul fenomeno della «doppia dislocazione»)*, in «Cenobio», III, 2006, pp. 207-14.

e ripetutamente. Non fumare
dolcezza, sai che fumare fa male.

Mamma è la famiglia che non ho avuto.
(Questo è il problema, cara, o è la scusa),
E è venuto scappando da qualche altro
posto; normale. Angosciato, sembrava,
così confuso, mio padre. Volevo
ci incontrassimo per tanti motivi:
sentirmi amato, sentirmi importante,
diverso: quello buono. Invece no.

Quando ci tengo, io tendo a arrendermi.
Da bambino mio zio mi disse che
se un Dio fosse esistito gli aeroplani
volando alti l'avrebbero già
colpito, colpito a morte. È morto

veloce: cancro, l'ha colpito a morte.
Mi sento come potrebbe sentire
lui, in cerca di dove stare dopo
morto, senza che aerei ti raggiungono.
Evitando ogni angelo, sicuro.

Anche in *uppercuts* di Oliver Scharpf¹⁵ la lingua parlata si dimostra un ingrediente fondamentale dello stile. Qui va però intesa come restituzione dell'immediatezza e della vitalità dell'attimo, che assume valore nella misura dell'intensità emotiva che riesce a trasmettere al lettore:

non se ne può più della poesia poesia
ma anche della poesia autentica
se è per questo
non si può più fare della poesia, con la poesia
basta con i libri di poesia
se proprio si vuole
allora deve essere qualcosa che si avvicini
a un nome scritto sull'inguine di una spiaggia
un attimo prima che una lingua di spuma
lo lecchi via

15. Oliver Scharpf è autore di due raccolte: *uppercuts*, Moby Dick, Faenza, 2004, e *la durata del viaggio dell'oliva nel martinicocktail*, Pequod, Ancona, 2007. I commenti qui proposti si riferiscono solo a *uppercuts*.

Brevi, di impatto “cinematografico”, già letti come «lampi di luce su un tempo assolutamente contemporaneo, su luoghi sempre indicati con precisione», che «tentano, proprio nel loro baluginare istantaneo, di dar gravidanza e fulgore al quotidiano»¹⁶, gli *uppercuts* di Scharpf vanno preventivamente intesi – informa l'autore nella nota introduttiva – come unità metrico-formali. «I miei uppercuts hanno una durata di respiro vicina agli *haiku* giapponesi. Un po' più lunga, benché siano al limite del tacere»¹⁷. Anche se dell'*haiku* non è riprodotta in modo rigoroso la struttura (che prevede tre versi, con sequenza sillabica 5-7-5), le 39 poesie che compongono la raccolta – prive di titolo e numerate progressivamente – si sviluppano intorno a motivi ricorrenti e topiche abbastanza precise, come la rappresentazione di determinazioni spaziali, caratterizzate da riferimenti geografici puntuali (spesso luoghi urbani identificabili con precisione: «un giovedì pomeriggio di aprile / una gran bella ragazza / con un golfino azzurro di hopfner / stava seduta vicino alle grandi finestre ben pulite / del café-glacier remor a ginevra», «accanto al carlo felice di genova / in un angolo / contro il muro / ci sono dei barboni nei loro sacchi a pelo»). Puntualità che in secondo luogo è volta a cogliere – come anticipato – l'attimo particolare e irripetibile, catturato con esattezza fotografica.

Potrebbe allora venire in mente il modello delle *Occasioni* di Montale, intese come «istanti e situazioni oggettive, enigmatiche nella loro quotidianità, nell'apparenza convenzionale, dimessa, con cui si rappresentano», e in effetti la connotazione di momenti «fatali dell'esistenza, quando in un baleno è possibile intravedere una realtà diversa o una diversa disposizione della realtà, di afferrare un senso, un rapporto imprevisto e imprevedibile»¹⁸, insieme alla misura epigrammatica, sembra ben adattarsi alla poesia di Scharpf. Ma l'ironia che anima gli *uppercuts* si mostra subito di tono diverso: orbitante per lo più sulla frizione tra elementi classici e aspetti del paesaggio contemporaneo, si rivolge piuttosto su un versante postmoderno:

lungo bab-el-wazir
nel cuore del cairo fatimida
su un carretto tirato da un asino
accanto a due bambine addormentate
ecco delle bombole del gas
così arrugginite

16. P. Lepori, *Giovane poesia in Svizzera italiana: Monopoli, Bianconi e Scharpf*, in www.culturactif.ch/livredumois/juillet04poesia.html.

17. O. Scharpf, *uppercuts*, op. cit., p. 11.

18. G. Zampa, *Introduzione*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2005, p. XXXVII.

che sembrano delle anfore romane tirate su
da qualche relitto in fondo al mare
ma sono mille volte più belle e interessanti,
non ci sarebbe neanche bisogno di dirlo;

così accade spesso che componenti tradizionali del *locus amoenus* siano sovrapposte a luoghi tipicamente «pop»:

sbronzarsi in un parco
di una grande città
in un giorno qualunque di primavera
verso le sei
quando i cinguettii degli uccellini
incominciano a combaciare esattamente
con le cifre dei traffici che scorrono via
è qualcosa.

L'ironia di Scharpf non cela infatti alcuna *laudatio temporis acti*, ma è piuttosto tesa a cogliere la bellezza della compresenza di alto e basso, il loro reciproco completarsi:

in taxi da palermo a mondello
dal finestrino abbassato
si vedono in faccia al mare i mandorli
accanto a case abusive
lasciate a metà, così.
nessuna delle due faccende
incanterebbe poi tanto
se non ci fosse l'altra, accanto.
dico sul serio.

Per questa poesia ricca di elementi narrativi (non tanto per la tendenza, piuttosto rara, a mantenere uno stesso sviluppo in più componimenti – cfr. gli “uppercuts” n. 6 e n. 7 –, quanto piuttosto per una compiutezza diegetica data dalla caratterizzazione dei personaggi), gremita di tipi umani abbastanza stereotipati (i barboni, l'uomo del tram, la bella ragazza al bar, il conducente del metro, il mendicante...), accanto ad ascendenti come Céline e i poeti beat (Kerouac, Ferlinghetti, Corso) può allora essere di riferimento l'esperienza di un narratore postmoderno come Tondelli. Anche per Scharpf si può infatti parlare di ricerca del «sound del linguaggio parlato», inteso come «scrittura emotiva, [...] codice sonoro [...] catena fonica», che non corrisponde alla «pedissequa trascrizione sulla pagina dell'oralità [...] ma presuppone al contrario la sapiente mediazione di un autore consapevole» né è solo «il racconto di un'esperienza vissuta e sentita, ma sempre anche una sua trascrizio-

ne in termini linguistici e stilistici forti»¹⁹. Si confrontino, come riscontro, alcune dichiarazioni di Tondelli:

La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive, l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; se dopo due pagine il lettore non avverte il crescendo e si chiede «Che cazzo sto a leggere», quello che non capisce mica è lui, cari miei, è lo scrittore. Dopo due righe, il lettore dev'essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è la letteratura. [...] Il nodo è tutto qui. La letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è «scrittura emotiva»²⁰,

che appaiono in perfetta consonanza con quelle di Scharpf poste in apertura del volume:

L'uppercut, nella terminologia della boxe, è costituito da un pugno che viene da sotto, prendendo il mento. Spesso, ti sbatte giù. Al tappeto. Senza fiato. Nella zona bianca. Ma il fatto è che per provare un uppercut, si deve per forza lasciare scoperta la guardia. Vedete, la letteratura può vincere ai punti. Ma con questa faccenda qui o si vince per ko o niente. Uppercuts in italiano sarebbe montanti, ma mica suona tanto bene. Ad ogni modo. Paul Valéry da qualche parte scrisse che è Dio che ha soffiato il primo verso. Ecco, l'uppercut è un tentativo di riconquistare questo soffio. Certi pugili hanno cercato Dio più della maggior parte dei poeti, preti, pagliacci. O cos'altro. Ad ogni modo.

Accanto all'impasto lessicale, come in Tondelli oscillante su più registri, in *uppercuts* il ricorso a forme tipiche dell'oralità, di cui si diceva, ha spesso la misura del discorso riportato (*dire*, introduttore locutivo per eccellenza, è il verbo più frequente di tutta la raccolta), che può comparire sia nella forma diretta che in quella indiretta. E talvolta l'introduttore locutivo può mancare del tutto, così come ogni segno di interpunzione atto a segnalare lo scarto enunciativo:

a trastevere uno parecchio sbroccato
ci ferma e ci chiede se abbiamo
un bel millelire per un caffettone

19. R. Carnero, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara, 1998, p. 32. Cfr. anche L. Cignetti, *Altre forme di polifonia in «Camere Separate» di Pier Vittorio Tondelli*, in *Parole e pensieri del Novecento*, a cura di E. Soletti, Edizioni dell'Orso, Alessandria, in stampa.

20. P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio*, in Id., *L'abbandono*, Bompiani, Milano, 1993, p. 7. Sono pertinenti anche le osservazioni di Tondelli a proposito di *Altri libertini*: «andava contro la letteratura paludata, contro quella che ancora oggi è la cultura ufficiale, quella premiata dalle autorità, dai marescialli e dai professori [...]». In un certo senso credo che si possa parlare di un'opera «democratica», nel senso proprio del messaggio culturale che voleva produrre. È come se, con questo libro, io dicessi a chi mi leggeva. «Se lo posso fare io un libro come questo, lo potete fare anche voi» (P.V. Tondelli, *Il mestiere di scrittore*, in Id., *Opere*, a cura di F. Panzeri, vol. II, Bompiani, Milano, 2001, p. 984), soprattutto se messe a confronto con il citato *uppercut* n. 1.

dai, ce l'avete un bel millelire?
che così gliela diamo in culo alla povertà.

Immediatezza e «sound del parlato» hanno un corrispettivo linguistico anche nell'uso rigoroso delle minuscole (anche per nomi di città o nomi propri: «ginevra», «genova», «roma», «checov», «tolstoj», «bach») e nell'assenza di punteggiatura (con rare eccezioni, per lo più per segnalare le interrogative – quindi una modalità illocutiva –; o una sospensione prosodica – i tre puntini):

così triste e solo, i coglioni girati
con tutto quel che segue, perdio
eppure proprio adesso, qui a tangeri
camminando lungo rue oued el kebir
alla fine di marzo
so perfettamente che l'odore dei gelsomini
appena dopo gli acquazzoni
in mezzo a tutti questi traffici
basta
per non mandare
tutto quanto
ancora una volta
a puttane.

E lo stesso si può dire per la trascrizione di termini stranieri secondo la pronuncia italiana («mecdonalds» e «flascinmìdows») o le fusioni sintattiche costanti per i toponimi composti («santignazio», «santamariadelsasso», «santostefano» ma usate anche in altri casi: «nonsocosa»). Per questi ultimi tratti – così come per la scelta di numerazione progressiva dei brani, non titolati – una fonte diretta va tuttavia individuata nel poeta americano E.E. Cummings, per il quale si veda il commento di Franco Buffoni:

Solo nella trascrizione dei nomi propri dei quattro ragazzini, la deliziosa trascrizione alle comuni norme grafiche aggiunge qualcosa di veramente sostanziale al testo: scrivere «eddieandbill» o «bettyandisbel» piuttosto di «Eddie and Bill» e «Betty and Isbel», trasmette realmente un frisson aggiuntivo al lettore attento, già catturato dalla assoluta semplicità e perfezione dell'ambientazione e delle immagini²¹.

Allo stesso modo anche la volontà di «realizzare una sempre maggiore densità semantica tramite il prosciugamento programmatico della parola scritta, costringendo così le proprie poesie a entrare in

21. F. Buffoni, *Il vento è una signora. Indagine sulla poetica di E.E. Cummings*, in E.E. Cummings, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1998, p. IX.

alcuni segni essenziali: in poche parole o parti di parole» e la coazione per il lettore di «operare con lo scalpello dello sguardo in profondità, per scovare il bandolo dell'indovinello o dell'enigma, prima di riprendere a respirare e a sorridere atterrando sul significato del testo»²², segnalati per la poesia di Cummings, possono essere recuperati come atteggiamenti della ricerca linguistica di Scharpf.

Ma «di ricerca» – per come convenzionalmente si intende questa attribuzione – è soprattutto la poesia degli autori dell'*Antologia della durata*, progetto generazionale curato da Davide Monopoli e pubblicato nel 2003 dall'editore «Alla chiara fonte» di Viganello²³. Per definire il quadro teorico di questo gruppo è fondamentale la lettura della *nota*, redatta dallo stesso Monopoli a introduzione dell'*Antologia*, di cui costituisce anche il manifesto poetico. «Wozu Dichter?» – a che servono i poeti? – si chiedeva nel bel mezzo di sentieri interrotti, un antico maestro. Così l'incipit; e poco oltre: «a che cosa serve la *poesia*, allora?». Interrogativi che sono l'oggetto della ricerca di Monopoli nella plaquette *per altri versi*, attraverso «un lavoro senza sosta sul linguaggio inteso come materia in grado di sprigionare energia»²⁴ e i cui esiti sono versi quasi sempre autoreferenziali, dominati dalla riflessione metalinguistica come «attenzione spasmodicamente tesa al “*rumore del testo nel suo farsi*”, dove la “*pagina bianca era il campo di battaglia*”»²⁵.

Una poesia – per quanto riguarda le ascendenze – che sembra affondare le proprie radici sul solco tracciato da Artaud, Beckett e Bene da un lato; da Schopenhauer, Nietzsche e Deleuze (ma anche Derrida e Lacan), dall'altro²⁶. Sinteticamente e con buona approssimazione, si

può parlare di un binomio Teatro-Filosofia dal comune milieu “nichilista” («questi tempi di *manco*, questi in cui viviamo, nostro malgrado, poeti»²⁷), da ricondurre – per quanto è qui utile dire – alla sfiducia nella volontarietà dell'atto («[...] scrivere come respirare, / è di questa *semplicità* che parlo», «più che parlare siamo parlati», «e nelle mani *un suono senza mano di un suono*») e nella denuncia dei limiti del linguaggio («Perché mai si continuerà a *nominare invano?*», «verso per verso, scava all'interno di una lingua ufficiale [...] e rifugge la struttura, la mina dall'interno, poi si espande, e contagia»)²⁸.

Consci della genericità di queste proposte di filiazione – che hanno la sola funzione di aprire il campo ai rilievi formali –, si possono considerare tratti linguistici caratteristici di *per altri versi* l'uso inter-puntivo sovvertito e antinormativo, volto a produrre esiti di senso inconsueti; lo sdoppiamento parentetico annunciato dal trattino (non chiuso); la frequenza delle figure di elenco e delle costruzioni per giustapposizione e la frammentazione dell'unità testuale attraverso inserti parentetici. Forme che corrispondono a esibite infrazioni della norma scrittoria, a uno scarto dalle strutture codificate della lingua verso significati inattesi:

di punto in bianco, preso nell'intruglio
caosmico, come sempre sull'orlo di rasentare il
corpo senza organi, il loto dai mille petali sfiorisce,
sfiora sfumature en passant, essendo ogni cosa

«Siccome non possiamo eliminare d'un colpo solo il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa contribuire a farlo cadere in discredito. Farvi un foro dopo l'altro finché incominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla; per uno scrittore non posso immaginare, oggi, una meta più alta» (S. Beckett, *Lettera tedesca del 1937*, in Id., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, E.G.E.A., Milano, 1991, pp. 68-69), concetto «disseminato» da Monopoli tanto nella *nota* quanto nella plaquette. Cfr. anche A. Cortellesa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma, 2006, p. XXXII, e P. Lepori, *op. cit.* Per Nietzsche cfr. almeno: «Prestiamo orecchio all'*inattuale*, come per aprire le danze a suon di martello» (D. Monopoli, *una nota*, *op. cit.*, p. 1). per Derrida cfr. «Il lettore più fluido d'altrocanto, quello meno erudito, quello più ricettivo, saggerà, in tutta quanta la sua portata, la forza della differenza» (*idem*, p. 9). Per Deleuze vd. oltre.

27. Cfr. anche G. Isella in «Giornale del popolo», 24.6.2004: «Il dramma, per Monopoli, è l'assenza, il «baratro e vuoto che si cerca invano di colmare a suon di parole», una condizione dell'essere e del dire che trova qua e là precario risarcimento nel trascrivere tracce di vissuto, «piccole storie» quotidiane».

28. All'interno della tradizione poetica italiana, si potrebbe citare almeno il modello di Sanguineti, come ha osservato Lepori («[...] si avvertono in questi versi sapientemente cesellati (sempre «*da dirsi*») l'influsso di poeti d'avanguardia come Sanguineti (in particolare nei suoi lati più bio-ironici, come in *Postkarten*)», P. Lepori, *op. cit.*), e dei *Novissimi*, fonte cui attingono anche altri poeti «della durata», come Daniele Bernardi: «non sei null'altro che questo collage / di movimenti, di dialettiche infrante, / somma sbriciolata della tua dimessa / inappartenenza, larva cicatrizzata». L'operazione del *collage* è evocata anche da Monopoli («soglie che si aprono, / porte senza porte, *patchwork in / progress*, aperto sul di fuori»), e può ricordare le tecniche di composizione sperimentate da Balestrini (cfr. N. Balestrini, in *I Novissimi*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 196-97).

22. *idem*, p. X.

23. Oltre a Monopoli (*per altri versi*) fanno parte dell'*Antologia della durata*: D. Bernardi (*Tutto questo andare a rotoli*), G. Bernardi (*Il limite generale dell'abc*), E. Buletti (*Armi da preghiera*), F. Moro (*Alti e bassi di una stella senz'arte né parte*) e A. Tedesco (*Ritagli*). Tutte le plaquettes sono pubblicate presso le edizioni «Alla chiara fonte» di Viganello nel 2003. Le osservazioni qui proposte riguardano la sola raccolta di Monopoli compresa nella *Antologia della durata*; Davide Monopoli è autore anche di *a titolo provvisorio*, Alla chiara fonte, Lugano, 2004, e di *in parole polvere*, Lietocolle, Faloppio, 2007.

24. D. Monopoli, *una nota*, in *Antologia della durata*, Alla chiara fonte, Lugano, 2003, p. 10.

25. P. Lepori, *op. cit.*

26. Si vedano almeno: «Oggi come oggi, più che altro, il poeta fa quel che può» (D. Monopoli, *una nota*, *op. cit.*, p. 1) che richiama l'incipit dell'*Autografia d'un ritratto* di Bene: «Il talento fa quel che vuole, il genio fa quello che può» (C. Bene, *Opere*, Bompiani, Milano, 1995, p. V) e «E chi più ne ha più ne (o)me(le)tta» (D. Monopoli, *una nota*, *op. cit.*, p. 13), che ricorda *Hommelette for Hamlet*, *operetta inqualificabile da J. Laforgue* (regia di C. Bene, Teatro Piccinni, Bari, 10.11.1987). Artaud è citato esplicitamente: «Si leggono le memorie dei poeti morti, ma ai vivi non si manderebbe una tazza di caffè o un bicchiere d'oppio per confortarli» (D. Monopoli, *una nota*, *op. cit.*, p. 11). Su Beckett, vd. ad esempio le dichiarazioni sulla necessità di «fare buchi» nel linguaggio:

un limite, non finendo mai di accedervi, tutto a suo discapito (ma ancora non si può dire),
– sta di fatto che procede oltre, si disfa senza sosta, (da capo a piedi, senza capo né coda), orbitale dopo orbitale, destruttura, si deteriora sul posto, senza neanche più muoversi
– concatenata soltanto; intreccio di linee astratte, senza contorno e che non ne traccia, – attraversa, ellissi fratte lunghe come traiettorie, esili come tracce, di polvere alla polvere, *in parole polvere*, che non si disperdono, fanno bulbo, sorta arcana di permanenza dell'impercettibile, (generata dall'impermanenza del gesto) – a mezz'aria, solubile nell'-, castelli in-, (tipo tanguy) che potrebbero crollare da un momento all'altro, ma invece.

Usando una categoria introdotta da Marco Giovenale sulle pagine di «Poesia», a Monopoli potrebbe essere dunque ascritta la «flessione fredda dello stile» comune a poeti dell'ultima generazione come Elisa Biagini, Alessandro Broggi, Laura Pugno e Massimo Sannelli, la cui scrittura «si dimostra capace di semantizzare le aree fredde della sintassi, a volte le singole unità grammaticali»²⁹.

In secondo luogo, va osservata la frequenza di morfemi negazionali, come *de-* («detranquillizza», «destratifica», «deterrioralizza», «decompone»), *dis-* («disfa», «disperdono», «(*dis*)-facendo(-*si*)»), *in-* («[...] indeterminabili, / indomabili, indecifrabili, inspiegabili, *in-*, insomma [...]»); e di lessemi con valore semantico negativo come la preposizione *senza* («inerte. senza fiato. *senza nulla da dire*. a nessuno», «*senza mano*. / nessuno che scriva. o che dica», «senza contorno e che non ne traccia, attraversa»). Evidenti segnali di un atteggiamento “decostruttore”, che conduce a forme di “disseminazione” del senso intesa come «dispersione», deviazione «dal “voler dire” del soggetto». Ciò che

29. Cfr. M. Giovenale, *Questioni e generazioni. Alcuni autori nati negli anni 1968-77. Prima parte: Corpo, gelo, tempo, oggetti*, in «Poesia», 202, 2006, p. 58: «Della poesia di Massimo Sannelli sono fortemente percettibili le scansioni brevi, il ricorso a tutte le tecniche della spezzatura e dell'interruzione, laddove una figura di flusso sembrerebbe dominare invece tutto il suo lavoro: la *sequenza* (anche in accezione mistica)». Caratteristici di questi poeti sono inoltre «vari meccanismi di sospensione della subordinazione e connessione tra frasi: dalla modularità secca e scambiabilità di frasi-stringhe o di immagini e iterazioni, agli enjambements e spezzature battenti, alla tendenza o tentazione uninominale (rara), fino alla più schietta arbitraria paratassi» (M. Giovenale, *Questioni e generazioni. Alcuni autori nati negli anni 1968-77. Seconda parte: Visibilità e dicibilità del mondo*, in «Poesia», 203, 2006, p. 51). Cfr. anche P. Zublena, *Introduzione. Chiusure ospitali e altre forme di disseminazione*, in «Nuova corrente», 135, 2005, e L. Cignetti, *La generazione «del Settanta»: osservazioni tra lingua e testo poetico*, in *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, a cura di M. Pregliasco, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007, pp. 37-59.

«viene meno, in virtù di innesti, forme ibride, interruzioni è lo strumento *ad excludendum* per eccellenza del soggetto [...], l'identificazione; e viene meno anche la "linearità del significante", principio ordinatore della scrittura logocentrica»³⁰:

sul filo del rasoio,
 la poesia – sottile filo
 d'arianna, dà filo da torcere,
 fa carte false, presa tra due fuochi,
 al di fuori dell'arbitrio tra alto e
 basso, deve ardere da ogni parte.
 e, nell'istante preciso della sua
 scomparsa, non esaurirsi mai.
 l'immagine *in espansione*.
 senza principio e senza fine. *ipse*
alimenta sibi. esasperimentazione in
 avanscoperta, – *conditio sine qua non*,
 senza tregua, senza niente da dire, a
 nessuno, ricerca continua, astratta fino
 alla concretezza, senza soggetto né
 oggetto, nient'altro che *getto*, movimenti
 di materie diversamente formate, velocità
 ed intensità differenti, *solve e coagula*,

sedimentazioni e destratificazioni, verso per verso, concatenando suoni finché si sostengano, in margine al bianco che annulla, mutando forma e sostanza, in *divenire*, «mutando riposa»: soglie che si aprono, porte senza porte, *patchwork in progress*, aperto sul di fuori, *zona senza tracce*, incommensurabile, limite al quale non si finisce mai di accedere, energia, *tensione* che non è ancora forma, – estenuante linea di fuga del verso infine liberato, linea spezzata in più punti, che mimando ogni forma, non ne possiede più nessuna, e non c'è allora

30. P. Zublena, *op. cit.*, p. 25. Si confronti questo aspetto con le parole di Deleuze su Bene: «[...] si comincia col sottrarre, col detrarre tutto quanto costituisce elemento di potere, nella lingua e nei gesti, nella rappresentazione e nel rappresentato. [...] Si detrae dunque o si amputa la Storia, perché la Storia è marchio temporale del potere. Si toglie la struttura perché è il marchio sincronico, l'insieme dei rapporti tra invarianti. [...] Si amputa il testo, perché il testo è come il dominio della lingua sulla parola, e testimonianza ancora un'invarianza o un'omogeneità» (G. Deleuze, *Un manifesto di meno*, in C. Bene, *op. cit.*, p. 1440).

che un metodo, quello di
non averne alcuno.

La postulazione della priorità del significante sul significato, in più luoghi esplicitamente dichiarata («*scrittura*, gioco insensato / solo resta la voce / a colmare la maschera vuota»), sembra del resto motivo della proliferazione di figure di suono come l'allitterazione («[...] il loto dai mille petali sfiorisce, / sfiora sfumature en passant [...]»), «insistenza senza senso segue / ogni possibile direzione [...]») e della reinterpretazione dei gruppi fonemati («senza soggetto né oggetto, niente altro che getto»); così come dell'adozione – in verità sporadica – di soluzioni iconico-figurative³¹:

	poi la terra,	
la terra,		la terra,
la <i>terra</i> ,		<i>densa di flussi</i> ,
<i>materica</i> ,		materici,
la profonda,		la tellurica,

In ultima analisi, si tratta della volontà di «far balbettare» il linguaggio, per citare ancora Deleuze, attraverso l'imposizione «a tutti gli elementi interni della lingua, fonologici, sintattici, semantici, il lavoro della variazione continua»³². A chiosa, si leggano le parole di Cortellessa:

Quest'effetto di *spessore*, di *intensità differenziale* della lingua (il «balbettio» di Deleuze: l'insistere «barbarico» del linguaggio su se stesso, il suo *incepparsi* nella propria stessa articolazione: il proprio *durare* nella parola, insomma), è insomma davvero e in tutti i sensi minore: nel circuito complessivo delle forme di comunicazione, ma anche nel sistema delle forme d'arte³³.

31. Naturalmente non sono questi i soli motivi della scelta.

32. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 1143. Cfr. anche G. Deleuze, *idem*, pp. 1142-43: «Credo che Gherasim Luca sia uno dei più grandi poeti francesi, di ogni tempo. Non lo deve di certo alla sua origine rumena, ma si serve di tale origine per far balbettare il francese in se stesso, con se stesso, per portare la balbuzie nel linguaggio stesso, e non nella parola. Si legga o si ascolti il poema *Pas-sionnement*, pubblicato nel libro di Luca *Chant de la carpe*, e che è stato registrato su disco. Non è stata mai raggiunta una tale intensità nella lingua, né un uso così intensivo sul linguaggio». Non è un caso che proprio Monopoli sia traduttore del poeta rumeno Ghérasim Luca.

33. A. Cortellessa, *op. cit.*, p. 92. Cfr. anche D. Monopoli, *una nota*, *op. cit.*, p. 6: «Sorta di nuovi barbari, non smettiamo infatti di forgiarci lo strumento col quale scolpire la lingua [...] c'è bisogno di nuova barbarie. Ma di una poesia che è cosa arcaica, una lingua bastarda e nomade, di razza inferiore».

A questa rapida e cursoria rassegna merita di essere aggiunto quello che è forse lo stilema caratteristico di *per altri versi*. Si tratta degli inserti, come parentesi o speciali marche tipografiche (per lo più il corsivo), usati in funzione endolessematica o endosintagmatica («in parole polvere», «(*dis*-)facendo(*-si*)»). Questo vettore stilistico, operando all'interno di una «scrittura incentrata su quel *flusso* che sprigiona *dalla* e che libera a sua volta *la vita*»³⁴, può essere inteso come il corrispettivo linguistico di una poesia che «cerca di estrarre dalla parola quell'energia primordiale che precede e alimenta ogni forma»³⁵, specie quando compare in combinazione con espressioni lessicalizzate (i settori «spenti» della lingua, in quanto più facilmente desementizzabili: «navigando in altro mare», «d'altroincanto», «ad ogni mondo») di cui dispone la riattivazione verso significati plurali:

così, per il gesto,
tanto per fare, così per dire,
tra il dire *e* il fare, navigando
in altro mare, da che *modo* è
modo, d'altroincanto, carta
bianca canta sotto torchio,
ne conta su un'altra, ancora,
ad ogni mondo, *porta seco*
el fuego, in parole polvere.
se ne fotte del suo trono,
niente a che vedere con
ricette all'alloro sul punto e
virgola o altre puttanate simili.
se ne fotte anche di chi nutre
interesse per il punto e virgola,
e di quella merda chiamata
letteratura, poiché qualcosa
in lei suggerisce che la *vita*
è forse il solo criterio di valore,
e la *poesia* – quel che ne è
forse il *mistero stesso* –
si misura coi battiti del cuore
e con le gocce di sudore.

Con un gioco metamorfico incentrato sull'unità del sintagma, in altri termini Monopoli mira a una frantumazione del testo tale da proiettare nuove e imprevedute catene di senso, che portano ad una continua reinterpretazione, dove «tutte le componenti linguistiche e sonore,

34. D. Monopoli, *una nota*, *op. cit.*, p. 10.

35. *idem*, p. 6.

indissolubilmente lingua e parola, sono dunque messe in stato di continua variazione». Può essere allora legittimo intendere *durata* come forza vitale della parola («Parola prima delle parole», la poesia è questo esercizio salutare, che ridà nuova vita alla lingua, nuovi ritmi, e una nuova voce, anche»), qualora liberata dalla secolarizzazione del senso:

questo nostro vivere nella sola durata,
in una *zona senza tracce*, dalla *parte del fuoco*,
questo nostro vivere fuori dell'arbitrio fra alto
e basso, in attesa dell'evento, del verso,
del gesto che cattura, *per altri versi*

Tre linee, tre indirizzi, tre modi di fare poesia, quelli degli autori scelti per queste cursorie annotazioni. Brevi appunti linguistici che sono stati proposti senza ambizione di completezza o volontà di esprimere giudizi di valore. Pur condividendo le riserve avanzate da Bernasconi e Lepori sulle pagine di «Viceversa» circa l'eventualità di una mappatura di questa generazione³⁶, le osservazioni qui proposte possono tuttavia servire per azzardare qualche ipotesi di partenza: si potrà parlare allora di lirica che muove dalla «linea lombarda» arricchita di suggestioni cosmopolite, esperienziale e «figurativa» (e con connotazioni civili e a tratti «moderniste») per Vanni Bianconi; di poesia «emozionale», «avant-pop» e postmoderna per Oliver Scharpf; di poesia sperimentale e antiemotiva, infine, per Davide Monopoli. Ciò detto con una ipertrofia di etichette, senza dubbio, forse però non inutili per riconoscere differenze dove aspetti esteriori dei testi potrebbero indurre, al contrario, a coglierli affinità. È il caso delle forme di accesso dalla lingua parlata, così importanti per la riflessione sulla poesia degli ultimi decenni, e che qui si sono ripresentate in moduli talora simili, motivati tuttavia da urgenze espressive e da poetiche molto diverse. Ma si tratta ancora di spunti, propedeutici, forse, per una riflessione futura.

36. Cfr. Y. Bernasconi e P. Lepori, *Giovane poesia nella Svizzera italiana*, in «Viceversa», 1, 2007, pp. 139-44.

Quando la critica letteraria diventa poesia:
Giorgio Orelli e la sua attività di critico
Dario Corno

La presenza del nome del maggior poeta svizzero nel titolo con cui si annuncia questo testo richiede ogni cautela e giustificazione preliminari anche quando si voglia restringere il discorso alla sola sua attività di critico letterario. L'intento è infatti dimostrare perché *deve* essere così, visto che si cercherà di provare come e perché la produzione critica di Orelli costituisca una forma assolutamente particolare di poesia o, per dirla con un termine più impegnativo, di «metapoesia». Si premette dunque che il traguardo posto non vuole assolutamente essere quello di pesare la consistenza teorica del metodo (cosa che sarebbe assolutamente non orelliana per ragioni che si vedranno nel procedere), ma si avverte anche che della ricchissima produzione di letture critiche di Orelli si avvicineranno solo i due *Accertamenti*, gli *Accertamenti verbali* del 1978 e gli *Accertamenti montaliani* del 1984, e *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare* del 1990. Di più: non si considereranno i libri nella loro interezza, ma si produrranno solo degli assaggi tutti finalizzati al punto generale che si è appena indicato. Questo procedimento progressivo di riduzione si accompagna semmai al tentativo di mostrare come l'atteggiamento pedagogico (in un senso molto specifico, come vedremo) del lavoro critico di Orelli potrebbe essere oggi di capitale importanza per riavvicinare nelle scuole, come forse nella vita, gli studenti al piacere e alla bellezza linguistica del testo letterario e in particolare della poesia.

Metapoesia

Il 29 maggio 1957, sul «Corriere della sera», nelle sue abituali *Letture*, Eugenio Montale, dopo aver parlato del poeta ticinese Francesco Chiesa, segnala due libri di poesia che giungono dal Ticino. Il pri-

mo è *L'ora dubbia* di Pino Bernasconi, il secondo riguarda Giorgio Orelli. Scrive Montale:

L'altro è un gruppo di *Poesie scelte* di Goethe, stampato dall'editore Mantovani di Milano in ristretta edizione. Ne è autore Giorgio Orelli, professore a Bellinzona e poeta tra i migliori della nuova generazione (e non intendo, ovviamente, riferirmi ai soli poeti ticinesi). Queste nuove traduzioni sono tra le più belle che Goethe abbia mai avuto in Italia¹.

Quasi cinquanta anni dopo, nel 2000, e dopo che sono uscite le *Poesie* di Goethe a cura di Orelli (Mondadori, Milano, 1974) Pier Vincenzo Mengaldo, negli Atti del Convegno *Goethe traduttore e tradotto*, raccoglie l'indicazione di Montale e compone un saggio a dimostrazione dell'assunto. Scrive Mengaldo:

Giorgio Orelli è, di gran lunga, il maggior poeta svizzero-italiano del Novecento, e forse, insieme a Philippe Jaccottet, il maggior poeta svizzero in assoluto del secolo trascorso. Possiamo anche dirlo «lombardo di Svizzera», per la comunanza del sostrato dialettale e certe sue adiacenze di poeta; o, con Contini, «toscano di Svizzera» per la purezza della sua lingua. Ma in più va ricordato che Orelli è anche un interessantissimo critico letterario, un critico soprattutto dell'orecchio vorrei dire, attentissimo, quasi infallibilmente, alle strutture foniche della poesia e al loro diramarsi, e a quella che oggi si chiama intertestualità: alla buona, all'emergenza delle «fonti». Dunque egli ripete quella triangolazione poeta-traduttore-critico che è tipica della poesia italiana del Novecento, coi relativi riversamenti e sulla base di ciò che potremmo chiamare, largamente, un atteggiamento metapoetico².

«Atteggiamento metapoetico», scrive Mengaldo, e cioè «poesia sulla poesia» per interpretare alla buona secondo una linea che – come si osserva – attraversa il Novecento e consiste nel tendere all'opera d'arte a partire da un'opera d'arte sfruttando il ben noto assioma dell'impossibilità della traduzione, perché – l'osservazione è di Italo Calvino (1982) – tradurre è un'arte e il passaggio di un testo letterario ha sempre un che di miracoloso. Anzi, nota sempre Calvino «il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile»³. La partita che gioca Orelli con Goethe sarebbe risultata impossibile se il traduttore non fosse stato egli stesso un poeta. Come precisa Mengaldo, la tradizio-

ne di Orelli entra in profondità negli ingredienti testuali e mirabilmente riesce a riscrivere e ricreare nella lingua d'arrivo la stessa partitura metrica dell'originale (si veda l'arte del trattare l'endecasillabo) per legarla poi a materia lessicale che è massimamente letteraria perché «è dentro» la lingua letteraria. Si prenda il caso di «Meine stille Freundin» che diventa «più intimamente», dice Mengaldo, «la mia pensosa amica»⁴.

Di *pensoso* e della sua carica espressiva Giorgio Orelli scrive in più di un'occasione nei suoi testi critici, ad esempio quando ricorda la variante leopardiana di *A Silvia* dove *pensosa* è preferita a *pudica* e lega Petrarca a Leopardi per aprire a Montale quando Montale tradurrà in *Falsetto* il *lieta e pensosa* in «ciò intendi e non paventi»⁵. In breve, quando Orelli traduce Goethe, non traduce, ma riscrive e ricrea per cui il risultato è alla fine una nuova forma poetica che decolla dall'originale per vivere di una sua vita felicemente autonoma.

Ma una tesi che si potrebbe sostenere – ed è la tesi di questo testo – è che anche l'attività critica può consistere in un'operazione di sostanziale *risrittura* del testo sottoposto al vaglio del critico secondo un'ipotesi che vuole la critica letteraria e artistica stessa come uno dei generi letterari del XX secolo almeno in ambiente culturale italiano, secondo il noto giudizio espresso da Gianfranco Contini a proposito di Longhi. Si badi bene: non si intende affatto assecondare il facile giudizio della «letteratura sulla letteratura», ma semmai della «letteratura dentro la letteratura», della «poesia dentro la poesia», come ci avverte e ci fa capire con chiarezza lo stesso Orelli, nel suo inconfondibile stile, in apertura degli *Accertamenti verbali*:

Accertamenti verbali, stilistica del «discorso», della parole. Strutturale nella misura in cui s'attenua il carattere soggettivo della lettura: produrre senso, come si dice, descrivendo, non facendo «letteratura sulla letteratura», non inseguendo un «pensiero su un pensiero». L'«esprit de méthode» non farà ai miei danni troppe conquiste⁶.

e alla pagina seguente:

Critica come una nuova retorica: per me può andar benissimo dal momento che, per dire manzonianamente, non mi resta che aprire la bocca secondo il boccone; e il giudizio di valore, che mi importa moltissimo, è giusto quello che spero di costruire nella lenta e pur libera convalida di ipotesi, o meglio intuizioni e impressioni per solito prestissimo tenaci e indubbiamente connesse (devo ben dirlo) anche a un'esperienza in proprio della poesia⁷.

1. E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, tomo secondo, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1996, p. 2042.

2. P.V. Mengaldo, *Giorgio Orelli traduttore di Goethe*, in Atti del Premio «Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica, XXVIII Convegno sulla traduzione: *Goethe traduttore e tradotto*, 39, 2000, pp. 245-53, disponibile in rete all'indirizzo: www.provincia.padova.it/Comuni/Monselice/traduzione/2830%20pdf/mengaldo.pdf.

3. I. Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in Id., *Saggi, 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, tomo secondo, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1996, pp. 1826-27.

4. P.V. Mengaldo, *op. cit.*

5. Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino, 1990, p. 40.

6. Giorgio Orelli, *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano, 1978, p. 7.

7. *idem*, p. 8.

In breve, per riprendere una annotazione di Pietro De Marchi, «in Orelli non c'è divieto di transito tra critica e poesia»⁸. Anzi semmai il transito che potrebbe essere messo in discussione è quello opposto, vale a dire quello tra poesia e critica per cui occorrerebbe sempre porsi una certa cautela a esprimere giudizi senza riconoscere il primato dell'esperienza, il valore dell'empiria, il senso del fare artigianale che connota la fatica del lavoro. È ancora Orelli a fornircene la giusta avvertenza nel riferirsi a una citazione di Cesare Segre sull'impegno a salvare la poliedricità, anche formale, dell'opera letteraria dalla violenza dirompente della formalizzazione». Osserva Orelli:

semplicemente perché la natura che precede e accompagna l'esercizio [*dei suoi accertamenti*], questa mia forma di attività, non mi concede di credere che la poesia «strana bestia», si lasci comprendere pienamente attraverso la conoscenza (o somma) dei suoi artifici, non di rado eccessivi, o rancidi da mettere nausea⁹.

Di qui, il richiamo alla «critica verbale» come all'unico possibile atteggiamento «dentro la poesia» è il naturale sbocco di una decisione che vuole cautelare il poeta, prima che il critico: per dirla parafrasando Saussure, la critica è quella cosa che serve a «mostrare al poeta ciò che egli fa». L'assunto è così chiaro che sarà ben messo in evidenza dal poeta stesso nel secondo dei libri dei suoi accertamenti, gli *Accertamenti montaliani* del 1984:

Già la mia prima raccolta di *Accertamenti verbali* conteneva, una lettura montaliana, *L'“upupa” e altro*, desiderosa di non umiliare l'artista. La direzione lavorativa non è mutata: verbale, appunto, quanto basta, forse, per non lasciarsi sfuggire troppi «riflessi reciproci» (Mallarmé) alimentati dall'iniziativa del linguaggio in quanto tale. Il tener in conto che «letteratura» deriva da «lettera», incoraggiando quel che Genette chiama «desiderio cratiliano», non dovrebbe turbare la pace di troppi lettori, ormai. L'attenzione alla lettera (prima di *parole e frasi*, nella penultima lirica di *Mediterraneo*, Montale dice *lettere: non ho che le lettere* [...]), in qualche punto cerca, o semplicemente trova il sostegno d'una verifica intertestuale: esercizio non ligo ai precetti consacrati, ma – posso dire lietamente – benaccetto al poeta¹⁰.

Si noterà che il riferimento al destinatario privilegiato è segnalato ben due volte, come omaggio certo, ma anche e soprattutto come dialogo intorno a quelli che sono i «ferri del mestiere». E i ferri del me-

stiere sono in questo caso chiaramente indicati nel primato della *lettera* (attenzione: della lettera e non del significante, perché la cosa urterebbe contro il principio saussuriano più volte richiamato da Orelli della indissolubilità del segno).

Per esemplificare, e senza alcuna pretesa che non sia quella di mostrare una approssimazione didattica al processo critico di Orelli, consideriamo la più celebre delle poesie del più celebre prosimetro della letteratura italiana, il sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Come è noto, abbiamo di questo testo una magistrale lettura didattica di Gianfranco Contini, *Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante* (1947), che è un modello di lettura pedagogica nel presentare un gioiello letterario «come tale mandato a memoria da ogni italiano mediocrementemente colto fin dai suoi anni del liceo». Il filologo passa al setaccio la sua composizione e ci regala una straordinaria lezione di come la storia della letteratura potrebbe trarre vantaggio da una impostazione alla Orelli che sia nello stesso tempo storia della cultura linguistica:

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sí piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che 'ntender no la può chi no la prova:

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: sospira.

Non c'è una sola parola di questo sonetto che non potrebbe trarre beneficio – per una sua piena comprensione – dalle osservazioni che Orelli ha disseminato nelle sue opere critiche e in particolare ne *Il suono dei sospiri*. Ma non è questo il punto, come non è nemmeno il caso di riferire, sia pure per cenni, della lettura riattualizzante di Contini. Se accettiamo invece di prendere alla lettera il sonetto, non ci colpirà solo la disseminazione del nome Beatrice nei versi – come

8. P. De Marchi, *Petrarca nella poesia di Giorgio Orelli e di altri poeti della Svizzera italiana*, in «Semestrale di Studi (e Testi) italiani n. 14», Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, Direttore A. Quondam, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi «La Sapienza», Roma, s.d., pp. 255-70, www.disp.let.uniroma1.it/contents/?idPagina=108.

9. Giorgio Orelli, *Accertamenti verbali*, op. cit., p. 8.

10. Giorgio Orelli, *Accertamenti montaliani*, Il Mulino, Bologna, 1984, p. 3.

non ricordare qui per inciso le lezioni di Orelli sui nomi paragrammati nei testi poetici¹¹ o l'insistenza con cui si chiudono tutte le rime o in *e* o in *a* (per cui la lettura del sonetto verticalmente regala l'armonico intrecciarsi *ea ae ea ae aea aea*). Piuttosto potrebbe colpire il fatto (perché di un fatto si tratta) che nel testo non una sola parola è scritta con la lettera «f». In questo caso, come ci ha insegnato Jakobson, la presenza del «segno zero» è tanto più significativa in quanto sembra testimoniare una volontà di esclusione. A nostro soccorso, entra allora la illuminante postilla che Contini pone al suo articolo nel 1976, nella quale, dopo aver ribadito la tesi dell'equilibrio e della *medietas* tonale, ricorda il lavoro sul codice Escoliarese in cui Domenico De Robertis prospetta come «le più sostanziose varianti portate dall'Escoliarese e suoi affini sono primitive lezioni di autore». In questo senso restiamo colpiti dal verso 10 *fier* per *dà* e dal verso 13 *fiero* per *soave* dove la decisione sembrerebbe, come osserva Contini, rispecchiare «una modificazione in senso dolce operata al momento in cui il sonetto «sciolto» venne incluso nel romanzo»¹². Al massimo, se intendessimo procedere nel prendere alla lettera il sonetto, ci potrebbe incuriosire come le parole cassate si organizzino principalmente intorno al gruppo «F+I+R+E», cioè parte delle prime due sillabe della città di Dante. L'osservazione potrebbe sembrare del tutto estemporanea se non fosse avvalorata da alcune annotazioni di Guglielmo Gorni quando legge il primo canto dell'*Inferno* e si imbatte in un analogo ragionamento a proposito della scelta del termine *fiere*.

Al di là della pura esposizione didascalica del minuscolo esercizio, che non vuole avere altro intento se non quello di offrire un semplice lacerto del prendere alla lettera i testi, si vorrebbe sostenere che questo atteggiamento pedagogico e didattico verso i testi («mostrare ai lettori quello che fa il poeta») e farlo nel solco della tradizione, cioè rigorosamente dentro la fittissima trama intertestuale della lingua letteraria, è tra le principali lezioni che Giorgio Orelli ha consegnato alla nostra attenzione per riportare i testi all'interno della loro tipologia genetica, la quale è sostanzialmente «verbale». Si può ovviamente dissentire dal procedimento e nulla vieta di pensare che il caso porti Dante a non servirsi della lettera «f» nel più «medio» dei sonetti del suo romanzo sentimentale. Tuttavia, resta una lezione di fondo: della

poesia ciò che si percepisce è il suo tessuto verbale concreto, nel senso che il ragionamento interpretativo è argomentativamente esibito e provato in diretta sul testo come «fatto», come oggetto vivo e pulsante.

Tra le diverse caratteristiche delle letture che Orelli propone, questo ricorrere ai fatti nella forma di un procedimento scientifico di tipo galileiano e illuminista attento alle «cose» e alle verifiche dirette sembra una delle costanti principali della critica verbale, la quale parte di lì per regalare al testo stesso il valore del senso e della comunicazione.

Di Contini in Orelli, attraversando De Sanctis e Jakobson

La «critica verbale» non è dunque un metodo nel senso stretto e riduttivo del termine; lo è se si vuole nel suo senso originale di «ricerca», di indagine e di analisi. Sul tema abbiamo ormai una nutrita serie di studi che collocano Orelli e la «critica verbale» dentro i suoi capisaldi e le sue origini. Al proposito, torna con insistenza – e non poteva essere altrimenti – il nome del maestro friburghese di Orelli, Gianfranco Contini, assieme agli studiosi che danno vita nel 1967 alla rivista einaudiana «Strumenti critici», Dante Isella e Cesare Segre, Maria Corti e D'Arco Silvio Avalle. La rivista costituisce la principale tra le sedi ospitanti saggi di Orelli ed è quella che probabilmente più gli corrisponde, come vedremo più in là. Non è qui il caso di parlare dei tanti meriti della rivista; limitiamoci a ricordare il ruolo che essa svolse nello svecchiare i procedimenti di avvicinamento ai testi letterari e alla poesia secondo impostazioni e proposte che aprivano alle innovazioni provenienti dall'estero (voglio solo citare, ad esempio, i filologi e i semiologi russi, come Juri M. Lotman ad esempio). Certo è che la rivista è particolarmente attenta ai valori espressi dalla «critica verbale» e ne è un esempio un saggio, uno tra gli ultimi della sua vita, di Benvenuto Terracini che nel 1968 vi pubblica il testo *Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo*. Qui Terracini parla di «critica verbale» e la riferisce al lavoro di Gianfranco Contini e in particolare ai suoi *Preliminari sulla lingua del Petrarca* («Paragone», 1951):

Contini prende le mosse dalla alternativa cruciale per lo strutturalismo linguistico e a un tempo fondamentale per l'indagine della linguistica senza aggettivi: la dialettica cioè tra sincronia e diacronia, e ne scopre un riflesso immediato nella alternativa fra lettura e commento, quale si presenta nella critica dantesca, mostrando la necessità che l'una si integri con l'altro. La lettura come «esecuzione» della pura linea espressiva e unitaria del poema o di singole sue parti; il commento come rilievo dell'attuarsi di tale linea attraverso infiniti richiami culturali; primi fra questi i richiami

11. Per cui vedi lo straordinario saggio *Karlo, Cristo, Orso, Cino e qualcos'altro* ne *Il suono dei sospiri*, op. cit., pp. 36-44.

12. G. Contini, *Esercizio di interpretazione sopra un sonetto di Dante*, da «L'immagine», fascicolo 5, novembre-dicembre 1947, ora in Id., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 21-31, la cit. è a p. 31.

suggeriti da «esasperate auscultazioni della lettera». All'indagine su questi richiami egli propone il nome di *critica verbale*; la ragione del neologismo è per noi di importanza capitale: i termini sinonimi tradizionali, da quello di *analisi stilistica* a quello di *analisi strutturale*, per una ragione o per l'altra appaiono a Contini meno comprensivi. A questo modo egli viene ad affermare una certa affinità fra i due strumenti critici e quindi la possibilità e la convenienza che l'*analisi stilistica*, maggiore di età e possiamo dire di ambito più vasto e complesso, cerchi nella nuova venuta le soluzioni di alcune sue aporie o per lo meno la sollecitazione a tentare nuove vie¹³.

Le osservazioni di Terracini sembrano cogliere nel segno quelle linee che saranno portate alla loro maturità da Orelli: la lettura del testo secondo una vicinanza rigorosamente stretta alla sua espressività «letterale» (come vedremo) e il collegamento e richiamo delle fonti linguistiche implicite o esplicite. Per la verità, l'impostazione di una critica verbale di questo tipo era già presente in Contini in un brano famoso relativo a *Come lavorava l'Ariosto*:

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dire così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un «valore»; il secondo, una perenne approssimazione al «valore» e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, «pedagogico». È a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti di autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti di un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati¹⁴.

La critica verbale sembra qui chiaramente delineata: è ricerca del «valore» in una «descrizione caratterizzante» con «elementi storici più letterali, documentariamente accertati» nella direzione di una diacronia della cultura linguistica dell'arte a realizzazione verbale. Ma notiamo anche la necessità avvertita da Contini di un richiamo alla *pedagogia*, sia pure di senso «altissimo», che sembra in qualche modo riportare il compito del critico più che a una «esecuzione del testo» a una sua «dimostrazione» («mostrare al poeta ciò che fa», per ripetere la parafrasi saussuriana, quello che Orelli porterà ai più felici complimenti).

13. B. Terracini, *Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo*, in «Strumenti critici», 5, 1968, pp. 1-37; poi ristampata in *Letteratura e semiologia in Italia*, a cura di G.P. Caprettini e D. Corno, Rosenberg & Sellier, Torino, 1979, pp. 23-60, la cit. è alle pp. 38-39.

14. Da «Meridiano di Roma» del 18 luglio 1937, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 232-41; si cita da questa edizione alle pp. 233-34.

L'attenzione della critica verbale per la pedagogia e la didattica sembra avere altri precedenti nell'impostazione di Contini. Le parole tornano infatti in uno dei saggi più rilevanti (uno dei suoi massimi, dirà Pier Vincenzo Mengaldo)¹⁵, l'*Introduzione al De Sanctis*¹⁶. Qui leggiamo un punto che si potrebbe definire centrale per la costruzione della «critica verbale»:

È ovvio che la pedagogia della critica può non limitarsi alla aggressione diretta dell'iniziativa poetica, ma procedere per via di rilievi differenzianti dalla cultura: e in tale attivazione del fondo culturale, pratica corrente nella critica delle arti figurative, noi saremmo anzi disposti a vedere la più felice direttiva di svolgimento della critica letteraria, al presente spossata da molti *raptus* mistici, da troppi *ex-cessus* contemplativi; ma sono forse i citati termini negativi di confronto entità culturali sperimentalmente accertate? Quale utilità nella adduzione di siffatte coordinate a priori, anche se nell'ipotesi migliore fungessero da semplici metafore?¹⁷

Si noti come risulti evidente la direzione della pedagogia prevista verso la ricostruzione di quelle «entità culturali» che sono sperimentalmente accertate, cioè disponibili a una verifica di fatto, sul testo e sulla fitta trama di interrelazioni che lo collegano al resto del sistema all'interno del quale il testo prende vita e, sembra dire Contini stesso, si giustifica. La parola «giustifica» sembra neutra e intrisa del suo significato corrente abituale. In realtà, come spesso avviene per Contini e per Orelli, le parole hanno un loro significato originario forte, come nel nostro caso, dove *giustificare* rinvia all'idea di «diritto», quanto dire del «codice» capace di legittimare l'interpretazione. Per riprendere un'affermazione che D'Arco Silvio Avalle ha usato spesso nei suoi saggi, è che i testi andrebbero studiati *iuxta propria principia*: da questo punto di vista la lettura è sempre contrassegnata da «passione pedagogica» nel suo sforzo di riportare le operazioni di lettura e di commento all'interno del codice che ne giustifica i procedimenti, la lingua letteraria e la sua grammatica. Al di fuori di questo procedimento, esistono altri percorsi, del tutto legittimi ma più legati all'*uso dei testi*, come – in questo caso – direbbe Umberto Eco, o di critica «ideologica» come mi pare scaturire da alcune osservazioni di Mengaldo sul lavoro di Contini (pedagogico) contrapposto a quello applicativo.

15. P.V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, in «Paragone letteratura», XLI, n.s., 19, febbraio 1990, pp. 3-16; ora in Id., *La tradizione del Novecento*, Terza serie, Einaudi, Torino, 1991, pp. 159-73.

16. G. Contini, *Introduzione al De Sanctis*, in F. De Sanctis, *Scritti critici*, Utet, Torino, 1949; ora in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi, 1938-1968*, Einaudi, Torino, 1970, pp. 499-531.

17. *idem*, pp. 515-16.

«Giustificare», «verificare», «accertare» i propri atti di lettura è dunque il quadro che delimita l'azione della «critica verbale». Per Orelli questo vorrà dire accertare la diversa configurazione del testo entro il sistema in qualche modo chiuso all'interno del quale esso opera. Ed è in questo senso che si deve ridurre la sostanza della poesia alla sua oggettualità che è fatta di «lettere», di suoni, di sensi: in breve ogni testo linguistico ha una grammatica, compresa la poesia. Anzi, nella fattispecie, la grammatica risulta ancora più potente almeno a stare alla contrapposizione «testo» e «regola» diffusa da Lotman negli anni Settanta del Novecento, per cui il testo poetico è sempre più forte delle sue letture in quanto contiene una grammatica che è in grado di riportare a sé stesso (e non viceversa) il codice, affermazione tanto più corretta se si pensa alla nostra lingua forse la più sensibile tra tutte alla sua origine «testualizzante». L'oggettualità di un'ipotesi del genere, l'idea di una grammatica della poesia, richiama certamente l'influsso che sulla cultura critica verbale ha avuto il pensiero di Roman Jakobson che con Saussure costituisce il secondo asse cartesiano entro cui collocare la critica verbale.

Con *Poesia della grammatica e grammatica della poesia* Jakobson attirò su di sé tutta l'attenzione del Convegno dedicato alla Poetica e tenuto a Varsavia nel 1960 e fin dal titolo disegnò il cuore del suo ragionamento tecnico per cui quella «strana bestia» che è la poesia – per riprendere Orelli – si regge, il *parallelismus membrorum*, secondo cui il testo poetico è sostanzialmente un congegno che realizza la trasformazione di un'invarianza sui diversi piani da cui è costituito, primo fra tutti quello fonico, per realizzare quella celebre formula per la quale gli assi saussuriani del linguaggio, la selezione e la combinazione, si proiettano nel testo poetico l'uno sull'altro. Formula difficilissima, ma produttiva come poche altre e forse da riferirsi a quell'attenzione tutta speciale che la critica filologica e storico-letteraria russa dell'Ottocento riservò alle origini del poetare e ai suoi legami col folklore e con le esigenze poetiche universali dei singoli popoli, soprattutto con gli scritti di Aleksandr Veselovskij, come a suo tempo ha dimostrato D'Arco Silvio Avalle.

Roman Jakobson fu amico di Terracini (che gli dedica il saggio più sopra ricordato) e soprattutto di Contini. All'uscita del III volume dei suoi *Selected Writings*, significativamente intitolato *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Contini vi dedica una scrupolosa, attualissima recensione che compare sul «Corriere della sera» il 23 maggio del 1982 (il titolo è *Grammatica della Poesia*). Curioso che il saggio venga poi ripubblicato, come Appendice, da Contini stesso in uno dei suoi

libri più tecnici, quel *Breviario di ecdotica* che esce in prima edizione nel 1986 per Ricciardi, Milano-Napoli, e nel 1990 per i tipi di Einaudi, alle pp. 213-20. In questo caso, Contini fa notare come l'origine del pensiero jakobsoniano vada rintracciata e riferita al Saussure anagrammatista, cioè a quelle ricerche del maestro ginevrino tutte impegnate a rintracciare le parole sotto le parole, secondo un principio che lega il poetare alla variazione «parallela» sui due assi ricordati. Dopo aver notato come gli autori considerati da Saussure si muovano su un territorio che Jakobson non considera (non si occupa cioè del latino, del greco, del sanscrito, dell'antico germanico), Contini scrive:

L'adesione di Jakobson al Saussure anagrammatista, che è più generalmente il Saussure della «poétique phonisante» e dell'«harmonie phonique», per quanto restrittive sembrino e siano in confronto alla sua propria concezione fonomorfologica, afferma in qualche modo la continuità di cui si discorreva. C'è anche poco meno d'una congruenza cronologica. Saussure (che morrà nel 1913) attende alla sua avventura anagrammatica fra il 1906 e il 1909; nel 1917, per incarico dell'Opojaz Jakobson studia, in vista di una pubblicazione che non potrà poi aver luogo, l'aspetto formale dei canti popolari russi raccolti nel Settecento. Il loro aspetto più vistoso è quel «parallelismus membrorum» che la cultura più vulgata conosce come carattere della poesia ebraica, studiato scientificamente dal vescovo anglicano Robert Lowth poco oltre la metà del Settecento; successivamente questa proprietà fu rintracciata, ricorda Jakobson in un capitolo del 1965, nella poesia cinese, nella finnica e in genere uralo-altaica, finalmente nella russa. Ma a questa altezza cronologica Jakobson può ormai estrapolare la constatazione, adottando come propria l'affermazione fatta un secolo prima da uno dei massimi poeti formalisti, l'inglese Hopkins: «la parte artificiale della poesia – e forse avremmo ragione di dire: ogni artificio – si riduce al principio del parallelismo. La struttura della poesia è quella di un parallelismo continuo, movendo dai cosiddetti parallelismi tecnici della poesia ebraica e dalla antifone ecclesiastica per giungere all'intrico del verso greco o italiano o inglese»¹⁸.

Il nucleo specifico della dottrina di Jakobson consiste nell'affermare la coincidenza del dato fonico ricorrente con la sua portata grammaticale.

Torniamo ad Orelli. Nelle poche citazioni di riferimento agli autori i nomi di Contini, di Jakobson, di Hopkins sono tra i più citati. In particolare, egli insiste sul principio jakobsoniano e individua nell'isofonia (i richiami fonici attorno a una stessa cellula dominante) e nell'isosemia (i richiami di senso che scaturiscono e si legano ai precedenti) i due elementi che entrano nell'essenza del testo poetico per collegamenti che sono sia interni – nel disegnare la trama parallela della par-

18. G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino, 1990, p. 216.

titura musicale del pensiero poetico – sia esterni – intertestualmente proiettati alla riconnotazione del lessico poetico. Si veda il brano seguente che traggo dagli *Accertamenti montaliani*, mentre Orelli sta parlando dei *Mottetti*:

Non mi pare che la critica italiana abbia prestato molta attenzione alla *Lautsprache*, al suono della voce poetica, in particolare agli «armonici» come dice Montale in una lettera a Cambon (*Sulla poesia*, p. 91) a quei «valori sonori o timbrici» (si pensa ai berensoniani «valori tattili» e di movimento in pittura) che concorrono all'assestamento del cosiddetto ritmo semiotico. Per comprendere qualcosa della «personalité», dice Mallarmé, della parola per coglierla il «centre de suspens vibratoire», niente di meglio dell'esercizio del tradurre.

Non devo esclamare che non sento nessun bisogno di parlare di fonosimbolismo, che comunque esiste (non solo nei versi di poeti come Montale, ma anche nella prosa di narratori come Manzoni e Gadda) e presuppone una scelta intenzionale (o che *postfactum* si rivela funzionale) non, precisamente, di fonemi [...] ma di parole atte per le loro «risorse» foniche a iscriversi in un «insieme» solidale quanto basta, di cui potenziano il contenuto. Parlo, jakobsonianamente, di figure fonico-semantiche di volta in volta accertabili nel testo, e che, beninteso, non sono per solito un semplice echeggiamento del «rumore che fan le cose» vere fuor della mente, cioè onomatopoeie, le quali possono tuttavia assurgere a cardine di una figura in cui apparenza, essenza della cosa e sentimento dell'io poetante sembrano tutt'uno, come avviene col famoso *tin tin* di Par. X, 143, che di lontano è *INDI*, 139, e *s'Insempra* 148, che chiude il canto. Anche le conquiste della più seria variantistica vanno integrate con l'esame delle connessioni foniche che di «insieme» in «insieme» si stabiliscono fra le parole del testo, fatte per così dire inquiete dalla «reciproca forza d'attrazione» (Jakobson) peculiare dell'arte verbale¹⁹.

e ancora:

Nei loro insiemi sufficienti le relazioni si infittiscono, le parole possono anche entrare intatte in altre parole (in CLVI, di cui si è detto poco fa, *vidi* torna in *inVIDIa*) la lingua sembra impaziente di accendersi e svariare come, nelle sue faccette, una pietra preziosa (l'immagine è di Mallarmé). La *forma elocutionis* è caratterizzata dalla reciproca attrazione verbale, dall'impulso isofonico-isosemico. Non c'è vero poeta che non lo sappia e non lo dica, ma la critica troppo spesso lo ignora²⁰.

In sintesi, la critica poco verbale potrebbe non tener conto del piano oggettuale e referenziale stretto del testo poetico. Lo conferma Orelli in uno splendido attacco sempre all'interno de *Il suono dei sospiri*, quello del saggio dedicato al sonetto *Solo e pensoso*, dove leggiamo:

19. Giorgio Orelli, *Accertamenti montaliani*, op. cit., pp. 18-19.

20. Giorgio Orelli, *Il suono dei sospiri*, op. cit., p. 5.

«Confesso che di tutt'i suoi sonetti nessuno mi commuove tanto profondamente quanto questo sonetto senza lacrima, cupo e fosco». È la nota affermazione di De Sanctis, dal quale sembra dissentire più d'un lettore. «Nulla di cupo e fosco», osserva per esempio l'Amaturo. Inconvenienti della critica poco verbale? Cupo e fosco, dittologia abbastanza petrarchesca, benché nel Canzoniere non si vada mai al «cupo», questo famosissimo sonetto può ben dirsi: nel tono, come scrive De Sanctis, così come «lenta e grave», altra dittologia «petrarchesca», è la sua «musica»²¹.

A riassumere, i punti in cui si riconosce e dovrebbe riconoscersi la critica verbale potrebbero risiedere nel rigoroso rispetto del primato della realtà fonico-verbale del testo che diventa «banco di prova» sul quale si esercita l'attività di interpretazione: di nuovo si tratta di riportare la poesia ai suoi principi basilici (la poesia dentro la poesia) e far premio su di essi per le possibili legittimazioni del significato, legittimazioni che non possono esimersi dalla materialità storica dei testi (dalla loro musica). Vien fatto allora di estendere ad Orelli quel che Pier Vincenzo Mengaldo riconosce nel lavoro critico di Contini: l'idea che il desiderio di oggettività (di rispetto della realtà) dimostri che il «buon Dio abiti nei dettagli», perché la parte è riflesso del tutto che la contiene (e il riferimento è in questo caso alla critica delle varianti). O potremmo riferirci alla coppia analitica che contrappone il «significato» alla «significatività»²², secondo un'impostazione dell'ermeneutica anglosassone, quella per cui si può contrapporre il significato verbale di un testo o di un suo elemento, alla significatività intertestuale di quel testo e di quell'elemento entro il contesto che lo determina.

L'ozono di Orelli

C'è un'immagine che più di altre caratterizza questo aspetto del procedere critico orelliano sul testo poetico ed è quella dell'*ozono*, vale a dire di quel particolare odore che assume e fa assumere alle cose l'allotropo dell'ossigeno una volta che sia passato il temporale, la tempesta. In questo caso, l'ozono è riferito a quella tempesta lessicale da attribuirsi al primo Montale e da riconoscersi nei maggiori «poeti conosciuti» (come vedremo).

L'immagine si trova in uno dei saggi di Orelli che si potrebbero scegliere come esemplare del suo modo di procedere, e cioè *L'upupa e altro* che compare per la prima volta nel numero 15 del giugno 1971 nella rivista «Strumenti critici» (per inciso: che numero questo numero 15!

21. *idem*, p. 45.

22. E.D. Hirsch jr, *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Il Mulino, Bologna, 1973.

Esso si apre con un saggio di Umberto Eco sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica, cui fanno seguito un prezioso saggio di Gérard Genot sulla teoria del testo narrativo e la prassi descrittiva e nella sezione «Microfilm» un saggio inedito di Jurii Tynianov sull'ode come genere oratorio; segue poi il saggio di Orelli incastonato tra una recensione di *Satura* di Montale ad opera di Maria Corti e un limpido saggio di Pier Vincenzo Mengaldo dedicato a due «agnizioni di lettura»). Orelli riprenderà poi il testo con non poche, interessantissime varianti nel suo *Accertamenti verbali* pubblicato a Milano, nella collana «Nuovi saggi italiani» dell'editore Valentino Bompiani, nell'aprile del 1978. In questo libro esso costituisce il penultimo dei saggi, i quali sono ordinati secondo un'impostazione cronologica (il testo, dopo un capitolo iniziale significativamente intitolato *Ritmi, timbri, disegno del pensiero* – pp. 7-32, passa in rassegna opere di Dante, Petrarca, Foscolo, Barile, Montale e Luzi).

A rileggere il saggio oggi, dopo le altre opere critiche di Orelli, la sensazione è che si confermi una cifra stilistica che si potrebbe dire egli condivida con Gianfranco Contini, secondo una osservazione che rimanda ancora a Pier Vincenzo Mengaldo. Il fatto cioè che il testo critico orelliano proceda in maniera discreta, senza intenti apparentemente schematici o narrativi, ma con una fluida discontinuità che il lettore è portato limpidamente a ricomporre un po' come avviene quando ricompone le strofe di un testo poetico, dove ciascuna è tesa a illuminare un dato particolare. Mengaldo parla a questo proposito di «microsequenze autonome» o spezzoni alla fine ricomposti in una visione unitaria e sistematica. In più rispetto a Contini, Orelli sembra aggiungere una vocazione forte all'impressione autobiografica, come vedremo; un richiamo sempre chiaro e distinto a un oggettivismo volutamente asciutto e limpido come il cielo passata la tempesta; e la presenza di una forte, sublime ironia che in parte costituisce anch'essa l'ozono di Orelli.

L'upupa e altro si apre con un accordo generale a piena orchestra costituito da *In limine* che permette di rivisitare la poesia montaliana creando una rete di rimandi associativi e paradigmatici dentro e fuori il contesto del poeta ligure.

In limine

*Godi se il vento che entra nel pomario
Vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto*

*viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario.*

*Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.*

*Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.*

*Cerca una maglia rotta nella rete
Che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...*

A partire dal *pomario* si passa attraverso *reliquario*, *vento*, *muro*, *rovello*, *frullo* e l'antitesi sintattica «non..., ma...» per richiamare Petrarca, Leopardi, Pascoli, D'Annunzio e Valéry e giungere fino a quel *fantasma che ti salva* su cui si concentra l'attenzione del giudizio complessivo, secondo la tecnica di una ripresa in sintesi di quanto enunciato nel dettaglio dei riferimenti:

Così Montale costringe la nostra mente alle cose essenziali, alla doppia realtà dell'esistenza, al possibile-improbabile sfruttamento dialettico dei contrari. La lettura della sua poesia importa tutte le ambiguità concesse dal rapporto essere-non essere, realtà-irrealtà-vuoto. Il *fantasma che ti salva* è legato a cento e a nessun Dove, l'essere può riempire di sé *logos*, il vuoto o il bianco della pagina. La *maglia rotta nella rete* sta alla metafisica di Montale come il famoso *filo* di Fra Cristoforo a quella del Manzoni²³.

Il saggio è a questo punto disponibile ad un'apertura verso quel «pensiero musicale», quella sostanziale identità di universo poetico e universo dei suoni, che Orelli ripercorre entrando nella foresta ritmica del poetare che è abitata dalla rima, da endecasillabi, settenari, novenari, e dal rintocco delle allitterazioni e dei chiasmi, dall'isosillabismo, dalla tensione delle geminate, sulla base di un discorso che prova nell'immediato della citazione testuale la felicità dell'osservazione e la mappa dei collegamenti. Qui nuovamente i testi montaliani si aprono a un fitto tramarsi di riferimenti intertestuali con D'Annunzio, con Pascoli, con Dante: «certo – osserverà Orelli – dalla lettera-

23. Giorgio Orelli, *Accertamenti verbali*, op. cit., pp. 172-73.

tura alla letteratura il cammino sembra più diritto che non dalla vita alla letteratura»²⁴.

Per provarlo, Orelli porta il lettore nel Pascoli di *Novembre* e vi aggiunge per contro-canto l'osso *Gloria del disteso mezzogiorno*. L'occasione è particolarmente propizia per tracciare distinzioni di straordinaria efficacia e forza teorica – e si potrebbe azzardare «filosofica» – come quella che ci parla dei diversi tragitti tra osservatore e osservato nei testi presi in esame: è che in Pascoli hai la sensazione che sia il paesaggio a guardare il lettore, mentre la direzione si inverte con Montale perché il dato oggettivo diventa specchio della coscienza linguistica del poeta (il termine «coscienza» riprende una annotazione di Curtius a proposito di Eliot esibita nelle prime pagine). Dirà Orelli al riguardo che chi guarda in Pascoli ha sempre l'impressione di essere risucchiato dal guardato, in particolare se si tratta del cielo, mentre a prevalere in Montale sono una lucidità, una discrezione che sono razionali in quanto ironiche e cioè portate a una «passeggiata nello spazio» che diventa passeggiata nel tempo e ipotesi per un futuro possibile (ricordiamo: «*si compongono qui le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro*» di *In limine*).

Dopo ulteriori, affascinanti annotazioni sull'appellativo iniziale *Gloria del disteso mezzogiorno*, il saggio è ora pronto a entrare nel folto ornitologico del bosco e «ritardando la conoscenza dell'upupa» (le parole sono di Orelli) a parlarci degli uccelli. Anche in questo caso, la grammatica della poesia sfrutta la semplice categoria singolare/plurale per farci vedere come il cielo di Pascoli sia prevalentemente abitato da una pluralità di animali, contro una tradizione che risale a Leopardi – per lo meno – che vive la singolarità di ogni forma volatile (e non volatile; il riferimento è qui alla «rana»). Ed eccoli questi uccelli pascoliani che Orelli fa posare sui rami del suo saggio: il passero, il pettirosso, le rondini e il rondone, il merlo e il beccaccino, la cinghiale e la capinera, le ghiandaie e l'anitra iridata, l'aquila e la civetta, i falchetti e i falchi, lo scricciolo, la calandra e il pittiere. Su un altro ramo invece, in attesa del galletto di marzo (upupa), si vanno a depositare i montaliani martin pescatore (il volteggiante sulla «reliquia di vita» di *Gloria del disteso mezzogiorno*), il galletto di marzo (upupa) il falco e il falchetto (al singolare), il gufo e la pavoncella, e il cormorano. La differenza tra i rami è che in Montale gli animali non sono allegorie, ma simboli concreti (come dice Solmi), visibili barlumi di una vita che risulta integrale anche nella sua frammentarietà, al punto che

Orelli non metterebbe in cima alla lista degli animali un uccello, ma «la capra» della *Ginestra*.

Dopo un sorvolare, con tanto di mappa di citazione, sulla luce montaliana di *Gloria del disteso mezzogiorno*, che è così intrisa di luce dantesca (si vedano i riferimenti puntuali di Orelli agli ultimi versi del V del Paradiso), eccoci pronti con l'autore ad affrontare l'uccello oggetto di investigazione, l'upupa calunniata dai poeti qui pronta a rivestirsi come simbolo dell'arrestarsi del tempo:

Upupa, ilare uccello calunniato dai poeti, che roti la tua cresta sopra l'aereo stollo del pollaio e come un finto gallo giri al vento; nunzio primaverile, upupa, come per te il tempo s'arresta, non muore più il Febbraio, come tutto di fuori si protende al muover del tuo capo, aligero folletto, e tu lo ignori.	5 10
--	---

Qui, osserva Orelli, natura e arte si confondono e raggiungono quel vertice di magia verbale elusiva, meditativa, risonante e centripeta (gli aggettivi sono di N. Frye) che entrano nell'essenza del ritmo lirico. Ma, se seguiamo Orelli fino in fondo, sembra di poter dire che la natura ha comunque una sua prevalenza necessitante, perché verifica il primato dell'esperienza e della vita; in breve, si tratta di conoscere da vicino l'uccello che i poeti hanno calunniato:

Calunnie a parte, non par facile ammettere senz'altro che l'upupa è un uccello *ilare*, zebrata com'è di nero e di bianco, e simile quando spicca il volo a un'enorme farfalla; con quel ciuffo (le penne hanno un colore d'arancia con nere strisce trasversali) che, quando nessuno la turba con la sua presenza, sta abbassato all'indietro come un secondo becco opposto al primo. Strano e raro uccello, che tuttavia qualcuno, a due passi da casa mia, nel bosco di Sasso Corbaro a Bellinzona, dice di vedere ogni anno con gioiosa meraviglia: la serva lo vede sempre prima del padrone. In un disegno a colori Montale ne attenua fortemente ogni accensione, mentre nei disegni cosiddetti scientifici sembra a volta rotta e spiritata e ai bambini mette paura²⁵.

Aggiunge Orelli che la poesia non dà certo l'impressione che il poeta «frughi nel carattere dell'upupa» tenuto conto che, se non avesse un verso lamentoso, prodotto senza quasi aprire becco, probabilmente non si chiamerebbe così, perché l'upupa canta senza cantare «col puro fiato di voce del suo felicissimo nome non arbitrario, da af-

24. *idem*, p. 180.

25. *idem*, p. 189.

fratellare ad altri siffatti lessemi del linguaggio infantile»²⁶. Fratellanza che puntualmente avviene nel nostro testo perché vi plana il *cuculo* recando con sé i versi Francesco di Vanozzo, poeta padovano del Trecento, e soprattutto le frequenti /u/ che lo imparentano con l'upupa montaliana. In più, l'uno e l'altra assurgono a quella funzione dominante nella comunicazione che è la *funzione conativa*, cioè quella – come ci informa Jakobson – in cui il vocativo permette di farsi biglietto per un destinatario privilegiato e insieme tessitura grammaticale che si agevola del discorso diretto. Dunque, l'upupa è «pennuto eletto da Montale “seconda persona”», una seconda persona rispetto alla quale la poesia rivela un profondo stupore metafisico visto che tutto il pensiero musicale sembra tendere a quell'emistichio finale *e tu lo ignori* in cui il nome dell'uccello si dissolve nel suo atto contemplativo frutto di felice ignoranza.

Sarà la presenza di un verbo energico, il «si protende», così montaliano (Orelli convoca *Corno inglese*, *Arsenio*, *Crisalide*, *Dora Markus*) e insieme dannunziano («O Itaca dura di rupi, / l'ombra che tu protendesti / nell'ocaso del sole» – *Maia*, v. 841 sgg.) e, in uso transitivo, anche nel Foscolo dei *Sepolcri* («Ma cipressi e cedri / di puri effluvi i zefiri impregnando / perenne verde protendean su l'urne / per memoria perenne»), sarà la presenza di questo verbo a dilatare l'attimo in un tempo senza tempo. Ne risulta un febbraio eterno («non muore più il Febbraio») autorizzato a inglobare lo spazio (il «di fuori che si protende») entro il tempo dell'upupa sul suo aereo stollo del pollaio, «umbelicus mundi» – dirà Orelli – di un pennuto che dissemina con le sue “u” l'ozono del testo. Ma la tessitura musicale del testo sembra richiamare le stesse geminate della parola più rilevante (*uPuPa*) che si presentano variate (*uccello calunniato*, *stollo*, *pollaio*, *gallo*, *s'arresta*, *Febbraio*, *tutto*, *folletto*) offrendo una concreta consistenza al progetto musicale del testo. Scrive Orelli:

Le consonanti geminate danno maggiore consistenza a quella “materialità” e “musicalità” in cui il Saussure degli ultimi anni (con la teoria degli ipogrammi) si ostinava a cercare il “segreto della poesia”²⁷.

Materialità, musicalità, pensiero musicale, critica verbale, poesia nella poesia, ecco l'*upupa* profilarsi entro il suo privilegiato punto di vista, tanto privilegiato da richiamare l'*Infinito* leopardiano, con il *vento* anche qui pronto a farsi portavoce di un particolare sentimento del tempo grazie a questo singolare pennuto che dall'alto della sua na-

turalità fa oscillare il suo essere tra l'alato animato e l'aggeggio meccanico pur ignorando, oltre alla necessità del tempo, tutta la fortuna che deve al suo nome calunniato e qui posto a ripetersi con la compagnia di un parallelismo grammaticale (aggettivo-nome) tra l'«ilare uccello» del primo e l'«aligero folletto» dell'ultimo verso.

Siamo così alla fine del saggio di Orelli che all'accordo iniziale di *In limine* regala al lettore un accordo finale di tipo intertestuale in cui la scoperta dello stato d'attesa trasforma l'immobilità in mutamento e la variante in invariante:

Di contro all'inquietudine (che non sembra solo) motoria di questa upupa, grazie alla quale cogliamo il respiro (tutt'uno col protendersi) dell'immoto, anzi l'identità dell'immobilità e del mutamento, io per me contemplo, con lettura “parallela” lo stato d'attesa dell'uccello di *Par. XXIII* 1 ss., che *previene il tempo in su aperta frasca, / e con ardente affetto il sole aspetta, / fiso guardando pur che l'alba nasca*²⁸.

Riesce difficile, a questo punto, non rilevare come la critica di Orelli diventi «poesia dentro la poesia» visto che veniamo a sapere molte più cose su quello che fa il poeta e sul perché le fa. Inoltre, c'è un dato oggettivo di fondo: alla fine della lettura dei saggi di Orelli noi lettori stessi ci sentiamo più poeti. Un risultato che ci saremmo dovuti aspettare da uno dei nostri massimi in lingua italiana.

26. *idem*, pp. 190-91.

27. *idem*, p. 196.

28. *idem*, p. 199.

«Cerco parole abitabili»: la poesia di Aurelio Buletti
Armand Francillon

Si intende qui fare il punto intorno alla produzione in versi di Aurelio Buletti, facendone l'inventario, e poi proporre una spia di lettura, seguendo un elemento costante che attraversa la parabola scrittoria: l'uso della dialefe.

Difatti colpisce quanto l'opera in versi di Aurelio Buletti si stia costruendo e dirigendo verso la costituzione di un canzoniere compatto, organico, architettonicamente disposto.

È possibile seguire cotesta operazione tramite mezzi tecnici, prevalentemente metrici, coadiuvati dagli strumenti retorici (materia, scelte dispositive, ampliamenti e attenuazioni concomitanti).

Cercherò di farlo con il filo rosso dello iato, presente fin dalla prima raccolta in maniera significativa.

Vi si esprime una precisa visione globale, anche se l'espressione sembra sottoposta alle intermittenze del cuore, della ragione, dei mezzi stilistici e dei tempi delle manifestazioni e delle pubblicazioni, presso editori vari.

Non inganni un aspetto, l'apparenza, rivendicata, di esiguità, vuoi delle raccolte, vuoi del metro scelto, delle misure scelte: con l'andare dei tempi e l'allungamento della prospettiva e la pervicacia dell'operazione abbiamo fra le mani e sotto gli occhi un materiale consistente, denso e ampio, ragguardevole sotto ogni punto di vista.

Inventario

Poesia

1. *Riva del sole*, Pantarei, Lugano, 1973.
 2. *Né al primo né al più bello*, Iniziative culturali, Sassari, 1979.
 3. *Terzo esile libro di poesie*, Natale Mazzuconi, Lugano, 1989.
- Queste tre raccolte sono riunite nell'edizione bilingue:

Rivage du soleil / Riva del sole, Ni au premier ni au plus beau / Né al primo né al più bello, Troisième frêle livre de poèmes / Terzo esile libro di poesie, Préface de C. Caverzasio, Traduit de l'italien par A. Pasquali, Empreintes, Lausanne, 1998.

4. *Segmenti di una lode più grande*, Alla chiara fonte, Viganello, 2002 (ristampa 2007).

5. *E la fragile vita sta nel crocchio*, Poesie brevi 2000-2004, Alla chiara fonte, Viganello, 2005. Comprende in cofanetto le quattro raccolte seguenti:

- 5.1. *La scontrosa incostanza della gioia*
- 5.2. *Non ciascuno stupore è senza voce*
- 5.3. *Vecchio vizio di scrivere in estratto*
- 5.4. *Pur nel modesto chiaro dell'esistere.*

Inoltre:

6. *Temi*, Alla chiara fonte, Viganello, 2004 (plaquette di 5 liriche).

7. *Rosa shopping*, © 2005, Riva San Vitale, Fondazione Diamante – La Linea, Lugano, Aurelio Buletti (24 frasi, riprodotte su vasi, piatti, ecc., riprese e trasformate in liriche esclamazioni epigrammatiche).

8. Partecipazione (una lirica) a: *La voce dei segni*, Poesie di autori vari, Tradotte in LIS (lingua italiana dei segni), da vari collaboratori, Con un DVD, Alla chiara fonte, Viganello, 2006.

Prosa

Narrativa

– *Trenta racconti brevi*, Casagrande, Bellinzona, 1984.

Altri scritti

– *La madre impedita e altre situazioni relative a scrittori di provincia*. (Appunti per Gil) (dattiloscritto, 10 pp., parzialmente uscito su «Quadrangolo», 13.12.1987).

– *Scritto con parentesi*, in *I poeti della Svizzera italiana nell'ultimo ventennio* (1969-1989), Otto conferenze a cura di J.-J. Marchand, Unil, Section d'italien, Lausanne, 1990, pp. 17-25.

– *Figure retoriche – con qualche chiarore della piccola città sul lago*, Autunno 2004 (dattiloscritto, 23 pp.).

– *Da monosillabo a endecasillabo*, Foglietti, gennaio-febbraio 2005 (dattiloscritto, 12 pp.). Pubblicazione parziale: «Quaderni grigionitaliani», ottobre 2006 (comprende, stesso titolo e sottotitolo: da *Monosillabo* a *Trisillabo*, pp. 245-49; segue, *ibid.*, pp. 250-56, un saggio di G. Isella, *Nel crocchio vitale delle parole*. In margine alla poesia di Aurelio Buletti). Da segnalare ancora una presentazione e intervista a cura di N. Vuillemin, leggibile nel sito: www.culturactif.ch/viceversa, 2007.

Va detto, per inciso, che le meditazioni in prosa – fin qui soprattutto in forma dattiloscritta – che accompagnano il tessuto poetico, presentano delle trame narrative più che descrittive, analitiche o definitorie. Si danno come trame ironiche, divertite, divertenti, un po' a mo' di *Centuria*, i *Cento piccoli romanzi fiume* di Manganelli (1979), con la stessa presenza attiva di personaggi, dall'anagrafe incerta, o piuttosto, figure per cui vengono selezionati tratti gonfi di possibilità, che ci allontanano dalla sillabazione del verso o dall'armamentario retorico, manifestando spessore vitale, una aspirazione a diventare personaggi inseriti in vicende plausibili. L'arte poetica è delineata nei versi stessi.

Percorso di lettura

L'apertura è nota e vale tuttora:

Io cerco parole abitabili,
subito metto
in settenario bettola.

Non inganni la ristrettezza apparente dell'entrare: l'affermata esilità di ogni proposta bulettiana non resiste al dispiegarsi di circa trecento componimenti distribuiti nelle otto raccolte principali. Né alla constatazione che l'edizione romanda si candida visibilmente come trilogia e, dopo il perno dei *Segmenti*, il quartetto della *Fragile vita* si dà a leggere come parabola unitaria. Così viene costituendosi un canzoniere di cosmologia, di poetica, d'amore, sulla unità-base delle singole raccolte.

Tecnicamente si può dire che su una linea leopardiana-sabiana si sviluppa una metrica apparentemente tutta di costanza: zoccolo di endecasillabi e settenari, accompagnati da quinari, e qualche verso doppio. Infrequenti le derogazioni (senari, dodecasillabi, insieme con qualche irregolarità), in chiaro gioco di riferimento all'asse delle misure classiche.

Da quanto appena osservato emerge – salta all'orecchio – un fenomeno più sotterraneo, altrettanto costante, ma più costitutivo, individuale, della metrica bulettiana: la dinamica della dialefe, quella riconoscibile secondo i canoni tradizionali di lettura, e un'altra, la quale, come in una ruga, apre su un taglio d'eccezione. Un fenomeno che pervade tutta l'opera in versi, che vorrei verificare nell'itinerario che segue, e che mi sembra far da ponteggio ai concetti-temi che sono l'orto, la riva, la letizia, il crocchio, la donna celebrata, l'allargamento del-

lo sguardo: diciamolo così: dove può alloggiare l'umanità nelle relazioni essenziali.

Procediamo allo scandaglio che dovrà fornirci la pista di lettura privilegiata. Fra parentesi indichiamo la posizione della lirica nella raccolta. Iniziamo dal primo libro, *Riva del sole*.

1. *Riva del sole* (1973)

(23)
Il mio orto tranquillo
tu lo hai sabotato:
ti temevo massaia.

Normale la separazione «mio-orto»; sorprendente il balzo dato al pronome «lo» che dilata il verso e lo spinge al settenario: da confermare.

(25)
Se appena riesce un incanto
delle cose usuali –
bus, vetrine, gente per strada –
con te allora ogni volta è natale.

V. 1: novenario. V. 4: dialefi, sinalefe: verso oscillante tra il decasillabo e il dodecasillabo.

Fin dalla prima raccolta osserviamo la forte scansione sillabica, vera intelaiatura portante di ogni lirica, e in corollario la tensione, pur di natura sillabica, che proietta la percezione verso un metro in cui si riconosce l'etimo sillabico, e senza necessariamente costringerci a vederci un'altra misura, ci dà l'impulso a riconoscere un luogo privilegiato, un nesso sonoro, da geyser, il luogo propizio per il balzo fonosimbolico.

2. *Né al primo né al più bello* (1979)

(29)
Sono il limpido estate
l'allegria pioggia
il tuo orto e gli odori
sono sincero,
non dico sempre

le cose come stanno
ma – conditio sine – come sarebbero
quae non.

Ripresa del gruppo possessivo-sostantivo, e la forza di «orto», locus abitabile che emerge in iato. Da notare anche l'estate maschile («errore voluto» secondo l'autore), in incrocio da ipallage con l'allegria pioggia; e l'endecasillabo irregolare, penultimo verso, che fa coppia con lo smembramento dell'espressione familiare: *conditio sine qua non*. Il condizionale riceve così il suo statuto preciso e la pienezza dell'auspicabilità. Passiamo alla terza raccolta, del 1989:

3. Terzo esile libro di poesie

SIMILITUDINE (17)

In una folla piccola già fratta in crocchi
per qualche chiacchiera con i più dotti
ti ho perduta
come chi indugia un poco fra le insegne
e smarrisce più raro, più rapido, più caro
lume.

V. 1: settenario + quinario. V. 2: quinario doppio. V.3: con la messa in evidenza del pronome personale: quinario, e conferma del dato fissato in apertura, ora solennizzato. Il v. 4: solo sinalefi.

VISITANDO LA MOSTRA DEL PITTORE CARLO GULMINELLI (18)

Tu, mia graziosa amica,
abiteresti la *casa luce*?
Non voglio dire sempre
con me, ma talvolta,
per esempio un'alba.

V. 5: settenario con dialefe. Sembra strano, ma uno iato d'eccezione, come questo, dinamizza un elemento di solito sottaciuto, l'articolo indeterminato e lancia «alba», in quella zona «luce» caratteristica dell'attenzione dello scrittore.

STUDIO D'AMBIENTE (20)

Qui (come altrove)
la provincia è ardua
avvocati, architetti e frontalieri
con dispari mercede la modellano.
Pittori la illustrano.

Scultori ne animano pietre.
E scrittori...

V. 2: settenario con doppia dialefe, scansione mimetica. V. 6: dialefe; decasillabo con andamento da novenario.

METAMORFOSI (33)

Diventerò mimosa
per trovare dimora nel tuo orto
per non pensarti, per sentirti solo
perché tu mi ritrovi quando vuoi
per profumarti l'aria
per non lasciarti mai
per salutarti ad ogni primavera...

Piccola lassa a dominante vocalica regressiva («o»: 4 occorrenze; «a»: 2, «e»: 1) e concatenamenti *vuoi-profumo, profumarti-aria-lasciarti, mai-salutarti*, ecc. Solito iato: tuo-orto. Il fenomeno condiziona la dichiarazione d'amore, contenutisticamente, discorsivamente.

VISITA ALLO ZOO (36)

Ti ricordi le otarie e il loro amore
delicato e festevole
inventato ogni volta
di nuovo?
Poi, prima che fossero paghe,
pur avendole care, ripartimmo:
dovevi rivedere i lupi piccoli
che dietro la rete dormivano,
trascorrevano il tempo
a loro troppo ampio a noi brevissimo.

Dopo una serie di consuetudinari collegamenti vocalici miranti a una certa scorrevolezza armoniosa, ecco lo stacco di «ampio», l'apice e l'anticlimalmax di fine lirica, nel ritmo giambico garantito dallo iato, appunto.

A UN AMICO DI OLTEN (44)

Antonio, le farfalle
spendono presto la vita che volano,
ma niente pare eterno
più dei loro percorsi
più dei battiti dolci delle ali
più del loro silenzio.
Per somiglianza occorre che scriviamo
poesie volatili, eterne e moriture:

altri incidano assi, bronzi, marmi
con parole perenni.

10

V. 8: dodecasillabo con andamento da endecasillabo: accenti di 4^a e 7^a – distribuzione sempre rivelatrice in Buletti. V. 9: «assi» in risalto; endecasillabo.

4. *Segmenti di una lode più grande* (2002 e 2007)

(Da questa raccolta in poi la disposizione dei versi è quella detta, comunemente, centrale).

IL TUO SORRISO CHE PAREVA BELLO (10)
Si scrive su disegni non tracciati
una volta per sempre
con l'inchiostro di china:
il tuo sorriso che pareva bello,
pare ora, segnandolo,
ancora più che bello.
E come dirlo? Morbido.

Cfr. *Ognuno sta solo sul cuor della terra* (Quasimodo), per l'incipit e la meditazione sul tempo. V. 5: è una ricorrenza: la tonica isolante «o» focalizza l'attenzione, con la secchezza di un colpo di pistola, anticipando la contrastante attenuazione finale, sdrucchiola.

SEGMENTI DI UNA LODE PIÙ GRANDE (31)
Da te che più di ogni voce ascolto
graziosamente vengono disposte
le parole sui fili del discorrere.

Parole-panni:
pinzette di allegria le sospendono.

Parole-rondini, racconti-voli:
beato chi li vede, chi ti ascolta.

Voli, viaggi, cammini, riposi.

V. 1: diafece + sinalefe. V. 5: con l'allungamento di «allegria» si raggiunge l'endecasillabo. V. 7: «beato» trisillabo; sinalefe «ti ascolta». V. 8: «viaggio» trisillabo, come altrove; disposizione strofica regressiva (3+2+2+1 vv.) come in altre sedi.

UN CONVEGNO DI PASSERI (34)
Un convegno di passerì
beccuzzanti sul prato.

Finisce presto, forse per il cibo:
che fosse poco?

O per minaccia che non percepisco:
poveri piccoli volati via!

Che ogni nostra gioia
più ampia si distenda

ma uguale si condensi
per luce di allegria.

Vv. 7-8: «ogni», «ampia»: in diafece; invece «ma uguale» (v. 9), gruppo collegato da forte sinalefe. Risalto e attenuazione.

MODESTIA (41)
Per breve tempo, per minuto spazio
mi proscioglio dal cereo silenzio
per scrivere, se posso, lievemente.
Sono poeta minimo,
ospite occasionale e sconosciuto
della signora musa.

Al v. 2, si legge, certo, un decasillabo, ma in un contesto tutto di endecasillabi siamo propensi in un secondo tempo a lasciarci trasportare dalla dieresi «barbara» di «cereo», e l'endecasillabo può comparire. Fenomeno di allungamento parallelo a quello della separazione, che sta qua a dare spessore temporale, possibilmente duraturo, perenne, al silenzio: in contrasto con le occasioni successive.

NOI UMANI INVENTIVI (45)
Una giovane pianta, appena messa
vicino a dove stava
una vecchia compagna malandata
che fu tolta e sparì,
per quel che si conosce, non si chiede
per quanto durerà
nella nuova dimora sulla via:
e si teme che ignori
la sua aria fragile e caparbia.
Noi umani inventivi
la facciamo partecipe di quello
che ci piace e spaventa.

V. 9: misura? Con iato fra possessivo e sostantivo (pratica ricorrente), sembra un decasillabo, con andamento da novenario... ma *via-aria-caparbia* perturbano.

ALBERO CHE FIORISCE A PRIMAVERA (50)

Si crede che desideri ogni testo
vivere degli occhi di chi legge:
albero che fiorisce a primavera
sui bordi di una strada
sperimenta gli sguardi dei passanti,
si ricompone in essi
e, prima, si dimentica di sé.
Questo si crede desideri ogni testo
o almeno, che succeda, chi lo scrive,
specialmente i poeti.

V. 2: stupore: mica ci sarebbe una dialefe tra «degli» e «occhi»?! V. 8: dodecasillabo, con disposizione degli accenti in 4^a e 7^a; «ogni» in sinalefe, come al v. iniziale. V. 9: endecasillabo, sembra, in una lirica dove domina la figura dell'unione, a far passare la sintassi densa del finale, singolare e collettivo. Così, mentre passano quelle commoventi sinalefi, in contrasto con la nostra serie di separazioni, seguiamo il delinearsi di una gerarchia: prima lo sguardo, poi la tensione del desiderio, e le personificazioni, e le persone.

MODERATO DESIDERIO DI EVIDENZA (70)

Venga un giorno nel quale
tutto sembri lampante:
splenda la verità, sia mite o cruda:
verso sera la luce si infiacchisca,
torni il dubbio, tramonti la certezza,
si ceni volentieri: poi la notte
porti dolce scompiglio.

Oltre il «moderato desiderio», digià in situazione apparentemente conflittuale, si ritrova la situazione ossimorica della lirica iniziale: «dolce scompiglio», qui, in corrispondenza con le espressioni allora del sabotaggio, e del timore riferito a «massaia». Questi campi di tensione scartano, e lasciano in pace e raggiunta serenità, per un po', il rumore degli iati, in un movimento che ci porta da meditazione astratta a situazione concreta, da vivere.

DISUGUAGLIANZA (79)

Non è un angelo un passero:

più corto è il suo destino,
più dura, che si sappia, la sua vita,
meno ampie le ali,
ma sicuro il suo esserci
custode di allegria.

V. 4: doppia dialefe; v. 5: dialefe. In un insieme intessuto di pacifiche sinalefi.

5. *E la fragile vita sta nel crocchio* (2005)

5.1. *La scontroso incostanza della gioia*

RIME (2)

Forse Dio ti si cerca
per somma di sgomento e di ardimento:
fragili e paurosi di ogni orco
ti si esige bastevole tutore,
convinti dell'incanto dell'esistere
lo si vuole creato
da insigne donatore.

V. 3: endecasillabo? Bisogna presupporre un «paurosi» lungo, «di ogni» legato, «ogni orco» staccato, scansione parallela a una dizione che praticerebbe lo stacco doppio: «di/ogni/orco». Fragilità e tremore in sintonia con il ritmo esitante del verso. Orco e orto: frequente risalto in dialefe della «o» tonica. Attenzione: fenomeno inverso nell'esempio seguente.

APPARENTE CONTRADDIZIONE (8)

Nell'esigenza nostra quotidiana
di dire, di affermare
l'ignorato ci sguazza e tuttavia
si dà arie di assente.

V. 4: dialefe seguita da sinalefe; stacco e scivolamento, mimetici.

ALLE PRESE CON UNA VERDE MILONGA (9)

Ciò che piace nelle canzonette
è il loro essere semplice supplica.
E chi le canta ministro benevolo.

V. 2: iato che introduce ritmo dattilico, e le associazioni fono-simboliche. Si sa che la sdrucchiola funge da segnale acustico-ritmico al dato costituente di poetica, fin dalla lirica d'apertura.

5.2. *Non ciascuno stupore è senza voce*

È poco (1)
Se fossi orafo
potrei significare
per pure gioie quanto mi rallegri
e come.
So invece appena appena forse scriverti
parole.

Altro vocabolo iniziante con la «o» di orto: «orafo», in iato, anticipando sulle gemme successive e le sinalefi del penultimo verso, e la riduzione di «fossi» a «forse».

Adesso (3)
Ora, presentemente,
in successivi globuli di attimi,
apertamente, non nel quieto covo
dei ricordi [...].

Altra isolazione, che scolpisce «attimi», prolungamento suggerito, in contrasto; invece «quieto»: non tanto bisillabo, unito, quanto proponendo prolungamento a dodecasillabo. Si verificano in concomitanza i due fenomeni della messa in evidenza: tramite separazione e dilatazione.

PER GIO CHE ARRIVA A SILS-MARIA (15)
No, non anch'io:
già molti hanno scritto di Sils,
più poeti di me.
Voglio solo annotarti:
felice di tornare,
affettuosa, dimentica dell'aura
e trepida, tranquilla del villaggio
consueto, novello.

In questo caso, mimeticamente, «poeti» e «consueto» si espongono con le loro misure abituali, lunghe.

LE STAGIONI SONO IMPAZIENTI (20)
Fu bella l'estate che ora finisce:
ne hai già malinconia?
Vedrai che torna.
Intanto
foglie già gialle
segnalano l'autunno:
gradisce tornare, desidera essere.

Dove due senari doppi (vv. 1 e 7) incorniciano la malinconia dell'autunno, e stringono al centro l'istantanea dell'«Intanto».

PERCEZIONE (21)
La luce dei tuoi occhi non estrema:
da una riva ridente oltre essa
il mare, il cielo, l'infinito esistente.

«Occhi» in evidenza; «oltre» separato separando, di contro al prolungamento in dodecasillabo dell'«infinito esistente».

DA UNA RIVA (22)
Guarda qui: accosto parole sorprese,
dentro un dolce far niente distese.
Quasi come le trovo le trascrivo,
in rima con il tuo giorno estivo.
Vicine cautamente l'una all'altra,
ognuna semplice, nessuna scaltra.
[...]

Inizia con un dodecasillabo in eco alla lirica precedente; e «niente», in decasillabo, parola, questa, che si propone un pigro prolungamento sillabico! Inserita in decasillabo circondato dalla misura padrona delle undici sillabe.

5.3. *Vecchio vizio di scrivere in estratto*

NETTARE, POLLINE (10)
Caro amore del ritmo dello scrivere
bisognoso di immagini non sciocche:
ape o vespa talvolta
o altro insetto:
nutrendosi promette qualche frutto.

V. 4: quinario con la dialefe (di contro al v. 3, con sinalefe): rimbalzo.

PRECISAZIONE (11)
Il poeta non snobba la realtà,
anzi cerca di dirne le apparenze.

«Poeta»: trisillabo che precede «realità» dove «real» subisce la contrazione usuale, e se la realizzazione sonora accomuna le due parole, la correzione, l'epanortosi, vi si frappone e si concentra sulle manifestazioni percepibili. Le cose non sono mai simpaticamente appaiate con chi le osserva.

SEMPRE VECCHIE DOMANDE (13)
 Ma davvero il poeta
 valica l'apparenza?
 Ed essa è velo o manto o muro o unicum?

Lo stacco interviene qui solo davanti all'«unicum», ovviamente, rompendo il ritmo giambico.

MALGRADO LE INTENZIONI (19)
 Il verso vuole splendere
 stare senza difetto
 e distinto, virtuoso:
 però può farlo caro
 qualche stanchezza, qualche lieve smusso.

Appunto, concentrando «virtuoso» in trisillabo, se vogliamo il settenario, fenomeno corrispondente in antitesi agli iati eccezionali.

5.4. *Pur nel modesto chiaro dell'esistere*

UN SABATO MATTINA, DAVANTI ALLA MIGROS (5)
 Quasi un arco, il corpo
 – quasi un cerchio, la vita –
 una donna, è vecchia, sorride,
 che cammina affrancata a un carrello
 merli cantano ancora, dall'alba,
 un battello è già uscito sul lago,
 gli angeli ci invidiano
 una tale speranza.

Qui le difficoltà: la vecchiaia, i restringimenti, e gli unici versi stabili, della tradizione aulica: il secondo e l'ultimo (settenari); senari e decasillabi gli altri.

EVITABILI OPPOSTI (7)
 Mangiare e petulare è aspro desco.
 Starvi senza parole è tavola scipita.

Lo iato davanti a «aspro» inchioda la sentenza, che subisce la correzione del doppio settenario successivo.

RICHIESTA (12)
 E così sia, notte: non passare in un amen,
 ma concediti ampia a chi ti ama
 e in te cerca ristoro,
 cerca più lieto
 mattino.

Si parte da un doppio settenario, con l'allungamento di «sia», caso non unico; si passa alla doppia dialefe («concediti / ampia» – si ricordi «aspro» nell'esempio precedente – e «ti ama» (pronomi-verbo: altra disgiunzione fondamentale).

Disposizione per deduzione, detrazione: 7+7, 11, 7, 5, 3; cinquina focalizzante, come già osservato.

Per dislocazione si slitta poi ad una seconda lettura dove emergono «ma concediti ampia» in raggruppamento da settenario, accompagnata da quello del caratteristico endecasillabo di 4^a e 7^a: «a chi ti ama / e in te cerca ristoro». Vengono a crearsi quindi due piani di lettura, quello appariscente dell'ampiezza da accordare all'amore, e quello sotterraneo socchiudendosi sull'appagamento consecutivo allo stabilirsi del legame amoroso. Il gioco dei pronomi produce altra rete di giunzioni (le esplosive «t»), la quale rete sorregge attivamente il discorso fin dall'inizio dell'esercizio poetico.

La tonalità ricorda la pacatezza dell'invocazione alla morte di Cardarelli – invocata come la più dolce delle abitudini: «Morte non mi ghermire / ma da lontano annunciati / e da amica mi prendi / come l'estrema delle mie abitudini». Ma siamo agli antipodi, quanto a contenuto: comanda letizia, altro concetto fondamentale, lungamente inseguito.

ALTERNANZA (14)
 Ci sono giorni in cui, ci sono ore
 in cui si dà pace,
 invece in altre pare formidabile
 l'incredibile importo
 delle omesse allegrie.

Eravamo abituati alla «o» tonica in dialefe: occorre talvolta accompagnarla, come qui, con le sinalefi del verso finale.

LIETO EVENTO (15)
 Ma cara, rara, pace!
 Ciascuno strilla
 quando incomincia il suo inhippo verace.

Da notare la forte sinalefe di «suo inhippo»: cancella quasi la difficoltà.

Adesso si tratta di formare il mazzo, riprendendo da *Vecchio vizio di scrivere in estratto* (27), cercando di estrarre informazioni dalla lettura:

AMBIZIONE

Per il mio corto scrivere sospiro
in premio un mirtillo d'argento
montato su uno spillo,
frutto all'occhiello.

Riteniamo la disposizione lapidaria delle liriche – a partire da *Segmenti di una lode più grande*. Stranamente è la stessa disposizione reperibile insieme in Torquato Accetto (*Della dissimulazione onesta*) – per un libro «cicatricoso» che adotta la stessa riduzione regressiva a fine capitoli, e, più seriamente, in Giorgio Bassani (nella seconda parte di *In rima e senza*).

Osserviamo qui, in Buletti, una deliziosa disposizione riduttiva, munita di toniche alterne a fine verso, e misure regressive dall'endecasillabo iniziale al novenario, al settenario, al quinario: gli strumenti di Aurelio Buletti.

Una metrica, chiamiamola ancora tradizionale, a base sillabica, fornisce l'impianto generale, ma con spicchi di tensione a segnalare i luoghi nucleari delle cellule fono-tematiche. Rilievo particolare assumono le deflagrazioni imposte dallo iato, nella sua variegatura: urto di due toniche, secondo canone, e situazioni più peculiari (di vocali a contatto), estensioni poi che obbediscono alla forza vincolante dell'endecasillabo, in primo, e da un insieme che scaturisce da alcune, poche, selezionate parole tematiche. Queste delineano una prima trama discorsiva, dove va ad annidarsi l'abitabilità. Costanza osservabile, dalla prima all'ottava raccolta, in parabola: dialefe aiutando.

Nel campo di tensione verificato, nello sfruttamento delle possibilità sillabiche estreme, nelle apparenti rotture di regolarità, lo scrittore va creandosi uno spazio per sé, un minimo di agio vitale, di identità. Tanto che, a buon diritto, a mo' di commento al canzoniere suo, egli può concludere *Rosa shopping* col distico:

Mi chiamo e mi firmo Aurelio Buletti.
Non mettetemi dentro nei poeti perfetti.

Il che è un po' la sua sigla, anche musicale, il suo marchio di fabbrica, con un che da comico dell'arte.

Un verso iniziale saltellante, insistente, testardo, solido: di rivendicazione identitaria, teatrale: ci vuole spazio. Le chiare e nitide toniche dominanti propongono un verso quadrato, scolpito, doppio senario in armonia con il doppio settenario successivo (costanza della tonica).

Ci guida anche la doppia secca, ironica, di «Buletti-perfetti», che associa quello che vorrebbe escludersi a vicenda. L'equivoco scherzo-

so («Non mettetemi dentro»), rafforzato dalle ridondanze, raggruppamenti binari di suoni e concetti (attenzione al pronome personale), dice di un programma che riconosce sí, dove stanno i ferri del mestiere, ma che preferisce abitare in altra architettura, dove risiedere con quei ferri, e la propria intelaiatura, i propri chiodi.

Tra pittura e scrittura:
i «possibilia femminili» di Solvejg Albeverio Manzoni
Laura Lazzari

Immergersi nel mondo meraviglioso di Solvejg Albeverio Manzoni¹ è un'esperienza che appassiona e disorienta al tempo stesso. La sua pittura e le sue produzioni letterarie, per lei forme complementari d'espressione, sono infatti caratterizzate da elementi e stili eterogenei, popolate da immagini fantastiche e oniriche che ne rendono difficile un'immediata e sicura comprensione. L'autrice oscilla continuamente tra scrittura e pittura, poesia e prosa, sogno e realtà. Nelle sue opere convergono studi e letture che ruotano principalmente attorno a te-

1. Solvejg Albeverio Manzoni, nata ad Arogno il 6 novembre del 1939, trascorre infanzia e adolescenza a Lugano. Dopo aver seguito una formazione di disegnatrice tessile a Como, si trasferisce a Zurigo, dove si iscrive ad una classe di incisione presso la Kunstgewerbeschule. A causa del lavoro di suo marito, docente universitario, ha viaggiato molto e vissuto in vari paesi (Stati Uniti, Norvegia, Italia, Francia e Germania). Al momento vive a Bonn. A partire dal 1980 nei suoi quadri cominciano ad apparire parole, poi frasi che non possono essere più integrate nelle raffigurazioni. Diventano così poesie, racconti e romanzi. Da allora scrittura e pittura sono per lei forme complementari d'espressione. Ha pubblicato opere letterarie accompagnate da immagini: *Meduse e arcobaleni*, E. Esdar KG, Bochum, 1986; *Da stanze chiuse*, Giardini, Pisa, 1987; *Il castello, le autostrade, i boschi*. "La ronda" suite di 16 tavole, Quaderni di Biolda, Lugano, 2001. Le sue opere pittoriche sono apparse in: G. Curonici, *Solvejg Albeverio Manzoni*, Edizioni Pantarei, Lugano, 1976 e S. Albeverio Manzoni, *Stupore di labirinti* (catalogo dell'esposizione *Quasi vent'anni*, Universität Bielefeld, 1984), E. Esdar KG, Bochum, 1984. Ha, inoltre, illustrato le opere di B. Frabotta, *Controcanto al chiuso*, Rossi e Spera, Roma, 1991 e F. Portinari, *All'ombra delle farfalle in fiore*, Edizioni Ulivo, Balerna, 1998. Con Ketty Fusco e Carla Ragni ha pubblicato le raccolte poetiche: *Il fiore e il frutto*. *Triandro donna*, Edizioni del Leone, Venezia, 1993; *Spiagge confinant*i, Book editore, Castel Maggiore, 1996; *Fugato* (traduzione in italiano delle poesie di C. Krähenbühl, Luiz-Manuel, D. Mützenberg), Samizdat, Ginevra, 2003; *Contrappunto*, Samizdat, Ginevra, 2005. Tra le sue opere in prosa, cito: *Il pensatore con il mantello come meteora*, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1990 (premio Ascona per la narrativa inedita); *Frangere di solitudine*, Edizioni del Leone, Venezia, 1994; *La carcassa color del cielo*, Nuova Editrice Magenta, Varese, 2001. Racconti e poesie sono inoltre apparsi su giornali e riviste di diversi paesi e sono tradotti in tedesco e in portoghese. Ha allestito numerose esposizioni personali e collettive, fra l'altro a Bielefeld, Campione d'Italia, Bergen, New York, Marsiglia, Essen, Bochum, Zurigo, Salzburg, Berlino, Herford, Wilhelmshaven. Le sue incisioni sono state esposte alle Biennali di Grafica di Fredrikstad e Maastricht. Fra le esposizioni più recenti: Casa del Cavalier Pellanda, Biasca, 2001; Museo villa dei Cedri (Omaggio ad Alberto Martini), Bellinzona, 2004; Galerie L'Ecole Buissonnière, Parigi, 2005; Galerie Kult 41, Bonn, 2006 e Casa Rusca, Visarte in bianco e nero (collettiva), Locarno, 2007.

mi sociali legati all'attualità e alle vicende politiche². Traspare un interesse per la mitologia occidentale, per il buddismo e per l'induismo ed è sicuramente riconoscibile una componente autobiografica, legata ai ricordi e alle esperienze della scrittrice. Lo sviluppo e la struttura dei suoi scritti non sono quasi mai lineari, ma proseguono in modo labirintico per il tramite di associazioni formulate dall'inconscio. Per questo motivo non è casuale che proprio il labirinto costituisca un elemento ricorrente nelle opere dell'Albeverio³.

L'accostamento di nessi dettati dal subconscio e rappresentazioni oniriche mette a dura prova ogni sforzo interpretativo, facendo cedere i riferimenti spazio-temporali. Questi ultimi aspetti permettono di avvicinare l'autrice alla corrente surrealista, da cui Albeverio sembra riprendere il concetto di «scrittura automatica», lasciandosi guidare da associazioni inconscie che si fondono con trascrizioni oniriche, ricordi infantili, avvenimenti storici, immagini simboliche e mitologiche. La stretta collaborazione fra scrittura e pittura, la giustapposizione di elementi diversi e il ricorso al meraviglioso sono ugualmente ascrivibili al movimento capeggiato da Breton⁴.

Come si può facilmente evincere, la scrittura di Solvejg Albeverio Manzoni, caratterizzata da elementi eterogenei e continuamente dialogante con l'arte pittorica, può dare origine a diverse chiavi interpretative. L'aspetto che mi propongo di approfondire in questa sede, attraverso un breve ma significativo percorso tra alcune opere e dipinti di Albeverio, riguarda la rappresentazione dei personaggi femminili. Tra i temi trattati vi è, come detto, un interesse per il sociale e per la condizione degli esseri umani, in particolare quella femminile. La realtà umana emerge in tutta la sua asprezza, ne consegue che fisicità, malattie e decadimento fisico sono descritti senza tabù. I personaggi per i quali l'autrice simpatizza sono gli emarginati, i perdenti e, soprattutto, le donne. Il malessere del genere femminile e il suo rapporto con quello maschile sono profondamente indagati.

2. Fra gli autori di saggi letti da Albeverio, ci sono: P. Bourdieu, E. Saïd, N. Chomsky, J. Elssasser e H. Scheer.

3. *Stupore di labirinti* è proprio il titolo del catalogo dell'esposizione *Quasi vent'anni*, Universität Bielefeld, 1984; mentre diversi suoi scritti e dipinti trattano la tematica del labirinto o del filo sfuggente. Eccone qualche esempio: «Quello sfuggente filo di Arianna» (acquarello), 1981; «Il fragile filo d'Arianna annodato di numerosi nodi» (capitolo) e «Riuscirò a trattenere quello sfuggente filo bianco annodato di numerosi nodi?» (poesia) in S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., pp. 70-72 e pp. 166-68.

4. «SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale» (A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1996, p. 36).

Protagoniste delle opere di Albeverio sono quasi sempre donne. E solitamente sono donne confuse, schiacciate da un sistema di potere che non hanno la forza o il coraggio di combattere, rimanendo così imprigionate nel loro ruolo⁵. Il senso di solitudine, vuoto e inadeguatezza è palpabile. Le protagoniste, seguendo uno sviluppo di chiara impronta psicanalitica, sono alla ricerca della loro identità, e la narrazione prosegue per associazioni inconsce. Sogni, ricordi e avvenimenti «reali» si fondono tra loro, rendendo difficoltoso il compito di distinguerli.

L'autrice sembra interrogarsi sulla giustezza dei ruoli tradizionali attribuiti alle donne da una società forse ancora troppo maschilista, ruoli in cui le donne non si riconoscono più, ma che non riescono ancora a rifiutare.

Il punto di vista è chiaramente femminile: Albeverio prova simpatia per le sue protagoniste, generalmente caratterizzate in modo complesso e positivo, benché ferite, umiliate o depresse. Sono più sincere dei personaggi maschili che, invece, si nascondono dietro ad una facciata di perbenismo e appaiono sprovvisti di capacità introspettive.

Anche le figure femminili idealizzate – ricorrenti nelle sue opere – acquistano caratteristiche diverse. L'immagine mitologica della medusa, tradizionalmente negativa, è rivisitata dall'autrice che la trasforma in angelo e amico con cui confidarsi, mentre le melusine e S. Orsola sembrano voler esprimere tutta la loro sofferenza e impotenza nel trovarsi imprigionate in un raffigurazione canonica di donna, fissa e riduttiva, alla quale – pare suggerire l'Albeverio – vorrebbero ribellarsi.

Che siano figure idealizzate o non idealizzate, un tratto sembra accomunare le protagoniste delle opere di Solvejg Albeverio: la volontà di manifestare la propria femminilità al di fuori di ruoli preconfezionati e imposti da una tradizione androcentrica. Questa ricerca è però destinata all'insuccesso e i personaggi devono convivere con questo profondo malessere esistenziale. Come da un labirinto, per loro pare non esserci via d'uscita.

I passaggi in prosa e poesia su cui intendo soffermarmi per delineare un profilo dei personaggi femminili in Albeverio sono principalmente tratti dal romanzo *Il pensatore con il mantello come meteora* e dalla raccolta poetica *Il fiore e il frutto. Triandro donna*, con alcuni rimandi a *La carcassa color del cielo*. Per quanto riguarda le raffigurazioni, farò

5. Nel *Pensatore con il mantello* e nei tre racconti raccolti sotto il titolo *Frangere di solitudine* i personaggi principali sono di genere femminile, mentre nella *Carcassa color del cielo* la storia di Georg Elser si alterna a quella di una donna che ha perso la memoria.

riferimento a due dipinti basati su vicende narrate ne *Il pensatore* (il primo riprodotto sulla copertina del libro) e ad un'incisione risalente agli anni Sessanta.

Per orientarsi all'interno della struttura labirintica ed eterogenea dei romanzi di Albeverio, vale la pena ricordarne brevemente le caratteristiche principali. Definire *Il pensatore con il mantello come meteora* (1990) un'opera in prosa sarebbe riduttivo e non trasmetterebbe un'idea precisa del testo. Lo scritto è, infatti, composto di parti in prosa, poesie e di vari dipinti (solo tre riprodotti nel libro)⁶. È la storia di una donna che attraverso i ricordi, i sogni e le sedute di psicanalisi cerca di riappropriarsi della propria soggettività. Nella narrazione, la prima persona si alterna alla terza, cambiano i caratteri tipografici e la poesia approfondisce alcuni dei passaggi in prosa. Questa scrittura «multigenerica»⁷ non costituisce un esperimento isolato per Albeverio, ma si ritrova – oltre che nei racconti che sta scrivendo in questo periodo – anche nel suo ultimo romanzo *La carcassa color del cielo* (2001). Anche qui, nei passaggi più significativi, la prosa si converte in poesia. In questo caso il doppio registro è dettato dalla narrazione di due vicende distinte: una è ascrivibile alla Storia con la «S» maiuscola di un personaggio però «minore», Georg Elser, che nel 1939 preparò un attentato fallito contro Hitler. L'altra è la storia con la «s» minuscola di una donna, ambientata all'epoca della riunificazione delle due Germanie. La prima vicenda è narrata in terza persona, utilizzando caratteri a stampa tradizionali. Lo sviluppo è lineare e il tono (nonostante alcune prese di posizione da parte della narratrice) è tendenzialmente neutro e documentaristico. La seconda invece, originata in parte da sogni effettuati dall'autrice⁸, è scritta con caratteri tipografici diversi, senza utilizzare le maiuscole, a testimoniare la natura più intima, personale e introspettiva della storia. La narrazione è, in questo caso, in prima persona e, come nel *Pensatore con il mantello*, la protagonista è alla ricerca di un'identità perduta.

6. Come detto, pittura e scrittura sono forme complementari d'arte e di espressione per Albeverio. In molti casi i dipinti nascono quasi contemporaneamente alle opere scritte, ma per ragioni di ordine economico non sempre possono essere riprodotti nei libri.

7. Secondo Jacqueline Samperi Mangan questa caratteristica è tipica della scrittura femminile: «Ci si accosta sempre più ad un'espressione "multigenerica", sfruttando le abilità liriche insieme a quelle narrative, mischiando dunque la poesia con il racconto, e con frammenti di racconto. Il metodo del puzzle si diffonde in particolare nella scrittura femminile» (*Narrativa della Svizzera italiana dal '60 a oggi*, Department of Italian Studies McGill University, Montreal, 1999, p. 166).

8. I sogni effettuati dall'autrice risalgono all'epoca della riunificazione tedesca, ma – anche se non viene mai specificato nel romanzo – la città in cui si perde la protagonista de *La carcassa color del cielo* è Lisbona, dopo il grave incendio che, nel 1988, distrusse il quartiere del Chiado.

Ancora una volta, lo sviluppo della vicenda «femminile» – seguendo il flusso dei pensieri, dei ricordi e dei sogni – non è lineare, ma labirintico.

Scrittura e pittura a confronto: la Santa e la massaia

Come detto, la poesia inserita nei romanzi ha lo scopo di mettere in rilievo alcuni passaggi particolarmente significativi. Non è quindi casuale che la vicenda di S. Orsola nel *Pensatore* sia narrata in prosa, ripresa in alcune poesie e fissata nei dipinti. È mia intenzione addentrarmi nell'analisi partendo dal dipinto *Orsola sul pavimento di moto browniano*⁹ aspetta il suo *Carpaccio*¹⁰ (1983), riprodotto anche sulla copertina del libro. Il quadro è originato da un sogno dell'autrice influenzato dal ciclo del Carpaccio¹¹ dedicato alla santa (in particolare il dipinto dal titolo: *Il sogno di S. Orsola*). La trascrizione onirica, ricorrente nelle opere di Albeverio, è una tecnica che l'autrice ha sviluppato grazie alle sedute di psicanalisi junghiana a cui si è sottoposta per diversi anni.

Analisi del dipinto (Fig. 1)

Considerata la sua origine onirica, non è casuale che proprio il blu – colore del sogno per i surrealisti – domini la raffigurazione. Inizialmente, proprio grazie all'effetto cromatico, l'aspetto della pittura appare idillico. Solo ad una più attenta osservazione si notano elementi che confondono e disturbano. La finestra non appare quale apertura sull'esterno, ma sembra piuttosto guardare minacciosamente nella stanza. Le gambe d'Orsola sono corte e, riprendendo la forma a spirale di quelle del tavolo, sembrano fissarla maggiormente alla sedia e all'ambiente in cui si trova reclusa, come una prigioniera¹².

Orsola è un'immagine di donna che, passivamente, aspetta. È legittimo chiedersi che cosa aspetti. Nel *Pensatore*, la narratrice dice che il

9. Movimento molecolare, così definito in S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., p. 143: «Distrattamente aveva già sentito parlare di movimento browniano dal marito e dai suoi colleghi. Dopo il sogno si informò, voleva sapere con esattezza. 'Il processo stocastico con incrementi indipendenti, distribuiti secondo una covarianza proporzionale al tempo', significava ribollimento caotico, angoloso, pungente».

10. Tecnica mista: matita, acquarello, china (26 x 17 cm).

11. Vittore Carpaccio, *Sogno di S. Orsola (Ciclo di S. Orsola)*, 1495, Venezia, Galleria dell'Accademia.

12. Per il commento del dipinto: A. Stoll, in *Stupore di labirinti*, op. cit., p. 2.

quadro del Carpaccio le è inizialmente apparso quale «la più triste Annunciazione a Maria»¹³. Soltanto in seguito ne scopre il vero significato, ossia l'annuncio del martirio di S. Orsola.

Quello che maggiormente interessa è mettere l'accento sulla natura iconica e passiva della donna rappresentata, inesorabilmente imprigionata nel suo ruolo di santa e martire. La protagonista del romanzo è intimamente legata al personaggio di Orsola. Questa relazione è esplicitata nel capitolo «Orsola, forse anche la seconda parola magica», in cui sono descritti sogno e dipinto. La santa è imprigionata nella stanza, così come nel romanzo:

La signora restava imprigionata nel ruolo di dipendenza, [...] subalterna [...] fissata in questo ruolo, dalla famiglia, dall'ambiente. Ormai stanca e amareggiata dal mestiere di massaia, eppure incapace di liberarsi. Se cercava di dimenticarsene, la si richiama all'ordine. Lei doveva rimanere subalterna. Orsola apparve nel sogno [...]. L'Orsola che aspettava rassegnata, le suggerì di osare. Come Orsola anche la signora sentiva le proprie gambe raccorciarsi [...]. La disperata rassegnazione di Orsola e lo sconforto di lei come massaia che aspetta, le diedero il coraggio di una che si butta dal trampolino senza la certezza di saper nuotare¹⁴.

I concetti chiave dell'attesa e dei ruoli imposti alle donne, a cui è difficile, se non impossibile ribellarsi, sono ripresi nella poesia che precede il capitolo su S. Orsola:

Orsola su pavimento browniano aspetta il suo Carpaccio

Seduta nel prato aspetto.
Il pensatore con il mantello: verrà,
hanno detto,
ma resterà un giorno soltanto.
Mi creio macchinose discolpe
a quel rimanere seduta.
Dovrei riordinare, preparare i bagagli, cucinare.

Invece aspetto e
non compare.
Torno a casa.
Nella sala da pranzo il pensatore seduto
aspetta.
Lui aspettava me, massaia. Crampo
allo stomaco dall'emozione e felicità e orgoglio.

13. S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., p. 141.

14. *idem*, pp. 140-43.

Carne,
chiede carne per i suoi gatti. Carne tritata.
Accudisco, ancella stanca ma zelante.
E sherry al miele, sempre per i gatti,
ed anche il disegno da incorniciare.
Foglio strappato dal catalogo «Aux dames de France»,
carta giallastra, indurita dagli anni.
Odore dei bauli in solaio, nella villa cadente.

Orsola seduta aspetta. Azzurro intenso del pavimento.
Il mirto sceso
dalla finestra ad ogiva
finito sotto il tavolo, forse
catafalco rovesciato?
Orsola aspetta. Nozze o martirio.
Il pensatore colorò d'azzurro il movimento browniano.
Non appare l'angelo messaggero.
Il pavimento browniano, base insicura
ma non opaca.
La nuca duole, taglierò il passe-partout
cercando di non tremare
e metterò sotto vetro il disegno¹⁵.

Analisi della poesia

All'inizio della poesia, la protagonista tenta di prendersi delle libertà. Esce di casa e si reca nel prato nella speranza di incontrare *il pensatore*, l'uomo idealizzato del romanzo, l'intellettuale sicuro di sé, razionale e maschilista. In sua presenza la donna si sente spesso inadeguata. Lei sembra volersi liberare del suo ruolo di massaia, ma i sensi di colpa la rincorrono ed è costretta a crearsi *macchinose discolpe* per quel suo momento di libertà, rubato alle faccende domestiche. Dovrebbe, infatti, *riordinare, preparare i bagagli e cucinare*. La sua attesa di donna libera è però frustrata: il pensatore non si presenta. Lui l'attende *nella sala da pranzo*, è in quanto *massaia*, all'interno delle mura domestiche, che viene riconosciuta come donna. La protagonista termina con il riappropriarsi del ruolo cui stava tentando di sfuggire e nonostante si senta *stanca*, finisce per *accudirlo* come un'*ancella zelante*.

Come lei, anche Orsola aspetta l'angelo messaggero che, però, non compare.

La fissità d'Orsola, inesorabilmente imprigionata nel suo ruolo iconico di santa e martire, già riscontrabile nel quadro di Albeverio, vie-

15. La poesia presente in *idem*, pp. 138-39 è risalente al 1984/85 ed era già apparsa nella raccolta *Da stanze chiuse*, op. cit., pp. 25-26.

ne definitivamente confermata nel finale della composizione poetica quando la protagonista decide di tagliare il passe-partout e mettere il dipinto sotto vetro.

Alcuni di questi aspetti sono ripresi in un'altra poesia che, sempre dedicata ad Orsola, conclude il romanzo. Anch'essa è accompagnata da un'opera pittorica che non è però riprodotta nel libro:

Riuscirò a trattenere quello sfuggente filo bianco annodato di numerosi nodi?

Tre giornate strane.
Intenso lo sforzo per superare le paure
e parlare.
Un porgere la mano girando la palma verso l'alto,
lasciando il polso scoperto:
esporsi nella vulnerabilità.

Scorrendo cubetti di costruzioni mentali allineati,
non riesco a nascondermi il persistere
dell'attrazione. Credetti di imprigionarla
nelle forme rigide, ma si solleva
con tenera, lenta inesorabilità
e scivola e si strofina come nebbia.
Stringersi nei mantelli,
che forse si chiamano cappotti,
stringere con le mani
le braccia incrociate sul petto
per chiudersi,
proteggendosi da se stessi.
Una formica smarrita corre sul foglio
seguita dal mio dito che le pare minaccioso,
un sociologo in fondo al corridoio,
con voce intermittente, monotona
racconta infrastrutture ed eredità di aspirazioni.
Il lavoro di anni non l'ha esorcizzata.
Predestinazione oscura oppure
incanto di Beatrice, o Nadja e le coincidenze magiche.
Saprà Orsola alzarsi e uscire dalla stanza
o continuerà a raccontarsi da sola le sue storie come
una vecchia bambina?
Il mirto è la pianta dell'amore,
dell'incesto, della morte
– si dice –,
appoggiava sul pavimento browniano,
pavimento da cui aspettavo risposta:
si rivelò vuoto di risonanze.

Fragilità camuffata di rigidità mi turba,
 e intelligenza e ambizione, invidia
 chi di vanità ne possiede tanta:
 ballerina, Moro, mai Petruska.
 Riferimenti segreti, fruscii di vertigini
 quali creature sotterranee, li intuisco
 dentro le viscere della percezione.
 Lasciarsi perdere nell'ambiguità
 delle mille faccette di
 quei cristalli che sono i sentimenti.
 Fascino solare di Beatrice o invece
 fatalità della Nadja in me ispirano sogni
 per l'uomo che si è cancellato
 i propri sogni?
 Dovevo lasciar morire i fratellini
 per aprirmi come il fiore carnoso.
 Anni dopo, perché uccideva
 questi fanciulli – erano i suoi figli –
 per poi distruggersi nella mia camera di bambina?
 Sullo specchio il fiore carnoso dipinto,
 passeggiavo con gli smeraldi antichi e i diamanti
 nei capelli.
 Niente. Forse non significava niente.
 E le coincidenze a spirale?
 Dove finiscono le linee dei cubetti
 di costruzioni mentali? Fin dove arriva, riflessa,
 l'immagine del vecchio saggio?
 In un cubetto liscio, freddo, opaco
 vorrei costringere una figura, ma è un uomo,
 dagli occhi color miele di pino,
 che evocano sorrisi lontani¹⁶.

Analisi della poesia

Beatrice e Nadja si riferiscono all'eterno femminile, ossia l'idealizzazione della donna nella letteratura. Albeverio riprende il «mito» della donna, teorizzato e messo in discussione, tra gli altri, da Simone de Beauvoir la quale riteneva che questi miti, creati dagli uomini, avessero bloccato il genere femminile all'interno di categorie fisse (la vergine, la santa, la femme fatale, ...). Considerato dal punto di vista maschile, il femminile finiva inevitabilmente per rappresentare l'Altro, riducendosi ad oggetto. Nel suo capitolo su Breton, Simone de Beauvoir terminava dicendo:

16. S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., pp. 166-68.

Il y a chez Breton le même naturalisme ésotérique que chez les gnostiques qui vo-
 yaient en Sophia le principe de la Rédemption et même de la création, que chez Dan-
 te choisissant Béatrice pour guide et chez Pétrarque illuminé par l'amour de Laure.
 Et c'est pourquoi l'être le plus ancré dans la nature, le plus proche de la terre est aus-
 si la clé de l'au-delà. Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout: une fois de plus tout sous la
 figure de l'autre, tout excepté soi-même¹⁷.

Albeverio Manzoni simpatizza per Nadja – che ritiene essere stata strumentalizzata e schiacciata da Breton¹⁸ – e tenta di ridare voce ai personaggi femminili che esprimono la frustrazione derivante dall'essere considerati oggetti passivi. Tuttavia il tentativo di trasformarsi in soggetti attivi, mettendo in discussione i ruoli e le caratteristiche che sono stati loro attribuiti nel corso dei secoli, non è un obiettivo facilmente raggiungibile.

La domanda riguardo alla possibilità che Orsola riesca ad uscire dalla stanza, situata in un verso della poesia, è ripresa nel dipinto che la illustra, intitolato proprio *Riuscirà Orsola ad alzarsi e uscire dalla stanza?* (1984/85)¹⁹.

Analisi del dipinto (Fig. 2)

Rispetto alla raffigurazione precedente, Orsola²⁰ appare ancora più bloccata nella sua immagine iconica. Ritornano gli elementi cromatici – il blu domina oramai tutto il quadro – mentre le spirali²¹, presenti già nella raffigurazione precedente, e l'inferriata imprigionano la protagonista nel suo ruolo di icona femminile. Ancora una volta la finestra non offre uno sbocco verso l'esterno: più che guardare fuori, la donna sembra, infatti, essere osservata dallo spettatore. La domanda posta nel titolo appare più che mai retorica: per Orsola non sembra esserci via d'uscita.

17. S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, I, Gallimard, Paris, 1949, p. 375.

18. L'autrice prova solidarietà per Nadja (il romanzo *Nadja* di André Breton è stato pubblicato per la prima volta nel 1928 e poi interamente rivisto nel 1962). Albeverio ritiene che la protagonista del libro di Breton e, più in generale, la donna ispiratrice e creatrice, finisca per essere inesorabilmente strumentalizzata e schiacciata dall'intellettuale di successo.

19. Tecnica mista: acquarello, matita, china (40 x 30,5 cm).

20. Per una descrizione del dipinto: A. Stoll, *Medusas Erscheinung in der Moderne Zur Innenansicht der Arbeiten von Solvejg Albeverio Manzoni*, in «Fabers Hefte», III, 1, 1993, p. 99.

21. La spirale, girando eternamente attorno a se stessa, simboleggia l'eternità, il ritmo ripetitivo della vita, il carattere ciclico dell'evoluzione. È associata alla femminilità e al labirinto. Un riferimento alle spirali appare anche nel verso: «E le coincidenze a spirale?» presente nella poesia di Solvejg Albeverio analizzata in precedenza: «Riuscirò a trattenere quello sfuggente filo bianco annodato di numerosi nodi?» (S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., p. 168).

Ricomparsa il mirto del Carpaccio e accanto ad esso s'inserisce un nuovo personaggio, mancante nella prima raffigurazione: la medusa, altra figura ricorrente in Albeverio²².

Per la scrittrice, Medusa e angelo costituiscono un'unica entità, motivo per il quale l'elemento del Carpaccio, assente nel primo dipinto, viene qui completato ponendo fine all'attesa di Orsola.

Meduse e mélusines: rivisitazione delle rappresentazioni canoniche

Nei ricordi legati all'infanzia, la protagonista del *Pensatore* descrive il suo profondo legame affettivo con la Medusa. La figura mitologica è, per lei, un angelo: «L'Angelo era costituito solo di una testa. I suoi capelli erano serpenti, ma dalle tempie gli spuntavano le ali»²³. La narratrice rifiuta l'immagine tradizionalmente negativa attribuita alla Medusa, rivisitandola:

Il padre le ripeteva che l'Angelo non era né angelo né buono, si trattava invece di una donna terribile, Medusa, e i serpenti le erano spuntati proprio per la sua cattiveria. Ciò non la impressionava, Medusa o angelo, l'Angelo era suo amico²⁴.

Come anticipato all'inizio, la presenza di tracce autobiografiche è una costante delle opere di Solvejg Albeverio Manzoni. Qui, complice la collana edita dalla Mondadori che ha influenzato positivamente l'Albeverio da bambina, la medusa non è più una creatura orribile, ma si umanizza. Tuttavia, non si tratta dell'unica figura mitologica per la quale l'autrice simpatizza. Tra le altre vi sono le melusine²⁵, frequen-

tissime nelle produzioni pittoriche e letterarie di Albeverio e intimamente legate all'immagine della medusa e di S. Orsola. Per l'autrice meduse e melusine si fondono spesso in un'unica rappresentazione²⁶, probabilmente a causa della loro natura ibrida: in parte sono donne e in parte serpente. A loro volta, queste figure si accostano all'immagine idealizzata di S. Orsola: «L'immagine passiva di Orsola evolveva nella disperazione attiva di Medusa. Prigioniera della terra madre. E il grido di Mélusine, non usciva forse da quella bocca sofferente?»²⁷. Anche se espressa in modo diverso, la sofferenza caratterizza tutte e tre le figure femminili, imprigionate in un'immagine stereotipata da cui non riescono a liberarsi.

Inutile dire che per quanto riguarda la rappresentazione di Melusina, il punto di vista è, ancora una volta, tipicamente femminile. Questa donna leggendaria appare profondamente diversa da quella tradizionale, ripresa – tra gli altri – anche dai surrealisti, ossia la «Mélusine à la mode de Breton [...] une Mélusine canonique, telle que sortie de la légende, femme à la nature inquiétante, monstre caché sous des dehors amènes»²⁸. Se per la tradizione maschile questa figura, rappresentando il mistero e il lato animale insito nel genere femminile, incuteva timore, per l'autrice è un personaggio che, come Orsola, è stato imprigionato dagli uomini in una raffigurazione fissa e omologante. A dimostrazione di come siano costrette nel loro ruolo, le melusine di Albeverio sono spesso amputate o sfigurate come si può vedere nell'incisione *Possibilia femminili*²⁹ (1968).

22. Per la rappresentazione di questa figura femminile, presente in vari dipinti, rinvio al già citato catalogo *Meduse e arcobaleni*. Tra le opere letterarie, oltre al *Pensatore con il mantello*, questa immagine appare, tra l'altro, nella poesia *Una medusa morta*, in *Spaglie confinanti*, op. cit., pp. 18-19.

23. S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., p. 9.

24. *idem*, pp. 9-10.

25. «Femme légendaire des romans de chevalerie, d'une très grande beauté, mais parfois transformée en serpent. Génie de la famille des Lusignan, elle apparaissait sur la tour du château et poussait des cris lugubres, chaque fois qu'un Lusignan allait mourir. Un roman du XVe siècle a popularisé la légende: une fée d'une beauté merveilleuse promet à Raimondin de faire de lui le premier personnage du royaume, s'il accepte de l'épouser et de ne jamais la voir le samedi. Le mariage est conclu, la fortune et des enfants couronnent leur union. Mais la jalousie s'emparant de Raimondin, à qui l'on a fait croire que sa femme le trompait, celui-ci regarde par un trou percé dans le mur Mélusine qui, un samedi, s'est retirée dans sa chambre. Elle prend un bain et il découvre qu'elle est à moitié femme, à moitié serpent, comme les sirènes étaient à moitié poisson, ou à moitié oiseau. Raimondin est accablé de douleur, Mélusine trahie s'envole, non sans clamer sa peine en cris effroyables, sur la tour du château. Cette légende, qui rappelle le mythe d'Eros et de Psyché, symbolise le meurtre de l'amour par le manque de confiance, ou par le refus de respecter dans l'être aimé sa part de secret. On peut y voir aussi la désintégration de l'être qui, se voulant lucide à tout prix, détruit l'objet même de son amour et perd en même temps

son bonheur. Sur la voie de son individuation, il n'a pas su assumer les limites de l'inconscient et du mystère, non plus que son ombre, son animalité, sa part d'obscur et d'inconnaissable» (J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1999).

26. «Dans ma vie j'ai dessiné plusieurs variations de Mélusine. Depuis plus de 40 ans cette fascinante figure de femme/mère/magicienne condamnée à la souffrance par des forces obscures est présente dans ma production artistique. Signe de son importance dans mon imaginaire, le fait que ma première gravure (c'était en 1968, à Zürich) a été une Mélusine! Je me trouvais dans l'atelier d'un ami peintre lorsque lui a mis dans mes mains une planche de métal et un burin pour que je grave quelque chose [...] mon inconscient m'a aidé à empêcher que la planche reste vide: sans réfléchir, la silhouette d'une Mélusine à trois queues est sortie de mes mains, la créature – sans bras – avait une couronne sur sa chevelure (ou bien les cheveux constituaient-ils un nid?) d'où sortaient des serpents. C'était donc une Mélusine/Méduse» (S. Albeverio Manzoni, *Gestation infinie, entretien avec Annie Richard*, Edition Souffles d'Elles, Paris, 2007, p. 4).

27. S. Albeverio, *Il pensatore con il mantello*, op. cit., p. 156.

28. S. Albeverio, *Gestation infinie*, op. cit., p. 3.

29. Incisione.

Analisi dell'incisione (Fig. 3)

Sull'incisione sono raffigurate due donne. La prima, sulla sinistra, rappresenta l'immagine della «donna tradizionale», in particolare la madre. L'attributo che la simboleggia è il seno, posto fra lei e il feto che tiene in braccio.

L'altra è la raffigurazione di un femminile idealizzato, di una Melusina, riconoscibile dalla coda di serpente. In questo caso la donna non è amputata, ma il suo viso appare cancellato. I due possibili femminili sono entrambi inibiti: il primo è imprigionato nel suo ruolo di madre, mentre – come spiega l'autrice – il viso rovinato della seconda simboleggia la creatività distrutta³⁰.

Questi argomenti si ritrovano in diversi scritti di Albeverio Manzoni. Anche la protagonista de *La carcassa color del cielo* si sente chiedere se non stia cercando di «sfuggire a un ruolo nel quale [s]i sentiv[a] sempre maggiormente ingabbiata»³¹, realizzando che «un figlio non è tutto»³² e che «si allevano i figli, se ne segue lo sviluppo con tranquillità dedizione, gradualmente ciò acquista una dimensione così dominante che invade tutto lo spazio mentale, tanto che ci si dimentica di esistere»³³.

Una poesia che riassume sia la critica dei ruoli che l'aspetto della creatività bloccata s'intitola piuttosto eloquentemente *Ruoli*.

Ruoli

Tentativi di cure, miglioramento:
domani potrò tornare a casa.
E allora non ci saranno più
questi muri che mi proteggono.
Il buongiorno all'alba,
la colazione sul vassoio grigio,
bella giornata liscia
senza sorprese,
tutta intorno al mio corpo e a me stessa.
Si diventa importanti in ospedale,
scordate le responsabilità
con buona coscienza: dimenticare

30. La spiegazione dei due tipi di donne viene data dalla autrice in S. Albeverio, *Gestation infime*, op. cit., p. 7.

31. S. Albeverio, *La carcassa color del cielo*, op. cit., p. 96.

32. *idem*, p. 97.

33. *idem*, pp. 98-97.

è un diritto,
cancellati nervosismi e tensioni.
Nulla offusca.
La malattia è parte di me
nell'obliqua complicità
dell'ospedale.
Domani
poter ritornare:
giostra dell'impellente.

Salirò quelle scale, aprirò quella porta
e ci sarà un mio ruolo in agguato,
domani perderò le parole.
Le donne di casa non scrivono poesie³⁴.

Analisi della poesia

In questa composizione poetica – scritta dall'autrice mentre si trovava in ospedale – la malattia non è descritta, come accade in altri casi, in tutta la sua devastante potenza, ma appare piuttosto come una felice parentesi. Grazie a questo riposo forzato, la donna ha potuto – per una volta – pensare solo a se stessa. Se nella poesia *Orsola su pavimento di moto browniano aspetta il suo Carpaccio*, la protagonista doveva trovare delle discolpe alla sua inattività, qui non si lascia torturare dai sensi di colpa, poiché in questo contesto: «scordate le responsabilità / con buona coscienza: dimenticare / è un diritto». La creatività, impedita nella vita reale a causa degli obblighi domestici, prende forma nella malattia per essere subito frustrata al momento della guarigione vissuta con disillusione e pessimismo. Il ritorno alla quotidianità è destinato a segnare la fine della sua libertà e della sua capacità espressiva. Il ruolo di casalinga è associato ad un essere minaccioso che l'attende, *in agguato*, dietro la porta di casa, inibendo la sua creatività. «Le donne di casa» conclude «non scrivono poesie».

Dal percorso attraverso la pittura e la scrittura di Solvejg Albeverio, prendono forma diverse immagini femminili. Alcune sono rivisitate rispetto alla tradizione; altre, descritte nel difficile percorso di ricerca della propria soggettività, tentano di liberarsi dai ruoli canonici. Anche se la rappresentazione tradizionale della donna è messa in discussione, l'autrice non propone un modello alternativo che rischie-

34. S. Albeverio, K. Fusco, C. Ragni, *Il fiore e il frutto. Triandro donna*, op. cit., p. 8.

rebbe, a sua volta, di essere fisso e stereotipato. Il suo intento è, piuttosto, volto a suggerire dei «possibilia femminili», delle possibili varianti, che svelino la donna in tutta la sua complessità e in tutte le sue contraddizioni, cercando al contempo di liberarla dalle immagini canoniche alle quali è stata ridotta nel corso dei secoli.

Lecture da Antonio Rossi
Sara Murgia

Lo studio monografico che ho intrapreso, sotto la guida della professoressa Castagnola, riguarda Antonio Rossi, una delle voci poetiche più interessanti del panorama letterario elvetico contemporaneo.

Lo studio ha come scopo quello di presentare il percorso poetico e biografico dell'autore ticinese, mettendo in luce la qualità della sua opera che ha raggiunto negli anni elevati livelli di raffinatezza stilistica e complessità linguistica.

La ricerca non può non tenere conto dell'origine culturale del poeta, ovvero il Ticino (zona di confine e ponte tra tradizioni culturali e linguistiche diverse) per indagare anche sui rapporti tra la produzione poetica contemporanea elvetica di lingua italiana e italiana, cercando di capire se questa parte della Svizzera sia un'appendice dell'Italia, come molti ritengono, o piuttosto un territorio che si distingue per la sua capacità autonoma di produrre cultura, storia e tradizioni.

Le linee di ricerca sono due: l'analisi linguistica e la ricostruzione storico-letteraria.

La prima verte sull'analisi delle tre raccolte poetiche dell'autore svizzero, in modo da mettere in evidenza la sua originalità e complessità stilistica e tematica.

Tale analisi viene svolta su vari livelli: 1. Linguistico-lessicale, 2. Stilistico-retorico, 3. Metrico, 4. Tematico-semantico, 5. Fonico-timbrico.

Uno studio particolare riguarderà il rapporto fra poesia e pittura nella raccolta di poesie e acqueforti *Glyphè* realizzata in collaborazione con il pittore ticinese Samuele Gabai.

La seconda linea di ricerca, cioè la ricostruzione storico-letteraria, mira a tracciare un profilo biografico del poeta svizzero (la sua vita, la sua formazione, il suo pensiero, la sua attività, i suoi modelli, la motivazione del suo scrivere e gli ideali destinatari) inquadrato nel contesto della letteratura elvetica contemporanea e, in particolare, quella

ticinese, cercando di cogliere non solo i legami possibili con altri autori della tradizione poetica letteraria italiana di cui il poeta elvetico condivide la lingua, ma anche le divergenze e i tratti peculiari.

Inoltre, al fine di contestualizzare meglio l'opera di Rossi da un punto di vista storico-territoriale, verrà esaminata la diffusione e la circolazione delle sue raccolte poetiche sia in Italia che in Svizzera, su giornali, canali radio-televisivi, internet, riviste e dizionari letterari.

La ricerca affronterà, in ultimo, una riflessione sulle possibilità di diffusione dell'opera poetica in questi ultimi dieci anni, cioè, sull'interesse reale e potenziale della società di oggi nei confronti della poesia, sia in territorio elvetico che italiano. A tal fine verrà condotta un'analisi degli spazi pubblici e mediatici (convegni, incontri tematici, trasmissioni) dedicati alla poesia della Svizzera italiana, nonché del grado di diffusione di alcune riviste contemporanee di poesia pubblicate da case editrici svizzere e italiane.

Ho avviato il percorso di studio con la raccolta dell'esistente sulla poesia contemporanea svizzera italiana e su Antonio Rossi in particolare: antologie, saggi, recensioni e articoli tratti da riviste letterarie e quotidiani, ma anche atti di convegni della sezione di Italiano dell'Università di Losanna, siti internet sulla poesia e cultura della Svizzera italiana.

Il reperimento di tale materiale, agevolato dalla professoressa Raffaella Castagnola e dal poeta stesso, mi ha permesso di scoprire il contesto sociale e culturale in cui Rossi opera, con le principali realtà e istituzioni del luogo (biblioteche, riviste, case editrici, circuiti mediatici e produzione di altri autori contemporanei svizzeri italiani).

La fase attuale della mia ricerca è l'approccio analitico al testo poetico, in particolare alla prima raccolta *Ricognizioni*. Con questo titolo il poeta fornisce già una chiave interpretativa della raccolta e in fondo anche della sua poetica: le *Ricognizioni* sono «esplorazioni» messe in atto dal poeta per capire meglio sé stesso e il mondo; la poesia si pone come strumento attivo di ricerca, di indagine e riflessione sull'esistenza.

Molteplici sono i motivi che percorrono i componimenti.

La raccolta si apre con il motivo dello scompenso, inteso come dissesto, squilibrio, disarmonia, accettato e quasi incoraggiato come necessario (*Primavera*, prima poesia della raccolta: «Non che a me rincresca / lo scompenso che si manifesta a casa nostra», vv. 1-2) e all'insegna dello scompenso si svolge tutta la raccolta. Emblematica, a questo proposito, è la poesia *Terriccio*, nella prima sezione, in cui l'elenco di pezzi di oggetti, scorti tra il mucchio di rifiuti, rappresenta

simbolicamente il dissesto e la decadenza della civiltà contemporanea: «chioma di bambola, fermagli e barattoli di talco, frammenti di filo di zinco e stivaletti, ali di cappelli di paglia, stanghette di occhiali, pellicole abrase e raggi di biciclette» sono evidentemente residui-rifiuti, per sineddoche, della civiltà di massa e consumistica.

Sul piano esistenziale tali oggetti sono anche «indizi rivelatori della realtà spezzata e soffocata»¹: ciò è sottolineato, anche a livello fonico, dall'asprezza del verso, prodotta dall'allitterazione in «r» («terriccio caricato», v. 2; «rametti incrostati e sparsi», v. 3; «intrecciati fra schegge di laterizi», v. 4).

Un altro tema è il disorientamento, cioè il senso di smarrimento e di perdita dei punti di riferimento che si avverte soprattutto in *Alba*, poesia dall'atmosfera un po' surreale: il treno su cui il poeta viaggia diventa un medium per il nulla. L'atto dell'andare significa non sapere, smarrimento del soggetto in un mondo fantasmatico, tutt'altro che connotato da elementi noti e riconoscibili segni d'identità. I viaggiatori viaggiano senza conoscere la destinazione geografica del treno: domina la locuzione interrogativa («verso dove si sta dirigendo il treno a quest'ora / e a che chilometro esatto ci troviamo?»).

Il tema della perdita di orientamento è presente metaforicamente anche nella poesia *Le canoe capovolte e la maschera*, dove il pescatore inesperto si perde dietro la cernia negli abissi marini, fallendo la sua immersione.

Tuttavia questo scompenso e disorientamento sono permeati da esplicita ironia, motivo dominante, che serpeggia in tutta la raccolta: un'ironia che deriva dall'utilizzo di materiale lessicale prezioso e sintassi complessa per descrivere situazioni ed eventi di scarso rilievo, al limite dell'insignificante, che cadono sotto l'occhio del poeta. Un esempio è la poesia *Rimozione di polline*, nella VI sezione, in cui emerge in modo forte il contrasto tra l'evento assai banale, osservato dal poeta, cioè, lo spostamento di granelli di polline su un tavolo, e il linguaggio assai ricercato e sostenuto con cui esso viene descritto:

Erano così singolarmente distribuiti
sopra il tavolino delle riviste
gli infinitamente minuscoli,
com'è abitudine designarli,
granelli di polline caduti e riuniti
a formare infine consistenza
di fragili aggregati in un canto

5

1. J. Hauser-Jakubowicz, *Quelle «ricognizioni» di Antonio Rossi*, in «Corriere del Ticino», 19.6.1991, p. 1.

e di isolati corpuscoli dall'altro
e così fuori dall'ordinario era la compiutezza
suggerita da tale loro disposizione
che assai smarrito e con vero senso di rincrescimento
presi atto, a un certo momento,
della loro accidentale rimozione.

10

A partire proprio dal titolo, spicca la parola tecnica e colta *rimozione* e, in seguito, tutto il componimento è modulato su termini di registro alto-tecnico: al v. 1 «singolarmente distribuiti», dove si nota l'avverbio che viene usato nel significato latino di «in modo singolare, unico». Al v. 3 «infinitamente minuscoli» che pone in risalto la lunghezza dell'avverbio rispetto al normale uso di un aggettivo come «infiniti». Al v. 4 l'espressione dotta da manuale scientifico «com'è abitudine designarli». Al v. 7, «in un canto», con l'uso ancora di un termine latinizzante. Si può riconoscere inoltre un insieme di vocaboli di uso tecnico-scientifico: «aggregati», «corpuscoli», «consistenza». Infine nell'ultimo verso il termine «accidentale» che rimanda anche al linguaggio filosofico.

La massima concentrazione di termini colti si raggiunge dal v. 9 al v. 13: un giro di versi molto complesso sintatticamente, che conclude un'ampia proposizione consecutiva iniziata al v. 1, con in primo piano il verbo, prelevato dal codice burocratico «presi atto», fa scaturire, senz'altro, un effetto ironico, o quanto meno di spiazzamento, pensando alla sostanza del messaggio veicolato: un minimo casuale spostamento di granelli di polline, che guasta l'armonica precisione del loro allineamento e per questo dispiace al poeta. Suona infatti come ironico il v. 3 in cui il poeta accentua iperbolicamente la minimalità dei granelli («gli infinitamente minuscoli») e anche il verso 9 («fuori dell'ordinario era la compiutezza») se si pensa che si tratta soltanto di granelli di polline.

Passando al livello sintattico, la comparsa quasi alla fine, al penultimo verso, della proposizione principale («presi atto...») è uno dei tratti caratteristici dello stile di Rossi.

In questa poesia la proposizione principale veicola, ancora tramite l'ironia, l'io del poeta il quale «con vero senso di rincrescimento» e «assai smarrito» osserva la rimozione del polline.

Il livello fonico-timbrico è molto accentuato: si notano numerose corrispondenze foniche all'interno e alla fine del verso, prima tra tutte *singolarmente/infinitamente* (vv. 1/3), *abitudine/polline* (vv. 4/5), *aggregati/isolati* (vv. 7/8), *caduti/riuniti/distribuiti* (vv. 1/5), *corpuscoli/minuscoli* (vv. 3/8).

Ci sono anche consonanze (*compiutezza/consistenza*, *canto/altro*) e allitterazioni in «l» (*granelli/polline*), in «f» (*a formare infine consistenza*

di fragili). In rima incrociata sono gli ultimi quattro versi: *disposizione*, *rincrescimento*, *momento*, *rimozione*.

La sonorità e il ritmo sono dunque molto intensi a riprova che il significante è molto studiato e sembra prevalere autonomamente rispetto al significato, ovvero al contenuto irrilevante della poesia. Già Mengaldo aveva sottolineato la maestria formale di Rossi nell'eseguire «partiture che non hanno senso»².

Una struttura formale complessa, con numerosi prelievi dal codice burocratico-legale, si riscontra anche nel componimento *Deliberazione*; l'effetto *ironico* anche qui è evidente, poiché tale linguaggio viene applicato per esprimere un contenuto di banale natura pratica: il poeta decide di piantare dei pali sul pendio vicino a casa, per evitare che durante il temporale, si riversino «detriti, ghiaietto, e fogliame» sui pomodori e sui legumi del suo giardino.

Il termine burocratico *Deliberazione*, titolo del componimento, farebbe intuire una decisione di natura molto più importante di quella in realtà esposta dal poeta.

Anche questo componimento è costruito su una struttura sintattica assai complessa: esordisce con una proposizione finale «perché...» a cui ne viene coordinata subito un'altra «e perché...».

Da notare l'uso del passato remoto «stabilimmo», la forma impersonale accompagnata dal congiuntivo «che si disponessero» e l'espressione «e senza indugio di sorta», tutti elementi appartenenti a un registro linguistico alto, non comune, una sorta di «antilingua», come diceva Calvino, con i quali ci si aspetta che il poeta debba caratterizzare una decisione di alta dimensione.

Una specie di freddura *ironica* cade invece sopra il lettore, nel trovarsi di fronte, nonostante il linguaggio solenne, ad un contesto così banale: in ciò risiede l'originalità di *Ricognizioni* in cui urtano l'*aulico* della forma e il *minimale* del contenuto; un'operazione che ricorda il barocchismo secentesco che perseguiva lo scopo di stupire il lettore.

L'aspetto linguistico-stilistico è uno dei tratti, a mio parere, più interessanti della raccolta poiché il poeta tende con sapienza a miscelare e impiegare lessici appartenenti a registri molto diversi con un effetto di stravaganza e straniamento ironico.

Nella poesia *Fuochi d'artificio* si può esemplificare questo sapiente miscuglio di diversi registri: all'inizio la forma colloquiale («Tu sai che»), con inserzioni di frammenti di discorsi diretti tendenti al livel-

2. *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997, p. 374.

lo basso-popolare («mi rompo») o gergale («fa il furbo»); del resto tutta la poesia è impostata sul tema popolare dei fuochi d'artificio. Tuttavia nel verso successivo, invece, spicca un'espressione metaforica alta quale («fetta di buio») e soprattutto l'aulicismo inconsueto («ogive azzuro-sfumate») che, insieme agli altri termini «antistanti», «belvedere», «inviano», «amatore», produce un effetto di ironia.

Anche *In tardo pomeriggio* si notano accostamenti bizzarri tra lessico concreto, fortemente realistico, e termini aulici: «babbucce screziate»; «rosacea tessera di fedeltà».

Gli stessi ironici innesti lessicali di registro alto su uno sfondo di realtà umile e quotidiana si ritrovano in *Acquisti per cene frugali*. Da notare innanzitutto l'uso ironico del passato remoto che dà un'impronta quasi favolistica al resoconto del poeta sui propri modesti acquisti in una piccola bottega.

I termini colti: «condusse», «introduceva nel mentre», «talché», «teneva in serbo», lo stesso aggettivo «frugali», l'avverbio «assai» sono a contatto con altri termini molto concreti: «pantofole», «costume da ginnastica», «orologi», «barattoli di dado», «cioccolata».

Per quanto riguarda la sintassi, caratteristici di Rossi sono i frequenti incisi e l'ampiezza dell'arco periodale, dovuta alla presenza di numerose proposizioni subordinate, soprattutto coordinate e disgiuntive: esemplare, in questo senso, è la poesia *Il luppolo* che si snoda lungo un unico e articolatissimo periodo ipotetico di ben 17 versi, privo, tra l'altro, di una proposizione principale.

L'insistita ripetizione delle congiunzioni «e»/«o» crea l'effetto di un flusso di pensiero ininterrotto: le frasi proliferano senza che il poeta le freni o le ordini gerarchicamente con gli appositi elementi sintattici, in una sorta di mimesi della crescita rampicante e disordinata della pianta del luppolo di cui parla nel testo poetico.

È evidente che la complessità sintattica, sia ipotattica o paratattica, adempia a una funzione ironica, dando come l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di solenne, di cruciale importanza.

Il poeta scruta, osserva, esplora i frammenti quotidiani intorno a lui, ma, non riuscendo a trovare un senso, ripiega spesso nell'ironia, ispirata, come sottolineato dallo stesso Rossi, a quella del poeta svizzero Robert Walser nel racconto breve *La passeggiata*, in cui si mescolano smania esplorativa e ironia.

Supposizioni è la poesia che incarna meglio lo spirito e la divagazione ironica di matrice walseriana che percorre la raccolta:

Niente mi vieta, quando il cancello stride,
di avanzare supposizioni intorno a chi suonerà.
Non già la pescivendola dalle ghettoni di lana,
per regola alticcia e scomparsa un giorno
senza che a nessuno rincrescesse; 5
ma forse un commesso viaggiatore alacre
a esortarmi a non perdere l'occasione,
«vede signore, questo è l'articolo che fa al caso suo»,
o un rappresentante di enciclopedie o di mappamondi
o il controllore del contatore di elettricità 10
forse, anche, qualcuno venuto a cercare proprio di me,
per recapitarmi un pacco o, che so io,
per conversare un po'.

Come il passeggiatore-poeta Walser enumera e descrive uno stuolo di disparate persone in cui si imbatte nel suo cammino, anche Rossi in questa poesia elenca, per via di immaginazione, diverse identità di persone che potrebbero presentarsi presso la sua abitazione, ma diversamente da Walser, in Rossi, le apparizioni non sono sorprendenti o stravaganti, ma sono assolutamente normali e comuni.

Il titolo *Supposizioni* allude alle supposizioni del poeta circa l'identità e lo scopo della visita dello sconosciuto che sta aprendo il suo cancello.

La poesia parte con uno slancio immaginativo da parte del poeta: «Niente mi vieta di avanzare supposizioni intorno a chi suonerà»; tuttavia questo slancio si annulla ironicamente, nei versi successivi, poiché ad esso non segue nessuna evasione dallo spazio e dalle persone comuni.

Nel v. 3, la prima supposizione del poeta riguarda «la pescivendola», figura reale, connotata in maniera negativa dai termini «ghettoni di lana» e «alticcia».

La seconda e la terza supposizione sembrano più allettanti perché dilatano lo spazio: potrebbe essere un rappresentante di mappamondi o un commesso viaggiatore, ma in sostanza, anche in questi due casi, predomina la trita quotidianità espressa dalla formula ripetuta mille volte: ««Vede signore, questo è l'articolo che fa al caso suo»». La quarta supposizione, nella figura del controllore del contatore di elettricità, lega di nuovo la possibilità alla realtà quotidiana.

Infine anche la penultima e ultima supposizione prospettano novità solo in apparenza: riguardano visitatori venuti a cercare il poeta, ma pur sempre per motivi non straordinari: «per recapitarmi un pacco o per conversare un po'».

In sostanza le supposizioni dell'immaginazione non danno nessuna svolta, poiché si tratta di un elenco di gente comune.

A livello sintattico la poesia è costituita da due periodi: il primo è di soli due versi, mentre il secondo, lungo e articolato, si snoda su 11 versi in cui si susseguono a catena le «supposizioni» del poeta, segnalate a livello linguistico dalle ripetizioni delle congiunzioni ipotetiche e alternative («ma», «forse», «o», «o», «forse»).

L'effetto di stridente ironia è creato soprattutto a livello lessicale: il lessico della poesia si assesta infatti su un livello linguistico alto-formale («vieta», «stride», «avanzare supposizioni intorno», «rincrebbe», «recapitarmi», «conversare», «esortarmi», «ghette», «non già», «articolo», «àlacre») nonostante i referenti molto comuni («controllore del contatore», «rappresentante di enciclopedie», «cancello», «pacco», «pescivendola») o addirittura bassi (lo stato *alticcio* e le «ghette di lana» della pescivendola).

Chiaramente ironica è l'operazione compiuta da Rossi che riveste i nomi di oggetti e persone comuni con termini o espressioni colte o auliche, ad esempio, al v. 6, «commesso viaggiatore àlacre ad esortarmi» sta per venditore insistente; v. 8 «articolo» invece di prodotto; v. 3 «ghette» invece di calze di lana (si confronti anche la poesia *A Giovanni Parenti* in cui una bolla di sapone è chiamata «bolla iridata» e «palloncino riluttante»).

Per quanto riguarda il livello fonico, si nota una trama di corrispondenze sparse per tutti i versi e che ne accentuano la sonorità: vv. 5-6 allitterazione della «s» (*nessuno/rincrebbe/commesso*); vv. 2/4 rima (*giorno: intorno*); vv. 2/3/10 rima (*suonerà: già: elettricità*); vv. 3/4 (*pescivendola: regola*); vv. 6/8/10 rima (*signore: viaggiatore: controllore: contatore*), vv. 11/13 rima (*cercare: conversare*), vv. 12/13 (*so: po*) e le anafore di «o», «forse», «per».

Si nota l'effetto da cantilena ironica che cade sui vv. 6, 7 e 8, in particolare sulla figura e sulla frase del venditore: «vede signore, questo è l'articolo che fa al caso suo», e sul v. 10 in cui si nota l'allitterazione di «cont» («controllore del contatore di elettricità») e la corrispondenza fonica «ore» che si lega a quella del v. 6 e 8 («viaggiatore» e «signore»).

Ancora una volta dunque l'effetto ironico passa attraverso il contrasto tra lessico ricercato e sonorità del verso, da un lato, e i frammenti dell'usuale quotidianità dall'altro.

Comunque sotto l'ironia viene mostrato il non senso e l'alienazione di una realtà frammentata, in cui domina e si ingrandisce il particolare, qualsiasi particolare, insignificante e incomprensibile proprio perché isolato e non inserito entro una cornice, un quadro d'insieme che lo potrebbe spiegare: *Sine intelligentia* sviluppa, tramite una lunga e complessa struttura sintattica, un lunghissimo e minuzioso inciso

per spiegare la posizione di una zona in penombra in cui si trova una carta insetticida:

Diagonalmente allo spazio compreso fra le zone, di sera, di solito in penombra e il settore dove l'illuminazione è un po' più fitta, precaria d'accordo se confrontata con la luce di moderne abitazioni	
e tuttavia sufficiente a rischiarare quella parte di locale che in ogni tempo ha da essere bene in vita;	5
senza invadere il tratto attraverso cui i raggi potrebbero filtrare e confluire nel circostante quantitativo di luminosità,	10
area insignificante, punto minato per insetti di ogni specie – una carta moschicida li attende; delle tre prede una zanzara stimola da giorni i suoi arti al movimento,	15
spiega la sua situazione: «Eo non moritura sum de leucemia, non de infortunio, non de dispiacere; eo moritura sum sine intelligentia» –;	
in una posizione di equilibrio e favorevole allo sguardo ho posato un mazzetto di astri gialli fioriti da poco nel giardino del signor Guglielmo.	20

Dal verso 13 si inserisce, in una sorta di «inciso nell'inciso», anche la citazione e spiegazione della frase latina presente sulla carta.

Tutta questa doviziosa digressione si dissolve al v. 20 nella semplice affermazione del poeta di aver collocato dei fiori raccolti nel giardino di un suo conoscente.

Lo stesso poeta a proposito della sua raccolta afferma che «le cose raccontate (con il frequente ricorso alla figura dell'ironia) si rivelano per lo più di scarso rilievo e quasi sempre si risolvono in una finale dissolvenza»³.

È il caso ad esempio di *Giorni fa* che riporta la cronaca del banale furto di una torta da parte di un gatto e di *Lungolago*, una delle poesie più lunghe, incentrata sull'aneddoto futile di una partita a carte.

Spesso le poesie di *Riconizioni* si risolvono anche in una semplice elencazione (si veda *Per un verso o per l'altro*, poesia che elenca in modo generico diverse inclinazioni delle persone; *Nella superficie inclinata* si risolve in una elencazione di semplici elementi paesaggistici e di indicatori spaziali percorsi dallo sguardo sopra un muro; *Retrospezioni* in un elenco di postille di foto; la sopraccitata *Supposizioni* dove

3. Y. Bernasconi, *Tre domande ad Antonio Rossi*, su www.culturactif.ch.

l'elencazione riguarda la diversa identità di persone che potrebbero presentarsi presso l'abitazione del poeta).

Un puro elenco di azioni è alla base delle poesie *Manovratori della notte*, *Movimenti di gru* e *Anitra sul lago*.

Ritornando al livello del contenuto, si tratta di un microcosmo del «frammento» in cui persone, animali, oggetti, appaiono e scompaiono rapidamente: Raboni ha parlato di una dimensione del «baluginare» e «balenare». Tale dimensione fa sì che i frammenti della realtà appaiano e scompaiano rapidamente come in una istantanea, trasmettendo una visione di non-senso e incompletezza esistenziale.

In *Giochi nella nebbia* lo sguardo del soggetto scruta nell'ingannevole visibilità della nebbia:

Visibili a intermittenza, i ragazzi si sparpagliano
nella nebbia, giocano a guardie e ladri.
A lungo di loro non è tangibile la presenza
se non per uno zigomo che affiora dal grigio
o per una giacca a vento scomparsa fra gli oleandri 5
e ricomparsa più in là, verso la fontana o l'entrata;
e talora non uno ma più cocuzzoli
e berretti col fiocco e lembi di indumenti
e sagome in corsa o accovacciate
appaiono rapide, ristanno un attimo 10
e si eclissano fra rumori leggeri
o in silenzio.

I ragazzi che giocano perdono consistenza, diventano sagome in corsa tra la nebbia, di cui non è tangibile la presenza se non per tratti del loro corpo o dell'abbigliamento; infatti la sineddoche è la figura principale, riferita sia alle parti del corpo («zigomo») sia ai vestiti («giacca», «cocuzzoli», «lembi di indumenti»).

La poesia si incentra su tale gioco dell'apparire e scomparire: è come se il poeta si divertisse a veder apparire e scomparire tra la nebbia frammenti del loro abbigliamento o dei loro corpi.

A livello ritmico i termini sdruciolati «tangibile», «zigomo», «cocuzzoli», «sagome», «appaiono», «rapide», «attimo», «eclissano» riproducono la rapidità di estinzione delle immagini.

A livello sintattico si nota nei versi l'alternanza fitta e sapiente delle congiunzioni «e-o» che riproduce in qualche modo il gioco dell'apparire e scomparire degli elementi: v. 5 «o»; v. 6 «e-o»; v. 7 «e»; v. 8 «e»; v. 9 «e-o»; v. 11 «e»; v. 12 «o».

Il lessico è impreziosito da termini letterari: «affiora», «tangibile», «lembi», «ristanno», «si eclissano», «sagome». Vi sono comunque

anche altri vocaboli più realistici come «giacca a vento» e «berretti col fiocco». In particolare spicca il termine «cocuzzoli» che sembra essere lievemente ironico per il suono.

Anche la costruzione sintattica è colta: al v. 3 «di loro non è tangibile», con in prima posizione il partitivo.

Tale gioco di «presenza-assenza», messa in scena da *Giochi nella nebbia*, rende le immagini umane simili a visioni oniriche («sagome»), che portano in sé un clima di drammatica sospensione tra reale esistenza ed evanescenza. Bonalumi sceglieva infatti di parlare, a proposito di questo tipo di percezione del poeta, di «intensa precarietà».

L'atmosfera respirata in *Ricognizioni* potrebbe evocare un classico testo montaliano *La casa dei doganieri*: le persone che si affacciano nei componimenti sono simili a brevi comparse, fantomatiche o presentate sotto forma di voci più o meno percettibili. Nella poesia *La nostra vicina*, la vicina «È una voce lontana che viene da chissà dove». Nel componimento *Per telefono*, il colloquio tra il poeta e l'amico è acustico, «come di due che si chiamano da lembo a lembo». L'abbondante presenza, in *Ricognizioni*, di stralci di frasi dirette, riportate come voci anonime giunte casualmente dall'esterno all'orecchio del poeta, conferma che Rossi riduce spesso l'umano all'elemento vocale.

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 dobbiam 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: coltivati / 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 dotte 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 piana-ta» 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 pian-gente» 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 del-l'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 bel-lezze 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 del-l'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'imbroglione». 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 nes-sun 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 vo-glio, 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'ab-biamo». 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 confi-ni», «Fior di corallo», «Fiori del male»). Tale allontanamento si accen-tuerà 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 – so-no contenuti in *Girandola di farfalle* [2006], e uno in *Mottetti per stornellatori* [2002].

Parrebbe così delinearsi, lungo la storia dello stornello hinderman-niano, 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 eviden-te dell'avvenuta metamorfosi.

Alla luce di quanto detto, la definizione di stornello, sia essa «del-l'uso vivo o comune» o «degli studi»³⁶, fornirà informazioni sull'ezio-logia 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'esperien-za montaliana³⁸. Il recupero della dicitura da Montale imposta alla se-conda 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 dichiara-zione 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 omag-gio d'amore. | Il breve respiro, col metronomo innato che regola, | ritma la misura, potrebbe for-se 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 parente-la 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 tec-nica dei *mottetti* – scontata la maggior complicazione e raffinatezza – che già non fosse nella se-rie che dà il nome agli *Ossi di seppia*» (P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradi-zione 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 catacresi, 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 nudata / 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)

Aprendosi 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.

emblematicamente in *L'anguilla del Reno*. E questo tema-immagine è vivissimo, certo non indirettamente, in un altro importante poeta e critico, anch'egli ticinese: Giorgio Orelli.

Ora dunque leggiamo le due poesie. Ci sono molti elementi comuni. Già vistosamente il modulo d'attacco: «L'anguilla, la sirena / dei mari freddi...» (vv. 1-2) > «Era un cinghiale, la macchia nera sui sassi» (v. 1) anche nelle rispettive “strisce” foniche su cui non possiamo insistere ma in cui prevalgono la «l», la «r»; «filtrando / tra gorielli di melma» (vv. 9-10) > «dal sole / che filtra e si incendia» (vv. 5-6); «una luce scoccata dai castagni» (v. 11) > «sul sentiero di roccia / e castagne» (vv. 3-4). Certo anche riprese lessicali e di sintagmi ma la cosa che colpisce di più è qualcosa che possiamo definire l'urgenza sintattica dello sviluppo discorsivo. In Pusterla il movimento è continuo fino al verso 25. Ci sono sì delle leggere interruzioni ma interne al verso, quindi non concepite come tali nel discorso versificato. La sintassi non è complessa sul piano della profondità, non è dominata da strutture ipotattiche, ma è aperta, continuamente rilanciata da un movimento giustappositivo, da sequenze enumerative che si moltiplicano per agguinzione. Ad esempio: «...forse appunto attirato / dalle dolci castagne, dal sole / che filtra e s'incendia, e trafitto / dal sole e dal tempo, e ben altro...» (vv. 5-7), oppure: «che lavora sotto la corsa e il grugnito, sotto l'ansia / di corsa e di grugnito, di fame / e di piacere...» (vv. 10-12). Stessi presupposti troviamo nella sintassi dell'*Anguilla* anche se in Montale troviamo una costruzione più geometrica con un grande rallentamento proprio al centro della poesia e poi la ripresa del *continuum* discorsivo con la ripetizione della parola d'attacco della poesia e della serie delle apposizioni: «...finché un giorno / una luce scoccata dai castagni / ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta, / nei fossi che declinano / dai balzi d'Appennino alla Romagna; / l'anguilla, torcia, frusta, / freccia d'Amore in terra» (vv. 10-15). L'apposizione è comunque una chiave nella forma-orchestrazione delle due poesie; attraverso questa figura si crea un effetto di *continuum* senza soluzioni di continuità, senza “mollare” l'obiettivo sull'oggetto dominante, mimandone in qualche modo il carattere dinamico che è appunto dominante. Accanto alla “sintassi lunga”, altro elemento stilistico comune e mirato a questo carattere di impetuoso e necessario dinamismo nella raffigurazione dell'oggetto, è l'*enjambement*. In Pusterla ci sono continue inarcature, molto marcate, separando ad esempio i termini di una dittologia: «di roccia / e castagne» (vv. 3-4), «di fame / e di piacere» (vv. 11-12), «per foreste / e dirupi» (vv. 12-13), oppure participio passato e complemento d'agente: «attirato / dalle dolci castagne» (vv. 4-

5), «trafitto / dal sole» (vv. 6-7), oppure nome e complemento di specificazione: «l'ansia / di corsa» (vv. 10-11), «nel frusciare / di rovi» (vv. 15-16), «deponente / di vespe e castagne» (vv. 23-24), oppure aggettivo e sostantivo o viceversa: «sordo / tradimento» (vv. 13-14), «magro bosco / perduto» (vv. 19-20), «pelle / smangiata» (vv. 27-28), «tradotta / allegra» (vv. 28-29). Non ci stupisce che simili inarcature ricorrano anche nell'*Anguilla* come quelle tra nome e complemento di specificazione: «nel cuore / del macigno» (vv. 9-10), «ai figli / dell'uomo» (vv. 28-29); o tra aggettivo e sostantivo: «disseccati / ruscelli pirenaici» (vv. 18-19); in Montale sembrano comunque prevalere inarcature che riguardano il verbo alimentando il carattere dinamico e “tragico” della poesia come, in rapida successione: «l'anima verde che *cerca / vita* là dove *solo / morde* l'arsura e la desolazione» (vv. 20-22) o: «la scintilla che *dice / tutto* comincia quando tutto *pare / incarbonirsi...*» (vv. 23-25). In tutte e due le poesie si avverte comunque questo largo impiego dell'*enjambement* che pare assumere l'identica funzione iconica: trasmettere un senso di vitalità assoluta, ineluttabile e luttuosa in qualche modo. Tutti e due gli animali corrono verso la morte e questo viaggio non può non ricordare l'ansia drammatica del viaggio del pellegrino nella seconda stanza del *Canto notturno* di Leopardi. La figura dell'enumerazione, l'asindeto, la ricorrenza insistita di verbi di moto creano anche in Leopardi un potente effetto di tensione: «al vento, alla tempesta, e quando avvampa / l'ora, e quando poi gela, / corre via, corre, anela / varca torrenti e stagni, / cade, risorge, e più e più s'affretta / ...» (vv. 26-30). Questo tema leopardiano (come ci ricorda il *Cantico del gallo silvestre*: «ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile») sembra agire con nettezza in Montale e forse riflesso in Pusterla; ma si ha l'impressione, pur da una letteratura artificiale come la nostra, per cui rimandiamo calorosamente alle pagine di Benzoni, che in Pusterla ci sia la coscienza di questa linea composita che per certi aspetti rinvia alle origini stesse della nostra lirica: al Petrarca del *Vecchierel canuto e bianco*.

Ma soffermiamoci ancora un attimo sugli aspetti formali della poesia. Nella versificazione montaliana domina la combinazione di endecasillabi e settenari (a volte dissimulati) che insieme alla “sintassi continua” allude spesso ai modi della canzone libera leopardiana. Nella versificazione di Pusterla le misure sono più “libere” e generalmente più lunghe, tuttavia troviamo spessissimo i versi classici della poesia lirica italiana. Soprattutto sequenze sillabiche coincidenti con settenari sono rinvenibili all'interno di misure più lunghe e/o a cavallo di versi. L'effetto è molto interessante, è un effetto di frammentazione e

di ricomposizione così tipico nella metrica del secondo Novecento in cui il riferimento con i moduli della tradizione è a volte diretta e più spesso allusa. Ecco qualche esempio: un settenario è il v. 2, un settenario è la seconda parte del v. 3: «prima di giungere qui, *sul sentiero di roccia*», e due settenari sono facilmente estraibili a cavallo dei versi 4 e 5: «e castagne, *forse appunto attirato / dalle dolci castagne, dal sole*», nei versi 9, 11 e poi di nuovo in forza nella seconda parte della poesia come ad esempio ancora a cavallo di due versi: «o vita che si spezza, — magro bosco / perduto...», oppure poco più avanti, con tre settenari in successione dislocati in due versi: «la fine, il caro verbo — deponente / di vespe — e castagne autunnali ...». Riconoscibili sono anche gli ottonari, anche i novenari ma sono sicuramente questi moduli settenari, variamente collocati, che costituiscono il carattere più significativo da un punto di vista ritmico-prosodico della poesia anche perché appunto sono connotanti di una tradizione come quella che abbiamo cercato di mettere in luce. E naturalmente molti di questi settenari sono a loro volta modulabili in endecasillabi: «dove un nervo si inalbera — un muscolo», anche a loro volta interni al verso: «e di piacere *che lo spinge la notte — per foreste*», ecc. E se guardiamo con un minimo di attenzione ci accorgiamo come sia preferito da Pusterla il settenario lirico petrarchesco e appunto leopardiano di terza e sesta che nella tradizione è soprattutto frequente quando è “insieme” all’endecasillabo.

C’è un’ultima cosa su cui possiamo soffermarci un attimo: il carattere molto specifico di alcune strutture della ripetizione in Pusterla, quasi un suo “tic” stilistico. Sono numerose nella prima parte e non sempre veramente equivalenti, ma ad esempio: «sul sentiero di roccia / e castagne, forse appunto attirato / dalle dolci castagne, dal sole / che filtra e s’incendia, e trafitto / dal sole, dal tempo, e ben altro...» (vv. 3-7), oppure: «che lavora *sotto la corsa* e il grugnito, *sotto l’ansia / di corsa* e grugnito...» (vv. 10-11). Difficile definirle, una ripetizione forzata, in sostanza illogica sul piano semantico e costruttivo, una ripetizione in qualche modo ridondante; certamente una figura espressiva riuscita, si insinua nel movimento progressivo, ritardandolo in qualche modo, creando un effetto di frizione e di disordine strutturale.

I due animali de *L’anguilla* e della *Morte del cinghiale* si assomigliano più di quanto possiamo a prima vista immaginare, è vero che uno è un animale d’acqua e uno di terra ma l’elemento anfibio e quasi ctonio dell’anguilla risalta nella poesia di Montale. E quanto analogo è il paesaggio appenninico montaliano con quello prealpino, ticinese (credo di capire almeno) di Pusterla. Una vegetazione serrata

dal bosco ceduo, grandi pendenze, un suolo aspro e minerale, i castagni, il *magro bosco* o *le pozze d’acqua morta*. Uno spazio difficile ma non per questo non vicino a noi, non per questo non segnato dalla presenza dell’uomo, dalla sua storia e quindi tanto più per questo tragico. Com’è noto, come è stato detto in un passo della *Teoria estetica* di Adorno, il paesaggio naturale porta in sé i tratti della presenza dell’uomo e dunque la sua storia e dunque questo senso di trasformazione e di inquietudine. Curiosamente — questa potrebbe apparire un’osservazione assolutamente extravagante e probabilmente lo è — il cinghiale rappresenta forse più di ogni altro animale a noi consueto, la trasformazione del paesaggio occidentale, una trasformazione che ha profondamente mutato il rapporto dell’uomo con la natura. Il cinghiale rappresenta questo carattere “selvaggio”, vagamente minaccioso, la cui vita non è più tanto legata ad uno spazio naturale primigenio, incontaminato ma a uno spazio naturale “prossimo” all’uomo, alle città, alle strade, agli orti. Una ferinità in qualche modo a noi familiare, strettamente legata alla fine o comunque al rovesciamento di un rapporto equilibrato tra paesaggio e opera dell’uomo. E di questo aspetto troviamo alcune piccole tracce come il deittico iniziale al verso 3: «prima di giungere *qui*, sul sentiero di roccia / e castagne...», nella stessa malattia della bestia: *la peste suina*, una malattia legata alla civiltà in ogni caso. E questa prossimità tra ciò che appartiene all’uomo e ciò che appartiene al cinghiale rende difficile la costruzione allegorica, rende più difficile il gioco di sostituzione: la specie per la specie, due unità così separate in Montale che permettono appunto il movimento dell’analogia.

Si è già detto che in Pusterla l’analogia tra la vita dell’oggetto e la condizione dell’uomo è soltanto implicita, affiora direi proprio alla luce delle combinazioni intertestuali in cui la poesia è inserita e delle affinità stilistiche. In Montale cogliamo un movimento unico — anche sintatticamente si tratta di una poesia su unico periodo — movimento in cui il senso di morte, a cui leopardianamente mira l’affanno, è riscattato da una valenza di sacrificio e di rinascita, in cui appunto il senso della vita pulsa nella morte oscura, nel soffocare vegetale e minerale. È una prospettiva biologica e meccanicistica così cara a Leopardi, con in più un senso di redenzione che forse in qualche modo, più avanti nel suo pensiero e nella sua produzione poetica, non sarà estranea nemmeno a Leopardi. *La Morte del cinghiale* è meno dominata da questa prospettiva filosofica per cui il senso proprio va visto alla luce di un senso più ampio e generale, non è tanto il cinghiale che ci guarda come ente, ma quel de-

terminato, particolare cinghiale, non è tanto “la morte” che viene rappresentata ma la sua specifica “piccola” morte. Questo in parte attenua l’aspetto gnomico della composizione. E quando si esaurisce il primo ampio movimento della poesia di Pusterla le affinità con l’*Anguilla* cedono e ci troviamo per molti aspetti in un mondo nuovo. L’aggettivazione, precedentemente molto negativa: *sordo, divelti, sconvolti, perduto, esausto*, ecc., era caratteristica di una percezione fortemente drammatica, che forse si poteva pensare come correlato formale di una “estraneità” in qualche modo dell’oggetto rispetto al mondo naturale e di una morte infatti “non necessaria” come quella dell’anguilla, non dettata da una legge naturale, biologica, ma di un evento traumatico anche se lento, logorante, che cade appunto sul nostro povero cinghiale, che riguarda solo lui. E in questo senso appaiono in parte diversi anche i movimenti: nell’anguilla, nel suo movimento quasi sotterraneo, nell’avanzare ctonio, è marcato comunque il senso, certo l’aspetto frenetico, inarrestabile, ma anche la funzione, la legge profonda della natura. Del cinghiale il movimento è invece debordante, la corsa sfrenata *di fame e di piacere*. Non c’è fine a questa corsa, appunto non c’è finalizzazione. Questo “non senso” riguarda anche leopardianamente la condizione umana? Non lo sappiamo ed è più prudente trattenersi da interpretazioni che per quanto suggestive finiscono per essere forzate. Tuttavia riguardano – questo credo si possa dire – un concetto di “straniamento”: il cinghiale attraversa correndo un mondo che non “è propriamente suo”.

Il momento della morte è molto riuscito in questa poesia. Emerge con chiarezza dalla memoria un’altra fonte montaliana, un movimento sintattico più che una ripresa lessicale: «...magro bosco / perduto ed ora esausto, il punto estremo / dove un nervo s’inalbera, un muscolo / arresta e s’impenna...» (vv. 20-23) (una particolare “forma” del tempo montaliana, ad esempio ne *I limoni*) anche per la doppia presenza di forme verbali parasintetiche così care a Montale. E appunto quando il dantesco “gelare del sangue” avvolge la bestia, ci troviamo di fronte ad un rovesciamento connotativo. L’aggettivazione cambia a partire dal familiare *caro*, la natura per così dire prende un aspetto idilliaco: «...il caro verbo deponente / di vespere e castagne autunnali, funghetti e ruscelli / che appena più oltre gorgheggiano, merli e ghiandaie» (vv. 23-25). Il cinghiale, *patiens* ora, viene avvolto nel concerto della natura e nella natura rientra come in un atto quasi magico di riappropriazione; il cinghiale rientra nell’elemento minerale del mondo, diventa terra e polvere con

un gesto di amore del mondo naturale. Come in una favola antica, come nel mito, egli scomparendo, dissolvendosi («la pelle, / le setole scure, le zanne, e poi niente») trova una suprema conciliazione che prima gli era negata, una conciliazione pur differente da quella de *L’anguilla*. Un accesso all’elemento segreto della natura e all’ineluttabile distanza che il mondo naturale frappone all’intelligenza dell’uomo.

Raffigurazioni e allegorie dello spazio
in Nessi, Isella e Pusterla
Alberto Roncaccia

«Nous ne percevons presque aucun objet, comme nous ne voyons pas les yeux d'un visage familial, mais son regard et son expression» (M. Merleau-Ponty, *L'espace*¹).

In un'intervista di qualche anno fa, Fabio Pusterla spiega la scarsa consistenza in critica letteraria della nozione di Svizzera italiana. Verso quest'operazione rapatriante, a metà strada tra logica insiemistica e meccanicità collezionistica, lo scrittore lascia trasparire una certa insofferenza:

pour exister en tant qu'écrivain, on doit sentir une certaine appartenance à la littérature italienne. Cela signifie que je peux tout aussi difficilement me situer par rapport aux autres écrivains de la Suisse italienne. Nous ne nous comparons pas. Nous nous connaissons, sommes amis, mais chacun suit sa route, qui se trace à travers la littérature italienne. Le Tessin, de ce point de vue, n'est pas un lieu de référence, nous sommes tous un peu comme des nomades².

Non è difficile constatare come spesso questi scrittori letterariamente «nomadi» siano comunque più «riconoscibili» in relazione all'ambiente/spazio geoculturale della Svizzera italiana. Uno spazio che sembra alimentare una sorta di energia centrifuga, una certa diffidenza verso la possibilità di reperirvi un punto di riferimento culturalmente decisivo per comprendere gli autori che ne sono originari. Se la nozione di letteratura della Svizzera italiana risulta poco fondata criticamente, essa lo è tuttavia in chiave di politica culturale, giacché per questi scrittori la possibilità di «esistere», secondo l'espressione di Pusterla, si trova paradossalmente proprio nella pro-

mozione locale delle loro opere, finanziate editorialmente, in patria o all'estero, quasi sempre anche da enti svizzeri. In questo senso, almeno, bisognerà ammettere la possibilità di un criterio di riconoscibilità e di appartenenza degli scrittori della Svizzera italiana, criterio che gli scrittori stessi devono usare per mostrare la loro appartenenza alla Svizzera e alla sua cultura per ottenere le necessarie sovvenzioni.

Venendo all'affermazione per cui comparare gli scrittori neppure avrebbe senso, è in realtà dovere del lettore orientarsi attraverso strumenti comparativi e costruire un proprio percorso interpretativo. Pur sapendo come un tale confronto costituisca un atto inevitabilmente riduttivo nei riguardi delle singole personalità, l'individuazione di indicatori efficaci può fornire uno strumento propedeutico a letture più approfondite. Il semplice allineamento antologico, infatti, non è di per sé sufficiente a garantire la possibilità di disegnare una sorta di mappa di lettura, un discorso che possa allo stesso tempo «veramente» parlare di più poeti. E questo nonostante il fatto che poi, ognuno di essi, come dice Pusterla, «vada per la sua strada». Se per definizione lo spazio geoculturale in cui questi autori si inscrivono non può essere che svizzero, cosa avviene, possiamo chiederci, per lo spazio rappresentato in letteratura, in poesia? In quello spazio, cioè, che si trova delineato internamente ai testi e in cui l'io poetico stabilisce le proprie direzioni di orientamento.

Una chiave di lettura che credo possa cominciare a rispondere a tale domanda è quella degli indicatori spaziali, come elementi concreti intrinseci al sistema linguistico. In che modo gli scrittori si servono di tali elementi per rappresentare lo spazio? Quale poetica dello spazio ne risulta espressa?

La riflessione su tali indicatori può essere alimentata, senza pretese di esclusività, ad esempio da saggi come *La cosa* (1950) e *Costruire abitare pensare* (1951) di Heidegger³, da *Genius loci* di Norberg-Schultz⁴, dai *Sei lati del mondo* del compianto Cardona⁵.

Pusterla, lo spazio esistenziale

A volte degli spazi geografici sono nominati e riconoscibili molto concretamente, o addirittura denotati toponomasticamente. Nelle note

1. In *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.

2. *Entretien avec Fabio Pusterla*, a cura di M. Vischer, in www.culturactif.ch/entretiens/pusterla.htm, 2000. Sul tema si vedano i testi ricompresi nella quarta sezione del recente F. Pusterla, *Il nervo di Arnold. Saggi e note sulla poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano, 2007.

3. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano, 1976, rispettivamente pp. 109-24 e 85-95.

4. Ch. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Electa, Milano, 1979.

5. G.R. Cardona, *I sei lati del mondo*, Laterza, Bari, 1985.

con cui Pusterla chiude la raccolta *Folla sommersa* (Marcos y Marcos, Milano, 2004; da ora in poi FS), si trovano numerosi rinvii a località geografiche. Sarebbe fuorviante, però, pensare all'autore ticinese come ad uno scrittore *en plein air*, preoccupato di avvertirci degli ambienti reali che lo avrebbero ispirato. Di un «breve componimento», egli ci dice, infatti, come sia «ambientato in un hameau dell'Ardèche». Il termine «ambientato» mostra come i luoghi indicati siano fundamentalmente accessori rispetto all'ispirazione dei versi, che li determina per poter costruire il proprio spazio simbolico. Oltre all'indicazione di luogo, infatti, si trova spesso anche quella di una fonte letteraria. Emblematici, in questo senso, i riferimenti a Eugenio Montale, a Robert Walser, a Carlo Cattaneo, a Dante, ad Andrea Zanzotto, o a letture non necessariamente letterarie. Ad un rapido esame, è abbastanza evidente come il tratto determinante dell'orientamento simbolico-spaziale nei versi di Pusterla sia la verticalità, cui possono essere ricondotte anche le caratteristiche riprese montaliane e dantesche. Prendiamo, ad esempio, il secondo componimento del ciclo *Algomètrie*, compreso nella raccolta citata.

Pensa a un paesaggio, adesso: risalire un argine, seguendo una pista sterrata, che a sinistra costeggia piloni e tralicci, poi le gabbie semivuote di un canile.	
Solo una lingua stretta di rovi e robinie separa invece a destra il sentiero dall'acqua di un torrente o riale che scende all'opposto, lungo i sassi nerastri finiti qui da colline giurassiche ormai quasi azzerate. Direzioni antitetiche, e tu in mezzo,	5
tra flussi di energia e vene frenetiche che pulsano. Più avanti l'accenno di una gola, e sulla gola le vecchie baracche cadenti di una segheria, scaglie di legno, scandole, treppiedi, sostegni corrosi che sembrano scaffolds comanches.	10
Poi ascolta: abbaiaementi lontani, motori, non pochi segni confusi di precedenti passaggi, umani ed animali. Risalire, dunque, per dove? Per giungere a che? E cos'è, paura o piacere che vibra tra i rovi lambiti dall'acqua, e anche l'acqua, perché? La diga in fondo, di calcestruzzo muto, è il tuo passato, spreme a stento un poco d'acqua nera sopra il muro. A primavera spalancano le paratie, scroscia un'ondata	15
di piena e di fango a valle, tronchi marci. Si rinnovano le geometrie dei sassi, le correnti segrete. (FS pp. 48-49)	20
	25

Un indicatore evidente è costituito dai verbi di movimento, come il «risalire» del v. 1, messo in evidenza dal forte enjambement con l'oggetto diretto, ripetuto al v. 19, sempre in enjambement. Notiamo anche «scende» (v. 7), «cadenti» (v. 14), «scroscia» (v. 25). Come verbi di movimento, contestualmente, devono essere intesi anche quelli presenti nelle espressioni «finiti qui» (v. 8), nel senso di «caduti», «precipitati», e l'interrogativa «giungere a che?» (v. 20), strettamente dipendente dall'andare-«risalire» del v. 19. Un secondo indicatore è dato da elementi nominali che rinviano all'idea di verticalità: «piloni e tralicci» (v. 3), «colline giurassiche» (v. 8), «una gola» (v. 13), «scandole, treppiedi, / sostegni corrosi [...] scaffolds comanches» (vv. 15-16), «in fondo» (v. 22), «sopra il muro» (v. 24), «a valle» (v. 26). All'insieme di questi elementi che orientano lo spazio in senso verticale sono funzionali gli elementi che si dispongono sull'asse orizzontale, necessari alla definizione della direzione alto-basso. I principali sono: «seguendo una pista sterrata, che a sinistra / costeggia» (vv. 2-3), «a destra il sentiero» (v. 6), «i rovi lambiti» (v. 21), «La diga» (v. 22). Al punto di origine dei due assi, il verticale e l'orizzontale, viene definita la posizione dell'io, che costituisce di per sé un terzo indicatore: «Direzioni / antitetiche, e tu in mezzo, / tra flussi d'energia e vene frenetiche che pulsano» (vv. 9-12). La posizione dell'io è riconoscibile come intersezione di piani che si diramano verso le sei direzioni proprie del sistema linguistico italiano: alto-basso, avanti-dietro, destra-sinistra. Nel componimento tali indicazioni spaziali sono esplicite, se notiamo come per ognuna delle tre coppie oppositive l'evocazione di uno solo degli elementi sia sempre sufficiente a definire la direzione inversa: «a sinistra» (v. 2), «a destra» (v. 6), «all'opposto» (v. 7), «Più avanti» (v. 12), «in fondo» (v. 22), «a valle» (v. 26). L'io è chiaramente dotato delle prerogative della centralità («nel mezzo»), collocato in un contorno di vicinanza/lontananza, centro/periferia, avvicinamento/allontanamento. Lo spazio, centrato sul soggetto che lo osserva, si estende indefinitamente, in maniera astratta, senza altri punti di riferimento o di arresto: «Più avanti» (v. 12), «abbaiaementi lontani» (v. 17). È quanto esplicitamente viene espresso dai versi nodali del componimento, in cui l'io è posto all'incrocio di «Direzioni antitetiche», denotato dalla preposizione «tra», e intersecato da «flussi di energia e vene frenetiche». La disposizione indifferenziata dello spazio è sottolineata dall'attrazione/repulsione espressa nelle interrogative finali, che confermano l'aspirazione alla verticalità: «Risalire, / dunque, per dove? per giungere a che?». L'asse verticale è tuttavia psicologicamente ambivalente, luogo di sentimenti antitetici: «E cos'è, paura o piacere che vibra [...]?».

Progressivamente esplicita si fa nel componimento la nozione del tempo. Spazio e tempo solidarizzano, infatti, nel loro proiettarsi all'infinito. Il richiamo all'acqua, al «torrente», assimila il tempo al movimento nello spazio, che è il movimento orizzontale proprio dell'io. C'è, inoltre, un secondo movimento verticale che misura lo scorrere del tempo e rappresenta proporzioni incomparabili alla percezione dell'io: «da colline giurassiche / ormai quasi azzerate», «le vecchie baracche cadenti», «sostegni corrosi che sembrano scaffolds comanches», «tronchi marciti». Tra il tempo percepito e quello indefinito che supera la percezione dell'io c'è la traccia confusa di vite anteriori: «non pochi segni confusi di precedenti passaggi». Si tratta di un tempo lineare, che scorre all'infinito, nella verticalità, ma che si chiude bruscamente, per l'io, sulla linea del percorso orizzontale che si arresta con la fine dell'esistenza-percorso individuale: «Una diga, in fondo». L'orientamento dell'io nello spazio manca di punti di riferimento e gli unici «segni» sono «confusi» (v. 18), per questo l'identificazione nello spazio fallisce e il «calcestruzzo» è «muto» (v. 23). Il verso 22 coincide infatti con una doppia indicazione spaziale: il «risalire» va a questo punto verso il «fondo» e verso un ostacolo, la «diga». È così indicato un doppio arresto, quello dell'andare dell'io e quello del fluire dell'acqua, che rappresenta lo scorrere del tempo. L'io, che avanza indefinitamente, vede da lontano la fine del tempo e dello spazio a lui consentiti, la chiusa oltre cui non potrà andare, malgrado l'implicita continuazione, oltre la «diga», dello scorrere spazio-temporale. Nella «diga», posta «in fondo», orizzontalità e verticalità della percezione umana si annullano per segnare il definitivo scacco della ricerca di una «pista». La diga è allora un elemento spaziale «superiore», che sfugge alla comprensione e che inserisce l'io in un disegno più grande di lui. In una stagione che non è quella in cui l'io si trova, per una volontà lontana e inaccessibile, tutto sarà travolto per l'azione di un soggetto plurale implicito che tende all'impersonalità: «spalancano le paratie» (v. 25). L'identificazione sperata in un «senso» di ricerca si rivela illusoria a fronte di un'architettura spaziale connotata in chiave di verticalità e indifferente alla presenza dell'io. Tutto lo spazio è destinato ad essere ricoperto, cioè annullato e ricreato, in cicli senza fine in cui il tempo riparte da zero e l'io è privo di significato, cioè di qualunque garanzia di sopravvivenza. A questo punto il soggetto dell'azione diviene dichiaratamente impersonale, evocando rispettivamente uno spazio retto da altre regole e un tempo che riprende a scorrere, ma altrove rispetto all'io: «Si rinnovano / le geometrie [...] le correnti / segrete».

Già da questi elementi, in sintesi, possiamo presagire in Pusterla, in vista di ulteriori e più sistematiche verifiche, un orientamento spaziale di tipo isotropico, concepito cioè sulla base di precise direzioni oppositive e simmetriche, lungo le quali esso resta sempre «uguale», continuo, indefinito e allo stesso tempo funzionale all'incrocio di piani dato dal punto di vista dell'io. Tale continuità, ripetuta ed estesa indefinitamente, condanna il puntiforme io a trovarsi al centro di proporzioni disumane, che lo sopraffanno come un'immensa ondata.

Un'altra poesia di *Folla sommersa* può essere citata per ritrovare gli stessi elementi di definizione dello spazio.

Due alianti sopra Lione

a Béatrice de Jurquet

Gli alianti, quando ruotano con linguaggio di vento e spostano bianchi l'aria attraversando le pianure sospese e i silenzi, gli alianti guardano verso di noi che stiamo al suolo,	5
pesanti. Ma forse non ci vedono; un disegno perfetto è ciò che appare a chi osserva dall'alto. Linee e linee di campi e corsi d'acqua, sfumature verdognole, e il candore	10
delle case e quei cerchi vastissimi di strade e di rotaie. Tutto si placa in una geometria, una musica riassume il mondo, forse. Eppure qui dal basso noi lo sappiamo bene: non ci vedono. Ricade	15
la mano che accennava ad un saluto inutile, e si torna al filo teso dei giorni, alla caligine.	

Ma noi, pensarli in volo, questo aiuta. (FS p. 128)

In questi versi, l'orizzontalità in cui l'io è collocato è osservata dall'alto, come una geometria bidimensionale perfetta, dove l'io però sa di non trovare collocazione e di non avere nessuna possibilità di contatto con la verticalità: «un disegno / perfetto è ciò che appare / a chi osserva dall'alto. [...] / Eppure qui dal basso / noi lo sappiamo bene: non ci vedono». Il tempo, orizzontalmente, è un dato negativo, oscuro: «e si torna / al filo teso dei giorni, alla caligine». L'orientamento che fa premio è quindi ancora quello verticale, che implica però il fal-

e il cielo tende lungo il suo arco
sulla campagna, non ha ancora perso
tutta la sua luce e noi vogliamo vedere
le rosette bianche arrampicate alla ringhiera
arrugginita, spiare i giardini. S'infiltra
il vento tra gli steli, tu vai
leggera a salutare le calendule. (CM p. 71)

15

La localizzazione iniziale, «sull'asfalto», marca subito la priorità dell'orientamento orizzontale, privilegiando chiaramente il senso letterale del movimento nello spazio e, per metonimia, la direzione concreta di una non metaforica strada. Mentre «il cielo rosa» si rivolge verso il basso («s'incurva sopra i tetti», v. 2), l'io si dirige orizzontalmente tra cose concrete, nonostante l'oggetto della sua ricerca: «tu coi tuoi pattini a rotelle, io / col mio sguardo incerto alla ricerca / di un dio, di una traccia. Ti seguo / mentre vai sotto i leoni di sasso / e il cielo tende lungo il suo arco / sulla campagna» (vv. 8-13). Come si vede, sia i verbi sia gli elementi nominali sottolineano l'orizzontalità, mentre il cielo tende a «schiacciarsi» in linea con lo sguardo dell'io. L'orizzontalità è inoltre ripresa anche dall'immagine conclusiva del vento che «s'infiltra / [...] tra gli steli» e dall'andare verso i fiori: «tu vai / leggera a salutare le calendule». L'andare ha quindi un punto d'arrivo e definisce uno spazio percorribile in cui l'io si può orientare e identificare, con cui si può entrare in comunicazione («salutare», v. 18). Anche i «pensieri» dell'io sono localizzati sulla terra, stabilendo sull'asse di movimento un'opposizione dentro/fuori («vengono fuori» v. 6), ribadita dalla «ringhiera» (v. 15) e dallo «spiare i giardini» (v. 16), «S'infiltra [...] tra» (v. 16). A questa opposizione se ne sovrappone un'altra, quella luce/ombra, espressa più volte: «si tramuta in penombra» (v. 3), «perdere il suo splendore» (v. 5), «il buio» (v. 7), «tutta la sua luce» (v. 14). Notiamo che lo sguardo dell'io non è preorientato, ma è «incerto alla ricerca / di un dio, di una traccia» (vv. 9-10). L'incertezza, come aspirazione ad un percorso dotato di un punto di arrivo, è superata da un atto di volontà, in cui l'immagine delle piccole rose bianche può essere colta prima del mancare definitivo della luce. La luce digradante con lenta progressione costituisce uno dei motivi tematici essenziali di questi versi, la scansione temporale della vita umana. Prima che la luce sparisca, l'io vuole afferrare con lo sguardo il bianco delle «rosette», che sono strette ad un ostacolo che rinvia allo scorrere del tempo per l'ossidazione scura che lo ricopre e che fa risaltare, anche nella penombra, il bianco dei petali: «e noi vogliamo vedere / le rosette bianche arrampicate alla ringhiera / arrug-

ginata». Il verbo di movimento «arrampicare» umanizza le piante e suggerisce l'identificazione in esse dei due personaggi della poesia, che si proiettano oltre la «ringhiera» con lo sguardo per «spiare i giardini». La «leggerezza» che determina la modalità del verbo di movimento del penultimo verso, messa in grande evidenza dall'enjambement, esprime un finale sentimento positivo per il riuscito raggiungimento della meta spazio-temporale rappresentata dalle «calendule», che per riattivazione etimologica (*calendae*) contengono il senso di una accettazione consapevole della temporalità umana. Lo «spiare i giardini», luoghi che per metonimia rappresentano l'abitare umano in accordo con la natura, diviene un «salutare le calendule» come opportunità di vita e possibilità di relazioni affettive. La conclusione della poesia fa riferimento a due movimenti orizzontali nello spazio: il passare indefinito e sfuggente del vento, materialmente incommensurabile, che rinvia anche, per tradizione biblica, ad una sottile rivelazione divina, e l'andare concreto e circoscritto del personaggio, compreso tra i due estremi dell'io e delle calendule.

Isella, la polarizzazione del caos

Abbiamo visto come in Pusterla prevalga uno spazio di tipo soprattutto connotativo e simbolico, mentre in Nessi si pongono in evidenza elementi di carattere denotativo che valorizzano il contesto referenziale dei versi. Per Gilberto Isella possiamo individuare ancora un diverso tipo di spazio, definito in una chiave soprattutto allegorica. Seguiamo, in particolare, i recenti *Corridoio polare* (Book Editore, Castel Maggiore, 2006) e *Taglio di mondo* (Piero Manni, San Cesario di Lecce, 2007; d'ora in poi, rispettivamente, CP e TM). In generale, l'elemento spaziale è istantaneamente arricchito di un senso secondo e, per metafora continuata, si trasforma regolarmente nel «fotogramma» di un percorso figurato, lasciando la metafora iniziale in secondo piano e rendendola poco decifrabile. Il percorso figurato non è costruito sulla base di una logica discorsiva, ma per connessioni fonosimboliche che risultano indipendenti dalla realtà referenziale di partenza e fanno spesso appello all'inconscio, come serbatoio di con-fusioni di cui l'autore e il lettore sono chiamati a «inventare» il senso. Attraverso tali procedure, Isella aspira a muoversi in uno spazio dichiaratamente non-euclideo, curvo, discontinuo, governato da polarità variabili, parallelo a quello omogeneo a tre dimensioni e caratterizzato da moti esclusivamente rettilinei. La costruzione di uno

spazio altro, allegorico, è necessaria al superamento dei limiti della percezione umana e della concezione spaziale intrinseca nella lingua.

Leggiamo un componimento tratto dalla sezione *Resistenza urbana (e trans)* di TM:

Raccogliere tutte le forme prestissimo il mattino ripartirle in airole come fiori sotto allegorie di veglia (avessero mani e vanghe) fuori c'è il ronron dei carri rifiuti i disastri tornano a cadere come chicchi le voci ad alzarsi con le pareti, quotidiana è la piramide. (TM p. 20)	5 10
---	---

Secondo un modello noto che astrae l'istante per dilatarne indefinitamente la durata, i verbi all'infinito rinviano ad azioni dell'io che stabiliscono con lo spazio un rapporto soprattutto metaforico, dove l'unico elemento referenziale è qui dato dai «carri rifiuti». L'avverbio di luogo, «fuori», determina per simmetria la posizione dell'io in rapporto allo spazio, secondo l'opposizione esterno/interno. Dal titolo della sezione del libro sappiamo che si tratta di uno spazio «urbano». La serie di immagini si conclude con una forma geometrica razionale, «la piramide». Ai vv. 1 e 3, i verbi «raccogliere» e «ripartire» (nel senso di distribuire) corrispondono a due azioni speculari che rinviano ad un'estensione orizzontale, confermata dall'immagine delle «airole» e dall'avverbio «sotto», che localizza astrattamente verso il basso la superficie evocata dalle stesse «airole». I «carri» aggiungono un ulteriore rinvio, indiretto, ad un percorso fatto di linee orizzontali. Seguono due verbi di movimento che tracciano piuttosto linee verticali: «cadere», preceduto da «tornano a» che aggiunge un'idea di ripetizione, e «alzarsi», unito dalla preposizione all'immagine di verticalità concreta delle «pareti». La ripetitività di «tornano», che costituisce un elemento temporale, anticipa la «quotidianità» geometrica dell'ultimo verso. La «piramide», con la sua vaga presenza metafisica, riassume e schematizza le linee geometriche dello spazio rappresentato nei versi. A rendere possibile la geometrizzazione dello spazio è l'io, un io suggerito ma mai espresso, presente in totale mancanza di verbi in prima persona singolare. Il secondo verso, «prestissimo il mattino», non va inteso, probabilmente, come indicazione temporale riferita all'occasione compositiva dei versi, ma come riferimento ad una luce bassa e diffusa, orizzontale, che disegna «forme» geometriche, forse ombre, che si disegnano sulla superficie dello spazio osservato.

I «disastri», per prossimità immediata ai «carri rifiuti», potrebbero essere i rifiuti stessi, che sono deposti (cadono) incessantemente dentro i camion e per le strade, «come chicchi» per la quantità infinita e per il loro rinnovarsi senza fine. Le «voci» umane che salgono con le pareti sembrano andare verso l'io, che non ne afferra tanto il suono, quanto la simmetrica inversione di senso rispetto al «cadere» dei rifiuti.

Le mani e le vanghe del v. 5, per senso e per vicinanza, si legano alle metafore assolute dei fiori e delle airole. Le «allegorie di veglia» sono forse sguardi, persone, entità, coscienze che si identificano per un momento nella naturalità di fiori e airole, immaginandosi «fuori» dallo spazio urbano. L'immagine della vanga, insieme alla mano che la usa, rinvia per metonimia alla terra. Lo stesso ideogramma, ad esempio, si ritrova nel primo verso della poesia *Ascesi*: «Tra cielo e vanga il temporale / corre tremando» (TM p. 76). L'espressione, come si vede, corrisponde con esattezza al più ovvio «tra cielo e terra», ma attraverso la metonimia dello strumento agricolo indica la terra come luogo dell'attività umana, dell'abitare umano. La «vanga» è immagine positiva, che esprime l'abitabilità del mondo, malgrado le contraddizioni degli spazi inabitabili che l'attività umana produce nell'urbano insieme ai suoi «rifiuti». «Allegorie di veglia» sono le vite umane stesse. La vita è un'allegoria di veglia, una serie di situazioni in attesa di un senso, di tentativi di comprensione, di azione sulla terra «con mani e vanghe». La piramide, a sua volta, è l'allegoria spaziale decisiva, legata ad un processo di cristallizzazione del vivere, dell'immobilità del suo apparente e frenetico muoversi su percorsi lineari, e di un irrisolto stagliarsi tra alto e basso, tra cielo e terra.

Il congiuntivo imperfetto «avessero», di valore ottativo, ricorda l'incipit di un componimento di *Corridoio polare*: «Si aprisse un portello nel pino, ne uscisse una scaletta / e mi potessi imbarcare» (CP p. 55). La raccolta segue infatti un percorso anche narrativo, in cui lo scrittore assume nei versi i punti di vista di tre diversi io, tra cui quello di un pazzo. La percezione della realtà ne è chiaramente stravolta, la visione dello spazio assolutamente paradossale. Il «corridoio polare» è il modello archetipico di uno spazio che non ha direzioni o punti di riferimento precostituiti, che non ha gravitazione fissa, dove alto e basso, destra e sinistra, avanti e dietro, sono sostituiti dalla bidirezionalità di due poli di attrazione variabili, da un «corridoio» in grado di riunire punti e momenti diversi senza sottostare all'usuale linearità. In questo «corridoio» si trovano ad essere allora del tutto inefficaci e inaffidabili il principio di non contraddizione e la logica di primo livello. Come in certe favole russe, dove la foresta rappre-

No,
non ci sono più scale o scalini
né via se ne volerà il pino
che solo al piano prospettico
appartiene
e alla pedante geometria umana. (CP p. 55)

In mutande ai confini dell'essere con uno stecco
traccio buffi cerchi nella sabbia, imperfetti,
zigrinati, passaggi imprevisi
per l'orbettino, che a mia insaputa
disturbo e ledo. (*ibidem*)

Un esempio di spazio fatto di «passaggi imprevisi» può essere tratto dalla serie di componimenti intitolata *Stanziiali*: «La stanza è uno scafo di linee e punti / in rotta verso la stanza successiva / [...] / come il candore in cammino dei candelieri // (o un ingorgo) // aggomitola lo spazio» (CP p. 69). La frase-verso «aggomitola lo spazio» è emblematica di una geometria còlta, di difficile comprensione, sottolineata dall'uso intransitivo del verbo, di cui «lo spazio» è emblematicamente soggetto. Si noti come qui sia lo spazio stesso della stanza ad essere in movimento, «in rotta», e che questo movimento è assimilato al percorso della luce dei «candelieri», una luce di cui è data un'immagine

Un'analoga rappresentazione torna con frequenza anche in altri componimenti, dove si attribuiscono direttamente allo spazio le azioni-verbi, e non ai soggetti che lo percorrono, o credono di percorrerlo: «Malizioso sta lo spazio a rimirare / oasi d'incanto in tatuaggi sulla pelle» (CP p. 39). In un'altra occasione la luce che mostra e determina lo spazio diviene «buio», assenza di luce, al confine di uno spazio inaccessibile: «Navi lasciate in rada chiudono lo spazio puro / noi ripariamo nel buio inserto del giorno» (CP p. 42).

Tra cielo e vanga il temporale corre tremando come watt luciferino fa lume a scala assistenziale se fuori testa va il mondo e uomini in conchiglie si pensano sagge lumache e tra buchi cercano rami là in alto che in pozzi di cielo finiscano o in qualche superno opale e salgono lenti e salgono senza compiere un miglio o conquistarsi una scia che arguta oltre i gusci si posi nel molle cerebrale. (TM p. 76)	5 10 15
---	---

Si ritrova un movimento verticale negato: «salgono / senza compiere un miglio». Sono rappresentati i tratti di cristallizzazione dell'agire umano, che illusoriamente crede di progredire e non va oltre un superficiale e ripetitivo tornare su stesso. Il punto di vista si pone ancora all'esterno del sistema osservato. Per questo si vedono, come rim-

piccioliti a distanza, il «temporale» che «corre» e gli «uomini in conchiglie», come «sagge lumache». Nonostante si diano assi di opposizione apparentemente definiti, questi vengono di volta in volta neutralizzati da indicatori di orientamento che mutano le polarità spaziali date: il verbo di movimento «corre», ad esempio, con l'idea letterale di orizzontalità, di aderenza al suolo che gli è propria, attenua l'orientamento verticale di «Tra cielo e vanga», «tra cielo e terra», tra alto e basso assoluti. Altra opposizione spaziale netta è quella dentro/fuori, ma si tratta di uno spazio più evidentemente figurato, che suggerisce esplicitamente l'opposizione comprensione/incomprensione, ragione/follia: «fuori testa» in opposto a «si pensano» (vv. 5 e 7).

Alcune preposizioni di luogo introducono immagini concrete e confermano l'illusorietà del percorso di salita: «in conchiglie», «tra buchi», «là in alto», «in pozzi di cielo», «in qualche superno opale», «oltre i gusci», «nel molle cerebrale». Le preposizioni indicano un sistema incoerente, caotico, discontinuo: lo stesso percorso di «ascesi» è a volte orientato verticalmente con la preposizione «in», a volte orizzontalmente con «tra» e «oltre», mentre allo stesso tempo una condizione di staticità è espressa da «senza», che attenua l'insistito verbo di movimento «salgono». *Ascesi*, nel titolo, è soprattutto «salita», ma salita quindi priva di orientamento.

Proponiamo la seguente parafrasi di lavoro: tra cielo e terra si muove orizzontalmente, rapido e incerto, il temporale, come luce infernale, fa luce di intensità diffusa se la follia del mondo spinge gli uomini a proteggersi come lumache nei loro gusci, a muoversi tra precipizi e vie che portano verso mete superiori, ma salgono solo in apparenza e non sono in grado di acquistare neppure un ricordo o una traccia di verità che possa efficacemente superare la superficie protettiva e nutrire il pensiero.

È del tutto assente, come si vede, ogni rinvio referenziale. Prevale invece una sequenza ragionativa di immagini che, per metafora continuata, a partire dalle «conchiglie», costruiscono un'allegoria della condizione umana osservata dall'io.

La poesia che dà il titolo alla raccolta, *Taglio di mondo*, è emblematica della consapevole importanza che gli indicatori spaziali assumono. Ne è prova il titolo stesso. Il distico conclusivo rivela come «taglio» sia ottenuto per aferesi di «dettaglio». Ritroviamo, inoltre, la «piramide» della poesia vista in precedenza come «quotidiana» e ora accompagnata dalla specificazione «di noi», che per il significato analogo stabilisce la riconoscibilità dell'immagine. Gli indicatori spaziali, in questi versi, si mescolano e si contraddicono solidarmente come in un disegno di Escher.

Così dal tanto pendere scivola quel falò bianco sulla sua scala a chiocciola, mai spenta piramide di noi che fin lassù si proietta,	5
pezza di cielo o panno fulminato dentro il vetro nervino dell'immagine,	
ma già il pensiero	10
vira le carovane dei vestiti oltre gli armadi di lattigine e c'è una gronda, l'indolente cornice	
in qualche ava radura della mente da dove smonta una rovina chiara	15
che batte al colmo della sala tra penombre	
e non è che un dettaglio un taglio di mondo.	20

Gli elementi iniziali, che imprimono la direzione di un movimento discendente (pendere-scivola), che assume al v. 3 forma di spirale (scala a chiocciola), subiscono un'inversione di segno in coincidenza dell'immagine della «piramide», associata al «falò bianco» per il fatto di non essere «mai spenta». Passiamo quindi ad una direzione di salita, «fin lassù si proietta», tipica della simbologia ascensionale della piramide, che rappresenta allo stesso tempo l'esistenza evocando il mito della collina che emerge dalle acque primordiali e diede origine alla terra. La piramide, per il suo costruirsi-proiettarsi, rappresenta il tempo, è piramide del tempo, e indica una porzione di spazio indefinita («pezza di cielo»), su cui convergono i tre assi bidirezionali alto-basso, destra-sinistra, avanti-dietro. Al centro di questi assi sembra situarsi il noi/io del v. 4, che si mostra però in grado di riorientare la piramide liberamente, di volta in volta determinando il proprio pezzo di «cielo», centrando-fulminando un'inquadratura-immagine che lo possa inquadrare «dentro» un «vetro nervino», un contenitore che solleciti la percezione e la comprensione umana («noi»). Lo spazio, come si vede, è posto dall'io in maniera assoluta, come una variabile che si può definire al di fuori di un sistema di riferimento prestabilito.

I versi successivi, marcati strutturalmente dal «ma» avversativo che scandisce un secondo momento logico, presentano un riorientamento del sistema spaziale precedente, un cambio di direzione, di convergenza, espresso dal verbo di movimento «virare». Gli elementi della

prima parte della poesia perdono allora la loro forza magnetica assoluta e si riconvertono in elementi di passaggio, verso un percorso ancora in fase di costruzione-proiezione. Assistiamo ad una conversione dei simboli della prima parte della poesia in immagini più dimesse e quotidiane: il «falò bianco» diviene una spenta «lattigine»; il verticale pendere-scivolare della «scala a chiocciola» diviene orizzontale sequenza di «carovane» d'uomini («dei vestiti», a meno di non intendere i vestiti come una sorta di unità di misura del tempo umano), l'«immagine» dalla forza nervina diviene «indolente cornice» confinata in qualche antica «radura della mente»; la «piramide», perso momentaneamente l'orientamento dello spazio che la definisce, si banalizza in semplice «sala», alla cui sommità («colmo») si colloca «una rovina chiara», non più il «cielo». Al proiettarsi «fin lassù» si sostituisce uno smontare, un «dissipare», per usare un termine di Prigogine, che crea uno spazio incerto, disorientato «tra penombre», e riduce la visione del mondo a un semplice «taglio», aferesi di «dettaglio», come spezzatura della precedente simmetria e approdo ad un universo caotico. Abbiamo, in tal modo, la modellizzazione di difficile rappresentabilità intuitiva di uno spazio non tradizionale, non isotropico. L'io è posto in un flusso non omogeneo, in cui neppure la luce, come abbiamo visto, si comporta in maniera costante, così che gli usuali indicatori spaziali tendono ad essere trasgrediti, posti in contraddizione o neutralizzati nella loro implicita direzionalità.

Osservazioni non conclusive

Nell'analisi proposta, pur limitata a pochi rilievi presi a campione, siamo ben lontani da ogni facile sovrapposizione geoculturale. La nozione di Svizzera italiana, come spazio di riferimento comune, non è in definitiva che un pretesto per riunire scrittori che ben poco, dal punto di vista critico, hanno in comune. I tre poeti considerati rinviano a diverse concezioni dello spazio e del mondo ben difficilmente conciliabili.

In Pusterla abbiamo uno spazio che potremmo definire esistenziale, di cui l'io costituisce il punto d'origine degli assi che lo definiscono e in cui tutti i dati psicologici ed esperienziali sono dati per volontà dello stesso io. L'io, potremmo dire, produce lo spazio in cui si colloca e tende a dilatarlo indefinitamente all'insegna della continuità lineare. La realtà spazio-temporale si propone generalmente come rappresentazione dell'io, che si fa «misura» del mondo. Se in questa

situazione l'io ha il vantaggio di potersi dare dei punti di orientamento sicuri, di cui è l'unico e assoluto garante, lo svantaggio è quello di dover necessariamente subire una mancata identificazione nello spazio. Lo spazio esistenziale così concepito provoca la solitudine assoluta dell'io, posto di fronte al mondo come di fronte ad un unico e immenso luogo, in un unico e immenso giorno in cui si ritrova a fluttuare tra essere e nulla.

In Nessi, invece, troviamo più precisi segmenti spaziali e temporali, definiti sulla base di una geografia e di una temporalità che l'io condivide paritariamente con i propri simili. L'io si orienta nello spazio empiricamente, riferendosi a oggetti, nomi, luoghi dati dall'esperienza e muovendosi soprattutto orizzontalmente, tra elementi che possono sempre costituire un punto di partenza o di arrivo. Le misure dei luoghi tendono ad essere più proporzionate alle dimensioni del corpo umano (la stanza, la strada da attraversare, lo scantinato) e l'io può quindi identificarsi negli spazi che percorre, sentire una sorta di appartenenza, goderne la rassicurante abitabilità. È questa, tra quelle considerate, l'unica evenienza in cui si coglie una pertinenza della localizzazione dell'io poetico nella Svizzera italiana (si ricordi il citato «fuori del mondo, là, sulla cantonale»). Non si tratta però di un innesto localistico, di un limite d'orizzonte, ma dell'assunzione di uno spazio concreto a spazio assoluto, a figura del mondo, a luogo psicologico accessibile ad ogni essere umano, ad ogni lettore. Una visione, quella di Nessi, che risulta particolarmente sensibile alla corporeità, come dato di fatto che non può essere «tolto» alla poesia, soprattutto nell'epoca della civiltà dell'immagine, in cui non si fa più la differenza tra uomo concreto e sua rappresentazione mediat(ica). Per Nessi, allora, l'identificazione nello spazio è possibile e si esprime come riferimento di valori etici ancora riconoscibili e trasmissibili.

In Isella lo spazio è piuttosto privo di orientamento. Lo è per definizione, trattandosi dello spazio multidimensionale che corrisponde ai complessi modelli della fisica contemporanea. L'identificazione è possibile ma al prezzo della frantumazione dell'io in una molteplicità di punti di vista, l'io decide di divenire un multi-io. Lo spazio della percezione intuitiva si rivela allora puramente illusorio, limite che la poesia può riuscire a superare trasgredendo gli usi tradizionali degli indicatori direzionali intrinseci alla lingua. Più che definire il proprio spazio, questa linea di scrittura interroga lo spazio, ne individua i paradossi e si avvale di un modello di movimento a spirale. Manca ogni sorta di costante, tutto è progressivamente invertibile o depolarizzabile, l'io si colloca nel caos e può aggrapparsi solo alla propria ansia

conoscitiva. L'orizzonte è dilatato oltre i limiti planetari e il punto di vista privilegiato si innalza sul mondo per riuscire a concepire un alter-mondo in cui potersi identificare.

Al di là di ogni schematizzazione, inevitabilmente riduttiva, resta compito del lettore giudicare e, se crede, acconsentire all'una o all'altra di queste rappresentazioni, a quella che gli sembri più «dotata di futuro». Basti, in prima approssimazione, il tentativo di rendere comparabili a livello di lettura scrittori altrimenti irriducibili, personalità che solo l'ingenuità della categoria ottocentesca di «genio nazionale» può illudersi di accomunare sotto un'etichetta geoculturale. Non è cosa di poco conto se la poesia si mostra, invece, in grado di aiutare i suoi lettori a ritrovare lo spazio e la sua abitabilità nell'epoca del predominio asfissiante dell'immagine e della negazione della percezione retinica del reale. Anche dalla Svizzera italiana, come da qualunque altro luogo, l'unico punto di vista accettabile perché scrivere poesia abbia senso è, ancora per oggi, un punto di vista letteralmente globale, in grado di salvaguardare e leggere le tracce del vissuto e di «altri» possibili o passati attraversamenti.

Due poeti stranieri in Ticino

Luca Zuliani

La decisione d'esaminare i poeti stranieri nel Canton Ticino è nata dalla mia partecipazione ad un progetto dell'Università di Padova, coordinato da Furio Brugnolo: *L'italiano in Europa e la letteratura italiana «fuori d'Italia»: scrittori stranieri in lingua italiana, dal Medioevo a oggi (costituzione di un archivio storico e di un corpus commentato di testi)*. Con l'aiuto dell'archivio *Poeti nella Svizzera italiana*¹, sono giunto a due piccole raccolte recenti, entrambe opere prime: *Sfogliazzo* di Lupita Avilés Truaisch, uscito nel 2003 presso «Messaggi Brevi» di Bellinzona; e *Poesie della tarda estate* di Rubén Oviedo, uscito «Alla chiara fonte» di Viganello nel 2005. L'autrice del primo libro è nata a Città del Messico e vive ora ad Olivone, nella Valle di Blenio; l'autore del secondo libro è nato a Valencia, ha studiato letteratura italiana a Friburgo e risiede a Locarno.

Prima di affrontare i testi, è necessaria una premessa teorica: per i poeti, è decisiva l'età alla quale si è appresa la lingua in cui si scrive. Vi sono certo innumerevoli casi particolari, ma il limite che rende davvero straniera una lingua è di solito, per opinione ed esperienza comune, la pubertà²: dopo di essa, è molto raro che si possano sviluppare appieno le competenze (e l'accento) di un madrelingua. Prendiamo il caso di Pušek, probabilmente il più noto fra i poeti «stranieri» del Ticino: è giunto qui dalla Croazia all'età di dieci anni e di conseguenza si considera, ed è, perfettamente bilingue, al punto che non si può in nessun modo sostenere che scriva in una lingua non sua. Negare ciò, assomiglierebbe a ritenere non italiani gli autori che hanno avuto come prima lingua il dialetto, in una situazione di diglossia rispetto all'italiano. All'opposto si trova il caso di Lupita Avilés

1. All'indirizzo www.unil.ch/poesit.

2. Cfr. ad es. E.H. Lenneberg, *Fondamenti biologici del linguaggio*, con appendici di N. Chomsky e O. Marx, Bollati Boringhieri, Torino, 1971, pp. 164 e sgg.

Truatsch: è giunta in Ticino all'età di vent'anni e quindi per lei l'italiano è una conquista tarda. Ciò rende tanto più coraggiosa la sua scelta di adottarlo come lingua della propria poesia.

Infatti sono frequenti solo i *prosatori* che hanno scelto una lingua diversa dalla propria. Joseph Conrad, maestro di stile della letteratura anglosassone, è senz'altro l'esempio più celebre, ma si possono citare anche Beckett, o Nabokov, o Koestler. Invece non vi sono, almeno nel mondo occidentale, poeti di primo piano che non abbiano scritto in madrelingua; anche se, com'è noto, alcuni poeti hanno usato una lingua acquisita per una parte minore e marginale della loro produzione, come Joseph Brodsky o gli autori italiani che talvolta hanno scelto il francese. La poesia pare quindi basata su livelli di competenza linguistica più profondi che la prosa.

Il problema, in questi termini, si pone ovviamente solo per l'epoca moderna, più o meno a partire dal '700 avanzato, quando nasce il nuovo concetto di poesia e di lirica. Per tempi più antichi si possono invece citare i molti, nel Medioevo più che nel Rinascimento, che usarono il latino come lingua della poesia. Ma si trattava, di nuovo, di una forma di *diglossia*, dove spesso il latino era intesa come l'unica accettabile lingua scritta. E il caso più importante, Petrarca, vale proprio come esempio della difficoltà insite in una simile scelta. Egli, come del resto Dante, era convinto che i poeti della latinità classica, proprio come i suoi contemporanei, avessero parlato in volgare e scritto in latino³: il tentativo di imitarli presupponeva anche la scelta della stessa lingua letteraria. Petrarca, di conseguenza, si ritenne sempre poeta per le sue opere latine, ed è quindi significativo il contrasto fra la riuscita del *Canzoniere*, che egli ufficialmente considerava una secondaria opera giovanile, ma che proseguì e revisionò fino agli ultimi anni di vita, e il fallimento e l'oblio dell'*Africa*. Come pure è significativo che per la prosa, invece, la scelta del latino non pose mai analoghi problemi, né a Petrarca né ai suoi contemporanei e successori.

Torniamo però, senza più divagare, alla poesia moderna e al Ticino contemporaneo. I due autori serviranno per un sondaggio: si cercherà nella loro poesia caratteri che possano essere ricondotti alla loro condizione di non-italiani per nascita, e anche di non-ticinesi. Infatti, è stato spesso individuato un tono proprio dei poeti ticinesi⁴. Si

3. Petrarca non affronta mai esplicitamente l'argomento, ma per una conferma indiretta cfr. ad es. M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1992, pp. 115-16.

4. Cfr. ad es. l'introduzione a *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di G. Bonalumi, R. Martinoni, P.V. Mengaldo, Dadò, Locarno, 1997, pp. 20-21.

tratta innanzitutto d'un'attenzione ai temi sociali, ai problemi del vivere comune: un poco sull'onda della vocazione «illuminista» lombarda. Ma è anche, molto più banalmente, il paesaggio che appare nelle poesie: campagna, acqua e monti percepiti come quotidianità, e insieme come paesaggio *atavico*. C'è poi forse anche qualcosa d'altro: il modo in cui sono descritti i rapporti umani, i ritmi della vita, le persone anche sconosciute che si incontrano o si vedono passare ogni giorno. Si indovina un contesto che non è quello di una metropoli, ma non è neppure la *periferia* di qualcosa. Certo, è difficile non sovrapporre al testo la propria coscienza del luogo in cui esso è stato scritto; ma spesso le poesie lasciano comprendere che il Ticino non è periferia, non gravita intorno a un centro: è un angolo appartato con una propria distinta identità, che ha segnato la voce del poeta.

Se osserviamo da tale prospettiva queste due raccolte, il risultato è significativo: potrebbero essere state scritte in qualunque altro luogo; o meglio, desiderano presentarsi come poesie che potrebbero esser nate dovunque. Innanzitutto, banalmente, in entrambe mancano laghi e montagne, ma c'è anche altro. Prendiamo in esame per primo Oviedo: nella sua raccolta l'io poetante medita su di sé, sulla propria evoluzione interiore, sul proprio ruolo nel mondo, sull'esistenza di Dio. Può valere, come primo esempio di questo tono, una poesia posta all'inizio della raccolta (p. 11):

L'amore, ma non è questo
il punto
Il successo, ma non è neanche
questo il punto
Fermare il tempo, ma non
è questo
Curare questo morbo,
presto sarò morto, ma non
No, tu sai qual è il punto,
dai, su che lo sai!

Lungo tutta la *plaque*, non sono mai indicati toponimi e non c'è paesaggio, se non un generico sfondo metropolitano; compaiono stanze, negozi, stazioni, librerie, solai, si indovinano serate e notti un poco *bohémien*; ricorre la ricerca, vana, di una ragione all'esistere, al di là dei piaceri terreni (p. 31):

La mia vita è un Natale
coi coriandoli.

Un carnevale, in cui tutti
vestono da Babbo Natale.
Sposto un sasso.
Ed è un brulicare
d'insetti infernali.

Si è detto che questa raccolta potrebbe essere stata scritta in qualunque luogo, in qualunque città; ma non è del tutto esatto: se un ipotetico studioso si vedesse consegnate queste poesie in traduzione, senza sapere la lingua di provenienza, potrebbe comunque stabilire con ragionevole certezza che si tratta d'un libro scritto in un paese del mondo occidentale, a partire dalla fine del ventesimo secolo. Con solo un poco di approssimazione in più, potrebbe identificare il luogo d'origine nell'Europa Occidentale: l'altra grande parte d'Occidente, l'America del Nord, si può escludere innanzitutto per i riferimenti culturali, che vedremo fra poco; ma anche per alcuni indizi incidentali, come il riferimento ad una spiaggia nudisti come luogo di villeggiatura non marcato, o la presenza di una profuga macedone come figura usuale; e anche, forse, perché nei rapporti con gli altri si intravede un «viversi addosso» come fatto normale, un'irrisolvibile insicurezza nell'interrogarsi sempre sul proprio ruolo nel mondo che, in linea di massima, è più europea che americana.

Quanto ai riferimenti a persone e personaggi, molti di quelli appartenenti alla cultura popolare sono ormai universali, «globalizzati»: 007, Britney Spears o Babbo Natale. In particolare, l'autore chiama talvolta sé stesso Peter o Peter Pan, senza però mai esplicitare l'intuitibile riferimento alla cosiddetta «sindrome di Peter Pan», che è quindi data per scontata, come condizione tipica di una parte dei maschi del mondo occidentale. Altri accenni sono meno ovvi, come quello a *Tenebrax*, probabilmente il protagonista di un vecchio fumetto francese di Lob-Pichard. Alcuni suggeriscono letture non convenzionali: «lo gnostico / nella terra d'Egitto / che libera la perla / dal drago» (p. 41) è una precisa allusione ad un misconosciuto testo gnostico, l'*Inno della perla* negli apocrifi *Atti di Tommaso*.

I riferimenti colti sono anch'essi cosmopoliti, ma come si diceva portano verso l'Europa: sono citati Marcel Proust, Julio Cortázar (ch'era argentino, ma esule a Parigi) ed una scrittrice olandese, Hella Haasse. Pietro Citati è l'unico italiano presente: poiché non gode di grande notorietà internazionale, l'ipotetico studioso di cui si diceva potrebbe prenderlo come un buon indizio dell'italianità della raccolta.

Fabio Pusterla, in un recente intervento sulla poesia ticinese, riprende un'osservazione di Tommaso Soldini per segnalare che negli autori più recenti anche il Ticino sta perdendo la sua identità. Indica, con preoccupazione, «il venir meno di un radicamento forte, a favore di una sostanziale interscambiabilità orizzontale dei luoghi di residenza, tasselli in sostanza uguali di un uguale mosaico “periferico” e globalizzato»⁵. In realtà, anche in alcune poesie fra le più recenti, la *ticinesità* a cui abbiamo accennato è comunque talvolta visibile. D'altro canto va considerato, come evidenzia Pusterla stesso, che molti fra gli autori più giovani vivono lontani dalla Svizzera italiana.

I nostri due poeti risiedono invece in Ticino, ma in quanto «stranieri» paiono in una posizione favorita per mostrare al massimo grado questa direzione evolutiva: come abbiamo notato, è un'evoluzione che pare piuttosto condurre verso una *koiné* europea, con una sua distinta fisionomia, che verso una totale globalizzazione. È significativa la facilità con cui vi si possono comunque trovare segni di continuità con la tradizione e costanti generali. Mi limiterò ad un esempio, ma si potrebbe proseguire a lungo:

Dietro la faccia
sua, così bella,
i capelli lunghi,
biondi e vaporosi,
la gonna le gambe
l'organo sessuale
complementare,
c'è uno scheletro,
sporco di sangue,
uguale al mio.
*Che cosa ci sia
di desiderabile,
sapendo ciò,
davvero non so.*
E, adesso,
che cosa farò?

Questo attacco di Oviedo (p. 19, vv. 1-16) è incentrato sull'orrore, o meglio sul disorientamento provocato dal pensare che al di sotto delle carni della donna amata vi è uno «scheletro sporco di sangue». L'invito a pensare all'interno del corpo, e allo scheletro in particolare, per comprendere la vacuità delle passioni terrene, è un tema comune in

5. F. Pusterla, *Poesia/Periferia*, apparsa su «Viceversa» e ora disponibile sul citato sito di POESIT.

Europa a partire dal Medioevo, da Boezio a Innocenzo III⁶. È un frutto del cristianesimo, e non è affatto universale. Negli autori classici, ad esempio, accadeva l'opposto: l'evocazione dello scheletro, come condizione finale del corpo dopo la morte, era usata come invito a godersi la vita prima che fosse tardi. Si pensi a Trimalcione che, seguendo a suo modo una tradizione antica e diffusa, getta uno scheletro d'argento sulla tavola all'inizio del banchetto, per invitare i commensali a divertirsi, perché «sic erimus cuncti»⁷.

Nel caso di Oviedo, ormai è scomparso il richiamo ad affrettarsi cristianamente alla salvezza dell'anima; ma la visione dello scheletro come invito a respingere le passioni terrene è rimasta intatta. Di conseguenza, non resta che il disorientamento, l'invito alla ricerca. L'immagine è un poco mutata, si è modernizzata: lo scheletro *sporco di sangue* rimanda anche al gusto dell'orrido diffuso nell'attuale cultura popolare; ma nello stesso tempo il ritornello cantabile che ad esso si accompagna, come in una sorta di esorcismo, fa ancora pensare alle danze macabre del tardo Medioevo.

Anche la raccolta di Avilés Truatsch mostra di non essere legata al contesto ticinese, ma con sfumature diverse. C'è infatti l'impegno sociale di cui si diceva, e di frequente è gettato uno sguardo sulla società, come ben si vedrà in alcuni esempi. Ma anche in questo caso lo sfondo resta indistinto. Vi sono solo due poesie ambientate in luoghi precisi. La prima è il seguente sonetto (p. 7):

Creature dell'acqua

Nell'arsura le immense mura d'ambra
– dove bacia la sierra il cielo raso –
sorgono al discostarsi un fiume – il Darro –
e darsi ali di vento fresco l'aria.

Nella contrada il gusto del limone,
sui fronti ricamate tenerezze

6. Cfr. ad es. «nonne introspectus visceribus illud Alcibiadis superficie pulcherrimum corpus turpissimum videretur?», in Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, a cura di C. More-schini, Utet, Torino, 1994, III 8 20, p. 202, e Lotario di Segni, *La miseria della condizione umana - De contemptu mundi*, a cura di C. Carena, Silvio Berlusconi Editore (Mondadori), Milano, 2004, *passim*.

7. Cfr. ad es. Petronio Arbitro, *Satiricon*, a cura di V. Ciaffi, Utet, Torino, 1951, p. 64 e relativa nota. Secondo Erodoto, era un costume di origine egiziana.

maschie, celate dalla mozzateste
sciabola in evidenza per tremore.

Erede dell'ingegno greco e ebraico,
d'oriente e d'occidente innamorato
costrinse il Moro l'acqua alla fontana.

E l'irruenza va alla temperanza
come la mia premura prende il largo...
Nell'ombrato cortile il tempo passa.

Attraverso varie allusioni, a cominciare dal nome del fiume Darro, il testo si indovina ambientato nel più grande monumento della presenza araba in Spagna, l'Alhambra di Granada.

La seconda poesia (p. 12) reca un toponimo nel titolo:

Via Nassa

La vita è
folgore
singola e transeunte,
non si afferma non sosta
l'indugiare sarebbe
troppa strenna e dimoro
sconveniente.

Come gli ori pesanti
ciondolando dai colli
sfatti
delle vecchie.

In questo caso l'autrice ritiene opportuna una nota a piè di pagina, l'unica del libro: «la via Nassa è la via dei negozi di lusso a Lugano».

Viene allora da chiedersi a quale pubblico si intenda diretta questa raccolta, che pure è stampata in poche copie a circolazione locale: sembrerebbe un pubblico non ticinese, ormai così normalmente cosmopolita da poter identificare Granada, ma che non può sapere che cosa sia via Nassa. Quest'unico toponimo, accompagnato dall'unica nota a piè di pagina, si può mettere in correlazione con la totale, voluta mancanza di determinazioni di luogo nella raccolta di Oviedo: forse, sia l'autrice che il suo supposto pubblico si sentono ormai parte integrante di qualcosa di più ampio, della grande periferia, o *koiné*, di cui si parlava.

Come per Oviedo, i riferimenti alla società moderna sono inevitabilmente connotati come anglicismi: *Terminator*, *Sms* (cioè *Short message service*) o *E-mail*. In più, vi sono frequenti e non marcate allusioni alla cultura classica, ad esempio nei titoli: *Delfi*, *Carpe diem*, *Narciso* o *Edipo*; ed esclamazioni che rimandano ad un facile latino biblico, come «Oh vanitas»; e riferimenti a Bacone o Goethe. Vi è anche una dedica ad Antonio Rossi, unico evidente indizio di un legame con la letteratura ticinese.

Nella forma, appare più evidente il legame con la tradizione poetica italiana, innanzitutto per frequenza di endecasillabi. Ma vi sono significative discordanze, e il caso più evidente concerne appunto la metrica. Compagno nella raccolta tre sonetti, la forma più caratteristica della poesia italiana; ma in essi, innanzitutto, si può notare che le rime sono quasi sempre sostituite da assonanze, limitate alle sole vocali: è un fenomeno presente anche nel Novecento italiano, ma in questo caso fa subito pensare in primo luogo alla tradizione poetica spagnola, dove questa soluzione è da secoli consolidata in letteratura, ed è canonica in alcuni generi. Anche l'abitudine di Avilés Truatsch di mutare le rime nel passaggio da una all'altra quartina è una soluzione accettata nei sonetti spagnoli a partire dal modernismo, mentre in Italia rimane un'anomalia. Questi primi indizi d'ispanicità vengono poi confermati osservando il ritmo dei versi: la grande maggioranza degli endecasillabi (spesso tutti quelli di un testo), sia nei sonetti che nei testi in metro più libero, hanno l'accento principale sulla sesta sillaba. Un caso esemplare è il sonetto sopra riportato, *Creature dell'acqua*, dove tutti gli endecasillabi presentano un accento di 6^a, e quasi tutti sono marcatamente *a maggiore*. Ecco di nuovo la prima quartina, con l'indicazione degli accenti:

Nell'arsura le imménse mura d'ambra
– dove bacia la sièrra il cielo raso –
sorgono al discostàrsi un fiume – il Darro –
e darsi ali di vénto fresco l'aria.

Un altro esempio, fra molti, è il seguente attacco, marcatamente giambico (*Il camaleonte*, a p. 39; ma l'accento sull'ultimo *quel* è solo facoltativo, per quanto sia indotto dall'inerzia ritmica):

Ti desti mattutíno dalla parte
padrona della lègge che hai in pugno
e l'altra mano il dító su ciascuno
innalza a dire quél che s'ha da fare.

Avilés Truatsch ha esordito con una raccolta di poesie spagnole prima di questa *plaque* in italiano, e il suo legame con la propria letteratura è rimasto stretto: infatti questa particolarità prosodica è un'influenza della metrica spagnola, dove l'endecasillabo di sesta è detto *endecasillabo proprio* o *comune* ed è nettamente prevalente rispetto al tipo accentato solo sulla quarta (e ottava) sillaba, detto *saffico*⁸.

Forse non a caso, è nei rari endecasillabi non *a maggiore* ch'è più facile scorgere qualche anomalia di scansione, come «un leone nano ma con la divisa» (sempre *Il camaleonte*, v. 5), ch'è piuttosto un verso ipermetro con accento di 5, perché «leone» male accetta la sineresi. Si tratta di un caso di *metrica per l'occhio*, abbastanza frequente nella poesia novecentesca.

L'influenza dello spagnolo appare anche nella lingua, ch'è molto ricercata e con forti scarti dalla norma italiana, ma non è connotata solo in direzione aulica. Un primo esempio si può scorgere nel già riportato sonetto *Creature dell'acqua*: nel sesto verso, dov'è detto che «sui fronti» sono «ricamate tenerezze maschie», *fronte* vale «facciata», «frontone»; è un'accezione inusuale ma possibile in italiano, ma appare risentire dello spagnolo *frente*, che ha appunto tal senso pur essendo, si badi, un sostantivo femminile. Non si tratta esattamente di un ispanismo: la lingua straniera pare piuttosto guidare, o suggerire, lo scarto linguistico. Questo avviene in un contesto linguistico in cui appare del tutto saldo il controllo sull'italiano: lo spagnolo è solo intuitibile in sottofondo, nell'ambito di espressioni che sono comunque finalizzate a connotare poeticamente la lingua.

Ad esempio, se in *Cosmesi* la ragazza vanitosa è «impermeabile / al mio compito bando: "Oh vanitas"» (p. 9, vv. 6-7) è difficile non immaginare che dietro all'inusuale *bando* per *editto*, *ordine*, non vi sia lo spagnolo *bando*, che in questa accezione è il termine più usuale. Oppure si veda l'attacco di *Delfi* (p. 10):

L'umano è
senza radice, un soffio
indifferente qualsiasi annienta
il suo essere, ma un memore segnala
il suo passaggio. [...]

8. Su tale differenza rispetto all'Italia, da cui il verso proviene, cfr. ad es. Henríquez Ureña, che nota come in Italia «era normal desde temprano la mezcla libre y constante de la acentuación en la sílaba sexta (tipo A) con la acentuación en la sílaba cuarta (tipo B)», mentre «el tipo A predomina en nuestro idioma y se convierte en eje: el tipo B y sus variantes funcionan como formas subsidiarias» (P.H. Ureña, *El endecasílabo castellano*, in *Estudios de versificación española*, Departamento Editorial de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961, pp. 271-347, a p. 284).

Qualsia per “qualsiasi” al terzo verso è ammissibile, ma marcatissimo: si può sospettare l’influenza dello spagnolo *cualquiera*, che come *qualsia* non contiene pronomi clitici. Allo stesso modo, se nella già citata *Via Nassa* «l’indugiare / sarebbe troppa strenna e dimoro / sconveniente», l’arcaico *dimoro* per “ritardo”, “dilazione”, è difficile pensare che non sia stato suggerito dallo spagnolo *demora* (di nuovo con cambio di genere), che è usuale in questo significato.

Simili influenze sono ipotizzabili anche in fenomeni morfosintattici. Infatti, in un contesto in cui è minima la presenza delle tradizionali forme del linguaggio poetico, spiccano i frequenti troncamenti, non solo all’interno del verso (come «della stagion dorata delle foglie» in *Tigli*, p. 17, v. 19), ma anche in punta⁹:

come ali di sangue, come ammiccar
di palpebre di porpora, vanno
[...]

Di nuovo, forse, ad agire è l’influenza delle analoghe forme spagnole. E pare risentire della norma grammaticale spagnola anche un verso come «in sua sostanza tornerebbe» (sempre *Tigli*, v. 14), dove d’altro canto, di nuovo, la mancanza di articolo rientra anche fra gli aulicismi dell’italiano.

Infine, lo spagnolo pare presente anche come connotazione secondaria. Di un personaggio femminile negativo è detto¹⁰:

(nel mentre la bambina
collaudava
occhiate morbide.)

È probabile che l’immagine contenga in sottofondo anche il senso spagnolo di *morbido* come “morbifero”, “che causa infermità”, del tutto assente in italiano.

Come si è già potuto spesso notare nell’insieme dei testi citati, le immagini e gli scarti linguistici sono spesso connotati in senso espressionistico, e non sono affatto sempre riconducibili all’influenza dello spagnolo. Un ulteriore ottimo esempio è l’immagine finale dell’ultima poesia¹¹, dove le lunghe ciglia della bella ragazza avida sembrano *abbrancare* l’oro nelle proprie iridi:

Le sue ciglia ombrose
abbrancavano l’oro
degli occhi: bramati bagliori
di un mondo di fasti
o riflessi di paglia nel sole?

Vi è poi una caratteristica generale: lungo tutta la raccolta, gli elementi letterari si sommano a scarti d’altro tipo, senza che fra di essi s’instauri una gerarchia. È qui portata all’estremo una tendenza della poesia moderna: gli aulicismi sono divenuti arcaismi, e possono convivere con altri registri. Avilés Truatsch, allo stesso modo in cui utilizza *bramato* o *cangian-te*, può scrivere versi come «letto disfatto / e pesto dagli *arti* impazienti» (*Vieni*, p. 32, v. 5), in cui *arti* sarebbe piuttosto connotato come tecnicismo, ma pare sullo stesso piano del precedente, letterario, *pesto*.

La presenza dello spagnolo pone però un problema di fondo, che ci riconduce alla difficoltà di scrivere poesia per i poeti stranieri: se sono suggeriti da un’altra lingua, gli scarti dalla norma linguistica possono far risuonare corde differenti nel poeta e nell’ascoltatore. In tali casi è forse persino meglio che le due lingue siano completamente differenti: l’autore può non cogliere tutte le connotazioni della lingua acquisita, ma rischia meno sovrapposizioni e interferenze.

Per Oviedo, la questione dello stile si pone in modo del tutto differente: la raccolta, come si è già potuto notare negli esempi riportati, è scritta in un impeccabile italiano colloquiale, con frequenti concessioni al parlato e persino qualche raro elemento regionale (*piccio*, *none*); l’autore appare perfettamente italofono. La metrica è informale, ossia talvolta riconosce solo quella che ormai (nonostante alcuni recenti tentativi d’obiezione) è l’unica regola universale per definire la poesia nell’attuale coscienza collettiva: sono versi quando si va a capo. Come spesso accade, questa mancanza di costanti nella misura versale, in particolare quando manca anche la rima, è compensata da altre forme di iterazione e ricorrenza: anafore, simmetrie e chiasmi sintattici e lessicali (con simmetrie anche complesse ed ellittiche, come nella già citata *L’amore, ma non è questo*), allitterazioni e paronomasie.

Per definire appieno lo stile di Oviedo, è produttivo il confronto fra le poesie e le brevi prose che talvolta introducono le sezioni. Nel seguente esempio, l’autore scrive dell’estate, riferendosi a sé stesso in terza persona:

Nel tentativo di domarla, egli si dibatte tra scheletro e carne, tra pensiero e natura, imitando rozza mente ciò che prima era il suo volo sublime. (p. 29)

9. *Per acqua e per porpora*, p. 25, vv. 5-6.

10. *La volpe*, p. 37, vv. 7-9.

11. *La gazza ladra*, p. 40, vv. 5-9.

Oltre al tono formale e solenne della sintassi, va notato l'uso di *egli*: la forma letteraria del pronome di terza persona è presente nelle prose introduttive, ma è sempre esclusa dal registro stilistico delle poesie. Altrove Oviedo scrive:

Adesso, oscillando ogni giorno tra un mondo nero striato di sangue e un cielo-lama di coltello, Peter tesse la sua sacra ragnatela. (p. 35)

Di nuovo è alto il tasso di letterarietà, e in particolare spicca il *cielo-lama di coltello*: l'accostamento analogico immediato in luogo della similitudine (cioè in luogo di «un cielo come una lama di coltello») è tipico, *grosso modo*, della poesia ermetica; ma Oviedo, come le altre forme letterarie, lo usa solo in prosa.

Come per gli scarti linguistici di Lupita Avilés Truaisch, l'analisi ci ha condotto di fronte all'estremizzazione di un'altra tendenza di fondo della poesia moderna, così come è concepita nella coscienza collettiva. Fra le molte possibili, si può citare la definizione di lirica data da Leopardi: «espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo»¹². Una possibile conseguenza di questa nuova concezione è che la lirica, espressione profonda di ciò che sente l'io di fronte al mondo, debba essere scritta nella lingua più spontanea possibile. Leopardi operò in realtà diversamente, mantenendo un altissimo tasso di letterarietà; anche in seguito, com'è noto, l'influenza della tradizione poetica italiana rimase potente, e prese mutevoli forme. Invece, nel nostro caso, un autore che pare non sentire la pressione delle tradizioni letterarie italiane è giunto, con naturalezza, al risultato estremo: la poesia è scritta nella *lingua con cui si parla tra sé*; le forme letterarie sono possibili solo nella prosa.

Tuttavia, come pure spesso è stato notato, la poesia deve comunque ricreare in qualche modo un proprio linguaggio, una propria distinta identità. Nel caso di Oviedo, dove non vi sono né regolarità versali né scarto lessicale, vengono adottati quelli che sono definibili, di nuovo, gli elementi più naturali della poeticità: le già esaminate figure iterative, unite a rime anche facili e ravvicinate. Spesso compare

un tono da filastrocca, volutamente semplice e non marcato, come nel già citato ritornello di *Dietro la faccia*.

L'essere poeti stranieri in Ticino parrebbe quindi diverso dall'essere ticinesi, ma pare comportare comunque, a suo modo, caratteristiche peculiari. Sicuramente significa, in modo ancora più netto che per i poeti autoctoni, trovarsi in una posizione defilata rispetto alla vita culturale italiana, e insieme essere, più che in Italia, esposti a stimoli culturali di provenienza disparata. Forse è per tale motivo che l'analisi di questi poeti è talvolta parsa in grado di individuare tendenze generali della poesia contemporanea. Ma questo non è stato che un piccolo sondaggio, su due soli libretti, e potrà trovare un senso solo in un discorso più ampio. Piuttosto, mi scuso con i due poeti, di cui ho spesso usato le poesie soltanto come oggetti da dissezionare, per ricercare fenomeni più generali.

12. La definizione completa del genere lirico, nella quale è evidente il ruolo centrale che esso andava assumendo in contrasto con la gerarchia classica, è la seguente: «Il lirico, primogenito di tutti; proprio di ogni nazione anche selvaggia; più nobile e più *poetico* d'ogni altro; vera e pura poesia in tutta la sua estensione; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo» (G. Leopardi, *Zibaldone*, ediz. commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, t. II, Mondadori, Milano, 1997, pp. 2799-800, 4234, 15 dicembre 1826).

- Abelardo, Pietro 45
 Adriano, Publio Elio (imperatore) 152
 Afribo, Andrea 8, 157
 Agilulfo (re) 42
 Agostino (santo) 39
 Agustoni, Prisca 11, 12
 Albeverio Manzoni, Solvejg 8, 112-126
 Amaturò, Raffaele 89
 Ariosto, Ludovico 84
 Arnaut Daniel 43
 Artaud, Antonin 70
 Asor Rosa, Alberto 13
 Avalor, D'Arco Silvio 83, 85, 86
 Avilés Truatsch, Lupita 183-195
- Bach, Johann Sebastian 37, 69
 Bacone, Francesco 190
 Balestrini, Nanni 71
 Bally, Charles 64
 Bàrberi Squarotti, Giorgio 27-46
 Barengi, Mario 78
 Barile, Angelo 90
 Bassani, Giorgio 110
 Battaglini, Carlo 52, 53
 Baudelaire, Charles 139
 Beauvoir, Simone de 120, 121
 Beckett, Samuel 70, 71, 184
 Bene, Carmelo 70, 73
- Benzoni, Pietro 157, 159
 Berardinelli, Alfonso 19
 Bernardi, Daniele 70, 71
 Bernardi, Giona 12, 70
 Bernasconi, Pino 78
 Bernasconi, Yari 11, 15, 76, 135
 Berretta, Monica 64
 Berruto, Gaetano 64
 Bertoldi, Vittorio 147
 Bettarini, Rosanna 151
 Biagini, Elisa 72
 Bianconi, Vanni 8, 60-76
 Boezio, Severino 188
 Bonalumi, Giovanni 10, 11, 15, 21, 56, 60, 131, 137, 184
 Borioli, Alina 60
 Bourdieu, Paul 113
 Breton, André 113, 120, 121, 123
 Brevini, Franco 47, 50, 52
 Brodsky, Joseph 62, 184
 Broggi, Alessandro 72
 Brugnolo, Furio 183
 Buffoni, Franco 60, 69
 Buletti, Aurelio 8, 96-111
 Buletti, Elia 12, 70
- Calgari, Guido 10
 Calligaro, Silvia 47-59
 Calvino, Italo 78, 131
 Cambon, Glauco 88

- Camus, Albert 139
 Canonica, Ugo 47
 Caprettini, Gian Paolo 84
 Cardarelli, Vincenzo 109
 Cardona, Giorgio Raimondo 165
 Carducci, Giosue 18
 Carena, Carlo 188
 Carnero, Roberto 68
 Carpaccio, Vittore 116, 117, 122, 125
 Casagrande, Libero 10
 Castagnola, Raffaella 7-14, 16, 127, 128
 Cattaneo, Carlo 166, 199
 Cavacchioli, Enrico 30
 Cavalcanti, Guido 36
 Caverzasio Tanzi, Clara 11
 Cecchi, Emilio 139
 Cechov, Anton Pavlovic 43
 Céline, Louis-Ferdinand 12, 67
 Chevalier, Jean 123
 Chiara, Piero 27
 Chiesa, Francesco 51, 56, 77
 Chomsky, Noam 113, 183
 Ciaffi, Vincenzo 188
 Cignetti, Luca 14, 60-76
 Cirese, Alberto Mario 140, 143
 Citati, Pietro 138, 186
 Conrad, Joseph 184
 Conte, Maria Elisabeth 64
 Corno, Dario 77-95
 Corso, Gregory 67
 Cortàzar, Julio 186
 Cortellessa, Andrea 71, 75
 Corti, Maria 47, 59, 83
 Cresti, Emanuela 64
 Cristo 30, 35, 41, 82, 147
 Cummings, Edward Estlin 69, 70
 Curonici, Giuseppe 112
 Curtius, Ernst Robert 92

 Damiani, Rolando 194
 D'Annunzio, Gabriele 91

 Dante Alighieri 31, 32, 42, 82, 83, 90, 91, 153, 155, 166, 184
 Deleuze, Gilles 70, 71, 73, 74
 De Marchi, Emilio 52
 De Marchi, Pietro 8, 11, 13, 80, 144, 145, 156
 De Robertis, Domenico 82
 Derrida, Jacques 70, 71
 De Sanctis, Francesco 83, 85, 89
 Dostoevskij, Fëdor Michailovic 41
 Duranti, Alessandro 64

 Eco, Umberto 85, 90
 Einstein, Albert 29
 Eliot, Thomas Stearns 29, 92
 Elsasser, Jürgen 113
 Elser, Georg 114, 115
 Emery, Sergio 140
 Enzensberger, Hans Magnus 19
 Erode (re) 41
 Escher, Maurits Cornelis 178

 Falaride (re) 36
 Felcini, Furio 141
 Felder, Anna 139
 Ferlinghetti, Lawrence 67
 Ferrari, Angela 64
 Ferrari, Severino 141
 Flaubert, Gustave 40
 Fogazzaro, Antonio 27
 Fortini, Franco 18
 Foscolo, Ugo 90, 94
 Frabotta, Biancamaria 112
 Francesco d'Assisi (santo) 49
 Francesco di Vanozzo 94
 Franchi de Bellis, Annalisa 64
 Francillon, Armand 20, 96-111
 Frascini, Stefano 7, 49, 50
 Frigeri, Pier Riccardo 10
 Frye, Northrop 93
 Fusco, Ketty 112, 125

 Gabai, Samuele 127
 Gadda, Carlo Emilio 88
 Galvani, Luigi 28
 Ganzoni, Annetta 10
 Garboli, Cesare 149
 Genette, Gérard 80
 Genot, Gérard 90
 Gheerbrant, Alain 123
 Giovanni (evangelista) 46
 Giovenale, Marco 72
 Giusti, Giuseppe 35
 Goethe, Johann Wolfgang 78, 79, 190
 Gogol, Nicolaj Vassilievic 141
 Gorni, Guglielmo 82
 Govoni, Corrado 144
 Gozzano, Guido 138, 150, 151
 Grignola, Fernando 10, 15, 47
 Guglielminetti, Marziano 138
 Gulminelli, Carlo 100

 Haasse, Hella 186
 Hauser-Jakubowicz, Janina 129
 Heaney, Seamus 62
 Heidegger, Martin 165
 Himmler, Heinrich 44
 Hindermann, Federico 8, 138-156
 Hirsch, Eric Donald jr. 89
 Hopkins, Gerard Manley 87

 Innocenzo III (papa) 188
 Isella, Dante 83
 Isella, Gilberto 8, 71, 164-182

 Jaccottet, Philippe 78
 Jakobson, Roman 82, 83, 86, 87, 88, 94
 Jurquet, Béatrice de 169
 Jussisovich, Elena 12

 Kafka, Franz 33
 Kerouac, Jack 67
 Koestler, Arthur 184
 Krähenbühl, Claire 112

 Lacan, Jacques 70
 Laforgue, Jules 80
 Lafranca, Franco 140
 Lattanzio, Lucio Celio Firmiano 35
 Lazzari, Laura 112-126
 Lenneberg, Eric Heinz 183
 Leopardi, Giacomo 38, 41, 79, 91, 149, 159, 161, 194
 Lepori, Pierre 11, 15, 66, 70, 71, 76
 Linné, Carl von 143, 149
 Loi, Franco 57
 Longhi, Roberto 79
 Lotario di Segni *vedi* Innocenzo III
 Lotman, Juri M. 83, 86
 Lowth, Robert 87
 Luca, Gherasim 74
 Luiz-Manuel 112
 Luzi, Mario 90

 Maistre, Joseph de 37
 Mallarmé, Stéphane 80, 88
 Manganelli, Giorgio 98
 Manzoni, Alessandro 37, 88, 91
 Mao Tse-tung 141
 Marchand, Jean-Jacques 7, 8, 97
 Marcuse, Herbert 141
 Maria Vergine 56
 Martini, Alberto 112
 Martini, Alessandro 140, 143, 155, 156
 Martinola, Giuseppe 50
 Martinoni, Henny 8
 Martinoni, Renato 10, 11, 15, 21, 47, 56, 60, 131, 184

- Marucci, Valerio 140, 141, 142
 Marx, Otto 183
 Mazzuchelli, Paolo 139, 140
 Mengaldo, Pier Vincenzo 10, 11, 15, 21, 56, 60, 61, 62, 78, 79, 85, 89, 90, 131, 143, 144, 184
 Mengoni, Luca 140
 Merleau-Ponty, Maurice 164
 Mila, Massimo 40
 Monopoli, Davide 8, 12, 60-76
 Montale, Eugenio 27, 31, 41, 43, 66, 77, 78, 79, 80, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 143, 144, 145, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 166
 Montorfani, Pietro 10, 17, 18
 Moreschini, Claudio 188
 Moro, Flavio 70
 Murgia, Sara 27, 127-137
 Mützenber, Denise 112

 Nabokov, Vladimir 184
 Nerval, Gérard de 139
 Nessi, Alberto 8, 164-182
 Nessi, Angelo 11
 Nietzsche, Friedrich 70, 71
 Norberg-Schulz, Christian 165

 Ochs, Elinor 64
 Omero 43
 Orelli, Chiara 42, 43
 Orelli, Giorgio 8, 9, 12, 13, 27, 77-95, 158
 Orelli, Giovanni 8, 11, 13, 15, 27-46, 47
 Orelli, Vanessa 20
 Orsola (santa) 114, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 125
 Ovidio Nasone, Publio 149
 Oviedo, Rubén 183-195

 Palazzeschi, Aldo 18
 Panzacchi, Enrico 141

 Panzera, Fabrizio 8
 Panzeri, Fulvio 68
 Papini, Gianni A. 7
 Parachini, Paolo 8
 Parenti, Giovanni 134
 Parmenide 29
 Pascal, Blaise 150
 Pascoli, Giovanni 91, 92, 141, 149, 150
 Pasolini, Pier Paolo 18
 Pasquali, Adrien 97
 Pedroni, Matteo M. 138-156
 Pelli, Antonio 11
 Petéle Gambin *vedi* Quadri
 Petrarca, Francesco 77, 79, 80, 83, 90, 91, 153, 159, 184
 Petrocchi, Policarpo 151
 Petronio Arbitro 188
 Picasso, Pablo 37
 Pietro (santo) 44
 Pioda, Pasquina 50
 Pirandello, Luigi 139
 Plauto, Tito Maccio 141
 Plinio il Giovane 10, 17
 Porta, Carlo 53, 58
 Portinari, Folco 112
 Praloran, Marco 7, 16, 157-163
 Pregliasco, Marinella 72
 Prigogine, Ilya 180
 Proust, Marcel 186
 Pugno, Laura 72
 Pusek, Dubravko 11, 183
 Pusterla, Fabio 8, 11, 12, 13, 15, 23, 60, 61, 62, 64, 146, 156, 157-163, 164, 165, 166, 170, 171, 173, 180, 187

 Quadri, Gabriele Alberto 8, 47-59
 Quadrio, Vittorio 55
 Quondam, Amedeo 80

 Ragni, Carla 112, 125
 Riccardi di Lantosca, Vincenzo 151

 Richard, Annie 123
 Rimbaud, Arthur 43, 151
 Rocca, Andrea 138
 Rohlf, Gehrard 54
 Roncaccia, Alberto 164-182
 Rossi, Antonio 8, 127-137

 Saba, Umberto 57, 108
 Saïd, Edward W. 113
 Samperi Mangan, Jacqueline 115
 Sanguineti, Edoardo 71
 Sannelli, Massimo 72
 Santagata, Marco 184
 Saussure, Ferdinand de 80, 86, 87, 94
 Savoia, Leonardo M. 64
 Sbarbaro, Camillo 43
 Scamara, Elio 47
 Scharpf, Oliver 8, 13, 60-76
 Scheer, Hugo 113
 Schiaffini, Alfredo 150
 Schopenhauer, Arthur 70, 153
 Segre, Cesare 80, 83
 Sereni, Vittorio 27, 62
 Serianni, Luca 64
 Shakespeare, William 141
 Sinigaglia, Sandro 27
 Snider, Saverio 10, 17
 Soldini, Tommaso 187
 Solmi, Sergio 92
 Sornicola, Rosanna 64
 Spears, Britney 186
 Spiga, Massimiliano 8
 Spitzer, Leo 150
 Stalin, Josif Vissarionovic 44
 Stäuble, Antonio 7, 10
 Stäuble, Michèle 10
 Stein, Gertrude 38
 Stoll, André 116, 121
 Supervielle, Jules 139
 Suvarov, Aleksandr Vasilevic 34

 Tasso, Torquato 110
 Tedesco, Alessandro 70
 Terracini, Benvenuto 83, 84, 86
 Testa, Enrico 48, 53
 Thalmayr, Andreas *vedi* Enzensberger
 Tigrì, Giuseppe 141, 142, 146
 Tolstoj, Lev Nikolaevic 69
 Tommaseo, Niccolò 142, 146
 Tommaso, d'Aquino (santo) 39
 Tondelli, Pier Vittorio 67, 68
 Trifone, Pietro 64
 Trilussa (Salustri, Carlo Alberto) 49
 Tynianov, Jurii 90

 Ureña, Pedro Henríquez 191

 Valéry, Paul 68, 91
 Varese, Fabio 53, 54, 56, 58, 59
 Vattimo, Gianni 165
 Veselovskij, Aleksandr 86
 Viale, Matteo 9, 15-26
 Vischer, Mathilde 164
 Vitruvio Pollione, Marco 60
 Vittorini, Elio 139
 Vuillemin, Nathalie 97

 Walcott, Derek 62
 Walser, Robert 132, 133, 166
 Weibel, Andrea 139
 Whitman, Walt 63

 Zampa, Giorgio 66, 78
 Zanzotto, Andrea 166
 Zappa, Fernando 10
 Zublena, Paolo 72, 73
 Zuliani, Luca 8, 183-195

Collana *Ricerca e formazione*

Voci poetiche nella Svizzera italiana
a cura di Matteo M. Pedroni

Lezioni bellinzonesi 1
testi di N. Bobbio, R. Bodei, M. Bovero,
F. Caizzi, M. Cattaneo, M. Corti,
C. Dionisotti, O. Höffe, A. Santucci,
M. Sbriccoli,
a cura di Fabio Beltraminelli

Mariapia Borgnini
Facciamo finta che non siamo noi? Desideri
di adolescenti esplicitati per vie traverse
prefazione di Marina Valcarenghi

Donatella Gilardoni
La parola liberata. Storie di bambini con
problemi di linguaggio
prefazioni di Piercarlo Bocchi, Maria
Pagliarani e Maria Pozzi

